



**HAL**  
open science

## Écriture de l'aventure et quête identitaire dans l'oeuvre de l'écrivain chilien Francisco Coloane (1910-2002)

Estelle Patoyt

► **To cite this version:**

Estelle Patoyt. Écriture de l'aventure et quête identitaire dans l'oeuvre de l'écrivain chilien Francisco Coloane (1910-2002). Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. NNT : 2015BOR30063 . tel-01300514

**HAL Id: tel-01300514**

**<https://theses.hal.science/tel-01300514>**

Submitted on 11 Apr 2016

**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 Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES IBÉRIQUES ET  
IBÉRO-AMÉRICAINES

**Ecriture de l'aventure et  
quête identitaire dans  
l'œuvre de l'écrivain chilien  
Francisco Coloane  
(1910-2002)**

Présentée et soutenue publiquement le 5 décembre 2015

Estelle PATOYT

Sous la direction d'Elvire Gomez-Vidal

Karim BENMILOUD, Professeur, Université de Montpellier.

Erich FISBACH, Professeur, Université d'Angers.

Elvire GOMEZ-VIDAL, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Cecilia GONZALEZ-SCAVINO, MCF HDR, Université Bordeaux Montaigne.

J'adresse mes plus vifs remerciements à ceux qui m'ont soutenue et encouragée au cours de ces cinq années de recherche :

À Mme le Professeur Elvire Gomez-Vidal, pour ses remarques éclairantes et constructives, pour ses conseils avisés, son écoute attentive et ses encouragements constants.

À ma sœur Claire, pour ses relectures actives, ses corrections pertinentes et son soutien de tous les instants. Je la remercie très sincèrement pour son aide sans laquelle ce travail n'aurait peut-être pas abouti.

À mon mari, pour sa présence chaleureuse, sa disponibilité et ses encouragements.

À la mémoire d'Alfred.

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	6
 <b>PARTIE I.</b>	
<b>LE CHILI AUSTRAL DE FRANCISCO COLOANE : LIEUX DE VIE, LIEUX D'ECRITURE. DE L'EXPERIENCE Á L'ŒUVRE LITTERAIRE</b> .....	20
<b>Chapitre 1. L'île de Chiloé, territoire et imaginaire de l'enfance</b> .....	24
1.1. <i>L'eau et les sens</i> .....	25
1.2. <i>Île et racines: aspects d'un imaginaire collectif</i> .....	30
1.3. <i>Eaux maternelles et îles symboliques</i> .....	34
1.4. <i>Au-delà de Chiloé : l'espace ouvert</i> .....	41
<b>Chapitre 2. La Patagonie australe: l'expérience avant l'écriture</b> .....	43
2.1. <i>L'horizon rêvé</i> .....	44
2.2. <i>La ville contre le monde austral</i> .....	48
2.3. <i>L'épreuve du corps</i> .....	51
2.4. <i>L'apprentissage de l'art</i> .....	53
2.5. <i>L'expérience dans le texte : un dialogue entre réel et fiction</i> .....	55
2.5.1. <b>La mémoire de l'expérience australe au service de l'écriture</b> .....	55
2.5.2. <b>Lectures croisées et scènes de vie</b> .....	64
2.5.3. <b>Un narrateur ambigu</b> .....	77
<b>Chapitre 3. L'espace austral dans les récits de Francisco Coloane : entre géographie infernale et paysage sublime</b> .....	89
3.1. <i>Le Chili austral, espace diabolique</i> .....	90
3.1.1. <b>Une toponymie diabolique</b> .....	91
3.1.2. <b>Monstres et merveilles des mers du Sud</b> .....	99
3.1.3. <b>Des terres maudites et maléfiques</b> .....	109
3.2. <i>Une configuration infernale</i> .....	114
3.2.1. <b>Gouffres et abîmes</b> .....	115
3.2.2. <b>Le Sud, un royaume d'ombres et de ténèbres</b> .....	120
3.2.3. <b>Le principe d'illusion</b> .....	130
3.2.4. <b>L'archipel et le labyrinthe</b> .....	132
3.2.5. <b>Limites de la carte et casse-têtes géographiques</b> .....	137
3.3. <i>Imaginaire du bout du monde</i> .....	143
3.3.1. <b>Lieux des confins</b> .....	143
3.3.2. <b>Paysages de mort</b> .....	144

3.4. <i>Un décor extraordinaire</i> .....	147
<b>3.4.1. La blancheur et la glace</b> .....	147
<b>3.4.2. L'espace de la démesure</b> .....	155
<b>3.4.3. La mer australe, une dynamique sublime et destructrice</b> .....	162
<b>3.4.4. Des asiles de paix</b> .....	171

## **PARTIE II.**

<b>L'ÉCRITURE DE L'AVENTURE DANS LES RÉCITS DE FRANCISCO COLOANE : ITINÉRAIRES AUSTRALS ET ÉPREUVES MÉTAPHYSIQUES</b> .....	177
---	-----

<b>Chapitre 1. La mer australe selon Coloane : plateforme de navigation, espace de prédatons</b> .....	182
<i>1.1. Ecrire la navigation en mer australe : tracer un itinéraire, dessiner une carte régionale, guider les âmes</i> .....	182
<b>1.1.1 Le texte comme parcours</b> .....	184
<b>1.1.2 Du nomadisme à l'errance</b> .....	189
<b>1.1.3. Navigations métaphoriques</b> .....	198
<i>1.2. Les bateaux, véhicules, moteurs et héros de l'aventure australe</i> .....	204
<i>1.3. La mer australe, le grand ennemi de l'homme</i> .....	218
<b>1.3.1. Un espace de prédation</b> .....	219
<b>1.3.2. L'ennemie aux mille tours</b> .....	226

<b>Chapitre 2. La mer australe, l'espace de l'aventure par excellence</b> .....	236
<i>2.1. El último grumete de la Baquedano : le roman de formation d'un héros national. Le roman d'aventures comme instruction plaisante</i> .....	238
<b>2.1.1. La Baquedano, symbole patriotique</b> .....	239
<b>2.1.2. La naissance du héros de la Baquedano : de la cale au pont, de l'ombre à la lumière</b> .....	242
<b>2.1.3. Le temps des apprentissages</b> .....	247
<b>2.1.4. Le temps de la connaissance et de la consécration : le héros en acte</b> .....	253
<i>2.2. Quête des origines et apprentissage de la liberté sur l'île de Chiloé</i> .....	258
<b>2.2.1. Sur l'île chilote : Pedro Nauto, un étranger dans son propre pays</b> .....	261
<b>2.2.2. De l'agriculture à la pêche : un apprentissage éthique</b> .....	271
<b>2.2.3. Le port, une frontière géographique, sociale et morale</b> .....	284
<b>2.2.4. Prendre la mer : le choix de l'aventure et de la liberté</b> .....	287

<b>Chapitre 3. La mer australe : un espace épique, mythologique et métaphysique.....</b>	299
<i>3.1. La chasse à la baleine bleue : épopée et tragédie en mer australe.....</i>	299
<b>3.1.1. Place et sens de la baleine dans l'œuvre de Coloane.....</b>	299
<b>3.1.2. La chasse à la baleine en mer australe : une aventure maritime collective aux enjeux métaphysiques complexes.....</b>	306
<b>3.1.3. La quête de la baleine bleue : une tragédie du lien et du désir.....</b>	331
3.1.3.1. Le problème terrestre de Julio Albarrán.....	331
3.1.3.2. La solitude d'Albarrán : un drame existentiel et métaphysique.....	338
3.1.3.3. Le lien retrouvé : la filiation.....	347
<i>3.2. Aventures métaphysiques dans les mers du Sud et fondation du héros austral : entre mythe et réalité.....</i>	355
<b>3.2.1. Métaphysique de la tempête et écriture du chaos.....</b>	356
<b>3.2.2. L'héroïsme, un mode d'être austral.....</b>	366

### **PARTIE III.**

<b>L'écriture du monde austral : une quête de vérité.....</b>	379
<b>Chapitre 1. Connaître et faire connaître le monde austral: une rencontre intellectuelle et émotionnelle.....</b>	381
<i>1.1. Désigner, dessiner et décrire l'extrême sud du Chili.....</i>	387
<b>1.1.1. Coloane poète-géographe: visions graphiques et imaginaires de la région australe.....</b>	390
1.1.1.1. Cartographier les lieux australs.....	393
<b>Le regard panoramique.....</b>	397
<b>Les toponymes ou l'essence du lieu.....</b>	407
1.1.1.2. Une géographie en mouvement, « <i>una lengua en marcha</i> » (Gabriela Mistral).....	413
<b>La dynamique essentielle des lieux australs.....</b>	419
1.1.1.3. Paysages d'art : tableaux de la nature australe et nature spectaculaire.....	425
<b>Saisies picturales de la nature australe.....</b>	426
<b>La sculpture, l'art capricieux de la nature austral.....</b>	434
<b>1.1.2. La nature australe, entre sciences naturelles et littérature.....</b>	439
1.1.2.1. Présence des sciences naturelles dans la vie et l'œuvre de Coloane.....	441
1.1.2.2. La prose du monde austral.....	447
<b>La liste.....</b>	447
<b>Un répertoire littéraire du vivant austral.....</b>	452
<b>Entre magie et érudition : « histoires naturelles » du monde austral.....</b>	459
1.1.2.3. Le savoir mis en scène et mis en question.....	464
<b>Le savoir dialogué.....</b>	464
<b>Fables animales.....</b>	470
1.1.2.4. Une nature qui résiste à l'intelligence et aux regards.....	473

<i>1.2. Cultures des confins australs</i> .....	487
<b>1.2.1. Connaissance des mythes : entre ethnologie et littérature</b> .....	489
1.2.1.1. Les légendes par les textes : une œuvre qui recueille les voix du passé.....	490
1.2.1.2. Connaissance par l’imaginaire.....	502
<b>1.2.2. Une microsociété aux confins du Chili : les travailleurs du grand Sud</b> .....	517
1.2.2.1. Des hommes au travail : le corps à l’épreuve.....	517
Des hommes rudes, à l’image du climat austral.....	518
Des hommes au travail.....	521
Des hommes au repos : loisirs et distractions.....	531
1.2.2.2. L’amitié au fondement de la société australe.....	537
<b>Chapitre 2. Un Sud tragique</b> .....	547
<i>2.1. Tragédies de l’isolement</i> .....	549
<b>2.1.1. « El continente de los hombres solos » (Mariano Latorre)</b> .....	550
2.1.1.1. Drames du silence.....	551
2.1.1.2. L’alcool, une échappatoire.....	557
<b>2.1.2. Passions et déraisons aux confins du Chili</b> .....	561
2.1.2.1. Une humanité dégradée.....	562
2.1.2.2. Une humanité violente.....	566
2.1.2.3. La cruauté envers les animaux.....	576
<i>2.2. Ecrire les mouvements de l’histoire locale: les ouvriers oubliés</i> .....	581
<b>2.2.1. Francisco Coloane et la classe ouvrière</b> .....	583
<b>2.2.2. Le mouvement ouvrier raconté: récits, témoignages et légendes</b> .....	587
<b>2.2.3. Le mouvement ouvrier en marche</b> .....	594
<i>2.3. Tragédies indiennes : entre dénonciation et commémoration</i> .....	613
<b>2.3.1. Francisco Coloane et les Indiens: une rencontre émotionnelle et intellectuelle marquante</b> .....	613
<b>2.3.2. Le génocide indien : un thème récurrent dans les fictions</b> .....	619
<b>2.3.3. El guanaco blanco : un roman hommage aux Indiens onas</b> .....	622
2.3.3.1. Un roman polyphonique.....	622
2.3.3.2. Entre commémoration d’une civilisation éteinte et dénonciation d’un crime identitaire.....	627
<b>Le guanaco austral contre le guanaco blanc ; Kuanip contre Siáskel</b> .....	628
<b>Men Nar : l’incarnation du martyr et de l’identité onas</b> .....	634
<b>Georgina Sterling ou le drame du métissage</b> .....	638
<b>2.3.4. Restituer aux Indiens leur territoire</b> .....	648
2.3.4.1. Le pouvoir poétique du mot : rendre présent l’absent, redire les origines.....	648
2.3.4.2. Rétablir par la fable le lien originel entre l’homme et la nature australs.....	650

2.3.4.3. Revendication et restitution d'une appartenance territoriale.....	653
<b>Conclusion.....</b>	<b>661</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>665</b>



## Introduction

A sa réception en Europe, l'œuvre de Francisco Coloane (1910-2002) a été comparée à celle de Jack London ; on a ainsi dit de l'écrivain chilote qu'il était le Jack London du grand Sud chilien. Il faut admettre que les deux auteurs ont en commun de situer leurs histoires au sein d'un espace marginal et de lieux extrêmes, où la nature est omniprésente et les hommes peu nombreux. Tous deux également écrivent des romans d'aventures. Pourtant, cette appréciation ne doit pas faire oublier l'unicité de l'œuvre de Coloane ni le fait que, contrairement à Jack London, l'auteur ait été considéré par ses lecteurs chiliens comme le « père de la patrie ». Comment expliquer cette appellation ? C'est l'une des questions implicites auxquelles nous serons en mesure de répondre à la fin de cette étude.

Il faut d'emblée préciser que si l'on peut dire de l'auteur qu'il est habité par l'esprit de l'aventure, c'est en nous fondant sur une signification plus complexe du récit d'aventure que celle qui tend à le réduire à de la littérature de divertissement. Coloane a en effet produit des œuvres dont les enjeux littéraires sont multiples, à la fois poétiques et politiques. Ses romans d'aventures interrogent le rapport entre l'homme austral et son milieu tout autant que l'homme universel. Outre les récits relevant de ce genre, ses textes mêlent les passages didactiques aux envolées lyriques et aux tableaux artistiques. Ils peuvent se faire documents ethnologiques, articles encyclopédiques, sommes de connaissances sur le vivant austral ou préférer la suggestion et le mystère. Ils peuvent exploiter les sciences en tant que modes d'appréhension du monde et se servir dans le même temps du pouvoir et du détour de l'imagination. D'autres encore prennent la forme de recueils de récits mythologiques ou de fables morales et critiques. La complexité, la richesse et la nature protéique de son œuvre est telle qu'il est impossible de la résumer en une comparaison avec celle d'un autre. Il sera plus juste d'affirmer que Coloane écrit un lieu unique au monde, auquel il s'est mis à l'écoute, et qui rend son œuvre tout aussi unique.

Lors de la publication, dans les années 1940, de ses premières œuvres au Chili, Coloane a été jugé plutôt négativement par une partie des critiques littéraires et écrivains de son époque qui considéraient ses récits trop « désengagés » pour être qualifiés de sérieux. Ils leur reprochaient d'être situés en dehors de la réalité, des mouvements de l'histoire et de la société, dont la scène principale était la ville. De fait, Coloane n'écrit pas la ville<sup>1</sup> mais les vastes étendues désolées de Patagonie qui semblent être hors du temps, ou encore les mers australes

---

<sup>1</sup> Un constat qu'il fait lui-même et qu'il explique comme une incompétence mais aussi comme un manque

sur lesquelles naviguent les bateaux de marins hardis, confrontés à un péril constant. Ainsi, selon les critiques, son œuvre semble davantage destinée à divertir un lectorat relativement jeune qu'à le convier à une méditation sur la condition ouvrière ou sur les conséquences de l'exploitation de l'homme par l'homme. En effet, dans ses récits, contrairement à la plupart des écrivains de son temps, il ne représente pas les ouvriers des industries urbaines mais ceux des estancias, perdus dans les confins, loin de la civilisation et dépourvus, pour la plupart, de toute conscience politique. Il est vrai que les récits de Francisco Coloane peuvent apparaître marginaux au regard du contexte artistique et littéraire de l'époque où ils ont été publiés. Le fait est qu'ils peuvent être perçus comme dé-contextualisés s'il on part du principe que la grande ville est le centre de l'Histoire, et qu'en ce sens, elle définit le contexte réellement signifant.

Pourtant, une autre partie de la critique a placé Coloane dans certains courants contemporains de l'écrivain, le reconnaissant par là même digne de considération. L'auteur s'est ainsi vu associé au mouvement dit « *Generación literaria de 1938* », autrement appelé « *Generación literaria del 1942* » et que les critiques Ricardo Latcham et Hernán Díaz Arrieta ont encore baptisé « *Generación criollista del 1940* ». Approché selon cette perspective, Coloane figure aux côtés des écrivains et poètes Nicomedes Guzmán, Gonzalo Drago, Andrés Sabella, Óscar Castro, Nicasio Tangol, Volodia Teitelboim, Eduardo Anguita et Teófilo Cid, parmi les plus célèbres. Ce mouvement réunit des auteurs dont les textes se présentent explicitement comme le lieu d'une réflexion sociale, historique et politique, et qui mettent l'homme – par-dessus tout, l'ouvrier – au cœur de leurs préoccupations en le représentant dans une lutte constante avec son milieu, urbain ou naturel, et confronté à la problématique de l'exploitation<sup>2</sup>.

Dans son ouvrage *Historia de la literatura chilena*, Hugo Montes décrit cette génération de manière plus précise :

*En 1938, como un anuncio de triunfos posteriores auténticos, llegó al poder un vigoroso sector de extracción media, originando una eclosión de fe popular, traducida por los escritores en un naturalismo constructivo en que se integran significativamente las capas sociales en descomposición y las fuerzas promisorias de los grupos en ascenso. No se trata ahora de una recreación estética de un ambiente de autenticidad discutible, sino de un hondo hurgar en busca de las causas infraestructurales que originan el proceso que angustia y oprime las clases desposeídas o grupos laborantes. Este naturalismo proletario, esta verdadera épica social, como alguien señaló, produjo un ansia apasionada de cambiar*

<sup>2</sup> Deux tendances finirent par se dessiner au sein du mouvement : la première, profondément ancrée dans la problématique sociale, use d'une langue directe, réaliste et possède des accents clairement régionalistes ; la seconde, davantage préoccupée par le style et plus subjective, recherche au contraire l'innovation de la langue et réunit des poètes influencés par les avant-gardes, le surréalisme et le « créationnisme » (le « *creacionismo* » de Vicente Huidobro).

*la vida nacional [...], de dar al obrero y al campesino [...] un sitio de dignidad. Y así vemos el nacimiento de una literatura de mayor resonancia vital que no gira en torno al paisaje, sino al hombre comunitario.*<sup>3</sup>

Nous verrons que l'œuvre de Francisco Coloane, bien qu'« excentrée » par rapport aux grands axes urbains où se joue l'histoire, comporte effectivement bon nombre de ces aspects. Pourtant, la distinction établie dans la dernière phrase peut laisser penser qu'elle devrait être exclue de cette littérature dont l'esthétique relève d'un « naturalisme prolétaire », de l'« épopée sociale », et qui est centrée sur l'homme et non plus sur les paysages, comme ce fut longtemps le cas en Amérique Latine jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> s. Or, en situant l'action de ses drames en Patagonie australe ou en Terre de Feu, dans des terres sauvages où la présence humaine est rare, Coloane semble davantage se poser en héritier du courant romantique ou régionaliste qu'en représentant actif du réalisme social. La lecture de son œuvre révélera néanmoins que les paysages qui y figurent entretiennent un dialogue constant avec l'homme, qu'ils sont l'expression d'un milieu bien spécifique et qu'ils contribuent fortement à déterminer un mode d'être et de penser uniques. Par ces aspects, l'écrivain est donc bien représentatif de la génération du début du 20<sup>e</sup> s. à laquelle il a été associé.

A l'assimilation de son œuvre à une esthétique ou un à courant particuliers, Francisco Coloane reste indifférent : ses textes sont avant tout le fruit d'une expérience intense et bouleversante, d'une rencontre inoubliable avec un lieu et ses hommes et de la volonté d'en réveiller et d'en fixer le souvenir. Par conséquent, on peut dire que ce sont davantage les lieux australs qui l'ont choisi plutôt qu'il ne les a choisis lui. Du reste, l'auteur lui-même insiste sur le fait qu'il s'est laissé guider par son objet sans intention idéologique quelconque. C'est en effet un rapport plus vital qu'idéologique qui unit Coloane à son œuvre, et avant que d'être esthétique, elle s'enracine dans l'émotion, dans un profond attachement pour les contrées australes et ses habitants. Selon les termes quelque peu naïfs mais révélateurs de Jaime Valdivieso, l'œuvre de l'écrivain chilote fait partie de celles qui témoignent davantage d'une expérience que d'une création fictionnelle, autrement dit, elle apparaît plus comme « [...] *experiencia vital, como conocimiento de los hombres y la naturaleza que como ficción* [...] »<sup>4</sup>. Une analyse comparative de ses textes de fiction et de ses récits autobiographiques permettra en effet de déceler l'importance que revêtent, dans son écriture, l'expérience

<sup>3</sup> Hugo Montes, *Historia de la literatura chilena*, Santiago, Editorial Del Pacífico, 1956, p.40.

<sup>4</sup> Jaime Valdivieso, « *La épica del mar en la obra de Francisco Coloane* », *Estudios públicos*, N° 99, 2005, p.258. URL: [http://www.cepchile.cl/1\\_3648/doc/la\\_epica\\_del\\_mar\\_en\\_la\\_obra\\_de\\_francisco\\_coloane.html#VB8RVeeOgYI](http://www.cepchile.cl/1_3648/doc/la_epica_del_mar_en_la_obra_de_francisco_coloane.html#VB8RVeeOgYI)

concrète de l'espace austral et la rencontre avec des hommes en contexte, sans autre intention, ou possibilité, que de vivre intensément en *ce* lieu, en compagnie de *ces* hommes. Elle révèle toutefois bien davantage.

En effet, mises bout à bout, les nouvelles de Coloane composent une géographie poétique remarquable au fondement d'un univers fictionnel singulier. Ses romans et récits d'aventures et d'apprentissage, s'avèrent offrir bien plus qu'un divertissement pour la jeunesse ou les amateurs de romans d'aventures : ils représentent le lieu de l'expression et de la construction d'une identité individuelle et collective en rapport avec une communauté précise.

Quant à ses chroniques, bien qu'elles constituent la moitié de sa production écrite, elles forment un pan de son œuvre encore inconnu en Europe mais qui ne doit cependant pas être négligé dans la mesure où celles-ci permettent d'apprécier la variété de l'écriture et des intérêts de leur auteur. En effet, elles décrivent et racontent la région australe (depuis l'archipel de Chiloé jusqu'à la Terre de Feu) dans ses spécificités et manifestations naturelles, culturelles, ethnologiques et historiques. Cependant, la part d'invention et d'imagination y est moindre et l'ancrage dans la Région de Magallanes, en revanche, très fort, raisons pour lesquelles elles ont été jugées peu susceptibles d'intéresser le lectorat étranger.

D'autre part, la confrontation des textes fictionnels de Coloane avec ses écrits autobiographiques et certaines de ses chroniques permet de constater à quel point l'expérience personnelle de l'auteur en Patagonie a été fondatrice ; ces deux derniers fournissent de nombreuses clés de lecture de l'œuvre globale. C'est dans cette perspective que nous avons décidé de les explorer en nous gardant toutefois d'étudier l'œuvre à l'aune de la vie de son auteur, le récit de ses expériences ne devant rester qu'une manière d'éclairer l'œuvre littéraire et non d'en rendre compte dans sa totalité.

Par ailleurs, en relisant avec attention ces textes de nature si différente, nous avons pu détecter l'existence de liens substantiels, organiques, entre l'œuvre d'imagination, les chroniques et les articles de Coloane, de sorte qu'ils apparaissent complémentaires plutôt que détachés les uns des autres. On peut du reste les réunir selon deux mouvements que chacun déploie à sa manière, soit l'écriture de l'aventure, d'une part, et l'effort pour exprimer, dans les deux sens du terme, une essence australe, d'autre part.

Dans la perspective d'une étude globale de l'œuvre de l'écrivain chilien, la notion d'aventure, au cœur de la problématique explorée, doit être entendue dans son sens large et d'abord dans sa double dimension : il y a l'aventure racontée, l'histoire, et celle, multiple, que

Coloane fait vivre à ses lecteurs, autrement dit, l'aventure de la lecture. Dans ses écrits, l'aventure en terres australes correspond parfaitement à la double réalité que décrit José Tonko, représentant de l'ethnie alacalufe et étudiant en anthropologie au moment où Francisco Coloane le rencontre (1996). L'écrivain rapporte ses propos dans son autobiographie *Los pasos del hombre* :

*[...] hay diversas maneras de viajar y de vivir la aventura. Una es « ser un viajero participante en donde el sujeto recibe la acción en forma empírica y la otra es viajar y vivir las aventuras a través de los ojos de los demás. Esta forma de vivir la experiencia la entrega el libro. A medida que se avanza en la lectura, estamos conociendo hechos que podrían ser ficticios o verdaderos, lo cual genera en el lector un montón de sensaciones, emociones y sentimientos... Sin darnos cuenta, resulta que las aventuras y/o conocimientos que transmite el libro son, a la vez, las aventuras del lector. Vivenciar procesos, hitos históricos, viajar a otras latitudes y conocer personas con culturas y formas diferentes de vida lo permite el libro. Por lo tanto, nos hace, al parecer, aceptar la diversidad o aceptar al otro cultural ».*<sup>5</sup>

La première conception (une participation directe et empirique à l'action) concerne en premier lieu les personnages des aventures, dont le lecteur vit l'expérience et ressent les émotions par procuration. La seconde, indirecte, est l'aventure que vit le lecteur au fil des pages. Lorsqu'il décrit cette dernière, José Tonko souligne la variété de ses formes, et c'est cette multiplicité que l'on retrouve chez Coloane. En effet, ses textes ne transmettent pas seulement des aventures avec leur lot d'émotions, de sensations et de sentiments, ils véhiculent des connaissances sur le monde parcouru et vécu par les personnages, lu et déchiffré, dans les limites du possible, par les narrateurs qui posent sur lui différents regards.

Sont stimulées de la sorte l'imagination et l'intelligence du lecteur qui se trouve embarqué dans une expérience intense et variée du monde représenté. Les textes médiateurs d'émotions et de savoir(s) font ainsi découvrir un espace et des hommes saisis dans leurs spécificités, car l'aventure implique le mouvement, le parcours de cet espace et la rencontre avec ce que José Tonko nomme « l'autre culturel ». On entrevoit déjà de quelle manière l'écriture de l'aventure peut contribuer, presque naturellement, à la définition de l'identité d'une région – ses lieux et ses hommes – ainsi qu'à la capture de son essence et de son esprit.

Les critiques qui ont mis en avant l'originalité de l'œuvre de Coloane ont fait ressortir son caractère pionnier. Ramón Díaz Eterovic, parmi de nombreux auteurs, a souligné en ces termes cet aspect fondamental en insistant sur la notion de création : « [...] fue el inventor del

---

<sup>5</sup> *Los pasos del hombre, op.cit., p.222.*

*espacio magallánico dentro de la narrativa chilena*<sup>6</sup> ». Dans leur ouvrage collectif *Historia de la literatura de Magallanes*, Ernesto Livacic Gazzano, Silvestre Fugellie et Eugenio Mimica Barassi mentionnent Francisco Coloane en premier dans la section intitulée « *Magallanes contado por magallánicos de nacimiento o de adopción* » et le présentent à leur tour comme un pionnier : « [...] *el descubridor literario de los confines australes*<sup>7</sup> ». C'est un commentaire similaire qu'a fait Manuel Rojas, en remettant à Francisco Coloane le prix d'un concours littéraire organisé par les éditions Zig-Zag en 1941 en récompense à son premier roman *El último grumete de la Baquedano* :

*A pesar de ser un escritor que recién comienza a escribir, constituye una promesa para nuestro país y no sería raro que pudiera ser uno de los grandes escritores que tomara por tema la Patagonia, que esperaba desde hace mucho tiempo a quien cante la vida intensa que allí se desarrolla.*<sup>8</sup>

Plus précisément encore, Homero Castillo mentionne le fait que l'œuvre de Francisco Coloane accède à ce qu'il appelle une « *nueva modalidad del discurso criollista, por la introducción de los parajes australes en la literatura chilena y por su vasto conocimiento de la zona, tanto experiencial como letrado*<sup>9</sup> ». Il conclut son article sur Coloane conteur, en réaffirmant la mission littéraire, consciente ou non, qui sous-tend son œuvre, : « *Coloane, en gran medida, aporta con natural fidelidad y precisión oportuna la indispensable faceta austral que le iba faltando al poliedro literario americano*<sup>10</sup> ». Ainsi, l'auteur comblerait une lacune, apparaissant de ce fait indispensable, tandis que sa littérature se trouve définitivement associée à un espace précis : la région australe du Chili.

Enfin, dans *La zanja de la Patagonia*, Vanni Blengino compare la représentation de la Patagonie dans les écrits de Borges et de Coloane. Chez le premier, la Patagonie est un fantasme, un espace métaphysique, un souvenir déformé : « [...] *un Sur imaginario, de invenciones metafísicas, individual e universal, que va más allá de los recuerdos familiares, en los cuales la Patagonia es apenas un cometa en el universo fantástico de Borges*<sup>11</sup> ». Au contraire, dans les écrits de Coloane, la Patagonie est un espace concret, un axe géographique et humain à partir duquel se déploient les récits, et déterminant à bien des égards :

<sup>6</sup> Ramón Díaz Eterovic, « *Ante palabras* », *Contando el cuento: antología joven narrativa chilena*, Santiago, Sin Fronteras, 1986, p.7.

<sup>7</sup> Silvestre Fugellie, Eugenio Mimica Barassi, « *III. La narrativa* », *Historia de la literatura de Magallanes*, Ernesto Livacic Gazzano (dir.), Punta Arenas, Ediciones de Escritores de Magallanes, 1988, p.65.

<sup>8</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.110.

<sup>9</sup> Homero Castillo, « *Francisco Coloane, cuentista de la región austral* », *Hispania*, Vol.41, N°2, mai 1958, p.174.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>11</sup> Vanni Blengino, *La zanja de la Patagonia. Los nuevos conquistadores: militares, científicos, sacerdotes y escritores*, Buenos Aires, Fondo De Cultura Económica de Argentina, 2005, p.199.

*Si Borges relega la Patagonia a los confines de sus recuerdos, el escritor chileno Coloane – a diferencia de otros escritores que también se inspiran en acontecimientos, personajes y paisajes patagónicos, pero que se colocan fuera de sus límites – ubica sus personajes en el sur patagónico.<sup>12</sup>*

De fait, l'écrivain chilote propose une authentique immersion dans le grand Sud chilien, tentant de faire revivre à ses lecteurs l'expérience intense qu'il y a vécue.

Au sens strict, Coloane n'est pas le premier à faire apparaître la région australe du continent chilien dans sa littérature. Dans un article consacré aux relations entre vie et écriture s'exprimant au sein des textes biographiques, Eddie Morales Piña s'intéresse à la manière dont les auteurs ont traité le thème de « la *Terra Australis*, el *Finis Terrae* o la *Antártica* », à travers des genres fictionnels ou référentiels :

*Dentro de los primeros, los géneros referenciales son los discursos que le dan consistencia mediante el lenguaje al Finis Terrae; mientras que los géneros ficcionales, por su parte, le otorgan un carácter imaginario propio de la literatura, entendiéndola a ésta como poiesis, es decir, creación.<sup>13</sup>*

A cette occasion, il fait remarquer combien peu nombreux sont les auteurs chiliens à avoir traité de l'extrême Sud du continent :

*Si revisamos la historia de nuestra literatura resulta sintomático que pocos son los creadores de la misma que han mirado hacia el extremos sur del continente, traspasando los mares y plasmando mediante el discurso narrativo – sea el referencial o el ficcional, la imagen de la Terra Australis. Mariano Latorre, el escritor criollista por antonomasia, hablaba de los siete países de Chile dada la variedad de espacios y paisaje de esta “fértil provincia y señalada de la región Antártica famosa<sup>14</sup>” – como lo cantó Ercilla en las primeras estrofas de su poema épico La Araucana –, que abarca desde los desiertos del norte con Andrés Sabella o Mario Bahamondes, hasta los bosques, selvas, lagos y mares del sur con Daniel Belmar o Francisco Coloane, pasando por los campos descritos por el propio Latorre, y todos los escritores del criollismo o mundonovismo de la literatura chilena.<sup>15</sup>*

Ce qui distingue l'œuvre de Coloane de celles des auteurs cités, c'est que le choix de l'espace austral en tant qu'objet d'écriture a été motivé par le cheminement personnel de l'écrivain, pour qui la création a d'abord été le moyen de commémorer un espace qui fut pour lui comme une révélation et de rendre hommage aux hommes qu'il y a connus. Par la suite,

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Eddie Morales Pina, « *Vida y escritura: géneros referenciales y escritura autobiográfica en Francisco Coloane* », *Estudios Hemisféricos y Polares*, Vol. 4, N°1, Viña del Mar, Chile, premier semestre, 2013, p.45.

<sup>14</sup> Francisco Coloane reprend ces vers de Ercilla dans le titre de sa nouvelle “*De la región Antártica famosa*”, s'inscrivant ainsi dans une tradition littéraire. Il cite d'ailleurs le poète à plusieurs reprises dans ses écrits.

<sup>15</sup> Eddie Morales Piña, « *Vida y escritura: géneros referenciales y escritura autobiográfica en Francisco Coloane* », *op.cit.*, p. 45.

l'œuvre réalisera une sorte de synthèse entre les besoins affectifs de l'homme et le projet intellectuel dont nous montrerons les enjeux idéologiques. Elle peut être ainsi lue comme le lieu d'une rencontre entre une histoire individuelle et un destin collectif.

Le caractère profondément régional de son œuvre et sa dimension pionnière invitent à se poser la question des liens entre la représentation littéraire d'un espace donné et la manière dont celle-ci contribue à la définition d'une identité, dans le cas d'un espace invisible à l'échelle nationale et continentale. Le terme d'identité est complexe et aisément polémique, en raison notamment de ses implications politiques et culturelles. L'identité est définie ainsi par Sergio Mansilla Torres, chercheur et poète chilien associé au mouvement « *Aumen de Chiloé*<sup>16</sup> » :

*[...] la noción de identidad, en tanto autoimagen singularizadora, se materializa, en la práctica de la vida social, a través del hecho de que una comunidad de individuos comparte un determinado conjunto de condiciones de vida que posibilitan una constelación común de significados, asumidos éstos como patrimonio digno de defenderse y preservarse y que, en todo caso, proveen patrones, sustentables en el tiempo, de funcionamiento y de comprensión intersubjetiva de la realidad. Castellón y Araos mencionan, al respecto, tres condiciones claves para la construcción y sustentabilidad de una determinada identidad cultural: una es el lenguaje y todo el tejido de discursividades constituyentes de lo real, lo imaginario y lo simbólico (Lacan dixit) que se sustentan en el lenguaje compartido (un idioma común), otro es el territorio en la medida en que las características físicas de éste imponen « modos de habitar, de ser y de mirarse », los que contribuyen a la construcción de una determinada especificidad cultural surgida por la necesidad de adaptación al medio. Una tercera condición sería la religión en tanto ésta « conlleva una interpretación del mundo » que provee potentes significados en términos de imaginar/ comprender el origen y sentido último de lo real, incluyendo, por cierto, la realidad personal de cada individuo.<sup>17</sup>*

Nous retiendrons de cette définition certains points essentiels à la compréhension de la quête identitaire que l'écrivain chilote exprime dans ses récits. Ceux-ci montrent en effet de quelle manière la géographie australe façonne des êtres et des modes de vie spécifiques. Ils témoignent en outre d'un travail sur la langue, notamment à travers un traitement symbolique et poétique des toponymes australs et une exploitation politique des régionalismes et indigénismes, lesquels sont appréhendés en tant que patrimoine culturel collectif. Enfin, ils transmettent une description et une interprétation du monde aptes à fonder un imaginaire commun, par le biais, d'une part, de la création d'un univers poétique inédit, et d'autre part, de la réactivation de la cosmogonie, et plus largement, de la spiritualité, indiennes.

<sup>16</sup> L'atelier littéraire *Aumen* est une école de poésie contemporaine fondée en 1975 à Castro (île de Chiloé) par les poètes Renato Cárdenas et Carlos Trujillo, et qui prit fin en 1989.

<sup>17</sup> Sergio Mansilla Torres, « *Literatura e identidad cultural* », *Estudios filológicos*, N°41, Valdivia, septembre 2006. URL : <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S007117132006000100010&lng=es&rm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132006000100010&lng=es&rm=iso)>



Dans le même essai, Sergio Mansilla Torres pose le lien entre littérature et identité comme une évidence en ce sens où la littérature participe de la construction et de la découverte d'une identité culturelle. Sa fonction peut être décrite en ces termes :

*Dado que esta identidad no puede sino pensarse como situada en un tiempo y territorio concretos, la "producción de identidad" realizada por la literatura cabría verla, en rigor, como una operación de "esencialización" (aunque siempre inestable) de una cierta formación cultural situada, que se hace presente, visible, precisamente por el texto literario que la registra, la construye y, a su modo, la fija (dentro de lo fijo que puede ser un texto literario).<sup>18</sup>*

C'est précisément ce qui ressort à la lecture des textes de Coloane : ils réalisent ce processus d'« essentialisation » par le biais de la mise en évidence, la construction (car l'écriture est toujours récréation et invention) et la fixation de traits essentiels à un certains lieux et aux sociétés qui les peuplent.

En conséquence, à travers l'œuvre de l'écrivain, une société peut se reconnaître, retrouver les liens perdus, oubliés ou inconscients qui unissent chacun de ses membres et chaque groupe à un lieu, une culture et une histoire. En ce sens, l'œuvre crée, tout autant qu'elle favorise, une cohésion identitaire :

*Si la identidad es « un conjunto de significaciones y representaciones relativamente estables a través del tiempo que permite a los miembros de un grupo social que comparte una historia y un territorio común, así como otros elementos culturales, reconocerse como relacionados los unos con los otros biográficamente » (Montero 1991: 76-77), y si la literatura, al decir de Miralles, produce identidad, ésta (la literatura) tendría entonces que producir efectos que contribuyan a que los miembros de un determinado grupo social se reconozcan « relacionados los unos con los otros » a partir de referentes simbólicos provistos por la literatura.<sup>19</sup>*

D'autre part, lorsque Coloane met en scène des terres reculées et des individus isolés, marginalisés ou invisibles, comme les ouvriers ou les Indiens, il décrit leurs mœurs et/ou leur spiritualité, il construit un univers poétique mais également vraisemblable qui fournit un ensemble d'images du grand Sud chilien au fondement d'un imaginaire collectif :

*Uno de los primeros efectos que produce la literatura que textualiza representaciones identitarias es la visibilización, a través del texto literario, de gentes, paisajes, modos de vida, simbolizaciones autóctonas, miserias, sueños, etc. de una determinada comunidad humana en un territorio concreto. Los relatos patagónicos de Francisco Coloane, por ejemplo, han literaturizado la Patagonia chilena (Región de Magallanes) de una manera tal que ésta ha cobrado una potente existencia estética precisamente en la narrativa de Coloane y gracias a ella: sus relatos proveen al lector de una cierta experiencia de realidad*

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

*patagónica que incide, a veces de manera decisiva, en las imágenes epistemológicas, políticas, antropológicas, históricas y hasta geográficas que el lector construye finalmente sobre la Patagonia magallánica (los efectos de lo literario, en este sentido, están lejos de reducirse a lo "puramente estético", en el sentido de experiencia idealizada de lo bello).<sup>20</sup>*

La problématique identitaire est au centre des préoccupations des écrivains hispano-américains depuis le 19e s., qu'il s'agisse de prose ou de poésie, et dans cette perspective, Coloane s'inscrit dans une tradition séculaire. Si l'on s'en réfère à la tradition de ces écrivains consistant en la recherche d'une voix qui soit propre au continent, on peut dire que la représentation de l'espace austral offerte par Coloane fait écho, mais de manière moins schématique ou unilatérale que chez la plupart d'entre eux, à la dichotomie « civilisation/barbarie » par laquelle a été définie l'Amérique latine dans le champ littéraire à partir de la seconde moitié du 20e s. Le premier intellectuel à formuler cette problématique fut Sarmiento dans son livre fondateur *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845). Rosalba Campra l'explique de cette façon :

*La búsqueda de una expresión propia se ha caracterizado por un binarismo en apariencia ineludible: la definición de la realidad latinoamericana en términos de civilización/barbarie. [...] "Barbarie" [...] es todo lo que se condiciona por las fuerzas naturales: el campo, la vida campesina, la tradición. Esta codificación de valores, erigida en mito identificador, aflora, en mayor o menor medida, en toda la narrativa latinoamericana que desde las primeras décadas del siglo XX plantea el problema de la relación hombre/naturaleza.<sup>21</sup>*

Dans les récits de Francisco Coloane, la confrontation homme/nature prend clairement le sens d'une lutte constante de la civilisation (et de ses symboles) pour, sinon s'imposer, du moins se défendre contre la violence aveugle de la nature australe. Sur cette première dichotomie vient s'en greffer une seconde, selon laquelle les habitants des confins du Chili seraient des barbares comparés aux habitants des villes, représentants de la civilisation. On voit à quel point cette problématique anime en son cœur la littérature de Coloane.

Dans son essai *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Alicia Llarena relève en effet l'importance du rôle de l'espace dans l'expression de la réalité ainsi que dans l'interprétation et la définition de la culture d'un pays. Elle souligne ainsi « [...] *el papel nuclear del espacio en la conformación, percepción y expresión escrita de la cultura*<sup>22</sup> ». Elle montre à quel point les écrivains latino-américains « *están llamados a participar en [...] la*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Rosalba Campra, « *Un espacio para el mito* », *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Ed. Siglo xxi editores, 2007, p.49.

<sup>22</sup> Alicia Llarena, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Sinaloa, Universidad autónoma de Sinaloa, 2007, p.24.

*revelación de la “tierra inédita” [...]»<sup>23</sup>*. Enfin, elle met en exergue le rôle fondamental et fondateur de l’espace au sein du récit de fiction et considère le langage spatial comme le cœur authentique de l’histoire :

*[...] el elemento mediador entre todas las instancias del relato, el principio del que dependen y en el que toman sentido las figuras y acontecimientos de una fábula cualquiera, porque el espacio es en definitiva « la forma de lo imaginario<sup>24</sup> » [...] el que posee la capacidad de convocar, poner en juego y sugerir todo tipo de relaciones arquetípicas sutiles [...].<sup>25</sup>*

Dans son essai consacré à la construction d’une essence proprement hispano-américaine à travers la littérature, Rosalba Campra cherche à déterminer dans quelle mesure la réalité latino-américaine se reflète dans sa littérature, et, inversement, dans quelle mesure la littérature elle-même peut créer la réalité hispano-américaine. A cet effet, elle revient sur la littérature de la fin du 19e s. et du 20e s. et conclut :

*Todos estos intentos confluyen hacia la creación de una conciencia de sí, cuya voz privilegiada es la literatura. Entra aquí en juego una dialéctica compleja. José Martí consideraba imposible la existencia de una literatura, si no existía, previamente, una esencia americana para expresar. Pero esta discutida esencia también se va construyendo a través de los libros. La literatura se hace cargo – o más, éste es el fardo que se le adjudica – de la peligrosa tarea de definir el ser<sup>26</sup>. Pero ¿Cuáles son los elementos propuestos por esta narrativa – porque sobre todo de narrativa se trata – en los que va tomando forma el ser? La lista de las constantes no se agota fácilmente: la lucha del hombre contra una naturaleza avasallante; el paisaje visto como dimensión inabarcable; la resistencia a múltiples formas de explotación; la idea de un mundo sin confines entre lo real y lo maravilloso; el redescubrimiento de un lenguaje barroco, proliferante, mágico; la proyección mítica; la refundación de utopías...<sup>17</sup>*

Bien que l’œuvre de Coloane énonce une partie des motifs énumérés par Rosalba Campra, elle est aussi le lieu d’une élaboration littéraire inédite de l’identité australe qui comporte les éléments, rappelés plus haut, permettant de reconnaître une œuvre engagée dans un processus de révélation identitaire. Cette élaboration passe par trois types de rapport au monde et aux hommes australs : l’un est un rapport personnel, enraciné dans l’expérience ; l’autre, un rapport artistique, poétique, permis par le premier ; le troisième est un rapport intellectuel, heuristique, et également politique. Ces trois rapports s’expriment au sein de

<sup>23</sup>*Ibid.*, p.12.

<sup>24</sup> Antonio Garrido, cité par Alicia Llarena, *ibid.*, p. 25.

<sup>25</sup>*Ibid.*

<sup>26</sup> Rosalba Campra cite à ce sujet Fernando Aínsa: « *Son los libros los que hacen al pueblo y no a la inversa [...]. ¿Cuántos estereotipos y esquemas aplicados a la realidad de continente tienen un origen exclusivamente “literario”? El condicionamiento de una visión de la realidad a través de ciertas novelas parece inevitable [...], al mismo tiempo que prototipos y mitos crecen desde las páginas de muchas obras y se inscriben en la realidad* », « *La espiral abierta de la novela latinoamericana* », *Novelistas latinoamericanos de hoy*, J. Loveluck [coord.], Madrid, Taurus, 1976, p.33.

discours de nature différente : le récit autobiographique, qui repose sur la convocation de souvenirs et le jeu de la mémoire ; le roman et la nouvelle, récits fictionnels dédiés à la fondation d'un imaginaire austral inédit ; enfin, une forme un peu à part, la chronique, récit d'événements réels ou de voyage basés sur une expérience empirique du monde et sur l'enquête de terrain.

Considérés ensemble, ces discours portent une quête littéraire et identitaire dont l'accomplissement repose sur trois axes : cette quête dépend d'abord de la découverte et de l'expérience personnelle d'un espace et d'un groupe humain uniques, qui furent déterminants dans le processus de maturation individuelle, intellectuelle, littéraire et politique de l'auteur. Elle se manifeste également, au niveau de la fiction, à travers de nombreux récits de navigation et deux romans d'aventures et d'apprentissage, qui ont pour espace central et moteur la mer australe en tant que milieu spécifique et espace universel. Enfin, elle ne peut se réaliser sans l'acquisition et la transmission d'un ensemble de connaissances précises et rigoureuses sur le monde austral, embrassant tous les domaines du savoir et livrées via la convocation dans le texte des sciences physiques et des sciences humaines, et plus spécifiquement, la géographie, les sciences naturelles, l'ethnologie et la sociologie. Ainsi, Coloane poursuit son entreprise consistant à délivrer un discours vrai sur le monde austral.

Cette posture intellectuelle s'accompagne d'un geste critique lorsqu'il s'agit de mettre en lumière l'histoire tragique de la région, et de faire ainsi tomber les masques recouvrant un territoire que l'on a surtout voulu voir comme un ensemble de paysages pittoresques, d'une beauté sublime, où les hommes se plaisent à vivre des expériences extrêmes dans une solitude propice à l'épanouissement de leur âme romantique et à la méditation. Coloane met alors sur le devant de la scène deux groupes humains victimes de l'oubli ou d'une entreprise « d'effacement » : les ouvriers agricoles et les Indiens australs. Il recrée en effet la tragédie dont ils ont souffert respectivement tout en rendant hommage à leurs actions politiques, pour les premiers, et aux principes de leur civilisation, pour les seconds.

Ayant fait le choix d'étudier l'œuvre de Coloane dans sa globalité, dans la mesure où chaque texte contribue à sa manière à l'expression de l'âme de la région australe du Chili, à son « essentialisation », nous chercherons constamment à pointer les traits d'écriture récurrents et les leitmotifs qui, d'un récit à l'autre, dessinent un réseau esthétique et thématique définissant une logique de représentation et une pensée sur le Sud austral.

A côté de cette approche comparative et synthétique, nous avons trouvé pertinent de consacrer une étude plus étendue à trois romans en particulier ainsi qu'à une nouvelle car nous les estimons représentatifs de l'œuvre de Coloane, et d'autant plus éclairantes que nous

les analyserons dans leur totalité, car leur construction même est signifiante. Ainsi, la seconde partie de cette étude est structurée autour de l'analyse des romans d'aventures et d'apprentissage *El último grumete de la Baquedano* et *El camino de la ballena*, dont les enjeux dépassent l'art de divertir. La troisième accorde une place de choix à la nouvelle « *De cómo murió el chilote Otey* », en tant qu'exemple illustrant la manière dont Francisco Coloane récrit l'histoire des ouvriers de la Région de Magallanes. Suivra une analyse de son dernier roman *El guanaco blanco*, œuvre consacrée aux Onas de la Terre de Feu et dans laquelle sont abordées les problématiques du massacre indien et du métissage forcé.

Nous nous proposons ainsi de montrer comment l'œuvre de l'écrivain chilote, en alternant « récits de terre » et « récits de mer », participe de la construction d'une identité régionale à travers l'élaboration d'aventures imaginaires tout autant qu'intellectuelles, aventures animées par une quête de vérité sur le monde austral qui est aussi, dans le même mouvement, quête identitaire.

La première partie sera consacrée à la mise au jour des fondements de l'œuvre littéraire de Coloane selon une progression qui nous mènera de son expérience personnelle des lieux australs à la mise en place d'une géographie imaginaire, proprement littéraire, autrement dit, apte à transfigurer les lieux de vie en univers poétique autonome. En résumé, nous nous attacherons à comprendre le cheminement de cet enfant de Chiloé, devenu le créateur d'une géographie australe unique.

Dans un second temps, nous nous concentrerons sur ce qui constitue l'un des pans fondamentaux de son œuvre, à savoir, l'écriture de l'aventure en mer, qui prend la forme de récits brefs ou de romans. Nous verrons ainsi dans quelle mesure, et selon quelles modalités, elle permet à Coloane de représenter les liens étroits, essentiellement violents, qui unissent les hommes de la région australe au milieu marin, et de fonder des héros australs. Ces liens s'avèrent être de nature diverse : ils sont physiques, économiques, émotionnels et se manifestent à travers la trajectoire romanesque des personnages, porteurs d'un destin collectif car représentatif d'une communauté régionale. Nous verrons alors de quelle manière la mer australe de Coloane devient un espace de questionnements existentiels et métaphysiques qui confèrent à ses romans d'aventures une dimension universelle leur donnant tout leur poids.

Dans le dernier temps de cette étude, qui sera plus précisément centré sur le souci de vérité sous-tendant l'écriture de Coloane, nous mettrons en lumière, d'une part, la manière complexe mais efficace dont les textes transmettent au lecteur un ensemble de connaissances sur la géographie et le vivant australs ainsi que sur la culture spécifique aux sociétés humaines, passées et présentes, de l'extrême Sud, tout en soulignant qu'un mystère

indéchiffrable par la raison perdue au cœur du monde austral car il lui est inhérent. D'autre part, nous mettrons au jour les modalités selon lesquelles l'auteur lève le voile sur l'histoire tragique de la région et l'exprime, tout en mettant en accusation les responsables de cet état de fait irréversible. Nous verrons alors que conjointement à cette dénonciation, Coloane exploite le pouvoir de l'écriture pour proposer une forme de réparation symbolique comprenant les actes de commémoration et de restitution d'un territoire, d'une langue et d'un imaginaire à ceux qui en furent dépossédés, et tout particulièrement les populations indigènes.

## **PARTIE I. Le Chili austral de Francisco Coloane : lieux de vie, lieux d'écriture. De l'expérience à l'œuvre littéraire.**

L'objectif des deux premiers chapitres est de montrer le rôle fondamental de l'expérience personnelle de la géographie australe en tant que préalable nécessaire à l'élaboration de l'œuvre littéraire à venir, qui ne fut que seconde dans la vie de Coloane. L'expression « géographie australe » recouvre plus précisément deux réalités distinctes dans la vie et l'œuvre de l'auteur chilien. Tout d'abord, l'archipel de Chiloé, et avant tout, l'île natale, la Grande Ile de Chiloé, fondatrice d'un imaginaire symbolique lié à l'insularité dont on dégagera les profonds échos dans les récits. Dans un second temps, nous centrerons notre réflexion sur la rencontre de Coloane avec les terres australes proprement dites, correspondant à la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien, laquelle fut déterminante, plus encore que l'espace primordial de l'île en ce qu'elle décida réellement de l'acte d'écriture.

La réflexion que nous mènerons dans ces deux chapitres trouve un appui dans les déclarations de Coloane qui a souligné lui-même le caractère fondamental, et fondateur, de sa nostalgie des terres australes dans l'élaboration de son œuvre : « *Me hice escritor por nostalgia, por la añoranza del mar y de mis islas y tierras australes*<sup>27</sup> ». Ainsi, qu'il s'agisse de l'île de Chiloé ou de la région de Magallanes, c'est la mémoire, affective avant tout, qui joue le rôle de pont entre le vécu et l'écriture. Jaime Valdivieso va plus loin en affirmant, dans la perspective d'une équivalence plus poétique qu'objective, que ce sont les lieux australs qui ont choisi Coloane pour qu'il les raconte selon sa sensibilité et d'après l'expérience intense qu'il en a faite :

*Nos amplía el conocimiento de la naturaleza y del hombre de una manera extraordinaria e insólita. Se diría que él no se hizo escritor voluntariamente sino fue la naturaleza, el mar de estas tierras, la que lo eligió como instrumento, como medio para mostrarse a sí misma en todo su esplendor y en todo su terror. Lo que en Vicente Huidobro y en Borges surge de la imaginación y de un sofisticado oficio literario, Coloane lo extrae de sus vísceras y de su respiración más allá de la literatura [...].*<sup>28</sup>

Nous souhaitons donc montrer l'influence essentielle de l'expérience australe sur la réalisation d'une œuvre ayant pour scène et objet principaux les régions australes du Chili tout en soulignant à quel point la première a nourri la seconde. Pour saisir cette influence, nous explorerons principalement des textes de Coloane issus de récits autobiographiques, de

<sup>27</sup> Francisco Coloane, *Los pasos del hombre. Memorias*, Barcelona, Mondadori, 2000, p.127.

<sup>28</sup> Jaime Valdivieso, « *La épica del mar en la obra de Francisco Coloane* », *Estudios públicos*, N° 99, Chile, Centro de *Estudios Públicos*, invierno 2005, p.103.

[[http://www.cepchile.cl/1\\_3648/doc/la\\_epica\\_del\\_mar\\_en\\_la\\_obra\\_de\\_francisco\\_coloane.html#.Vho4s6SOilk](http://www.cepchile.cl/1_3648/doc/la_epica_del_mar_en_la_obra_de_francisco_coloane.html#.Vho4s6SOilk)]

témoignages ainsi que de chroniques de voyage. Dans un article consacré à l'écriture autobiographique dans l'œuvre de l'écrivain chilien, Eddie Morales Piña répertorie les différents discours écrits relevant du genre référentiel qui y sont fortement représentés :

*Al decir referencial estamos aludiendo a todos aquellos textos que tomando como motivación escritural al Finis Terrae lo plasman por medio del discurso memorialístico y testimonial. [...] Dentro de esta categoría textual ingresan todos los textos conocidos como epistolarios, diarios de viaje, diarios de navegación, bitácoras, crónicas, memorias, testimonios y relaciones, entre otros. Los géneros referenciales, en consecuencia, son aquellos textos o discursividades que se asientan sobre la base de la propia experiencia del sujeto de la enunciación. [...] Los diarios de vida, diarios de navegación o las bitácoras, generalmente son textos encapsulados y clausurados en sí mismo. Es decir, el sujeto de la enunciación es el mismo del enunciado. Históricamente, los Diarios de Navegación de Cristóbal Colón o el relato de la expedición de Magallanes y Elcano llevado a cabo por Antonio Pigaffeta, son los textos matrices que fundamentan este tipo de discurso referencial.<sup>29</sup>*

Nous retrouvons en effet la plupart de ces types de récit dans l'œuvre de Coloane. Nous les solliciterons tous dans notre analyse des rapports entre sa vie et son écriture. C'est cependant dans ses mémoires intitulés *Los Pasos del Hombre*, publiés en 2000 alors qu'il est âgé de 90 ans, que nous puiserons la majorité des récits d'expériences dont nous soulignerons les enjeux littéraires. Les témoignages recueillis par Virginia Vidal<sup>30</sup>, ainsi que le documentaire que le réalisateur français Olivier Guiton a consacré à l'écrivain<sup>31</sup>, viendront compléter cette matière première. Enfin, certaines chroniques et certains articles écrits par l'auteur lui-même nous permettront d'approfondir la réflexion.

Parallèlement, l'étude des textes autobiographiques permettra de donner à voir leur caractère littéraire. En effet, l'écriture de chroniques est une pratique remarquable chez l'écrivain. Genre hybride aux frontières de la littérature et du journalisme, cette forme semble avoir répondu à sa volonté de témoigner, à partir de sa propre expérience, de la vie quotidienne des hommes dans ces régions situées en marge du continent, ainsi que de leurs traditions culturelles, et ce dans un désir de leur donner une visibilité jusqu'alors moindre. Les ouvrages *Velero Anclado*, *Francisco Coloane en viaje: antología testimonial* et *Antártico* recueillent – pour les deux derniers, de manière posthume – les nombreux articles et

<sup>29</sup> Eddie Morales Piña, « Vida y escritura: géneros referenciales y escritura autobiográfica en Francisco Coloane », *Estudios Hemisféricos y Polares (Hemispheric and Polar Studies Journal)*, Vol. 4, N°1, Viña del Mar, Chile, Enero-Marzo 2013, p. 46.

<sup>30</sup> Virginia Vidal, *Testimonios de Francisco Coloane*, Santiago, Editorial Universitaria, 1991.

<sup>31</sup> Olivier Guiton, *Francisco Coloane : l'écrivain du bout du monde*, Vidéo numérisée, couleur, 48 min, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Direction du livre et de la lecture, « Un siècle d'écrivains [Images animées] », Production France 3, Au large de l'Eden, 2000.



chroniques rédigés par l'écrivain au cours de ses voyages ou d'après ses souvenirs alors qu'il travaillait comme reporter pour de grands journaux nationaux ou régionaux<sup>32</sup>.

Certains de ces récits référentiels expriment une distinction entre l'expérience concrète de la vie australe, première, et l'écriture littéraire, seconde, voire secondaire si l'on en croit certaines déclarations de l'auteur. Coloane présente en effet à plusieurs reprises sa découverte de l'espace austral comme une rencontre d'abord physique, vierge de toute intention intellectuelle ou de tout désir de création littéraire. Pourtant, au-delà de cette dichotomie initiale, un lien essentiel unit l'œuvre et la vie. En effet, l'écriture de la chronique telle qu'il pratique fait se superposer clairement le « je » de l'homme et celui de l'auteur. En outre, nombreux sont les récits de fiction qui empruntent à l'expérience, ce qui contribue à renforcer leur vraisemblance par la connaissance authentique de la réalité australe dont ils témoignent.

Cette première approche de l'œuvre de Coloane peut être dite « externe », pour reprendre l'expression de Weller et Warren, qui rappellent les différents intérêts de cette perspective :

La cause la plus évidente d'une œuvre d'art est son créateur, l'auteur ; c'est pourquoi l'une des méthodes critiques les plus anciennes et les mieux établies consiste à expliquer la littérature par la personnalité et la vie de l'écrivain. L'intérêt de la biographie peut résider dans l'éclairage qu'elle permet d'apporter sur la manière réelle dont la poésie est produite ; mais on peut aussi, évidemment, la défendre et la justifier en tant qu'étude d'un génie, de son évolution morale, intellectuelle et affective [...] ; enfin, on peut considérer qu'une biographie fournit des matériaux pour une étude systématique de la psychologie du poète et du procès poétique.<sup>33</sup>

Nous ne prétendons pas quant à nous « expliquer la littérature » de Coloane par la seule personnalité de l'écrivain ou en nous référant exclusivement aux événements ayant marqué son existence. Nous n'oublions pas en effet que « l'œuvre n'est pas seulement l'incarnation d'une expérience [...] »<sup>34</sup>, ni qu'elle n'est pas « un document biographique »<sup>35</sup>. Nous nous attacherons plus précisément à mettre en valeur les liens forts qui unissent l'œuvre et la vie de l'écrivain chilien dans la mesure où l'expérience personnelle a été fondatrice de l'acte artistique, et ce à plusieurs niveaux. Nous avons en effet choisi d'envisager d'abord l'espace

---

<sup>32</sup> Retenons les plus importants d'entre eux : *El Mercurio* (quotidien national fondé en 1901, auparavant *El Mercurio de Valparaíso*, fondé en 1827), *La Nación* (quotidien national fondé en 1917), *El Siglo* (organe officiel du Comité central du Parti communiste chilien, fondé en 1940), *Las Noticias de Última Hora* (lié au Parti Socialiste chilien, le journal circula entre 1943-1973, jusqu'à la veille du coup d'État), ou des revues telles que *En Viaje* (revue officielle de l'Entreprise des Chemins de Fer nationaux, des Voyages et du Tourisme, publiée pour la première fois en 1933 et dont les centres d'intérêt se diversifièrent avec le temps : géographie et histoire nationales, art et culture), *Ercilla* et *Zig-Zag* (1905). Ajoutons que de nombreux articles et chroniques publiés dans la revue *En Viaje* ont été réunis dans l'anthologie *Francisco Coloane en viaje: antología testimonial*, Chile, Pehuén Editores, 2003.

<sup>33</sup> Austin Warren, René Wellek, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1971, p.101.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>35</sup> *Ibid.*

austral en tant qu'il est un lieu d'expériences fondatrices dans la vie de Coloane, autrement dit, le lieu d'un apprentissage et d'une formation fondamentaux pour la construction personnelle, culturelle et littéraire de l'auteur.

Enfin, cette première réflexion sera aussi l'occasion de montrer de quelle façon les récits de l'expérience australe fondés sur les souvenirs contribuent à transmettre au lecteur un discours inédit sur le Sud austral ainsi qu'un imaginaire spécifique. Bien qu'ils relèvent de l'affectif, ces récits et discours n'en sont pas moins, pour le lecteur, une manière pertinente de pénétrer au cœur de ces régions méconnues.

Avant d'explicitier et de sonder les relations existentielles, d'une part, culturelles et littéraires, d'autre part, entre Coloane et la région australe, nous analyserons le rôle de l'île natale : la Grande Île de Chiloé.

## Chapitre 1. L'île de Chiloé, territoire et imaginaire de l'enfance

Chiloé, territoire de l'enfance, est aussi île fondatrice à plusieurs points de vue. Dans l'espace insulaire, Coloane s'est en effet imprégné d'une culture spécifiquement chilote qu'il réintégrera plus tard à ses textes. Elle est en outre au fondement d'un imaginaire de l'île, riche et fécond pour l'œuvre à venir. Certes, la représentation de la Patagonie et de la Terre de Feu constitue véritablement l'identité littéraire de Francisco Coloane ; cependant, l'île de Chiloé demeure l'espace premier et primordial, un lieu mémoriel et mémorable, qui doit être également étudié comme le vivier d'une création latente. Pour nourrir cet aspect de la réflexion, nous nous référerons dans un premier temps à la première partie des mémoires de l'auteur, dont le titre « *Islas de Infancia*<sup>36</sup> » exprime clairement la correspondance unique entre le temps de l'enfance et l'espace insulaire.

Le toponyme « Chiloé » recouvre deux réalités géographiques différentes : une île, autrement appelée la Grande Ile de Chiloé, et l'archipel auquel celle-ci appartient. Au-delà de leur proximité géographique et d'une histoire géologique commune, la Grande Ile et les nombreuses autres îles de l'archipel se trouvent liées par le même patrimoine culturel, éléments qui contribuent à faire naître chez les Chilotes la conscience d'une identité territoriale spécifique fondée sur l'insularité.

Dans le film qu'Olivier Guiton lui a consacré, Francisco Coloane, né à Quemchi, petit port situé au nord-est de la Grande Ile de Chiloé, se présente en déclamant fièrement ce proverbe régional : « *Soy chilote, con un pie en la tierra, y otro en el bote.* <sup>Allá dicen así<sup>37</sup></sup> ». Ces paroles hautement significatives soulignent à quel point la définition de l'identité chilote repose sur l'insularité, représentée ici par une appartenance concomitante aux éléments terre et eau. Ces deux éléments opposés sont inséparables pour la définition de l'identité chilote : le chilote est lié tout autant à la terre qu'à la mer. La formule proverbiale exprime cette conjonction de manière symbolique en présentant l'identité chilote comme indissociable d'un certain rapport physique à la terre et à la mer : chacun des deux pieds du Chilote est posé sur l'un de ces deux éléments – sur l'eau, par l'intermédiaire d'un bateau –, son corps créant ainsi le lien et assurant l'équilibre garant d'identité. Nous verrons l'importance du corps dans les récits de Coloane où il est l'instrument de l'expérience, de l'apprentissage et de la connaissance de la réalité australe. Ici déjà, cet adage nous invite à comprendre l'identité chilote comme une donnée d'abord empirique, appréhendée par le biais de sensations produites au contact des éléments terrestre et aquatique. A partir de cette dualité se déploient

<sup>36</sup> Francisco Coloane, « *Islas de Infancia* », *Los pasos del hombre*, op.cit., p.17.

<sup>37</sup> Olivier Guiton, *Francisco Coloane : l'écrivain du bout du monde*, op.cit., 00:39-00:40 min.

un imaginaire et une rêverie qui s'actualisent au sein de l'œuvre littéraire de Coloane et qu'ils ne cessent de nourrir.

Nous nous proposons en effet d'étudier ici l'île de Chiloé dans ses aspects fondateurs pour l'œuvre de Coloane. Comme nous l'avons dit, elle est le site des premières expériences intimes avec une nature spécifique à la région. Dans le même temps, elle est un lieu particulièrement propice au déploiement d'un imaginaire essentiellement nourri par l'ambivalence terre/eau, où prédomine l'élément aquatique. Elle est en effet le lieu de naissance d'un univers symbolique fondamental pour l'œuvre à venir. En centrant d'abord notre étude sur l'île natale, nous cernerons les potentialités imaginatives contenues dans l'insulaire qui a nourri l'inconscient et les rêves de Coloane, déterminé l'objet de sa quête littéraire, culturelle et identitaire, et modelé sa prose. Nous verrons ainsi combien l'imagination, en tant que principe dynamique organisateur, investit de sens les lieux qu'elle embrasse pour se révéler plus tard imagination créatrice ; en ce sens, elle est la « faculté conquérante<sup>38</sup> » de ces lieux. Cette première étude nous permettra de mettre parallèlement en valeur, grâce à la « valorisation de l'espace dans sa relation avec l'imaginaire [...], son caractère "localisé" [...]»<sup>39</sup> », c'est-à-dire profondément ancré dans un contexte spatio-temporel singulier.

Ainsi, l'île de l'enfance ne renvoie pas seulement à une configuration géographique particulière, elle génère également une rêverie sur la matière. Image primordiale, elle se démultiplie en plusieurs îles microcosmiques. Enfin, elle appartient à l'archipel de Chiloé et porte en elle une culture spécifique dont sont imprégnés de nombreux textes de Coloane. Plus généralement, nous verrons que toute l'œuvre de l'écrivain chilote démontre que l'île de Chiloé est pour lui une réalité géographique variée, un réseau d'images et de symboles féconds, ainsi qu'un espace culturel déterminant dans sa quête littéraire et identitaire.

### *1.1. L'eau et les sens*

La première partie des mémoires de Coloane, *Los Pasos del hombre*, s'ouvre sur une évocation géographique et géologique de son lieu de naissance qui témoigne de l'intérêt qu'il porte au territoire, au sol, intérêt que confirmeront ses récits :

---

<sup>38</sup> Marc Brosseau, « L'espace et la critique », *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Géographie et cultures », 1996, p.81.

<sup>39</sup> *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.19.

*Nací en la costa oriental de la isla Grande de Chiloé, que protege con su base granítica de la cordillera de la Costa a las islas menores, desde el canal de Chacao hasta las bocas de Guafo*<sup>40</sup>. *La vida de esta región está regulada por el flujo y reflujo oceánico [...]*<sup>41</sup>.

L'un des premiers souvenirs que l'écrivain garde de l'île de l'enfance est donc une sensation liée au rythme binaire de l'océan qui a bercé ses premières années et jusqu'à sa vie foetale, l'auteur déclarant avoir ressenti « *desde el vientre de [su] madre el latido sensual del mar oceano [...]*<sup>42</sup> ». Ce rythme primordial, qualifié de « sensuel », est aisément perceptible dans ses textes où une cadence binaire conduit ou parcourt sa prose, comme si celle-ci y laissait passer la mer, lui donnait la parole.

L'océan est une présence sonore qui s'impose aux oreilles de l'enfant comme une rumeur spécifique et omniprésente que Coloane associe à la voix maternelle : « *La voz de mi madre y el rumor del mar arrullaron mi infancia*<sup>43</sup> ». Cette circulation sonore de la mer à la terre fait de l'insulaire l'auditeur privilégié de cette musique océanique<sup>44</sup>. La présence marine est d'ailleurs remarquable dans son œuvre littéraire où de nombreux textes prêtent aux multiples bruits de la mer une attention particulière, à tel point que la voix de l'océan joue parfois un rôle déterminant dans le drame. Dans certains récits, comme nous le verrons, celle-ci s'exprime avec violence et intensité lors des tempêtes dont Coloane garde la mémoire vive. Cette expérience effroyable, qui rend la mort palpable, les Chilotes la vivent périodiquement.

A la présence musicale de l'océan sur l'île s'ajoute en effet le souvenir intense de phénomènes climatiques singuliers qui rendent confuses les frontières entre ciel, terre et mer. C'est le cas de la pluie, omniprésente sur l'île de Chiloé où elle se manifeste sous toutes ses formes, transformant l'espace insulaire en un lieu envahi par l'élément liquide :

*Llueve allá de mil formas, con cerrazones bramando huracanadas, copiosos llantos celestiales [...]. A veces lágrimas de animales del agua, mitológicos unos, reales otros, brotan como chisquetazos violentos [...] Los altos alerces conservan en su savia el ir y venir de tres mil años de llantos. El mañío acústico los repite en sus tinglados y los muermos floridos, en la suprema inteligencia de la miel de abejas.*

*A veces por cuarenta noches y cuarenta días arrecian los diluvios. No se sabe quién llora más ni quién llora menos. Se realiza la unidad de las cosas delos cielos y de la tierra, y de los peces, pájaros, bestias del agua, en el barro los cuchivilus, los traucos en la floresta, los*

<sup>40</sup> L'île Guafo se situe à l'extrême sud de l'archipel de Chiloé.

<sup>41</sup> « *Islas de infancia* », *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.19.

<sup>42</sup> « *Volvamos al mar* », *ibid.*, p.267.

<sup>43</sup> « *Islas de Infancia* », *ibid.*, p.21.

<sup>44</sup> La perception d'une voix de la mer parvenant jusqu'à la terre, habitat fondamental de l'homme, n'est pas sans rappeler ces lignes de Michelet : « Grande, très grande différence entre les deux éléments : la terre est muette, et l'Océan parle. L'Océan est une voix. Il parle aux astres lointains. Il parle à la terre, au rivage, dialogue avec leurs échos [...]. Il s'adresse à l'homme surtout », *La mer*, Paris, Gallimard, 1983, p.60.

camahuetos en los barrancos, las viudas volanderas, los millalobos, hombres, brujos, demonios de muchas orejas y colas.<sup>45</sup>

Le texte révèle toute la dimension sensuelle, cosmique, tellurique, magique et poétique de la pluie chilote vécue par Coloane. Faisant le lien entre les différents règnes (animal et végétal), entre les différentes dimensions spatiales du réel sensible (ciel, terre et mer), entre différents ordres de réalité (organique, terrestre et mythologique), elle représente l'eau médiatrice. Principe et matière génératrice de formes, elle est investie par Coloane d'un pouvoir créateur dans le même temps qu'elle apporte le chaos. Ce texte rejoue d'ailleurs explicitement, tout en l'adaptant, le Déluge biblique qui fait figure de nouvelle création.

Tout comme l'eau de la mer, la pluie qui s'abat sur Chiloé doit sa puissance à la force violente du vent. Celle-ci procure elle aussi aux Chilotes une expérience sonore intense, reproduite dans le texte cité à travers la musicalité et la fluidité de la prose. En effet, les consonnes palatales se conjuguent aux liquides et aux labiales (« *Llueve allá de mil formas* » ; « *llantos celestiales* » ; « *lágrimas de animales del agua* » ; « *quién llora más [...] quién llora menos* »), pour produire des allitérations qui rendent concrète la présence sensuelle de l'eau. De cette manière, l'auteur transmet au lecteur une expérience multisensorielle de la pluie chilote, c'est-à-dire à la fois tactile et auditive, douce et violente, lorsque la pluie est riche de la force du vent. Tandis que les fricatives réunies suggèrent la douceur sensuelle de l'eau qui s'est insinuée dans les végétaux pour leur donner la vie et qui perdure en eux (« *Los altos alerces conservan en su savia el ir y venir* » ; « *A veces [...] arrecian los diluvios* » ; « *Se realiza la unidad de las cosas del cielos y de la tierra, y de los peces* » ; « *los muermos floridos, en la suprema inteligencia de la miel de abejas* »), les consonnes gutturales et les explosives manifestent la violence avec d'autant plus d'intensité qu'elles se mêlent aux sons doux : « *arrecian los diluvios* » ; « *A veces lágrimas de animales del agua [...] brotan como chisquetazos violentos* ».

Une telle description de la pluie chilote confère au chaos qu'elle génère une harmonie exprimée en une sorte d'apothéose dans la dernière phrase. Elle fait se juxtaposer sous la forme d'une liste la violence et la douceur, le liquide et le solide, la matière et l'esprit, les monstres et les êtres parfaits, le naturel et le surnaturel. Mais cette juxtaposition n'est pas synonyme de confusion : elle réalise une véritable composition reposant sur l'unité et

<sup>45</sup> « *Islas de Infancia* », *Los pasos del hombre*, op. cit., pp.19-20. Coloane insiste également sur la dimension identitaire de la pluie qui s'abat sur l'île de Chiloé : « [...] *se levantan a medio faldeo de las colinas otras casas de dos aguas, de media agua y de una y media, con esa caída asimétrica del techo de tejuela tan apropiada al clima y paisaje que hacer recordar la definición de arquitectura de Le Corbusier: "armonía de volúmenes bajo la luz"*. En Chiloé habría que agregar "bajo la lluvia" », *ibid.*, p.47.

l'intelligence (« *la suprema inteligencia de la miel de abejas* » ; « *la unidad de las cosas de los cielos y de la tierra* »). L'eau apparaît bel et bien comme « l'élément des transactions, comme le schème fondamental des mélanges<sup>46</sup> », pour reprendre l'expression de Bachelard qui souligne ainsi l'aptitude de l'eau à composer avec les autres éléments, composition dans laquelle elle demeure toutefois la « matière dominatrice<sup>47</sup> ». C'est pour cette raison, selon Bachelard, qu'il est intéressant de prêter « une grande attention à la combinaison de l'eau et de la terre, combinaison qui trouve dans la pâte son prétexte réaliste. La pâte est alors le schème fondamental de la matérialité<sup>48</sup> ». En d'autres termes, l'eau est le limon originel qui confère à la terre sa malléabilité. Ainsi l'île chilote, parce qu'elle accueille en elle la pluie de façon essentielle et lui permet d'imprégner sa terre, peut être considérée comme le lieu de fabrication d'une pâte ou le lieu de pétrissage d'une imagination de la matière : en fécondant son imagination, la pluie chilote façonne de ses doigts de potier le limon des œuvres créées par l'écrivain.

Dans un premier temps en effet, avant la réalisation de l'œuvre littéraire et dans l'espace-temps de l'enfance, l'eau provenant de la mer et l'eau provenant du ciel s'unissent au sein de la terre natale pour procurer au jeune chilote d'intenses « expériences de la fluidité<sup>49</sup> ». Parmi celles-ci ressort la découverte du caractère plurisensoriel de l'expérience pluviale, que Coloane exprime dans un élan lyrique :

*La lluvia tiene olores y colores como los frutos de los avellanos de la tierra en qué nací, y lo que más recuerdo de esas lluvias de mi lejana infancia es su transparencia empozada en los charcos sobre el pasto después que ha pasado el temporal. Es cual si se hubiera cuajado la mirada de Dios sobre la hierba.<sup>50</sup>*

Le texte décrit une expérience sensorielle qui éprouve l'ouïe, la vue et l'odorat. C'est pourquoi le rôle de la pluie dans le processus du ressouvenir de l'espace natal est si important. L'eau apparaît bel et bien comme la matière dont est faite la mémoire de l'habitant chilote ; elle en porte les souvenirs et les garde vivants comme si elle les régénèrait sans cesse. Autrement dit, elle permet tout à la fois la remémoration et la commémoration du territoire chilote. Elle est la messagère d'un terroir (« *como los frutos de los avellanos de la tierra en que nací* ») qui se distingue par un parfum précis, et par glissement, peut en devenir le symbole. Enfin, en tombant, la pluie s'accorde à la terre et s'y imprègne en prenant la forme

<sup>46</sup> Gaston Bachelard, « Imagination et matière (Introduction) », *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p.21.

<sup>47</sup> L'expression est de Bachelard, *ibid.*, p.22.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.67.

que celle-ci lui donne, ici, celle d'une flaque d'eau (« *empozada en los charchos sobre el pasto* »). Ainsi, une fois mêlé à la terre, l'élément liquide, caractérisé à la fois par son absence de forme et sa nature protéiforme, se prête au déploiement de l'imagination symbolique. La flaque d'eau, figure circulaire ou ovoïdale dont la surface est transparente, évoque un miroir, le miroir du monde environnant ou celui du ciel. Par glissement tropique, Coloane la compare au regard de Dieu qui se serait figé sur l'herbe, conférant ainsi à l'expérience de la pluie sur l'île de Chiloé une dimension sacrée.

Ceci posé, la dimension métaphysique que revêt une telle expérience n'est pas assertée mais simplement suggérée, comme l'indique le subjonctif imparfait (« *se hubiera cuajado* »). La matière y prédomine et les souvenirs en sont d'abord sensoriels. En ce sens, l'île de Chiloé telle que l'évoque Coloane correspond parfaitement au « pays natal » ainsi défini par Bachelard :

[...] le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance ; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale. En rêvant près de la rivière, j'ai voué mon imagination à l'eau [...].<sup>51</sup>

C'est bien la matière aquatique qui abrite et nourrit les rêveries de Coloane, c'est bien l'eau qui donne à son imagination et à ses créations leur substance. Nous pourrions ainsi affirmer, en paraphrasant Bachelard, qu'en rêvant près de l'océan, l'auteur chilote a voué son imagination à l'eau. En effet, l'étude de la géographie et de la symbolique insulaires que nous venons de mener a rapidement révélé la prédominance de l'élément maritime dans les premières expériences sensorielles de l'auteur, puis dans son appréhension et sa vision du monde. Cette prédominance est nettement sensible dans son œuvre littéraire, qui est animée par une rêverie sur la matière aquatique, et elle détermine en partie sa quête culturelle et politique.

Comme nous pouvons le lire en effet à travers les descriptions qu'en donne Coloane, l'expérience de l'eau qu'il a faite enfant sur l'île chilote n'est pas seulement individuelle : partagée par une collectivité, elle se révèle un véritable trait définitoire de l'insularité chilote. Nous pouvons aller jusqu'à affirmer, comme Marguerite Marras, que cette insularité est « un état d'âme », qui « représente un système de comportements, définit le caractère de ce qui habite une île ou appartient à une île, [et qui] peut-être perçu comme un facteur individuel ou

---

<sup>51</sup> *L'eau et les rêves, op.cit.*, pp.11-12.



collectif<sup>52</sup> ». C'est aussi ce qu'Anna Codaccioni Meistersheim appelle l' « iléité », qu'elle définit comme « le vécu des insulaires, leur culture, leur imaginaire, tous les comportements induits par la nature particulière de l'espace insulaire et de la société, et qui traverse et soutient tous les phénomènes<sup>53</sup> ». L'iléité, qui exprime une sorte de « conditionnement », définit une culture, et partant, une identité régionale, tout en déterminant un certain rapport entre l'écrivain et la terre.

### 1.2. Île et racines : aspects d'un imaginaire collectif

La pluie cosmique décrite par Coloane s'enracine dans la terre chilote. Cet enracinement millénaire est symbolisé par l'alerce dont la sève conserve de manière pérenne la pluie qui le nourrit, selon un principe cyclique naturel : « *Los altos alerces conservan en su savia el ir y venir de tres mil años de llantos*<sup>54</sup> ». La pluie chilote est donc féconde, mais aussi tragique, comme l'exprime la métaphore qui la change en « pleurs » (« *llantos* ») et fait d'elle une plainte incessante et lancinante. La présence de l'alerce, ce cyprès de Patagonie, est hautement symbolique, ainsi mis en relation avec la pluie chilote. Conifère endémique des forêts subantarctiques sud-américaines dont la distribution naturelle est circonscrite aux régions de Los Ríos et de Los Lagos, dont fait partie la province de Chiloé, cet arbre est classé monument national au Chili. Les maisons traditionnelles chilotes sont faites de ce bois. De manière significative, c'est cet arbre que Coloane met au cœur d'un hommage consacré à Pablo Neruda, le consacrant symbole de l'identité australe. Intitulé « *Las primeras raíces* », le texte s'ouvre sur une notation relative à la longévité de cet arbre, qui se traduit par ses dimensions extraordinaires :

*Las primeras raíces del poeta Pablo Neruda me hacen recordar las de nuestros alerzales sureños, algunos de cuyos ejemplares se ha comprobado científicamente que tienen de dos mil quinientos a tres mil años y se necesitarían cinco hombres como cinco continentes tomados de las manos para abrazar uno de sus troncos.*<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Margherita Marras, « L'insularité entre imaginaire et réalité chez les romanciers sardes et siciliens contemporains », *L'insularité*, Mustapha Trabelsi (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2005, pp.120-121.

<sup>53</sup> Anna Codaccioni Meistersheim, *Territoire et insularité*, Tournai, Campin, 1991, p.204.

<sup>54</sup> *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.20.

<sup>55</sup> Ces extraits sont tirés du prologue à une anthologie des poèmes de Pablo Neruda réalisée par Francisco Coloane : « *Las primeras raíces* », *Obras escogidas* de Pablo Neruda, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1972.

La dernière image revêt un sens symbolique qui dépasse les frontières de la région australe : l'alerce a l'épaisseur de la fraternité et de l'union universelle. L'auteur poursuit sur son usage ancestral par les indigènes qui le transformaient en embarcations :

*[...] así nuestros antepasados pudieron hacer sus primeras « dalcas », embarcación de tres tablones ajustados con la propia estopa con que se reviste bajo su corteza. Miguel de Goizueta, el primer navegante español que las vio a la altura del golfo de Los Coronados, las describe como « los botequines de Flandes ».*<sup>56</sup>

Témoins de l'histoire de la découverte du Sud du Chili, ces arbres le sont aussi de celle de la littérature australe :

*En una de ellas debió cruzar el canal de Chacao hasta la isla grande de Chiloé don Alonso de Ercilla y Zuñiga para tatuar con su cuchillo en la corteza milenaria aquel verso de La Auracana « aquí llevo, donde otro no ha llegado ». Casi cuatro siglos después Pablo Neruda surcaría esas mismas aguas para ir a escribir en una oscura pieza del puerto de Ancud El Habitante y su Esperanza.*<sup>57</sup>

Coloane conclut en ces termes : « *Aquí, sólo he querido decir algo de esas primeras siempre vivas y tan antiguas raíces de Pablo Neruda*<sup>58</sup> ». Ainsi, des racines naturelles aux racines culturelles le glissement est assuré, les mythes se greffant d'autant plus facilement sur une nature qui s'y prête.

La description de la pluie chilote dans le texte cité plus haut confère à l'île de Chiloé une dimension mythologique où se mêlent les événements bibliques, les croyances indiennes et les légendes locales. C'est une terre sur laquelle s'abattent régulièrement de fortes précipitations dont l'évocation renvoie explicitement au Déluge biblique d'une durée de quarante jours (« *A veces por cuarenta noches y cuarenta días arrecian los diluvios* »). Une terre où le chaos cosmique engendre l'union entre êtres réels et fabuleux – *monstres*, sorciers et autres démons<sup>59</sup> –, tous personnages magiques que l'on voit réapparaître de temps à autre dans les récits de Coloane et dont la mention semble inséparable de la détermination de l'identité chilote.

L'histoire de ces créatures surnaturelles est très souvent liée à la configuration géographique exceptionnelle de Chiloé, comme on peut le constater à la lecture de l'ouvrage

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Rappelons ici le texte évoqué : « *Se realiza la unidad de las cosas del cielos y de la tierra, y de los peces, pájaros, bestias del agua, en el barro los cuchivilus, los traucos en la floresta, los camahuetos en los barrancos, las viudas volanderas, los millalobos, hombres, brujos, demonios de muchas orejas y colas* », *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.20.

de Renato Cárdenas Alvarez, *Libro de la mitología*<sup>60</sup>. L'auteur y dresse la liste exhaustive de tous les objets, entités et motifs fabuleux qui composent les légendes chilotes et nourrissent les croyances des habitants de Chiloé. Voici la description du « *camahueto* » :

*Tiene la apariencia de un ternero de un año, de pelaje chavel o cabro, corto y muy brillante. Posee un solo cuerno. Es un animal que emerge del fondo de las quebradas, de terrenos pantanosos, donde una machi pougtén ha sembrado raspadura de cacho de otro camahueto. A la vuelta de un par de décadas este animal – dotado de una fuerza descomunal – abandona el haulvepara dirigirse al mar, causando gran destrozo a su paso. En la playa lo esperará su dueño o dueña quien lo dominará con un frágil lazo de sargazo, única cuerda capaz de resistir su descomunal energía [...].*<sup>61</sup>

La description de cet être fabuleux proche de la licorne est accompagnée de trois autres définitions présentant le terme « *camahueto* » comme un toponyme désignant plusieurs endroits de l'archipel de Chiloé : « *lugarejo en la isla Alao* », l'une des plus petites îles de l'archipel de Chiloé; « *río que desagua en la ribera S. del lago Llanquihue [al NE de puerto Varas]* », dans la Région des Lacs (province de Chiloé); « *río que desagua al S. de punta Chana*<sup>62</sup> », Région des Lacs. Ainsi, le lien entre imaginaire et géographie est lisible dans la mythologie régionale.

Tout comme « *el camahueto* », « *el cuchivilu* » se plaît dans les lieux marécageux :

*[...] con cabeza de cerdo y cuerpo de culebra [...] vive en el fango de los esteros. Cuando sale, hoza los corrales de pesca. [...] Tampoco es aconsejable bañarse en las aguas de su hábitat, porque aparecen granos o chericheses.*<sup>63</sup>

Le « *millalobo* », monstre à l'apparence mi-humaine mi-animale, règne quant à lui en maître absolu sur les mers :

*Dueño absoluto de los mares [...]. Es el resultado del apareamiento entre una mujer y una foca, durante las luchas entre las serpientes míticas; de allí que sea un humano con cuerpo de lobo marino, de pelaje brillante. Su presencia en Chiloé ha quedado retratada a través de una leyenda difundida desde Cucao.*<sup>64</sup>

Nous rencontrons ce monstre à plusieurs reprises dans l'œuvre de Coloane, certainement en raison de son ancrage particulièrement ancien en territoire chilote. Notons également que le « *millalobo* », mi-femme, mi-phoque, réalise morphologiquement la

<sup>60</sup> Renato Cárdenas Alvarez, *Libro de la mitología: historias, leyendas y creencias mágicas obtenidas de la tradición oral*, Punta Arenas, Editorial Ateli, 1998.

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>62</sup> *Ibid.* p.37.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.88. Cucao est un lac situé à l'ouest de l'île de Chiloé.

synthèse de la dialectique insulaire : sa part féminine représenterait l'espace terrestre, le phoque, l'espace aquatique (animal amphibien, ce dernier peut même symboliser à lui seul cette dualité).

Le souvenir de l'île de l'enfance semble inextricablement lié à ces légendes, comme en témoigne ce texte de Coloane, où l'évocation de la pluie convoque avec elle tous ces êtres fabuleux. Cet ensemble de croyances, superstitions et légendes locales peut être en effet considéré comme un terreau fécond pour le développement de l'imaginaire et de la créativité du futur écrivain. Lorsqu'il évoque les souvenirs heureux de la mouture du blé au moulin d'Aucar, petite île située au sud de Quemchi, Coloane conclut : « *La tarabilla soltaba las lenguas y en ese ámbito propicio surgían los sucedidos o cuentos de brujería. Ese molino de Aucar fue mi primer taller artístico y literario*<sup>65</sup> ».

Plusieurs de ses récits consacrent d'ailleurs quelques pages à certaines de ces légendes en les intégrant à la fiction ou en les racontant tout simplement, sur le mode de la digression ou en tant que sujet de chronique. La première partie du roman *El camino de la ballena*, centrée sur l'île de Chiloé, fait la part belle à ces monstres de la mythologie chilote : le *camahueto* a une place de choix dans l'idylle naissante entre le héros Pedro Nauto, incrédule, et la jeune Rosalía, porte-parole des superstitions et croyances de l'île<sup>66</sup>. Trois autres monstres chilotes apparaissent dans le même roman. Le sorcier que l'on appelle « *el imbunche*<sup>67</sup> » vole les enfants âgés de six mois et les emmène dans sa grotte pour les transformer en monstres. Enfin, la Pincoya y apparaît sous les traits d'une femme « *muy bella, pero que en vez de pies tiene aletas. Se maneja por los ríos y va hasta el mar*<sup>68</sup> ».

Le « *Trauco* », quant à lui, est un monstre légendaire chilote qui hante les espaces sylvestres. Sa présence est récurrente dans l'œuvre de Coloane. On le croise dans *El camino de la ballena*, parmi les autres monstres déjà cités mais traité avec plus d'attention puisque le jeune protagoniste, orphelin de père et de mère, s'y voit désigné symboliquement et de manière insultante « *fil du trauco*<sup>69</sup> ». On croise encore le « *trauco* » dans une chronique intitulée de manière significative « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* ». A la demande du narrateur, Manuel Vivar raconte certaines des superstitions locales mais ne peut que

<sup>65</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.60

<sup>66</sup> Francisco Coloane, *El camino de la ballena*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, 2010, pp.47-50 et p.58.

<sup>67</sup> « *Dicen que el imbunche es el portero de la cueva de Quicaví, el lugar donde vive el jefe de los brujos [...]. Le quiebran la pierna derecha y se la pasan por el cuello. Cuando grande se alimenta de cadáveres* », *ibid.*, p.57.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> « *“Hijo del Trauco”, se repitió para sus adentros. Sólo después de un rato que Rosalía había partido se dio cuenta cabal del insulto. ¡Sí, lo merecía! ¡Eso nada más era él! ¡El hijo de algún trauco errante por la superficie de la tierra o del mar!* », *ibid.*, p.53.

mentionner le *Trauco* au passage, ne l'ayant jamais rencontré lui-même<sup>70</sup>. Dans la nouvelle « *La campana navegante* », le capitaine du bateau « la *Consuelo* » est prié de raconter la légende du « Trésor d'Ipún », récit au cours duquel est évoqué brièvement le « *cuchivilu* » dont l'histoire est précisée par le narrateur<sup>71</sup>.

Toutefois, si elles en constituent une part non négligeable, les légendes et croyances chilotes ne sont pas aussi déterminantes dans le processus de création de Coloane que ne l'est l'île de Chiloé, envisagée cette fois non plus en tant que géographie unique ni en tant qu'espace culturel singulier, mais en tant que symbole. En effet, l'île, figure d'une ambivalence fondamentale (elle est une terre entourée d'eau, mais un espace maritime avant tout), se révèle un puissant moteur pour l'imagination créatrice. Ainsi, à l'intérieur de la Grande Ile de Chiloé se déploient d'autres îles, symboliques, qui opèrent la synthèse entre l'élément terrestre et l'élément marin. Nous verrons alors comment s'opère, de manière quasiment systématique, l'assimilation entre milieu aquatique et milieu matriciel.

### 1.3. Eaux maternelles et îles symboliques

Sur la Grande Ile de Chiloé se dessinent en effet d'autres îles primordiales, fruits d'une imagination dynamisée par une structure binaire qui réunit symboliquement la terre et l'eau. Dans les souvenirs de l'écrivain, la figure maternelle et l'élément marin sont unis de manière permanente. La puissance de l'imagination symbolique semble l'emporter sur celle de la réalité qui présente le schéma inverse, soit celui d'une dissociation entre terre et mer. Rappelons du reste que la mère de Coloane était agricultrice, et donc étroitement reliée, au sens propre, à la terre, tandis que son père, capitaine de vaisseau, était profondément uni à la mer.

Dans un entretien mené par Claudia Alamo, Coloane décrit son expérience aquatique comme une expérience intime, infantile et primaire :

*Lo que me revitaliza es el cosquilleo del oleaje envolviendo mi cuerpo, como si fuera un niño que está siendo acunado con una adormecida canción de las olas. Siento aquella osmosis que debemos al vientre materno, donde se tejen las primeras vibraciones del*

<sup>70</sup> « Curioso, lo inquiero sobre anécdotas de su mandato y sobre brujerías y me cuenta [...]. Del *Trauco* no me pudo hablar nada porque nunca lo ha visto ». Il peut en revanche décrire le « *machucho* » l'ayant croisé dans les bois : « Es un animal lanudo con pelos levantados », qui habite l'île Buta Chauquis. « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* », *Antártico*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, 2011, pp.231-232.

<sup>71</sup> « Se refería el buzo al mitológico animal de los pantanos de los corrales de pesca, que, según los chilotes, es una mezcla de cerdo y serpiente, que hoza los cercados del mar hasta destruirlos. Hay que buscar un brujo que le haga contra con sahumeros en la bajamar para que el *cuchivilu* se espante », « *La campana navegante* », *Antártico*, op.cit., p.40.

*embrión humano. Nace la vida. Tal vez por eso llevo el mar adentro y lo necesito hasta hoy.*<sup>72</sup>

Par le biais d'une comparaison, l'auteur s'imagine en enfant bercé par une chanson. Cette chanson métaphorisée devient la berceuse, elle aussi endormie (« *adormecida canción* »), que chantent les vagues. Ainsi, par la métaphore se trouvent mêlés le corps du vieil homme et la figure de l'enfant. Coloane remonte plus loin dans le temps, en-deçà de l'enfance, de la parole et de toute conscience, pour retrouver l'espace utérin, et non pas encore celui du fœtus mais de l'embryon, cet organisme infra-humain dont la tête n'est qu'ébauche, les bras et les jambes, que bourgeons. C'est dans cet espace « pré-historique » que l'homme en formation vit ses premières expériences sonores. Il entre contact avec le monde extérieur par l'intermédiaire de la membrane perméable du ventre maternel qui permet la diffusion des ondes sonores depuis le monde extérieur vers la cavité utérine. L'expérience aquatique telle que la vit Coloane relève ainsi de l'osmose : elle réalise une interpénétration du corps humain et du corps liquide, ce dernier diffusant son rythme, son mouvement, ses sons, à un corps humain perméable qui les reçoit de manière privilégiée.

Nullement régressive, cette expérience aquatique est source de régénération et possède le sens religieux du baptême et de la communion, rites ou cérémonies que Coloane, en se baignant, n'a de cesse de renouveler :

*En el vientre de la madre flotábamos como peces en el mar, en felicidad perfecta. Flotar en el mar, de espaldas, mirando a las nubes y al sol, con los brazos abiertos como Cristo, produce en el organismo una poderosa recarga magnética y biológica, una inyección salobre de energía y de vida. A veces he pensado que esa energía es lo que me mantiene vivo.*<sup>73</sup>

La baignade en mer est donc une expérience sensorielle, sensuelle et spirituelle – christique – tout à la fois. Le corps y apparaît le lieu d'une concentration sur soi et dans le même temps, il est tout ouverture, abandon au monde (« *mirando a las nubes y al sol, con los brazos abiertos como Cristo* »)<sup>74</sup>. Notons sur ce point que dans la dernière partie de son autobiographie, Coloane décrit la plénitude physique et spirituelle insigne que lui procurent ses bains presque quotidiens dans la mer glacée<sup>75</sup>. Enfin, il importe de souligner la dernière

<sup>72</sup> Claudia Alamo, « *Llevo el mar adentro y lo necesito hasta hoy* », *Caras*, N°267, 26 de junio 1998.

<sup>73</sup> « *Volvamos al mar* », *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.267.

<sup>74</sup> Dans un chapitre intitulé « L'eau violente », Bachelard oppose l'expérience de la nage en piscine à celle de la nage dans les eaux naturelles (mer, lac, fleuve) soulignant combien la première « manquera à l'idéal de solitude si nécessaire à la psychologie du défi cosmique », *L'eau et les rêves*, *op.cit.*, p.191.

<sup>75</sup> « *Cuando en pleno invierno sale el sol [...] me lanzó al agua fría y reconfortante y nado [...] me asomo a la cueva para sentir cómo el mar brama contra los acantilados y experimentar esa sensación de plenitud que*

phrase du texte cité : « *Tal vez por eso llevo el mar adentro y lo necesito hasta hoy* ». La mer est à la fois une nécessité vitale pour Coloane, et une partie de lui-même, nécessaire à son intégrité. En ce sens, elle peut être considérée comme un trait identitaire.

Dans le texte cité plus haut, une analogie est établie entre le ventre maternel et la mer à travers l'emploi répété du verbe « flotter », une première fois à l'imparfait, pour dire une expérience renvoyant à un lointain passé fœtal (« *En el vientre de la madre flotábamos como peces en el mar [...]* »), une seconde fois à l'infinitif, comme pour énoncer une vérité générale (« *Flotar en el mar [...] produce en el organismo[...]* »). De la même façon, Coloane réunit une nouvelle fois l'eau et le ventre maternel par le biais d'une métaphore au sein de laquelle fusionnent les cycles lunaires de l'océan et ceux de la mère : « *Hasta hoy me acompañan los flujos y reflujos de esas mareas y sangres*<sup>76</sup> ». Le parallélisme syntaxique (« *flujos y reflujos [...] mareas y sangres* »), soutenu par le double rythme binaire, marquent un équilibre parfait et dessinent un jeu de miroir où se répondent les corps marin et maternel. L'île devient ainsi un espace fantasmé inséparable du ventre matriciel, et les eaux océaniques, un liquide comparable au liquide amniotique. Aussi peut-on parler ici, en empruntant l'expression de Gilbert Durand, de « symbolisme amniotique de l'île », lequel hante le souvenir de Coloane et apparaît dans cette évocation comme un « archétype de l'intimité fémininoïde<sup>77</sup> ». L'insularité permet donc que se tisse un lien organique entre la mer et l'enfant, lien qui se prolonge dans la psyché de l'adulte comme une mémoire du corps, comme le suggère la précision temporelle « *hasta hoy* » qui indique la permanence de cette sensation.

Le souvenir des espaces intimes de l'enfance sur l'île de Chiloé ne va pas sans l'évocation de la maison que Coloane habitait durant ses plus jeunes années. Construite sur pilotis, elle peut elle aussi s'apparenter à une île microcosmique, en raison d'une configuration spatiale ambivalente qui la relie à la fois à la terre et à l'eau :

*En la casa había una especie de puente de tabloncitos para ir del comedor a la cocina. En la alta marea, el oleaje llegaba hasta debajo del dormitorio y así no demoré mucho en pasar del rumor de sus aguas al de las aguas del mar.*<sup>78</sup>

*[...] yo sentí desde el vientre de mi madre el latido sensual del mar océano y me crié escuchándolo sin cesar debajo de la almohada, en la casa sobre pilotes donde pasó mi primera infancia.*<sup>79</sup>

---

*sólo él me entrega* », *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.268. Notons ici l'attention portée à la voix de la mer, qui, cette fois, « brame ».

<sup>76</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, op.cit.*, p.21.

<sup>77</sup> Gilbert Durand, « Symboles de l'intimité - La descente et la coupe », Livre II « Le régime nocturne de l'image », *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.281.

<sup>78</sup> « *Islas de Infancia* », *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.23.

<sup>79</sup> « *Volvamos al mar* », *ibid.*, p.267.

La chambre située à l'étage, espace dédié au repos de l'enfant, se retrouve envahie régulièrement par la présence sonore de la mer. La maison sur l'île, ce foyer dont les racines sont dans l'eau, ne joue donc pas le rôle de centre protégé des « assauts » de l'extérieur. Elle n'est pas ce « contre-univers, ou [...] univers du contre » dont parle Bachelard à propos de l'archétype de la maison, pas plus qu'elle n'est un rempart « contre la fluidité extérieure<sup>80</sup> ». Au contraire, le passage presque immédiat du bruit de la mer aux eaux de la mer (« *no demoré mucho en pasar del rumor de sus aguas a las aguas del mar* ») fait de l'insularité la préfiguration d'un destin maritime, comme une réponse de l'homme à un appel. Le chiasme fondé sur le mot « *aguas* » exprime parfaitement cette puissance de l'eau à laquelle l'enfant, soumis à l'attraction irrésistible d'une force aquatique omniprésente et protéiforme, ne peut se soustraire. L'écrivain explicite ainsi cette idée : « *A largo de mi existencia he sentido siempre su poderoso llamamiento salobre*<sup>81</sup> ». Notons l'emploi de l'adjectif « *salobre* », salubre, qui exprime l'idée d'un appel sain et salutaire.

Dans le film d'Olivier Guiton, Coloane insiste sur la ressemblance parfaite entre la maison de sa première enfance et la configuration d'un bateau. Ce rapprochement présente la demeure comme un lieu ouvrant sur les profondeurs, permettant la descente vers la mer :

Era una casa construida sobre postes [...] y daban a la calle y la otra parte al mar, donde estaba la cocina, y había un puente hecho de tablones entre la cocina y el comedor. Entonces, todo eso era como un barco. Siempre recuerdo a Pablo Neruda cuando dice « La casa de un poeta es como un barco ». Esto era realmente [...] con estos recovecos [...] y después una escalera que llegaba a la arena y directamente al mar. Recuerdo siempre un terremoto, un temblor grande, bajando esa escalera de tablones [...] la arena hacia olitas.<sup>82</sup>

La métaphore qui clôt la description du séisme achève de transformer la terre en mer, et partant, l'habitation en bateau. Cette association renvoie à l'archétype désigné par Gilbert Durant sous l'expression « demeure sur l'eau » dont relèvent la barque, la nef ou l'arche.

Etroitement liée à l'élément aquatique, au bateau et au ventre matriciel, la baleine représente une autre de ces îles symboliques qui auront marqué l'enfance de Francisco Coloane et trouvé une place de choix dans son œuvre littéraire<sup>83</sup>. Ses premières expériences avec le mammifère marin sont terrestres et prenant la forme de jeux d'enfant réalisant la synthèse de la dialectique terre-mer :

<sup>80</sup> Gaston Bachelard, « La maison natale et la maison onirique », *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p.128.

<sup>81</sup> « *Volvamos al mar* », *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.267.

<sup>82</sup> Olivier Guiton, *Francisco Coloane : l'écrivain du bout du monde*, *op.cit.*, 4:32-5:30

<sup>83</sup> La baleine possède aussi une dimension mythologique personnelle pour Coloane, bercé par les récits d'un père capitaine de vaisseau et chasseur de baleines, et dont la figure héroïque fut longtemps un modèle pour l'enfant.



*Al frente de nuestra casa, después del camino de entrada, mi madre cultivaba una huerta-jardín donde había de todo [...] Mi padre había traído blancas costillas de ballena y vértebras que servían de asientos y mesas. Yo jugaba entre esas grandes osamentas sobre el césped y las flores y me sentía como un Jonás, navegando en el vientre del cetáceo.*<sup>84</sup>

La comparaison avec le personnage biblique de Jonas entraîne une identification directe entre les ossements au milieu desquels l'enfant joue et mange, et le ventre de la baleine, matrice et nourrice symboliques. Cet exemple introduit un nouveau lieu qui peut être lui aussi envisagé comme île symbolique au sein de l'île de Chiloé : le jardin adjacent à la maison de l'enfance. Terre fertile, elle abrite les vestiges d'un animal pourtant essentiellement marin. Le jardin devient ainsi une autre image de la mer, ou un miroir de celle-ci, puisqu'y demeurent les vestiges d'une baleine. Rappelons ici ce commentaire de Bachelard sur le mythe de Jonas, particulièrement adapté, nous semble-t-il, à l'image de cet enfant représenté dans le ventre d'une « baleine » échouée sur une pelouse en fleurs : « La Baleine est dans la mer, elle est emboîtée dans la mer, elle est une première puissance de l'eau. Son être joue sur la dialectique de l'hydropisie<sup>85</sup> ».

Ainsi, l'espace de la baleine est nécessairement marin ; sa présence implique celle de l'eau. Par l'imagination, le jardin se trouve métamorphosé en une mer où l'homme peut être avalé par une baleine. Soulignons toutefois que cette « cavité creuse » que dessinent les vertèbres du cétacé ne semble pas associée dans la mémoire de Coloane à la peur de l'ingestion, de l'engloutissement : elle est plutôt le ventre accueillant synonyme de repos et d'insouciance enfantine. C'est encore ce que fait observer Bachelard :

[...] dès qu'on analyse le complexe de Jonas, on le voit se présenter comme une valeur de bien-être. Le complexe de Jonas marque ensuite toutes les figures des refuges de ce signe primitif de bien-être doux, chaud, jamais attaqué. C'est un véritable absolu d'intimité, un absolu de l'inconscient heureux.<sup>86</sup>

Une telle analyse du complexe de Jonas nous invite à considérer la relation homme-baleine sur le mode de la relation mère-enfant, « véritable absolu d'intimité » et de protection. Toutefois, l'île de l'enfance n'est pas seulement celle des eaux maternelles qui bercent et protègent. Elle abrite aussi la connaissance symbolisée par un lieu en forme d'île lui aussi, soit l'école :

<sup>84</sup> « *Islas de infancia* », *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.23.

<sup>85</sup> Gaston Bachelard, « Le complexe de Jonas », *La terre et les rêveries du repos*, *op.cit.*, p. 167.

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 169.

*La escuela estaba en una península arenosa [...]. En la marea alta aquella península se convertía en una isla, pues el mar entraba por la angosta bocana de un estero [...]. Sólo podíamos pasar a la escuela cuando había marea baja. Después se construyó un puente.<sup>87</sup>*

L'école elle-même peut se métamorphoser en île via un phénomène géographique qui entraîne l'invasion de la terre par la mer. Les contours de cette île sont perméables et les frontières entre terre et mer, labiles, si bien que l'eau y manifeste constamment sa présence, fait signe, appelle. On pourrait donc dire qu'elle prépare une vocation.

En réalité, toute l'œuvre de l'écrivain chilote actualise la mémoire de l'île primordiale, au point que le lecteur ne peut s'empêcher d'identifier certains héros des fictions de Coloane à l'enfant qu'il était, surtout lorsque les échos biographiques sont aussi flagrants que des jeux de miroirs. C'est le cas de Pedro Nauto, le jeune héros de *El camino de la ballena* né à Quemchi, et dont l'école se trouve située à Huite, tout comme l'était celle de l'écrivain :

*[Pedro] empezó a recorrer su cercano pasado [...]. Sus primeros pasos en la escuela mixta de Huite, que sólo tenía dos cursos para aprender a leer y escribir. La escuela estaba al fondo de la rada, a unos tres kilómetros de Puerto Oscuro [...]. La escuelita estaba en el extremo de una pequeña península que casi cortaba el mar en la alta marea, dejándola como una isla [...]. En la pleamar las aguas penetraban tierra adentro por detrás de la escuelita, llegando hasta el borde del bosque, muchas de cuyas raíces sobrellevaban una vida anfibia.<sup>88</sup>*

Ces lignes présentent l'île comme une figure signifiante permettant d'opérer la métamorphose de l'école, métamorphose identique à celle que Coloane décrit dans ses mémoires. De la même façon, les relations entre terre et mer reposent sur un principe d'entremêlement des deux éléments ainsi que sur un mouvement invasif par lequel la mer pénètre dans une terre qui l'accueille passivement, pénétration et réception possédant respectivement des connotations sexuelles masculines et féminines.

Il existe d'ailleurs dans la vie et l'œuvre de Coloane des eaux « paternelles » dont le sens est tout aussi puissant que celui des eaux maternelles, voire davantage si l'on tient compte du fait que les premières relèvent d'une histoire unique, proprement individuelle, tandis que les secondes sont ancrées dans un inconscient universel. Dans ses mémoires ou dans les entretiens qu'il a donnés, Coloane n'oublie jamais d'évoquer les derniers mots que lui adressa son père :

<sup>87</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.34.

<sup>88</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, pp.31-32. Notons que la première partie du roman se déroule à Quemchi et ses environs, c'est-à-dire sur l'île de Chiloé et s'intitule « *En la isla* ».

*En los últimos tiempos me parece escuchar, cada vez con mayor frecuencia, la voz de mi padre pronunciando las últimas palabras que dijo en vida: « Volvamos al mar. » [...] Se despidió de mí dándome la mano y diciendo esas palabras. Y su mano ya sin fuerza se desprendió de la mía como una cabilla...<sup>89</sup>*

Son autobiographie se referme sur ces mots : « *Sueño a menudo con mi padre y con frecuencia vuelvo a escuchar sus palabras finales: “Volvamos al mar”<sup>90</sup>* ». De cette façon est bouclée la boucle d'un récit de vie dont l'origine et le terme ont pour lieu commun la mer. Dans le film d'Olivier Guiton, Coloane, après avoir cité une fois de plus les dernières paroles de son père, raconte ce rêve récurrent qui a suivi la mort de celui-ci :

*Y pasa un tiempo, y tengo un sueño de niño en que mi voy con mi padre y él me lleva de la mano sobre una colina muy hermosa, donde se ven arroyos de luz, prados, un paisaje chilote, muy hermoso. Y de repente me dice « Volvamos al mar ».<sup>91</sup>*

Le paysage chilote constitue la terre depuis laquelle la mer est désirée en tant qu'espace de réunion symbolique entre père et fils. Perçue comme une destination finale, l'eau semble ainsi pensée comme un destin.

Cependant, l'île de Chiloé est d'abord pour Coloane l'île de l'enfance, c'est-à-dire une expérience personnelle pétrie de symboles. A cet égard, elle peut être lue dans son œuvre comme une « image princeps » dominée par l'élément liquide, à l'origine d'une rêverie matérielle. L'île apparaît en effet comme un vivier fécond où prennent naissance les potentialités imaginaires et créatrices qui s'actualiseront dans les récits. Une telle représentation confirme la réflexion de Mustapha Trabelsi sur l'imaginaire de l'île :

*L'île n'est pas un simple décor, un support topographique quelconque mais un espace métaphorique investi par les rêves et la magie du verbe. [...] Espace onirique, centre spirituel originel, monde en réduction, image complète et parfaite du cosmos, tels nous semblent être les quelques symboles universels de l'île. Espace de la séparation mais représentant la possibilité d'une altérité, l'île est propice à la création.<sup>92</sup>*

Même si celle-ci peut être considérée comme un point de départ vers un espace imaginaire symbolique, il n'empêche que la configuration géographique singulière de l'île a un rôle prépondérant dans le rapport à l'ailleurs. En effet, bien que les rêveries sur l'île, et de l'île, permettent l'affranchissement de toute limite territoriale en raison de la nature double de la figure insulaire, l'île chilote est un espace clos, son dessin est circulaire. Il ne s'ouvre que

<sup>89</sup> « *Volvamos al mar* », *Los pasos del hombre*, op.cit., p.267.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.272.

<sup>91</sup> Olivier Guiton, *Francisco Coloane : l'écrivain du bout du monde*, op.cit., 6:35 – 6:55 min.

<sup>92</sup> Mustapha Trabelsi, *L'insularité*, op.cit., p.7.

sur d'autres îles, au sein de l'archipel de Chiloé qui lui-même dessine un cercle pouvant symboliser l'enfermement, ou tout au moins, inspirer un sentiment d'étroitesse, ou encore d'isolement. Le microcosme insulaire nourrit ainsi les tentations et désirs de l'ailleurs. L'île apparaît alors comme un espace particulièrement réceptif à l'appel de l'aventure.

#### 1.4. Au-delà de Chiloé : l'espace ouvert

Si l'archipel chilote, parcouru de canaux acheminant vers les insulaires l'influence et la voix de l'océan, n'est pas à proprement parler un espace clos, l'île demeure toutefois l'espace du même et du connu, des itinéraires circulaires et monotones. C'est pour ces raisons que Pedro Nauto, le héros du roman *El camino de la ballena*, ressent depuis l'île natale l'appel pressant de la mer. En tant qu'horizon et espace synonyme d'ouverture, celle-ci s'oppose à la terre insulaire où s'enlisent le héros et ses désirs d'ailleurs. Pedro Nauto, l'un des nombreux masques de l'auteur qui peuplent ce roman aux fortes résonances autobiographiques<sup>93</sup>, se trouve ainsi confronté avec la dialectique terre-mer propre aux insulaires. L'espace ouvert, qui est aussi celui de l'ailleurs, apparaît dans la première partie du roman sous plusieurs formes : il est le ciel lointain situé derrière la cordillère des Andes, sur lequel se lève le soleil et s'étend l'horizon du golfe d'Ancud qui sépare la Grande Ile de Chiloé du Chili continental. Il est surtout « la mer ouverte » qui s'oppose aux mers intérieures de l'archipel.

La trajectoire personnelle de Francisco Coloane suit la même ouverture progressive où l'horizon étroit de la Grande Ile de Chiloé fait place à celui, plus vaste, de Punta Arenas, la ville la plus australe de la planète, capitale de la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien. Coloane y fait son « premier voyage océanique<sup>94</sup> » accompagné de son frère. Sa rencontre avec la ville australe lui fait prendre conscience de ses origines chilotes : « Finalmente, una mañana de cristal, apareció ante nosotros Punta Arenas, la grande ciudad, esponjada y arrebujada en nieve. Otra imagen imborrable para aquel adolescente silvestre<sup>95</sup> ». Coloane se peint ici en adolescent sauvage<sup>96</sup> confronté pour la première fois à la

<sup>93</sup> Tout comme Coloane, le personnage de Pedro Nauto est né à Quemchi, sur l'île de Chiloé, élevé par une mère travaillant la terre, et fantasmant sur cet espace mystérieux qu'est la mer, où son père, capitaine, disparut un jour.

<sup>94</sup> « A mediados de julio de 1923 tuve que interrumpir mis estudios en la isla Grande para continuarlos en Punta Arenas. Fue mi primer viaje oceánico », Francisco Coloane, *Los pasos del hombre*, op.cit., p.73.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>96</sup> L'écrivain se peint déjà ainsi lorsqu'il évoque son passage de l'école de Huite à celle de Quemchi, passage qui marque cependant un « progrès » dans le processus de « civilisation » de l'enfant : « El cambio desde la escuela de Quemchi a la escuela de Huite significó en mi infancia el paso de un salvaje a un semicivilizado », *Ibid.*, p.58.

ville, au climat rude et aux paysages neigeux du Chili austral, jeune insulaire n'ayant connu jusqu'alors que les paysages verdoyants et la pluie chilote. A la liquidité débordante de l'espace chilote succède la neige – la ville, telle une éponge, semble retenir l'eau, ici sous forme de neige – qui devient, paradoxalement, un manteau dans lequel Punta Arenas est emmitouflée. Celle-ci représente une étape importante mais transitoire dans le cheminement du jeune Coloane qui poursuit sa progression vers le sud jusqu'en Terre de Feu. C'est là qu'il fera les expériences déterminantes pour la réalisation de son œuvre littéraire.

## Chapitre 2. La Patagonie australe : l'expérience avant l'écriture

Le Chili dont Coloane se fait le chantre est aussi bien celui des plaines désertiques du Páramo et de la Terre de Feu que celui des littoraux pacifiques et des archipels australs, un vaste ensemble aux paysages variés et changeants, reliés par une géographie unique qui impressionne le jeune chilote qui les découvre à l'âge de dix-huit ans, met au défi son imagination et s'impose à lui comme une énigme.

Son séjour en Patagonie est le temps d'une première confrontation avec la réalité d'un lieu qu'il a d'abord rêvé et désiré et qui est resté suffisamment longtemps impalpable pour prendre une épaisseur imaginaire significative sur laquelle viendront se greffer par la suite les données de l'expérience, décisives pour l'élaboration de l'œuvre littéraire. Lieu de l'apprentissage de soi et de révélation identitaire, l'extrême Sud doit être également considéré comme l'espace de germination de l'œuvre à venir, ce que l'auteur lui-même a compris : « [...] esa Patagonia que siempre amé, la que me alimentó y alentó, la que me enseñó el sendero esencial sin siquiera proponérmelo<sup>97</sup> ». Comme le rappelle David A. Petreman, Coloane « dedica su obra literaria entera a la recuperación artística de estos lugares australes y lejanos, donde trabajó y vivió<sup>98</sup> ». En effet, cette rencontre physique avec la nature sera retravaillée, pour être commémorée des années plus tard par l'écriture, grâce à la puissance du souvenir et à l'activation féconde de la mémoire, centrales dans l'activité littéraire de l'écrivain. C'est ce que suggère ce passage de *Los pasos del hombre* :

*Los hombres y los animales que conocí en esos años me dieron el pie por la mayor parte de mis escritos. Sin embargo, en aquellos años no tomaba notas de ninguna especie. No podía imaginar que las experiencias de aquel período dejaran huellas tan profundas en mi memoria.<sup>99</sup>*

C'est en effet à partir de cette expérience que Coloane écrira et décrira la Patagonie pour en transmettre une image qu'il veut authentique. Selon certains critiques, cette expérience première a donné à son œuvre sa puissance, sa valeur et son identité littéraire :

*Francisco Coloane ha demostrado que el conocimiento continuado y profundo, que sólo se logra viviendo en prolongado e íntimo contacto con un ambiente dado, puede llegar a suministrar, aparte de los contenidos, los medios expresivos que llevan a la fiel caracterización de la fisonomía vital del hombre y su « circunstancia ».<sup>100</sup>*

<sup>97</sup> « Regreso a esa Patagonia », *Antártico*, op.cit., p.220.

<sup>98</sup> David A. Petreman, « Prólogo », *El témpano de Kanasaka y otros cuentos*, Santiago, Editorial Universitaria, 1968, p.14.

<sup>99</sup> *Los pasos del hombre*, op.cit., p.81.

<sup>100</sup> Homero Castillo, « Francisco Coloane, Cuentista de la Región Austral », *Hispania*, Vol.41, N°2, mayo del 1958, p.174.

L'extrême Sud fournit donc à Francisco Coloane une expérience multiple : il est le temps et le lieu de l'épreuve physique, celui de l'acquisition d'une connaissance socio-économique de la région, mais aussi, de manière plus indirecte et plus sourde, celui d'un apprentissage littéraire, la forge d'une écriture originale qui produira des récits se caractérisant, entre autres, par ce que Castillo nomme « *una acertada adecuación de la forma con el contenido*<sup>101</sup> ». Avant de nous pencher sur cet échange entre souvenir empirique et écriture, nous verrons combien l'expérience de la grande ville est révélatrice de l'inspiration essentiellement australe de Coloane.

Parallèlement, ces analyses montreront que la représentation de la Patagonie qu'offre Coloane s'inscrit dans une quête identitaire, personnelle et collective, qui fait de ses récits les lieux de l'union du poétique et du politique.

### 2.1. *L'horizon rêvé*

Le cheminement de Coloane, qui trouve son origine dans l'île natale, espace depuis lequel la Patagonie n'est qu'un ailleurs fantasmé, à l'extrême où ce fantôme et ce rêve deviennent une réalité qui s'offre à l'homme sous la forme de paysages, répond à une logique que confirme l'analyse de Bachelard sur le rêve d'un paysage saisi comme préambule nécessaire à sa contemplation :

On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde qu'avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve. Et c'est avec raison que Tieck a reconnu dans le rêve humain le préambule de la beauté naturelle. L'unité d'un paysage s'offre comme l'accomplissement d'un rêve souvent rêvé [...].<sup>102</sup>

Ainsi, l'expérience onirique précède et annonce à la fois la compréhension véritable d'un paysage. Toutefois, loin de mettre un terme à la rêverie, cette compréhension la transforme et la prolonge de bien d'autres façons. Nous pourrions le vérifier en étudiant les enjeux poétiques et esthétiques des paysages australs saisis par Coloane à travers les regards de différents spectateurs.

Dans ses mémoires, l'auteur revient sur ses sentiments à l'annonce de son transfert en Terre de Feu pour travailler dans l'exploitation Sara :

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>102</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op.cit.*, p.11.

*Alegría, expectación, de nuevo otros paisajes... Cuando despegué por primera vez de mis islas de infancia, escuché una vez a un ex-marinero que, al contemplar un pelotón de nubes oscuras que corrían como fantasmas rezagados en lo alto del cielo, decía: « ¡La Patagonia! ¡Allá está la Patagonia! », Y se detenía a mirar aquella parte del horizonte que más parecía un tropel de ovejas de vellones cenicientos. También conocía de oídas la Tierra del Fuego [...].<sup>103</sup>*

L'espace patagon apparaît donc d'abord comme un nom désignant un ensemble géographique précis mais associé à une localisation spatiale des plus vagues (« *allá* », là-bas), le tout n'ayant d'existence que dans la parole d'autrui. Tel un mythe, ou une légende populaire, le fantôme de la Patagonie se transmet oralement. Par rapport à l'espace concret et nettement circonscrit des îles chilotes de l'enfance, la Patagonie est un toponyme représentant un inconnu situé de façon imprécise dans un vaste horizon qui paraît sans limite au regard humain : c'est ici le ciel qui sert de métaphore et de miroir à travers lequel on imagine plutôt qu'on ne voit cet espace. Avant d'être vécu, celui-ci est donc d'abord nommé et rêvé depuis le lieu familier.

A ce propos, Rachel Bouvet souligne la différence entre les termes lieu et espace, distinction pertinente pour notre réflexion :

Provenant du latin « *locus* », le lieu est l'endroit que l'on habite, qui nous est familier, à l'opposé de l'espace, du latin « *spatium* », qui désigne un intervalle chronologique ou topographique séparant deux repères, ce qui est éloigné, distant, mal connu.<sup>104</sup>

C'est donc tout logiquement que l'évocation de la lointaine Patagonie se trouve chargée d'un imaginaire familier. En effet, les images qui composent, dans un premier temps, le paysage patagon, se réfèrent à l'un des métiers que Coloane y exercera : gardien de moutons. Cette projection d'une certaine idée du réel attendu sur un objet désiré se concrétise en un paysage essentiellement fantastique.

On le voit, l'évocation de la Patagonie n'embrasse pas seulement la dichotomie du proche et du lointain. Elle fait partie de ces espaces du désir qui, dans l'œuvre et l'esprit de Coloane, cohabitent ou se superposent aux espaces du réel, ou plus précisément, à des lieux réels. En effet, il est important de préciser encore les premières distinctions entre les notions d'espace et de lieu, précisions que nous empruntons cette fois à Pascale Auraix-Jonchière :

Le phénomène de focalisation, qui induit délimitation et singularisation, déterminerait le lieu, point de cristallisation de l'espace. Quand l'espace, qui requiert donc le singulier pour se

<sup>103</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.80.

<sup>104</sup> Rachel Bouvet, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.38.



dire, est perçu comme essence et abstraction pure, le lieu – déclinable au pluriel sans pour autant que l'on attente à sa nature – joue des frontières, détermine et caractérise des territoires, voire induit une géographie. C'est dire que l'espace, autrement inconsistant, est « porté par un lieu », qui lui-même en retour se déploie en espace, déploiement subordonné au regard ou mouvement du sujet qui l'explore. Le lieu donne donc corps à l'espace, en est la manifestation tangible, tandis que l'espace fait vivre le lieu, en actualise les « virtualités dimensionnelles<sup>105</sup> ».<sup>106</sup>

Le lieu depuis lequel Coloane imagine la Patagonie est Punta Arenas, tandis que la Patagonie reste une abstraction chargée de désirs et dont les contours mal définis sont dessinés par des figures, des images. Ainsi, notion plutôt que réalité, la Patagonie est d'abord un espace inconsistant, fantomatique, comme le suggère, dans le passage cité précédemment, la comparaison des nuages à des fantômes. La précision spatiale « *rezagados en lo alto del cielo* » accentue l'idée d'un lieu hors de portée tandis que l'adjectif qualifiant ces nuages, « *oscuras* », porte l'idée d'obscurité, de ténèbres. Le futur écrivain rêve donc d'abord la Patagonie avant d'y inscrire un projet de vie. Une fois celui-ci actualisé à travers l'exercice de métiers propres aux exigences de la nature australe, la Patagonie, d'espace indéfini, se concrétisera en un ensemble de lieux précis, définis via l'expérience et la connaissance. Pour Coloane, c'est le travail qui donnera corps à cet espace d'abord fantasmagorique et fantomatique ; c'est lui qui permet d'habiter personnellement le lieu et de lui donner vie, le travail prenant véritablement ici le sens d'une parturition.

Ainsi la Patagonie va de pair avec le déploiement d'un imaginaire nourri par la distance. Ce lien est explicitement marqué dans certains récits à travers des personnages à l'âme aventurière. C'est le cas d'Antonio Goselín, le héros du récit « *En un caballo llamado Patria* », pensionnaire « *en la casa para estudiantes que tenía doña Blanca Vidal en la calle Fagnano, a la subida del cerro La Cruz, en Punta Arenas*<sup>107</sup> ». Cette localisation précise se déroule en quatre temps suivant un élargissement progressif du point de vue et correspondant à quatre notations géographiques successives : la maison, la rue, le haut de la colline et la ville qui englobe le tout, toponyme qui fonctionne comme l'ultime étiquette de cet ensemble de lieux. Cette localisation progressive, formulée dans un style quelque peu administratif, s'oppose là encore à l'imprécision géographique caractérisant la Patagonie. Dans ce récit, celle-ci apparaît une fois de plus profondément liée à l'espace du rêve et de l'imaginaire :

<sup>105</sup> Marie-Claire Ropars-Wuillemier, *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. « Esthétiques hors cadre », 2002, p.37.

<sup>106</sup> *Poétique des lieux*, études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004, pp. 5-6.

<sup>107</sup> « *En un caballo llamado Patria* », *Antártico*, op.cit., p.63.

*En las mañanas, al descender por la escalinata del cerro, [...], acostumbraba a dar un vistazo hacia la desembocadura oriental del estrecho de Magallanes en el Atlántico. Cuando divisaba una franja celeste entre nubes sonrosadas por la aurora, se sentía contento porque era el dintel por donde su imaginación columbraba la lejana Patagonia.*<sup>108</sup>

Comme dans le texte cité précédemment, le ciel symbolise le passage, la voie par laquelle est saisie la Patagonie rêvée par Goselín. Cette perception lacunaire est évoquée sur un mode métaphorique, comme pour souligner le travail de l'imagination dans la relation à la terre désirée ; comme pour alimenter l'atmosphère onirique qui entoure la contemplation à laquelle se livre le personnage. En effet, le point de vue est dès l'abord limité puisque l'observateur doit se contenter d'une « frange de ciel », mince bande horizontale métamorphosée en linteau par un glissement métaphorique (« *franja celeste [...] era el dintel* »). Pièce d'architecture, le linteau est employé en maçonnerie pour soutenir une ouverture, fenêtre ou porte notamment, dont il forme la partie supérieure. L'image du linteau suggère ainsi une ouverture se découpant dans un ciel saturé de nuages rosés par l'aurore. La fenêtre, ou la porte, ainsi dessinée ne permet cependant pas une vision claire dans la mesure où les nuages ne constituent pas une vitre transparente ouverte sur cet ailleurs que représente la Patagonie. Au contraire, en raison de leur aspect cotonneux, les nuages imposent un voile vapoureux sur le ciel, tandis que la couleur rose plonge l'observateur dans une atmosphère onirique. La vue ainsi empêchée, c'est l'imagination seule qui peut apercevoir (« *columbrar* ») le paysage désiré, qui n'est que suggéré.

Le lecteur voit lui aussi la Patagonie comme un espace n'existant qu'à travers un regard voilé par le rêve et les fantasmes, comme une vision poétique et métaphorique, comme un symbole du désir. Plus précisément, ne lui est donnée à voir qu'une certaine manière d'appréhender la terre fantasmée : faute de pouvoir en faire l'expérience physique, il la fera d'abord lui aussi en imagination. En effet, tout comme le personnage, le lecteur est un spectateur frustré puisque la mise en scène du cadre perceptif ne débouche pas sur une description quand bien même les derniers mots du texte pourraient le laisser attendre : « *columbraba la lejana Patagonia* ». Au contraire, la métaphore architecturale se poursuit pour évoquer cette fois l'impossibilité pour l'imagination même d'entrevoir quoi que ce soit de la Patagonie :

*Si de las tres angosturas que serpenteaban a la salida del estrecho [...], ascendían muros de neblina arrastrada en busca de sus hormonas celestes para fecundar con agua y nieve los*

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.63

*vastos coironales patagónicos, su ánimo se ponía sombrío, [...] partía casi a trote con su caballo hacia el liceo [...].*<sup>109</sup>

Contrairement à la légèreté vaporeuse des nuages, le brouillard se caractérise par son poids et son opacité. Cette opposition est perceptible au niveau lexical tout autant que sonore : l'effet de lourdeur produit par les vibrantes et les groupes consonantiques abondants dans la première partie de la phrase (« *tres angosturas ; estrecho; muros; arrastrada* ») impose un rideau épais, opaque et pesant à l'imagination, tandis que la légèreté et la douceur émanant des abondantes consonnes labiales et dentales (et leurs variantes labiodentales et interdentes) dans la deuxième partie (« *hormonas celestes; fecundar; con agua y nieve ; vastos coironales* ») ne lui présentent qu'un léger voile qui précisément invite à être levé par l'abandon à la rêverie. A l'impossibilité définitive de voir – scellée par l'arrivée de la pluie – correspond le retour au lieu familier et clos du lycée. La Patagonie reste un espace interdit, une cité défendue par des murailles érigées par les éléments.

Cette vision d'une Patagonie lointaine et insaisissable prend fin lorsqu'à dix-huit ans, las de la misère citadine qu'il doit supporter à Punta Arenas – il travaille alors dans un cabinet d'avocat contre un maigre salaire –, Coloane choisit de devenir l'homme de nombreux métiers dans l'austérité climatique des confins australs. Ces métiers vont constituer autant d'épreuves initiatiques que lui et ses compagnons devront passer au sein d'une géographie qui les impose naturellement aux hommes. De ce fait, après n'avoir été longtemps qu'un nom, un horizon et une créature de l'imagination, la Patagonie australe devient le lieu du dur labeur, de l'apprentissage de la vie australe et de ses valeurs, et de la formation du caractère, autant d'aspects fondateurs d'une expérience personnelle dont s'est substantiellement nourrie sa littérature.

## 2.2. *La ville contre le monde austral*

Les expériences physiques et spirituelles vécues aux confins du Chili restent pour Coloane la source première d'inspiration. A l'inverse, Santiago, où il entre en contact avec les milieux journalistique et littéraire, et où il est témoin des convulsions politiques générées par le complot contre Perón en 1948, se révèle très vite pour l'auteur synonyme de frustrations. Le sentiment d'étrangeté et la grande solitude dont il fait l'expérience font de la capitale un lieu peu propice à lui fournir la matière d'une œuvre :

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.63.

*Me sobrecogió aquella multitud ensimismada en adoración frente a un hombre. En medio de todo, sentí que no podía continuar en esa ambivalencia. Me hacían falta mis cosas, mi familia, mis libros. La inmensa ciudad se me hacía extraña. Pongo en duda que la soledad sea fecunda para el trabajo literario. [...]No podía soportar el desarraigo.<sup>110</sup>*

Ainsi, la grande ville n'est pas le lieu d'une conquête ni d'une quête littéraire. Bien au contraire, l'espace urbain devient symbole d'aliénation, de conflit et d'angoisse, alors que l'espace austral était celui de la liberté, de l'amitié et de la confrontation avec la nature qui élèvent l'homme. Coloane prend pleinement conscience de cette opposition capitale lors de son retour en Patagonie :

*Mi regreso a Punta Arenas me hizo conocer o comprender dónde estaba mi « ser » y dónde mi lugar en este sucederse de conflictos, luchas sociales y crisis o depresión, término que hasta hoy me cuesta o no quiero entender. Entiendo la depresión que invade a tanta gente que sufre algún desencanto. Pero la depresión económica la crean los especialistas que siguen jugando en las bolsas de comercio para el lucro de unos pocos. Vuelto a mi terruño, reconocí mis antiguas amistades y reanudé mis paseos por la plaza de Punta Arenas. Es muy característico en provincias que la plaza principal de la ciudad o del pueblo sea el lugar de encuentro de todos: niños, niñas, jóvenes y los de la « terceredad », término de mi creación que no me agrada.<sup>111</sup>*

Deux espaces clairement antagonistes se dessinent ici : à l'absurde, au chaos et à l'injustice qui caractérisent la capitale s'opposent le sens, qui va de pair avec l'appropriation personnelle d'un lieu et la reconnaissance de soi dans ce lieu (« *mi ser ; mi lugar* »), et le centre, point de convergence (« *la plaza principal de la ciudad o del pueblo [...] lugar de encuentro* ») ; à la division et aux valeurs de l'argent (« *para el lucro de unos pocos* ») s'opposent la rencontre, l'union (« *encuentro de todos* ») et les valeurs de l'amitié. S'affirme ici une équivalence profonde entre un être et un lieu, entre l'être et le lieu au sens existentiel, équivalence aux fondements de la quête identitaire personnelle et collective de Coloane telle qu'elle s'exprimera à travers son œuvre littéraire. Ainsi, l'affirmation d'une identité individuelle par la revendication d'une appartenance à un territoire précis se fait contre la capitale chilienne. Pour Coloane, le Chili des marges australes semble donc faire figure de site ontologique sans être une totalité fermée au monde, ou encore, d'espace offrant « des séjours d'être<sup>112</sup> » selon l'expression de Bachelard.

<sup>110</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p. 139.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>112</sup> Bachelard emploie cette expression pour nourrir sa définition des images primordiales (« images princeps »), qui, selon lui, « nous rendent des séjours d'être, des maisons de l'être, où se concentre une certitude d'être. Il semble qu'en habitant de telles images, des images aussi stabilisantes, on recommencerait une autre vie, une vie qui serait nôtre, à nous dans les profondeurs de l'être », *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 47. Si les confins australs ne sauraient être un lieu synonyme de foyer ou de stabilité rassurante, si par leur

De la même façon, en 1929, à l'annonce du changement de statut politique de Magallanes, qui de territoire devient province chilienne, Coloane ne peut s'empêcher de réaffirmer fièrement son identité régionale : « *Según mi modo de entender, el cambio significaba ser chileno de verdad. [...] Empero, seguía gustándome “ser magallánico”*<sup>113</sup> ». A Santiago, « *capital del extraño país que era Chile para nosotros, los del extremo sur, los magallánicos*<sup>114</sup> », Coloane fait l'expérience d'une « désunion » (« *desencuentro con la ciudad* »)<sup>115</sup> qui ne lui inspire aucun récit. Il n'y entend aucun appel pressant comme il entendait celui des confins chiliens. La ville n'est pas sa vocation, au sens fort du terme ; il ne cherchera pas à la déchiffrer, n'y lira pas d'histoires ni n'en racontera. Rappelons ce qu'il dit à ce propos :

*Me han preguntado muchas veces por qué no escribí cuentos o una novela sobre Santiago. Después de todo, es en esta ciudad donde he pasado la mayor parte de mi vida. No sé. Tal vez me intimidó la magnitud del tema. Tal vez mi concentración mental en las tierras y los hombres de Chiloé y la Patagonia. Pero Santiago... necesita un Balzac.*<sup>116</sup>

Lors de son séjour à Santiago cependant, Coloane écrit. Il y écrit même les œuvres qui feront sa renommée, soit les recueils *Golfo de Penas* et *Cabo de Hornos*, un grand ensemble de récits centrés sur la nature et les hommes de la Patagonie australe. Sa production littéraire apparaît ainsi profondément motivée par le manque, et peut-être aussi par le besoin de fixer les souvenirs de l'ailleurs depuis un « ici » qui lui est complètement étranger. Ce que l'auteur semble confirmer lorsqu'il résume les raisons qui l'ont poussé à écrire : « *Me hice escritor por nostalgia, por la añoranza del mar y de mis islas y tierras australes*<sup>117</sup> ».

Ses récits doivent alors être appréhendés comme les fruits de la volonté d'un homme de n'être jamais dépossédé de la mer australe ni des régions qui l'ont vu naître et grandir, et qui ont contribué de manière décisive à forger sa personnalité et à élaborer son projet littéraire, autrement dit, à ébaucher une destinée personnelle. Dans ces terres, auprès des hommes qui y vivent, Coloane a trouvé la matrice et la matière de son écriture par laquelle il n'a cessé de les commémorer. Les substantifs « *nostalgia* » et « *añoranza* » sont synonymes et ce doublon pléonastique exprime une insistance qui fait de la nostalgie un sentiment que nous devons prendre en compte dans cette étude sur les liens entre l'expérience australe et l'écriture qui

---

immensité, leur hostilité, leur irréductible opacité, ils ne peuvent être possédés, face à la ville, ils nourrissent bien toutefois le fantasme d'une vie réinventée, plus authentique et plus en adéquation avec les besoins existentiels et spirituels de l'écrivain.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>117</sup> « III. La ciudad y el mundo austral », *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.85.

constituent le moteur de sa création. Les deux mots diffèrent surtout par leur origine étymologique. La nostalgie est littéralement un désir de retour (du grec « *nostos* ») qui fait souffrir (« *algos* ») celui qui l'éprouve. Le terme « *añoranza* » vient quant à lui du catalan *enyorança*, et renvoie plus précisément à la douleur ressentie en raison de la perte définitive de quelqu'un ou de quelque chose. Avec cette déclaration, Coloane affirme l'étroitesse indéfectible des liens entre la géographie australe et le besoin de l'écrire : la vocation de la terre serait donc un appel puissant auquel il aurait répondu plus tard par la littérature.

A l'inverse, la grande ville représente pour Coloane une entité et une expérience qui tendent à aliéner l'être. Elle ne participe à la quête identitaire personnelle et littéraire de l'écrivain qu'en tant qu'elle constitue un ensemble de valeurs auxquelles celui-ci va s'opposer. En revanche, la campagne semble lui offrir la possibilité d'une pleine réalisation de soi. Pour autant, elle n'est pas le refuge idéalisé qui résulte d'une fuite. Elle s'offre au contraire comme le choix d'une altérité éprouvante, à cette différence près que les épreuves qu'elle implique seront formatrices et non destructrices. En d'autres termes, ville et nature ont été vécues par Francisco Coloane comme deux expériences de l'altérité qui, chacune à sa manière, a contribué à la construction identitaire du jeune Coloane : d'une part, l'altérité entendue comme aliénation affective et psychologique, et approchée à travers l'expérience d'une étrangeté absolue qui exclut et ne saurait mener à la création ; d'autre part, l'altérité « édifiante », épreuve du corps qui permet la construction de soi par le travail physique, et qui inspire.

### 2.3. *L'épreuve du corps*

A l'Estancia Sara, Coloane a occupé tour à tour différents métiers qui furent autant d'épreuves initiatiques. En effet, le travail physique en terre australe, tel qu'il est vécu et pensé par les hommes qui s'y soumettent, doit s'entendre dans son sens fort, dans ses enjeux symboliques et sa portée mythique. Le travail devient en effet le propre de l'homme, le moyen par lequel s'exerce sa *mêtis*<sup>118</sup>. C'est aussi l'apprentissage de la volonté et de l'effort qui lui permet de s'élever et de forger son identité contre la nature. Coloane souligne lui-même l'importance du travail dans ces régions où la résistance et la force de la nature sont implacables :

*Diría yo que no hay trabajos fáciles en esas latitudes. Pero se va aprendiendo a vivir en una naturaleza extraña, con altos pastizales de coirón que agitan sus penachos al viento,*

---

<sup>118</sup> Comprise littéralement comme stratégie de rapport aux autres et à la nature reposant sur la « ruse de l'intelligence » face au déploiement d'une force physique inévitablement supérieure.

*resistentes a la nieve y al hielo. En medio de esta naturaleza está el hombre capaz de enfrentarla con su trabajo.*<sup>119</sup>

Si l'on comprend l'art comme cette activité de l'esprit humain à travers laquelle l'homme se détache de la nature pour affirmer et actualiser toutes les potentialités de son humanité, alors, avant que d'être littéraire, le premier art exercé par Coloane en terres australes est un travail physique : une lutte contre la nature qui permet l'affirmation existentielle. Ces épreuves physiques ont effet un sens tout autant spirituel.

Avant le temps de la (re)création verbale est donc celui de l'expérience, lequel implique un ancrage dans le présent du travail physique qui n'appelle pas l'écriture. Seule travaille, obscurément, inconsciemment, la mémoire qui se nourrit de la vie australe s'imprimant en elle. Celle-ci se caractérise essentiellement comme une plénitude d'être dans l'effort physique, un rapport à l'espace qui congédie tout acte scriptural. Lorsque Coloane évoque son séjour à l'Estancia Sara à l'âge de vingt ans, il souligne l'absence de la littérature dans sa vie :

*[...] nunca la literatura estuvo más lejos de mí que en esa época. Ella no había sido más que un fugaz atisbo adolescente<sup>120</sup>. Ni un apunte, ni una carta motivaron en mí aquellos ignorados aspectos de la vida fueguina. Ni siquiera tenía a mi alcance una buena lectura. Trabajábamos de a caballo y campo afuera. Después de nuestras tareas, sólo había tiempo para dormir. Si alguien me hubiera dicho entonces que algún día iba a ser escritor, me habría reído por la inverosimilitud del vaticinio.*<sup>121</sup>

Le repos du corps dans le sommeil est donc la seule activité qui vient interrompre le temps du travail. La littérature brille par son absence, qu'elle soit écriture ou lecture (l'adverbe « *ni siquiera* » met en relief cette absence). Ainsi, l'imaginaire et la pensée de Coloane se nourrissent de la pratique physique plutôt que de l'activité intellectuelle. La dernière phrase insiste sur l'idée invraisemblable alors d'un destin d'écrivain : la nuance dépréciative du terme « *vaticinio* » (prophétie) renvoie cette hypothèse à délire pur et simple.

En effet, cette plongée dans le monde austral à travers l'activité physique intense mobilise l'imagination du jeune homme, mais celle-ci n'est pas contenue ni canalisée par l'intention d'écriture qui exigerait une sélection et la transformation de la matière brute en

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>120</sup> Coloane fait référence ici au récit qu'il écrivit à l'âge de dix-sept ans en qualité de devoir scolaire, sélectionné par son professeur pour un concours littéraire local organisé à l'occasion des festivités du Printemps, et grâce auquel il remporta le premier prix et qui fut publié dans la revue lycéenne *Germinal* : « *El premio recayó en miobra, una especie de poema en prosa que titulé... "Primavera"*. *En él yo describía esos días magallánicos [...]* ». Suite à cette première expérience réussie d'écriture et de publication, on lui réserva une colonne dans le quotidien *El Magallanes* intitulée « *Desde el minarete* », qu'il signait « *con el seudónimo infantilmente siútico Hugo del Mar* ». Avec la distance de l'adulte, il commente : « *Más que un impulso literario legítimo [...] lo que me movía era el deseo de vanagloria entre las muchachas magallánicas* », *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.76.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.88.

matière artistique. Malgré cette coupure première entre vie et écriture, le métier, selon Coloane, reste un art, qu'il conçoit comme primordial. Plusieurs fois en effet, l'écrivain décrira dans ses nouvelles l'art et les techniques des métiers qu'il a exercés ou vu exercer, ou encore s'y référera par analogie pour expliquer sa conception de l'art littéraire.

#### 2.4. L'apprentissage de l'art

Dans plusieurs de ses récits, Coloane décrit les métiers qu'il a exercés ou observés en terres australes, notamment ceux autour de l'élevage, l'activité principale de l'Estancia Sara. Initié à la génétique par le croisement des ovins, Coloane y fut aussi éleveur puis maître-valet à la tête d'une section de trente mille bovins sur la cordillère Carmen Sylva. Parmi ces diverses activités, le métier qu'il se plaît le plus à décrire est celui de « châtreur dentaire » (« *capador a diente* »)<sup>122</sup> comme il le fait avec force détails dans ses entretiens avec Virginia Vidal<sup>123</sup>, dans le film d'Olivier Guiton ainsi que dans un passage de ses mémoires<sup>124</sup>.

Plus spectaculaire encore et d'une signification plus profonde pour l'écrivain est le dressage de chevaux sauvages. Dans ses entretiens avec Virginia Vidal, Coloane présente cette activité comme une expertise et un art<sup>125</sup> ; il en décrit les différentes étapes, parfois très techniques, et passe en revue les divers éléments qui constituent la tenue et la monture des cavaliers tout en évoquant ses propres expériences qui se révélèrent des échecs, raison pour laquelle il conclut cet épisode en ces termes : « *Yo no fui buen amansador*<sup>126</sup> ». Les scènes de dressage sont parmi les événements principaux des récits « *El Flamenco* » et « *Pascua Salvaje*<sup>127</sup> ». Bien que non dépourvus de détails techniques, ces récits littéraires sont logiquement plus poétiques que les descriptions que l'écrivain en offre dans ses récits autobiographiques. « *Perros, caballos, hombres*<sup>128</sup> » présente le dressage comme une lutte entre la nature sauvage, symbolisée par le cheval, et l'homme dans sa volonté de la

<sup>122</sup> La description de ce métier hors du commun aurait certainement pu donner lieu à un récit, comme on le lui a suggéré : « *Otra de las cosas que hice allá, fue capar corderitos. Carlos Ruiz-Tagle me dijo que debía escribir las "Memorias de un capador a diente"* », *Ibid.*, p.39. La traduction « châtreur dentaire » est proposée par Albert Bensoussan et Anne-Marie Casès dans *Entretiens avec Francisco Coloane*, (Virginia Vidal, aut.), Rennes, Terre de Brume, 2004, p.35.

<sup>123</sup> Virginia Vidal, *Testimonios de Francisco Coloane*, Santiago, Editorial Universitaria, Col. « Testimonios », pp.39-40.

<sup>124</sup> *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.82.

<sup>125</sup> « *Domas de potros* », *Testimonios de Francisco Coloane*, *op.cit.*, pp.40-42.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>127</sup> L'activité est brièvement évoquée dans la chronique « *Regreso a esa Patagonia* » où elle est présentée comme un spectacle, quotidien mais toujours extraordinaire : « *Los carreros quedan en suspenso [...] y hasta los cocineros dejan de apoltornarse dentro de sus carros, para asomar sus cabezas por las barandas y contemplar una escena de la vida campo afuera* », *Antártico*, *op.cit.*, p. 214.

<sup>128</sup> « *Perros, caballos, hombres* », *Cuentos completos*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, Col. « Alfaguara », pp.143-144.



domestiquer. « *El Flamenco* » a également pour protagoniste un cheval sauvage dont le dressage est un défi lancé aux hommes qui exige tout à la fois force et intelligence. Lorsque l'un d'entre eux décide de le relever, le domptage du *Flamenco* résonne comme l'annonce d'un spectacle unique :

*Una mañana en que debía salir a recorrer campos, me quedé más de lo acostumbrado en los corrales a fin de ver una jineteada.*

— *¡Hoy le voy a poner los cuernos al alazán que usted le había hecho ojos! —me dijo Jackie.*

*Efectivamente, el hermoso caballo estaba amarrado al palenque.*

*Me quedé, pues, en espera de un espectáculo campero emocionante, ya que la primera monta de este corcel debía ser algo extraordinario.*<sup>129</sup>

Les scènes de dressage durent réellement constituer un spectacle fascinant et émouvant pour Francisco Coloane qui malgré cela n'a jamais pu en maîtriser l'art. Ses observations attentives lui auront tout au moins permis d'en capter l'énergie vitale et le sens profond, comme le prouvent les textes cités. Qui plus est, lorsqu'il définit l'art du grand écrivain, en le distinguant de l'écrivain mineur, Coloane recourt à une analogie renvoyant à un métier qu'il a exercé et admiré dans le grand Sud, soit le dressage de poulains sauvages:

*Tal vez sea más fácil inventar realidades falsas. Pero es triste después, para el lector, niño o adulto, comprobar que lo han engañado. Es más fácil inventar una realidad que penetrar en la que tenemos más cercana. Para esto último se necesitan coraje, hombría y un pensamiento vigoroso [...]. Los escritores son como los amansadores de potros. Todos pueden montar a caballo pero sólo unos pocos son capaces de amansar un caballo chúcaro.*<sup>130</sup>

Le recours à cette analogie témoigne d'une conception de l'écriture comme d'un acte relevant de l'épreuve initiatique et une démonstration de virilité, c'est-à-dire de force et de courage, un engagement intense pour maîtriser la nature sauvage, la matière brute.

Avant d'être élaborée à l'écrit, l'expérience de la réalité australe travaille l'imagination de Francisco Coloane. Plus précisément, elle transforme le rêve premier de la Patagonie en une rêverie de plus en plus consciente et qui trouvera sa maturité et son sens dans l'écriture. Celle-ci se nourrit en effet d'un échange permanent entre rêve et réalité, en ce qu'elle s'enracine dans un réel plus que propice à la rêverie : un réel dont la compréhension même implique une aptitude à la rêverie.

<sup>129</sup>« *El Flamenco* », *Cuentos completos, op.cit.*, pp.55-56.

<sup>130</sup> *Los pasos del hombre., op.cit.*, p.87.

## 2.5. L'expérience dans le texte : un dialogue entre réel et fiction

L'expérience de l'extrême Sud, incluant le premier séjour à l'Estancia Sara ainsi que les nombreux voyages dans la région australe qu'a effectués plus tard l'auteur, fut si intense pour Francisco Coloane qu'elle est restée à jamais gravée dans sa mémoire, comme il ne cesse de le répéter à travers ses écrits autobiographiques et comme en témoignent ses fictions à travers les histoires racontées et les paysages décrits. C'est la prégnance, dans ses écrits, de cette mémoire des lieux australs et des hommes qu'il y a rencontrés que nous évoquerons dans un premier temps puis la manière dont ces lieux, ces hommes et les événements qui ont accompagné leur rencontre sont élaborés par l'auteur dans le texte, d'après ses souvenirs.

Nous continuerons parallèlement à faire dialoguer l'expérience et l'écriture tout en menant une réflexion sur la nature des liens entre l'univers fictionnel fabriqué par Coloane et le monde référentiel, extra-textuel, que le texte accueille de diverses façons. Notre objectif global reste ici de montrer comment l'expérience en Terre de Feu fut pour Coloane, sinon le lieu d'une quête artistique, tout au moins celui de révélations esthétiques, sociales et spirituelles qui ont contribué à définir la matière de son œuvre et le style de son écriture, en bref, son identité littéraire. En d'autres termes, nous chercherons à comprendre ce que Coloane entend par ces paroles essentielles : « *La Tierra del Fuego se hizo carne y espíritu en mi naturaleza de los veinte años*<sup>131</sup> » ; « *el hombre [...] da rienda suelta a su imaginación en medio de un clima inhóspito*<sup>132</sup> ». En ce sens, l'expérience en Patagonie peut s'apparenter à la découverte d'une identité artistique.

### 2.5.1. La mémoire de l'expérience australe au service de l'écriture

L'expérience dont nous parlons est bien entendu celle qu'a choisi de nous livrer Coloane à travers ses récits de vie, écrits (mémoires et entretiens) et oraux (documentaire et entretiens filmés). Il est évident que la mise en forme de cette expérience suppose une sélection et qu'elle est nécessairement lacunaire, comme le confirme le prologue à *Los pasos del hombre* :

*Estos pasos del hombre describen un recorrido accidentado, cuyo trazo, vaciado en centenares de cuadernillos, hojas sueltas, servilletas de papel de los bares, fui acumulando durante largos años.*

<sup>131</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.85.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.83.

*Son sólo algunos pasos. [...] Hay demasiadas omisiones de amigos, personas, situaciones, geografías y de mis propios sentimientos y pensamientos. Es inevitable en mi caso, no una excusa. He vivido más de lo que he podido escribir y recordar.*

*Estas páginas se deben al trabajo generoso de un amigo, gran escritor, José Miguel Varas, quien [...] se dedicó con minuciosa rigurosidad a montar literariamente estos pasos.*<sup>133</sup>

Outre l'omission de faits, Coloane précise que certains de ses sentiments et certaines de ses pensées ne figurent pas dans le texte, sa vie débordant la mémoire et l'écrit. Soulignons également que le texte de ses mémoires est le résultat d'un « montage littéraire » qui engage un travail sur la forme, la narration et la langue<sup>134</sup>.

Par ailleurs, Coloane se montre conscient du décalage, en termes de représentation, entre la réalité australe vécue dans un passé lointain et la relation qu'il en fait dans ses mémoires, bien des années plus tard : il pointe les « mensonges » et « trahisons » que comporte nécessairement le récit autobiographique, et ce d'autant plus qu'il est celui d'un écrivain. Ainsi, le souvenir d'une tempête nocturne conduit l'écrivain à cet aveu : « *No podría describir cómo fue ese temporal nocturno. Falsearía al niño que sufrió y al viejo que lo recuerda, con la tentación literaria*<sup>135</sup> ». Dès lors qu'elle est saisie par le récit, la réalité devient la créature plus ou moins authentique d'une mémoire qui, bien qu'alimentée par des faits, n'en demeure pas moins assurément affective et fragile de par sa fiabilité incertaine.

Les sources autobiographiques restent pourtant la voix la plus fidèle de l'expérience d'un auteur, comme le rappelle en effet Philippe Lejeune :

En me mettant par écrit, je ne fais que prolonger ce travail de création d'« identité narrative » comme dit Paul Ricœur, en lequel consiste toute vie. [...] Mais je ne joue pas à m'inventer. Empruntant les voies du récit, au contraire, je suis fidèle à ma vérité [...]. Si l'identité est un imaginaire, l'autobiographie qui colle à cet imaginaire est du côté de la vérité. Aucun rapport avec le jeu délibéré de la fiction.<sup>136</sup>

La distance par rapport au réel est due surtout aux faiblesses de la mémoire, incapable de dérouler dans l'ordre la vie de l'auteur<sup>137</sup>. Ceci posé, on peut supposer que dans un récit

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>134</sup> En effet, la seule réputation de l'artiste ne peut suffire à maintenir en éveil l'intérêt du lecteur. Le récit autobiographique exige la mise en place de stratégies narratives, un sens du drame, et, dans le cas de l'autobiographie d'un écrivain, les marques d'un style unique.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>136</sup> Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, pp.38-39.

<sup>137</sup> Comme l'avoue George Sand au cours de son autobiographie intitulée *Histoire de ma vie*: « On ne s'attend pas sans doute à ce que je mette de l'ordre dans des souvenirs qui datent de loin. Ils sont très brisés dans la mémoire [...]. Je dirai seulement dans l'ordre où elles me viendront, les principales circonstances où elles m'ont frappée [...] », « Des manières de dire "je". Création de soi et fabrique du sujet écrivain », *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Anne-Rachel Hermetet et Jean-Marie Paul (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2010, p.22.

autobiographique, la mise en scène dramatique et l'intention esthétique sont moindres par rapport à la volonté de transmettre un contenu. C'est en ce sens aussi que nous opposerons – ou comparerons – le récit autobiographique aux fictions, tout en mettant pour l'instant de côté le genre hybride un peu à part de la chronique, particulièrement prisé par Coloane reporter, comme nous le verrons en troisième partie. La fréquentation de ces différents types de récits, selon une perspective dialogique, nous permettra de mettre au jour de profondes résonances entre souvenirs de vie, livrés en tant que tels au lecteur, et récits de fiction. Elle contribuera ainsi à d'illustrer ce que dit Coloane sur la manière dont il a élaboré et dont il conçoit son œuvre littéraire :

*Podría decir sin arrogancia que creo que no tengo influencias literarias que yo pudiera reconocer en mi pequeña obra. Pero de lo que no me cabe duda es que el ambiente, el mundo que me ha rodeado, los libros, la prensa, la vida cotidiana, el amor, el odio, todo eso, ha hecho de mí lo que he sido: un trabajador del lápiz o de la máquina de escribir que ha volcado en el papel experiencias vividas, muy próximas a la verdad.*<sup>138</sup>

Son travail littéraire consisterait donc en une opération de transfert, signifié par le verbe « *volcar* » (verser, renverser). Si nous suivons cette métaphore, nous pouvons comprendre que c'est le contenu de l'expérience vécue qui est couché sur papier. Il ne s'agit pourtant pas d'une transposition ou d'une transcription pure et simple du vécu, impossible à réaliser de toute façon. L'expression « *muy próximas a la verdad* » apporte en effet une modalisation exprimant l'idée d'une transformation nécessaire au passage de ce premier médium naturel et spontané, le monde réel, à ce médium artificiel qu'est la page : c'est en réalité une mutation qui a lieu. Ce geste de versement/renversement, opéré à l'aide d'un instrument (le crayon ou la machine à écrire) consister à faire couler le « vivant » (« *experiencias vividas* ») dans le moule ou le cadre fixe et fixant du support artistique (« *el papel* »).

N'oublions pas non plus cet « invisible » qu'est l'épaisseur du langage, cet artifice qu'est le mot, signe conventionnel qui représente la chose. Même si l'œuvre qui en résulte réussit à recréer l'illusion du réel, selon les termes de Coloane, l'expérience reste de l'ordre du vrai, l'écriture, du « presque vrai ». Dans ce contexte, le mot « vérité » semble renvoyer à la vérité du monde réel (*veritas rei, veritas existentiae, veritas in essendo*)<sup>139</sup>, c'est-à-dire, la réalité par opposition au discours sur le monde, qui est nécessairement une construction à partir du et sur le réel, un ordonnancement de celui-ci, comme l'exprime clairement Mario Vargas Llosa dans son ouvrage consacré à la vérité du roman :

<sup>138</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.89.

<sup>139</sup> André Lalande, article « Vérité », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1926, p. 1198.

*La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio.*<sup>140</sup>

Si les récits ne sont pas la transposition pure et simple du réel, ils n'en comportent pas moins une vérité dans la mesure où ils expriment l'essence d'une réalité, quelle que soit la forme que prend cette expression, quelle que soit la manière dont elle a été élaborée<sup>141</sup> : « *Acumulando realidades y fantasías, concatenando hechos ocurridos en uno u otro tiempo o lugar, viviendo, soñando, observando, escribí mis libros de cuentos*<sup>142</sup> ». Coloane décrit ici son travail d'écriture comme une inévitable composition entre réel et imaginaire. Ainsi, l'accumulation (« *acumulando* »), l'observation des faits (« *observando* ») et l'expérience (« *viviendo* ») sont autant d'actes préalables à la mise en forme littéraire qui ne vont pas sans la rêverie (« *soñando* ») ni une certaine manipulation spatiale et temporelle de ces faits consistant à mettre en relation des événements ayant eu lieu séparément (« *concatenando hechos ocurridos en uno u otro tiempo o lugar* »). Dorrit Cohn souligne à ce sujet la puissance du fictif :

Ces manipulations imaginatives de faits plus ou moins bien connus montrent de quelle façon les références externes cessent d'être vraiment externes dès qu'elles sont introduites dans un univers fictif. Elles sont pour ainsi contaminées de l'intérieur, soumise à ce que Käte Hamburger appelle un procédé de « fictionnalisation ».<sup>143</sup>

C'est ainsi que Coloane construit sa littérature australe, en faisant dialoguer, comme nous le verrons, les voix de l'homme et celle de l'auteur. Dans la « Note bibliographique »

<sup>140</sup> Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, Col. « Suma de Letras », 2007, p.19. Notons au passage que la manière dont Mario Vargas Llosa décrit son propre travail littéraire s'oppose totalement à celle de Coloane. En effet, au sujet de l'écriture de *La ciudad y los perros* et *La tía Julia y el escribidor*, il insiste expressément sur l'artifice, l'affabulation et l'éloignement par rapport à la réalité : « *Desde luego que en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendí ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo* », *ibid.*, p.17.

<sup>141</sup> Citons ici encore Mario Vargas Llosa : « *En efecto, las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es* », *ibid.*, p.16.

<sup>142</sup> « II. Estancia Sara », *Los pasos del hombre*, *ibid.*, p.87. Ainsi, le récit de fiction peut être opposé aux récits de mémoires, dont la logique narrative relève de l'association d'idées : « *Escribo estos recuerdos deshilvanadamente, cual un fantasma que se asoma a su pasado* », « *El fantasma del elefante marino* », *Antártico, op.cit.*, p.137.

<sup>143</sup> Dorrit Cohn, « La fiction comme récit non-référentiel », *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 2001, p.32.

incluse à la fin du roman *El Guanaco Blanco*, l'écrivain affirme une fois de plus le lien qui dans son œuvre ne cesse d'opérer entre le vécu et sa fictionnalisation :

*Trabajé de aprendiz en ganadería durante mi juventud en el escenario donde se desarrollan los sucesos de este texto novelado. Si hay nombres y apellidos que coincidan con los de personas vivas o muertas es pura casualidad, para los efectos legales y sobre todo éticos ; pero aunque el mito, la leyenda y cuentos constituyen la esencia de esta ficción, debo expresar mi gratitud a los autores que investigaron antes que yo los rastros del guanaco blanco. Fueron base en la trama de los acontecimientos reales o inventados [...].<sup>144</sup>*

Nous retrouvons dans cet extrait la notion d'hybridité, prégnante dans toute l'œuvre de Coloane, et caractérisant l'inspiration de l'écrivain du Sud chilien : le lieu de l'expérience faite dans la jeunesse (« *Trabajé de aprendiz en ganadería durante mi juventud* ») est désigné métaphoriquement comme une « scène » (« *en el escenario* »), la même précisément où se déroule le récit romanesque (« *texto novelado* ») que le lecteur vient de lire. *El Guanaco blanco* est ainsi explicitement présenté comme le fruit d'un mélange de réalités et d'inventions, de la juxtaposition ou la fusion d'événements réels et inventés. Par ailleurs, bien que Coloane prenne soin de souligner que toute coïncidence de noms entre les personnages de ce roman et des personnes réelles relèverait du pur hasard, il ajoute qu'il opère ici cette distinction pour des raisons « légales et éthiques » ; autant dire que cet avertissement n'est qu'une simple précaution formelle et que de ce fait, certains des personnages du roman peuvent très bien référer à des personnes que l'auteur a connues ou croisées au cours de ses pérégrinations.

Ainsi, s'il nous apparaît nécessaire d'évoquer dans un premier temps les souvenirs de l'auteur chilote, c'est parce qu'ils sont enracinés dans une géographie singulière, source d'expériences et de rencontres tout aussi singulières, dont le jeune Coloane s'est profondément imprégné et qui ont inspiré l'écrivain, que ses œuvres soient « très proches » de la réalité ou qu'elles n'en soient que le reflet déformé :

*Mientras yo vivía mi experiencia del trabajo [...] no me daba cuenta de las huellas profundas que me estaba dejando. La Tierra del Fuego se hizo carne y espíritu en mi naturaleza de los veinte años. La Patagonia argentina y chilena, en mis cortas temporadas, también tiene una presencia constante en mis recuerdos y en mi limitada obra literaria.*

---

<sup>144</sup> « Nota bibliográfica », *El guanaco blanco*, Santiago, LOM Ediciones, Col. « Entre Mares », 1996, pp. 205-206. La bibliographie citée par Coloane est constituée essentiellement d'ouvrages anthropologiques et naturalistes, ainsi que de récits d'expédition au pôle et de manuels de navigation.

Les souvenirs, puissants moteurs d'écriture pour Coloane, peuvent convoquer des paysages dont la présence imaginaire peut être plus « réelle » qu'une nouvelle confrontation avec leur réalité. Dans le récit « *En un caballo llamado Patria* », un paragraphe entier est consacré à la description de ce phénomène paradoxal qui dévalorise l'observation du réel au profit du ressouvenir lorsqu'il s'agit de (re)trouver la vérité d'un paysage, c'est-à-dire sa puissance et son éloquence :

*Hay paisajes que permanecen en el corazón, suben a la mente y se quedan para siempre fijos en la memoria, y uno los ve en la realidad menos vivos que cuando se le vienen sin saberse el porqué al paraje que hay detrás de la frente y la nuca.*<sup>145</sup>

La mémoire offrirait donc des images parfois plus vivantes que l'expérience immédiate de la réalité, laquelle apparaîtrait au contraire plus terne et sans relief. Il s'agit ici, véritablement, d'une mémoire affective des paysages (« *paisajes que permanecen en el corazón* »), animée et enrichie par une imagination vive qui peut, par là, déformer la réalité autrefois vécue. Mais cette déformation importe peu ici ; c'est la puissance du souvenir qui compte, laquelle exprime indirectement la puissance émotionnelle – émotion esthétique – du paysage vécu. Et c'est, la plupart du temps, cette puissance émotionnelle propre aux paysages australs qui est transmise par les passages descriptifs des récits de Coloane.

Dans le texte cité, la description de ce mécanisme intellectuel et émotionnel, loin de se faire sur le mode scientifique, se déploie par le biais d'une analogie où les paysages remémorés se trouvent comparés à des vers luisants, et leur présence dans la mémoire, à la danse de ces vers : « *Allí danzan como el gusano luminoso de un huevo de raya [...]*<sup>146</sup> ». Coloane a ainsi recours au phénomène naturel de la bioluminescence propre aux vers luisants<sup>147</sup> (désignation métaphorique des œufs de raie) pour exprimer la puissance du souvenir des terres australes qui se rappellent constamment à l'homme par une lumière constante brillant dans l'obscurité.

Le caractère inoubliable de ces paysages, qui est gage de leur survivance dans la mémoire et l'imagination, est expliqué par Coloane dans l'incipit d'un récit au titre évocateur : « *Regreso a esa Patagonia* ». Sorte de pèlerinage virtuel en terres australes, ce

<sup>145</sup> « *En un caballo llamado Patria* », *Antártico*, *op.cit.*, p.64.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>147</sup> Le recours à cette image empruntée au monde naturel est révélateur du grand intérêt de Coloane pour la biologie et les sciences naturelles. C'est aussi l'occasion d'un rapprochement entre le fonctionnement du corps humain et du corps animal, rapprochement récurrent dans son œuvre et lourd de sens, eu égard à sa pensée écologique.

texte est présenté par son auteur comme un « bref voyage épistolaire<sup>148</sup> » et s'ouvre sur ces mots:

*Regreso a los lugares de la Patagonia que conocí con mi memoria y los veo dibujados en un cuadro de trazos extraños e inolvidables, como los seres que la han habitado y a los que me han tocado de cerca. El olvido no existe cuando se ha vivido en ella, porque el paisaje que es la misma Patagonia se desliza cual ola gigantesca sobre una obra milenaria aún en construcción como la tierra misma.*<sup>149</sup>

Ainsi, de la mémoire du paysage patagon à sa visualisation, la transition peut être immédiate, comme le suggère la conjonction « y » qui établit un lien de cause à effet presque simultané entre le retour sur les lieux et le dessin qui surgit à l'esprit de l'écrivain (« *Regreso a los lugares de la Patagonia [...] con mi memoria y los veo dibujados [...]* »).

Très clairement la mémoire apparaît ici comme l'instrument d'une quête et d'une exploration *a posteriori* de terres autrefois connues. Elle est aussi « passeuse » de visions et de paysages. En effet, les lieux revisités en mémoire sont présentés d'emblée comme le contenu d'un tableau unique que construisent la distance et le souvenir. Dans le même temps, et de manière quelque peu paradoxale, l'expression « *el paisaje que es la misma Patagonia* » semble suggérer que la Patagonie est en soi, spontanément, un paysage, avant même que d'être représentée. Par ce glissement métonymique, le paysage n'est plus le résultat d'un découpage de l'espace, sa concentration ou son analyse, mais le pays tout entier.

Il découle de cette analyse qu'écrire un paysage de la mémoire, malgré le filtre de la distance temporelle, le voile de l'oubli et la déformation de la réalité qui s'ensuit, peut être aussi un gage de puissance en termes d'impressions. En écrivant d'après ses souvenirs des lieux traversés, Coloane construit des paysages selon sa mémoire et ses émotions. En témoigne la présence du verbe « connaître », qui dit la familiarité et l'intimité entre le narrateur et la Patagonie. A cela s'ajoute, dans le titre, le déictique « *esa* », qui souligne lui aussi la proximité entre l'homme et le pays, l'idée d'appartenance ou d'appropriation.

L'attraction inévitable exercée par le paysage patagon est soulignée dans de nombreux récits qui mettent en scène des hommes liés à jamais à ces terres par la mémoire, ou inévitablement ramenés à ces terres, quand bien même ils auraient pris la ferme décision de les quitter à jamais. En effet, le paysage austral rappelle à lui, en se rappelant à l'esprit de ceux qui l'ont quitté. Un exemple, parmi tant d'autres, est donné par ce commentaire du narrateur anonyme de « *Cabo de Hornos* » : « *¡Tierra sobrecogedora, inolvidable y querida; el hombre*

<sup>148</sup> « *Llega el fin de este breve viaje epistolar [...]* », « *Regreso a esa Patagonia* », *Antártico*, op.cit., p.220.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.209.



*que se ha estremecido en sus misterios, se amarrará para siempre a sus recuerdos!*<sup>150</sup> ». Ce commentaire énoncé au présent de vérité général témoigne du caractère intrinsèquement émouvant de cette terre. La tonalité lyrique et solennelle, signalée par l'exclamation et le rythme ternaire sur lequel sont énumérés les adjectifs qualifiant la Terre de Feu – qui pointent surtout les sentiments du sujet à son égard – reflète une émotion impossible à contenir lorsqu'il s'agit de l'évoquer. A cela s'ajoute le choix du verbe « *amarrar* », terme nautique dont l'emploi métaphorique fait de l'homme un bateau amarré pour toujours en ces terres.

On trouve d'autres exemples de ce genre d'interventions émanant d'un narrateur qui interrompt soudainement le cours de la diégèse pour évoquer le caractère inoubliable de certains paysages australs en raison de l'intensité des émotions qu'ils peuvent générer chez l'homme. Le ton adopté est souvent lyrique, empreint de mélancolie ou de nostalgie, telle l'évocation du paysage maritime contemplé une dernière fois par les voyageurs de la nouvelle « *Tierra de Olvido* » avant qu'ils ne s'aventurent sur une route particulièrement angoissante, celle qui mène à la « terre d'oubli » :

*Hay paisajes, como instantes de la vida, que no se borran jamás de la mente; vuelven siempre a traspasarnos desde adentro, cada vez con mayor intensidad. Éste en que dimos la última mirada al mar es uno de ellos; allí volvimos la cabeza para no perder la postrera visión de esa esperanza y entrar de lleno en aquella tierra de olvido.*<sup>151</sup>

Le narrateur met brièvement entre parenthèses la description du trajet suivi par les voyageurs et du paysage qu'ils ont parcouru pour communiquer au lecteur une observation générale sur la nature inoubliable de certains paysages australs et les traces indélébiles qu'ils peuvent laisser en mémoire. L'intensité du souvenir est mise en exergue par la présence des adverbes « *jamás* » et « *siempre* » (le parallélisme antithétique – « *no se borran jamás [...]* *vuelven siempre* » – conforte la survivance du souvenir par le biais d'une structure syntaxique circulaire qui semble le retenir à jamais), ainsi que par le verbe « *traspasar* » dont l'emploi métaphorique confère une dimension physique à ce souvenir que le corps semble ressentir aussi intensément qu'une douleur vive. La locution adverbiale « *desde adentro* » décrit ce mouvement de transpercement depuis l'intérieur de l'homme. Enfin, la clause augmentative « *cada vez con mayor intensidad* » sur laquelle s'achève cette observation ajoute l'idée d'une intensité qui ne cesse de croître au fil du temps, ce qui garantit sa permanence.

Dans la deuxième phrase, qui opère un retour à la diégèse, c'est-à-dire au contexte qui a fait naître la première observation, le narrateur évoque l'un de ces paysages inoubliables et

<sup>150</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.27.

<sup>151</sup> « *Tierra de olvido* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.409.

hautement signifiants, transformé par les contemplateurs en symbole d'espoir et de réconfort (« *para no perder la postrera vision de esa esperanza* »)<sup>152</sup> contre l'obscurité et l'hostilité du paysage terrestre vers lequel ils s'acheminent, fait de pics et de précipices.

C'est la présence constante dans l'œuvre littéraire de Coloane de la Patagonie de sa jeunesse que nous allons mettre au jour, par le biais de lectures croisées entre les textes dits « autobiographiques » et les fictions avérées. Nous verrons que de nombreuses fois la vie et les voix de l'homme et de l'écrivain se ressemblent à tel point qu'elles paraissent se confondre. Ces lectures nous permettront également de découvrir les différences de fond et de forme qui distinguent le récit de fiction du « récit référentiel » dans la pratique de Coloane, et de saisir l'essence du littéraire dans l'élaboration fictionnelle du vécu. Elles mettront conjointement en valeur la puissance et le rôle fondamental de la mémoire de l'expérience australe dans l'élaboration de l'œuvre de Coloane. Lorsqu'il commente le rôle de la mémoire dans le processus de création romanesque, Mario Vargas Llosa souligne également le simulacre que représente cette tentative de « récupération du temps perdu », le passé vécu dans l'œuvre romanesque étant toujours une fiction :

*Para casi todos los escritores, la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción. Recuerdos e invenciones se mezclan en la literatura de creación de manera a menudo inextricable por el propio autor, quien, aunque pretenda lo contrario, sabe que la recuperación del tiempo perdido que puede llevar a cabo la literatura es siempre un simulacro, una ficción en la que lo recordado se disuelve en lo soñado y viceversa.*<sup>153</sup>

Tel est le cas dans l'écriture de Coloane. Si les souvenirs de l'auteur sont le moteur et la matière même des récits, ces derniers sont le résultat d'une manipulation, de la mise en forme de souvenirs fidèles et persistants. Ceux-ci n'en restent pas moins les médiateurs d'une vérité sur la réalité australe vécue par Coloane. De manière quelque peu provocante, Valle-Inclán insiste sur ce rôle heuristique de la mémoire lorsqu'il distingue la perception visuelle des choses et le souvenir des choses, ce dernier étant, pour l'écrivain adepte de l'esperpento, l'instrument le plus adapté à la saisie de la réalité : « *Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos*<sup>154</sup> ». Bien que Coloane transforme nécessairement la matière brute et spontanée de ses souvenirs en des textes pensés et polis, aucune exagération grotesque ni miroir déformant ne viennent faire obstacle à la perception d'échos et de correspondances

<sup>152</sup> La même mer a été décrite en ce sens quelques lignes plus haut : « *El mar, aunque celoso y violento cuando se esta en medio de él, desde esa lejanía era un compañero inmenso, un manso llano de paz, cuya vista infundía quietud, y sobre todo, esa vaga e indefinible sensación de la esperanza* », *ibid.*

<sup>153</sup> Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, *op.cit.*, p.24.

<sup>154</sup> Cité par Mario Vargas Llosa, *ibid.*

permettant d'éclairer le processus de création de l'auteur. Au contraire, celui-ci invite son lecteur à un tel déchiffrement, et c'est d'ailleurs un peu ce qu'il fait lui-même en écrivant ses souvenirs : « *Al recordar aquellos años de la estancia Sara, me parece comprender mejor cómo y por qué escribí*<sup>155</sup> ».

### 2.5.2. Lectures croisées de scènes de vie

Dans ses mémoires, Coloane pointe à plusieurs reprises certains des épisodes ou des rencontres (humaines et animales) les plus marquants de son expérience en Terre de Feu, qu'il a intégrés à ses récits de différentes façons. De cette façon, il invite le lecteur à (re)lire ces récits à la lumière des commentaires et explications qu'il en donne et à chercher les éventuelles correspondances entre l'anecdote et le texte élaboré, entre les aventures qu'il a lui-même vécues, livrées dans ses écrits autobiographiques, et celles de ses « créatures de papier ». Celles-ci peuvent même se trouver confirmées par plusieurs textes, lorsque l'écrivain offre plusieurs versions du même événement dans des récits aux statuts divers, souvenirs, témoignages et fictions. La répétition signale alors le caractère mémorable d'une expérience, d'une aventure, suffisamment exceptionnelles pour être relatées plusieurs fois, commémorées, pourrait-on dire, et ce toujours différemment. Notons que le format textuel privilégié par l'auteur, en dehors de ses récits avérés autobiographiques, est le récit bref, nouvelle ou chronique. Ce format est particulièrement propice au récit d'épisodes ou de scènes de vie qui ont fait vive impression sur l'écrivain lors de son séjour en Patagonie.

Il en va ainsi de la construction du premier phare antarctique, à laquelle Francisco Coloane a participé activement et qu'il considère comme une véritable odyssée : « [...] *lo digo con cierta vanidad, colaboré en la construcción del primer faro antártico. [...] Para nosotros, aves de paso en este territorio, la construcción del faro constituía una odisea*<sup>156</sup> ». Si cette expérience est une odyssée, elle est donc digne d'être écrite. En effet, les trois recueils *Cabo de Hornos*, *Golfo de Penas* et *Tierra del Fuego*, réunis dans *Cuentos completos*, contiennent chacun un récit sur le thème du phare. Dans ses mémoires *Los Pasos del Hombre*<sup>157</sup>, tout comme dans le récit « *De la región Antártica famosa*<sup>158</sup> », la convocation du souvenir de cette aventure donne lieu à deux récits. Le premier, poétique, est celui du spectacle merveilleux d'une montagne de glace métamorphosée en « symphonie de couleurs et

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>156</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.157.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Cuentos completos, op.cit.*, pp.285-286.

de musique » (« *una sinfonía de colores y de música* ») observé pendant la construction du phare. Le second, plus attentif aux détails pratiques, est centré sur le combat épique et « darwinien » qui opposa les hommes et les pétrels lors de cette entreprise, les premiers pour pouvoir ériger un phare nécessaire aux déplacements maritimes, les seconds pour pouvoir protéger leurs nids et continuer à assurer la survie de leur espèce.

« *El constructor de faro* » ne relate pas véritablement la construction d'un phare mais l'histoire de Vladimiro, un immigré yougoslave ayant commis l'imprudence d'emmener sa femme avec lui sur le chantier de construction où s'est établie une société exclusivement masculine. Les rumeurs et convoitises que la présence féminine entraîne pousseront Vladimiro au crime. Quant au récit « *La gallina de los huevos de luz* », il raconte l'histoire de deux gardiens de phare dont la force morale est mise à l'épreuve par l'isolement et l'absence de vivres causés par le déchaînement d'une tempête. Le phare y vaut surtout pour sa configuration spatiale et la vie nécessairement solitaire et marginale que les gardiens doivent y mener. Espace confiné et étroit, séparé de la terre et s'élevant au-dessus de la mer, il permet le huis-clos et l'exacerbation des passions humaines les plus primitives.

L'essentiel de ce récit est ainsi centré sur les tensions permanentes entre deux personnages que tout oppose de manière symbolique : Oyarzo, dont l'intelligence, la prévoyance et la force de volonté défendent chaque jour, implacablement, l'intégrité de cette poule miraculeuse<sup>159</sup> que Maldonado, homme lâche et faible, guidé par ses instincts et ses appétits immédiats<sup>160</sup>, cherche à tuer pour satisfaire ses « élans carnivores ». Ainsi, l'expérience de la construction du phare est clairement fictionnalisée dans ces deux derniers récits aux allures de fable, qui puisent leur inspiration dans une tradition littéraire populaire où l'anecdote est au service d'une moralité ou d'une leçon de sagesse. Dans les deux textes étudiés, ces leçons n'apparaissent pas sous la forme de maximes explicites mais se déduisent facilement des symboles exploités par le récit : le nom du personnage malheureux (« *Maldonado* », littéralement « donné par le Mal »), la lumière synonyme d'intelligence que les passions tentent de détruire, la tempête métaphorique.

La perception par le lecteur de correspondances entre la vie de l'homme et les histoires élaborées par l'écrivain peut être confirmée par Coloane, lorsque celui-ci dévoile, des années plus tard, les expériences qui ont inspiré les motifs ou les personnages de certains de ses récits :

<sup>159</sup> « *Oyarzo era el sabio artífice que prolongaba esas tres existencias en un inteligente y denodado combate contra el hambre y la muerte. ¡La gallina, el hombre y el hombre! [...] ¡El milagroso huevo que día a día levantaba las postreras fuerzas de esos hombres para encender el fanal [...]!* », *ibid.*, pp.159-160.

<sup>160</sup> « [...] *en un hombre débil y hambriento, el guardafaro Maldonado, se está desarrollando otra lenta y terrible tempestad* », *Ibid.*, p.158.

*Pensé que podría escribir un relato novelesco basado en mis experiencias de aquel viaje de Punta Arenas a Valparaíso a bordo del buque escuela Baquedano. [...] La obrita se llama El último grumete de la Baquedano. [...] Tengo especial afecto por este retoño.*<sup>161</sup>

Les critiques qui accueillirent la parution de ce premier roman sont intéressantes en ce qu'elles mettent en valeur, bien que d'indirectement, la contribution essentielle de l'expérience personnelle de l'auteur aux qualités de l'ouvrage, expérience sans laquelle cette « petite œuvre », pour reprendre l'expression de son auteur (« *obrita* »)<sup>162</sup>, n'eût peut-être pas eu le même retentissement<sup>163</sup>. Un commentaire paru en 1940 dans la revue *Atenea* publiée par l'Université de Concepción abonde en ce sens :

*Coloane llegó a las letras chilenas con una personalidad formada, con gran acopio de observaciones y con una manera original de ver la realidad a través de las reacciones de su temperamento.*<sup>164</sup>

La qualité de ses observations sur la réalité australe, la vision originale qu'il en offre, le caractère déjà accompli de sa personnalité littéraire et l'implication émotionnelle personnelle (« *a través de las reacciones de su temperamento* ») dont témoigne son premier roman, *El último grumete de la Baquedano*, sont précisément le résultat d'une histoire vécue avant que d'être écrite.

Le critique littéraire Hernán Díaz Arrieta (Alone) relève quant à lui la technicité, savamment dosée mais notable tout de même<sup>165</sup>, du langage présent dans ce roman où la progression de la narration suit la navigation de ses personnages : « *Usa la provisión justa de términos náuticos para que el hombre de tierra firme se sienta en alta mar y hasta experimente un ligero desvanecimiento*<sup>166</sup> ». Un dictionnaire des termes nautiques aurait certes pu fournir les informations nécessaires à la compréhension, mais ce savoir livresque aurait-il

<sup>161</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.109.

<sup>162</sup> On lit plus loin « *mi librito* », *ibid.*, p.110.

<sup>163</sup> Le discours prononcé par l'écrivain chilien Manuel Rojas lorsqu'il a récompensé Coloane pour la qualité de son roman révèle l'ample portée de ce dernier auprès d'un certain public et le sens culturel et politique qui a été conféré à son œuvre littéraire dès le début : « *A pesar de ser un escritor que recién comienza a escribir, constituye una promesa para nuestro país y no sería raro que pudiera ser uno de los grandes escritores que tomara por tema la Patagonia, que espera desde hace mucho tiempo a quien cante la vida intensa que allí se desarrolla* ». Cité par Francisco Coloane dans *Los pasos del hombre, op.cit.*, pp.109-110.

<sup>164</sup> Cité par Coloane dans *Los Pasos del Hombre, op.cit.*, p.110.

<sup>165</sup> D'autant plus notable qu'un lexique des termes nautiques utilisés dans le roman est inclus à la fin du livre. Presque tous les ouvrages de Coloane, d'ailleurs, comportent un lexique où sont listés certains termes scientifiques, spécifiques aux domaines nautique, géographique, biologique, ou encore certains régionalismes ou mots d'origine indienne.

<sup>166</sup> Cité par Coloane dans *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.110.

pu suffire à générer chez le lecteur cette sensation de naviguer en haute mer que décrit Alone ?

L'expérience australe est aussi pour Coloane le temps de rencontres humaines souvent inoubliables :

*En mis galopes por los parajes australes voy llevando a cuestras sus paisajes, sus ventarrones, el oleaje incesante de sus mares y, por sobre todo, mis personajes, como Jackie y Peter, Larkin, Susana, Lorenzo Cárdenas y tantos otros.  
No hay duda de que Jackie fue el hombre que más me llamó la atención.<sup>167</sup>*

De la fascination pour cet homme est né un récit, « *Cabo de Hornos* », qui met en scène deux personnages, tout simplement nommés Jackie et Peter. Le lecteur peut comparer le portrait physique de Jackie tel qu'il apparaît dans les mémoires de Coloane, au portrait du personnage du même nom dressé dans la nouvelle. Dans *Los pasos del hombre*, on peut lire au sujet de Jackie : « *Era un hombre de mediana estatura, pelo y bigotes colorines, con ojos tirando a verde siempre inyectados de sangre, que movían constantemente entre las arrugas de unos párpados sin pestañas<sup>168</sup>* ». Dans « *Cabo de Hornos* », Jackie « *tiene la faz impersonal y vaga de un recién nacido; de regular estatura, con un chispeante reflejo en los ojos sumidos en párpados sin pestañas<sup>169</sup>* ». Même si les deux textes donnent au lecteur des informations similaires, ils n'offrent pas les mêmes détails. Dans le premier portrait, on note une focalisation sur les couleurs des yeux, cheveux et moustaches de Jackie, puis sur son regard, un regard mobile et injecté de sang, qui reflète le tempérament violent de cet homme. Le regard de Jackie est tout aussi important dans le second portrait, à cette différence près qu'il apparaît désormais comme une créature étrange dont le visage de nouveau-né reflète l'attitude régressive du personnage qui ne parle jamais mais se contente de hurler pour manifester ses besoins, tel un enfant ou un animal. Ce portrait peut prendre une valeur cataleptique : il suggère un programme diégétique et un destin romanesque que le texte va déployer. Cette réélaboration littéraire de Jackie exprime tout autant des similarités que des écarts par rapport à la réélaboration du souvenir dans le récit autobiographique. Tandis que l'un apparaît plus objectif, informatif, l'autre vise davantage à frapper l'imaginaire du lecteur et s'intègre en tant que partie d'un univers fictionnel cohérent.

Les correspondances entre l'homme réel et le personnage sont lisibles aussi dans la description de leur caractère, d'une violence bestiale. Dans *Los pasos del hombre*, l'auteur commente en ces termes la psychologie de Jackie :

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.127.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>169</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.20.

*Siempre tuve la impresión de que disfrutaba al matar aquellos animalitos que debían ser sacrificados. Poseído de un raro afán de acabar con aquellas vidas, iba de animal en animal asestando crueles y certeras puñaladas. Su cara quedaba salpicada de rojo y se chupaba el bigote cuando algunas gotas de sangre caían entre sus cerdas. Al término de esta triste faena, los cuerpos de pelaje fino y reluciente de potrillos y de guanacos se amontonaban unos junto a otros en un extraño espectáculo.*<sup>170</sup>

Dans la nouvelle « *Cabo de Hornos* », au contraire, la psyché de Jackie n'est pas analysée. Le personnage est tout en actes, et le narrateur ne commente pas mais décrit en s'exclamant la violence obsessionnelle déployée par Jackie et Peter : « ¡Matar y matar!... ¡Cuanto más rápido cuanto mejor! Como poseídos de una locura extraña, los hombres asestaban mazazos e iban amontonando los pequeños cuerpos<sup>171</sup> ». Cette lecture croisée montre avec évidence le rôle primordial du souvenir dans l'élaboration littéraire de l'œuvre de Coloane. En outre, elle pointe la différence entre la présence, dans les mémoires, de commentaires et d'explications signalant une prise de distance, et la concision efficace dont fait montre la fiction (et ce d'autant plus qu'il s'agit d'une nouvelle), laquelle ajoute à la puissance visuelle et émotionnelle du souvenir puisé dans l'expérience du Sud austral.

C'est ce lieu même qui fait les hommes dont Coloane garde le souvenir indélébile car il les crée à son image, comme il l'affirme dans ses mémoires : « *También los hombres adquieren caracteres especiales, como la naturaleza en que viven*<sup>172</sup> ». Nous retrouvons cette idée dans les fictions, de manière plus ou moins explicite. Au début de la nouvelle « *Cabo de Hornos* », celle qui précisément raconte l'histoire de Jackie, le narrateur signale la métamorphose qui attend les hommes qui se risquent jusqu'en Terre de Feu : « [...] pronto el viento y la nieve les macheteaban el alma, dejándoles sólo los filos con dureza de carámbano<sup>173</sup> ». Cette métaphore poétique exprime l'idée d'une dureté et d'une violence « naturelle », presque inévitable.

A un degré extrême, la nature australe peut aller jusqu'à « désintégrer » l'humanité pour la réintégrer à soi, faire de l'homme civilisé un être naturel. C'est la problématique que met en scène la nouvelle « *Tierra de Olvido*<sup>174</sup> ». Ainsi, à des lieux extrêmes et exceptionnels correspondent des hommes tout aussi extrêmes et/ou exceptionnels, suffisamment saillants pour figurer dans les récits de Coloane, qu'ils soient autobiographiques ou fictionnels. De

<sup>170</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.86.

<sup>171</sup> « Cabo de Hornos », *Cuentos completos, op.cit.*, p.28.

<sup>172</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.86.

<sup>173</sup> « Cabo de Hornos », *Cuentos completos, op.cit.*, p.19.

<sup>174</sup> « ¿A qué atribuye usted el estado de ese hombre que encontramos en el valle? [...] ¡A una desintegración producida por la naturaleza! [...] », « Tierra de olvido », *Tierra del Fuego, Cuentos completos, op.cit.*, pp.412-413.

cette façon, son œuvre contribue à créer une certaine image de la Patagonie longtemps restée invisible. L'écrivain en propose une vision personnelle et unique par laquelle elle acquiert une véritable identité littéraire. En effet, une œuvre littéraire ne saurait être considérée comme un simple moyen de « transmission » d'une réalité extratextuelle : même dans un texte de prose, les mots ne sont pas seulement des signes permettant de désigner une réalité, ni « une vitre transparente permettant d'aller directement aux choses sans que l'on ait à buter sur sa matérialité opaque de signifiant<sup>175</sup> ». Lorsqu'il commente ce qu'il considère être la différence fondamentale entre la prose et la poésie, Jean-Paul Sartre affirme en effet :

[...] le mot poétique est un microcosme. [...] Et quand le poète joint ensemble plusieurs de ces microcosmes, il en est de lui comme des peintres quand ils assemblent leurs couleurs sur la toile ; on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence : il crée un objet.<sup>176</sup>

De la même façon, on peut dire que Coloane crée un univers autoréférentiel qui porte le « même » nom qu'une réalité référentielle, la Patagonie, mais qui n'est pas la même chose. Pourtant, ces objets créés de toutes pièces, ces visions subjectives modelées par l'affect, disent bien quelque chose de la Patagonie réelle et, surtout, font particulièrement sens pour les lecteurs chiliens de l'auteur.

« *Don Óscar y el fantasma* » est un autre de ces récits-hommage par lesquels Coloane commémore le souvenir d'êtres chers ou fascinants rencontrés en terres australes<sup>177</sup>. Dans un passage de ses mémoires, l'écrivain évoque son chien Don Óscar, fidèle compagnon de travail à l'Estancia Sara, ainsi que l'expérience « surnaturelle » qu'ils ont partagée. A la fin du récit de l'anecdote, Coloane précise : « *En alguna parte he recordado a Don Óscar y he contado esta historia*<sup>178</sup> ». Procéder à la lecture comparative de la version « synthétique » du récit autobiographique (un paragraphe d'une vingtaine de lignes) et de la version longue proposée dans le recueil de nouvelles (trois pages) contribuera à faire ressortir les différences formelles entre le récit dit « autobiographique », en grande partie factuel (même si l'écriture autobiographique comporte en elle-même une part inéluctable de fiction), et l'œuvre de

<sup>175</sup> Elvire Gomez-Vidal, « Ce que “nommer” veut dire... », *Littéralité IV, Nommer*, Etudes réunies et présentées par Nadine Ly, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques et Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 134.

Lorsqu'il commente ce qu'il considère être la différence fondamentale entre la prose et la poésie, Jean-Paul Sartre affirme : « [...] le mot poétique est un microcosme. [...] Et quand le poète joint ensemble plusieurs de ces microcosmes, il en est de lui comme des peintres quand ils assemblent leurs couleurs sur la toile ; on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence : il crée un objet », Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p.22. De la même façon, on peut dire que Coloane crée un univers autoréférentiel qui porte le « même » nom qu'une réalité référentielle, la Patagonie, mais qui n'est pas la même chose.

<sup>176</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op.cit.*, p.22.

<sup>177</sup> Rappelons cette affirmation de Coloane: « *Los hombres y los animales que conocí en esos años me dieron el pie para la mayor parte de mis escritos* », *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.81.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.85.



fiction dont les enjeux sont tout autant dramatiques qu'esthétiques. La lecture comparative de ces deux récits révèle que, bien que globalement leur contenu respectif soit similaire, les différences formelles sont sensibles. Elles résident dans l'attention portée aux détails dont on sait qu'ils revêtent une importance de taille pour l'auteur<sup>179</sup>, aux images et à la mise en scène dramatique, attention formelle sans laquelle on ne saurait parler d'œuvre littéraire et sans laquelle le fait raconté ne resterait qu'une anecdote. Comme le rappelle en effet Mario Vargas Llosa : « *No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo*<sup>180</sup> ».

A la différence du récit livré dans l'autobiographie, la première page de la nouvelle prend le temps d'une mise en contexte spatio-temporel, revient sur les circonstances de l'acquisition du chien, s'attarde sur les variations du paysage fuégien, sur le climat et les couleurs du ciel, avant d'en arriver au traitement de l'anecdote racontée dans *Los pasos del hombre*, soit la rencontre avec le fantôme imaginaire qui effraya tant l'animal. Contrairement au texte autobiographique, la nouvelle prend davantage le temps de développer le déplacement du fantôme en apportant des détails destinés à concrétiser la métamorphose de ce « corps fait de fourrage » en fantôme (« *el fantasma de pasto* »)<sup>181</sup>. Dans la fiction en effet, l'image du spectre illusoire s'épaissit encore davantage lorsque le narrateur en poursuit la description à distance :

*A la distancia, su figura se destacó aún más contra la infinitud de la pampa. Semejaba un espantapájaros que daba una y otra voltereta en una curiosa carrera. Cuando llegó al cerco de alambre, por supuesto que no lo saltó como lo hubiera hecho un animal o una persona, sino que lo pasó de través, entre las cinco hileras de alambre, sin desprendérsele ni una brizna de su cuerpo.*<sup>182</sup>

Ni ce jeu de points de vue ni la comparaison du fantôme à un épouvantail ne sont présents dans le récit autobiographique qui cherche davantage à synthétiser un épisode qu'à mettre en scène un événement sous la forme d'une aventure fantastique. De fait, le lecteur qui connaît désormais le mystère du « fantôme de fourrage » peut relire autrement ce commentaire du narrateur situé juste avant le récit consacré au fantôme :

*A veces, por los claros del cielo asoma el sol [...]. Entonces pampa y cielo adquieren las proporciones de un escenario grandioso y fantástico, donde hasta los pastos esperan algo que necesariamente debiera suceder.*<sup>183</sup>

<sup>179</sup> Coloane insiste en ces termes sur la valeur des détails dans l'écriture : « *Me gusta dar los detalles porque alguien dijo: "En los detalles están los grandes hechos"* », *ibid.*, p.167.

<sup>180</sup> *La verdad de las mentiras, op.cit.*, p.17.

<sup>181</sup> « *Don Óscary el fantasma* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.243.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.243.

Ce commentaire peut être interprété, a posteriori, comme l'annonce d'un drame à venir, laquelle participe efficacement des stratégies narratives déployées dans la nouvelle. Ces quelques lignes apparaissent alors dans leur dimension prophétique tout en créant les conditions du spectacle à venir et génèrent un horizon d'attente de l'ordre du tragique et du mystère. En effet, le décor naturel de la pampa est dit « grandiose », et on y attend des événements extraordinaires, comme le suggère l'adjectif « fantastique ». Il est donc difficile de pressentir la rupture de tonalité que va provoquer le récit de l'apparition du fantôme où le comique de situation réduit la manifestation du surnaturel à une scène burlesque qui aura pour effet de faire rire le narrateur (« *Yo lancé una carcajada al darme cuenta que el aullido del perro era su respuesta porque no podía comprender la extraña manera* »)<sup>184</sup> et le travailleur à l'Estancia Sara (« *Yo dejé escapar una carcajada y Don Óscar me miró molesto, sin comprender mi risa* »)<sup>185</sup>.

La nouvelle apporte en outre au récit une précision périphérique et, en apparence, gratuite si l'on ne considère que le contenu de l'anecdote, mais qui confère au texte sa dimension proprement littéraire en rendant visible le caractère poétique de la réélaboration littéraire du vécu, le travail sur la forme. Il s'agit de l'attention portée par le regard du narrateur à un groupe d'oiseaux originaires du Chili, les sturnelles australes, qui dérangées par le fantôme, viennent le provoquer : « *Un grupo de loicas de pecho colorado brotó del seno de la parva, donde habían anidado, y voló al espacio como una luz de fuego de la tierra a enervar esa otra que venía del cielo*<sup>186</sup> ». Nous retrouverons ce groupe d'oiseaux dans l'excipit, seuls témoins de cette aventure en dehors du narrateur et de son chien, et la troisième victime du fantôme. Ils sont aussi ce qui reste de l'événement surnaturel :

*Desde aquel día, siempre que fui a horquetear pasto para los comederos, eché antes un vistazo al cielo por si un viento suelto bajaba a hacernos una mala jugada; empero no volvió a repetirse el fenómeno. Sólo los pechos colorados de las loicas brotaban como chispas cuando enterraba la herramienta en el seno del pasto*<sup>187</sup>

Le retour des sturnelles en fin de récit montre qu'à l'échelle de la phrase également s'opèrent des modifications qui révèlent la différence formelle entre le contenu du « message » livré dans l'autobiographie et sa réélaboration littéraire. Bien que légères, les

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.244.

<sup>185</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.85.

<sup>186</sup> « Don Óscar y el fantasma », *Cuentos completos, op.cit.*, p.243.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.244.

variations entre la première mention des sturnelles australes et la seconde dénotent en réalité un travail d'écriture extrêmement précis où aucun mot n'est laissé au hasard. En effet, la métonymie par laquelle sont désignés les oiseaux à la clôture du texte (« *los pechos colorados brotaban como chispas* ») produit un effet de resserrement du point de vue : on ne voit plus des oiseaux que leur poitrail, c'est-à-dire cette couleur rouge intense qui les caractérise. Leur surgissement n'en apparaît que plus violent et justifie sa comparaison avec des étincelles : celles-ci produisent une gerbe lumineuse qui éclate, ponctuelle. Au contraire, la lumière d'un feu, à laquelle était d'abord comparé l'envol des sturnelles (« [...] *voló al espacio como una luz de fuego de la tierra* [...] ») est celle produite par des flammes brûlant en continu, sur un rythme plus lent. Ainsi, métonymie et comparaison construisent à la fin du récit une image plus saisissante, plus poétique de ces oiseaux. Elles exposent une vision et ne représentent pas tant ces sturnelles qu'elles expriment la force d'une image survivant dans le souvenir du narrateur.

Une telle clôture, centrée sur l'enseignement tiré par le narrateur suite à cette mésaventure, confère au récit des allures de conte, nouveau signe d'élaboration littéraire passant par la réécriture d'un genre narratif traditionnel spécifique. D'ailleurs, le récit entier obéit à un schéma narratif comparable à celui des contes et peut être considéré comme tel. La situation initiale est fournie par la description de la relation qui unit un homme et son chien qui l'assiste dans son travail. Habitude établie se déroulant d'abord sereinement, celui-ci se voit interrompu par l'apparition soudaine d'un « fantôme de paille » né de l'action d'un tourbillon (« *En eso estábamos cuando de pronto bajó de lo alto un soplo de viento arremolinado* [...] »)<sup>188</sup>. Cet « élément perturbateur », ou « agresseur<sup>189</sup> », selon les termes de Propp, va déclencher la confrontation de chacun des personnages présents avec le spectre, ce qui constitue le cœur de l'action<sup>190</sup>, dont la résolution, simplement due à l'éloignement progressif du fantôme, n'est pas spectaculaire. Enfin, la situation finale n'est autre que le retour à la situation initiale, à cette différence près que l'homme a tiré de l'évènement une leçon de prudence qui se traduit par l'introduction d'un nouveau geste dans

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.243.

<sup>189</sup> « L'agresseur du héros, ou le méchant, prend d'abord un autre aspect », Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1965, p.40.

<sup>190</sup> Le chien – le héros – est trompé par la victime. « *Al ver el extraño fenómeno mi perro levantó la cabeza con cierta inquietud* [...] *Don Óscar enarcó el lomo, se le erizaron los pelos, hincó las garras en la tierra y [...] abrió el hocico y mostró los dientes en actitud de defensa* », « *Don Óscar y el fantasma* », *op.cit.*, pp.243-244. Cet épisode pourrait correspondre à l'étape VII du déroulement d'un conte selon Vladimir Propp : « La victime se laisse tromper ». Selon le même modèle, l'agression que subit ensuite le narrateur de la part du fantôme (« *De paso me lanzó un puñado de briznas que en vez de engancharse en la horqueta quedaron enredadas en mis barbas* ») pourrait correspondre à l'étape VIII : « L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice », *Morphologie du conte*, *op.cit.*, pp.41-42.

son travail quotidien : surveiller les éventuelles menaces du ciel lorsqu'il approvisionne en fourrage l'auge des moutons.

Un dernier exemple nous permettra d'introduire une réflexion essentielle de Coloane sur son travail littéraire qu'il décrit comme un effort pour refléter toute la singularité et la complexité de la réalité australe : « *Todo mi trabajo literario no ha sido más que el esfuerzo por reflejar las fantasías que contiene la propia realidad de aquellas regiones australes y que suelen superar las creaciones de la imaginación*<sup>191</sup> ». L'emploi du terme « effort » paraît mettre en doute la possibilité de réussir une telle entreprise, doute confirmé par la conclusion de l'auteur : « *Pero no sé, siento que tal vez no alcancé a reflejar o a transmitir todo el misterio que encierra*<sup>192</sup> ».

Intéressons-nous donc à l'exemple que Coloane a choisi pour illustrer cet effort, dont il remet ensuite en question la réussite. L'écrivain rapporte le récit du capitaine d'un cotre qui, lors d'une navigation aux alentours du Cap Horn, découvrit des pianos échoués sur une plage et que les vagues faisaient résonner dans leur mouvement de va-et-vient. Voici ce récit tel qu'il est rapporté par l'auteur :

*Un navegante, patrón de un cúter, me contó que navegando una vez en las cercanías del cabo de Hornos le pareció escuchar sonas musicales. En un bote navegó a remo en esa dirección. Entre unas rocas encontró un barco destrozado. El mar había sacado de sus bodegas un cargamento de pianos que llevaba y los había dejado encallados en la arena. Las olas iban y venían sobre sus teclados haciéndolos sonar.*<sup>193</sup>

Bien que l'écrivain ne l'ait pas vécue personnellement, cette expérience australe, ou plus exactement, le récit qu'on lui en a fait, le marqua vivement : « *Mantuve largo tiempo esa historia o mejor, esa imagen, en mi recuerdo, pensando que debía relatarla, darle forma literaria. Finalmente lo hice en la novela Rastros del Guanaco Blanco*<sup>194</sup> ». Le lecteur est ainsi invité à relire le texte signalé par l'auteur en le comparant, éventuellement, avec le récit du capitaine.

<sup>191</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.90.

<sup>192</sup> *Ibid.* Par une telle déclaration, Coloane efface tout un travail sur l'écriture et rappelle qu'un auteur n'est pas nécessairement objectif, ou lucide, lorsqu'il commente ses propres œuvres.

<sup>193</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.90.

<sup>194</sup> *Ibid.* Ajoutons que l'épisode des pianos est également évoqué, quoique de manière plus diluée et plus imprécise, dans le récit aux allures de chroniques « *En un caballo llamado Patria* » : « *De repente, no obstante el ruido del motor, escuchamos un toclar de piano que nos invadía de nostalgias. [...] Y escuchamos no un piano, sino varios, los que nos animaban nuestro recorrido por las islas. [...] Los ecos venían de todas partes de las islas* », *Antártico, op.cit.*, p.78. L'écriture et la réécriture de cette anecdote témoignent ainsi de la prégnance du souvenir de cette « image » dans la mémoire de l'auteur.

Dans le roman, le récit de cette aventure s'étend sur une page et demie<sup>195</sup>. Bien qu'il apparaisse comme une digression spatio-temporelle par rapport à l'action, il reste intégré au roman via un cadre narratif qui assure une solution de continuité entre la logique interne au roman, l'espace et le temps de la diégèse<sup>196</sup>, et la volonté de l'auteur de réécrire le récit qui lui a été transmis bien des années plus tôt et dont « l'image » l'a tant impressionné.

Le récit romanesque est riche en détails au sujet de l'itinéraire suivi par le capitaine Wallis du bateau la Fair Rosamonde. Sont mises en scène également la perception en pleine mer de sons étranges venant du rivage, les manœuvres d'abordage du bateau, la découverte de l'épave, et enfin, celle de la petite plage où sont échoués les pianos. De cette manière, la découverte des pianos est retardée, la curiosité et l'impatience du lecteur excitées. Comme le souligne Mario Vargas Llosa, la manipulation du temps est précisément l'un des pouvoirs du romancier : « *El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos*<sup>197</sup> ». Notons en outre que les circonstances de cette découverte sont prises en note par le capitaine lui-même : « *Lo anotó después en su cuaderno de bitácora*<sup>198</sup> ». La présence de tels détails prépare la découverte de ce qui est annoncé en début de paragraphe de manière suffisamment vague pour générer une attente chez le lecteur et le sentiment d'un mystère : « *Se trataba del famoso artefacto musical hallado por el capitán Wallis [...]*<sup>199</sup> ».

D'autre part, la prose littéraire cherche à mettre en avant le caractère sensoriel et sensuel de l'aventure, qui d'anecdote deviendra une véritable expérience esthétique. L'écrivain semble avoir choisi en effet de travailler l'aspect sonore de l'expérience musicale racontée par le capitaine, comme s'il avait souhaité mettre en accord sa prose avec la musique des pianos, comme s'il avait voulu faire de son texte lui-même une pièce musicale dans son effort pour « refléter ou transmettre » une image auditive de l'expérience. Car le texte littéraire ne se contente pas de raconter, il montre tout en racontant. Dans le roman, les premiers sons perçus par le capitaine ne pas clairement identifiés mais comparés à ceux du ressac, tandis que dans le récit rapporté par l'auteur dans ses mémoires, le mystère de la source dont provient cette musique étrange est vite dévoilé. Dans le roman, la première musique décrite est celle de la mer australe par temps de tempête. La prose qui la porte se caractérise par sa grande musicalité :

<sup>195</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, pp.116-117.

<sup>196</sup> La reprise de l'action générale du roman est assurée par ce petit paragraphe qui fait le lien entre les deux espaces-temps : « *Esas rapsodias del Cabo de Hornos eran las que escuchaban el doctor Rojas y Bonet. [...] Música salvaje del cabo más temido del planeta, en la que muchos náufragos transitaron en su viaje hacia el infinito* », *ibid.*, p.117.

<sup>197</sup> Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras, op.cit.*, p.19.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p.116. Carnet de route dont on peut imaginer qu'il se servira pour raconter cette découverte.

<sup>199</sup> *Ibid.*

*Wallis escuchó sonidos de resacas, detrás de una punta pedregosa que no había percibido jamás en el mar. Éste, en temporal, a veces tiene todos los ruidos del universo. Depende de las arenas, cascajos o piedras bolones, pedregullo triturado por el mismo oleaje en los acantilados pero éste, en realidad, tenía extrañas notas musicales.*<sup>200</sup>

De nombreuses allitérations transmettent à la prose la musique de la mer australe qui apparaît ici comme la caisse de résonance de l'univers. Il s'agit là d'une musique plutôt agressive et rude propre à exprimer la violence du ressac et résultant de l'association de consonnes et groupes consonantiques où le son [r] a une place de choix, mêlé la plupart du temps à d'autres consonnes tout aussi dures comme les sonorités occlusives [k], [t] et [d] : « *sonidos* » ; « *resacas* » ; « *detrás* » ; « *pedregosa* » ; « *temporal* » ; « *ruidos* » ; « *universo* » ; « *depende de* » ; « *arenas, cascajos o piedras* » ; « *pedregullo triturado* » ; « *acantilados* » ; « *extraño* ». Sorte de petit poème en prose, ce texte donne à voir tout autant qu'à entendre la musique minérale produite par le mouvement des vagues contre les pierres, définie quelques lignes plus bas par le narrateur comme la « *Música salvaje del cabo más temido del planeta [...]*<sup>201</sup> ».

Nous retrouvons la même attention artistique et la même intention esthétique lors de l'évocation de la musique des pianos produite par une alliance unique entre l'instrument fabriqué par l'homme et la nature qui en joue et sans laquelle l'instrument n'eût plus eu de raison d'être. C'est en ce sens, nous semble-t-il, qu'est présenté ce singulier concert :

*En el ancón arenoso, varios pianofortes en diferentes estados de conservación y posición, recibían el oleaje sobre sus teclas y cuerdas. Era como la música de las olas del Cabo de Hornos que, atenuada por los canales y canalizos del archipiélago Wollanstan, llegaba hasta estos restos náufragos oxidados.*<sup>202</sup>

Les pianos accueillent paisiblement cet interprète et artiste qu'est la mer. La musique qu'elle compose en frôlant les touches de l'instrument diffère de la première par sa douceur : la sensation qui s'en dégage est celle d'une harmonie entre la mer et l'instrument de l'homme. En effet, ce sont cette fois les allitérations en [l] qui dominent, rendant à la fois la texture de cette musique liquide et l'état d'esprit du musicien apaisé : « *el oleaje* » ; « *las olas* » ; « *los canales y canalizos del archipiélago Wollanstan* » ; « *llegaba* ». D'autres sons viennent conforter cette sensation, comme les sifflantes et les labiales contenues dans les mots « *recibían* » ; « *música* » et « *Cabo* », tandis que l'assonance produite par le nombre important de voyelles [a] donne la sensation d'une ouverture, comme si la portée de ces sons dépassait

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>202</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, pp.116-117.

de loin les rivages de la petite plage du Cap Horn. Ce sentiment d'ouverture est confirmé lorsque dans un mouvement elliptique le narrateur conclut ce tableau musical par cette formule paratactique : « *Música de piedras, hierro viejo y océanos*<sup>203</sup> ». Ainsi réunis, ces éléments disparates semblent former un tout au sein duquel la musique des pierres a la même ampleur que celle des océans.

Il nous semble que le fait que l'auteur n'ait pas vécu lui-même cette expérience, mais qu'elle lui ait été rapportée, donne plus de liberté à son imagination qui enchérit sur le premier récit et permet de rendre sensible une expérience sensorielle simplement imaginée. Dans le récit littéraire, les dimensions poïétique et poétique font relief et l'emportent sur le seul message. L'art musical y devient perceptible comme une sorte de modèle d'écriture. C'est d'ailleurs l'un des deux idéaux artistiques de Francisco Coloane, comme l'indiquent ces propos : « *Me habría gustado lograr en algunas de mis páginas las pinceladas de color que da un buen pintor o la musicalidad de una sinfonía*<sup>204</sup> ». La réélaboration littéraire du vécu se veut une composition digne d'une symphonie ou d'un tableau de maître. En effet, l'art musical ou l'art pictural, ces deux paradigmes d'écriture choisis par Coloane, mettent au centre de leur procès créateur la notion d'harmonie, également lisible dans la prose de l'écrivain chilien.

Au terme de ces analyses, il apparaît que la relecture des textes à laquelle le lecteur est convié par l'auteur fait ressortir la force des liens entre l'expérience vécue, le souvenir de celle-ci et son écriture. Cette interaction presque constante est aussi pour le lecteur garante d'authenticité concernant la teneur des événements et expériences racontés ainsi que de la qualité des paysages décrits. Marc Brosseau commente ainsi ce phénomène d'écriture, qui s'inscrit dans un contexte d'études sur les rapports écrivain-œuvre-milieu menées par des « *géographes d'inspiration humaniste*<sup>205</sup> » :

La plupart du temps, [...] on parlerait d'un imaginaire géographique conquérant, d'un sujet qui à travers son expérience concrète, investit les lieux de sens ou en retransmet la saveur par l'entremise d'une œuvre littéraire. En fait, on suppose une forme de continuum vie-œuvre, expérience vécue-expérience représentée, dont la présence de l'auteur assurerait la cohésion. La vérité de l'expérience retranscrite sera alors conjurée par la vérité de l'expérience vécue et sa pertinence, par le caractère enraciné (géographiquement) de l'œuvre. On comprend alors l'importance, pour ce type de lecture, de la dimension autobiographique de l'œuvre [...].<sup>206</sup>

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>204</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.89.

<sup>205</sup> Marc Brosseau, « *It isn't the place that does the writing* », *Géographie et cultures : Territoires littéraires, op.cit.*, p.8.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 9.

Une lecture comparée des récits autobiographiques (chroniques incluses) et des récits de fiction permettra également de mettre en lumière d'autres échos plus ou moins subtils, d'autres ressemblances plus ou moins fortes, entre ces deux types récits, sans que, cette fois, ces échos et ressemblances n'aient été signalés par l'auteur. Ces échos souterrains, tout lecteur averti, renseigné sur la vie de ce dernier, peut les percevoir ou les soupçonner, en raison notamment du statut ambigu des narrateurs des récits de vie australe.

A travers l'exploration d'un tel « jeu » de lecture, nous nous attacherons à approfondir la mise au jour de la manière dont Coloane fictionnalise les situations et les personnages rencontrés, ces derniers pouvant être alors appréhendés comme autant de masques de l'auteur. Les intrigues témoignent quant à elle de la puissance des souvenirs de la première expérience australe et de leur influence fondamentale sur le projet littéraire de Coloane.

### 2.5.3. Un narrateur ambigu

La narration à la première personne est une pratique lisible dans quasiment tous les récits de Coloane<sup>207</sup>. Elle est la plupart du temps le fait d'un narrateur homodiégétique, ce qui contribue à renforcer l'impression de correspondances entre l'expérience personnelle et l'aventure romanesque, du moins lorsque les éléments racontés le permettent. Dans son essai sur la première personne dans le roman, Jean Rousset précise, au sujet des liens entre l'auteur et le narrateur homodiégétique : « S'il y a identité, elle s'établit de l'auteur vers celui qui prend sa place pour se raconter dans son livre<sup>208</sup> ». Il dépeint ce phénomène comme « la métamorphose du romancier en quelqu'un qui est sa parole intime<sup>209</sup> », faisant écho à Wolfgang Kayser qui décrit quant à lui le narrateur comme un « personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé<sup>210</sup> ». Il nous semble qu'il faut considérer selon cette perspective les voix et personnalités des nombreux narrateurs homodiégétiques qui prennent en charge les récits de Coloane, soit comme autant de personnages porteurs « de la parole intime » de l'auteur.

En toute logique, c'est dans les textes se présentant comme des chroniques, avérées ou fictives, que la correspondance entre les voix de l'auteur et du narrateur se fait le mieux

---

<sup>207</sup> Ce n'est pas le cas des romans *Los conquistadores de la Antártica*, *El último grumete de la Baquedano* et *El camino de la ballena*. Cette exception ne signifie pas que n'y sont pas intégrés des éléments de la vie de l'auteur, bien au contraire. En effet, *El camino de la ballena* est l'un des textes de fiction les plus influencés par l'enfance de son auteur.

<sup>208</sup> Jean Rousset, *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, p. 10.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points essais », 1977, p.72.



entendre. L'exemple le plus éloquent se trouve peut-être dans la nouvelle « *Ballenero de Quintay* », où le narrateur se met en scène en tant qu'écrivain et chroniqueur, et dont le voyage à bord du baleinier du capitaine Aravena a un but professionnel. Il se permet même un commentaire non dépourvu d'humour sur ce statut par la bouche du capitaine : « *Cuando le digo quién soy: periodista y escritor, comenta: —Hace tiempo anduvo por acá uno de ustedes y después escribió una novelucha*<sup>211</sup> ». Ce jeu d'équivalences entre les voix auctoriale et narratoriale se poursuit tout au long du texte, par le biais notamment de notations qui rappellent régulièrement au lecteur que l'écrivain-narrateur est à l'œuvre : « *Comienzo mis tareas y observo desde temprano las faenas de destazamiento de las ballenas*<sup>212</sup> ». Plus loin, il souligne l'une des exigences requises par la réalisation du reportage : « *Estoy atento, muy atento [...]*<sup>213</sup> ». Enfin, le récit se termine sur une forme de remarque métatextuelle, qui permet d'entériner l'accomplissement de la mission journalistique du narrateur : « *[...] tomaba rumbo a mi casa, junto a la cueva del Pirata, para ordenar estos apuntes*<sup>214</sup> ».

Malgré cela, même dans le cas de chroniques, nous n'oublions pas que les voix du narrateur et de l'auteur restent impossibles à superposer, que le narrateur de chaque récit de Coloane est d'abord une persona de l'auteur. Comme le dit Wolfgang Kayser : « [...] dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur. [...] Il est accordé à l'univers poétique<sup>215</sup> ». Plusieurs passages de la nouvelle « *El témpano de Kanasaka*<sup>216</sup> » alimentent cette impression à travers une alternance entre narration à la première personne du pluriel et narration à la première personne du singulier. Le narrateur homodiégétique y est tour à tour un anonyme parmi d'autres voyageurs (« *Las primeras noticias las supimos de un cúter lobero; nos despedimos del viejo Pascualini*<sup>217</sup>, y nuestro Orión tomó rumbo hacia el paso Brecknock<sup>218</sup>; los seres que íbamos en esas cuatro tablas sobre el mar<sup>219</sup> »), ou bien un individu dont l'histoire suit une destinée qui lui est propre. L'objectif de son voyage rappelle l'un des nombreux métiers

<sup>211</sup> « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.290. C'est seulement là que le lecteur comprend le vrai rôle du narrateur-personnage à bord de l'Indus, qui s'était d'abord présenté de manière beaucoup plus vague : « *En abril de 1953 llegué por tierra a ese lugar para participar en una cacería de ballenas a bordo de un barco de la flota ballenera de la empresa Indus* », *ibid.*, p.289.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.291.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.304. Quelques lignes plus haut, le narrateur mentionne la destination finale de son trajet : « *Durante esta navegación divisé a la distancia mi casa de Quintero [...]* ». Le lecteur de *Los pasos del hombre* ou des divers entretiens donnés par Coloane sait que l'auteur chilote a possédé une maison à Quintero.

<sup>215</sup> Wolfgang Kayser, « Qui nous raconte le roman ? », *Poétique du récit, op.cit.*, p.71.

<sup>216</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cabo de Hornos, op.cit.*, pp.43-51.

<sup>217</sup> Rappelons l'existence, parmi les amis de Coloane, d'une personne réelle du même nom, rencontrée en Patagonie.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.45.

exercés par Coloane en Terre de Feu, tondeur de moutons : « *Hacia el viaje con destino a Yendegaia, para ocupar un puesto de capataz en una estancia de lanares*<sup>220</sup> ».

Quelques pages plus loin, venant suspendre l'action au beau milieu d'un paragraphe, le narrateur intervient pour rendre un hommage lyrique à un certain Martínez : « *En medio de esta tierra salvaje, mi buen amigo Martínez descubrió ese refugio de paz y belleza, ¡ah romántico irreductible!, muchas noches lo encontré paseando al tranco de su corcel*<sup>221</sup> ». Plus loin encore, une digression à la première personne du singulier renseigne le lecteur sur l'expérience personnelle du narrateur : « *Varias veces he estado mecido por los brazos de la muerte sobre el mar y no acepté la invitación [...]. He aprendido a conocer el mar y sé que la cercanía del naufragio [...]*<sup>222</sup> ». Ce commentaire est très proche de ce que l'on peut lire dans les textes autobiographiques de Francisco Coloane. Ainsi, les notions d'apprentissage de la navigation, de compréhension de l'univers marin et d'acquisition d'un savoir maritime renvoient toutes à l'expérience de l'auteur.

Enfin, le dernier paragraphe en forme de résolution d'un mystère relève d'une interprétation métafictionnelle où pointe la critique. Elle fait du récit une fable écologique renvoyant au « projet idéologique » de l'auteur, lequel semble s'adresser directement au lecteur pour lui offrir sa lecture personnelle :

*Todo se explicaba fácilmente así; pero en mi recuerdo perduraba como un símbolo la figura hierática y siniestra del cadáver del yagán de Kanasaka, persiguiendo en el mar [...] a los blancos civilizados [...]. Y como diciéndoles con la mano estirada: « ¡Fuera de aquí! ».*<sup>223</sup>

En outre, le lecteur apprend à la fin du récit que celui-ci est le fruit, en partie du moins, des souvenirs du narrateur, ce qui rappelle la pratique littéraire de Coloane, marquée par la postériorité de l'écriture par rapport à l'expérience de la vie et des paysages australs. L'interprétation symbolique de l'anecdote peut être donc perçue comme le résultat d'une distance réflexive prise par l'auteur plusieurs années après avoir contemplé le spectacle de l'iceberg de Kanasaka. Certes, une telle élaboration peut aussi relever de la pure fiction et la mention de la mémoire peut être tout aussi bien une mise en scène visant à conférer au personnage du narrateur une profondeur psychologique, une histoire, une individualité. C'est ce que l'on constate en lisant ce commentaire de Coloane sur la naissance de ce conte :

---

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p.51.

*Kanasaka es una bahía muy hermosa que está en costa sur del canal Beagle, un poco cerca de Yendegaia, un fiordo extensísimo de la ribera norte. Ahí conocí a Martínez, que entonces vivía frente a los últimos yámanas instalados en sus ranchos. Tenía mucha relación con ellos. [...] Una vez me contó una anécdota basada en un hecho real: a unos indios yámanas se les ocurrió atravesar uno de los tres o cuatro ventisqueros que hay en el canal Beagle. Un yámana perseguía un animal, se perdió en el ventisquero y no se supo más de él. [...] Entonces a mí se me ocurrió, en uno de mis viajes por esa región, inventar que se desprende un témpano de un ventisquero con un hombre congelado, momificado por el hielo. Y ese hombre, tal un mascarón de proa en el témpano, lleva la mano levantada como diciendo « fuera de aquí » [...]. Así que trabajando esas cosas en mi memoria, salió el cuento.<sup>224</sup>*

Ici, la narration à la première personne et les divers indices d'une possible correspondance entre les voix de l'auteur et du narrateur sont trompeurs : non seulement l'auteur n'a pas vécu l'expérience en propre puisqu'on la lui a racontée mais il l'a modifiée en venant greffer sur le souvenir de ce récit les inventions issues de son imagination. En outre, la présence du mot « *cuento* » et du verbe « *trabajar* » est l'indice explicite d'une prise en compte de la nature artistique du récit proposé. Cet exemple nous rappelle que Coloane est un conteur avant tout.

A cette pratique narrative qui joue sur la crédulité du lecteur et peut s'avérer traître, s'ajoute très souvent une autre donnée textuelle qui alimente cette ambiguïté et invite à déceler derrière les instances narratives du « je » et du « nous » la voix de l'auteur. Il s'agit de la récurrence, d'un récit à l'autre, de thèmes, motifs, noms propres, toponymes et trajets identiques, récurrence qui témoigne de la grande influence de l'expérience personnelle dans le choix de la matière à raconter. Ainsi, au récit précédemment cité font écho certains éléments d'une autre nouvelle, « *Noche en la isla Larga* ». Au-delà de la présence, ici peu significative en elle-même, d'un narrateur intradiégétique alternant le « nous » (« *Con un empujón abrimos la puerta*<sup>225</sup> » ; « *emprendimos nuestro regreso*<sup>226</sup> ») et le « je » (« *El capitán Tom y yo bogábamos en la chalana*<sup>227</sup> » ; « *Empecé lentamente a leer los garabatos*<sup>228</sup> »), nous y retrouvons le même bateau, le cotre Orión, et la destination du présent narrateur est similaire à celle suivie par le narrateur du texte précédent : « *Íbamos al rancho puestero que le cuidaba un piño de no más de cuatrocientas ovejas*<sup>229</sup> ».

Soulignons enfin, au sujet des pratiques narratives de l'écrivain, l'anonymat systématique de ce mystérieux narrateur homodiégétique à la première personne : il n'a jamais de nom, ne le dévoile jamais à quiconque, de même qu'il n'est jamais nommé par ses

<sup>224</sup> Virginia Vidal, *Testimios de Francisco Coloane*, op.cit., p.59.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.219.

<sup>227</sup> « *Noche en la isla Larga* », *Cuentos completos*, op.cit., p.216.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p.217.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.216.

interlocuteurs dans les dialogues où il intervient pourtant relativement souvent. Ce maintien de l'anonymat peut apparaître comme le refus d'affirmer explicitement la présence d'un réel extratextuel à l'intérieur de la fiction.

Pourtant, nombreux sont les personnages qui peuvent être envisagés comme des masques plus ou moins fidèles de l'auteur. Ce fait, ainsi que les traits narratifs décrits précédemment, peuvent autoriser un rapprochement de certains textes de Coloane avec les divers récits que Philippe Lejeune regroupe sous la catégorie de « roman autobiographique », à savoir :

Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. [...] La « ressemblance » supposée par le lecteur peut aller d'un « air de famille » flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence.<sup>230</sup>

Vladimiro, le constructeur de phare yougoslave héros de la nouvelle « *El constructor de faro* », est l'un de ces personnages dont l'histoire rappelle, partiellement en l'occurrence, celle de l'auteur. En effet, ce qu'il découvre de la réalité de la Terre de Feu à son arrivée n'est pas sans rappeler le premier contact de Coloane avec l'espace austral. L'auteur décrit cet espace en ces termes : « *Me sentí contento con mi primer día de labores, pero sentí la rudeza del clima. El viento áspero que parecía penetrar hasta los huesos*<sup>231</sup> ». L'épreuve du froid extrême est également importante dans l'expérience australe de Vladimiro, et est exprimée par le biais d'une expression similaire quoique plus lyrique : « *El frío, la ventisca, hiciéronle más de una vez llorar de un dolor desconocido: era un dolor que llegaba a su carne, a sus huesos y le traspasaba el alma*<sup>232</sup> ». Outre le froid, dans les deux cas, l'expérience australe se révèle un apprentissage de la souffrance et de la résistance physiques. C'est aussi celui du travail comme moyen pour l'homme d'affronter cette nature violente et presque indomptable, et de s'affirmer comme tel : « *Diría yo que no hay trabajos fáciles en esas latitudes. Pero se va aprendiendo a vivir en una naturaleza extraña [...]. En medio de esa naturaleza está el hombre capaz de enfrentarla con su trabajo*<sup>233</sup> ».

La nouvelle « *Témpano sumergido* » présente un degré supplémentaire d'identification possible entre le personnage narrateur et l'auteur. Dans un premier temps, l'incipit fait résonner le souvenir des premières expériences de travail de Coloane en terres australes :

<sup>230</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique 2*, op.cit., p.26.

<sup>231</sup> *Los pasos del hombre*, op.cit., p.81.

<sup>232</sup> « *El constructor de faro* », *Cuentos completos*, op.cit., p.445.

<sup>233</sup> *Los pasos del hombre*, op.cit., p.83.

*Un hombre de guardapolvo gris salió de la garita del muelle y acercándose me dijo:*  
 – ¿Quiere usted ir a trabajar a Navarino?  
 – ¿Navarino?... – le respondí, tratando de recordar.  
 – ¡Sí, Navarino! – me dijo –. La isla grande que queda al sur del canal Beagle. Allí se necesita una persona que pueda hacer de todo un poco.<sup>234</sup>

En effet, cet incipit peut rappeler la manière dont Coloane s'est embarqué pour travailler à l'Estancia Sara, tandis que dans un autre passage, le personnage fait la liste des différentes tâches dont il a été chargé lors de son séjour dans l'exploitation ovine de Navarino, tâches identiques à celles réalisées par le jeune Coloane à l'Estancia Sara. Ainsi, on lit dans la fiction:

*Mis labores consistían en ayudar al cuidado de dos mil ovejas, en el encierro de algunas vacas, en la ayugada de una yunta de bueyes de vez en cuando, en el fondeo del trasmallo cuando había necesidad de abastecer la cocina con pescado y en algunos otros quehaceres.[...] Ordeñaba, hacheaba en el bosque, repechaba los senderos en busca del ganado [...].<sup>235</sup>*

Notons que la mémoire intervient de manière significative dans ce récit. En effet, lorsqu'il est à bord du bateau qui le mène à Navarino, le narrateur se souvient :

*Me acodé sobre la baranda en un rincón de la cubierta y me puse a silbar una melodía que a menudo trae a mi memoria recuerdos agradables, sensaciones, colores, cosas que son como las luces de bengala que se encendían en las noches de Navidad en la lejana infancia.<sup>236</sup>*

Une fois de plus, la présence de la mémoire est génératrice de souvenirs qui viennent ponctuer et nourrir le récit en lui conférant une dimension vraisemblablement autobiographique. « *El amigo Pat* » est encore un texte où la voix et la vie de l'auteur affleurent à chaque ligne, de manière d'autant plus efficace que le narrateur à la première personne s'adresse à cet ami enterré la veille. Tout au long de ce récit en forme de lettre, le narrateur se souvient des moments-clés passés ensemble dans le grand Sud, dans diverses estancias, évocation où le lecteur retrouve de nombreux épisodes de la vie que Francisco Coloane évoque dans ses écrits autobiographiques. Dans tous les cas, les verbes exprimant le souvenir saisi comme principe générateur de texte y abondent. Citons notamment « *Rememoro nuestro último arreo desde la cordillera Carmen Sylva a los corrales de la*

<sup>234</sup> « *Témpano sumergido* », *Cuentos completos*, op.cit., p.419.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p.423.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.420.

*estancia. Domingo y yo, con trescientos vacunos cerriles para marcarlos*<sup>237</sup> », ou encore : « *Recuerdo cuando nos contaste que te ibas*<sup>238</sup> ». Par ailleurs, la clôture du récit, en forme d'ultime hommage, consacre le rôle puissant et la valeur fondamentale que Coloane accorde à la mémoire : « *Siempre te recordaré como un hombre cabal y por eso estuve ayer contigo en tu ceremonia*<sup>239</sup> ». La grande proximité temporelle entre l'événement inspirant le récit et l'écriture de ce récit – de la veille au lendemain – contribue à nourrir la confusion entre le narrateur personnage anonyme et la voix auctoriale.

Enfin, l'identification possible entre narrateur-personnage et auteur-narrateur accède à un plus haut degré encore lorsque le premier se livre à un commentaire méta-textuel sur son propre récit. C'est le cas du narrateur anonyme de la nouvelle « *El Flamenco* », qui s'interroge sur les raisons qui ont motivé son récit :

*He visto a muchos maldecir al partir, y regresar algunos años después, declarando que no han podido vivir en otras regiones. ¡Quién sabe si, a lo mejor, esta narración es producto de la nostalgia, que un día me acorrale demasiado y me haga volver hacia ella, como en la época de mi juventud, a galopar de nuevo sobre sus dilatadas praderas!*<sup>240</sup>

L'hypothèse émise par le narrateur, qui place la nostalgie au fondement du récit, est en parfait accord, rappelons-le, avec la déclaration de Coloane concernant le moteur de son œuvre littéraire : « *Me hice escritor por nostalgia, por la añoranza del mar y de mis islas y tierras australes*<sup>241</sup> ». De la même façon, l'indication temporelle « *como en la época de mi juventud* » peut renvoyer au temps où Coloane, alors âgé d'à peine vingt ans, faisait son apprentissage dans les vastes plaines de Patagonie.

Le narrateur anonyme semble sous l'influence de ce charme austral, ou plutôt de cette sorcellerie, comme le suggère le verbe « *maldecir* ». Il se présente comme un sujet passif, victime de la violence d'une force qui le manipule comme un pantin. Il s'exclame et s'interroge, se signalant ainsi au lecteur par-dessus le récit qu'il relate. En interrompant le cours de sa narration comme s'il pouvait modeler la diégèse à sa guise, le narrateur fait entendre sa voix personnelle, une parole qui dit quelque chose sur lui-même. Dans un essai traitant de la variété des points de vue romanesques, Wayne C. Booth souligne la présence médiatrice du narrateur à la première personne : « En fiction, dès que nous rencontrons un “je”, nous savons qu'un esprit actif s'interposera entre nous, lecteurs, et l'événement<sup>242</sup> ».

<sup>237</sup> « *El amigo Pat* », *Cuentos completos, op.cit.*, p. 229.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.230.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>240</sup> « *El Flamenco* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.53.

<sup>241</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.127.

<sup>242</sup> Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *Poétique du récit, op.cit.*, p.92. Booth précise : « Cet auteur

Lorsque le narrateur intervient aussi souvent que ceux qui prennent en charge les récits de l'écrivain, cette présence peut devenir une « sur-présence » qui demande d'être considérée en tant que telle car elle est signifiante.

Dans ce cas en effet, le narrateur, qui apparaît comme le « maître absolu du temps et de l'espace<sup>243</sup> », peut être sans conteste interprété comme une figure de l'auteur. La terminologie employée par Wayne C. Booth pour décrire ce fait narratif nous semble ici appropriée : le narrateur à la première personne est l'« auteur implicite » ou le « second moi » de l'auteur car il « suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes [...]»<sup>244</sup>.

Quelle que soit la réalité de cette équation, quel que soit le degré de ressemblance entre la personne réelle et le personnage mis en scène, ces indices permettent de réaffirmer le lien puissant et primordial qui unit le vécu et l'écriture et le rôle capital de la mémoire dans cette œuvre, mémoire dont l'importance est souvent mise en relief au sein même des récits. La présence d'échos, voire de similarités, entre le texte autobiographique et le texte fictionnel, confère à la voix littéraire de l'auteur une autorité facilitant la transmission et l'affirmation d'une image du Chili austral qui apparaît comme vraisemblablement représentative de cette région. Comme le remarque Anne-Herschberg Pierrot au sujet de l'emploi du « je » narratif dans les récits homodiégétiques (où le narrateur est en même temps un personnage) et autodiégétiques (où le narrateur est le héros de son récit) :

[...] on aperçoit dès à présent les possibilités narratives et fictionnelles de cet embrayeur, qui se définit réflexivement à son emploi : « je » pose une identité référentielle qui renvoie à celui qui parle. Dire « je » suffit à instaurer un centre du discours, et à susciter ce que Barthes appelait un « effet de réel », en l'occurrence, un effet de personnage, qui tient à l'effet de voix.<sup>245</sup>

Il est très rare, concernant Coloane, que la représentation d'un lieu en précède l'expérience, et que le vécu et la mémoire ne soient pas ainsi la source où puise l'écriture. A ce titre, *Los Conquistadores de la Antártica* constitue une exception. L'expédition chilienne en Antarctique, aux buts scientifique et militaire, à laquelle l'auteur est invité en 1947, soit deux ans après la publication du roman, est alors pour ce dernier comme la réalisation d'un rêve<sup>246</sup> :

---

implicite est toujours différent de "l'homme réel" – quoi que l'on s'imagine de lui – et il crée [...]. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de "second moi" », *ibid.*

<sup>243</sup> Wolfgang Kayser, « Qui nous raconte le roman ? », *Poétique du récit, op.cit.*, p.82.

<sup>244</sup> Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *Poétique du récit, op.cit.*, p.92.

<sup>245</sup> Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la Prose*, Paris, Belin, Coll. « Belin Sup », 1993, p.14.

<sup>246</sup> « *Era para mí como la realización de un sueño* », *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.129.

*Era mi deseo íntimo conocer esa región después de haber sorteado varias veces losparajes alrededor del Cabo de Hornos, y haber escrito, en 1945, una novela juvenil que llamé con cierta pretensión Los Conquistadores de la Antártica, y que obtuvo un primer premio en un certamen literario. Parece que el almirante percibió mi intención, y a los pocos días recibí una amable nota en que se me entregaba a la expedición que se iniciaría el 28 de enero de 1947, « a título personal », lo que me liberaba de entregar informaciones a diarios o revistas.<sup>247</sup>*

Les dernières lignes mettent en valeur une disjonction, dans l'esprit et la pratique de Coloane, entre l'expérience d'un lieu (« *se me entregaba a la expedición [...] a título personal* ») et sa mise en forme par l'écriture (« *lo que me liberaba de entregar informaciones a diarios o revistas* »). Cette disjonction est présentée ici comme libératrice (« *me liberaba* »), certainement parce que la gratuité de l'expérience à venir (aux sens littéral – il s'agit d'une expérience non rémunérée, Coloane ne travaillant pas pour quelqu'un dans ce cas – et figuré, car cette expérience est dépourvue de toute autre intention que de celle d'en jouir pleinement) garantit son intensité. Ces lignes permettent également de mieux cerner le contenu des chroniques évoquées plus haut ; leur écriture dépend étroitement des nombreux voyages de l'auteur et elles sont sous-tendues par une mission didactique : informer le lectorat de l'auteur, lui transmettre des informations et des connaissances sur les zones les plus reculées du Chili.

L'expérience du lieu n'est donc pas, dans ce cas exceptionnel, la source de l'écriture. C'est à l'inverse une expérience livresque, qui fut aussi une révélation intellectuelle, qui l'a motivée, soit la lecture du *Voyage au pôle Sud*, écrit par le géologue, géographe et explorateur suédois Otto Nordenskjöld. Coloane exprime en des termes forts le retentissement qu'a eu cette œuvre sur lui :

*[...] relato de una odisea que quise volcar a mi manera a mi trabajo... Una frase inconclusa de Nordenskjöld (...) me causó una profunda impresión. Fue tal vez lo que me empujó a escribir mi libro. Dice: "El tiempo triste ha pasado y la primavera, que era nuestra esperanza, ha llegado ya. Dejemos transcurrir un poco más. Seguramente veremos elevarse alguna vela allá lejos en el horizonte, y entonces..." Estoy en deuda con los hombres de esta expedición, la primera al mar glacial del sur, que iniciaron su viaje en enero de 1901. [...] La grandeza de esos hombres, para mí, fue su capacidad y osadía para afrontar no sólo una tempestad, sino aquella situación en la que el barco en que viajaban, el Antártico, quedó en un pequeño varadero, encerrado entre muros de hielo de dos metros de altura, que presionaban el barco por ambos costados. (...) Sigo considerando ese relato una lección de solidaridad, abnegación, comportamiento y sensibilidad, dada con mucha fineza humana. Por eso quisiera reencontrarme con Nordenskjöld, alguna vez, en alguna esfera ignorada y ver si pago la deuda que tengo con él.<sup>248</sup>*

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

<sup>248</sup>*Ibid.*, pp.121-122. Ces propos témoignent une fois de plus de l'admiration de Coloane pour la grandeur humaine, qu'il a pu voir en acte au sein de l'extrême Sud chilien. Ce sentiment est très souvent moteur de son



Ainsi, le roman *Los conquistadores de la Antártica* apparaît ici comme le résultat de la transformation d'un premier récit d'expériences collectées sous la forme d'un journal de voyage (par un auteur scientifique) en un roman d'aventures. Ce dernier intègre alors, parmi les nombreuses aventures qu'il relate, la situation évoquée ici par Coloane, situation qu'il n'a pas vécue, qu'il a seulement lue, mais qui l'a profondément marqué. En effet, dans le chapitre intitulé « *La angostura del abismo* », sont décrites la formation et l'érection progressives de murs de glace à l'origine de l'une des péripéties les plus intenses du roman<sup>249</sup> :

*A medida que se avanzaba, los arrecifes fueron saliendo del mar y formando el comienzo de una tierra que poco a poco se iba levantando [...]. La playa pedregosa de ésta empezó a transformarse también en un acantilado, y el cúter fue penetrando en un estrecho y correntoso canal.*<sup>250</sup>

Le processus se poursuit quelques lignes plus loin (« *poco a poco las paredes de los cerros empezaron a caer verticalmente a plomo* ») et le narrateur adopte le point de vue de l'un des protagonistes et spectateurs, le sergent Ulloa : « *empezó a mirar con curiosidad las oscuras paredes coronadas de hielo*<sup>251</sup> ». Plus loin encore, l'horizon désormais presque entièrement dérobé accroît davantage l'angoisse de la situation et le suspense conséquent : « *las negras paredes se estrecharon tanto que parecía que se iban a juntar en las cumbres*<sup>252</sup> ». Le roman apparaît donc clairement comme le fruit d'une création littéraire dont les origines sont à rechercher dans un premier texte, le *Voyage au pôle Sud* de Nordenskjöld : son existence est liée à une lecture et un souvenir textuel. De ce fait, la vraisemblance du roman *Los conquistadores de la Antártica* ne réside pas dans son caractère référentiel mais dans la cohérence de l'univers fictionnel que son auteur a pensé pour l'instituer comme une totalité capable de fournir elle-même les clefs de son explication et de sa compréhension.

En effet, malgré l'ambiguïté relative au statut du narrateur ou à l'histoire des personnages qui gomme, dans la majorité des récits, les frontières entre le monde référentiel et le monde fictionnel – bien que la plupart d'entre eux s'avèrent être le fruit de la réélaboration d'une expérience personnelle –, chacun des textes de Coloane doit être envisagé comme un « monde fabriqué », ce qu'il est avant tout. De la même façon, malgré la part

---

écriture et s'actualise sous la forme de récits pouvant se lire aussi comme autant d'hommages rendus à ces hommes aux prises constantes avec la rude nature australe.

<sup>249</sup> Le titre du chapitre est à double sens et désigne aussi bien l'étroitesse spatiale que l'angoisse psychologique, les deux plans allant très souvent de pair dans l'œuvre de Coloane.

<sup>250</sup> *Los Conquistadores de la Antártica*, [1945], Santiago, Zig-Zag, Col. « Viento Joven », 2006, p.86.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p.88.

substantielle qu'occupe l'expérience personnelle dans les récits publiés, l'écrivain n'en reste pas moins un « créateur d'univers », véritable acte démiurgique que Wolfgang Kayser décrit ainsi :

[...] dès le premier mot qu'il écrit, le romancier crée un univers et celui-ci se crée par lui. Si exacte que soit la description d'un phénomène technique, d'une situation sociale, ou de mouvements intérieurs, elle n'est jamais une reproduction, mais toujours une création.<sup>253</sup>

C'est pourquoi nous nous proposons d'examiner à présent la représentation de l'espace austral, non plus en tant qu'espace vécu puis remémoré et décrit au sein de textes dits « autobiographiques », mais en tant qu'univers inventé par l'auteur et composé de lieux emblématiques, autrement dit, en tant que fabrique littéraire. C'est une approche interne que nous privilégions donc désormais et ne rapporterons le « décor du roman à rien d'autre qu'au roman lui-même, celui-ci étant envisagé comme une réalité indépendante, actualisée et manifestée en chacune de ses composantes<sup>254</sup> ». Dans cette perspective, comme le met en avant François Ricard, le décor romanesque ne se contente pas de « [...] rattacher simplement l'œuvre au monde extérieur en le reproduisant<sup>255</sup> » :

Bien au contraire, c'est au roman lui-même qu'il se rapporte et dans ce rapport qu'il trouve sa justification. C'est en ce sens que Warren définit le roman, non un document, mais un *univers* auquel le décor appartient entièrement.<sup>256</sup>

Cette étude conduite depuis l'intérieur de l'univers diégétique contribuera effectivement à montrer que, malgré le fort ancrage des récits de Coloane dans la réalité géographique référentielle, auquel participe de manière décisive l'omniprésence de la toponymie régionale, le décor qui leur sert de cadre et les anime « est loin de ne détenir qu'une valeur référentielle<sup>257</sup> » : bien au contraire, il est au fondement de son univers fictionnel.

En effet, Coloane met en place un paysage littéraire que compose un certain nombre de lieux récurrents, des « lieux-clés » qui constituent le centre sémantique de l'œuvre. C'est par ces lieux que l'espace austral devient concret aux yeux du lecteur. Dans cette optique, il sera pertinent de mettre en évidence les traits récurrents de ces lieux, lisibles au sein de textes descriptifs plus ou moins développés, afin de comprendre par où ces derniers peuvent être considérés comme des symboles générateurs d'une géographie mythique constitutive de

<sup>253</sup> Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? », *Poétique du récit*, *op.cit.*, p.83.

<sup>254</sup> François Ricard, « Le décor romanesque », *Etudes françaises*, Vol. 8, N°4, 1972, p.344.

Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/036525a>

<sup>255</sup> *Ibid.*, pp.347-348.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p.348.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.348.

l'œuvre littéraire de l'auteur chilien, et plus précisément, d'une « œuvre australe ». Nous montrerons ainsi que les lieux décrits composent une géographie imaginaire travaillée en profondeur par l'activité diabolique et les forces d'une Nature sublime. Elle apparaît dès lors au fondement d'un paysage littéraire unique qui donne à la région australe du Chili une épaisseur et une densité culturelle inédites. Cette étude permettra de constater que c'est précisément au sein de l'espace austral en tant que monde fabriqué qu'a lieu une rencontre essentielle : celle qui scelle et consacre l'union des quêtes et conquêtes existentielles de l'auteur, fondamentalement liées à la région australe, et d'une intention littéraire à la portée collective qui réalise la définition culturelle d'un espace bien spécifique, soit la région australe du Chili.

L'ensemble de l'œuvre de Coloane offre plusieurs descriptions d'un même lieu qui mettent en évidence des traits récurrents. Une telle récurrence permet au lecteur de se constituer une mémoire de l'espace austral. De ce point de vue, les recueils de nouvelles, qui représentent la majorité de l'œuvre littéraire de l'écrivain, sont particulièrement efficaces. Quatre d'entre eux ont pour titre le nom d'un lieu de la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien (*Tierra del Fuego*, *Golfo de Penas*, *Cabo de Hornos* et *Antártico*) : ainsi, l'espace de la diégèse est circonscrit dès le paratexte. Chaque recueil peut donc être envisagé comme le portrait textuel du lieu auquel il emprunte son titre, l'histoire de chaque nouvelle s'inscrivant ainsi profondément dans un lieu. Parmi ces nouvelles, certaines ont également pour titre un toponyme référentiel. Entre autres exemples, on trouvera dans le premier recueil : « *Cabo de Hornos* » (nouvelle inaugurale), « *El Páramo* » et « *El témpano de Kanasaka* » ; dans le deuxième : « *Golfo de Penas* » (nouvelle éponyme et inaugurale), « *Paso del Abismo* », « *Noche en la isla Larga* », « *De la región Antártica famosa* » et « *Balleneros de Quintay* » ; enfin le dernier recueil s'ouvre sur « *Tierra del Fuego* », et contient également la nouvelle « *Rumbo a Puerto Edén* ». Le recueil *Antártico*, contrairement à ce que peut laisser penser son titre, n'offre pas seulement des récits situés en Antarctique. On y trouve ainsi « *El inglés del puerto Lockroy* », petit port situé sur la côte ouest de la Terre de Graham (péninsule Antarctique) mais aussi « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* » (archipel de Chiloé), ou encore « *Regreso a esa Patagonia* ». Selon la même logique que celle du recueil, la grande majorité des nouvelles représente chacune un ou des lieux particuliers qu'elles décrivent, mettent en scène, intègrent à la diégèse en exploitant toutes leurs potentialités dramatiques et imaginaires. Ainsi, au fil des pages, les récits dressent le portrait de lieux australs, et à l'échelle de l'œuvre, le portrait d'une région qui parle à l'imagination plus qu'à la raison.

### Chapitre 3. L'espace austral dans les récits de Francisco Coloane : entre géographie infernale et paysages sublimes

La plupart des lieux centraux des récits qui nous intéressent accèdent à un sens supérieur, sans lequel ils n'existent pas en dehors de l'univers fictionnel et qui fait leur force d'action. Au fil de cette étude, nous verrons que les lieux des récits de Coloane peuvent être en effet interprétés comme des « hauts-lieux », c'est-à-dire des lieux qui, au-delà de leur réalité géographique, de leur aspect ou de leur fonction dramatique, possèdent une forte dimension symbolique et emblématique : « [...] un lieu est dit ou devient haut-lieu eu égard à l'imaginaire qu'il suscite et à la symbolique qu'on lui reconnaît<sup>258</sup> ». La raison en est que ce type de lieu est capable d'accueillir en lui « une épaisseur de sens qui débordent aussi bien sa matérialité première, et donc son inscription dans le paysage ou l'histoire du milieu, que sa fonction originelle de repère spatial<sup>259</sup> ». Nous nous attacherons à dégager la façon dont les lieux de l'univers fictionnel élaboré par Coloane accèdent à cette dimension.

En quête du sens, de la « personnalité » et de l'esprit des lieux australs présents dans ses récits, nous verrons que ceux-ci s'expriment avant tout dans la saisie morphologique qu'en offre l'écrivain. A ce titre, les nombreux passages descriptifs méritent toute notre attention. Comme on le montrera en effet, quel que soit le degré d'écart par rapport au réel, quelle que soit la liberté de déformation que s'accorde l'auteur par rapport à son modèle, la description que celui-ci pratique, loin d'être exhaustive, ne s'attache qu'à quelques aspects du paysage qui apparaissent alors comme ses traits essentiels. Elle sélectionne et prélève d'un plus vaste décor certains éléments dont la valeur devient particulièrement signifiante. Outre le fait que la description contribue à favoriser chez le lecteur une mémoire textuelle des lieux, elle permet la mise en relief d'images fortes qui sont le fruit d'une certaine vision du Chili mais aussi les formes possibles et vraisemblables de son expression. En ce sens, les textes de Coloane tissent un univers unique qui peut être lu comme une « une proposition de monde<sup>260</sup> » efficace.

La force et la validité de cet univers fictionnel repose sur le déploiement d'un imaginaire puissant qui résulte de la réappropriation d'un héritage littéraire occidental, adapté aux spécificités culturelles et géographiques du territoire du Chili austral. Ainsi se côtoient

<sup>258</sup> Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, Presses Universitaires de Laval, Vol. 46, N° 127, 2002, p. 51.

Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/023019>

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> « A partir de l'imaginaire, on crée des propositions de monde parfois référentielles, parfois utopiques, parfois autofictionnelles, parfois autoréflexives », Benoît Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », *Topographies romanesques*, Rachel Bouvet, Audrey Camus (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », p.77.

efficacement les *topoi* des Enfers, de la *Finis Terrae* et de la « Grande Nature » romantique, pour composer un décor extraordinaire propice aux événements et actes mythiques, et qui se veut l'expression d'une région unique, non encore exprimée littérairement. La fiction révèle ainsi le pouvoir fondateur de la littérature, que Fernando Aínsa résume en ces termes :

*Son el cuento y la novela [...] los que contribuyen en forma activa a la búsqueda y definición de los signos propios y específicos de lo que se entiende por « identidad americana ». Porque en la ficción se condensan y cristalizan los arquetipos, símbolos e indicios de la especificidad del continente con una variedad y « polisemia » mayor que la de otros discursos [...].<sup>261</sup>*

Pour toutes ces raisons, l'imaginaire géographique offert en partage par Coloane à ses lecteurs – et en premier lieu, aux Chiliens – participe de manière fondamentale à l'avènement du Chili austral au sein de l'espace culturel et national du continent chilien. Les textes de l'auteur se révèlent alors le moyen d'une conquête proprement littéraire de l'extrême Sud chilien mais aussi un outil de lecture de celui-ci.

### 3.1. Le Chili austral, espace diabolique

Un principe diabolique est à l'œuvre dans la géographie australe telle qu'elle est représentée par Coloane. Celui-ci peut prendre diverses formes et se manifester de différentes façons, notamment à travers plusieurs phénomènes géographiques décrits de nombreuses fois. Il est un motif tout autant qu'un principe poétique. Nous commenterons d'abord la présence du diable en tant que telle au sein de cette géographie, puis montrerons que la configuration géographique est elle-même diabolique en nous appuyant sur l'étymologie du mot « diable », ainsi que sur les attributs et avatars de cette figure mythique.

Le préfixe grec « *dia* » exprime la « séparation » et le « passage à travers », deux aspects essentiels de la topographie romanesque de Coloane. Quant au Diable lui-même, l'*Encyclopédie des Symboles* en donne une « définition » globale qui s'appuie précisément sur cette origine étymologique :

Le Diable, le semeur de trouble (Satan), est l'opposé de Dieu qui règne au ciel, il est le prince des Ténèbres et le grand Diviseur. Ce que traduit d'ailleurs exactement son nom grec qui vient de *dia-bolos* – « dia » signifiant deux. Le Diable est ainsi celui qui, de la création unique de

<sup>261</sup> Fernando Aínsa, « *Discurso identitario y discurso literario en América Latina* », *Amerika* (Mémoires, identités, territoires), Vol. 1 « La culture populaire et ses représentations esthétiques en Amérique Latine », LIRA, janvier 2010. Article disponible en ligne : <http://amerika.revues.org/478>

Dieu rangeant tous les éléments sous le principe de l'unité, fait une création double, soumise au principe de division [...].<sup>262</sup>

C'est ainsi que nous l'entendrons : comme un principe de séparation (« séparer »), de ruse et de trahison (« passage à travers »), qui sème la confusion dans l'esprit de l'homme et l'induit en erreur ; comme un « opposant » exerçant sa force en terre australe et dont le rôle est d'égarer les voyageurs en les trompant et/ou de les mettre à l'épreuve.

Nous étudierons d'abord la manière dont sont unies toponymie et géographie pour créer l'illusion de la présence ou de l'influence diaboliques au sein des terres australes qui sont données à lire comme l'une des résidences privilégiées du diable. Nous verrons aussi qu'au-delà du toponyme, synthèse verbale d'une expérience humaine singulière faite en un lieu donné, expression d'un accord entre un nom et les caractéristiques d'un lieu, c'est dans la morphologie même des lieux australs que s'exprime cette influence, rendue lisible et visible par la description. La fiction d'une géographie diabolique est une manière de rendre compte de la singularité de la région la plus australe du continent et elle contribue dans le même temps à lui conférer une existence ou une aura mythique.

### 3.1.1. Une toponymie diabolique

Il est un lieu textuellement désigné comme étant celui de l'enfer, bien que la signification du toponyme en elle-même soit sans rapport avec le Diable. C'est le bague d'Ushuaïa<sup>263</sup>, défini comme « *el infierno grande del presidio*<sup>264</sup> », où s'est trouvé confiné le professeur Rojas<sup>265</sup>, l'un des nombreux personnages secondaires du roman *El guanaco blanco*. Ici, l'enfer est une métaphore classique du bague. La plupart du temps cependant, ce sont les toponymes eux-mêmes qui expriment l'idée de lieux diaboliques, non institutionnalisés comme tels.

En effet, les textes de Coloane abondent en toponymes régionaux non fictifs parmi lesquels nombreux sont ceux qui signalent explicitement la présence et/ou l'influence du Diable au sein de la géographie australe. La toponymie permet alors d'ancrer l'histoire racontée dans un cadre géographique extratextuel reconnaissable qui lui garantit en partie sa vraisemblance et nourrit l'illusion réaliste, mais elle fonctionne tout aussi bien comme un

<sup>262</sup> « Diable », *Encyclopédie des symboles*, Michel Cazenave (dir.), Paris, Librairie Générale Française, Coll. « La Pochotèque, Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, p.193.

<sup>263</sup> Le nom vient de la langue indigène yaghan : *ush* (au fond) et *wuaia* (baie ou crique).

<sup>264</sup> *El guanaco blanco*, *op.cit.*, p.112.

<sup>265</sup> Le personnage explique quelques lignes plus loin : « *Sólo los despotas ignorantes confinan a sus intelectuales al confín del mundo. Es lo que hicieron conmigo en Ushuaia. [...] Mi confinamiento es parte también de la historia fueguina, un signo más de su aciago destino* », *ibid.*, p.113.

déclencheur d'imaginaire. En effet, mentionné dans le récit de fiction, un nom de lieu, même référentiel, crée le lieu même qu'il désigne. En ce sens, le pouvoir du toponyme est performatif, de même que nommer est un acte démiurgique qui consiste à faire advenir un lieu inédit, institué « pour et par le roman », fort de son propre sens et de sa propre cohérence :

Le pouvoir du nom, performatif, génère l'image acoustique et mentale d'un lieu fictif, et la fixe dans l'esprit. Toute ressemblance avec des lieux existants ne serait pas fortuite, mais inutile et stérile du point de vue du sens, qui dépasse celui de la référence.<sup>266</sup>

La plupart du temps, la mention de l'un de ces toponymes est suivie d'une description, plus ou moins étendue, du lieu qu'il désigne. Cette description s'avère parfois être une explication de ce toponyme. Elle dessine et donne alors à voir une géographie que l'on peut qualifier de diabolique au sens défini plus haut.

Parmi les légendes locales évoquées par Coloane, l'une d'entre elles a pour protagoniste le diable. Elle apparaît dès l'incipit de « *Cabo de Hornos* », plaçant ainsi le récit sous le signe du mal et de la mort, et consacrant résidence du Diable cette extrémité de la Terre de Feu :

*Las costas occidentales de la Tierra del Fuego se desgranán en numerosas islas, entre las cuales culebrean canales misteriosos que van a perderse allá en el fin del mundo, en la Sepultura del Diablo.*

*Los marinos de todas las latitudes aseguran que allí, a una milla de ese trágico promontorio [...], el diablo está fondeado con un par de toneladas de cadenas, que él arrastra, haciendo crujiir sus grilletes en el fondo del mar [...].<sup>267</sup>*

Le conte inaugurant le recueil *Cabo de Hornos* s'ouvre sur cette description de l'archipel. La présence du Diable au Cap Horn est une invention de l'auteur, comme il le révèle dans ses entretiens avec Virginia Vidal ainsi que dans ses mémoires, de même que le toponyme « *Sepultura del Diablo* » s'avère être un nom inventé, ce qui est rare dans son œuvre. L'écrivain crée ainsi une légende inédite qu'il confirme en lui attribuant un toponyme dans lequel s'inscrire. L'invention témoigne d'une volonté d'installer définitivement le diable en terre australe et de l'unir à cette dernière via un lien identitaire. La description est singulière et exemplaire de l'art descriptif de Coloane qui sélectionne et se plaît à dessiner la morphologie des lieux plutôt que de procéder à une description exhaustive. Ici, le descripteur se contente d'une vue globale permettant de cartographier de la région afin d'en retranscrire le dessin. La suite du texte installe solidement la demeure du Diable aux confins de la Terre de Feu, au Cap Horn, qui devient de ce fait le lieu des Enfers. Le verbe métaphorique

<sup>266</sup> Marie-Hélène Boblet, « Neutralité topographique et virtualités romanesques », *Topographies romanesques*, op.cit., p.106.

<sup>267</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*, op.cit., p.19.

« *culebrean* » suggère la reptation du serpent tandis que les nombreuses sibilantes qui caractérisent la première phrase font entendre le sifflement de ce serpent. Quant au verbe « *perderse* », il joue sur une double signification de la perte : la désorientation géographique et la déchéance morale voire religieuse que connote le serpent maléfique dans l'imagerie chrétienne. On retrouve donc ici la double dimension du diable : il est à la fois le principe de perdition et l'ange déchu.

Le Diable apparaît en effet ici lui-même prisonnier des lieux, soumis à une peine perpétuelle<sup>268</sup>. Il est ainsi lié à jamais à ces terres du bout du monde, ce que confirme l'image « *fondeado con un par de toneladas de cadenas* », qui le montre tel un bateau solidement (« *un par de toneladas de cadenas* ») ancré dans les mers australes. Les successions de consonnes occlusives et explosives donnent à entendre la présence du Diable qui, en ces lieux isolés, apparaît comme un supplicié traînant ses chaînes. Dans le segment suivant, « *está fondeado con un par de toneladas de cadenas, que él arrastra, haciendo crujir sus grilletes* », ressort très nettement la dureté des groupes consonantiques *-rr-*, *-str-*, *-cr-* et *-gr-*, qui produisent une « musique » agressive évocatrice du supplice infligé au Diable du Cap Horn et aux voyageurs qui ont osé s'y aventurer ou aux hommes qui ont choisi d'y vivre.

L'histoire narrée dans « *Cabo de Hornos* » est celle de la plongée dans la folie meurtrière d'un chasseur de phoque qui peut-être interprétée comme l'œuvre de l'influence diabolique du lieu. Le héros de la nouvelle fera d'ailleurs l'objet d'une comparaison éloquente lors de l'acmé du récit marquant l'apogée de sa folie : « *Estaba muy metido adentro, confundido entre las sombras, poseído de su afán de matar, avanzando a horcajadas sobre los lomos como un extraño demonio [...]*<sup>269</sup> ». Une silhouette qui se confond avec les ombres, une âme possédée, une créature à califourchon : ces éléments ne sont pas sans rappeler les nombreuses représentations du diable lui-même. Une relecture *a posteriori* permet ainsi de découvrir la valeur programmatique du toponyme dès lors qu'il est intégré à la diégèse. C'est aussi une fin fatalement sombre que laisse anticiper l'adjectif « tragique » utilisé en ouverture de récit pour qualifier ce « promontoire » nommé « *Sepultura del Diablo* » (« *ese trágico promontorio* »).

« *La Sepultura del Diablo* » fait écho à de nombreux autres toponymes, référentiels pour la plupart, et qui contribuent à imprégner les textes de Coloane d'une forte présence

<sup>268</sup> A l'ère chrétienne, la représentation du Diable reprend une partie de l'héritage mythologique gréco-latin : la description de l'Enfer avec ses lieux de tourments rappelle à la fois le Tartare, où les grands criminels subissaient leurs supplices éternels (Tantale, Prométhée, Sisyphe, etc.) et les forges d'Héphaïstos. L'évocation du Diable aux Enfers du Cap Horn semble faire écho à ces vers de l'*Enéide* : « [...] on entend des gémissements, les fouets de cruels qui frappent, puis le grincement du fer et les chaînes traînées », Virgile, *Enéide*, VI, 546-578, Jacques Perret (trad.), Paris, Gallimard, 1991, p.203.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.29.



diabolique. Celle-ci se manifeste d'une manière ou d'une autre dans les drames qui doivent nécessairement survenir en des lieux si tragiquement connotés. C'est ce que suggère ce commentaire narratorial digressif dans le roman *El guanaco blanco*, alors que l'embarcation du capitaine Karl Filkenstein fait route vers le Canal Beagle et qu'en raison de la géographie complexe du Détroit de Magellan il devient nécessaire de consulter un ouvrage indispensable, les *Instrucciones para la navegación de las escampavías por la parte oriental del Estrecho de Magallanes* :

*Los derroteros y sus instrucciones demuestran que los nombres geográficos dados por los navegantes contienen una característica de advertencia tal cual las ponían los onas: « Isla del Diablo », « Punta Divide », son advertencias para quienes tienen que tomar rumbo en la bifurcación del brazo noroeste del Canal Beagle.<sup>270</sup>*

Ainsi le toponyme, traduction de l'expérience d'un lieu (en l'occurrence, celle des indigènes et des navigateurs), est à la fois porteur et marqueur d'une histoire, et participe en tant que tel du conditionnement du lecteur en créant un horizon d'attentes. Dans l'exemple précédemment cité, les toponymes « *Isla del Diablo* » et « *Punta Divide* » portent tous les deux l'empreinte du diable. Le premier exprime un lien d'appartenance ou de possession qui fait du lieu qui le porte le territoire « officiel » du diable<sup>271</sup>. Le second désigne un lieu qui ne peut être que l'œuvre du Diable, même de manière implicite, puisque ce dernier est au sens propre celui qui divise. Ce toponyme peut en effet être interprété comme un miroir et un condensé du sens du lieu puisqu'il en exprime un trait remarquable, soit une « bifurcation », une division en deux branches. Qui plus est, celle-ci est potentiellement dangereuse, comme le suggère le mot « *advertencia* » (avertissement), répété deux fois, qui implique la présence de dangers (des pièges du Diable) particulièrement difficiles à déjouer.

L'histoire du toponyme « *Isla del Diablo* » est rapportée dans un autre récit, qui met en valeur le lien entre la figure du Diable et le péril extrême que représente ce lieu pour les navigateurs :

*El cataclismo, que en el comienzo del mundo, bifurcó el canal Beagle en sus dos brazos, el noroeste y el suroeste, dejó como extraño punto de ese ángulo a la isla del Diablo, donde los remolinos de las corrientes de los tres canales hacen muy peligrosa su travesía, de tal manera que los navegantes han llegado a llamarla con ese nombre espantoso.<sup>272</sup>*

<sup>270</sup> *El guanaco blanco*, op.cit., p.116.

<sup>271</sup> Province d'Aisén.

<sup>272</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.46.

Ainsi la raison d'être de ce toponyme est d'ordre géologique et climatique. Leur expérience de ce lieu unique, alors encore anonyme, a conduit les hommes qui en furent les victimes à se l'approprier symboliquement en le nommant, de sorte qu'il soit reconnu par tous pour ce qu'il est : un piège dangereux qui peut conduire à la mort. Quelle autre figure mythique que le diable pour l'exprimer avec autant de justesse? Notons par ailleurs qu'en toute logique, mention de l'« Ile du Diable » et l'explication du toponyme introduisent efficacement une atmosphère lugubre qui prépare le surgissement de l'iceberg de Kanasaka, l'objet central de ce récit. Son apparition suit immédiatement l'histoire de « L'Ile du Diable » : « *Y ahora tenía una sorpresa más: allí rondaba la siniestra mole blanca del témpano que llevaba a su bordo un fantasma, terror de los navegantes de la ruta*<sup>273</sup> ». De cette façon, le toponyme réel s'insère dans la fable qui s'en nourrit. D'une manière générale, les récits de Coloane intègrent les toponymes référentiels pour enchérir sur leur sens en développant le potentiel narratif, et pour tisser le texte d'un Chili austral unique, soit ici, diabolique.

Faisant écho à l'Ile du Diable, on trouve encore « *la Silla del Diablo* ». Le paysage austral élaboré au fil des récits semble répondre à tout un « ordre » diabolique. Ce dernier toponyme, qui exprime lui aussi explicitement la présence du Diable en ce lieu, peut être interprété comme un symbole du lieu-même étant donné son « étrange architecture » :

*A veintinueve kilómetros al noreste de Puerto Natales nos empinamos a la Silla del Diablo, unas rocas de extraña arquitectura. Verdaderos bloques cuadrados, superpuestos, en un claro de pampa boscosa, donde los robles retorcidos por el viento dan una misteriosa sugestión al paisaje. Treparamos a la cumbre plana de la roca mayor, una mesa. Pero no pudimos mantenernos en pie en ella: el viento era tan fuerte que podía voltearte.*<sup>274</sup>

Le toponyme provient à la fois d'une analogie morphologique avec la roche qui a la forme d'un fauteuil, et de la culture populaire locale qui a fini par associer le mylodon<sup>275</sup> au Diable. Outre les données géologiques, la description du site met en accord toponyme et topographie à l'aide de quelques détails évocateurs : les adjectifs « étrange » (« *extraña arquitectura* ») et « tordus » (« *robles retorcidos* »), ainsi que l'impossibilité pour l'homme de se tenir debout sur le rocher en raison de la violence du vent qui y souffle, peuvent être déchiffrés comme les marques d'une présence maléfique inscrite dans le paysage. Une topographie inquiétante digne de l'esthétique gothique, une nature déformée qui ne peut être

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, pp.166-167.

<sup>275</sup> Mammifère terrestre apparenté aux paresseux actuels, qui vivait dans l'actuelle Patagonie et disparu il y a 8 000 ou 10 000 ans.

l'œuvre de Dieu, des éléments déchaînés contre l'homme, peuvent en effet trahir l'influence du diable sur la géographie, qui agirait sur un lieu jusqu'à le modeler<sup>276</sup>.

Enfin, doit être pris en considération un dernier lieu qui, bien que mentionné une seule fois dans l'ensemble de l'œuvre de Coloane, s'avère emblématique d'un enfer bien concret, bien que métaphorique. Il s'agit de Rucapillán, toponyme d'origine mapuche et lieu de naissance de Juan Alarcón, l'un des chauffeurs du *Leviatán*, le bateau-héros du roman *El camino de la ballena*:

*Entrecerrándolos, las aguas de sus ojos regresaban en su memoria por Coronel [...] y llegaban al lejano rincón cordillerano de Rucapillán, que en el idioma mapuche, de los araucanos, quería decir « ruca del diablo ».*<sup>277</sup>

Le narrateur propose alors sa propre interprétation de la signification du toponyme, d'ordre politique, derrière laquelle on entend clairement la voix de l'auteur :

*En realidad, aquel lugar sólo podría ser habitado por el espíritu maléfico. Enclavado entre montañas inhóspitas, durante los malos inviernos no quedaba un hierbajo para alimentar a un animal, mientras los mejores terrenos, en grandes extensiones, pertenecían a millonarios de la capital, generalmente los políticos que gobernaban al país.*<sup>278</sup>

Rucapillán est un enfer géographique (géologique et climatique) où règnent les maux sociaux engendrés par l'économie capitaliste, qui est la véritable incarnation de l'esprit du mal dans le roman et dont on peut se sauver en partant en mer, comme décide de le faire le jeune héros chilote Pedro Nauto pour mettre fin au cercle vicieux de l'exploitation et de l'injustice dont souffre sa famille. En tant que « dispositifs mnémoniques<sup>279</sup>», les toponymes tissent ainsi le texte d'une région littéralement funeste et maudite, qui l'institue comme telle.

Ces toponymes diaboliques font partie d'un réseau plus vaste composé de noms de lieux qui tous évoquent la mort:

*Todos los nombres de esas regiones recuerdan algo trágico y duro: la piedra del Finado Juan, isla del Diablo, Bahía Desolada, El Muerto, etcétera, y sólo se atenúan con la sobriedad de los nombres que pusieron Fitz-Roy y los marinos del velero francés Romanche,*

<sup>276</sup> C'est une interprétation parmi d'autres, le narrateur restant suffisamment vague (« *una misteriosa sugestión* ») pour ne pas circonscrire les imaginaires à un seul type de référent culturel : les représentations du diable et de son univers.

<sup>277</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.238.

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec, op.cit.*, p.54.

*que fueron los primeros en levantar las cartas de esas regiones estremecidas por los vendavales de la conjunción de los océanos Pacífico y Atlántico.*<sup>280</sup>

En accordant du sens aux toponymes régionaux, en les renvoyant à une histoire qui aurait motivé leur création (« *recuerdan algo trágico y duro* »), le narrateur invite le lecteur à réfléchir sur l'importance et le rôle du toponyme, référentiel ou fictif, au sein de l'univers fictionnel. D'un texte à l'autre, les toponymes tracent une carte où se mêlent et fusionnent réel et imaginaire géographiques, et qui donne à voir un certain visage de la région australe qui est aussi une certaine vision de celle-ci.

La simple mention de ces lieux dans un texte revient à redire une réalité préexistante comme pour lui donner un second baptême, et dans le même temps, à la doter d'une autre histoire. C'est ce qu'Elvire Gomez-Vidal appelle le « dire », qu'elle distingue de l'acte de « nommer » :

L'acte de nommer est unique et définitif : baptême d'une chose que le « dire » réactualise à chaque énonciation, c'est le « dire » qui peut faire évoluer la nomination. « Dire » met la nomination en discours, il la met en mouvement, la parfait, la polit, et de ce fait est à même de la miner, de l'exalter, de la nuancer, de la métamorphoser, de la substituer même au profit d'une autre.<sup>281</sup>

Ainsi, dans chaque nouveau texte où il apparaît, le toponyme voit son sens, et indirectement, la réalité qu'il désigne, réactualisés. De ce fait, un toponyme peut se saisir comme un élément-clé du drame à venir, voire comme le germe de drames potentiels, et indubitablement, comme un déclencheur d'imaginaire et d'écriture. La prise en compte de la potentialité dramatique des toponymes est évidente dans les récits de Coloane, surtout lorsqu'ils signifient, d'une manière ou d'une autre, explicitement ou nom, la possibilité d'un drame funeste ou d'un événement tragique pour l'homme. Elle s'exprime parfaitement dans l'évocation du passage Brecknock, l'une des nombreuses voies d'eau qui relie le détroit de Magellan au canal Beagle. Ce toponyme renvoie lui aussi, bien que de manière plus indirecte que ceux évoqués précédemment, à une réalité géographique :

*El paso Brecknock, tan formidable como la dura trabazón de sus consonantes, es muy corto; pero sus olas se empinan como cráteres y van a estallar junto a los peñones sombríos que se levantan a gran altura y caen, revolcándose de tal manera, que todos los navegantes sufren una pesadilla al atravesarlo.*<sup>282</sup>

<sup>280</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.43.

<sup>281</sup> Elvire Gomez-Vidal, « Ce que "nommer" veut dire... », *Littéralité IV, Nommer*, op.cit., p.126.

<sup>282</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.43.

En frappant son oreille, les commentaires linguistiques liminaires invitent indirectement le lecteur à prêter attention aux jeux phonétiques qui contribuent à l'élaboration d'un imaginaire tragique de l'espace austral. Dans cet exemple, précisément, est établi, par le biais du comparatif d'égalité « *tan... como* », un parallélisme entre une forme linguistique et un fond, entre un toponyme et la réalité géographique à laquelle il réfère. Le nom (la sensation auditive produite par l'ensemble de ses consonnes) et la réalité géographique qu'il désigne, partagent en effet la même brutalité, la même austérité, la même violence.

Si nous, lecteurs, prêtons attention aux sonorités du nom « *Brecknock* », nous percevons d'emblée le « choc » produit par un assemblage de groupes consonantiques qui rend sa prononciation quelque peu difficile et qui suggère qu'il s'agit là d'un mot dont l'origine est très certainement indigène. Une lecture auditive de la description du lieu permet en outre de constater que la correspondance signalée par le narrateur entre le toponyme (forme) et la nature (fond) du passage Brecknock se trouve concrétisée dans la lettre du texte. Les mots qui contiennent la consonne occlusive [k] sont relativement nombreux et constituent une sorte de chaîne consonantique capable de traduire l'agressivité du lieu : « *corto* » ; « *como cráteres [...] que se levantan a gran altura y caen, revolcándose [...]* ». D'autres groupes consonantiques viennent se mêler à ce réseau amorcé par le toponyme « *Brecknock* », au sein desquels l'occlusive [t] et les vibrantes [r] se démarquent par leur dureté : « *Brecknock ; trabazón ; estallar ; sombríos ; gran ; atravesarlo* ». Enfin, bien que le nom « *Brecknock* » n'en possède pas, l'occlusive [p] revient de façon suffisamment régulière pour suggérer une aspérité sonore qui vient nourrir efficacement l'image acoustique d'un mouvement violent et d'un lieu particulièrement périlleux : « *paso ; pero sus olas se empinan ; los peñones ; una pesadilla* ».

Concourt également à produire cet effet la comparaison qui assimile les vagues à des cratères en raison de la forme qu'elles prennent en s'élevant. Celles-ci dessinent ainsi un abîme symbolique, tout en renvoyant à un imaginaire spatial proche d'un décor infernal où prédomine l'élément feu. Considéré sous cet aspect, le passage Brecknock semble bien être un autre de ces lieux diaboliques dont regorge la géographie australe<sup>283</sup>. L'adjectif qualificatif « formidable » appliqué au passage Brecknock abonde dans le même sens. L'étymon latin

<sup>283</sup> On peut penser au lac Averne, ce cratère rempli d'eau situé tout près de la caverne de la Sibylle, au sud-est de Cumès et non loin des marécages de l'Achéron, considéré dans l'Antiquité comme étant la bouche des Enfers. A cette époque, les fissures de l'ancien volcan laissaient passer des vapeurs de soufre, d'où une odeur pestilentielle qui écartait tout être vivant. Les oiseaux eux-mêmes ne se risquaient pas au-dessus de ses eaux. On disait du lac qu'il était « *aornos* », sans oiseau. On verra plus loin que c'est le cas du « *Páramo* », un lieu fondamental du paysage austral selon Coloane, où les cheveux accélèrent le pas lorsqu'ils le traversent, où les oiseaux n'osent pas se poser.

« *formidabilis* », « qui inspire la crainte » incite en effet à envisager ce dernier comme un lieu diabolique, propice à mettre en péril l'intégrité des hommes qui osent le traverser. Il est d'ailleurs appréhendé sur le mode du cauchemar par ceux qui s'y aventurent.

Il est un lieu plus effrayant encore que le passage Brecknock : le Cap Horn. Une expression récurrente, sorte de refrain dans l'œuvre de Coloane, le consacre le lieu le plus craint de la planète. Cette dénomination est parfois étayée par des images qui actualisent sur un plan figuré le potentiel de force et de violence inégalées contenu dans le lieu, et qui génèrent des métamorphoses éloquentes. C'est le cas au sein de ce bref récit d'un naufrage : « *la nave se hundió tragada por las fauces boqueantes del cabo más temible del planeta*<sup>284</sup> ».

La transformation du Cap se fait par le biais de l'expression métaphorique « *las fauces boqueantes del cabo* » qui engendre la vision cauchemardesque d'une bête sauvage ou d'un monstre : le Cap est un gosier béant, prêt à avaler, autre évocation de la bouche des Enfers. Une fois de plus, l'écriture opère un glissement de la géographie réelle à la géographie fantastique, deux dimensions qui coexistent au sein du même univers littéraire. C'est que ce paysage, qui concentre en lui tous les extrêmes, exige de passer par l'image, par la figure, pour être transmis comme expérience de l'imagination plus que comme connaissance géographique.

Une telle représentation du Cap Horn n'est qu'un exemple parmi tant d'autres monstres de différentes natures qui peuplent le paysage austral et lui donnent son visage si particulier. Comme nous allons le voir, l'espace marin semble particulièrement apte à enrichir ce bestiaire démoniaque et merveilleux des régions australes.

### 3.1.2. Monstres et merveilles des mers du Sud

L'espace maritime austral des récits de Coloane apparaît comme un réservoir inépuisable de créatures monstrueuses nées de toutes les matières (minérale, aquatique, imaginaire), qui ressurgissent à la surface de temps à autre pour relancer, enrichir l'aventure ou lui donner une autre dimension (épique, merveilleuse et légendaire, fantastique ou mythologique). Important réservoir de monstres, la mer est l'empire du monstrueux dans tous les sens du terme.

Les quelques « vrais » monstres – au sens littéral, donc merveilleux, du terme – que l'on rencontre dans l'œuvre de l'écrivain, sont les créatures du folklore régional ou des légendes indiennes, intégrées à la fiction. Ils hantent certains lieux marqués éternellement de leur

---

<sup>284</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, p.142.

présence ou de leur passage. Parmi les créatures légendaires qui hantent les mers australes, on trouve le monstre du Beagle de la légende yaghane, récit étiologique qui explique la disparition mystérieuse des araignées de mer dans la région :

*Un monstruo pasó sembrando la muerte por los mares del Beagle. Millones de centollas fueron arrojadas. [...]*  
*El aliento fatal descendió desde el lecho del mar hasta más allá de la superficie de las aguas. [...]*  
*Todo desapareció con esta devastación. [...]*  
*Hay algunas versiones yaganas que dicen haberse visto una cosa oscura debajo del mar, como una ola negra submarina que pasó rodando por el canal hacia el océano Atlántico; otras que fue un pulpo monstruoso que avanzó respirando la muerte por el suelo del mar.<sup>285</sup>*

Ce monstre à la forme insaisissable (il est comparé à une vague noire, mais peut être tout aussi bien un poulpe) dispense la mort au fond des mers du Beagle où il est apparu, comme l'énoncent les deux oxymores : il sème la mort (« *pasó sembrando la muerte* ») comme on sème pour donner la vie, il l'exhale comme on exhale un souffle vital (« *avanzó respirando la muerte* »). Son être s'oppose en tous points à la vie, une vie symbolisée par les araignées de mer qui n'ont jamais reparu en cette région :

*[...] años más tarde, cuando se repoblaron los mares y los aires, sólo una no volvió jamás a decorar el fondo del Beagle: ¡la centolla, tan grande y succulenta, que una sola daba de comer a toda una familia yagana!<sup>286</sup>*

La disparition de la *centolla* (ou « Crabe royal de Patagonie ») dans les mers du Beagle témoigne ainsi du passage de ce monstre mortifère, et c'est ce que rappelle la légende.

Les monstres et merveilles du folklore régional sont plus rarement partie intégrante du récit. Dans la première partie du roman *El camino de la ballena*, qui a pour décor l'île de Chiloé, bon nombre d'entre eux sont évoqués et décrits à travers les récits de Hilario Nahuelquén et de sa femme et à tous est assigné un lieu (« *el imbunche* », « *la Pincoya* », « *el camahueto* », « *el caballo marino* »)<sup>287</sup> mais un seul réellement est mis en scène et intégré à la diégèse : le « *Trauco* ». Dans une scène sylvestre et nocturne à l'atmosphère fantastique, Pedro Nauto et la jeune Rosalía tombent sur le *Trauco*, selon les dires de la jeune fille épouvantée. Pedro, quant à lui, reste incrédule, et finit par découvrir, à la place de ce qu'a vu Rosalía, une touffe de « *quilineja florida* ». Malgré cette démystification, le *Trauco* continue

<sup>285</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, pp.52-53.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>287</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, pp.57-58.

de hanter les bois de Quemchi ainsi que l'esprit des deux jeunes gens, de Pedro surtout, qui finira par s'identifier à la créature monstrueuse<sup>288</sup>.

Quant aux sorciers qui composent l'équipage du *Caleuche*, le bateau fantôme qui parcourt les mers de l'archipel de Chiloé et dont la légende est souvent évoquée dans les textes de Coloane, seul un récit en dresse le portrait. Il s'agit plus justement d'un autoportrait fait par l'un des membres du bateau:

*De allí viene nuestra deformada cabeza vuelta hacia atrás y la planta del pie derecho apegada a la espalda, como si fuera la curvada alta dorsal de un cahal, la más grande de las especies de toninas y delfines que penetran por las bocas del Guafo hasta el canal de Chacao [...].*<sup>289</sup>

Cette créature pourrait très bien figurer au nombre des êtres monstrueux qui peuplent les tableaux de Jérôme Bosch comme *La Vision de l'Enfer*, *La Tentation de Saint-Antoine* ou *la Nef des fous*. L'autoportrait de cette créature monstrueuse se poursuit selon ces termes:

*Con nuestros ojos vueltos para atrás, vamos sumergidos constantemente en el pasado, pero nos ha quedado en la mollera uno invisible que percibe la totalidad del instante en que se vive. Es como un cero. [...] « Los limpios » tienen que mover sus dos piernas, y nosotros sólo una, cuando la metemos. En fin, así nuestros ojos, aunque vayan por detrás, tienen las propiedades de los de las moscas, que ven por los cuatro costados [...].*<sup>290</sup>

L'auteur s'approprie ici la légende chilote du *Caleuche* qu'il réinvente en proposant sa vision personnelle de ces sorciers énigmatiques qui naviguent à son bord et que personne n'a jamais vus. Ces monstres originaux, nés d'un mythe régional, contribuent à nourrir l'univers merveilleux et monstrueux que tissent les fictions de Coloane. Celles-ci apparaissent bien comme le lieu d'un réinvestissement des légendes populaires régionales. En réactivant cette mémoire collective, les textes les maintiennent en vie, jouant ainsi un rôle fondamental dans la construction/fixation littéraire d'un imaginaire régional fondateur d'identité.

Ces créatures issues de mythes préexistants ne sont évidemment pas les seuls monstres à habiter le paysage infernal de l'œuvre à l'étude. Surtout, ils ne sont pas les plus effrayants, notamment parce qu'ils appartiennent à l'espace-temps de la légende collective. Au contraire, certains animaux caractéristiques de la faune régionale australe, qui viennent compléter cette légion merveilleuse, inspirent à l'homme de ces contrées une terreur véritable car elle est

<sup>288</sup> *Ibid.*, pp.48-51.

<sup>289</sup> « *Tripulantes del Caleuche* », *Antártico*, *op.cit.*, p.149.

<sup>290</sup> *Ibid.*



ancrée dans le réel et le quotidien et non plus filtrée par la distance du mythe ou de l'inconscient.

Dans l'œuvre de l'écrivain, le monstrueux dans la nature relève essentiellement d'une représentation hyperbolique des grands mammifères marins qui, en raison de leurs traits physiques et de leurs dimensions hors-normes, acquièrent un statut fabuleux et parfois, une nature démoniaque. Ils possèdent alors une place de choix au sein du paysage diabolique créé par Coloane. Ce sont les monstres au sens où le définit Saint-Augustin dans la *Cité de Dieu* : « Le monstre est celui dont l'aspect nous est inhabituel par la forme de son corps, sa couleur, ses mouvements, sa voix, et même les fonctions, parties ou qualités de sa nature<sup>291</sup> ».

Dans les récits de Coloane, la créature la plus représentative de cette espèce de monstre est la baleine bleue. Bien qu'elle reçoive par ailleurs toute l'affection de l'auteur et qu'elle ne soit jamais animée d'une intention de nuire, elle n'en reste pas moins un monstre par son physique, sa puissance et sa manière de respirer qui l'oblige à surgir à la surface de l'eau dans un grand fracas. A plusieurs reprises, elle est comparée au Léviathan, le monstre marin (dragon, serpent et crocodile) évoqué dans le Livre de Job, et qui selon certaines versions, est l'un des principaux démons de l'enfer ou se voit identifié à la bête de l'Apocalypse. Malgré l'imprécision formelle qui caractérise la description du monstre biblique, le spectacle extraordinaire que représentent les ossements d'une baleine, qui se démarquent par leur complexité et leurs dimensions démesurées, ne peut que suggérer un tel rapprochement :

*—No hay sobre la tierra quien se le parezca, animal hecho exento de temor, creado para que jugase en el grande y anchuroso mar, de corazón duro como la muela de abajo —le dije a Mansilla con tono recitativo, evocando el fragmento bíblico en que Jehová le describe a Job el Leviatán.<sup>292</sup>*

Pour toutes ces raisons, scientifiques ou mythologiques, le plus grand animal de la planète ne laisse pas d'impressionner ni même d'effrayer l'homme. C'est l'expérience que fait le Chef Blanc d'une tribu yaghane, alors qu'il navigue à bord de l'*Agamaca* en pleine mer australe (au sud du Cap Horn) avec ses compagnons d'expédition :

*Atisbó los alrededores y sus ojos casi se desencajaron de espanto: en la distancia, una manada de enormes ballenas azules, el tipo más grande de las ballenas, avanzaba con sus fauces abiertas a flor de agua [...].<sup>293</sup>*

<sup>291</sup> Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Age*, Paris, Payot, 1980, p.212.

<sup>292</sup> « *Estelas del Caleuche* », *Cuentos completos*, op.cit., p.213.

<sup>293</sup> *Los conquistadores de la Antártica*, op.cit., p.77.

La gueule ouverte de la baleine rappelle les représentations du Léviathan, courantes au Moyen-Age, sous la forme d'une gueule béante engloutissant les âmes pécheresses et figurant ainsi l'entrée des Enfers. L'accent est également mis sur ses dimensions exceptionnelles à travers l'adjectif « énorme », récurrent dans les textes lorsqu'il s'agit de qualifier un cétacé, ainsi que par le superlatif absolu (« *el tipo más grande* ») qui justifient sa description sous l'aspect d'un monstre effrayant. C'est en effet la plupart du temps ainsi qu'elle apparaît aux hommes :

*Era una manada de olas negras que hinchaba el mar como un rodillo amenazante que hacía desaparecer todo lo que encontraba a su paso; así tal vez pasaría la muerte a través del mar, en los grandes cataclismos.*<sup>294</sup>

Les baleines ainsi décrites ressemblent fortement au monstre du Beagle évoqué précédemment, sortes d'anges exterminateurs semant la terreur dans les mers australes. Cette description rappelle la symbolique du Léviathan, véhicule du chaos primitif capable de bousculer l'ordre et la géographie planétaires, sinon d'anéantir le monde. Pour les personnages, leur présence est un synonyme de péril imminent, mais aussi la manifestation d'un mystère :

*Los otros tres hombres miraron un momento el incierto horizonte cercado por la noche, con un vago temor de que el peligro regresara. [...] El mar volvió a quedar en calma [...] ; sin embargo, algo flotaba en el ambiente, como el hálito del misterio.*<sup>295</sup>

Bien qu'elle peuple les mers australes et polaires et soit parfois appelée un monstre<sup>296</sup>, elle n'attaque pas l'homme qui ose s'y aventurer et représente surtout un mystère que l'on craint. En revanche, les explorateurs de l'*Agamaca* vont rencontrer au cours de leurs voyages dans les mers australes des animaux marins autrement plus dangereux, dont ils vont subir l'agression. Une rencontre avec un léopard des mers va constituer ainsi une aventure susceptible de les mener au naufrage<sup>297</sup>. Contrairement aux baleines, l'orque est l'animal sauvage par excellence des mers australes. Situées au sommet de la chaîne alimentaire, « les baleines tueuses » sont guidées par l'odeur du sang. Ce sont elles les véritables exterminateurs des mers, et c'est ainsi qu'elles sont décrites dans *El camino de la ballena*, au moment où elles surgissent pour dévorer les viscères et l'estomac d'une baleine tuée jetées à la mer :

---

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>296</sup> Entre autres exemples, citons « *el espejeante monstruo* », *El camino de la ballena*, *op.cit.*, p.287.

<sup>297</sup> *Los conquistadores de la Antártica*, *op.cit.*, pp.94-95.

*En esos momentos, por los Fuelles de Neptuno se vio entrar algo como dos grandes cascos negros de bomberos [...] destacando un espolón reluciente en mitad de la comba. Eran dos orcas, los mamíferos más voraces y crueles del océano, llamadas también « ballenas asesinas », de unos ocho y diez metros de largo, que al olor de la sangre venían a participar en el festín. [...] se lanzaron sobre las vísceras [...] con el consiguiente griterío de petreles y skúas por suerte en el aire a salvo, ya que las orcas, entre dos, cuatro o cinco, acorralan hasta a grandes bandadas de pingüinos para exterminarlos.<sup>298</sup>*

Avant d'être nommées, les orques sont appréhendées via une comparaison qui les présente d'abord comme des guerriers du feu armés contre de possibles attaques (grâce à leurs « casques noirs », par lesquels elles sont désignées métonymiquement, comme si elles étaient d'abord cela) et équipés pour tuer (leur aileron dorsal, mis en valeur dans le texte, leur donne une vélocité qui leur permet de se lancer sur leurs proies avant les autres prédateurs). Le texte insiste également sur leur voracité inépuisable et les érige en véritables assassins, image réitérée quelques lignes plus bas par le biais de deux périphrases : « [...] *el cetáceo, cuya carroña ahora era devorada por aquellos audaces tigres del mar, las orcas, sus parientes asesinos*<sup>299</sup> ».

Malgré tout, les monstres et merveilles véritablement effrayants et uniques, sont ceux que modèlent les paysages des récits de Coloane, et surtout, le monde maritime. Le monstrueux marin relève essentiellement d'un processus de transformation assuré par la création d'images, comparaisons ou métaphores, qui exploitent la nature protéiforme de l'élément aquatique pour la modeler à l'envi : « *Las olas venían como elefantes ágiles y blandos, y se dejaban caer con grandes manos de agua que abofeteaban mi rostro, y a veces unas pesadas lenguas líquidas me envolvían empapándome*<sup>300</sup> ». Trois images se succèdent dans cette phrase, qui transfigurent les vagues tour à tour en éléphants (par une comparaison), en de grandes mains (par une métaphore), et enfin, en langues épaisses (par une seconde métaphore). Le principe de liquidité contenu dans les vagues (« *las olas* ») assure la cohérence de cette représentation en permettant le passage aisé d'une image à l'autre, tant d'un point de vue visuel (vagues, trompes, langues) que sonore (accumulation de consonnes liquides et vélaires). Le milieu aquatique que décrit Coloane lui inspire donc une poésie liquide qui procure au lecteur la sensation d'une immersion vécue en même temps que le personnage, et lui offre la possibilité d'imaginer aisément un contact physique avec l'eau. Si les images déployées ici sont plutôt douces, l'idée qu'elles expriment reste celle d'une eau envahissante, qui déborde l'homme et l'enveloppe de sa matière. L'agressivité de l'eau, bien

<sup>298</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.197.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p.44.

que presque absente de ces images où prime la volupté, est exprimée par le verbe « *abofotear* » par lequel les vagues, transfigurées en main par la métaphore, giflent l'homme.

Dans un autre texte, le lecteur est invité à voir la mer comme une sorte de pieuvre dont les tentacules seraient des doigts : « [...] *el mar quedó bailando alrededor de la nave, como si la cresta de las olas se hubiera convertido en innumerables dedeos que jugueteaban con el barco y la ballena [...]*<sup>301</sup> ». Cette association d'éléments physiques appartenant à des règnes différents (l'un est explicite, les doigts ne pouvant renvoyer qu'à l'homme, et l'autre implicite, seulement suggéré par le caractère innombrable de ces doigts, et par le fait qu'ils dansent et jouent dans l'eau) donne naissance à une créature proprement monstrueuse.

La transformation de l'élément marin en espace monstrueux est pleinement opérée par la métaphore, plus que par toute autre image, car elle est le trope par excellence qui permet la création de nouvelles entités qu'elle dévoile en voilant par le biais d'un langage figural. En effet, la mer n'a pas seulement l'aspect d'un monstre, elle est une créature monstrueuse que l'on doit montrer comme telle, comme l'indique l'étymologie du mot « monstre ». L'espace marin austral ainsi représenté retrouve donc la dimension fantastique, merveilleuse et mythologique qui l'a depuis toujours caractérisé dans la littérature et la culture d'une manière générale.

Plus concrètement, au-delà de ces différentes désignations, la mer est représentée comme l'une des parties d'un corps, une poitrine ou un dos immense qui respire, se baisse ou se relève de manière plus ou moins violente et soudaine, à l'image d'une bête énorme ou monstrueuse comme peut l'être le Léviathan. Comme on l'a vu plus haut, dans *Los conquistadores de la Antártica*, elle est décrite au repos, d'abord par le biais d'une comparaison : « [...] *las grandes olas extendidas, que se levantaban como un pecho gigantesco que se hinchara con una leve respiración interior*<sup>302</sup> ». Puis, la comparaison, simple approximation visuelle, laisse place à la métaphore, qui cerne au plus près le référent imagé à la manière d'une définition : « *Sobre el dilatado pecho, el "Agamaca" era una brizna [...]*<sup>303</sup> ». L'image souligne un contraste saisissant entre l'immensité de cette poitrine et la petitesse presque ridicule de l'embarcation que cette mer énorme peut à tout moment renverser. On la retrouve au reste dans d'autres textes, ce qui contribue à inscrire cette représentation marine dans l'imaginaire de l'œuvre, et à la graver dans l'imagination du lecteur. Le lien entre la représentation de la mer comme une immense poitrine et l'idée de monstre peut être explicité. C'est le cas pour la mer de l'estuaire de Tubildad, situé près de

---

<sup>301</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.297.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>303</sup> *Ibid.*

Quemchi, dans l'archipel de Chiloé : « [...] *parecía el pecho de un monstruo respirando hondamente desde su profundidad; un pecho acerado, despiadado, gris [...]*<sup>304</sup> ». Il semble que toutes les mers des récits de Coloane puissent être désignées par la même image, puissent prendre le même visage, quelle que soit leur situation géographique.

Moins monstrueuse, peut-être, que l'image de cette énorme poitrine est la métaphore du dos des vagues ; pourtant, elle met la plupart du temps en évidence un mouvement plus violent. Une navigation dans le golfe des Peines peut en témoigner : « [...] *nos desmontamos de los lomos de agua del golfo de Penas [...]*<sup>305</sup> ». Lors de sa dernière navigation, la corvette *Baquedano* doit supporter la présence dangereuse et envahissante de ces monstres aquatiques qui peuplent les mers australes : « *Una ráfaga del Noroeste recostó a la nave hasta hundirla escora de babor entre las grandes olas, cuyos negros lomos pasaban rodando hacia la oscuridad de la noche [...]*<sup>306</sup> ». L'obscurité qui accompagne le déploiement de ces vagues, tout aussi noires que le ciel, leur confère un aspect fantomatique qui ajoute à leur apparence monstrueuse. L'Océan Pacifique lui aussi est peuplé de ces « dos mouvants » : « [...] *de vez en cuando, un lento lomo se alzaba de sus profundidades y rompiendo la tersura estallaba en rosales espumoso [...]*<sup>307</sup> ». L'emploi du mot « *lomo* » au singulier donne l'impression que ce large dos est à lui seul une bête ou un monstre autonome qui remonte lentement à la surface. La mer apparaît une fois de plus sous l'aspect d'une bête aux proportions démesurées, dont on ne verrait que le dos, c'est-à-dire l'envers, mais qui peut se retourner à tout moment sans prévenir.

Enfin, quand la mer australe n'a pas l'aspect d'une poitrine ou d'un dos immenses, elle est souvent imaginée comme une énorme bouche dévoreuse. Un seul verbe suffit généralement pour mettre en marche le processus métaphorique qui génère cette vision : « *tragar* », dont la récurrence attire l'attention. La mer engloutit tout, mais surtout les bateaux et les êtres humains, comme cette femme retrouvée morte au nord-ouest de l'île de Huamblin, le corps recouvert d'un linceul d'algues : « [...] *la amortajada de algas [...]* desapareció entre los remolinos espumosos que se tragaron las manos de ahogados, los fémures y las cabelleras sueltas de las algas<sup>308</sup> ». Après les avoir avalées, la mer australe régurgite ses proies la plupart du temps sous la forme de cadavres : « *El maldito golfo se los tragó como a otros tantos barcos grandes ; pero en una de las islas Pescetto apareció el cadáver de un*

<sup>304</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.38.

<sup>305</sup> « *El perro de abordó* », *Antártico, op.cit.*, p.204.

<sup>306</sup> *El último grumete de la Baquedano*, Santiago, Zig-Zag, Col. « Biblioteca Infantil », 1941, p.14.

<sup>307</sup> « *La campana navegante* », *Antártico, op.cit.*, p.54.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p.56.

*niño de las familias que habían perecido*<sup>309</sup> ». Outre le verbe « *tragar* », le verbe « *devorar* » donne à voir clairement une image marine similaire : « [...] *los bogadores [...] caían de nuevo, como una brizna devorada por el vértigo del abismo*<sup>310</sup> ». Le terme « abîme » est une désignation métaphorique de la mer fidèle à son origine étymologique. L'homme, simple brindille, est aspiré par le gouffre qu'est le creux de la vague, englouti par cette bouche énorme désignée ici étrangement par le mot « vertige », qui exprime la sensation ressentie par les naufragés tout autant qu'il représente l'espace du vide.

La monstruosité n'est pas le seul fait de l'élément aquatique ; elle peut caractériser certains des éléments du paysage maritime, transfigurés en monstres sous l'action de la métaphore ou de la comparaison. Nombreuses, en effet, sont les descriptions d'îles, d'icebergs ou de rochers qui participent de la construction d'un univers austral fantastique et monstrueux, et, notamment, d'un paysage maritime peuplé de monstres plus ou moins offensifs, mais toujours impressionnants et redoutables d'une manière ou d'une autre. L'iceberg, en raison de sa configuration, de son aspect massif et de ses proportions extraordinaires, est particulièrement dangereux pour les navigateurs et est une figure particulièrement propice à ces transformations. C'est ce que révèle le récit du mousse Bone qui décrit la violente rencontre du bateau sur lequel il travaillait avec un iceberg, en pleine mer de Drake :

*« De súbito nos hallamos junto al témpano, golpeando y rozando su muro reluciente como una dura bestia fría y blanca. [...] ¡Una masa de hielo sólido de quizá cuántas toneladas de peso escorado cae a bordo y destroza la escotilla de proa! [...] ¡El monstruo flotante se aleja, se tambalea, pero vuelve nuevamente con las inevitables leyes de la física! [...] ».*<sup>311</sup>

Le matelot effrayé compare d'abord l'iceberg à une bête imaginaire, dont les attributs renvoient au glacier. Puis il le désigne ensuite à travers une périphrase qui décrit ce qu'il est réellement, objectivement, c'est-à-dire « une masse de glace solide » d'un poids tel qu'il ne peut qu'abîmer le bateau. Enfin, une métaphore achève de le transformer en « monstre flottant », que les lois de la physique auxquelles il obéit semblent animer d'une véritable volonté d'agresser, d'une intention proprement criminelle de nuire à l'homme.

La description de l'île de la Pajarera, où vivent totalement isolés Jackie et Peter, les chasseurs de phoque, constitue en tant que telle l'annonce visuelle du drame qui va s'y jouer :

<sup>309</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>310</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.25.

<sup>311</sup> « *Un veterano del cabo de Hornos* », *Antártico, op.cit.*, p.130.

*La Pajarera es una isla alargada en forma de monstruo o lobo echado, cuya cabeza, cimbrada por los recios vendavales del cabo, parece agacharse desafiante y vomitar rocas despedazadas donde el mar va a romperse eternamente.*<sup>312</sup>

Sur cette île, l'un des deux hommes deviendra fou, pris d'une fureur meurtrière, et disparaîtra en mer.

Certes, ces monstres sont des visions subjectives qui reflètent surtout la peur de ceux qui les croisent sur leur route – des marins, essentiellement – et qui montrent l'effet que leur « être » extraordinaire peut produire chez l'homme, bien que le danger qu'ils représentent soit réel dans tous les cas. Pourtant, certains éléments de la géographie maritime régionale sont décrits de telle sorte qu'ils donnent l'impression d'intégrer en eux-mêmes cette tératogenèse, comme si ce processus leur était inhérent. Il en va ainsi de l'une des îles de l'archipel des Guayanecos, un lieu extrêmement périlleux pour les navigateurs en raison de sa configuration. Celui-ci se compose en effet de quatre îles aux flancs abruptes, contre lesquels des vagues d'une hauteur extraordinaire viennent se briser et que le capitaine Salvaro a prudemment matérialisées sur une carte sous la forme de quatre croix tracées au crayon rouge<sup>313</sup>. Quelques notations d'ordre géographique sont suivies d'une description plus imagée qui place l'île au nombre des monstres peuplant la mer prodigieuse<sup>314</sup> de l'œuvre de Coloane :

*Las rompientes con un oleaje grueso se azotan contra los fondos, para dar paso a una isla que se ha convertido en un monstruo cuyos colmillos rocosos y agrietados por miles de años de tempestades se cubren y se destapan con marejadas para tragarse al que se atreva a acercarse.*<sup>315</sup>

Le monstre est le référent métaphorique choisi par Coloane pour décrire l'île dans ses détails morphologiques, avec une focalisation sur les crocs de cette bête animée d'un appétit vorace à la stature digne d'un Cerbère, gardien des Enfers. La métaphore est filée jusqu'au bout puisque la manière dont cette île-monstre fait périr les marins est décrite exprimée par le verbe « *tragar* », avaler, verbe dont on a vu plus haut l'importance.

Tous les monstres et créatures sauvages présents dans les récits de Coloane contribuent à la construction un imaginaire d'une mer australe extrêmement dangereuse, sorte d'espace

<sup>312</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.24.

<sup>313</sup> Cet ensemble est même considéré comme un symbole, puisqu'il a été immortalisé par Byron qui a mis en scènes dans quelques-uns de ses poèmes les aventures périlleuses de son oncle dans les îles Guayanecos, « *La campana navegante* », *Antártico*, *op.cit.*, pp.34-35.

<sup>314</sup> Adjectif que nous employons ici dans ses sens étymologiques littéral et figuré : du latin « *prodigium* », « chose merveilleuse » et au figuré « être monstrueux, fléau », « employé par analogie à propos d'une personne monstrueuse, qui atteint dans le mal un degré incroyable », *Dictionnaire historique de la langue française*, « Prodiges », p. 2954. La mer australe telle qu'elle est décrite par Francisco Coloane est bien les deux à la fois.

<sup>315</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, *op.cit.*, p.35.

sauvage où l'on s'entredévore et où l'homme qui s'y aventure est constamment menacé et doit s'attendre fatalement à une confrontation avec le danger. Au-delà de la menace et de l'horreur que représentent pour lui ces monstres plus ou moins fabuleux, réels ou métaphoriques, cet univers monstrueux se caractérise par la malédiction inhérente aux lieux, et qui transcende la présence des créatures démoniaques qui les habitent ou les défendent. Celle-ci marque du reste les destinées des personnages souvent victimes d'un sort tragique.

### 3.1.3. Des terres maudites et maléfiques

Profondément liée à la présence diabolique et aux enfers, la malédiction hante de nombreux récits de Coloane. Ce *leitmotiv* occupe une place centrale dans le travail de caractérisation littéraire de la région australe réalisé par l'écrivain. En effet, celle-ci y est présentée comme essentiellement maudite, c'est-à-dire, au sens absolu, rejetée par Dieu – située en marge du monde sauvé – et ses habitants, comme contaminés, ou susceptibles de l'être, par une telle malédiction géographique. Ils deviennent alors les jouets de forces maléfiques irrésistibles. La malédiction géographique, loin d'être limitée à des situations particulières ou circonscrite à quelques lieux précis, semble en effet relever d'une vérité générale qui contribue à l'élaboration d'un « mythe » austral : celui d'une région maudite. Certains personnages s'en font d'ailleurs les porte-paroles : « ¡[...]dicen que la Tierra del Fuego tiene maleficio! ¡Siempre le pasa algo al que se quiere ir!<sup>316</sup> ». Ainsi, les hommes qui tenteraient de fuir la Terre de Feu diabolique sont systématiquement victimes d'événements malheureux.

Plusieurs désignations portent clairement l'empreinte de ce sort tragique. Ainsi, l'intrigue principale de « *Cabo de Hornos* » se déroule sur l'île Sunstar, désignée notamment par la périphrase « *esa isla endiablada*<sup>317</sup> », que l'on retrouve dans « *Perros, caballos y hombres* », tandis que dans « *El témpano de Kanasaka* », « L'Ile du Diable » est dénommée « *maldita roca negra*<sup>318</sup> ». Le golfe des Peines est lui aussi qualifié de maudit, assimilé à un monstre assassin à l'image de Charybde et de Scylla, ces deux écueils monstrueux qui causèrent la perte de six des marins d'Ulysse<sup>319</sup>. De fait, c'est lors d'un récit aux allures mythologiques relatant le naufrage d'un groupe d'Indiens alacalufes et suivi de l'apparition

<sup>316</sup> « *La botella de caña* », *Cuentos completos*, op.cit., p.438.

<sup>317</sup> *Ibid.*, pp.20 et 23.

<sup>318</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.43.

<sup>319</sup> Le golfe des Peines fait surtout penser à Charybde : « La divine Charybde engloutit là-dessous l'eau noire : / trois fois elle vomit et engloutit trois fois d'un jour, / terriblement ! N'y passe pas au moment qu'elle engouffre ! », Homère, *L'Odyssée*, Chant XII, vers 104-106, Philippe Jaccottet (trad.), Paris, La Découverte, 2004, p.201. Les deux écueils Charybde et Scylla font également penser aux deux Cap Horn, dont l'un est dit « faux », aussi dangereux l'un que l'autre et plusieurs fois mentionnés dans les récits de Coloane.



mystérieuse d'un phoque noir, que le golfe est présenté sous ces traits avant que les Alacalufes ne viennent à l'identifier à l'un de leurs dieux, Ayayema:

*En la travesía del golfo de Penas debe habérselas dado vuelta la lancha. El maldito golfo se los tragó<sup>320</sup> como a tantos barcos; pero en una de las islas Pescetto apareció el cadáver de un niño de las familias que habían perecido. [...] Una foca negra, grande, de las llamadas "torrunos", lo tenía entre sus aletas junto a su pecho. [...] Sus rugidos se oían entre todas las islas y, de repente, los alacalufes se acordaron de Ayayema, su dios, el que aparece por los fondos del mar o les da vuelta sus canoas, agarrándolas con sus manos de sargazo, como si fuera un ahogado que patalea en el mar.<sup>321</sup>*

On le voit, la géographie australe est investie d'une dimension mythologique ; elle nourrit aisément le mythe, et est exploitée en ce sens, en raison, dans ce cas, de sa dangerosité bien réelle.

Un sombre sort frappe aussi le Páramo, que l'un des personnages de la nouvelle éponyme estime maudit : « *A veces creo que este Páramo está maldito o embrujado – empezó el viejo capataz con parsimonia<sup>322</sup>* ». Malgré sa prudence (« *a veces; creo; con parsimonia* »), le même personnage affirme plus loin : « *Aquí han pasado cosas muy malas<sup>323</sup>* ». S'il est alors si catégorique au sujet de la malédiction qui frappe le Páramo, c'est en raison des nombreuses disparitions d'hommes qui y ont eu lieu : « *Muchos cazadores jóvenes, siguiendo el grito de los guanacos heridos, en las noches, han perecido del mismo modo<sup>324</sup>* ». Il existe, certes, une explication à ces disparitions, mais dans l'esprit de celui qui la donne, celle-ci n'ôte en rien au Páramo son caractère maléfique :

*Durante esos años aumentaron las víctimas del Páramo; muchos cazadores se perdieron..., hasta que uno descubrió la treta: el tipo los asesinaba para robarles las pieles [de los guanacos] y los sepultaba en las cangrejas; había hecho casi una fortuna, que no le sirvió de nada, pues la aprovechó ese uno, su posible víctima, que le gana el « quién vive », lo degolló una noche [...].<sup>325</sup>*

La personnification « *las víctimas del Páramo* » consacre le Páramo comme l'auteur de ces crimes bien que ceux-ci soient concrètement le fait de l'homme avide de peaux de guanacos. C'est comme si la force meurtrière du lieu englobait et dépassait celle de l'homme et le manipulait. La puissance assassine du Páramo ne s'arrête d'ailleurs pas là, puisque dans

<sup>320</sup> L'emploi du verbe « *tragar* », ici, rappelle la manière dont Charybde enlève les marins : elle engloutit, elle engouffre.

<sup>321</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, op.cit., p.45.

<sup>322</sup> « *El Páramo* », *Cuentos completos*, op.cit., p. 87.

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>325</sup> *Ibid.*

la suite du récit, l'assassin est lui-même tué. Malgré la résolution du mystère – la découverte de l'assassin –, la source du mal qui sévit dans le Páramo ne semble pas tarie, à en juger par la réaction de Lara qui fait suite au retentissement des cris lugubres d'un guanaco blessé :

*[...] el alarido lacerante del guanaco herido se elevó de nuevo [...] y se perdió con el mismo temblor que la vez anterior, desgarrándose en dos tonos, mitad llanto humano, mitad grito de bestia.*

*—Estos malditos traen mala suerte [...], será mejor que nos vayamos a echar sobre los cueros —dijo Lara [...].<sup>326</sup>*

On le voit, les guanacos blessés incarnent pour les personnages la malédiction du lieu ; ils en sont les messagers. Leurs cris étranges, qui traduisent une douleur extrême aux accents à la fois humains et animaux, sont interprétés comme un signe de mauvais augure. Dans la nouvelle « *Cabo de Hornos* », c'est le ciel de l'île Sunstar qui témoigne de cette présence funeste, faisant des deux seuls habitants de l'île les victimes potentielles d'un malheur qui guette :

*Jackie y Peter están sentados en el umbral del rancho [...]. El rancho es una construcción de dos piezas formadas de troncos rústicos, sobre cuyo techo los líquenes y musgos verde-amarillentos crecen, como una tiesa sonrisa de esa naturaleza agreste, hacia el cielo que, cargado de desgracias, deja caer sus nieves durante la mayor parte del año.<sup>327</sup>*

La lecture du récit dans sa totalité nous invite à lire *a posteriori* dans les images de ce « ciel chargé de malheurs » et du « sourire oblique » ou rictus cynique, de la nature, les indices annonciateurs de la fin tragique des deux protagonistes.

Dans l'œuvre de Coloane, plusieurs récits sont fondés sur une correspondance entre la géographie australe et l'histoire d'un individu. Il s'agit le plus souvent du drame d'une âme humaine qui sombre dans une folie qui peut le mener au crime. Les premières lignes du récit « *La voz del viento* » confrontent directement le lecteur avec cette correspondance, à travers un dialogue angoissé entre Denis et sa femme :

*—¡Hasta los pájaros se vuelven fieras en esta tierra maldita! [...]*

*—¿Otra oveja ciega corriendo contra el viento? [...]*

*—[...] ¡Todo se vuelve malo en este peladero! Tú hace días que andas dando vueltas con el cuchillo en la mano sin tener ya qué degollar; me das miedo cuando me miras tan fijamente y te veo recorrer, con la yema de los dedos, el filo de tu descuerador.<sup>328</sup>*

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.20.

<sup>328</sup> « *La voz del viento* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p. 33.

Lucrecia, dans sa plainte indignée et désespérée, souligne le phénomène imparable de contagion du mal inhérent au pays, qui semble affecter les êtres humains et les oiseaux telle une épidémie impossible à contenir. Elle passe en effet en revue tous les oiseaux qui, au rythme des différentes saisons, viennent en ce lieu pour s'y livrer à une cruelle violence : les aiglons au printemps, les mouettes en été, les rapaces en hiver, eux-mêmes qualifiés de maudits (« *caranchos malditos* »). Elle établit un lien étroit entre la nature du lieu et la présence du mal lorsqu'elle s'exclame : « *¡Todo se vuelve malo en este peladero!* ». Le verbe « *volver* » signale une métamorphose qui fait passer les êtres du côté du mal, tandis que le syntagme circonstanciel de lieu « *en este peladero* », qui prend le relais de l'expression « *en esta tierra maldita* », inscrit cette toute-puissance maléfique dans un endroit de la Terre de Feu dépourvu de toute végétation, comme l'indique le terme péjoratif « *peladero* » (tripot) choisi par Lucrecia pour qualifier cet endroit lugubre, malfamé et mal fréquenté.

Ce lien d'inclusion, mis en valeur dès l'incipit du récit, se révélera très vite être le moteur du drame qui va s'y déployer et attribuer aux actes et attitudes du protagoniste – et plus généralement aux habitants des régions australes – une causalité géographique. Le lecteur peut donc pressentir, à travers cette complainte programmatique, que Denis n'échappera pas à la contagion du mal. Le récit décrira en effet sa chute progressive dans la folie qui le conduira au meurtre de sa femme. Quelques temps avant qu'il ne commette l'acte fatal, le narrateur s'interroge sur les liens éventuels entre la nature des lieux et la folie de Denis : « *¿Estaba maldita esa meseta? ¿La desolación, el desamparo de aquel paisaje habían entrado en el alma medio salvaje de ese hombre, como un viento envenenado, maleándolo?*<sup>329</sup> ». Le vent, grand acteur du récit, serait alors ce poison volatile par lequel le mal se transmettrait du lieu à ses habitants. Il incarnerait en quelque sorte la parole maléfique du lieu et le symbole de la mauvaise conscience criminelle<sup>330</sup>.

Ainsi, dans les récits de Coloane, le mal est présent en tant qu'espace et « esprit » d'un lieu, avant que d'être incarné par un personnage en particulier. Il se communique aux hommes d'une manière presque fatale, de façon déguisée souvent, ce qui est le propre du diable. Le même phénomène s'exprime dans le drame *La Tierra del Fuego se apaga* dont l'action se déroule dans la précaire habitation d'un gardien de bétail, MacNamara. Homme fruste et

<sup>329</sup> Le mode interrogatif sur lequel est énoncée cette idée de contagion du mal des lieux aux hommes est suivi d'une réponse venant nier fermement cette hypothèse : « *¡No, no era la desolación, la soledad, la angustia blanca de la nieve solamente! ¡En el cerebro de ese hombre había surgido la idea del crimen, venida quizás de qué substratos y localizada allí en la nuca con un dolor punzante!* ». La folie criminelle de Denis est le fruit de son propre cerveau, né des sombres profondeurs de son inconscient. Ce n'est pourtant pas cette lecture rationnelle qu'invite à faire le récit dans sa globalité... La clé de l'interprétation symbolique des lieux nous est donnée dès l'incipit, comme on l'a vu, à travers le personnage de Lucrecia.

<sup>330</sup> On retrouve ici une atmosphère et un trait d'écriture très shakespearien : le Páramo rappelle ici la lande battue par les vents où ont lieu les apparitions funestes des trois sorcières à l'ouverture de *Macbeth*.

brutal en poste dans le coin le plus reculé de la Terre de Feu, il noie sa solitude dans l'alcool qui le poussera à commettre l'irréparable : le viol de sa propre femme. Au moment du départ de celle-ci, il prend conscience de la gravité de son acte et tente de s'en justifier :

—*Aquí en las montañas las cosas parecen distintas... El valle hunde. El rancho acorralla... aprieta y todo se vuelve como un nudo de serpientes invisibles que se arrastran, se deslizan y nos devoran, envolviéndonos. Cada cosa aquí es una víbora que muerde o ahoga y el pensamiento cavando siempre el hoyo para esas víboras [...] el hoyo maldito del valle.*<sup>331</sup>

En montrant la vallée comme un lieu maudit qui agit sur l'homme en le prédisposant à la violence, cette description métaphorique fait des lieux, de manière implicite, les responsables de son crime. C'est une véritable géographie de l'angoisse<sup>332</sup> que dessine ici la métaphore du serpent étouffant sa proie, image suscitée par la forme même de la vallée semblable à un entonnoir, une cavité qui va en se rétrécissant à mesure que l'on y descend et autrement appelée dépression géographique. Soulignons la cohérence analogique entre la morphologie géographique, les mouvements de la psyché et l'image choisie pour unir les deux premiers.

Le rythme précipité de la syntaxe reposant sur une accumulation de verbes de plus en plus rapprochés qui expriment, d'une part, une force d'oppression (« *El valle hunde. El rancho acorralla... aprieta y todo se vuelve como un nudo de serpientes* »), d'autre part, le rapprochement progressif du serpent de sa proie condamnée figurant la psyché humaine vouée à l'aliénation (« *se arrastran, se deslizan y nos devoran, envolviéndonos* ») traduit le sentiment d'angoisse qui se dégage du lieu. Ainsi, cette vallée maudite, qui peut faire penser au gigantesque entonnoir de l'Enfer imaginé par Dante, réceptacle de tout le mal de l'univers, est un lieu où naissent et pullulent les vipères, métaphores des pensées obscures des hommes qui les conduisent fatalement au crime. La symbolique du serpent est riche et variée, mais l'idée de malédiction, ainsi que la nature du crime de Denis, invitent à choisir l'interprétation biblique qui fait du serpent une incarnation du Diable, ce démon tentateur poussant au péché charnel.

Ainsi, de par leur nature même, la plupart des lieux du Chili austral décrits dans les récits de Coloane s'offrent facilement comme scènes d'histoires sombres et de destins funèbres. Les hommes qui y vivent semblent malmenés par une force supérieure qui peut précipiter leur fin, ou sous le charme d'un maléfice. Plus encore, la terre australe peut aller jusqu'à posséder, au sens littéral, l'âme et le corps des hommes qui s'y établissent, comme

<sup>331</sup> *La Tierra del Fuego se apaga*, Santiago, Cultura, 1945, p.106.

<sup>332</sup> Le sens étymologique du mot « angoisse » est ici à prendre compte dans la mesure où il signale le lien fort qui unit le sentiment d'« angoisse » à l'idée d'étroitesse : « angoisse » vient du latin « *angustia* » qui désigne un lieu resserré.

c'est le cas de ceux qui viennent s'installer dans ces îles situées au bout du monde : « *llegan de tarde en tarde a esas tierras inhospitalarias, donde pronto el viento y la nieve les machetean el alma, dejándoles sólo los filos con dureza de carámbano*<sup>333</sup> ». Le vent et la neige, sujets du verbe « *machetean* », possèdent le pouvoir de modeler les hommes des confins à leur image, en transformant leur âme en « glaçon ». Le glissement du sens littéral (la violence du climat qui s'incarne dans le vent et la neige) au sens figuré (l'âme devenue aussi froide et rude qu'un « glaçon ») est fréquent dans les récits de Coloane où les phénomènes climatiques qui s'abattent sur les lieux décrits prennent souvent une valeur métaphorique venant s'ajouter à leur fonction dramatique.

Un esprit maléfique, compris comme une force qui voue au malheur et manipule les esprits et les corps, exerce donc son pouvoir sur la géographie australe, mettant à l'épreuve la force morale des hommes, les conduisant au « mal », les condamnant et allant parfois jusqu'à les posséder. Au-delà de la simple mise en scène de la présence et du pouvoir du diable, objets de certains récits, c'est la configuration même de l'espace austral qui relève d'une géographie infernale.

### 3.2. Une configuration infernale

Les lieux des récits de Coloane dessinent une géographie infernale dont la configuration rappelle les paysages romantiques sombres. Après avoir souligné l'importance de l'*Enfer* de Dante pour la littérature romantique, référence par excellence des paysages du sublime sombre, Yvon Le Scanff rappelle les caractéristiques des paysages décrits dans les récits de voyage romantiques :

*[...] dans les récits de voyages romantiques, les motifs du labyrinthe et du gouffre, le thème du voyage en enfer, le schème catamorphique des poèmes dantesques vont permettre la création d'un véritable paysage noir, infernal, dominé par les figures et les images de la désorientation et de l'accablement : chaos minéral, cheminement labyrinthique, fleuve infernal.*<sup>334</sup>

Gouffres et labyrinthes sont donc des composantes essentielles du paysage infernal littéraire. La réalité géographique australe les fournissant naturellement, Coloane n'a plus qu'à les exploiter et les transfigurer pour composer des paysages où le figural et l'imaginaire

<sup>333</sup> « Cabo de Hornos », *Cuentos completos*, op.cit., p.19.

<sup>334</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 32.

finissent toujours par l'emporter sur le littéral et la description « scientifique » mais qui sont aussi une forme d'expression de la région australe.

### 3.2.1. Gouffres et abîmes

La géographie des confins visible dans les récits de Coloane se caractérise entre autres par la présence de gouffres et de précipices naturels qui rappellent les paysages infernaux de nombreuses représentations traditionnelles. L'ensemble des plateaux de la Terre de Feu, qui descendent jusqu'aux rivages de l'Atlantique, est saisi en un tableau similaire :

*La topografía es curiosa; algunos pequeños lados entre hoyos cordilleranos, ojos de agua al fondo de precipicios, ancones, hoyas de paredones pétreos, le dan un aspecto sobrecogedor, como de comienzos del mundo. Ni un ave se divisa, y los caballos que son obligados por sus jinetes a cruzar por allí, paran las orejas e inquietan el paso.*<sup>335</sup>

Ce paysage tout en précipices est statique. L'homme et l'animal y sont rares, ou seulement de passage, et ce contre leur gré, tant ils sont effrayés par ces terres désolées qui semblent porter en elles l'hostilité. Ce passage n'est pas sans rappeler l'arrivée de Jonathan Harker, le héros de *Dracula*, dans les Carpates : en ces lieux, le cheval manifeste immédiatement sa réticence comme un avertissement, de la même façon que les chevaux qui doivent traverser le Páramo. La description est très proche du récit gothique qui confère une dimension indésirable au lieu via l'évocation des effets produits par les terres sur la nature (les animaux) et les hommes.

L'abîme n'est pas seulement un spectacle, il peut être aussi une sensation, une force d'attraction puissante que ressentent les voyageurs et à laquelle ils doivent résister<sup>336</sup>, comme c'est le cas des personnages qui font route vers la « Terre d'oubli » :

*Nuestro sendero bordeaba a veces el abismo, y ante la visión del río fragoroso, corriendo allá abajo en lo profundo, hombre y bestia quedábamos suspendidos unos instantes, tratando de recostarnos contra la pared de piedra que nos empujaba con su gravedad hacia el vértigo.*<sup>337</sup>

Ce texte est marqué par l'omniprésence de l'abîme. Désigné d'abord littéralement, il est ensuite souligné par le complément circonstanciel de lieu composé de trois membres :

<sup>335</sup> « El Flamenco », *Cabo de Hornos*, *op.cit.*, p.63.

<sup>336</sup> On retrouve cette double dynamique inhérente aux lieux dans *Dracula*. L'attrait du terrible est du reste un ressort traditionnel du récit gothique.

<sup>337</sup> « Tierra de olvido », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.409.

« *allá* », « *abajo* » et « *en lo profundo* ». Le phénomène de gravité et la sensation de vertige ressentie par les personnages expriment tous deux l'attraction vers le centre de la Terre qui s'offre ici comme une ouverture abyssale particulièrement apte à suggérer une géographie infernale.

L'étude d'un passage de la nouvelle « *El Flamenco* » permet d'illustrer de façon exemplaire les différents aspects de l'abîme investis dans la représentation de la géographie australe. Au chapitre V du récit, le narrateur, lancé sur les traces de Jackie, se retrouve perdu au beau milieu d'un plateau. Sans aucun repère géographique, soumis à l'épreuve de la solitude la plus totale, il est en quête de limites :

*Partí cuesta arriba para encontrar el fin de aquella meseta; pero al rato de andar me di cuenta de que la tierra se combaba y me desmonté para seguir a pie, ya que podría ser indicio del borde de algún precipicio.*

*Luego, aquella cumbre se combó de tal manera que indicaba su término. Presintiendo que estaba cerca del borde, me apegué más a la tierra y repté como una lagartija, hasta que...*<sup>338</sup>

Les limites de ce plateau coïncideraient donc avec le début d'un précipice. Le pressentiment qu'a le narrateur d'être au bord d'un gouffre alimente la tension dramatique du récit, tandis que le retardement de la découverte de « ce qu'il y a au-delà » génère chez le lecteur l'attente du moment de la révélation :

*¡Estaba al borde de un abismo! ¡Cerré los ojos angustiado y me agarré hincando las uñas en la tierra! En el cerebro se me produjo algo como el roce de un filo frío, como si una guillotina hubiera estado a punto de desprender mi cabeza del cuerpo y lanzarla en aquel vacío.*

*¡Aquello era un ancón, un cráter apagado, un precipicio, que sé yo!*<sup>339</sup>

Est décrite ici l'expérience de l'abîme dans ses effets physiologique et psychologique<sup>340</sup>. Il s'agit d'une confrontation avec le « vide » représentée par le biais d'une double analogie car seule l'image peut exprimer ce qui est littéralement indicible, soit une mort par décapitation à la guillotine. Ainsi l'homme fait en ces lieux l'épreuve angoissante et violente, étayée par la présence de trois phrases exclamatives, des limites de ses facultés intellectuelles et visuelles,

<sup>338</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> Cette scène n'est pas sans rappeler la découverte de Dante avant qu'il ne soit invité par Virgile à descendre dans le premier cercle des Enfers : « En vérité je me trouvai sur le rebord/de la vallée d'abîme douloureuse/qui accueille un fracas de plaintes infinies. /Elle était noire, profonde et embrumée ;/en fixant mon regard jusqu'au fond./je ne pouvais rien y discerner./ "Descendons à présent dans le monde aveugle", commença le poète en pâlisant./ "je serai le premier, toi le second" », Dante Alighieri, *L'Enfer, La Divine comédie*, Chant IV, v.7-15, Jacqueline Risset (trad.), Paris, Flammarion, 1985, p.49.

incapable qu'il est de reconnaître la nature du lieu qu'il rencontre. Il ne peut qu'énumérer des hypothèses pour finalement s'avouer son incapacité à nommer véritablement la réalité qui s'impose à lui (« *un ancón, un cráter apagado, un precipicio, qué sé yo !* »), et qu'il synthétise par le démonstratif neutre « *aquello* » renvoyant à un objet impossible à distinguer ni à délimiter précisément. C'est là la première phase de cette rencontre avec la région, anonyme, des plateaux de la Terre de Feu<sup>341</sup>. Cette rencontre est bien diabolique, dans la mesure où l'homme s'y retrouve divisé, symboliquement parlant, de diverses façons. Ecartelé entre son imagination, ses émotions, et sa volonté de comprendre, il est aussi dépossédé de son intégrité corporelle, ce qu'exprime particulièrement bien la mort par décapitation (« *a punto de desprender mi cabeza del cuerpo y lanzarla en aquel vacío* »), et intellectuelle, en ce qu'il lui est impossible d'établir une adéquation entre ce qu'il voit et ce qu'il connaît<sup>342</sup>. Enfin, ce paysage suggestif peut constituer une invitation à mourir, comme l'indique le rapprochement du vertige et du suicide.

Après ce temps de panique liée à la désorientation vient le moment de la rectification, qui correspond à une perception plus juste de la réalité:

*Apreté los dientes como en espera de un dolor intenso y abrí de nuevo los ojos. Esta vez pude ver mejor: estaba justamente en la arista de un precipicio, como si mirara dentro de un gigantesco barril, cuyas paredes, después de una brevísima capa de ripio, bajaban combándose hacia adentro, negras y relucientes como las paredes de un pizarrón, hasta el fondo también liso y brillante; el fondo de aquel mortero fantástico era lo que no había visto en mi primera mirada y lo había confundido con el negro e insondable abismo.*<sup>343</sup>

Une meilleure observation, gagnée au prix d'efforts, permet donc au personnage une localisation plus juste de sa position et du lieu : l'arête d'un précipice. Elle va mener à une découverte ultime : ce gouffre a un fond. Cette rectification se concrétise par un changement d'ordre lexical : le mot « *abismo* », qui désigne, rappelons-le, une profondeur sans fond, est remplacé par un terme s'imposant comme la réalité topographique présente, à savoir, le précipice<sup>344</sup>. Suite à l'ajustement perceptif débouchant sur cette correction lexicale, l'accident géographique, plus haut désigné par le pronom démonstratif « *aquello* », peut faire l'objet

<sup>341</sup> Aucun toponyme n'est mentionné dans le récit. La localisation géographique reste générale ; seul un paragraphe précise, quelques pages avant le passage étudié : « *En esta parte de la Tierra del Fuego terminan los últimos cordones de las cordilleras occidentales y comienzan las mesetas que van descendiendo hasta el borde del Atlántico [...]* », « *El Flamenco* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.62.

<sup>342</sup> Cette déstabilisation intellectuelle a commencé un peu avant, dès que le personnage est entré dans le paysage de plateaux : « *Desde la cumbre de los cerros lanzaba mis miradas hacia las partes bajas sin resultado alguno* », *Ibid.*, p.63.

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> Certes le terme « précipice » est souvent pris pour synonyme d'abîme mais la différence est réelle entre une profondeur insondable et une profondeur dont on peut apercevoir le fond, aussi éloigné du bord soit-il.



d'une description. Le regard du narrateur tout à l'heure impuissant peut en suivre les contours et en relever les détails : sa forme, ses mouvements, ses textures et couleurs (« *paredes [...] bajaban combándose hacia adentro, negras y relucientes [...] hasta el fondo liso y brillante* »).

La découverte de la « vérité topographique » du lieu – c'est-à-dire la présence d'un fond – ne ferme pourtant pas la porte à l'imagination du narrateur. Celle-ci continue de se déployer grâce à une chaîne de comparaisons et une métaphore qui transforment tour à tour le précipice, en un baril, un tableau et un mortier fantastique. Le recours à cette suite figurale peut traduire le désir de rapporter l'inconnu, ou le nouveau, au connu (par le biais de comparaisons) avant de se l'approprier en le reconnaissant comme une créature – un paysage – unique (grâce au pouvoir créateur de la métaphore). En effet, Paul Ricœur confère à la « métaphore vive » – car c'est bien d'une « métaphore vive » dont il s'agit ici, dans la mesure où la suite métaphorique présente des associations inédites, intégrées dans un contexte particulier, et rejoue bien l'acte de dénomination – un « pouvoir de redescription du réel<sup>345</sup> ». Ricœur dit de la « fonction poétique du langage », au service de laquelle la métaphore agit, qu'elle « vise à redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique<sup>346</sup> ». Qu'il s'agisse de comparaison ou de métaphore, l'image reste en effet un substitut de la réalité et une recreation de ses dénominations, et la présence de trois images pour décrire une seule et même réalité révèle une impossibilité de la synthétiser sous un seul terme, comme si cette réalité échappait à l'emprise d'un langage univoque ; c'est là, en un sens, un nouvel indice de déchirement, de division. Ainsi, la géographie australe est diabolique en ce qu'elle empêche les sens, l'intelligence et l'imagination de l'homme de se fixer. Génératrice d'angoisse et de confusion, elle est propice au déséquilibre – au vertige – tant physique que psychique.

L'abîme géographique peut devenir une métaphore de l'âme troublée. Le paysage se fait le miroir et le révélateur de l'intériorité humaine. La description du Pas de l'Abîme, qui correspond au climax du récit et de la navigation, saisit le lieu en un tableau cataclysmique où prévalent les images de hauteur et de profondeur extrêmes, de chaos et de destruction. Le recours au présent de l'indicatif et à une syntaxe paratactique/nominale a pour effet de figer le lieu dans une sorte de hors-temps et de le faire apparaître comme une vision fulgurante :

---

<sup>345</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1975, p.311. Jean-Luc Amalric explique l'expression de « fiction heuristique » de la façon suivante : « [...] dans le langage poétique, la métaphore peut être conçue comme une fiction heuristique qui affranchit le langage de sa fonction descriptive ordinaire pour libérer en lui un pouvoir nouveau de redescription de la réalité », *Ricœur, Derrida : l'enjeu de la métaphore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p.44.

<sup>346</sup> *Ibid.*

*Altos murallones de los Andes con picachos que caen abruptamente. Más altos que los del Cáucaso donde amarraron a Prometeo [...] Algunas vegetaciones musgosas de turba estriando las gargantas hasta el chaflán de las más altas mareas. Luego algas agarradas con uñas de ahogados. Popas y proas encalladas. Blanco de nieve eterna espejeante arriba con filos de muerte y hondo abismo abajo.*<sup>347</sup>

La géographie symbolique englobe une esthétique propre au sublime gothique et exprime les doutes et angoisses d'une âme tourmentée. L'image de Prométhée enchaîné au Caucase pour son ambition démesurée, et dont le foie est dévoré chaque nuit par l'Aigle du Caucase peut représenter l'idée d'une âme rongée par la mauvaise conscience mais renvoie aussi peut-être plus directement à l'ambition secrète de Marabolí, que Melías Quilán a devinée : « [...] cree que debe ser él el capitán porque es un hombre preparado, se siente inteligente, tal vez, un poco malintencionado cuando piensa y repiensa<sup>348</sup> ».

Bien que le relief accidenté des terres australes comporte de nombreux précipices, la mer reste l'espace de l'abîme par excellence. L'étymologie du mot « abîme », ainsi que l'évolution de ses acceptions, sont intéressantes pour notre étude : « *abyssus* », formé du préfixe privatif *a* et de *bussos*, « le fond de la mer », vient du grec « *abussos* », qui signifie « sans fond ». En grec classique, *abussos* s'emploie au sens de « très profond » (comme la mer), et « dont on ne peut toucher le fond ». En ancien français, il fait signe à la fois vers l'enfer et les profondeurs de l'océan, l'imaginaire géographique médiéval établissant ainsi une association significative entre l'espace abyssal de l'océan, inconnu et invisible, et celui de l'Enfer.

Sa structure double (surface et fond) rend sa profondeur insondable. Les récits de Coloane montrent un emploi récurrent de la périphrase « *las profundidades* » pour désigner la mer, notamment dans le roman maritime *El camino de la ballena* : « *la masa negra se perdió por las profundidades; el manto de concha de perlas había quedado vuelto hacia las profundidades*<sup>349</sup>; *hacia las profundidades oceánicas*<sup>350</sup> ». On trouve d'autres occurrences, surtout dans les nouvelles où sont relatées des navigations périlleuses qui voient s'affronter l'homme et la mer : « *La espuma del oleaje era lo único que producía cierta claridad confusa [...] y encerrándonos como dentro de una sonora campana de agua, que alguien batiera desde las profundidades*<sup>351</sup> ».

Plus explicitement encore, la mer peut être désignée métaphoriquement par le terme d'abîme, et en devenir alors un synonyme. On en trouve un exemple dans « *Golfo de Penas* »,

<sup>347</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p.171.

<sup>349</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.290.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p.299.

<sup>351</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.183.

récit qui décrit une navigation houleuse au cours de laquelle les marins sont soumis aux mouvements capricieux des vagues :

*Los cuatro bogadores remaban vigorosamente [...] y mirando con extraña fijeza el mar, especialmente en la caída de la ola, cuando la falda de agua resbalaba vertiginosamente hacia el abismo.*<sup>352</sup>

L'abîme océanique n'est pas seulement une métaphore spatiale destinée à enchérir sur l'imaginaire infernal : il possède également une fonction dramatique particulièrement efficace. En effet, les lieux singuliers décrits par l'écrivain composent un espace de mise à l'épreuve morale de l'homme où la mer est investie d'un rôle essentiel. Dans de nombreux cas, les récits se fondent sur un parallélisme entre la géographie australe et l'évolution de l'âme humaine. « *El paso del abismo* » est un récit dont la structure repose sur une analogie entre la géographie australe, faite de dangers invisibles, et la conscience d'un homme secret, à l'âme obscure. L'aventure relatée est celle de la mise à l'épreuve de cette âme lors d'une navigation à travers le passage redoutable qu'est le « *Paso del Abismo* », référent géographique extratextuel. Le titre est donc une métaphore de cette épreuve. Le même toponyme est mentionné dans un autre récit dans lequel le narrateur prend le temps d'insister sur la correspondance parfaite entre le nom donné au lieu et la réalité géographique qu'il désigne :

*Así se navega durante varios días hacia el Estrecho de Magallanes, por lugares de nombres tan elocuentes como “El Paso del Abismo”. En realidad este paso es un verdadero abismo, pues el canal es tan estrecho que lo alto de las cumbres andinas se parecen juntar sin dejar pasar el sol.*<sup>353</sup>

L'abîme fait ici figure de lieu clos d'où la lumière est bannie. Cette absence caractérise de nombreux paysages des récits de Coloane, parmi lesquels l'espace marin. Lorsqu'il est décrit de nuit ou par gros temps, ce dernier est le royaume des ombres par excellence.

### **3.2.2. Le Sud, un royaume d'ombres et de ténèbres**

Les évocations ou descriptions de paysages ténébreux participent de manière centrale à la création d'un « paysage du sublime sombre », pour reprendre l'expression d'Yvon Le Scanff – un type de paysage très cher aux Romantiques. Cette formule peut être explicitée par un texte de Diderot datant de 1767, dans lequel l'écrivain délivre « une véritable leçon de

<sup>352</sup> « *Golfo de Penas* », *Ibid.*, pp.167-168.

<sup>353</sup> « *Paso del Abismo* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.171.

ténèbres<sup>354</sup> » en faisant la liste des thèmes et des types de paysages qui, selon lui, doivent désormais occuper les poètes dans leur création :

Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairements qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin ; la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes [...] le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents [...] ; il y a dans toutes ces choses je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur. Ce sont ces idées accessoires nécessairement liées aux ténèbres qui achèvent de porter la terreur.<sup>355</sup>

Cette longue liste pointe de nombreux motifs, thèmes et phénomènes sensoriels (visuels, mais aussi sonores) présents dans les textes étudiés plus haut. On retrouve aussi l'idée importante qu'un paysage enténébré, presque omniprésent dans les récits de Coloane, est toujours propre à inspirer à l'homme qui le traverse ou le contemple un sentiment de terreur. De fait, les paysages australs représentés par Coloane sont souvent effrayants.

Certains lieux terrestres se laissent parfois envahir par les ombres nocturnes. Dans ce cas, le paysage, transfiguré, peut prendre un aspect fantastique ou fantomatique. C'est le spectacle auquel assiste le narrateur de la nouvelle « *El Flamenco* », sur la route d'Última Esperanza, alors qu'il approche de Puerto Consuelo et que le paysage change, les chênaies se faisant de plus en plus rares :

*Poco a poco las sombras empezaron a envolver los ramajes del camino, dándoles esa impresionante animación que seguramente los arboles contienen en sus savias, pero que no logran transmitir en las tranquilas palmas de sus hojas. Me alarmé un poco, no tanto por la inquietud nocturna de los ramajes, como porque todavía no había dado con mayores rastros de Handler.*<sup>356</sup>

Ce sont d'abord les ombres qui sont personnifiées : elles enveloppent les branches des arbres qu'elles trouvent en chemin, auxquelles elles communiquent leur animation. De cette façon, les ombres envahissent progressivement le paysage de la région côtière de la Patagonie, le transfigurent en lui donnant un aspect fantastique qui impressionne le voyageur. Malgré le relatif stoïcisme de ce dernier, le spectacle décrit ici brièvement est un *topos* de la littérature gothique, et fantastique en général, où les atmosphères nocturnes dans des décors naturels sont favorables au surgissement de figures ou phénomènes surnaturels.

<sup>354</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 29.

<sup>355</sup> Denis Diderot, *Salon de 1767*, [1767], réédité sous le titre *Salons III : Ruines et Paysages*, Paris, Hermann, Coll. « Savoir », 1995, pp.234-236.

<sup>356</sup> « *En el caballo de la aurora* », *Cuentos completos*, op.cit., p.341.

L'invasion d'un lieu par les ombres n'a pas seulement une valeur esthétique. Bien au contraire, elle est souvent au service d'une stratégie dramatique. Dans la nouvelle « *El Páramo* », l'invasion des ténèbres précède le surgissement d'un hurlement angoissant qui vient ponctuer le récit de l'un des personnages portant sur les crimes et disparitions ayant eu lieu au Páramo (« *las víctimas del Páramo* »)<sup>357</sup> :

*La luna empezó a enhebrar una madeja de nubes que arreaba el viento alto, y mientras se entretenía en ello, disminuyó la luminosidad y el Páramo se empavonó de negro. Como si hubiera estado esperando ese instante de negrura, el alarido lacerante del guanaco herido se elevó de nuevo en la lóbrega vastedad y se perdió con el mismo temblor, desgarrándose en dos tonos, como una cinta, mitad llanto humano, mitad grito de bestia.*<sup>358</sup>

Ces quelques lignes installent progressivement l'obscurité sur le Páramo dont il se trouve finalement entièrement envahi. Cette invasion totale est énoncée par la métaphore « *el Páramo se empavonó de negro* ». Le verbe « *empavonarse* » dit l'acte de recouvrir une surface transparente (vitre, carreaux) d'une substance colorante destinée à la rendre totalement opaque. Au sens de ce verbe s'ajoute la couleur noire dont se recouvre le paysage personnifié par l'usage pronominal du verbe, comme s'il orchestrait lui-même ce changement de décor, comme s'il se maquillait, se déguisait, pour chercher à tromper, un peu à la façon du diable. Le défilé de nuages fait ici figure de transition qui prépare cette métamorphose, en enveloppant le ciel d'un voile qui peut suggérer la perfidie diabolique propre à duper les capacités perceptives de l'homme. Un peu plus loin, le Páramo est désigné par la périphrase « *la lóbrega vastedad* » qui nourrit l'image d'un lieu funeste sur lequel l'homme n'a aucune prise physique ni intellectuelle.

Au sein d'un tel paysage où les contours des choses ne sont plus discernables, le retentissement d'un cri n'en ressort que davantage, la perception auditive relayant la perception visuelle. En outre, la description du cri est particulièrement effrayante : outre l'adjectif « *lacerante* », qui le transforme métaphoriquement en un instrument générant une douleur physique aiguë, sa nature hybride (« *desgarrándose en dos tonos [...] mitad llanto humano, mitad grito de bestia* ») lui confère une dimension proprement monstrueuse<sup>359</sup>.

<sup>357</sup> « *El Páramo* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.88.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> Le lecteur qui entend ce concert monstrueux songera peut être au « Vestibule de l'Enfer » où Dante, guidé par Virgile, découvre avec effroi les cris de souffrance des « Esprits neutres et lâches » : « Là pleurs, soupirs et hautes plaintes/résonnaient dans l'air sans étoiles, / [...]. Diverses langues, et horribles jargons, /mots de douleur, accents de rage, /voix fortes, rauques, bruits de mains avec elles /faisaient un fracas foudroyant » (v.22-28). Ce sont les cris des « méchantes âmes des humains/qui vécurent sans infamie et sans louange » (v.35-36), *L'Enfer, La divine comédie, op.cit.*, pp.42-43. On peut penser aussi aux deux héros solitaires de l'île Sunstar, cette résidence du Diable située au bout du monde, dont la langue est décrite en ces termes : « *Hablan una mezcla de español e inglés gutural. [...] Son entrecortados en su decir y difíciles de entender*

On le voit, à la composition de ce paysage infernal participe dans une large mesure la présence des ténèbres sur terre. Cependant, dans les récits de Coloane, le royaume des ombres correspond davantage à l'espace marin, où celles-ci sont prises dans leur sens à la fois littéral – les ténèbres désignent alors l'absence de lumière – et figuré. Dans ce cas, elles peuvent devenir le symbole de la noirceur de l'âme humaine.

A cet égard, un passage de la nouvelle « *El témpano de Kanasaka* » est exemplaire. L'ombre y apparaît comme un puissant *leitmotiv* qui parcourt et soutient le récit d'une confrontation d'un vieux marin avec une tempête, dans le canal Beagle :

*Lo más peligroso en las tempestades del canal Beagle son sus rachas arremolinadas [...]. En el día es muy fácil capearlas. Se anuncian por una sombra renegrida que viene sobre las olas [...]; pero cae la noche y sus sombras más intensas se tragan a esas otras sombras y, entonces, no se sabe cuándo llegan los traidores chimpolazos que puedan volcar de un golpe al barquichuelo.*

*Todo el instinto del patrón Fernández para olfatear las rachas en la oscuridad no era suficiente [...].*

La nuit unit son obscurité à la violence des rafales pour créer un espace saturé d'ombres. La triple mention du nom « *sombra* » produit un effet de psalmodie quelque peu lugubre, dont le rythme est donné par l'intensification de l'obscurité : à l'ombre au singulier (« *Se anuncian por una sombra* »), succèdent la nuit et ses ombres plus denses (« *la noche y sus sombras más intensas* ») évoquées sous la forme métaphorique de bêtes voraces, elles-mêmes mangeuses d'ombres (« *se tragan a esas otras sombras* »)<sup>360</sup>. L'épaisseur de l'ombre se manifeste également de manière sonore dans ce texte où elle se nourrit des [s] et [a] du mot « *sombras* ». On peut en effet entendre les allitérations et assonances créées par la récurrence de sonorités sifflantes qui rappellent celles contenues dans « *sombras* » : « *lo más peligroso* » ; « *las tempestades* » ; « *son sus rachas* » ; « *se anuncian por una sombra* » ; « *sus sombras más intensas se tragan a esas otras sombras y entonces, no se sabe* » ; « *chimpolazos* » ; « *oscuridad* ». Dans cet espace entièrement enténébré, l'impossibilité pour l'homme de voir le danger permet à la mer de le trahir par le biais de ses tornades violentes (« *los traidores chimpolazos* »). L'esprit malin qui l'anime est alors pleinement mis au jour.

Un paysage ténébreux n'est pas qu'un spectacle ; il est bien plus encore une expérience des ténèbres à laquelle l'homme se trouve confronté. « *Rumbo a Puerto Edén* » déploie ainsi la vision d'un paysage marin envahi peu à peu par une obscurité dont l'évocation se décline

---

*para los hombres un poco más civilizados [...]* », « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.20.

<sup>360</sup> On retrouve quelques paragraphes plus loin l'image de la nuit assimilée à une bête dévoreuse : « *la lejanía tragada por la noche* », *ibid.*, p.49.

de diverses manières au sein d'un texte saturé de noir. Lorsque le capitaine de la *Huamblín* affronte la violence démesurée de la mer, celle-ci est transfigurée en royaume des ténèbres :

*Miró al mar; sus aguas se volvían aún más negras cada vez que una turbonada bajaba de los cerros del oeste y pasaba revolviéndolas por entre las islas hacia la anchura del canal. Miró a los cerros; estaban cubiertos de nieve hasta la mitad. Era lo único blanco en aquella noche; la nieve eterna de las cumbres [...] perdiéndose en la alta sombra. Buscó en el cielo, como hacía a menudo, su constelación amiga, la que muchas veces en sus noches de mar abierto le indicaba su posición en el planeta y hasta le señalaba el rumbo en su navegación; pero no divisó una sola estrella; como todas, la Cruz del Sur también estaba oculta detrás de aquella baja comba renegrada y confusa, como si una mano demoníaca hubiera borroneado el cielo por doquier, con un tizne más negro que el mismo carbón de la noche.*<sup>361</sup>

Ces lignes jouent sur le contraste entre l'obscurité totale et dense, envahissant progressivement la mer, et la luminosité, rare, émanant de la montagne enneigée, clair-obscur relevant d'une esthétique gothique. Elles montrent un assombrissement graduel des lieux, qui trouvera son acmé à la fin du paragraphe, développé par un réseau chromatique déclinant les nuances de noirs : « [...]se volvían aún más negras; aquella noche; la alta sombra; oculta detrás de aquella comba renegrada; un tizne más negro que el mismo carbón de la noche ». L'omniprésence des ténèbres mène à la désorientation de l'homme ayant perdu ses points de repères : il est désormais sans guide et délaissé. Le pouvoir lumineux des étoiles, qui d'ordinaire fait d'elles des guides précieux pour l'homme, est anéanti<sup>362</sup> par l'invasion des ténèbres marines.

Symboliquement l'espace du divin, le ciel est maîtrisé par l'art du diable lié quant à lui aux gouffres et ténèbres représentés par l'espace océanique. Plus exactement, l'espace céleste tombe sous l'emprise diabolique en imagination, puisque c'est par le biais d'une analogie, exprimée sous la forme d'une proposition hypothétique, que le diable intervient : « [...] como si una mano demoníaca hubiera borroneado el cielo [...] con un tizne más negro que el mismo carbón de la noche ». On retrouve l'image de la main créatrice, et plus précisément, dessinatrice, mais son coup de crayon ou de pinceau est peu délicat (« borroneado ») et sans nuance. Qui plus est, outre l'adjectif « démoniaque », qui incite à considérer cette main comme génératrice de chaos et non comme principe d'ordre, l'absence de composition chromatique et l'omniprésence d'un noir particulièrement soutenu (« un tizne más negro que el mismo carbón de la noche »), achève d'ériger le diable en auteur de ce chef-d'œuvre d'obscurité.

<sup>361</sup> « Rumbo a Puerto Edén », *Cuentos completos*, op.cit., p.401.

<sup>362</sup> Même celui de la Croix du Sud, la plus petite des constellations, utile pour trouver le pôle sud céleste.

Les ténèbres ne sont pas seulement un composant essentiel du paysage austral représenté par Coloane, ni un motif littéraire ou encore un trait purement esthétique. Elles ont une fonction dramatique efficace. Elles peuvent notamment intensifier le caractère angoissant d'une situation, par exemple lors d'une navigation nocturne : « [...] *la negrura de los paredones hostiles ponía una nota más sobrecogedora sobre nuestra proa*<sup>363</sup> ». L'angoisse se transmet d'autant mieux au lecteur que les ténèbres semblent peser lourd sur le bateau. Associées à une métaphore qui transfigure la mer en une muraille hostile, elles confèrent alors à la navigation des allures de combat épique.

Qu'elles viennent du ciel ou de la mer, de sa surface ou de ses profondeurs, les ombres ne sont que très rarement un simple élément du décor et ont la plupart du temps une part importante dans l'action. Dans tous les cas, leur présence contribue à établir ou à nourrir une atmosphère funeste. C'est particulièrement le cas dans la nouvelle « *Cabo de Hornos* », où la nature lugubre des lieux, sur laquelle insiste le narrateur, annonce une histoire tout aussi lugubre. Ainsi, avant que les deux héros Jackie et Peter ne commettent leurs crimes, le texte livre au lecteur certaines informations qui peuvent être interprétées comme autant de signes annonciateurs d'un triste dénouement. Ce sont les eaux du canal qui borde l'île Sunstar qui doivent retenir l'attention puisque le narrateur s'y arrête :

*Al frente, las aguas del canal están tranquilas y profundas; en el fondo de las ensenadas, circundadas de robles, tienen un color más oscuro, y parecen vagar sobre la tersa superficie vahos de negruras inquietantes.*<sup>364</sup>

Cet extrait évoque un paysage aquatique contrasté, caractérisé par une obscurité plus intense à mesure que l'on s'éloigne vers le fond de la rade. En cet endroit, l'obscurité semble se concrétiser sous la forme de « vapeurs de noirceurs », comme autant d'ectoplasmes venus hanter la rade. La nature spectrale de ces ombres est matérialisée par la présence rapprochée de deux termes aux phonèmes voisins, « *vagar* » et « *vahos* » : l'association de la semi-consonne [v] et de la voyelle ouverte [a] produisent un effet de légèreté que viennent étayer les sons [h] et [g]. La mise en relation de « *vaho* » et de « *negruras* » atténue la violence sonore du second mot pour donner naissance à une substance éthérée et évanescence, qui n'en demeure pas moins inquiétante. Conjointement, le mot « vapeur » confère une matière à la noirceur, qui est d'abord une couleur, tandis que l'adjectif « *inquietantes* » met en valeur l'agitation des eaux de la rade. Ce processus d'animation, qui participe de l'atmosphère fantomatique du passage, renvoie à l'esthétique gothique dont relève également le terme

<sup>363</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.49.

<sup>364</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*, op.cit., p.21.



« *negruras* », le pluriel contribuant efficacement à lester ces noirceurs d'un corps et d'un poids. Celles-ci deviennent alors synonymes de ténèbres qui seraient remontées à la surface au-dessus de laquelle elles erreraient. Une lecture symbolique de ce passage, à laquelle le lecteur est invité depuis le début du récit, nous conduit à appréhender les eaux stagnantes, profondes et obscures de ce canal comme le miroir de l'âme des deux héros du récit, décrits quelques lignes plus haut comme des êtres violents et taciturnes, plus proches de l'animal que de l'homme.

Le drame exposé dans la nouvelle « *Paso del Abismo* » repose entièrement sur un jeu de correspondances entre la configuration géographique du passage de l'Abîme et le cheminement intérieur d'un homme à l'âme aussi obscure que le lieu central du récit, dont la traversée est dès le début annoncée comme une épreuve physique (navigation périlleuse) et morale, une sorte d'ordalie. On lit ainsi dès l'incipit : « *Se traspasa el abismo y el hombre queda oscurecido o con una transparencia sumergida*<sup>365</sup> », parallélisme que l'on retrouve tout au long du récit et dont l'un des signes linguistiques est l'alternance entre le « A » majuscule (abîme géographique) et le « a » minuscule (abîme psychique) dans la transcription du mot « abîme » :

« *Mi conciencia no es menos negra que este paso del Abismo* », decía para sí el piloto. Los cantiles oscuros los llevaba encerrados como un puño dentro de su empedernida soltería de solterón desconfiado.<sup>366</sup>

La comparaison permet de montrer concrètement l'intériorisation de la géographie du lieu dans la conscience de l'homme, comme si elle faisait partie intégrante de son être. La clôture du récit exploite de la même façon le toponyme dans son sens symbolique tout en lui donnant une portée plus générale pour en faire une sorte de fable existentielle applicable à chacun. Au moment où le bateau entame sa sortie du « *Paso del Abismo* » retentissent les premiers sons évocateurs du printemps qui annoncent de manière symbolique la réussite de l'épreuve :

[...] tomaba, a plena luz del amanecer, la salida del paso del Abismo. Atrás, muy atrás se escucharon sonoridades lejanas de hielos rielando al mar [...] que anuncian la primavera en los eternos pasos de los abismos de vida y muerte entre cielo, tierra y mar.<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> « *Paso del Abismo* », *Cuentos completos*, op.cit., p.171.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p.178.

La sortie du passage de l'Abîme est marquée par le surgissement de la lumière. De cette manière, le seuil représenté par Coloane dessine un espace moral, à l'image des neuf cercles de l'Enfer de la *Divine comédie* – citée à plusieurs reprises dans l'œuvre de l'écrivain, de manière plus ou moins directe<sup>368</sup> – qui configurent une géographie morale en renvoyant chacun à un péché ou à une perversion<sup>369</sup>.

L'épreuve des ténèbres marines trouve son apothéose dans le déchaînement d'une tempête, motif récurrent des récits de Coloane, épreuve héroïque de laquelle l'homme sort généralement grandi. La description du phénomène fait souvent appel aux ombres et aux abîmes, qu'elle conjugue pour peindre un paysage maritime ténébreux et funeste qui se trouve investi là encore d'une valeur dramatique insigne. La nouvelle « *Golfo de Penas* » s'ouvre *in medias res* sur l'imminence d'une tempête. Le récit est rythmé par des notations régulières sur l'obscurité accompagnant l'agitation de la mer. Les ténèbres ferment l'horizon, empêchent la vue du ciel, ruinant ainsi tout espoir et faisant des hommes les prisonniers des flots.

L'incipit donne ainsi le ton, au sens à la fois atmosphérique et chromatique : « *Entre ola y ola nuestro barco se recostaba como un animal herido en busca de una salida a través de ese horizonte cerrado de lomos movedizos y sombríos*<sup>370</sup> ». A l'oxymore « *horizonte cerrado* » qui pose puis nie aussitôt la notion d'horizon, s'ajoutent les idées d'une impossible fixation dans l'espace et d'une route qu'on ne peut tracer. En quelques touches savamment distillées tout au long du récit, le conteur installe solidement en mer le royaume des ténèbres : « *La cerrazón de agua era completa*<sup>371</sup> ; *la falda de agua resbalaba vertiginosamente hacia el abismo*<sup>372</sup> ; *el bote se perdió detrás de una montaña de agua. Otra la levantó, y después se esfumó como había venido, comouna sombra más densa tragada por la cerrazón*<sup>373</sup> ». On

<sup>368</sup> « *De su amor por el Páramo, dejó el testimonio de la leyenda que puso en el frontis de sus linderos en florentino, el más puro de Italia: LASCIATE OGNI SPERANZA, VOICH'ENTRATE [...]. Porque primero hay que sufrir el Infierno para crear en el Cielo*», *El guanaco blanco, op.cit.*, p.124. Cet indice d'intertextualité est une manière de suggérer que certains lieux du Chili austral pourraient s'intégrer à la géographie infernale imaginée par Dante. La différence est que la géographie dantesque est purement imaginaire, contrairement aux récits de Coloane qui exploitent des lieux référentiels.

<sup>369</sup> Pour rappel : le premier cercle est celui des Limbes où Dante chemine sur le rebord de « la vallée d'abîme douloureuse/qui accueille un fracas de plaintes infinies. Elle était noire, profonde et embrumée ; en fixant [s]on regard jusqu'au fond, [il] ne pouvai[t] rien y discerner », « L'Enfer », *La Divine comédie*, v. 7 à 12, *op.cit.*, p.49. Au deuxième cercle séjournent les Luxurieux, tandis que le troisième abrite les Gourmands, le quatrième, les Avars et les Prodiges, le cinquième, les Coléreux, immergés dans les eaux bourbeuses du Styx. Au sixième cercle sont couchés les Hérétiques dans des tombes brûlantes tandis qu'au septième cercle, dans le premier « giron », les Violents sont plongés dans un fleuve de sang bouillant. Le deuxième giron abrite la « forêt des suicidés », le troisième est un désert de sable où les « Violents contre Dieu » sont couchés sous une pluie de feu. Le huitième cercle est celui des Fraudeurs, des Hypocrites et des Voleurs, qui résident dans différents « bolges ». Au neuvième cercle logent les Traîtres, regroupés selon différentes zones en fonction de la nature de leur « crime ».

<sup>370</sup> « *Golfo de Penas* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.167.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p.169.

retrouve dans le dernier exemple l'image de l'obscurité assimilée à une bête dévoreuse, métamorphose opérée là encore par le verbe « *tragar* » qui traduit l'agressivité de cette expérience aux accents d'apocalypse.

Ainsi le récit s'ouvre sur une sorte d'épiphanie du sombre, sous le sceau des ténèbres qui créent un paysage chaotique. Marqué par l'absence de direction, de projection, de futur, il oblige les personnages à souffrir l'instant, la dilatation du temps, la durée non mesurable d'une tempête, sans laisser de place au moindre signe de salut : « *Los minutos se alargaban. ¿A qué tanta demora para salvar un bote en medio del océano?*<sup>374</sup> ». Le phénomène naturel s'apparente alors à un châtement que le capitaine doit affronter, lequel est décrit dans toute sa vulnérabilité physique, mais aussi dans sa force morale dressée contre l'adversité :

*El hombre iba empapado [...]; la cabeza y los pies desnudos; el rostro, relevado como el ciprés de su bote y en todo su ser, una agilidad desafiante, con la que parecía esconderse apenas del castigo implacable de la intemperie.*<sup>375</sup>

Le sens de la tempête serait donc celui d'un châtement implacable (« *castigo implacable* »). D'ailleurs, le toponyme « *Golfo de Penas* » ne suggère-t-il pas lui-même un lieu de pénitence? C'est du reste ce qu'affirme l'un des personnages, quelques lignes avant la fin, en désignant la tempête par le biais d'une métaphore qui transforme explicitement la mer en lieu proprement infernal : « *este infierno de aguas*<sup>376</sup> ».

Yvon Le Scanff commente en ces termes la représentation de la mer comme enfer et instrument d'un châtement divin : « [...] la vision infernale de la mer rejoint la représentation hostile du « Grand abîme » dans La Genèse, dont s'est servi Dieu pour faire naître la création [...]»<sup>377</sup>. Il cite à l'appui Alain Corbin : « [...] cet élément indomptable manifeste l'inachèvement de la Création. L'océan constitue la relique de cette substance primordiale indifférenciée qui avait besoin, pour devenir nature créée, de se voir imposer une forme<sup>378</sup> ». Le mythe du Déluge est également convoqué dans la représentation de la mer comme retour au chaos et « instrument de la punition<sup>379</sup> ». Dans le même temps, l'agitation de la tempête la révèle dans son aspect « profondément satanique et démoniaque<sup>380</sup> », comme le souligne

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>377</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, op.cit., p.23.

<sup>378</sup> Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'occident et le désir de rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs Histoire », 1990, p.12.

<sup>379</sup> *Ibid.* Alain Corbin [...] ajoute que le mythe du Déluge n'a fait que renforcer cette répulsion, puisqu'il est lui-même interprété comme un retour au chaos : « l'océan apparaît alors, selon les auteurs, comme l'instrument de la punition, comme la relique de la catastrophe », *ibid.*

<sup>380</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, op.cit., p.23.

Alain Corbin : « [...] la tempête ne saurait être fortuite ; le navigateur y voit la main du Diable, à moins qu'il ne croie l'agitation provoquée par les âmes des damnés<sup>381</sup> ». Corbin rappelle également que le « spectacle de l'estran » constitue « avec le marais et la montagne acérée, l'une des figures de la géhenne ; ils tapissent le troisième cercle de l'Enfer de Dante<sup>382</sup> ».

Le récit se ferme dramatiquement sur une phrase qui achève de consacrer le Golfe des Peines lieu infernal : « *Afuera la cerrazón se apretaba cada vez más sobre el golfo de Penas*<sup>383</sup> ». La nouvelle dessine elle-même une sorte de cercle infernal dans la mesure où elle se termine sur une double progression suggérant l'enfermement de l'homme dans le lieu : l'horizon se resserre peu à peu tandis que l'obscurcissement du paysage se densifie, compromettant ainsi tout espoir d'en sortir. Les termes et images soulignés renvoient explicitement aux mythes bibliques tandis que l'homme, dénudé et trempé, en attente de salut mais également en position de défiance à l'égard de l'océan, a des allures de héros biblique soumis à une épreuve divine (qui n'est pas sans rappeler Jobs).

Ainsi, certains lieux du Chili austral représentés par Coloane, et la mer en particulier, semblent propices à l'invasion par et au règne des ténèbres qu'ils vont parfois jusqu'à sublimer au sein de paysages se caractérisant par une obscurité absolue. Plus ponctuellement, la présence des ombres est mentionnée dans de nombreux passages où sont données à voir leur épaisseur et leur densité par le biais d'images variées. Sur ce point, la récurrence de l'imaginaire architectural est à souligner. En voici un exemple représentatif : « [...] *empezaron a alzarse desde el mar los murallones de sombras que, junto con las moles cordilleranas, levantaron la noche austral, pesada y silenciosa*<sup>384</sup> ». Les ombres métamorphosées en d'énormes murailles unissant leur masse obscure à celle de la Cordillère génèrent angoisse et frayeur chez les voyageurs sur lesquels le paysage se resserre peu à peu pour les emprisonner. On retrouve une métaphore similaire transformant l'obscurité des vagues en un mur imposant pour leur conférer la même densité, la même opacité inflexible, ainsi qu'une dimension effrayante : « [...] *la negrura de los paredones hostiles ponían una nota más sobrecogedora sobre nuestra proa*<sup>385</sup> ». L'homme ne peut que se sentir petit, effrayé et accablé sous le poids de ces épaisses ténèbres.

Au sentiment d'accablement que ressent l'homme au sein d'un paysage peuplé d'ombres et de gouffres, s'ajoute l'épreuve de la désorientation, sans laquelle un paysage ne

<sup>381</sup> Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'occident et le désir de rivage (1750-1840)*, op.cit., pp.17-18.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> « *El último contrabando* », *Cuentos completos*, op.cit., p.103.

<sup>385</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.49.

saurait être véritablement diabolique ou infernal. En effet, le Diable est le grand séducteur qui détourne de la « voie droite<sup>386</sup> », de la « voie vraie », pour mener aux Enfers. Il est aussi celui qui dupe en créant l'illusion. Dans les récits de Coloane, désorientation et illusion sont le fait d'un certain nombre de phénomènes géographiques propres à la réalité australe mais que le lecteur perçoit transfigurés par l'imaginaire de l'auteur et intégrés comme tels à l'univers fictionnel global.

### 3.2.3. Le principe d'illusion

Le Diable est « celui qui, de la création unique de Dieu rangeant tous les éléments sous le principe de l'unité, fait une création double, soumise au principe de division<sup>387</sup> ». La géographie australe porte le sceau de cette « création double », et en premier lieu, le Cap Horn, symbole de ce principe. Lieu fondamental entre tous, il ouvre, comme on l'a vu, le recueil *Cabo de Hornos*, plaçant ainsi les récits qui y sont réunis sous le signe de la division. Le toponyme exprime lui-même l'idée d'une création double venant contrarier le principe de l'unité, et révèle la nature profondément diabolique du lieu. Il désigne en effet deux réalités géographiques distinctes :

*Un picacho rocoso se levanta en la trompa cual un cuerno amenazante, y una de las dos rocas, a medias sumergidas, semeja otro cacho de la bestia cuyas fosas parecieran producir las tormentas y sus trombas marinas. Es el falso Cabo de Hornos, más temido, como todo lo engañoso, que el promontorio de 417 metros del verdadero, más al oriente.*<sup>388</sup>

Outre son caractère trompeur (« falso » ; « engañoso »), le faux Cap Horn, par morphologie, peut être vu comme un monstre qu'aurait engendré une nature diabolique cherchant à confondre les espèces et les règnes. C'est ce que suggère l'analogie par laquelle il est décrit avant d'être nommé, qui établit une ressemblance physique entre le faux Cap Horn et une corne de rhinocéros (« semeja otro cacho de la bestia »)<sup>389</sup>. Mi-animal mi-minéral, cette créature menaçante et prête à l'assaut a l'apparence d'un monstre qu'il faut craindre et vaincre en en déjouant les tours.

<sup>386</sup> C'est l'expérience que fait Dante alors qu'il progresse en Enfer : « Au milieu du chemin de notre vie/je me retrouvai par une forêt obscure/car la voie droite était perdue. [...] j'étais plein de sommeil en ce point où j'abandonnai la voie vraie », Dante, *L'Enfer, La Divine comédie*, Chant 1, v.1-3 et 11-12, *op.cit.*, p.25.

<sup>387</sup> « Diable », *Encyclopédie des Symboles, op.cit.*, p.193.

<sup>388</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, p.25.

<sup>389</sup> L'ensemble rocheux du Cap Horn vient d'être comparé à la tête d'un rhinocéros, chacun des deux Cap Horn représentant l'une de ses deux cornes : « el monte rojo se prolonga agachándose en el mar como la cabeza de un rinoceronte que va a dar una embestida », *ibid.*, p.25.

Le récit « *Teresa Tekenika* » réserve lui aussi une place de choix à ce faux Cap Horn en le présentant sous son toponyme indien<sup>390</sup> :

*[...] Tekenika se acostumbró a escuchar [...] la música del viento que venía del Ushcuf. Así denominaban los yámanas al falso cabo de Hornos, cuyo promontorio semeja un cacho de rinoceronte sumergido [...]. Promontorio más impresionante que el verdadero, engañaba a los buques de vela que creían haber doblado el cabo Tieso, al navegar del Pacífico al Atlántico, y se iban a estrellar en la verdad. Los mismos yámanas estiraban sus labios caracoleados como escupiendo contra el viento al pronunciar onomatopéyicamente su maldito nombre: ¡Ush...cuf!<sup>391</sup>*

Une fois de plus, la ressemblance du faux Cap Horn avec une corne de rhinocéros est mise en avant, figure récurrente à laquelle il est désormais associé dans l'imagination du lecteur. Tout comme dans l'extrait du roman *El guanaco blanco* commenté plus haut, ce rapprochement avec une autre réalité que lui-même – un animal – lui donne un aspect fantastique et suggère déjà une possible confusion. Personnifié par le biais de sa duplicité (« *engañaba a los buques* »), il conduit à la mort, laquelle est aussi épreuve de vérité (« *se iban a estrellar en la verdad* »). Le toponyme lui-même est dit « maudit », malédiction que les Yamanas tentent de repousser par une attitude de mépris à son égard qui se traduit par une manière de prononcer le toponyme avec dédain, comme s'il s'agissait d'une formule magique propre à conjurer le mauvais sort. La récurrence des mêmes commentaires sur le faux Cap Horn fait de celui-ci le lieu emblématique d'une géographie se caractérisant par ses faux semblants et sa dangerosité. Une règle diabolique est bien inscrite au cœur du paysage austral représenté par Coloane. En effet, ce paysage se décompose et se recompose sans cesse selon un dessein souvent occulte qui égare les hommes et les met en situation d'errance, quand il ne menace pas leur vie<sup>392</sup>.

De par sa récurrence, la structure labyrinthique est peut-être celle qui caractérise le mieux la géographie infernale dessinée dans les récits de Coloane. Une telle représentation, porteuse de tout un imaginaire collectif à dimension mythique, s'adosse à une réalité

<sup>390</sup> « *El Sabelotodo* » est consacré aux légendes du faux Cap Horn, récit où celui-ci est presque toujours désigné par son nom indigène. Voir *Cuentos completos, op.cit.*, p. 258.

<sup>391</sup> « *Teresa Tekenika* », *Cuentos completos.*, p.271.

<sup>392</sup> Dans son analyse du discours démonologique dans la fiction de Pierre De Lancre, Nicole Jacques-Lefèvre met en évidence la présence d'une « [...] variation sur le thème de l'inconstance incarnée dans la géographie et l'économie de la contrée. [...] Ces motifs de l'instabilité, de la mutabilité, de la violence sont plus particulièrement réunis pour De Lancre dans les caractéristiques de l'Océan [...], océan dont il souligne les fonctions à la fois concrète et métaphorique », « Pierre De Lancre : du traité démonologique comme récit de voyage en terre sorcière », *Voyager avec le diable. Voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Grégoire Holtz, Thibault Maus de Rolley, (dir.), Paris, PUPS, Coll. « Imago Mundi », 2008, p.196.

géologique concrète : le grand nombre d'archipels composant la géographie de la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien.

### 3.2.4. L'archipel et le labyrinthe

La géographie australe est marquée par la présence d'un grand nombre d'archipels qui en modèlent la configuration. Faite de coins et de recoins, d'îles parfois absentes des cartes officielles, elle rassemble des lieux qui semblent « prédestin[és] à l'activité diabolique<sup>393</sup> », pour reprendre l'expression de Nicole Jacques-Lefèvre. Cette activité diabolique se signale à l'homme par la confusion qu'elle génère en brouillant repères et frontières spatiaux.

L'archipel est l'une des figures essentielles de la géographie diabolique australe représentée dans l'œuvre de Coloane. Plus particulièrement, la représentation des archipels australs fait appel à des images récurrentes qui exploitent la configuration géographique du lieu. Ces images peuvent renvoyer à une symbolique universelle ou plus personnelle, propre aux cultures judéo-chrétienne, gréco-romaine ou provenant du folklore local, régional, ou encore, de légendes inventées par l'auteur. Dès lors, nourries de ces fictions, les îles australes accèdent, par la voie littéraire, à une mythologie qui leur est propre. Elles témoignent dans le même temps de leur aptitude à être un lieu fait pour le déploiement de l'imagination.

L'archipel est fréquemment associé au labyrinthe. Ses canaux, décrits comme étroits, tortueux et donc dangereux, rendent la navigation complexe, ce qui alimente la tension et le suspense animant le récit. Une navigation à travers un archipel peut facilement s'apparenter à une épreuve initiatique, conférant alors au récit une dimension mythique, comme un écho au labyrinthe du Minotaure. On l'a vu, la nouvelle inaugurant le recueil *Cabo de Hornos* s'ouvre sur des précisions topographiques qui dessinent un labyrinthe. Le premier texte d'un recueil étant la plupart du temps lourd de sens – il donne le ton du recueil, et souvent, de nombreuses clés de lecture –, la présence inaugurale de ce labyrinthe autorise donc à considérer cette figure comme une forme essentielle du paysage austral que modèle l'une après l'autre chaque nouvelle qui y est incluse. Dans ce récit liminaire, la localisation du lieu où va se dérouler l'histoire s'accompagne d'une description qui s'attache aux contours, à la forme et au tracé du lieu :

*Las costas occidentales de la Tierra del Fuego se desgranán en numerosas islas, entre las cuales culebrean canales misteriosos que van a perderse allá en el fin del mundo, en la Sepultura del Diablo.*<sup>394</sup>

<sup>393</sup> *Ibid.*, p.195.

<sup>394</sup> « Cabo de Hornos », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.19.

Il s'agit là d'une description entièrement métaphorique. En effet, le labyrinthe est ici le fruit d'une première métaphore qui repose sur le verbe « *desgranar* ». Celui-ci métamorphose la Terre de Feu en un chapelet dont les perles seraient les nombreuses îles qui composent l'archipel. L'endroit, qui peut paraître dans un premier temps sous l'influence du divin, associé à un espace de dévotion, est cependant vite transfiguré en lieu infernal. Les canaux, qualifiés de mystérieux et animés par le verbe « *culebrear* », prennent l'apparence de serpents venant s'entremêler à ces perles dévotionnelles, comme pour les contaminer de leur esprit diabolique : le lecteur est lui-même détourné de ce chemin de grâce par un effet dysphorique de chute. La destination finale de ces canaux infernaux est « la fin du monde », qui a pour corollaire toponymique imaginaire « La Sépulture du Diable », et le labyrinthe apparaît comme un espace-seuil, qui une fois passé, conduit à cet Enfer austral qu'est le Cap Horn. Ainsi Coloane exploite le pouvoir diabolique du lieu dans l'économie métaphorique du texte.

Le labyrinthe est présent de façon plus ou moins explicite dans l'ensemble de ses récits. Le terme peut être mentionné littéralement. On le rencontre ainsi dans la nouvelle « *Rumbo a Puerto Edén* », à l'occasion d'un résumé des différentes étapes d'un itinéraire de navigation :

*De un largo atravesó el temido golfo de Penas; penetró por el ancho y majestuoso camino de agua de mar que es el canal Messier, cruzó el laberinto de islas de la Angostura Inglesa, por donde apenas puede surcar una sola embarcación, de ida o de vuelta, y fue, por fin a echar su ancla en las aguas de Puerto Edén [...].*<sup>395</sup>

La succession rapide des verbes de mouvement « *atravesó; penetró; cruzó; fue a echar su ancla* » dessine le tracé dynamique d'une navigation qui, loin d'être monotone, est faite de variations saccadées entre le vaste et l'étroit, pour finalement être menée à un terme heureux correspondant à l'arrivée à Puerto Edén. Le toponyme lui-même suggère la tranquillité retrouvée et contraste avec la structure labyrinthique de l'archipel, dont le caractère périlleux en fait une œuvre infernale, tandis que les connotations bibliques du lieu d'arrivée l'associent à la stabilité et au repos, marquant ainsi le retour ou l'accès à la sérénité que peut offrir le paradis.

On retrouve ce motif du chemin complexe et tortueux dans le récit « *El constructor de Faro* », au moment où le narrateur évoque l'expertise acquise par le protagoniste Vladmiro en matière de navigation :

---

<sup>395</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.397.



[...] cuando emigró a Magallanes llegó a adquirir la experiencia que necesitaban los marinos chilenos para construir la primera red de faros que se estableció a través de los enrevesados canales y golfos que van desde el archipiélago de las Guaitecas hasta el estrecho de Magallanes.<sup>396</sup>

L'adjectif « *enrevesados* » (compliqués, tortueux) donne naissance à l'image du labyrinthe, dont le tracé est déployé par les nombreux canaux et golfes de la région située entre l'archipel des Guaitecas (Province d'Aisén) et le détroit de Magellan.

Le labyrinthe est parfois désigné par un autre nom, presque synonyme, qui exprime toujours l'idée d'un lieu où l'on risque de s'égarer en raison de la complication des détours qui le configurent. On trouve ainsi le terme métaphorique « *dédale* », par exemple, dans le texte « *Nuestro Sur* », consacré à la description de la géographie de la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien. Il y sert l'évocation des canaux patagons : « *El dedalo de canales patagónico tiene su culminación en el "Paso del Kirk", una estrecha vía de agua [...]*<sup>397</sup> ». La façon dont est représenté le Pas du Kirk ajoute à l'idée de confusion celle d'oppression générée par l'étroitesse de cette voie d'eau.

Plus souvent, le labyrinthe est présent de façon indirecte, en tant que forme ou dessin qui guide un trajet ou trace une trajectoire non linéaire. Ainsi, le narrateur du récit « *El inglés de Lockroy* » décrit une navigation complexe à travers les canaux de l'Antarctique qui font suite à un paysage de paix, comme une nouvelle traîtrise diabolique :

[...] la belleza apacible del canal Gerlach nos lleva a una tortuosa ruta de recodos donde la proa del barco parecía chocar de tiempo en tiempo con los elevados paredones. Callejones sin salida, donde un golpe de timón hacía virar al buque a toda banda para entrar en un nuevo canal.<sup>398</sup>

Les énoncés « *una tortuosa ruta de recodos* », « *callejones sin salida* » et « *un golpe de timón hacía virar al buque [...]* para entrar en un nuevo canal » constituent autant de renvois implicites à la forme complexe du labyrinthe. La métaphore transformant l'espace maritime en un milieu urbain difficile à parcourir en raison de ses nombreuses impasses (« *callejones sin salida* ») suggère que l'endroit exige de l'homme une grande maîtrise de la conduite, d'autant que les murailles élevées (« *elevados paredones* ») qui en forment les contours constituent un obstacle supplémentaire à l'appréhension visuelle de l'horizon par les navigateurs. A l'horizontale comme à la verticale, l'espace maritime est donc clôturé, tel un dédale anxiogène.

<sup>396</sup> « *El constructor de faro* », *Cuentos completos*, op.cit., p.442.

<sup>397</sup> « *Nuestro Sur* », *Velero Anclado, Crónicas*, Santiago, LOM, Col. « Entre Mares », 1995, p.30.

<sup>398</sup> « *El inglés de Lockroy* », *Antártico*, op.cit., p.165.

Le labyrinthe est en effet une figure féconde en termes d'imaginaire et son évocation, ou sa description, peut déboucher sur d'autres paysages métaphoriques. Il en va ainsi de l'archipel des îles Guaitecas, qui, sous l'évocation figurale de sa forme labyrinthique, prend l'apparence d'une jungle luxuriante où les végétaux forment des lianes métaphoriques. Cette dernière participe ainsi de la transfiguration de l'espace maritime austral en un lieu singulier :

*Dámaso Ramírez, [...] como ex ballenero acostumbrado a los mares abiertos, se encontraba muy receloso entre esa tupida maraña de islas y canales que son las Guaitecas, canales a menudo obstruido por rodales e islotes, donde la vegetación es tanexuberante que la cabellera del bosque cae sobre el mar, ensombreciéndolo.<sup>399</sup>*

Le labyrinthe dessiné par l'archipel des Guaitecas est évoqué au moyen d'une métaphore végétale par laquelle le paysage devient une « broussaille touffue » (« *tupida maraña* »), un enchevêtrement dense d'îles et de canaux. Le geste métaphorique confère ainsi à cet ensemble l'aspect de lianes et transforme donc le paysage océanique en jungle tropicale. Cette première métaphore végétale, fruit du travail de l'imaginaire, s'appuie sur une réalité naturelle : la présence d'une végétation luxuriante qui caractérise la flore de la région. Elle appelle une autre métaphore qui assimile la forêt à une chevelure retombant sur la mer et achève ainsi de brouiller les frontières entre les espaces terrestre et aquatique réunis par ce pont végétal au sein d'un paysage inédit et presque surnaturel. Le terme « chevelure » convoque en outre l'image d'une présence humaine ou mythologique, celle d'une sorte de titan recouvrant les eaux de ses cheveux longs et épais.

Le récit « *Nuestro Sur* » est inauguré par une description du paysage maritime du Sud chilien, labyrinthe d'îles lui aussi métamorphosé via une comparaison végétale :

*El Sur de Chile comienza cuando las aguas del océano Pacífico penetran en el Valle Central y éste se hunde dejando en la superficie islas que semejan jardines flotantes entre golfos, canales y canalizos horadados por los dedos milenarios de los ventisqueros desaparecidos.<sup>400</sup>*

Ainsi, le paysage insulaire austral devient, à travers le rapprochement visuel opéré par la comparaison, un paysage de jardins. Cette description, qui invite à voir la mer comme un ciel et transforme les matières terrestre et minérale brutes (la vallée centrale) en matière végétale et esthétisée, inverse les repères spatiaux, brouille une fois de plus les frontières entre les règnes et opère des mélanges ou des correspondances qui parlent à l'imagination plus qu'à la

<sup>399</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p. 391.

<sup>400</sup> « *Nuestro Sur* », *Velero Anclado*, op.cit., p.29.

raison en évoquant une sorte d’Arcadie ou de paysage édénique, dans une vision quasi merveilleuse.

L’évocation de ces îles, que l’on pourrait qualifier de magiques dans la mesure où elles semblent surgir comme des apparitions, est prise en charge par des mots qui semblent avoir été choisis pour la douceur et la légèreté de leurs sonorités, à l’image de ce paysage éthéré de jardins flottants qui se donne à lire, à voir et à entendre comme un lieu de paix. La pénétration des eaux du Pacifique dans la vallée centrale qui va donner naissance aux canaux apparaît alors comme un accouplement suave et érotique. Les sonorités sibilantes (« *El Sur* »; « *comienza* » ; « *Pacífico* » ; « *superficie* » ; « *islas que semejan* »; « *Valle central* »; « *canalizo* ») se mêlent aux fricatives vélares sourdes (« *dejando* » ; « *semejan jardines* »), aux consonnes labio-dentales sourdes (« *Pacífico* » ; « *superficie* » ; « *golfo* ») ainsi qu’aux liquides (« *Chile* » ; « *Central* »; « *islas* » ; « *flotantes* » ; « *golfo* » ; « *canalizo* » ; « *canales* »), pour renforcer l’impression de douceur et de légèreté presque vaporeuse étayant la description du paysage issu d’une génération géologique (créature du réel) et poétique (création imaginaire). Cette harmonie est soutenue par l’assonance résultant de la répétition de la voyelle [a]/[an], dont on dénombre vingt occurrences et qui produit elle aussi une sensation d’ouverture et de paix.

Le verbe « *horadar* » (perforer) amorce un déploiement figural à la tonalité plus sombre et aux sonorités plus âpres, qui décrit le processus millénaire d’érosion dont sont issues les îles-jardins. Ce verbe initie en effet une métaphore créatrice de la forme labyrinthique dont l’auteur serait la nature elle-même, et plus précisément les « congères » (« *ventisqueros* ») présentées comme les véritables artisans de ce paysage via une personnification qui les dote de mains puissantes (« *horadados por los dedos milenarios de los ventisqueros* »). Le verbe employé fait alors apparaître ce labyrinthe d’îles comme le produit d’un acte agressif, comme une blessure résultant d’un coup violent. Contrairement à ce que l’on pouvait entendre dans la première partie de la phrase, ce deuxième mouvement est porté par des sonorités qui renforcent l’agressivité suggérée. Y abondent en effet les consonnes occlusives, dorsales, dentales et alvéolaires (« *horadado por* » ; « *dedos milenarios* » ; « *ventisqueros desaparecidos* ») qui font des congères des agents destructeurs et dans le même temps créateurs de formes labyrinthiques. Le labyrinthe ainsi imaginé semble la création d’un artiste diabolique, qui se plaît à induire en erreur les hommes en imposant une vision duelle d’un même paysage : derrière son apparente douceur se cache une violence destructrice, dualité que traduisent, dans l’exemple cité, les métaphores et les jeux sur les sonorités.

Le labyrinthe apparaît donc au lecteur comme une structure particulièrement dangereuse et le fruit d'un acte génésique violent. Il est une composante fondamentale de la géographie australe représentée dans l'œuvre de Coloane : diabolique, au sens large du terme, celle-ci est animée par un principe de chaos, mais elle est aussi créatrice d'illusion et d'incertitude. En raison d'une telle configuration, elle se prête particulièrement au déploiement de drames qui se révèlent souvent tragiques. En effet, en menant les hommes à la confusion, elle remet en question la validité de leur science géographique ou la solidité de leur connaissance des lieux, et s'impose alors à eux comme difficilement maîtrisable, éternellement mobile et fuyante, protéiforme, à l'image du diable. L'impossible maîtrise intégrale de cette géographie s'exprime à travers les différentes lectures de cartes marines mises en scène dans certains récits.

### 3.2.5. Limites de la carte et casse-têtes géographiques

Dans de nombreux récits, la mention des toponymes australs sur les cartes marines reste aléatoire, tandis que certains lieux se caractérisent par une configuration incertaine. Dans ces parages, les hommes peuvent alors s'embarquer pour des navigations qui s'éternisent et sont marquées par l'errance. De tels lieux s'apparentent à cette « contrée instable » dont parle Nicole Jacques-Lefèvre à propos d'un traité de démonologie réalisé au XVII<sup>e</sup> s. par Pierre de Lancre, dans lequel l'auteur met en scène un territoire à l'image du démon et propice à ses activités :

[...] le désir d'errance – les démons « ont l'humeur inconstante et vagabonde, ils désirent d'estre toujours errants » – est pour cet auteur le fondement même de la nature diabolique.[...] De Lancre s'inscrit donc dans cette longue tradition qui fait des démons d'éternels voyageurs, d'éternels vagabonds, animés d'une sorte de mouvement perpétuel. [...] Son texte [...] [est] bien aussi le récit et l'analyse de la curieuse découverte de l'existence, aux marges du royaume, d'une contrée instable par sa situation même [...] et comme prédestinée à l'activité diabolique. Une contrée où l'on rencontre ceux qui symbolisent à la fois l'incertitude des formes et la continuelle errance, le voyage sans fin.<sup>401</sup>

La cartographie de la région australe se révèle souvent peu fiable, comme le remarque avec exaspération Melías Quilán, l'un des héros de la nouvelle « *Paso del Abismo* »:

---

<sup>401</sup> Nicole Jacques-Lefèvre, « Pierre De Lancre : du traité démonologique comme récit de voyage en terre sorcière », *Voyager avec le diable. Voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, *op.cit.*, pp. 194-195.

*¡Nombres de cabos, islas, canales y canalizos! ¿De dónde provenían y cómo se borraban y aparecían en las cartas de marcar? Mareadas cartas [...]. Sólo en algunas cartas figuraba bien ubicado el paso del Abismo, en otras no: como si alguien hubiera querido evitar ese nombre. Borrarlo con la goma con que se rectifican los rumbos trazados a lápiz de mina de carbón entre las paralelas y los paralajes de las cartas de navegar. [...] ¿Tendría que ver ese cabo Tamar con El caballero de la piel de tigre<sup>402</sup> de la reina caucasiana Tamara? ¿No sería posible que se le hubiera borrado una letra como ocurrió con una mosca que se ensució sobre una antigua carta marina causando una tragedia?<sup>403</sup>*

Les multiples phrases interrogatives expriment autant de spéculations exaspérées sur les origines obscures des toponymes de la géographie marine de la région australe, ainsi que sur la raison pour laquelle la localisation exacte du « Passage de l'Abîme » s'avère si difficile à déterminer. A cette impossibilité de cerner ces origines s'ajoute la difficulté de localiser définitivement la présence de ces lieux sur les cartes maritimes. L'effort de l'esprit scientifique pour embrasser la géographie marine régionale à l'aide de l'outil cartographique se trouve confronté avec une réalité géographique qui propose à l'homme une énigme. En effet, la volonté de précision géographique lisible dans la plupart des récits de Coloane, et qui s'appuie, entre autres, sur un « discours cartographique<sup>404</sup> » ne débouche pas pour autant sur une vision claire et objective, loin s'en faut, de l'espace représenté. Celui-ci reste fuyant et semble encore une fois le fruit d'une œuvre diabolique qui installe la confusion là où l'homme souhaiterait découvrir l'unique et affirmer un savoir.

Ceci posé, le commentaire de Claude Murcia sur l'œuvre de Juan Benet peut s'appliquer parfaitement au discours géographique lisible dans certains récits de Coloane :

Dans un premier temps, il [le discours cartographique] semble se mettre au service d'une lisibilité du monde, la perception globale de l'espace, son découpage rationnel, la précision topographique et la désignation toponymique relevant d'un discours de maîtrise du monde. Toutefois, une série d'éléments vient brouiller cette lisibilité rassurante et affaiblir la « consistance » de l'espace représenté. [...] Le paysage qu'elle [la carte] trace, hérissé de pics, profondément accidenté [...] offre une configuration emmêlée et agressive, impropre à la communication, labyrinthique, en consonance avec la vision d'un monde complexe et opaque [...].<sup>405</sup>

L'évolution historique de la science géographique nous enseigne que la cartographie, qui à ses débuts avait pour objectif la représentation cohérente du globe, a abandonné peu à peu

<sup>402</sup> *Le chevalier à la peau de panthère* ou *L'homme à la peau de tigre*, poème géorgien écrit par Chota Roustaveli entre la fin du 12<sup>e</sup> s. et le début du 13<sup>e</sup> s. Poème épique, roman courtois et romance chevaleresque tout à la fois, l'œuvre est dédiée à Tamar (sans « a » final en français), reine de Géorgie de la dynastie des Bagration, ayant régné de 1184 à 1213.

<sup>403</sup> Francisco Coloane, « Paso del Abismo », *Cuentos Completos*, op.cit., p.173.

<sup>404</sup> La formule est de Claude Murcia dans « Les romans de Juan Benet : un exemple de géopoésie », *Topographies romanesques*, op.cit., p.121.

<sup>405</sup> *Ibid.*, pp.121-122.

les explications merveilleuses du cosmos pour devenir réaliste. Dans les récits de Francisco Coloane, il semble que cette évolution soit inversée et que l'imagination reprenne le pas sur l'esprit scientifique. Confusion de canaux, cartes peu lisibles ou lacunaires : il ne reste parfois plus à l'homme que la spéculation, sur le mode interrogatif, et ce, sans espoir de réponse. Ou bien, celui-ci doit envisager une explication moins rationnelle susceptible de rendre compte des phénomènes géographiques qui échappent à son entendement. Il peut tout au mieux les rapprocher de phénomènes magiques déjà connus : « *En noches tormentosas o en días de cerrazón lluviosa se creería que la isla cambiase de latitud, apareciendo y desapareciendo a los ojos de los navegantes como si fuera un Caleuche maldito [...]*<sup>406</sup> ». Cet achoppement de la raison humaine sur le sens de la logique géographique australe confère à cette dernière l'aspect d'une réalité profondément mystérieuse, et plus encore parfois, véritablement énigmatique<sup>407</sup>.

L'intelligence humaine n'est pas seule à se retrouver débordée par la logique obscure de la géographique archipelagique :

*Ni Dios ni el diablo entienden estos laberintos de las islas, canales y canalizos que quieren pasar del Pacífico al Atlántico o viceversa. En el mar, bajo los campos de hielo o en el fondo de los pasos del abismo, sus leyes no calzan con las del hombre o las de sus naturalezas sumergidas.*<sup>408</sup>

Ainsi, ni Dieu ni le Diable, ces deux êtres surnaturels au pouvoir et à l'intelligence supérieurs à celle de l'homme, ne comprennent ces labyrinthes qui ne sont donc l'œuvre d'aucun des deux. C'est que la nature australe obéit à des lois qui sont sans rapport avec celles des hommes (« *sus leyes no calzan con las del hombre* ») ou avec leurs mythes. Coloane ne nie donc pas l'existence de lois régissant ces lieux. Les idées et images de désordre, d'illusion, de difficulté à cartographier ne semblent ainsi énoncées que pour mettre en valeur la finitude cognitive de l'homme face à elles. Ce qu'ils perçoivent comme une éventuelle confusion est en réalité la marque d'un autre ordre, sans commune mesure avec l'homme ni avec aucune entité divine ou diabolique. La géographie de Coloane n'est pas influencée par un quelconque esprit religieux ; l'écrivain, en poète-géographe, montre qu'elle possède en elle-même ses propres principes créateur et destructeur qui la font évoluer morphologiquement.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>407</sup> Rappelons ici la différence entre le mystère et l'énigme. Le premier terme renvoie, étymologiquement, aux « cérémonies en l'honneur d'une divinité accessible aux seuls initiés » (*Le Robert Historique*, 1998) tandis que le second n'implique même pas la possibilité, ne serait-ce que pour quelques personnes, d'un accès à un sens tenu caché, mais désigne simplement une « parole obscure ou équivoque », et par extension, « une chose difficile à comprendre ou impossible à connaître » (*ibid.*).

<sup>408</sup> « *Paso del Abismo* », *Cuentos completos, op.cit.*, pp. 177-178.

La logique mystérieuse propre à la géographie australe peut être parfois maîtrisée après un long apprentissage ou par l'expertise. En effet, l'initié sait s'y orienter, comme c'est le cas du capitaine Pascualini : « *Fue una proeza. Pascualini conocía todos los recovecos de los canales misteriosos que llevan el Estrecho de Magallanes. Mantuvo escondido a Simón Radowsky en la bahía de Punta Arenas*<sup>409</sup> », raconte Alvaro Bonet à propos de l'enlèvement de l'anarchiste russe Radowsky. Ici, la victoire sur le labyrinthe est synonyme de connaissance de la clef d'un mystère, laquelle distingue le personnage des autres. La plupart du temps en effet, le mystère perdure et devient énigme, jeu dont le sens se situe au-delà de toute compréhension.

L'expression de cette énigme apparaît sous la forme d'une métaphore récurrente, celle du puzzle ou du casse-tête dont les hommes ne maîtrisent ni les règles ni l'intelligence susceptibles de les mener à la victoire. Si le labyrinthe, en tant que structure symbolisant le long et difficile chemin de l'initiation, se situe davantage du côté du mystère, le casse-tête, quand il reste insoluble, relève quant à lui de l'énigme. L'inadéquation entre la pensée humaine et la géographie australe s'exprime en effet à travers le *leitmotiv* d'un jeu dont se divertirait un enfant ou une force indéterminée, et dont seraient issus certains éléments de la géographie australe.

Ces joueurs diaboliques mettent au défi l'intelligence humaine et s'amuse à la confondre. Anonymes la plupart du temps, ils sont parfois désignés via une métaphore synecdochique dans laquelle la main renvoie au geste créateur, comme on peut le voir notamment au chapitre VII du roman *Los Conquistadores de la Antártica*. Celui-ci s'ouvre sur une ellipse spatio-temporelle résumant par un bilan d'ordre géographique dix jours de navigation au sud du Cap Horn : « *Habían pasado las islas Diego Ramírez, esos islotes desolados puestos por una mano caprichosa y extraña en medio de esa inmensidad de agua y cielo*<sup>410</sup> ». La présence des îles Diego Ramirez en ce lieu de la planète serait donc l'œuvre de cette main anonyme, dite « étrange » et « capricieuse », c'est-à-dire, dont les actes apparaissent à l'homme toujours surprenants, inattendus et déraisonnables.

La main peut avoir un possesseur désigné, par exemple l'océan Pacifique. Alors, la métaphore du jeu permet d'expliquer un phénomène physique propre à la région, que la science maritime, une fois encore, ne peut maîtriser :

*Ningún mapa consigna con precisión el número de estas islas [Chauques], pues cuando el mar está bajo aparecen como seis o siete ligadas por escolleras de piedra o bancos de arena, y en la pleamar, son como diez o doce, según sea la edad de las mareas. El océano*

<sup>409</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, p.115.

<sup>410</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.71.

*Pacífico juega allí como un niño, cada vez que sus dedos cósmicos penetran por el canal de Chacao y el golfo de Corcovado, juntándose para componer su rompecabezas de islas.*<sup>411</sup>

La métaphore du « *rompecabezas de islas* », fréquente dans les récits Coloane, métamorphose l'archipel en puzzle ou jeu de casse-tête. Le joueur est ici clairement nommé : il s'agit de l'Océan, comparé à un enfant. Dès lors, l'image incite à rapprocher les mouvements océaniques d'une activité désintéressée, gratuite, qui se déroule dans une temporalité spécifique. Le jeu obéit en outre à certaines règles, qui, en l'occurrence, semblent échapper à l'entendement humain. L'enfant peut être quant à lui considéré comme une figure symbolique des origines, mais dont l'activité créatrice suggère davantage un dessein diabolique.

L'enfant est encore le créateur supposé du paysage d'Ancud. Remplaçant toute description, le paysage entourant la ville côtière d'Ancud, située sur l'île de Chiloé, est évoqué par cette seule notation : « *El paisaje que la rodea parece haber salido de los juegos de un niño soñador*<sup>412</sup> ». Une telle phrase constitue une suggestion si vague que l'imagination du lecteur peut errer longtemps avant de fixer un contenu, si jamais elle y parvient. Doit-on en déduire que ce paysage se trouve bien au-delà du pouvoir imaginaire de l'adulte ? Que seule l'imagination d'un enfant, dont la pensée est plus coutumière de l'imaginaire que de la rationalité explicative, est capable de donner corps et vie à un tel paysage ? Au lecteur, en tout cas, de remplir le vide informatif créé par l'absence de description en le remplaçant par une plénitude d'imaginaire inspirée par un paysage onirique dont la réalité apparaît proche d'une chimère. Dans ces deux exemples, la présence de l'enfant est associée à l'activité ludique : qui d'autre en effet que l'enfant, si ce n'est le Diable, peut être le maître du jeu ? Et pour qui d'autre qu'un enfant le jeu est-il une activité sérieuse, l'espace et le temps de l'expression d'une liberté créatrice et de l'exercice d'un pouvoir sur le monde ?

La métaphore des « doigts cosmiques » transfigure quant à elle l'océan en une sorte de démiurge capable d'agir physiquement sur le monde : ses « doigts cosmiques » « pénètrent » la roche pour « composer » des formes. Le champ d'action de cette force naturelle a les limites du « cosmos<sup>413</sup> ». Dans l'œuvre australe de Coloane, l'océan est la figure par excellence de la Nature créatrice, la « *natura naturans* » des Romantiques. En effet, la main, symbole de la puissance d'action, représente très souvent la toute-puissance créatrice, le prolongement ou la métaphore de la parole performative divine. Cependant, c'est ici l'océan Pacifique qui remplace la main de Dieu, lequel, rappelons-le, n'a pas sa place en ces lieux labyrinthiques.

<sup>411</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos*, op.cit., p.179.

<sup>412</sup> « *Viaje moderno a una tierra antigua* », *Velero anclado*, op.cit., p.21.

<sup>413</sup> Le terme « cosmos » désigne, *stricto sensu*, l'univers considéré comme un système bien ordonné.



Coloane reprend les mêmes images pour expliquer le même phénomène, dans une chronique cette fois, intitulée « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis*<sup>414</sup> ». Le narrateur y souligne une fois de plus ce « fait curieux », auquel il semble tenir particulièrement :

*[...] son diez las islas, según la voz hulliche « marichauqui », pero sólo en la marea llena llegan a este número, y aun a once; en la bajamar, las escolleras sumergidas las vuelven a unir hasta convertirlas en seis. Es cual si un niño curioso, el mar en este caso, descompusiera y recompusiera su rompecabezas en cada marea.*<sup>415</sup>

Sous l'apparence d'un enfant joueur se tient cette fois la mer, créatrice d'un casse-têtes interminable dont elle détient le secret de multiples combinaisons possibles. On peut percevoir en filigrane l'influence perfide du diable capable de renouveler ses énigmes à l'infini, en un mouvement sans cesse recommencé de création, destruction et recréation.

Bien que pour une part, le paysage diabolique inventé par Coloane pour exprimer et donner à voir la géographie australe rejoigne le sublime sombre propre au paysage romantique, l'imaginaire que convoque et redessine l'écrivain reste profondément ancré dans le territoire unique et complexe de la région australe du Chili. Pour rendre cette complexité et cette unicité, ce dernier ne se contente pas d'envisager les terres du Chili austral depuis le seul imaginaire diabolique ou la seule figure mythique du malin, très marqués culturellement ou trop universels pour pouvoir rendre parfaitement le caractère unique de la région australe, les contextes qui lui sont propres, ses idiosyncrasies. Pour saisir l'essence du lieu – tout au moins ce qu'elle est selon lui –, l'écrivain chilien a choisi d'insister sur un trait bien spécifique à la région qu'il a entrepris de décrire et d'imaginer tout au long de son œuvre : sa situation aux confins du globe.

Loin de se servir des terres de la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien comme d'une simple toile de fond destinée à dramatiser les aventures racontées, l'écrivain chilien met cet espace de la marge au centre de son discours littéraire et le fait valoir pour lui-même. Il devient ainsi un véritable paysage, saisi dans toute sa beauté et sa violence. Nous veillerons donc ici à dégager les traits récurrents de ce paysage austral qui s'élabore récit après récit et qui composent un imaginaire des confins singulier. Nous verrons comment chacun de ces traits est montré, de manière plus ou moins explicite, dans sa valeur représentative, dans son aptitude à dire l'essence d'un territoire, à le définir.

---

<sup>414</sup> Titre éloquent puisque le terme « *embrujo* » dit à la fois la fascination et le charme (ensorcellement). Il signale en effet la double perspective adoptée par l'auteur pour rendre compte de cette région dont il recueille et les réalités et les merveilles.

<sup>415</sup> *Antártico, op.cit.*, p.228.

### 3.3. *Imaginaire du bout du monde*

Les lieux du bout du monde représentés dans l'œuvre de Coloane renvoient à deux grandes aires géographiques qu'il convient de distinguer : l'archipel de la Terre de Feu (avec le Cap Horn à l'extrémité sud, considéré le point le plus austral de l'Amérique du Sud), qui reste une partie organique du continent chilien bien qu'il en soit séparé par le détroit de Magellan, et l'Antarctique, isolé du Chili par le passage de Drake.

#### 3.3.1. **Lieux des confins**

La localisation des lieux de la diégèse occupe une place non négligeable dans les récits de Coloane. Elle s'attache presque toujours à mettre en valeur l'idée de lieux situés au bout du monde et dessine ainsi un espace à part, qui sera celui du drame et de la fiction. Lorsqu'elle intervient en début de narration, une telle caractérisation peut revêtir une fonction inaugurale et/ou programmatique. Elle peut aussi accompagner le récit pour en alimenter le suspense ou en moduler l'atmosphère. Dans tous les cas, elle conditionne d'une manière ou d'une autre la diégèse. Parallèlement, la récurrence de ces précisions fournies au fil des récits en fait un *leitmotiv* qui contribue à conférer à l'œuvre de Coloane le statut d'« œuvre australe ».

Au contraire, les récits de Coloane font du Sud du continent américain une véritable *finis terrae*, et exploitent cette idée dans tous les sens du terme. Celle-ci trouve son expression majeure dans « *Cabo de Hornos* », l'une des toutes premières nouvelles écrites par Coloane, et dont la fonction inaugurale est évidente, le récit étant placé en tête du recueil éponyme. Ainsi le début du récit « *Cabo de Hornos* », dont le rôle est d'installer le décor et l'atmosphère du drame, est rythmé par le refrain « bout du monde ». Dans les premières lignes du texte se suivent des canaux mystérieux dont la destination finale est cet extrême géographique (« *canales misteriosos que van a perderse allá en el fin del mundo* »)<sup>416</sup>. Le complément circonstanciel de lieu « *allá* » (là-bas) désigne de manière imprécise un espace situé en dehors du monde connu, un lieu qui n'est pas nommé, tout au plus vaguement évoqué. La localisation du bague d'Ushuaia amorce le cinquième paragraphe au moyen d'une formule cataphorique qui met d'abord en exergue l'idée de confins géographiques avant de désigner précisément le lieu par son toponyme, lequel apparaît de manière solennelle et dramatique : « *Al final de los canales existe un lugar de tenebroso renombre: el presidio de Ushuaia* ». Le septième paragraphe, qui ne se compose que d'une seule phrase, créant ainsi un effet solennel et dramatique, situe enfin précisément le lieu du drame en commençant par une

<sup>416</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.19.

formule presque anaphorique, et toujours avec un effet d'annonce retardant la mention du lieu : « *Al final de esos canales, cercana al Cabo de Hornos, está situada la isla Sunstar* ».

Au plus fort du drame, le narrateur s'exclamera : « *¡Región de un mundo lejano!* », ne pouvant expliquer autrement que par l'extrême isolement du lieu le caractère inouï de la scène à laquelle assistent les personnages : « *Algo siniestro y vital, como deben ser las conjunciones en las entrañas macerantes de la naturaleza. [...] Una isla en el trance doloroso!... ¡Una isla pariendo!*<sup>417</sup> ». L'insistance sur l'éloignement du lieu, tel qu'on ne peut que le désigner par cette périphrase, confère au récit une valeur précieuse puisqu'il relate une histoire se déroulant dans un lieu auquel personne n'a accès et qui cache le secret de la parturition, lorsque la mort côtoie la vie. On peut aussi lire derrière cette exclamation l'idée que ces événements uniques ne peuvent se dérouler avec une telle intensité que dans des contrées lointaines et isolées. A l'inverse, les paysages des confins peuvent signifier l'absence d'événement.

### 3.3.2. Paysages de mort

C'est le tableau que peint le narrateur de « *El Páramo* » en contemplant un paysage étrange rencontré lors de ses errances à cheval dans le nord de Cap Domingo : « *Todo parece estar muerto allí, o ser el comienzo o término de un extraño planeta*<sup>418</sup> ». Le pronom totalisant « *todo* » englobe sans distinction toute la réalité naturelle dans un ensemble unique : « ce qui est mort ». Le verbe modal « *parecer* » suggère une impression subjective et non pas l'affirmation d'une vérité comme le ferait le verbe « être ». Le syntagme suivant, qui repose sur le même verbe (« *parece [...] ser el comienzo* »), révèle là encore l'impression qu'a le sujet énonciateur de se trouver face à un paysage de début ou de fin du monde, ou encore un paysage désolé où tout semble mort, les trois apparaissant comme des équivalents en termes de perception visuelle. Le fait est qu'un bon nombre de ces lieux extrêmes sont désignés et montrés comme des paysages d'où sont absentes les manifestations de la vie, végétale, animale ou humaine.

Bien que la plupart du temps ces lieux soient vides de tout – ce vide même reflétant leur mort –, certains se caractérisent par un décor particulièrement funeste : la mort n'y est pas seulement une atmosphère, une tonalité, elle y a une matérialité, un corps. Ce phénomène est alors traité via une esthétique gothique par laquelle ces lieux apparaissent hantés par la mort.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>418</sup> « *El Páramo* », *Cuentos completos.*, p.85.

Ainsi, la région côtière de Última Esperanza apparaît au lecteur comme un espace imaginaire où se côtoient l'étrange et le morbide, le mystérieux et le merveilleux :

*El paraje se torna un poco raro aquí; posiblemente porque el incendio que destruyera los bosques de robles circundantes dejó sólo negros esqueletos retorcidos, al pie de los cuales surgían ya los renovales, abrazándose dramáticamente a los espectros de sus antepasados.*<sup>419</sup>

Le paysage porte les traces de la destruction : les arbres ont été métamorphosés en squelettes sous l'action d'un incendie dévastateur, et bien qu'à leurs pieds poussent déjà de nouveaux chênes, cette cohabitation de la mort et de la vie alimente davantage l'image d'une danse macabre, emmenée par les fantômes du passé, que celle d'une renaissance.

D'une manière générale, lorsqu'elles sont représentées comme des paysages de mort, les terres des confins sont des lieux sans vie où l'on vient mourir. S'opère ainsi une concordance entre la nature des terres australes et le destin ou l'histoire de ceux qui le fréquentent. S'il est un lieu emblématique à cet égard, c'est bien le Páramo. Tel qu'il est décrit, ce dernier apparaît au lecteur sous l'aspect d'un lieu particulièrement propice à accueillir la mort:

*Deja al descubierto un lecho de limo bituminoso, hostil y traicionero, donde ni las aves cansadas se atreven a posarse. De vez en cuando alguna manada de focas se recuesta en las orillas arenosas o alguna ballena enferma para morir.*<sup>420</sup>

La dernière phrase confirme la perception de l'endroit comme terre de destination finale : la préposition « *para* », devant le verbe « *morir* » qui tombe abruptement en fin de phrase, suggère efficacement la fin inéluctable contenue dans le lieu, et invite à voir le Páramo comme un cimetière naturel.

*En mis solitarias correrías por las vegas y acantilados [...] había descubierto la extraña formación de tierra. Una vez, por el lado de la estancia Sara, llegué frente a ella, pero un acantilado que caía a pique en la hondura del océano me detuvo, y también me detuvieron dos o tres esqueletos gigantes de ballena, calcinados, entre cuyas costillas, como las de un navío en construcción, no pude hacer entrar mi caballo atemorizado, y también algunas osamentas de focas, delfines, elefantes marinos, etcétera, pero, sobre todo, lo que no me dejó avanzar fue el silencio impresionante, esa sensación de encontrarse fuera o al borde de un mundo, en una costa donde el océano está paralítico, estancado, y hasta los monstruos marinos, las aves y hasta los guanacos mismos sólo van para morir. Creo que he sido el primer hombre que ha pisado este pedazo de mundo muerto [...].*<sup>421</sup>

<sup>419</sup> « *En el caballo de la aurora* », *Cuentos completos*, op.cit., p.341.

<sup>420</sup> *Ibid.*

<sup>421</sup> *Ibid.*, pp.85-86.

Le paysage est dans un premier temps parfaitement évocateur de la géographie abismale évoquée plus haut. Outre la quantité frappante d'ossements animaux, qui fait du site un véritable ossuaire, est également remarquable l'impossibilité pour l'homme de pénétrer en ces lieux qui acquièrent par là même une dimension sacrée inspirant la crainte et maintenant en respect : « *la hondura del océano me detuvo, y también me detuvieron dos o tres esqueletos [...]; no pude hacer entrar mi caballo atemorizado [...] lo que no me dejó avanzar; esa sensación de encontrarse fuera o al borde de un mundo* ». Le lieu semble fermé à la vie, au mouvement : même l'eau, élément protéiforme en permanence remuée par les marées lorsqu'elle est océan, y est frappée d'immobilité (« *donde el océano está paralítico, estancado* »). A cette immobilité s'ajoute un silence total qui fait ressembler cette « étrange formation de terre » à un cimetière qui ne s'ouvre qu'à ceux qui viennent y mourir.

La mort de l'homme en terre australe peut se manifester sous la forme de la folie, laquelle résulte de l'isolement dans des territoires désolés et silencieux. C'est le cas du taciturne Haberton, héros de la nouvelle « *Témpano sumergido* », dont le silence systématique envers son prochain, et, à l'inverse, le dialogue qu'il entame avec les arbres, les nuages et les pierres qui l'entourent, sont jugés symptômes de délire par le narrateur exaspéré par ce silence du lieu et du seul « être rationnel<sup>422</sup> » qui y vit : « “*¡Este hombre no está en sus cabales —me dije—; éste está loco de soledad, de silencio, quizás de qué, y si yo sigo aquí me voy a poner tan loco como él; así es que me voy [...]*”<sup>423</sup> ». De peur de perdre lui aussi la parole et la raison, le narrateur souhaite quitter au plus vite ce lieu-seuil où se superposent les frontières géographiques et les frontières de l'humanité. C'est la raison pour laquelle la description qui en est donnée lui confère un aspect naturel : « *Los últimos contrafuertes andinos que terminan con la Tierra del Fuego se atravesaban como lunas partidas, y la isla Navarino semejaba el comienzo de otro mundo blanco y ajeno*<sup>424</sup> ». La représentation presque fantastique du paysage austral en fait un monde à part, en dehors du globe terrestre : les contreforts andins ressemblent à des demi-lunes tandis que l'île Navarino, évoque à un autre monde, que sa blancheur et son étrangeté situent dans un au-delà indéfini. Ce type de paysages exceptionnels

<sup>422</sup> « *Témpano sumergido* », *Cuentos completos*, op.cit., p.425

<sup>423</sup> « *Todo anduvo muy bien en aquel rincón idílico, durante el primer tiempo... Digo el primer tiempo, porque sólo al cabo de dos o tres semanas fui notando la extraña influencia que poco a poco me llevó hasta la desesperación. Haberton no hablaba. [...] “¿Por qué este hombre es así?”, me preguntaba cada vez con más insistencia. No era curiosidad por saber lo que encerraba aquel individuo, que a lo mejor no era otra cosa que estupidez o cansancio de viejo; no era tampoco amor propio o susceptibilidad herida, sino simplemente el anhelo de hablar con un ser racional. ¡Y el único que había allí era él, y él me negaba este precioso don* », *ibid.*, pp.424-425.

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

forme le décor et la scène habituels des événements racontés par Coloane, tout aussi inédits que les lieux d'où ils surgissent.

### 3.4. *Un décor extraordinaire*

Le caractère extraordinaire du paysage austral s'exprime de diverses façons et est à chercher au sein des textes descriptifs. Les lieux qui le composent sont en tous points extrêmes, par leur situation, leur configuration, dimensions et couleurs, ainsi que par les phénomènes climatiques qui s'y manifestent. Les paysages de Coloane sont donc tout naturellement habités par une nature sublime, dont chacune des qualités, chacun des traits, est extrême, et donc saisissable dans son essence, et qui dépasse l'entendement et l'imagination de l'homme.

#### 3.4.1. **La blancheur et la glace**

Francisco Coloane a fait du « sixième continent » le décor, le thème et le personnage principal de deux livres, sans oublier quelques chroniques journalistiques. *Los conquistadores de la Antártica* est un roman d'aventures de facture classique, qui suit la progression d'un groupe d'expéditeurs toujours plus loin vers le Sud jusqu'à la lisière du cercle polaire. L'ouvrage *Antártica: una visión gráfica de un continente helado*<sup>425</sup> est une sorte de reportage photographique et narratif né de l'expédition qu'y ont mené ensemble le photographe Jack Ceitelis et Francisco Coloane en 1984. Ces deux livres peuvent être considérés comme les supports d'un « discours antarctique », catégorie sous laquelle Javier Guijarro Ceballos réunit différents genres discursifs :

*[...] designaré como « discurso antártico » todo texto narrativo, de cualquier época o lengua, cuyo desarrollo fundamental (en otros términos, su « fabula ») se sitúe en el continente antártico. [...] En el grupo denominado “discursos antárticos” caben objetos bien diversos [...]. Mi propuesta genérica asocia por ejemplo relatos de viajes reales [...] con viajes fingidos [...]. Vincula obras pertenecientes a la denominada “literatura para adultos” [...] con otras infantiles [...] o juveniles [...].*<sup>426</sup>

<sup>425</sup> Francisco Coloane, Jack Ceitelis, *Antártica: una visión gráfica de un continente helado*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1985.

<sup>426</sup> Javier Guijarro Ceballos, « *El lugar de la Narración de Arthur Gordon Pym en el corpus de los discursos antárticos* », *Melancolía del hielo*, Badajoz, Editorial de Extremadura, Col. « Plural/Ensayo », 2010, pp.35-36.

Selon Eddie Morales Piña, en dehors du poème épique d'Alonso de Ercilla y Zuñiga, *La Araucana*<sup>427</sup>, presque aucun texte de la littérature chilienne avant ceux de Francisco Coloane n'a eu pour objet le continent antarctique, dont une partie pourtant appartient à leur territoire :

*En la literatura chilena no se aprecia un mayor interés discursivo por el finis terrae, a pesar de que uno de los textos fundamentales de nuestra literatura hace explícita mención a aquel « continente inhóspito... » : el poema épico La Araucana. Desde aquel momento inaugural, los escritores chilenos han olvidado casi por completo el territorio antártico, salvo excepciones contadas, entre ellas el novelista Salvador Reyes con su obra titulada El continente de los hombres solos y el también narrador Francisco Coloane con Los conquistadores de la Antártica.*<sup>428</sup>

Selon ces termes, le roman de Coloane raconte un « voyage fictif », tandis que le reportage photographique est le fruit d'un « voyage réel », mais tous deux sont également susceptibles de nourrir une réflexion sur la représentation de l'Antarctique, et auraient bien pu figurer dans l'essai de Javier Guijarro Ceballos, qui s'attache à analyser les « images antarctiques<sup>429</sup> » construites et transmises par ces divers types de discours. S'agissant de l'Antarctique, Coloane reprend la plupart des lieux communs associés depuis des siècles à la « *Terra australis* », au « *locus antarticus* » comme l'appelle Eddie Morales Piña<sup>430</sup> : le « continent blanc », inhabité par l'homme, est inhospitalier et mystérieusement insondable mais aussi menacé par les désastres écologiques<sup>431</sup>. Devenu mythe<sup>432</sup> et objet facile de

<sup>427</sup> Eddie Morales Piña en cite les premiers vers : « *Chile, fértil provincia y señalada/ en la región Antártica famosa/ de remotas naciones respetada/ por fuerte principal y poderosa:/ la gente que produce es tan granada,/ que no ha sido por rey jamás regida,/ ni a extranjero dominio sometida* », « *En torno al escritor chileno Francisco Coloane... y un cuento gélido* », *Estudios Hemisféricos y Polares (Hemispheric and Polar Studies Journal)*, Vol. 2, N°2, Viña del Mar, Chile, deuxième semestre 2011, p.71. Rappelons que Coloane a donné à l'une de ses nouvelles le titre « *De la región Antártica famosa* », allusion explicite au poème fondateur qui témoigne de la volonté de l'auteur de se situer dans un rapport de filiation avec une tradition littéraire, même si celle-ci comporte peu d'œuvres mémorables. Eddie Morales Piña fait remarquer qu'en dehors des écrivains chiliens Alonso de Ercilla y Zuñiga, Salvador Reyes et Francisco Coloane, c'est la littérature étrangère qui s'est emparée du continent glacé comme un prétexte ou un décor extraordinaire plus que comme un objet d'écriture à traiter et décrire pour lui-même : Edgar Allan Poe, dans son roman *Aventures Arthur Gordon Pym*, en fait l'espace symbolique et mystique d'une descente aux enfers, Jules Verne le prend pour le décor de son roman fantastique *Le sphinx des glaces* tandis que plus récemment Howard P. Lovecraft s'en est inspiré pour sa nouvelle « Les montagnes hallucinées », relevant à la fois du genre fantastique et de la science-fiction.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>429</sup> « [...] *sólo me intereso por las "imágenes antárticas"* », *Ibid.*, p.41. Ceballos ne cite qu'une seule fois l'œuvre de Francisco Coloane, dans son introduction, laquelle consiste à demander à différents personnages ou narrateurs de récits antarctiques la raison de leur départ pour cette « région lointaine ». Ceballos choisit de citer le discours du sergent Pedro Ulloa, l'un des personnages principaux du roman *Los conquistadores de la Antartica*. Ulloa y insiste sur le mystère irrésistible de l'Antarctique et l'inconnu absolu qu'il représente et qui reste à découvrir. Ceballos commente brièvement : « *¿Por qué la Antártida para Ulloa? Ver el mundo [...] y satisfacer el prurito de ser el primero en la conquista [...]* », *ibid.*, p.20.

<sup>430</sup> « *En torno al escritor chileno Francisco Coloane... y un cuento gélido* », *op.cit.*, p.70.

<sup>431</sup> Javier Guijarro Ceballos ouvre son livre avec une description traditionnelle de l'Antarctique, dont on retrouve les divers éléments dans les récits de Coloane : « *La Antártida. Continente inhóspito, casi por completo deshabitado. Tierra extrema en sus fríos, azotada por las ventiscas. Ultimo reducto de una*

fantasmes plus que de descriptions réalistes en raison d'une situation géographique presque inaccessible, l'Antarctique est exprimé à travers une rare littérature venue essentiellement de l'extérieur.

Pourtant, l'écrivain chilien donne à ces clichés une forme inédite, va au-delà de ces images pour saisir une essence et forger une véritable poétique du bout du monde dont la puissance esthétique et émotionnelle est en partie tributaire d'une expérience personnelle des lieux : il ne se contente pas de montrer le bout du monde comme tel, il le donne à sentir. Ainsi Coloane contribue lui aussi, en s'inscrivant dans une tradition littéraire relativement peu représentée, à fonder un discours et un imaginaire de l'Antarctique, et d'une manière générale, des terres australes du Chili. Tout en nous penchant sur la manière dont il traite le « *locus antarticus* » et dont il représente ce dernier au sein de son univers littéraire, nous commenterons la représentation des paysages glacés de la Terre de Feu, d'autant plus digne d'intérêt qu'elle ne relève d'aucune tradition littéraire : leur description produit des images et spectacles uniques qui portent l'empreinte d'une vision inédite du Chili austral et des mers qui le bordent.

L'Antarctique a d'abord été associé à la couleur blanche, dans son sens littéral (raisons climatiques) et figuré, dans la mesure où elle peut être exploitée comme une métaphore de la page blanche en attente d'écriture. C'est ce que rappelle Javier Guijarro Ceballos, en montrant, à partir de l'étude de textes axés sur la description du paysage antarctique, que les tropes traditionnellement utilisés pour dire la blancheur du continent non seulement « reflètent » une réalité chromatique naturelle mais « construisent » également une image de l'Antarctique qui ne serait que – ou serait avant tout – blancheur monotone et omniprésente :

*Los tropos comentados reflejan indudablemente una realidad natural de la Antártida pero al mismo tiempo « construyen » una imagen de blancura omnimoda. Funcionan a modo de filtros ópticos reflectivos, que reflejan la blancura real, y simultáneamente como filtros ópticos de absorción, que recogen sólo la luz de la Antártida.*<sup>433</sup>

---

*naturaleza virgen, apenas hollada por el hombre y su cultura civilizadora y técnica, pero expuesta frágilmente a las amenazas de la reducción de la capa de ozono y del calentamiento global. [...] Territorio ingrato para la vida humana, animal y vegetal en su extensión, conceptuado en la política internacional bajo la excepcional fórmula de una "Tierra de nadie" [...]* », *Melancolía del hielo*, op.cit., p.7.

<sup>432</sup> Cette idée est d'ailleurs mise en scène au début du roman *Los conquistadores de la Antártica*. L'annonce par le capitaine Ulloa, personnage à part, original et rêveur, de la destination finale de son voyage, l'Antarctique, suscite un débat passionné sur la réalité du lieu : « [...] — ¡Me voy a la Antártida ! — ¿A la Antártida ? — repitió lleno de asombro el suboficial, y agregó — ¡Pero si eso es una leyenda; a la Antártida no ha llegado nadie ! — ¡Y si han llegado no han vuelto ! — dijo el cabo mecánico Frías, que era un tanto irónico. — No es una leyenda — contestó calmadamente el sargento Ulloa—, puesto que hace un año don Pedro Aguirre Cerda, nuestro Presidente, dictó un decreto en que señala el límite Sur de Chile [...]. — Quiero conocer todo mi país [...]. — Y ya no dirá: lo conozco de Arica a Magallanes o al Cabo de Hornos, sino de Arica a la Antártida o al Polo Sur — dijo Poblete », pp.16-17. Notons que Coloane a écrit ce roman avant de faire lui-même l'expérience de l'Antarctique, en se basant essentiellement sur les descriptions qu'il a pu lire dans le *Voyage au Pôle Sud* de l'expédition et scientifique Nordjensköld.

<sup>433</sup> Javier Guijarro Ceballos, « *Tropos encadenados: la metáfora de la Antártida como página en blanco* »,



Glaciers et icebergs, étendues enneigées et congères sont des composants récurrents des paysages représentés dans les récits de l'écrivain. Ils vont parfois jusqu'à métamorphoser un paysage en un véritable empire de glace. Plus encore, dans certains textes, la blancheur apparaît non plus comme la couleur d'une chose, d'une matière, mais comme l'unique élément du paysage décrit, son image principale, « définitoire » pourrait-on dire. Bien que le lecteur rencontre des étendues blanches en Terre de Feu, c'est plus particulièrement, et tout naturellement, dans les descriptions des terres antarctiques que se concentrent la puissance et l'intensité de la blancheur ou de la transparence de la glace, où elles peuvent se manifester en une sorte d'épiphanie.

Le récit « *El inglés de Lockroy* » débute avec une description du paysage polaire qui d'emblée donne le ton, au sens à la fois narratif et esthétique :

*A medida que uno va internándose en las regiones polares, la imponentia de los hielos se va haciendo más sobrecogedora. Es una sola belleza blanca, una sola naturaleza: la del hielo. En algunas partes el mar ha desnudado hasta el nivel de la alta marea la roca viva; en otras, en las cumbres, los fuertes huracanes han dejado algún risco al descubierto, pero lo demás es nieve, hielo, un desierto con una blancura que a veces se hace monótona.*<sup>434</sup>

Cette ouverture *in medias res* plonge directement le lecteur au sein d'un paysage sublime par la majesté de ses glaces et sa « beauté blanche » qui imposent à l'homme crainte et respect comme devant le sacré. Le présent de vérité générale employé tout au long du texte, ainsi que la formule impersonnelle « *uno va internándose* », posent l'idée d'une expérience à laquelle doit irrévocablement se soumettre tout homme engagé sur la même route menant toujours plus loin vers le Sud. De cette façon s'affirme une image du pôle qui peut apparaître comme véridique puisque vérifiable par tous<sup>435</sup>. Le début du récit offre l'image d'une invasion progressive du lieu par la glace, progression rendue explicite par le verbe au gérondif qui met l'accent sur le déroulement du processus (« *la imponentia de los hielos se va haciendo más sobrecogedora* »), à laquelle répond une intensification de l'effroi ressenti par les voyageurs-spectateurs. En s'enfonçant peu à peu en région polaire, ceux-ci semblent rapetisser tandis que les glaces et leur blancheur paraissent quant à elle s'épanouir, comme si la présence humaine s'effaçait peu à peu pour laisser place à la seule blancheur de la nature. Dans cette représentation, Coloane rejoint la tradition littéraire dans laquelle il s'inscrit.

---

*Anuario de Estudios Filológicos, Caseres, Servicio de Publicación de la Universidad de Extremadura, Vol. XXXIII, 2010, p. 86.*

<sup>434</sup> « *El inglés de Lockroy* », *Antártico, op.cit.*, p. 163.

<sup>435</sup> Le récit s'apparente d'ailleurs à un journal de voyage ou à une sorte de reportage descriptif en région polaire.

La deuxième phrase du texte de Coloane cité plus haut constitue à cet égard une sorte d'épiphanie du paysage polaire perçu comme pure beauté blanche, notamment grâce à sa structure cataphorique. La solennité avec laquelle le paysage est introduit repose sur une syntaxe qui mérite d'être analysée en ce qu'elle participe de la composition même de l'imaginaire des confins élaboré par Coloane. La phrase se décompose en trois segments. Les deux premiers, séparés du troisième par deux points, se caractérisent par une construction symétrique qui s'attache à définir l'essence du paysage qui s'impose aux voyageurs : « *Es una sola belleza blanca, una sola naturaleza [...]* ». Le rythme binaire produit un effet d'équilibre en accord avec l'idée d'une beauté liée ici à la monotonie du blanc. La répétition de l'article « *una* » et de l'adjectif « *sola* » nourrit la solennité de la phrase tout en insistant sur l'uniformité de cette beauté blanche. La couleur blanche, attribut du paysage et qualificatif de sa beauté, apparaît dès lors comme la totalité du paysage, comme le résultat d'un glissement synecdochique où la partie exprimerait le tout. Le verbe « être » qui ouvre la phrase permet l'assertion d'un prédicat essentiel par lequel le paysage se trouve alors défini.

Enfin, le troisième mouvement de cette phrase, annoncé solennellement par les deux points, peut être considéré comme l'explicitation de cette définition quelque peu mystérieuse, et de cette blancheur invasive, omniprésente et essentielle. En effet, « la glace » apparaît brutalement, comme le suggère la formule « *la del hielo* », plus lapidaire que les deux syntagmes précédents comportant notamment des répétitions, pour s'imposer comme l'image ultime de ce paysage sublime. Ainsi, c'est la glace, cette « couleur-matière », qui semble exprimer au mieux l'essence de ce paysage.

Dans un deuxième temps, le regard du descripteur se détache de cette glace imposante pour recueillir d'autres couleurs, d'autres reliefs. Mais ce ne sont que quelques détails dans ce tableau monotone (« *En algunas partes* » ; « *en otras, en las cumbres* » ; « *algún risco al descubierto* ») et la fin de la phrase entérine l'image d'un paysage polaire saisi comme une totalité presque absolument blanche : « *pero lo demás es nieve, hielo, un desierto con una blancura que a veces se hace monótona* ». Le mot « désert » met en valeur l'absence totale de vie que symbolise la glace, minérale et statique. Enfin, la monotonie que signale le narrateur peut être comprise comme une caractéristique objective de ce paysage monochrome. Elle peut toutefois également posséder une connotation négative tenant au sentiment de lassitude avec lequel elle peut s'apparenter et que suscite un tel paysage sans variété. On retrouve les mêmes éléments, comme un refrain, dans autre récit où les voyageurs font route vers l'Antarctique : « [...] *lo demás es nieve, hielo, con una blancura que llega a la monotonía*<sup>436</sup> ».

---

<sup>436</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos*, op.cit., p.282.

Le motif du paysage de glace se poursuit sur la page suivante, mis en scène cette fois dans le contexte d'une expérience particulière. Le narrateur relate en effet une navigation sur les canaux Gerlache et Neumayer qui bordent les côtes de la terre de Graham (péninsule antarctique) :

*[...] esta imponente belleza del hielo se nos mostró en toda su grandeza. Era un día claro, transparente aunque no alumbraba el sol, esa transparencia atesorada por los hielos y que parece llevarnos a otros ámbitos [...].*<sup>437</sup>

On retrouve associées la beauté et la majesté de la glace qui apparaissent comme sous la forme d'une apparition et sur le mode d'une révélation : (« [...] se nos mostró en toda su grandeza »). Ce texte introduit en outre la notion de transparence liée à la présence de la glace qui vient remplacer la blancheur précédente. La métaphore qui assimile cette transparence à un « trésor » accumulé au fil des siècles par les blocs de glace et les icebergs (« esa transparencia atesorada por los hielos ») construit l'image d'un lieu diaphane, cristallin, susceptible de représenter la pureté, même si la transparence n'est pas le blanc, symbole chromatique par excellence de la pureté.

Quelle que soit la signification de cette transparence, celle-ci transporte le voyageur vers un ailleurs (« esa transparencia que parece llevarnos a otros ámbitos ») qui n'est pas défini, une utopie vers laquelle l'imagination se trouve déportée. Elle apparaît en outre comme le signe d'une altérité qui ne semble pas pouvoir être précisée mais seulement consacrée comme telle par le recours à l'adjectif « autre ». Bref, tout se passe comme si la transparence et la blancheur absolues du paysage austral pointaient vers un au-delà du langage, renvoyaient à une réalité définitivement énigmatique. De fait, le paysage antarctique décrit ici semble se situer en dehors de l'expérience du monde connu. Le mythe antarctique est ainsi préservé.

Les dernières pages du roman *Los Conquistadores de la Antártica* embrassent cette double valeur du blanc dans la représentation du paysage polaire commentée par Javier Guijarro Ceballos dans le texte cité plus haut<sup>438</sup>. Dans ces pages, plus encore que dans les deux extraits évoqués précédemment, le blanc, de composant ou trait parmi d'autres du paysage antarctique, devient la seule image qui exprime et représente la totalité de l'espace décrit, faisant de la blancheur la quintessence du paysage austral. L'avant-dernier chapitre raconte la fin de l'aventure d'un groupe de personnages partis en quête de la terre légendaire

<sup>437</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>438</sup> Voir Javier Guijarro Ceballos, « Tropos encadenados: la metáfora de la Antártida como página en blanco », *op.cit.*, p.86.

de l'Antarctique. Très vite « la blanche immensité », silencieuse et désolée, deviendra pour eux une image du néant, et plus concrètement, celle d'une mort prochaine à laquelle ils finiront par se résigner. La blancheur de l'Antarctique se rapprocherait alors d'un des sens de la « *figura*<sup>439</sup> » dégagés par Auerbach et qui peut être lu comme la préfiguration d'un événement en particulier ; en l'occurrence, la blancheur omniprésente serait ici prémonition funeste.

Avant de se perdre au sein de cette immensité, les voyageurs découvrent avec angoisse et ravissement l'omniprésence du blanc alors qu'ils naviguent à la lisière du cercle polaire sur un canal qui leur est inconnu :

*Los cuatro hombres sobre cubierta empezaron a sobrecogerse por la grandeza de la inmensidad blanca en que iban penetrando. A pesar de estar acostumbrados a ver nieves, ventisqueros y soledades blancas, jamás imaginaron un paisaje de semejante soledad y grandeza. ¡Desolación y blancura por todas partes; pero una desolación y una blancura de tal infinitud y magnificencia, que atraían con poderosa sugestión!*<sup>440</sup>

Ce texte construit et donne à voir une apothéose du paysage blanc pour ainsi dire. L'espace parcouru par les voyageurs est désigné « *inmensidad blanca* », expression qui ne retient que deux traits spécifiques du décor : la blancheur et l'étendue, qui deviennent alors l'essence de ce paysage représentant une sorte d'absolu du blanc. En effet, ces quelques lignes sont marquées par le *leitmotiv* du blanc, employé comme adjectif (« *la inmensidad blanca* » ; « *nieves, ventisqueros y soledades blancas* ») et substantif (« *Desolación y blancura* » ; « *pero una desolación y una blancura* »). Le complément circonstanciel de lieu « *por todas partes* » insiste sur son omniprésence, de même que le terme « infinitude » (« *una blancura de tal infinitud* ») impose l'image d'un paysage uniforme.

En effet, en comparaison, les « neiges, congères et solitudes blanches » déjà contemplées par ces hommes lors de leur grande aventure n'ont pas la dimension extrême d'un tel paysage inédit. De la même façon, le pluriel (« *nieves, ventisqueros y soledades blancas* ») s'oppose au singulier de l'immensité blanche (« *la inmensidad blanca* »), comme l'unique s'oppose au nombre contre lequel il ressort pleinement. Enfin, l'intensité et la puissance de la blancheur unique de ce paysage sont marquées, d'une part, par l'emploi de l'adjectif « *sobrecogedora* », exprimant l'effroi ressenti à la vue de ce paysage; d'autre part, par la tonalité exclamative du narrateur, qui traduit le bouleversement provoqué par cette rencontre. L'apothéose du blanc que représente ce paysage particulier, correspond au

<sup>439</sup> Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, 1993, p. 11.

<sup>440</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, pp.108-109.

paroxysme du sentiment de solitude qui s'empare des voyageurs à ce moment du récit, qui touche à sa fin.

Par le biais de ces outils linguistiques et rhétoriques, le paysage situé à la lisière du cercle polaire s'impose au lecteur comme une immensité blanche, image qu'il gardera en mémoire comme identité première de ce lieu, d'autant plus qu'elle revient régulièrement dans l'œuvre de Coloane. Le récit « *Nuestro Sur* », conçu comme un condensé de géographie australe<sup>441</sup>, définit ainsi l'Antarctique : « *La Antártica es la glorificación del hielo, la nieve y la tempestad*<sup>442</sup> ». Dans ce texte à vocation identitaire, l'Antarctique apparaît une fois de plus comme le royaume de la glace et de la neige, par conséquent, le lieu épiphannique de la transparence et de la blancheur. La formule définitoire est quelque peu étrange puisqu'elle pose une équation, véhiculée par la copule définitionnelle par excellence qu'est le verbe « être », entre l'Antarctique et un acte à connotation spirituelle. Par cette image, le continent Antarctique se voit défini comme le lieu de consécration de la blancheur et de la transparence, et apparaît au lecteur tel un temple dédié à leur gloire où celles-ci peuvent accéder à une dimension sacrée. En outre, la dimension picturale du lieu est soulignée, la gloire étant aussi l'aura, le faisceau de lumière ornant le Christ représenté en majesté. La blancheur semble en effet avoir trouvé dans l'Antarctique sa « majesté » chromatique, et la transparence, sa pleine puissance esthétique.

La représentation du paysage austral sous l'aspect d'une immensité blanche n'est cependant pas réservée à la région polaire. Elle peut définir également certains endroits de la Région de Magallanes, ses nombreux canaux notamment : « *Una vez más se había confundido el canal Wide con el canal Eyre. Toda esa región cordillerana entre Chile y Argentina es un solo campo de hielo*<sup>443</sup> ». La présence de l'adjectif « *solo* » marque une fois de plus la monotonie d'un paysage monochrome, tout de blanc et de glace.

Le lecteur retiendra la même image de certaines îles australes, comme l'île Navarino et ses alentours, perçue par le regard surplombant du héros de la nouvelle « *Paso del Abismo* » :

*[...]el Beagle pasaba abajo, como un verde sendero florecido de espumas ; era lo único diferente, todo lo demás estaba completamente blanco. [...] la isla de Navarino misma semejava el comienzo de otro mundo blanco y ajeno.*<sup>444</sup>

<sup>441</sup> Le narrateur conclut : « *Este es a grandes rasgos nuestro sur* », « *Nuestro Sur* », *Velero Anclado*, *op.cit.*, p.31.

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> « *Paso del Abismo* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.177.

<sup>444</sup> « *Témpano sumergido* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.424.

Le caractère absolu du blanc est marqué par la formule totalisante « *todo lo demás* », qui efface la possibilité de toute distinction visuelle, ainsi que par l'adverbe « *completamente* ». L'expression « *semejaba otro mundo blanco y ajeno* » enchérit sur l'idée de monde à part (« *otro mundo* ») mais aussi étranger (« *ajeno* »), entretenant ainsi le mythe de la Terre Australe appréhendé comme un monde situé en marge du monde connu, un monde souvent incompréhensible, étrange et mystérieux.

D'autre part, les paysages blancs représentés dans les textes de Coloane inspirent souvent au narrateur-spectateur des visions presque irréelles des choses que le blanc a recouvertes. Ainsi, en arrivant à Puerto Edén, les marins de la *Huamblín* sont également confrontés au spectacle d'un paysage entièrement blanc :

*La vegetación de las islas también amanecía a veces envuelta en blanco ropaje, lo que daba a los robles aparragados, laureles y cipreses caprichosas formas suavemente esculpidas y mantenidas milagrosamente sobre el claro azul de las aguas.*<sup>445</sup>

Lorsque la végétation est revêtue de blanc, le paysage qui s'offre à la vue semble le résultat d'une création éclectique et variée, dont la perduration relève du miracle. Cette qualité exceptionnelle du paysage austral est complétée par une autre dimension extraordinaire, quantitative cette fois, et tout aussi remarquable.

### 3.4.2. L'espace de la démesure

Dans le monde austral imaginé par Coloane, l'extrême n'est pas seulement une donnée géographique se rapportant à une réalité extratextuelle vérifiable. Il possède aussi un véritable potentiel narratif et symbolique dont l'actualisation, au sein des récits, donne lieu au déploiement d'une géographie imaginaire et symbolique qui dessine le visage d'un territoire précis.

« *De la región Antártica famosa* » s'ouvre avec la présentation de l'un des lieux-clés du récit, la mer de Bellinghausen : « *Hay un mar más desolado que los otros mares en la Antártica; más desolado y tempestuoso que el mismo mar de Drake, que el Pacífico; es el mar de Bellinghausen*<sup>446</sup> ». Cette phrase repose sur une structure comparative qui souligne par trois fois la supériorité absolue de la mer de Bellinghausen en termes de violence et d'isolement. L'insistance prépare la suite du récit, qui met en scène des marins dont la force physique et la volonté vont être mises à l'épreuve par cette violence et cet isolement extrêmes.

<sup>445</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.402.

<sup>446</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.277.

De cette phrase se dégage également une tonalité solennelle produite par une amplification progressive, développée sur trois temps (trois mouvements nettement séparés par un point-virgule), du caractère extrême du lieu. Cette progression est tendue vers la désignation finale du lieu, vers la révélation du toponyme, laquelle a lieu dans le troisième et dernier mouvement de la phrase. La reprise du comparatif de supériorité « *más desolado* » dans le deuxième mouvement s'accompagne de la mention d'un nouvel adjectif (« *tempestuoso* ») qui ne fait qu'accentuer l'agressivité naturelle de l'endroit. S'y ajoute l'évocation de la mer de Drake, qui apporte un degré de précision supplémentaire dans la définition de la supériorité de la mer de Bellingshausen, alors encore anonyme pour le lecteur, et qui exprime également un degré de plus dans la notion d'extrémité géographique et climatique.

En effet, grâce à l'adjectif emphatique « *mismo* », qui signale un renforcement, on comprend que la mer de Drake est considérée, entre toutes les autres mers de l'Antarctique, comme l'une des références premières en matière de lieux tempétueux et désolés. Est ainsi défini l'un des sites centraux de l'histoire comme un espace unique puisqu'aucune mer ne le supplante ni ne l'égale ni en termes de violence et de danger. Globalement, les terres australes représentées constituent autant d'espaces désolés possédant de telles caractéristiques, lesquelles en font des décors particulièrement propices au déploiement de l'aventure.

L'extrême est aussi lisible dans la grandeur des lieux, au sens absolu du terme. Le gigantisme propre à la nature australe s'exprime à travers un ensemble d'outils linguistiques visant à mettre en exergue ce trait insigne du décor où se déroulent les aventures narrées, sur un mode hyperbolique nourri par de nombreux superlatifs et adjectifs emphatiques. La nouvelle « *El Páramo* » offre une description exemplaire de cette plaine désertique en déployant tous les outils linguistiques permettant la mise en relief de ses dimensions hors-normes :

*El Páramo es el lugar más desolado e impresionante que he conocido en el extremo sur de América. Son, como dije, veinte leguas de tierras áridas que orillan la costa atlántica de la Tierra del Fuego; veinte leguas de largo por unas dos de ancho; la vegetación es escasísima [...]. La playa es gigantesca [...]; el mar sube varios kilómetros hasta el borde mismo de la pampa y se retira desplegándose como una masa de aceite. Deja al descubierto un lecho de limo bituminoso, hostil y traicionero [...].*<sup>447</sup>

Ce texte descriptif délivre, dans un style énumératif, des données géographiques fournies par un observateur qui semble frappé par les dimensions du lieu qu'il expose au

<sup>447</sup> « *El Páramo* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.85

lecteur, ainsi que par l'ampleur du mouvement de la mer qui le borde. Il en relève explicitement la démesure par le biais de formules superlatives (« *el lugar más desolado* » ; « *la vegetación es escasísima* »), ou d'adjectifs intensifs (« *impresionante* » ; « *gigantesca* »), ou encore par l'anaphore « *veinte leguas* », qui souligne particulièrement la longueur imposante de cette plaine. A ces éléments s'ajoutent les énoncés emphatiques « *sube varios kilómetros hasta el borde mismo* » et « *ni las aves cansadas se atreven a posarse* », qui mettent clairement en évidence le caractère extrême des phénomènes qui s'y manifestent ainsi que la désolation d'un lieu qui n'est pas fait pour la vie végétale ou animale.

Ces remarques s'accompagnent de la notation d'impressions ressenties face à ce site exceptionnel. Ainsi, subtilement, le narrateur-descripteur construit un paysage singulier, filtré par une appréciation subjective du lieu – comme en témoigne la présence des adjectifs « *impresionante* », « *extrañas* », « *hostil y traicionero* » – qui vient se superposer au réel brut. Les informations « scientifiques » sur la géographie australe livrées au lecteur dans la quasi-totalité des récits sont presque inévitablement accompagnées d'appréciations suggestives relevant des impressions du sujet descripteur. La présence de ces notations subjectives vient appuyer l'idée d'une nature monumentale et sublime, et surtout, extraordinaire, et qui, de ce fait, déborde le sujet qui la contemple. Ainsi, le narrateur du récit « *Nuestro Sur* » fait appel à l'autorité de Charles Darwin pour donner une nouvelle image d'un Sud aux dimensions extraordinaires. Cependant, loin de retransmettre ses observations scientifiques sur la région, il insiste sur l'émotion ressentie par le naturaliste face à cette imposante nature :

*En el borde de esta península Carlos Darwin desembarcó en su viaje alrededor del mundo, y cuenta cuán grande fue su emoción al ver por primera vez sobre la superficie del mar el tipo de roca más profundo que existe en el corazón de la tierra. ¿Qué tempestades geológicas llevaron a esa roca a aflorar en la superficie oceánica? ¡No lo sabemos!*<sup>448</sup>

L'intensité de l'émotion de Darwin est proportionnelle à la puissance du phénomène géologique que ce dernier découvre en Terre de Feu. Par ailleurs, l'hypothèse scientifique que formule le narrateur pour expliquer ce phénomène reste sans réponse, nouvelle preuve du caractère exceptionnel d'une nature dont la logique déborde souvent l'entendement humain, incapable de la saisir par l'esprit. Ainsi, le Golfe des Peines apparaît comme le lieu des confins du Chili où tout est possible, même l'inconcevable.

D'autres textes viennent confirmer cette idée. A côté des données objectives qu'on y détecte parfois, on peut relever des termes relevant davantage du merveilleux, comme si la science se révélait impuissante à transmettre le caractère extrême des dimensions de certains

<sup>448</sup> « *Nuestro Sur* », *Velero Anclado*, *op.cit.*, p.29.



lieux australs, leur immensité et leur grandeur notamment. Dans un passage du roman *Los Conquistadores de la Antártica*, les adjectifs qui décrivent le relief caractérisant l'entrée de Walaia<sup>449</sup> restent communs, simples : « *Las altas montañas que acantilan la entrada de Walaia proyectaban sus grandes sombras sobre las tersas aguas del canal [...]*<sup>450</sup> ». Puis, comme pour pallier une insuffisance, la description confère ensuite à ces montagnes une présence supérieure en les rendant dignes de l'univers mythologique inventé par Homère :

*Poco a poco fue apareciendo la suave llanada donde está ubicado el chalet, que, aunque es un edificio grande, de dos pisos, semejaba una casita de palomas en medio de las ciclópeas montañas.*<sup>451</sup>

Le contraste avec les dimensions réduites de la construction humaine souligne d'autant mieux le caractère inhumain et mythologique de ces montagnes : on retrouve l'adjectif « grande » (« *edificio grande* »), utilisé plus haut pour qualifier les ombres projetées de la montagne (« *grandes sombras* »), mais qui, sous l'effet d'un ajustement conduisant à apprécier l'édifice à l'aune de la nature, est rapidement congédié au profit du diminutif « *casita* ». Les hommes sont quant à eux comparés indirectement à des colombes, analogie qui amoindrit leur importance au sein d'un paysage dont le sublime est accentué par contraste. Toujours selon la même logique contrastive mais de manière plus indirecte, la colombe, symbole de paix, s'oppose à la violence martiale, cannibale et sanguinaire du Cyclope. Dans la perspective figurative imposée par le texte, l'homme est cet oiseau fragile et vulnérable qu'est la colombe, dépassé par la surpuissance impitoyable de ces montagnes titanesques. Ici la référence au mythe met en exergue la grandeur exceptionnelle du site saisie dans ses dimensions menaçantes.

Dans un autre exemple, l'imaginaire mythologique convoqué est plus développé et la référence au mythe plus explicite. Pour énoncer la hauteur extrême des contreforts andins, les montagnes du Caucase sont convoquées : « *Altos murallones de los Andes con picachos que caen abruptamente. Más altos que los del Cáucaso donde amarraron a Prometeo por robarles los huevos a las águilas de los dioses*<sup>452</sup> ». Les montagnes andines apparaissent alors

<sup>449</sup> « *Walaia [...] está situada en uno de los parajes más agrestes, solitarios y australes del mundo: en la desembocadura de la Angostura Murray, frente al Cabo de Hornos* », *Los conquistadores de la Antártica*, op.cit., p.8. Cette présentation de l'un des lieux principaux où se déroule l'aventure offre un nouvel exemple de l'insistance du narrateur sur la situation géographique extrême propre à la plupart des localisations.

<sup>450</sup> *Los Conquistadores de la Antártica*, op.cit., p.65.

<sup>451</sup> *Ibid.*, pp.65-66.

<sup>452</sup> « *Paso del Abismo* », *Cuentos completos*, op.cit., p.175.

comme un lieu au fort potentiel mythique<sup>453</sup>, tandis qu'est conférée à l'espace marin une grandeur cosmique :

*Todo está controlado por las fuerzas de nuestras mareas, consideradas las más grandes de la costa occidental sudamericana, en relación no sólo con los péndulos del Sol y la Luna, asimismo chilotes, sino con todas las mareas cósmicas [...].*<sup>454</sup>

Est mise en relief ici la hauteur des marées chilotes, auxquelles aucune autre dans le monde n'est comparable. Elles doivent leur caractère unique au fait qu'elles sont sous l'influence directe des cycles solaires et lunaires, et qu'elles communiquent avec les marées cosmiques. Au niveau syntaxique, le système corrélatif « *no sólo [...] sino con* » énonce l'amplification de la portée des marées chilotes selon une gradation allant de l'espace familier de la région (« *[d]el Sol y la Luna asimismo chilotes* ») au lointain cosmos, hors de portée. L'effet d'amplification est renforcé par l'adjectif à valeur totalisante « *todas* », qui n'omet aucune autre marée de la planète, tandis que l'adjectif « *cósmicas* » renvoie à la plus grande dimension géographique possible : le monde dans sa forme parfaite, ordonnée, harmonieuse. La voie passive, reposant sur le participe passé « *consideradas* », apporte crédit et autorité à ce jugement qui n'est donc pas le seul fait du narrateur et peut être interprété comme le discours d'océanographes, possibles agents de l'acte intellectuel sous-entendus dans la structure elliptique (« *consideradas por...* »).

L'espace austral que découvre le lecteur au fil des récits se caractérise par une géologie unique dont l'une des spécificités est l'immensité. Le texte « *Arica, condores, "guacaches" y ballenas*<sup>455</sup> », consacré à l'évocation de certains motifs et symboles animaux propres à la spiritualité indienne, se conclut sur une définition imagée du Chili où l'immensité possède une place centrale : « *[...] veo a Chile como un largo cetáceo regalándose entre las dos más grandes inmensidades del planeta, la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico*<sup>456</sup> ».

<sup>453</sup> Les Andes sont un symbole identitaire fort dans la littérature hispano-américaine. On pense notamment au poème épique de José Joaquín de Olmedo qui les érige en témoins éternels de la victoire de Bolívar : « *Mas los sublimes montes, cuyafrente/ a la región etérea se levanta/ que ven las tempestades a su planta/ [...]/ los Andes, las enormes, estupendas/ moles sentadas sobre bases de oro/ la tierra con su peso equilibrando/ jamás se moverán* », *Oda a la victoria de Junín: canto a Bolívar*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999 [Edition digitale établie d'après la deuxième édition de *Poesías completas*, Aurelio Espinosa (ed.), México, Pólit, 1941].

A sa suite, Pablo Nerudo écrit « *Alturas del Machu Picchu* » : « *Entonces en la escala de la tierra he subido /entre la atroz maraña de las selvas perdidas /hasta ti, Macchu Picchu. /Alta ciudad de piedras escalares, / por fin morada del que lo terrestre/ no escondió en las dormidas vestiduras. / En ti, como dos líneas paralelas, / la cuna del relámpago y del hombre/ se mecían en un viento de espinas. / Madre de piedra, espuma de los cóndores/ Alto arrecife de la aurora humana* », *Canto general*, VI, 1950, Madrid, Cátedra, 2011.

<sup>454</sup> « *Tripulantes del Caleuche* », *Antártico*, op.cit., p.159.

<sup>455</sup> « *Arica, condores, "guacaches" y ballenas* », *Velero Anclado*, op.cit., pp. 25-28.

<sup>456</sup> *Ibid.*

Ainsi, avant de les nommer par leurs toponymes conventionnels, le narrateur désigne la Cordillère des Andes et l'Océan Pacifique par ce qui fait leur identité physique à ses yeux. On observe la même expression dans le récit « *Nuestro Sur* », où les Andes et le Pacifique accèdent à une dimension cosmique : « *esas dos inmensidades, Andes y Pacífico, parecen haberse dado cita para mezclar sus grandes dimensiones en un juego de niños cósmico*<sup>457</sup> ». La récurrence du terme « immensité » quand il s'agit de désigner les lieux australs invite le lecteur à interpréter cette qualité comme une image définitionnelle du Sud.

Dans la vision singulière du Chili que nous offre l'auteur du texte « *Arica, cóndores, "guacaches" y ballenas* », le recours au substantif « immensité », plutôt qu'à l'adjectif « immenses », produit un effet de sens qui doit être commenté. Cordillères et Océan ne sont pas seulement immenses, ils sont des immensités, extraordinaires par nature, qui plus est, « les deux plus grandes immensités de la planète ». On passe ainsi insensiblement de la sélection d'une qualité (que réalise l'adjectif « immense ») à l'affirmation de l'identité (qu'exprime le substantif « immensité »), dont la pertinence est confirmée par l'emploi du superlatif absolu. Notons sur ce point la forme analytique du superlatif « *más grandes* », peu courante en espagnol, incorrecte d'un point de vue grammatical, puisque la règle est d'employer dans ce cas l'adjectif « *mayor* ». Ce choix linguistique constitue donc un tour stylistique mettant en valeur la grandeur via un effet de surenchère : la forme double (« *más grandes* ») l'énonce deux fois, contrairement à la forme synthétique (« *mayor* »).

Le « Páramo », l'un des sites privilégiés de l'œuvre australe de Coloane, se caractérise lui aussi par son immensité. En sa qualité de « haut-lieu », il est l'objet de nombreuses descriptions, dont certaines s'attachent plus particulièrement à souligner son ampleur et sa grandeur, en insistant à chaque fois sur un élément différent ou en l'envisageant sous des aspects variés :

*En el lugre María López surcaron las aguas del estrecho bordeando la Tierra del Fuego por el Atlántico, y arribaron al Páramo, gigantesca escollera que avanza una docena de kilómetros mar afuera, protegiendo con su brazo de piedra una extensa bahía, San Sebastián, donde el mar sube y desciende más de diez metros de nivel, desnudando kilómetros y kilómetros de gredosas playas [...] que dan comienzo a la llanura fueguina cubierta de extensos pastizales coirón.*<sup>458</sup>

Les adjectifs « *gigantesca* », « *extensa* » et « *extensos* » mettent en relief l'étendue du lieu soutenue par la répétition de l'adjectif « *extenso* ». Ses dimensions extraordinaires sont accentuées par l'emploi de l'adjectif hyperbolique « *gigantesca* ». Sur cette description au

<sup>457</sup> « *Nuestro Sur* », *Velero anclado*, p.30.

<sup>458</sup> « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, pp. 309-310.

demeurant imprécise, fruit d'une appréciation subjective se voulant malgré tout discours en adéquation avec la nature des lieux, se greffent des données mathématiques : les mesures. Bien qu'elles aussi restent imprécises (« *una docena de kilómetros* » ; « *más de diez metros* » ; « *kilómetros y kilómetros* »), elles convainquent peut-être plus efficacement le lecteur de l'ampleur des lieux.

Un autre exemple témoigne encore de l'importance accordée à la mise en valeur de l'immensité des lieux décrits et mis en scène dans la diégèse. Bien que l'anse de Quintay ne soit pas un site récurrent dans l'œuvre de Coloane, un récit entier lui est consacré, qui met d'emblée en évidence la vastitude de l'endroit. Le mont Curauma en forme le principal relief :

*Al sur del puerto de Valparaíso se encuentra la caleta de Quintay. Entre ambos se levanta un gran cerro que va a caer al mar como una gigantesca trompa de ballena. Es el Curauma, de quinientos metros de altura. Todo es grandioso o soberbio entre estos cantiles: los cordones cordilleranos que llegan hasta el mar y la vastedad del océano más grande del planeta.<sup>459</sup>*

La grandeur est le *leitmotiv* de ce texte ; elle est « l'esprit » du lieu, pourrait-on dire. Saisie dans son sens physique, elle est signifiée par l'adjectif mélioratif « *grandioso* », le substantif « *vastedad* », le relevé de l'altitude « *quinientos metros de altura* », la préposition spatiale « *hasta* » qui rehausse l'aspect étendu du site, ainsi que par le superlatif absolu « *el océano más grande del planeta* », périphrase désignant le Pacifique de manière récurrente dans l'œuvre de Coloane. L'analogie morphologique motivant le rapprochement entre le mont Curauma et le bec gigantesque d'une baleine, permet d'affirmer, en la concrétisant, la grandeur du lieu. D'autre part, les adjectifs « *grandioso* » et « *soberbio* », dont le sens semble pouvoir résumer l'essence du lieu, comme le suggère par ailleurs le pronom indéfini à valeur totalisante « *todo* », transforment le paysage en un spectacle à la fois esthétique et noble, entendu au sens fort du terme, soit qui est au-dessus du commun.

Les aspects du paysage austral que nous venons de mettre en évidence nous invitent à l'interpréter comme un paysage de grandeur au sens où l'entend Joseph Addison :

*Par grandeur, je n'entends pas seulement la masse d'un objet isolé, mais l'étendue de tout ce qu'on voit, considéré d'un seul tenant. Telles sont les perspectives qu'offre une campagne ouverte, un vaste désert inculte, un énorme amas de montagne, de rochers et de précipices immenses, ou une large étendue d'eau, qui ne nous frappent pas seulement par la nouveauté ou par la beauté de leurs aspects, mais par cette espèce de magnificence rude qui apparaît dans maintes œuvres de la nature.<sup>460</sup>*

<sup>459</sup> « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p. 289.

<sup>460</sup> Joseph Addison, « La nature et les plaisirs de l'imagination », *The Spectator*, London, N°414, 25 juin 1712.

Cette « magnificence rude » se reflète à travers l'immensité, la vastitude et le caractère massif et imposant des lieux qui dépasse l'homme. La rudesse proprement dite réside dans la violence inhérente au paysage : sa brutalité, son hostilité et sa nature sauvage en font des lieux que l'homme doit fuir ou affronter s'il veut préserver son intégrité physique et mentale.

En effet, loin de n'offrir que des tableaux statiques, les paysages australs des récits de Coloane peuvent constituer un décor profondément dynamique, constamment mobile. Cette qualité ne concerne pas ou alors très peu les paysages terrestres. Elle est le fait de la mer australe, qui constitue le décor de plus de la moitié des récits de Francisco Coloane. Animée d'une énergie puissante et proprement dramatique, génératrice de chaos, la mer australe est l'un des composants essentiels d'une nature généralement violente.

### 3.4.3. La mer australe, une dynamique sublime et destructrice

Représentée avant tout comme une force, la mer australe relève du sublime de puissance ou du « sublime dynamique », défini par Yvon Le Scanff en ces termes :

La notion de force est au cœur de la définition originale du sublime: depuis Longin, le sublime est représenté analogiquement comme un phénomène dynamique, comme une force de la nature, comme un coup de « foudre ». [...] Le concept de nature a évolué entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle et le sublime dynamique semble représenter au mieux cette nouvelle conception de l'essence du phénomène naturel.<sup>461</sup>

Dans les textes de Francisco Coloane, la mer apparaît comme un élément animé d'un mouvement constant dont elle est elle-même le moteur, même lorsqu'elle est au repos:

*El mar estaba en completa calma, pero siempre existía un movimiento latente de grandes olas extendidas, que se levantaban lentamente como un pecho gigantesco que se hinchara con una leve respiración interior. Era la respiración de ese mar inmenso dormido bajo los astros y descansando tal vez por una sola noche de su tempestuosa y agitada vida. Sobre el dilatado pecho, el « Agamaca » era una brizna mecida por esa lenta respiración.*<sup>462</sup>

La comparaison du mouvement incessant des vagues avec une respiration dessine un espace au dynamisme vital, tandis que la mer est indirectement comparée à une poitrine qui se soulève, image essentielle par laquelle elle pourrait être définie. En effet, la comparaison, qui ne fait que rapprocher les termes (« *como un pecho gigantesco que se hinchara con una leve respiración* »), est suivie d'une métaphore qui pose une équivalence entre le mouvement de la

<sup>461</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, op.cit., pp.69-70.

<sup>462</sup> *Los Conquistadores de la Antártica*, op.cit., pp.73-74.

mer et une respiration (« *Erala respiración de ese mar inmenso* »; « *mecida poresa lenta respiración* »). Par le biais du geste métaphorique, l'élément marin est ainsi défini comme un mouvement avant tout, incessant et vital. Cette représentation apparaît à de multiples reprises dans les textes de Coloane, où la mer est désignée par le biais de formules et d'images qui mettent en valeur ce mouvement essentiel propre à la définir : « *pequeñas olas en permanente aleteo*<sup>463</sup> » ; « *aquel movedizo mundo de agua [...]*<sup>464</sup> » ; « *este horizonte cerrado de lomos movedizos*<sup>465</sup> » ; « *Uno de los pasajeros, Francisco Mansilla, al ver por primera vez movedizas colinas oceánicas, exclamó asombrado: —¡Si parecen ballenas peleando!*<sup>466</sup> ». La mobilité de la mer est propice à la création poétique en ce qu'elle inspire à ceux qui la décrivent comparaisons et métaphores, comme si la prose littérale ne suffisait pas à l'exprimer, comme si ce « monde mobile » lui échappait. La mer transmet ce mouvement continu à tout ce qui vient l'« habiter », hommes et animaux, et même à ce qui n'a plus de vie :

*Las aguas antárticas son muy transparentes y lúcidas y en su movimiento ondulatorio hacían moverse también aquellas osamentas como si adquirirían extraña vida. [...] Toda la manada, en su ondular macabro, trataba de ascender a la superficie.*<sup>467</sup>

La description du mouvement de la mer au repos ne manque pas de mentionner un autre type de dynamisme qui semble plus apte à la définir dans la mesure où ce mouvement lent n'est qu'occasionnel (« *descansando tal vez por una sola noche* »). C'est bien au contraire le bouillonnement, la turbulence, la frénésie de la tempête où s'actualise sa force, qui caractérisent en propre la « vie » de la mer (« *su tempestuosa y agitada vida* »). Il est donc logique que dans le paysage austral représenté par Coloane, la force naturelle par excellence soit la mer, l'un des espaces privilégiés des récits. La mer australe n'est en effet que très rarement décrite comme un espace synonyme de calme et de tranquillité, protecteur et maternel.

Dans l'extrait précédemment cité<sup>468</sup>, la force démesurée de cet élément est soulignée via un lexique hyperbolique sur lequel repose sa description : « *grandes olas extendidas* » ; « *pecho gigantesco que se hinchara* » ; « *mar inmenso* » ; « *dilatado pecho* ». Pour compléter ce portrait de la mer comme puissance et force sublimes, une métaphore donne à voir l'embarcation humaine sous la forme d'un simple et fragile brin d'herbe abandonné au rythme

<sup>463</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.178.

<sup>464</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.24.

<sup>465</sup> « *Golfo de Penas* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.167.

<sup>466</sup> « *Estelas del Caleuche* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.210.

<sup>467</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.173.

<sup>468</sup> *Los Conquistadores de la Antártica, op.cit.*, pp.73-74.

et aux mains de cette force supérieure (« *el Agamaca era una brizna mecida* »). Elle établit un contraste efficace qui confère à cette mer aux gestes maternels une dimension malgré tout monstrueuse en la faisant apparaître sous les traits d'une bête gigantesque qui ne dort que d'un seul œil et prête à l'assaut, créature digne des mythes et légendes.

Le dernier terme employé dans cet exemple pour décrire le mouvement marin, bercer, suggère un mouvement de va-et-vient correspondant au rythme des vagues. On note ainsi des expressions récurrentes d'un texte à l'autre : « *la "Flora" subía y bajaba en los lomos del mar, azotada, semidestruida por la tempestas* » ; « *[l]os dos botes subían y bajaban entre esas montañas de agua* » ; « *[e]ntre ola que sube y ola que baja*<sup>469</sup> » ; « *Entre ola y ola nuestro barco se recostaba*<sup>470</sup> » ; « *Las olas subían y bajaban descompasadamente al buque y al bote*<sup>471</sup> » ; « *[...] abajo no alcanzan a llegar ni el vaivén ni el rumor de las olas*<sup>472</sup> ». Une telle syntaxe imprègne le texte du rythme marin, qui se communique ainsi plus facilement au lecteur. En effet, ce rythme qui dirige la navigation sans que l'homme n'y puisse rien se reflète dans la prose de Coloane marquée bien souvent par le même mouvement, comme si celle-ci cherchait à mimer le rythme du milieu qu'elle décrit et déploie. En ce sens, l'énergie cinétique de la mer se transmet également à l'écriture qu'elle anime, de sorte que les vagues ne sont pas les seules à être évoquées sur ce rythme de va-et-vient, mais tous les phénomènes ayant lieu sur mer. Une phrase peut ainsi enchaîner les segments syntaxiques binaires imprimant au texte cette cadence : « *Así rodaron, como siempre dando tumbos entre la vida y la muerte; a veces bajo el agua ; otras sobre el oleaje apabullante*<sup>473</sup> », mais aussi « *[...] nos encontramos con el arte en plena mar, que da paz y vida, agitación y muerte*<sup>474</sup> ».

Le mouvement marin est bien l'un des principes fondamentaux de l'écriture de Coloane, fait poétique particulièrement lisible dans les incipits de certaines nouvelles s'ouvrant au beau milieu d'une navigation, sur une mer la plupart du temps agitée<sup>475</sup>. Le récit « *Golfo de Penas* » place le lecteur à bord d'un bateau bousculé par la houle, aux côtés d'un narrateur qui souligne l'aspect potentiellement périlleux de ce voyage : « *Entre ola y ola nuestro barco se recostaba como un animal herido en busca de salida a través de ese horizonte cerrado de lomos movedizos y sombríos*<sup>476</sup> ». « *Madera seca* » débute au moment précis où la mer

<sup>469</sup> *Ibid.*, p.23-25.

<sup>470</sup> « *Golfo de Penas* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.167.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>472</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.403.

<sup>473</sup> « *El cormorán* », *Antártico*, *op.cit.*, p.94.

<sup>474</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.280.

<sup>475</sup> Certains récits « de terre » s'ouvrent également *in medias res*, mais dans ce cas, c'est au milieu d'une chevauchée rythmée par le galop des chevaux. Chaque espace raconté impose à la prose un rythme de déplacement qui lui est propre.

<sup>476</sup> « *Golfo de Penas* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.167.

commence à s'agiter : « *El mar empezó a picarse cuando navegábamos a la cuadra de Butachauques [...]*<sup>477</sup> » ; le drame est d'emblée dynamisé par cette énergie marine qui donne le pressentiment qu'un danger est imminent et que l'aventure est en marche. Le début de la nouvelle « *El último contrabando* » correspond à un changement dans la navigation une fois la tempête passée, ce qui ne signifie en aucun cas un ralentissement du rythme : « *Después del temporal corrido a palo, el cúter del viejo Tomás entró a fuerza de remos en una estrecha ensenada del canal Murray, esa correntosa desembocadura [...]*<sup>478</sup> ». Ces ouvertures *in medias res* ont pour effet d'emporter le lecteur en mer dès l'incipit du récit, et d'imposer ainsi à la lecture le rythme et l'énergie propres aux mers australes. La mer, qui fait avancer les bateaux, génère ainsi l'aventure et conduit la narration tout autant que la lecture.

La mobilité marine constitue donc un élément qu'il est indispensable de prendre en compte pour la compréhension de l'œuvre de Coloane, et ce autant dans ses aspects sémantiques et prosodiques que narratifs. Cependant, celle-ci ne peut à elle seule permettre l'aventure ni donner lieu à un récit. En effet, non seulement la mer australe est représentée comme un phénomène dynamique, mais elle apparaît la plupart du temps chargée d'une énergie souvent destructrice, énergie qu'Yvon Le Scanff nomme « dynamisme chaotique » :

Le paysage naturel du sublime est alors essentiellement appréhendé comme énergie chaotique. [...] Les grandes figures de ce dynamisme chaotique forment une sorte d'imaginaire élémentaire du sublime: la terre, l'eau, l'air et le feu révèlent leur essence chaotique dans le volcan, la cataracte, l'orage et la tempête.<sup>479</sup>

La description du passage de Brecknock, le lieu du drame relaté dans la nouvelle « *El témpano de Kanasaka* », fournit un exemple éclairant de la manière dont est représentée cette énergie<sup>480</sup> chaotique et ce mouvement constant qui sont au fondement du paysage maritime austral créé par Coloane : « *sus olas se empinan como cráteres y van a estallar junto a los peñones sombríos que se levantan a gran altura y caen, revolcándose [...]* ». Le lecteur peut suivre le mouvement ample et complexe des vagues en cet endroit, qui peut se décomposer en trois temps correspondant chacun à un verbe de mouvement : « *empinarse* » (se jucher), « *estallar* » (éclater) et « *revolcarse* » (rouler). Le rythme haletant de la phrase, son ampleur et la complexité de sa syntaxe – constituée d'un enchaînement de propositions, coordonnée et relative, ainsi que d'un complément circonstanciel de manière mentionné en incise –

<sup>477</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos*, op.cit., p.179.

<sup>478</sup> « *El último contrabando* », *Cuentos completos*, op.cit., p.99.

<sup>479</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, op.cit., p.70.

<sup>480</sup> Au sens étymologique du terme : du grec « *energeia* », force en action.



contribuent efficacement à fabriquer l'image d'un lieu parcouru d'un dynamisme incessant et chaotique.

La violente énergie océanique atteint son paroxysme dans les lieux du bout du monde, en raison d'un phénomène climatique bien précis qui s'y manifeste et que Coloane exploite littérairement pour produire l'image d'un océan chaotique propre à dire l'un des traits les plus caractéristiques de la région australe. C'est ainsi que sont décrites, au présent, les dépressions océaniques ayant donné son visage actuel au relief andin :

*Las grandes depresiones oceánicas que vienen rodando desde los confines del océano Pacífico chocan con especial fuerza, en todo su desarrollo, contra esos contrafuertes andinos que han quedado desafiando el pleno mar, triturado por ancones y canalizos.*<sup>481</sup>

L'expression « *especial fuerza* » signale le déploiement d'une force unique en cette région de l'extrême Sud du Chili. Cette force unique, à dimension cosmique, est traduite par l'emploi de l'adjectif « *grandes* », et plus encore par les verbes « *rodar* » (rouler) et « *chocar* » (s'abattre). Le Cap Horn est présenté comme le lieu où se trouve concentrée toute l'énergie destructrice des Océans, devenant par là un site emblématique : il est ce « *trágico promontorio que apadrina el duelo constante de los dos océanos más grandes del mundo*<sup>482</sup> ». La métaphore du duel, l'antéposition de l'adjectif « tragique » ainsi que le superlatif absolu « *más grandes* », dont la forme double produit un effet emphatique, confèrent à la phrase une tonalité épique qui s'accorde parfaitement au phénomène naturel décrit.

Les mers australes décrites par Coloane constituent en effet le décor d'une lutte permanente entre la terre et la mer, ce qui en fait un espace fondamentalement, essentiellement, agonistique. Le début de la nouvelle « *La gallina de los huevos de luz* » insiste précisément sur cette tension violente qui anime l'espace marin, sensible dans la description d'une tempête. On retrouve la métaphore du duel entre terre et mer, laquelle repose sur l'anthropomorphisation de ces deux éléments engagés dans un combat séculaire :

*Hace quince días que el mar y la tierra luchan ferozmente en el punto más tempestuoso del Pacífico sur [...].*

*La lucha de la tierra y el mar es allí casi permanente. La cordillera de los Andes trató, al parecer, de oponerle algunos murallones, pero en el combate de siglos todo se ha resquebrajado; el agua se ha adentrado por los canales, ha llegado hasta las heridas de los fiordos cordilleranos y sólo han permanecido abofeteando al mar los puños más fieros, cerrados en dura y relumbrante roca como en el faro Evangelistas.*<sup>483</sup>

<sup>481</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.406.

<sup>482</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*, op.cit., p.19.

<sup>483</sup> « *La gallina de los huevos de luz* », *Cuentos completos*, op.cit., p.157.

La tempête, événement qui inaugure cette fable, est donc l'occasion d'une digression sur l'histoire géologique du lieu, dont l'aspect actuel s'explique par une lutte permanente entre la terre et la mer. Parmi ces deux éléments personnifiés, c'est la mer qui a l'avantage sur la terre tandis que celle-ci, malgré les tentatives de défense qu'elle déploie, (« *La cordillera de los Andes trató [...] de oponerle algunos murallones* »), sort toujours plus amoindrie de ce combat millénaire (« *pero en el combate de siglos todo se ha resquebrajado* »). La mer est quant à elle agent actif et sujet de plusieurs mouvements offensifs particulièrement agressifs : « *resquebrajar* » ; « *adentrarse* » ; « *llegar hasta las heridas* ». Sa victoire est entérinée par l'invasion de l'espace terrestre à laquelle elle parvient : sa nature liquide lui permet de s'infiltrer aisément dans la matière minérale.

La terre, victime du combat, porte les stigmates de cette érosion agressive comparable à un viol (« *el agua se ha adentrado [...], ha llegado hasta las heridas* ») et sa force défensive s'en trouve réduite : « *sólo han permanecido abofeteando al mar los puños más fieros* ». La proposition restrictive (« *sólo han permanecido* ») souligne la réduction de ses forces par le biais d'une métaphore métonymique : la terre n'a plus que des poings (« *los puños más fieros* ») pour poursuivre le combat que ses « grandes murailles » n'ont pas pu remporter. Bien que volontaires et toujours en lutte, ses mains semblent seulement capables de « gifler » : le verbe « *abofetear* » exprime en effet une violence moindre en regard de celle que la mer peut déployer. L'arme marine par excellence est en effet sa force érosive (« *todo se ha resquebrajado* ») qui semble imparable et inépuisable.

Ainsi, l'auteur exploite l'activité naturelle, géologique (l'érosion) et atmosphérique (la tempête), propre à la région, pour mettre en scène un duel épique entre terre et mer, métaphore récurrente et fondamentale dans l'œuvre de Coloane où s'élabore une véritable pensée de la lutte pour la survie héritée de Darwin. Soulignons que dans les récits de Coloane, la mer révèle son énergie aussi bien dans l'imaginaire de la tempête que dans celui du volcan<sup>484</sup>, et ce en raison de la nature de la matière aquatique, propice à tous les types de métamorphoses, et donc susceptible d'englober toutes les figures du chaos. Un chapitre du roman *Los Conquistadores de la Antártica*, dédié à la légende yamana du « Pingouin fantôme », met en scène le courroux marin créateur de chaos. Le récit de la navigation des indiens Yamanas de Terre de Feu à bord d'une petite embarcation malmenée par la tempête relève logiquement du registre épique:

---

<sup>484</sup> On aura ici en tête les cratères métaphoriques que forment les vagues au niveau du passage de Brecknock.

*El mar embravecido golpeaba las costas del Beagle como si las aguas hubieran aumentado extraordinariamente su caudal y quisieran romper las altas cordilleras que las aprisionaban. ¡Lucha de elementos que desde que el mundo es mundo viene desarrollándose en esa tierra destrozada por los cataclismos y vendavales! [...] Sólo el cuarto día, como si una mano divina hubiera dado la señal del término del combate de los elementos, una calma de cristal se transparentó por las aguas y los aires del canal.*<sup>485</sup>

On repère le même schéma que dans le texte précédent : la mer mène le duel tandis que la terre est victime. L'expression de la violence aquatique est omniprésente dans la première phrase : la mer déchaînée est personnifiée sous les traits d'une bête furieuse (« *embravecido* ») et apparaît comme le sujet du verbe d'action « *golpear* » (frapper) désignant un geste offensif. Pour mieux donner à voir et à sentir la fureur de la mer, le conteur recourt à une analogie formulée sur un mode hypothétique, qui met en valeur la violence destructrice de l'eau : « *como si las aguas hubieran aumentado extraordinariamente su caudal y quisieran romper las altas cordilleras que las aprisionaban* ». La métaphore qui assimile la mer australe à une prisonnière des chaînes de montagne dont elle souhaiterait échapper coûte que coûte invite à voir en celle-ci une force rebelle à toute soumission.

Une exclamation du conteur vient interrompre le déroulement de l'action : « *¡Lucha de elementos que desde que el mundo es mundo viene desarrollándose en esa tierra destrozada por los cataclismos y vendavales !* ». Ce commentaire lyrique au style grandiloquent constate solennellement, en la confirmant, la lutte éternelle des éléments débutée à l'époque immémoriale des origines, tout en soulignant la violence extrême que subit la terre, véhiculée notamment par le verbe « *destronar* » (détruire, dépecer, abîmer). Enfin, l'accumulation de sonorités rudes et agressives enrichit la perception de la violence marine qui parvient au lecteur comme un ensemble de sons mimétiques du phénomène représenté.

La fin de la tempête (au quatrième jour) est scellée par une sorte de *deus-ex-machina*. C'est du moins ce que laisse imaginer la seconde analogie en suggérant la possible intervention d'un Dieu pour mettre un terme au déchaînement marin (« *como si una mano divina hubiera dado la señal del término del combate* »). Cette intervention, bien qu'imaginaire, confère au récit épique une dimension mythologique – il s'agit d'ailleurs du récit d'une légende –, qui n'est pas sans rappeler *L'Iliade* où les conflits entre les Dieux ont de lourdes conséquences sur les affaires humaines, qu'ils y soient favorables ou les contrarient. Le recours à cette hypothèse miraculeuse traduit l'idée que l'accalmie est inexplicable, que la raison des activités cosmiques échappe aux hommes qui en sont souvent les victimes<sup>486</sup>.

<sup>485</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.59.

<sup>486</sup> Si l'on poursuit l'analogie, on pourrait rapprocher les éléments naturels de ces dieux courroucés, d'autant que dans certains récits l'évocation de l'espace marin peut convoquer la mythologie gréco-romaine et ses héros. Ainsi le bateau héros du récit épique « *El último contrabando* » se nomme le « Jupiter », et ne tient pas son

Les tempêtes qui éclatent dans la quasi-totalité des récits de mer de Coloane transforment presque toujours le paysage océanique en une image emblématique du chaos. La force et la violence des éléments modèlent en effet l'espace marin qu'elles instituent lieu du drame par excellence. En effet, grâce à leur dynamisme propre, les mers australes sont des espaces naturellement dramatiques qui se laissent facilement investir par l'imaginaire et le mythe. Ce dynamisme aquatique est renforcé par celui du vent, dont l'importance peut être considérable dans certains textes. Ainsi, au sein de l'espace marin, l'énergie des eaux peut se voir relayée, ou démultipliée, par celle du vent. Lorsque celui-ci l'envahit, il est capable de transfigurer le paysage naturel de la région en y imposant sa violence chaotique :

*Las tormentas se desatan a menudo y el viento se rasga ululando en los altos cantiles, y a veces brama como enfurecido por no poder seguir rodando sobre la superficie marina. [...] Pero de vez en cuando una turbonada descende vengativa por los ventisqueros y las sacude con enconada saña. Entonces vuelan árboles, toldos indígenas y hasta los carámbanos son aventados por los aires.*<sup>487</sup>

L'espace marin est ici la scène d'un chaos cosmique évocateur de la fin du monde tandis que le récit de la tempête a des allures de mythe eschatologique. Les cris du vent, qui ulule et brome, apportent une dimension sonore au spectacle qui vient en renfort de la nature dévastatrice de la tempête. Le vent personnifié y semble en proie à une folie furieuse, à une colère digne des dieux de l'Olympe telle qu'elle s'exprime dans l'*Iliade*, par exemple, et dont sont victimes aussi bien les arbres et les abris humains que les glaciers. En lisant ce texte, on comprend qu'Alvaro Mutis ait dit de l'œuvre de Coloane qu'elle est habitée par les éléments du désastre. Cet exemple hisse en effet la tempête marine au rang d'image du chaos par excellence. Comme le rappelle en effet Yvon Le Scanff :

L'« immense océan dans sa fureur<sup>488</sup> », l'« océan agité par la tempête<sup>489</sup> », le « spectacle de la mer remuée par la tempête<sup>490</sup> », sont devenus des stéréotypes du sublime de puissance et de terreur. La prééminence de ce type de paysage réside dans le fait que, par la force de la tempête marine, tous les éléments semblent déchaînés et confondus, tous ses plans (verticalité, horizontalité), toutes ses dimensions (hauteur, étendue et profondeur) s'en trouvent profondément perturbés. La tempête marine compose véritablement une image

---

épaisseur légendaire de son nom mais bien de ses exploits : « *Se sabían de él y de su Júpiter aventuras casi legendarias* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.100. Ricardo, l'un des travailleurs engagés dans la construction du phare de Puerto Refugio, est comparé au dieu Neptune alors qu'il sort de l'eau après avoir failli se noyer en pêchant des hérissons de mer à l'aide d'un trident en bois : « *Ricardo salió a flote y desnudándose dejó su ropa a secarse al sol. [...] Parecía un dios barbón del mar, un Neptuno desnudo* », « *El constructor de faro* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.446. Plus loin, la comparaison a laissé place à l'identification : « *La voz del dios del mar, subiendo con un tridente en alto por el faldeo, llegó a los oídos de Esteban [...]* », *Ibid.*, p.447.

<sup>487</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p. 406.

<sup>488</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, P.U.F, Coll. « Quadrige », 1941, p.99.

<sup>489</sup> Friedrich von Schiller, « Fragment sur le sublime », *Du sublime*, Arles, Sulliver, 1997, p.43.

<sup>490</sup> Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., 2003, pp.263-264.

emblématique, elle subsume en elle la fureur des cataractes terrestres et célestes qu'elle complète par l'animation extraordinaire de son étendue liquide.<sup>491</sup>

La représentation du chaos ne montre pas seulement la mer en action, elle peint aussi le résultat de ses élans destructeurs sous l'aspect de tableaux parfois cauchemardesques. C'est le cas du paysage de l'île de Huamblin, totalement défiguré après trois jours et trois nuits de violente tempête. Le narrateur dresse le bilan des dégâts qu'atteste l'entrelacs des végétaux aquatiques et terrestres :

*[...]algas como manos de ahogados, tallos de cochayuyo ensortijados, marfileñas cabelleras de huiros desarraigados, ropajes de verdes lamillas, lembos solitarios como miembros de un Neptuno descuartizado, líquenes solapados y matas de luche resbaladizo [...].*<sup>492</sup>

La peinture du chaos de Huamblin repose sur la juxtaposition de végétaux marins transfigurés après la tempête. Cette transfiguration s'opère par le biais de comparaisons et de métaphores dont les référents sont divers. Le tableau représente un ensemble hétéroclite chaotique dont la cohérence procède des images de blessure et de destruction qu'il rassemble, portées par les verbes au participe passé qui font l'état des lieux d'une scène de violence équivalant à une scène de torture. Les images confèrent un corps au monde aquatique – aux algues –, qui prend alors la figure du Dieu romain de la mer, pour en signifier la déchirure : ce corps neptunien apparaît démembré, et ses membres répartis de part et d'autre de l'île (mains de noyés, chevelures arrachées, membres écartelés). Ainsi décrite, l'île de Huamblin est le tableau d'un immense champ de bataille, d'un site macabre, voire d'un abattoir à ciel ouvert.

La mer australe, appréhendée comme image du chaos ou force créatrice de chaos, constitue un espace particulièrement propice à l'aventure : son dynamisme et sa violence naturels sont en effet l'un des moteurs fondamentaux de l'écriture de Coloane. Ils confèrent à ses récits leur matière, leur rythme et leur énergie. Pourtant, bien que relativement rares au sein d'un paysage naturel qui se caractérise essentiellement par son énergie violente, souvent dangereuse pour l'homme, des lieux de repos existent. Leur présence permet une alternance bienvenue, en matière d'efficacité dramatique, entre la tension générée par la lutte de l'homme contre les dangers de la nature australe et les moments de pauses interrompant une navigation presque toujours périlleuse. Ceux-ci sont souvent le temps de la contemplation et n'occupent qu'une place minimale dans l'économie narrative.

<sup>491</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, op.cit., pp.83-84.

<sup>492</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, op.cit., p.54.

### 3.4.4. Des asiles de paix

Contrastant avec la violence propre aux lieux alimentant la fabrique fictionnelle de Coloane, certains endroits sont en effet représentés comme de véritables *loci amoeni*:

*La isla León [...] estrecha aún más en uno de sus pasos al canal Neumayer, al final del cual dimos con uno de los puertos de gran tranquilidad y belleza como hay pocos en la región: puerto Lockroy.*

*Allí la naturaleza parece haberse compadecido del navegante brindándole un seguro refugio en su deambular azaroso. Aquí en Puerto Lockroy natura ha escarbado fondeaderos de paz, bahías y ensenadas resguardadas por molos y malecones, en que nuestro barco pudo descansar. También observamos los islotes diseminados como por un designio racional.*<sup>493</sup>

L'île Léon a toutes les qualités d'un lieu bucolique : la tranquillité, la beauté, ainsi qu'une nature compatissante (« *parece haberse compadecido* »), généreuse (« *brindándole* ») et protectrice (« *un seguro refugio* »). La personnification dont la nature insulaire est l'objet (elle est le sujet d'un verbe de sentiment) lui confère également une dimension maternelle. Ce lieu est tout naturellement un port, un lieu d'ancrage qui s'oppose à l'espace marin, où l'on navigue au hasard, au gré des flots.

La baie de Kanasaka apparaît sous le même visage. Sa description laudative en fait un lieu idyllique qui marque un contraste avec le paysage sauvage et hostile caractéristique du littoral du canal Beagle : « *Después de millas y millas entre la hostilidad de la costa de paredes rocosas, Kanasaka, con sus playas de arena blanca, es un oasis de suavidad en esa naturaleza agreste [...]*<sup>494</sup> ». Cette seule présentation pose les termes de la description qui va suivre:

*[...] siguen a la playa verdes juncales que cubren un dilatado valle [...]. Una flora poco común en esa zona se ha refugiado aquí, el mar entra zigzagueando tierra adentro y forma pequeñas y misteriosas lagunas donde los peces saltan a besar la luz [...]. En medio de esa tierra salvaje, mi buen amigo Martínez descubrió ese refugio de paz y belleza [...].*<sup>495</sup>

Le texte met en place un paysage bucolique, présenté comme un lieu exceptionnel au sein d'une nature volontiers agressive. Nous ne sommes plus ici en présence d'une nature sublime, sombre et chaotique, mais belle, lumineuse et harmonieuse, comme l'exprime l'image idyllique et presque surnaturelle des « poissons qui sautent pour embrasser la

<sup>493</sup> « *El inglés de Lockroy* », *Antártico*, *op.cit.*, p.165.

<sup>494</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.47.

<sup>495</sup> *Ibid.*

lumière ». On distingue ici certains des lieux communs du paysage bucolique : les joncs, les lagunes, le vert symbole de fertilité qui fait écho à la blancheur pure du sable de la plage. Enfin, espace de protection reflété dans les images sous-tendues par un mouvement de repli vers l'intérieur (« *dilatado valle* » ; « *se ha refugiado aquí* » ; « *el mar entra zigzagueando tierra adentro* » ; « *forma pequeñas y misteriosas lagunas* »), l'endroit est un refuge pour l'homme comme pour la flore. Pour compléter ce tableau paradisiaque, les sonorités douces, des sibilantes pour la plupart, sont majoritaires et créent des allitérations agréables et délicates<sup>496</sup> à l'oreille. Le contraste est flagrant avec la dureté des sons que l'on perçoit au début de la présentation de la baie de Kanasaka comme un lieu sauvage et hostile : « *la hostilidad de la costa de paredes rocas de Kanasaka* » ; « *esa naturaleza agreste* ». Il convient de remarquer qu'une telle esthétique du contraste rythme de nombreux drames maritimes dont la narration est marquée par une alternance entre moments de tensions et moments de relâchement, cela pour le plaisir du lecteur.

On observe le même type de paysage dans l'un des chapitres du roman d'aventures *Los conquistadores de la Antártica*. Le temps d'une pause au port de l'île Navarino, le narrateur se livre à une description contrastée de l'archipel où là encore, à une nature principalement hostile, s'opposent quelques rares endroits capables d'offrir un refuge au voyageur :

*[...] son tres o cuatro casas como extrañas cosas refugiadas en el fondo de una bahía pintoresca, a cuya espalda se levanta el alto paredón de roca que constituye la isla, y a su frente unas hermosas islitas con vegetación, que le dan un aspecto edénico, que contrasta con la fiereza del resto de la región.*<sup>497</sup>

Se font face (« *a su frente* ») un paysage essentiellement minéral, imposant, austère (« *se levanta el alto paredón de roca* ») et indomptable (« *la fiereza* »), et un paysage végétal qui se distingue par sa beauté et sa petitesse<sup>498</sup>, comme le dénote le suffixe diminutif du mot « *islitas* ». L'adjectif hyperbolique « *edénico* » confirme le portrait paradisiaque de l'île en lui donnant pour équivalent la perfection (paix, beauté, innocence) du Jardin d'Eden.

Enfin, il est un lieu dont le nom même signifie paix et repos, toponyme dont l'auteur exploite le sens pour l'intégrer à la diégèse. Il s'agit de Puerto Edén, décrit le lendemain d'une violente tempête :

<sup>496</sup> Selon Edmund Burke, la délicatesse et le plaisir qui en résulte ont trait au beau. Voir « Du beau dans les sons » et « La délicatesse », *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Partie III, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2009, p.202 et p.212.

<sup>497</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.39.

<sup>498</sup> « Le très grand ou le gigantesque, fort compatibles avec le sublime, est incompatible avec le beau », Burke, « De la petitesse », *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, op.cit.*, p. 255.

*Al día siguiente, Puerto Edén amaneció con una atmósfera tan diáfana como la que correspondía a su nombre bíblico; ni una gota de viento corría por los nevados y estáticos picachos; el mar, con la inefable inocencia que siempre sucede a sus depredaciones, jugaba como un niño entre las islas, escurriéndose silenciosamente por la angostura del paso del Indio hacia otros mundos.<sup>499</sup>*

Les traits distinctifs de ce paysage portuaire sont sa pureté et son innocence, également sensibles dans la transparence du lieu et dans l'attitude de la mer (« *inefable inocencia* ») que viennent conforter la métaphore et la comparaison, la première en la montrant en train de jouer, la seconde en la comparant à un enfant. L'endroit est également un espace silencieux qui s'oppose en tous points à la description de la tempête particulièrement bruyante ayant précédé le lever du jour radieux sur Puerto Edén. En ces lieux, même la mer semble incapable de s'abandonner à sa fureur habituelle. L'harmonie et la douceur de ce tableau est également perceptible à travers une abondance de sifflantes et de douces consonnes : « *siguiente ; amaneció ; diáfana ; inefable inocencia que siempre sucede ; jugaba ; las islas ; silenciosamente* ». Enfin l'allusion biblique confère à ce lieu du bout du monde une dimension mythique, grâce à l'actualisation, par la fiction, du potentiel sémantique contenu dans le nom « Edén », lequel fait signe vers la représentation et les connotations du Paradis céleste sur terre, cet espace-temps prélapsaire garantissant aux âmes bienheureuses un séjour serein.

La plupart du temps cependant, les lieux naturels offrant refuge ou repos ne sont ni des terres paradisiaques ni des recoins bucoliques et restent en harmonie avec la géographie austère de la région. Ce sont en effet des lieux dont la configuration permet aux personnages en fuite de se cacher, comme les collines de la côte orientale de la Terre de Feu, que Novak, l'un des héros de la nouvelle « *Tierra de Olvido* », a choisies pour que son compagnon d'infortune Schaeffer, grièvement blessé à la jambe, puisse se reposer et se soigner :

*La cordillera Carmen Sylva disminuye cuando se acerca a la costa oriental de la Tierra del Fuego; sus estribaciones se deshacen en suaves colinas cubiertas de mata negra, calafate y romerillo, ramazones apropiadas para ocultarse. Luego la cordillera se levanta de nuevo en el mogote del cabo San Martín, cuyo acantilado, cayendo a pique en el mar abierto, cierra la bahía San Sebastián, impidiendo el paso por la playa [...]. Al internarse por este oasis de protección, la cabalgata disminuyó un poco su trote largo.<sup>500</sup>*

C'est, d'une part, la végétation spécifique du lieu, touffue et obscure, qui permet aux deux hommes de se cacher, d'autre part, la configuration fermée du cap San Martín qui le

<sup>499</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.407.

<sup>500</sup> « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.312.



rend inaccessible en raison de son relief accidenté, tout en falaises. De cette façon, le décor naturel, même statique – si on le compare à l'espace dynamique marin –, est pleinement intégré au drame, l'entretient et permet d'alimenter l'histoire. En d'autres termes, la variation impliquée par la géographie propre aux différents lieux rencontrés et décrits possède un rôle fondamental dans le drame en ce qu'elle génère une alternance entre moments de tension et relâchements. En ce sens, le décor austral représenté par Coloane est un actant un part entière.

En choisissant de mettre au cœur de son écriture certains lieux de la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien, de les évoquer et les représenter dans leur valeur signifiante et représentative, Coloane dit leur unicité et les hisse au rang de lieux d'exception par le biais du souvenir et/ou de l'imaginaire. De fait, ceux-ci se révèlent particulièrement propres à être racontés, idée qui perce dans quelques textes où l'auteur relève notamment la nature proprement mystérieuse et fantastique de certains lieux. Ainsi, dans la nouvelle « *El Flamenco* », on note ce commentaire narratorial : « *También algunas tierras son aptas para el misterio e influyen en la conformación de seres y bestias que no se dan en otros lugares. La falda oriental de la isla Tierra del Fuego parece ser una de ellas*<sup>501</sup> ». Ainsi, l'œuvre de Coloane découvre et construit des lieux et des contextes uniques dignes d'être racontés. L'étude que nous avons menée jusqu'ici confirme les commentaires d'Homero Castillo, selon qui les lieux australs racontés par Coloane possèdent, intrinsèquement, une « personnalité littéraire » évidente, qui en fait une matière favorable à la création artistique et leur confère également une valeur documentaire non négligeable.

*El autor novela la vida de un escenario que, a pesar de ser uno de los más remotos confines del mundo, posee una fascinante personalidad literaria, apta para servir de material artístico y documental [...].*<sup>502</sup>

La façon dont Coloane a su mettre en relief la personnalité ainsi que le « génie<sup>503</sup> » de ces lieux est plurielle. Les mémoires et autres récits « autobiographiques » que nous avons commentés dans les deux premiers chapitres représentent une manière d'énoncer une expérience et une vision personnelles du Chili austral. Ces textes ne sont cependant pas suffisants pour lui donner vie dans l'esprit et la mémoire du lecteur. En effet, pour que ce but soit atteint, ce dernier doit en faire lui-même l'expérience, ce que permettent les récits

<sup>501</sup> « *El Flamenco* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.52.

<sup>502</sup> Homero Castillo, « Francisco Coloane, Cuentista de la región austral », *op.cit.*, p.179.

<sup>503</sup> Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage de Michel Butor, qui désigne sous cette expression la singulière attraction que peut exercer une ville sur l'esprit des hommes. *Le génie du lieu*, Paris, Grasset, Coll. « Les cahiers rouges », 1994.

d'imagination, et tout particulièrement, le récit d'aventures. Ainsi, la fiction se révèle être une manière plus efficace pour faire pleinement entrer le lecteur dans un univers singulier spécifique, en sollicitant pleinement son imaginaire et ses émotions. A ce titre, il nous semble particulièrement approprié d'appliquer à la création coloanesque ces propos de Gilbert Durand :

« Finalement, tout processus imaginaire, même s'il se teinte, tout comme le mythe, des velléités du discours, se résorbe en ne ressortant dans une topologie fantastique dont les grands schèmes et archétypes constitutifs des structures forment les points cardinaux. Toute mythologie, comme toute étude de l'imagination vient buter tôt ou tard sur une « géographie légendaire », eschatologique ou infernale.<sup>504</sup> »

Nous avons montré dans cette étude que les lieux des récits de Francisco Coloane sont liés les uns aux autres au sein d'un grand ensemble géographique fictionnel qui construit un univers littéraire austral essentiellement diabolique, cette « topologie fantastique » ou cette « géographie légendaire » dont parle Durand. En ce sens, ils peuvent être considérés comme les condensés d'un imaginaire fondateur d'une culture particulière qui fonctionne comme le miroir dans lequel peut se regarder et se reconnaître une communauté ou un peuple. Ils apparaissent ainsi chargés d'une « vocation identitaire<sup>505</sup> », comme autant de « hauts-lieux » capables de « symbolise[r] et [d'] incarne[r] la singularité d'un territoire et de son mode d'être<sup>506</sup> ».

Réciproquement, inscrire des fables dans cet espace fortement caractérisé par un imaginaire spécifique, au sein de lieux représentés dans toute leur singularité, et devenus familiers au lecteur ayant parcouru entièrement l'œuvre de Coloane, c'est leur donner une histoire. Un tel processus narratif est nécessaire pour que ces lieux existent concrètement pour le lecteur chilien, et au-delà, pour tout lecteur<sup>507</sup>. C'est là une manière de construire la « mythologie conductrice » qu'évoque Alicia Llorena en empruntant une expression élaborée par Agustín Espinosa et qui désigne la mise en place d'un univers poétique capable de fonder

<sup>504</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.480.

<sup>505</sup> Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », op.cit., p.57.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>507</sup> Peut-être devrait-on dire « surtout » littérairement, en accord avec l'affirmation d'Ezequiel Martínez Estrada : « *Son los libros los que hacen al pueblo y no a la inversa* ». Fernando Aínsa rappelle qu'il s'agit pour l'écrivain argentin d'expliquer ainsi le phénomène de « paternité inversée » qui caractérise la relation entre un peuple, une société particulière, et sa production culturelle, littéraire : « "*Son los libros los que hacen al pueblo*", como gustaba decir Ezequiel Martínez Estrada para referirse a la "paternidad inversa": el libro que hace al pueblo que lo escribió y cuyo ejemplo paradigmático sería la Biblia », Fernando Aínsa, « *Una literatura que hace sociología. El ejemplo de la narrativa latinoamericana* », *Revista del CESLA*, 2010, p.394. Article disponible en ligne (<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243316493002>).

une identité régionale, mission que se sont donnés explicitement les écrivains hispano-américains à partir de la fin du 19e s. :

*[...] en un nivel práctico, los narradores hispanoamericanos se han visto obligados, incluso tras la desaparición de las “novelas de la tierra”, a resolver las enormes dificultades de una urgente tarea, “nombrar América”, presentarla y representarla en el contexto universal, fundar en este dominio su propia geografía imaginaria. Inevitablemente, y desde este punto de vista, los escritores hispanoamericanos estaban llamados a participar en la construcción de una “mitología conductora”, y en la revelación de la “tierra inédita”, tarea privilegiada y universalista donde las haya, que en nada se parece a un localismo folklorista y chato, como advirtiera en plena reflexión vanguardista el escritor canario Agustín Espinosa.<sup>508</sup>*

En effet, bien que Coloane se soit plu à inclure dans ses récits les légendes régionales chilotes, son œuvre façonne un imaginaire et un ensemble de mythes qui dépassent la simple représentation superficielle d'un folklore régional pour s'adresser à l'homme de façon atemporelle et universelle. Nous verrons en effet que l'espace maritime du Chili austral représenté et mis en scène par l'écrivain chilien dans la grande majorité de son œuvre, se prête tout particulièrement à la réalisation littéraire de cette dialectique du local et de l'universel.

---

<sup>508</sup> Alicia Llorena, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007, p.12.

## Partie II. L'écriture de l'aventure dans les récits de Francisco Coloane: itinéraires australs et épreuves métaphysiques

Dans une étude consacrée aux valeurs et sens romanesques de la topographie dans l'œuvre d'André Dhôtel, Marie-Hélène Boblet commente les déclarations de l'écrivain et poète français sur le moteur de son écriture<sup>509</sup>:

Il confirme que l'invention de l'écrivain s'enracine dans la topographie : une topographie qui de réelle devient imaginaire, aux prix d'une transposition romanesque qui fait de l'itinéraire ainsi inventé le fil de l'intrigue, fictive elle aussi.<sup>510</sup>

Un tel usage des lieux permet de constater une fois de plus « la fonction constructive du décor romanesque<sup>511</sup> » et l'existence de « relations horizontales<sup>512</sup> » entre le décor, les personnages et l'action. La représentation de cette profonde interaction est au cœur de l'œuvre de Francisco Coloane. La valeur du décor y est en effet fondamentale et fondatrice, car celui-ci permet le déploiement de la fable et lui donne souvent son sens. Ce lien intime entre le(s) lieu(x) et le récit s'actualise parfaitement dans l'écriture de l'aventure, laquelle fait se rencontrer de manière dramatiquement forte des lieux et des hommes particuliers. De cette rencontre naît une histoire, qui exprime un mode d'être unique, propre à ces lieux et ces hommes.

L'aventure telle que l'écrit Francisco Coloane peut être dans un premier temps entendue dans son sens large:

---

<sup>509</sup> « Une grande partie du travail consiste à tracer des itinéraires sur des cartes géographiques imaginaires. Si la topographie joue un si grand rôle, c'est d'abord parce que j'ai beau inventer des histoires, leur point de départ en est toujours fourni par un lieu réel que je me contente par la suite de transposer », *Le Monde*, 12 mars 1971, in Marie-Hélène Boblet, « Neutralité topographique et virtualités romanesques dans l'œuvre d'André Dhôtel », *Topographies romanesques, op.cit.*, p.105.

<sup>510</sup> *Ibid.*

<sup>511</sup> François Ricard en précise le sens, qui s'applique parfaitement au décor mis en place par Coloane : « selon la définition qu'en donne J. Tynianov : "J'appelle fonction constructive d'un élément de l'œuvre littéraire comme système, sa possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent, avec le système entier." Cette précision nous fournit déjà un premier objet d'étude, à savoir : le rapport qu'entretient le décor avec ces autres données que sont les personnages d'une part, l'action romanesque d'autre part », « Le décor romanesque », *Etudes françaises, op.cit.*, pp.345-346.

<sup>512</sup> « On peut appeler "horizontales" les relations [...] entre le décor d'une part, et les personnages ou l'action d'autre part, puisqu'elles affectent des éléments qui au fond se situent au même niveau, étant tous également des composantes du système romanesque », *ibid.*, p.348.

L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – quand elle n'en triomphe pas.<sup>513</sup>

Cependant, les récits ou romans de l'écrivain chilien ne sont pas le simple résultat de la seule mise en application de codes narratifs et formels propres au genre du roman d'aventures tel qu'il a pu être systématisé et décrit dans ses grandes caractéristiques. Certes, certains de ces éléments y figurent bien, et selon le récit considéré, on retrouve les ingrédients structurels et thématiques suivants : la présence d'actions violentes, le rôle du hasard, le surgissement d'événements lié à une rupture qui organise l'opposition monde quotidien/monde de l'aventure et donne lieu au dépaysement fondamental dans le roman d'aventures<sup>514</sup>, la notion de risque et l'épreuve morale et physique que celui-ci implique. En outre, selon Jean-Yves Tadié, les romans d'aventures classiques ont en commun ces traits caractéristiques : l'organisation du suspens en vue d'une explication qui n'interviendra qu'à la fin du récit, la structure du roman de formation<sup>515</sup> et d'apprentissage, le schéma de base du « roman familial<sup>516</sup> », l'alternance presque constante de moments de tension et de moments de pause visant à éviter la monotonie de la narration et à maintenir en éveil l'intérêt du lecteur.

Ceci posé, les romans de Coloane ne répondent pas trait pour trait aux règles du genre. La psychologie des personnages est en effet loin d'être simple ; il est rare que soit donnée au lecteur « la conviction qu'il ne peut rien arriver de catastrophique, de mortel au héros principal, aux protagonistes sympathiques<sup>517</sup> » ; la violence ne relève pas d'un affrontement entre hommes de camps différents, le sentiment de peur que doivent ressentir les héros et le lecteur n'est pas systématique ou s'enrichit alors de sentiments plus complexes qui vont au-delà de la catharsis ; enfin, l'exotisme présent dans les romans de Coloane a un sens plus subtil et n'englobe pas les nombreux stéréotypes associés à « l'autre » que l'on rencontre dans la plupart des romans d'aventures classiques.

De fait, l'intention de l'auteur n'a pas été d'écrire spécifiquement des romans d'aventures tels que les définit Jean-Yves Tadié : « Un roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des

---

<sup>513</sup> Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1982, p.5.

<sup>514</sup> Tous ces aspects sont désignés comme des traits spécifiques au genre par Matthieu Letourneux dans *Le roman d'aventures (1870-1930)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « Médiatextes », 2010.

<sup>515</sup> Un trait qui selon Jean-Yves Tadié ne concerne que « les meilleurs de ces romans », *Le roman d'aventures, op.cit.*, p. 10.

<sup>516</sup> Voir l'analyse de Marthe Robert à partir de la formule de Freud dans *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 42.

<sup>517</sup> Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures, op.cit.*, p.10.

aventures, et qui ne peut exister sans elles<sup>518</sup> ». Coloane a d'abord voulu écrire des lieux et des hommes qui l'ont particulièrement marqué, et il s'avère que ces lieux sont par nature créateurs d'événements uniques, extraordinaires et bouleversants, qui rendent souvent « la mort possible, probable, présente<sup>519</sup> » ou exigent de la part de l'homme un effort physique ou psychologique inouï pour en triompher. Ce sont donc les lieux du grand Sud qui ont nourri l'œuvre de Coloane d'aventures ou de l'esprit de l'aventure. Situés aux confins du Chili, ceux-ci sont en effet exotiques par essence, et dans la double acception du terme, pour presque tous les voyageurs et lecteurs – ils représentent à la fois l'Etranger et l'Etrange devant lesquels tout homme ne peut que s'étonner – même s'ils le sont certainement plus encore pour les Occidentaux, comme le fait remarquer Coloane lui-même :

*He escrito cosas reales, basadas en mi propia vida, en la vida de la gente, lo que he vivido, he observado, he sufrido, he peligrado mi pellejo muchas veces y todo eso... esto es novedoso hoy día para la cultura europea. Entonces tiene cierto exotismo.*<sup>520</sup>

Ainsi, si l'aventure peut être considérée comme l'essence des fictions de Coloane, c'est parce que les sites représentés, des sites extraordinaires, démesurés, intenses, comme on vient de le voir, se révèlent propices au surgissement d'événements singuliers auxquels les hommes sont nécessairement confrontés.

Bien que les terres des confins du Chili décrites par Francisco Coloane soient le décor d'événements capables de susciter de vives émotions chez le lecteur et d'impressionner son imagination, la mer australe apparaît naturellement l'espace de l'aventure par excellence, qu'il s'agisse des mers intérieures des archipels chilotes, du Déroit de Magellan ou des canaux fuégiens, ou encore des mers ouvertes qui mènent au pôle et sur lesquelles naviguent bon nombre des héros de Coloane. D'autre part, avec pour décor et matière première la mer australe, la structure de ces récits repose logiquement sur le déplacement constant, soit concrètement, sur de nombreux voyages par bateau qui génèrent aventures et spectacles inédits. A ces qualités proprement contextuelles s'ajoute le fait que l'espace maritime a été et reste pour l'homme, l'espace de l'inconnu, de l'altérité et de l'adversité. *A fortiori*, les mers situées dans cet espace géographique extrême qu'est le « bout du monde », et pour cette raison encore nimbées du voile du mystère austral, ne peuvent l'être que profondément.

La mer australe occupe en effet une bonne moitié de l'œuvre de l'écrivain chilote et les récits qu'elle lui a inspirés parlent d'abord à ce peuple de marins auquel il s'adresse en

---

<sup>518</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>519</sup> *Ibid.*

<sup>520</sup> Olivier Guiton, *Francisco Coloane. L'écrivain du bout du monde*, op.cit., 20 :13-20 :37.

premier lieu. C'est pourquoi nous centrerons notre deuxième partie sur la mer australe telle qu'il la représente et la raconte dans son œuvre afin de montrer de quelle manière sa représentation participe de manière fondamentale à l'élaboration d'une œuvre littéraire profondément australe. Nous verrons en effet qu'en écrivant la mer australe, qu'en dotant cet espace du bout du monde, méconnu, marginal, d'une vie littéraire et en en proposant un imaginaire unique à travers, notamment, le roman d'apprentissage et le récit épique, Coloane évite les pièges d'un régionalisme réducteur. En effet, les récits maritimes qui composent l'œuvre de l'auteur chilote sont le lieu et l'instrument d'un dialogue fécond entre le particulier et le général, le local et l'universel, dialogue qui confère à son œuvre un sens et un pouvoir fondateurs forts en termes d'identité littéraire et géographique.

En établissant des liens complexes entre histoires locales et tragédies existentielles, Francisco Coloane fait de la mer australe un espace décontextualisé où les interrogations métaphysiques surgissent de faits et d'actes souvent dignes des mythes fondateurs et civilisateurs. De fait, l'écriture de l'aventure en mer se nourrit des grands thèmes de la quête des origines et de la connaissance de soi, mais pose également la question des passions humaines. De cette façon, tout en restant profondément ancrées dans une géographie spécifique, les fictions dépassent la contingence latino-américaine pour acquérir une dimension universelle que vient nourrir l'imagination symbolique de l'écrivain chilote.

Dans l'univers marin austral mis en place par Coloane, les marins et la mer se livrent un combat toujours renouvelé. C'est cette confrontation que mettent en scène les récits maritimes qui font l'objet de notre étude. En effet, dans ces récits soumis au principe du danger, animés et modelés par l'énergie de la nature aquatique, priment non seulement l'épreuve de force physique mais également l'épreuve morale. Au cœur du combat, l'homme doit sans cesse redoubler d'efforts physiques s'il veut survivre, tout en réaffirmant la puissance de son intelligence contre la brutalité aveugle de la matière. Face à cette force à laquelle il se confronte, devient naturellement héros, un héros austral dont les qualités sont, comme nous le verrons, en correspondance avec la géographie du Sud qui influence son histoire, quand elle ne la forge pas. Ainsi, ces récits possèdent une dimension mythique indéniable. Nous verrons enfin que les aventures maritimes mises en scène dans les récits de Coloane conduisent toujours l'homme à une confrontation avec lui-même, qu'elle prenne la forme d'une introspection ou débouche sur révélation.

Dans cette étude consacrée à l'écriture de l'aventure en mer australe, dont nous analyserons dans un deuxième temps les différentes modalités et les multiples sens, nous mettrons au jour le rapport dynamique des hommes à l'espace maritime austral. D'une manière ou d'une autre, les récits d'aventures de Coloane mettent en scène une expérience

intense du phénomène marin, particulièrement lors des nombreux épisodes de tempêtes, qui mène à une connaissance profonde, parce qu'intime, des mers australes. De ce fait, Coloane propose au lecteur, par l'intermédiaire de ses personnages, une appréhension, une connaissance phénoménologique des mers australes, une autre manière de dire, de montrer et de définir par l'écrivain ce qu'est selon lui l'extrême Sud du Chili, d'exprimer l'essence des hommes qui y vivent. Il apparaîtra ainsi que les aventures qu'il relate, tout en mettant à l'épreuve le corps de manière paroxystique, constituent autant d'aventures spirituelles ou existentielles.

Ainsi, l'écriture de la navigation et de la confrontation avec les éléments naturels modèle les textes de Coloane, tant au niveau de la forme que du contenu. Ces deux manières de raconter, de pratiquer et de rendre visible l'espace maritime austral reposent sur l'élaboration d'un imaginaire et d'une poétique de la mer australe que nous mettrons en évidence dans ce premier chapitre.



## Chapitre 1. La mer australe selon Coloane : plateforme de navigation, espace de prédatons

Francisco Coloane définit la mer comme un espace essentiellement mobile et propice au mouvement, idée récurrente dans les textes et lisible notamment dans les images qu'il emploie. Il la présente d'autre part dans son ambivalence. Principe de création perpétuelle, elle est aussi force destructrice : « *Así como el agua es una plataforma para la navegación y la transformación del mundo, esa misma agua es capaz de las peores depredaciones*<sup>521</sup> ». Cette ambivalence est le moteur même de l'aventure et de son écriture : elle permet le déplacement, le voyage, la quête, tout en les rendant particulièrement difficiles à réaliser. Ainsi, en tant qu'espace dramatique et dangereux, imprévisible et protéiforme, la mer, et tout particulièrement la mer australe, joue naturellement un rôle de choix dans l'action.

Ce que l'écriture de l'aventure maritime met en scène et représente, c'est en effet un rapport étroit entre le peuple chilien et son milieu naturel. L'espace marin représente un élément et un enjeu fondamentaux pour un pays comme le Chili, « ouvert sur l'Océan et voué par la nature à un avenir maritime<sup>522</sup> ». Plus précisément, l'œuvre maritime de Francisco Coloane circonscrit un espace régional spécifique et s'adresse en premier lieu aux insulaires de l'archipel de Chiloé puis aux Chiliens des confins. L'écrivain chilote a souligné explicitement le lien identitaire qui unit le peuple chilote au milieu maritime. Dans la chronique « *Viaje moderno a una tierra antigua* », Coloane retrace son survol de l'archipel de Chiloé en avion jusqu'au petit village chilote d'Ancud<sup>523</sup> et souligne le rôle essentiel de la configuration géographique exceptionnelle de Chiloé dans la détermination d'un destin collectif:

*Siendo, como decíamos, el único mar interior, [Chiloé] ha sido como una especie de vientre fecundo para crear marinos que surten barcos nuestros y extranjeros. En la costa del Pacífico, el mar con su constante furia aleja al hombre hacia tierra adentro; en cambio, en Chiloé el hombre empieza a gatear desde la « dalca » aborígen hasta el velero transatlántico, hoy el vapor.*<sup>524</sup>

Chiloé apparaît ici sous l'aspect d'une matrice créatrice de marins, comparaison qui exprime le sens profondément identitaire de la mer pour les Chilotes. Outre cette image, le

<sup>521</sup> *Naufragios y Rescates*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 2002, p.8.

<sup>522</sup> Fernand Braudel, « Chili, cette folie géographique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> année, N°4, 1948, p. 443. Benjamin Subercaseaux a également consacré au Chili l'ouvrage suivant : *Tierra de Océano. La epopeya marítima de un pueblo terrestre* (1946).

<sup>523</sup> Ville située sur l'île de Chiloé (au Nord).

<sup>524</sup> *Velero Anclado, op.cit.*, p.23.

texte exploite la double dimension spatiale de fermeture et d'ouverture propre à l'insularité : l'intériorité est exprimée via l'image du ventre maternel, cette « cavité » symbolique, ainsi que par le mouvement centripète généré par la force océanique qui repousse les Chilotes vers l'intérieur. L'extériorité est marquée quant à elle à travers le mouvement d'expansion des Chilotes en direction de l'Océan. Dans tous les cas, l'évolution technique qui a conduit les Chilotes de la pirogue (« *la dalca* », selon le terme indigène) au voilier transatlantique, d'une activité à l'échelle de l'île à une activité à l'échelle du monde, n'empêche pas que la mer reste un destin collectif aux enjeux multiples et qu'elle soit partie intégrante de l'histoire de ce peuple insulaire qui est un peuple de marins. Ainsi, les récits maritimes inventés par Francisco Coloane tissent et redisent toujours un lien d'ordre identitaire. A ce titre, ils doivent être envisagés comme des récits fondateurs, et nécessaires, dans la mesure où un peuple « *no tiene existencia fuera de su imaginaria y de sus representaciones*<sup>525</sup> ».

Dans le même temps, bien que les navigations mises en récit aient lieu dans les mers du Chili austral, la mer conçue comme espace de l'aventure relève d'une tradition littéraire et d'un imaginaire séculaire et prend facilement une valeur symbolique et ontologique plus large dans la mesure où elle exprime l'essence humaine. Les représentations qui en sont données sont inspirées de sa nature : matière aquatique à la fois informe et protéiforme, omniprésente et toujours fuyante, une et diverse, surface plane et profondeurs ; calme parfois mais surtout tempétueuse, périlleuse et toujours indomptable, jamais familière, elle est l'Autre et l'Inconnu par excellence. Albert Thibaudet pointe ce lien d'identité entre l'aventure et la mer, laquelle est pour lui le lieu et la matière première de l'aventure ainsi que sa « matrice » : « L'aventure s'identifie en quelque sorte avec la mer, le fluide, le mystérieux, l'illimité, voilà le milieu, la matière passive ou la matrice de l'aventure<sup>526</sup> ».

### *1.1. Ecrire la navigation en mer australe : tracer un itinéraire, dessiner une carte régionale, guider les âmes*

Il est des espaces qui d'emblée appellent un parcours, qui impliquent un mode de vie nomade. Vivre dans le désert, sur l'océan, sur les flancs des hautes montagnes, dans le Grand Nord, nécessite une longue expérience des lieux et des manières de les traverser, des points de repère, des itinéraires établis d'avance. Les populations nomades, de même que les marins au long cours, possèdent ce savoir géographique, qu'ils se transmettent de génération en génération. [...] Le parcours apparaît donc comme un élément essentiel du nomadisme, un

<sup>525</sup> Anthony D. Smith, « ¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones », *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manatí, 2000, cité par Alicia Llarena dans *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, op.cit., p. 69.

<sup>526</sup> Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature : le roman de l'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, Tome XIII, N°72, Paris, septembre 1919, p.611.

élément premier : il est issu du mouvement, de la mobilité, qui déterminent le rapport de l'être humain à son environnement.<sup>527</sup>

L'œuvre de Francisco Coloane vérifie parfaitement ces propos de Rachel Bouvet, que l'on considère ses récits de terre ou de mer. Les personnages qu'ils mettent en scène sont presque constamment en mouvement, se déplacent à cheval ou par bateau, au sein des grandes plaines désertiques de Patagonie ou de l'immensité des mers australes. En ce sens, le récit de leurs aventures trace nécessairement un parcours et peut être lu lui-même comme un parcours et considéré comme un récit « nomade », à l'image des personnages qui s'y meuvent.

### 1.1.1. Le texte comme parcours

Le récit d'une traversée va de pair avec la mention et la réalisation d'un parcours que le texte va déployer sous la forme d'un trajet narratif. Ainsi, la navigation en mer australe telle que la raconte Coloane est tout autant un thème qu'un principe d'écriture. En effet, décrit au début de l'histoire avant un départ, pendant un voyage au fur et à mesure de ses différentes étapes, ou encore lors d'un bilan de la route déjà effectuée, l'itinéraire structure la narration dans le même temps qu'il génère la diégèse.

Dans les nouvelles, il n'est pas rare que la fin de la navigation coïncide avec la fin du récit dont elle semble alors déterminer le rythme et la durée. Tel est le cas pour la chronique « *Balleneros de Quintay* », où la deuxième partie de la traversée doit ramener le narrateur chez lui. Celui-ci précise, quelques lignes avant la fin : « *Mi viaje está próximo a su fin. El barco vira en redondo y empieza a recoger sus faroles y boyas [...]*<sup>528</sup> ». Dans le paragraphe suivant, comme le bateau se rapproche de la rive, le passager narrateur et écrivain doit changer d'embarcation : « *Me izaron por la pluma del trinquete en un canastillo [...] y capeando las grandes olas, me depositaron en el fondo de una panga para alcanzar la orilla*<sup>529</sup> ». Enfin, dans l'avant-dernier paragraphe, il a quitté le bateau et se dirige vers sa maison tandis que l'*Indus II* se prépare à un nouveau départ :

*Desde la costa vi que el Indus 11 hacía apresuradamente viveres y agua para hacerse cuanto antes a la mar, mientras yo tomaba rumbo a mi casa, junto a la cueva del Pirata, para ordenar estos apuntes.*<sup>530</sup>

<sup>527</sup> Rachel Bouvet, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », *op.cit.*, p.36.

<sup>528</sup> « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.304.

<sup>529</sup> *Ibid.*

<sup>530</sup> *Ibid.*

Ainsi, le texte va jusqu'à mettre en scène le narrateur en tant qu'auteur dans le temps de l'après-navigation qui est celui de l'écriture de cette chronique d'une traversée à bord d'un baleinier où le narrateur tient le rôle d'observateur : « *Comienzo mis tareas y observo desde temprano las faenas de destazamiento de las ballenas*<sup>531</sup> ». La navigation peut donc être envisagée, dans une perspective métafictionnelle, comme une métaphore du texte.

De manière explicite, un itinéraire de navigation peut se présenter comme un projet diégétique. Ainsi l'incipit de « *Mar de travesías* » se révèle programmatique, puisqu'il annonce les différents lieux qui marqueront les différentes étapes de la navigation, c'est-à-dire de l'histoire narrée :

*Antes de zarpar en su goleta Orfelinda, el capitán Anibal Pescetto trazó el rumbo entre las islas de Cabulco, Ipún y Guamblín, aunque en el trayecto tocara otros lugares donde pasaba a dejar mercadería surtida y recoger algunos cueros de lobo y gatos de mar que los apartados pobladores de los fiordos cordilleranos y las islas de más afuera siempre le tenían.*<sup>532</sup>

Dans cet incipit se superposent deux types de lieux : ceux qui sont nommés dessinent un itinéraire officiel, souvent conventionnel ; les autres, anonymes, correspondent à des intérêts personnels et restent secrets. Ce programme de navigation installe un horizon d'attentes relativement vague qui permet au lecteur d'imaginer plusieurs aventures possibles.

A l'inverse, un récit peut se clore sur un embarquement qui vient mettre un terme à l'histoire racontée. « *El constructor del faro* », entre autres exemples, prend fin avec le départ d'Esteban de Puerto Refugio où il a travaillé péniblement durant de longs mois à la construction du phare sans parvenir à en supporter la peine :

*El barco zarpó esa misma tarde llevándose. Cuando bordeaba la punta del cabo donde estaban levantando la torre, lanzó un corto pitazo que resonó en las soledades como el grito de una bestia herida. Vladimiro y sus hombres sacaron sus gorras y las agitaron en señal de adiós.*<sup>533</sup>

La concordance entre la fin de l'histoire d'Esteban à Puerto Refugio et le départ du bateau est exprimée ici à travers la mise en scène d'un jeu d'échos entre les sons émis par le bateau et les sentiments du personnage au départ de celui-ci. Les premiers, comparés aux cris d'un animal blessé, confèrent au bateau qui transporte cet homme désespéré la possibilité de se plaindre, laquelle n'a pas été accordée au jeune homme dans une société composée

<sup>531</sup> *Ibid.*, p.290.

<sup>532</sup> « *Mar de travesías* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.189.

<sup>533</sup> « *El constructor del faro* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.454.

d'hommes rudes dont l'attitude obéit aux codes d'une conception des plus strictes de la virilité. Dans ce cas, l'embarquement structure le récit tout en produisant un sens qui vient enrichir la diégèse : il est signifiant et symbolique.

Dans le même temps, la mention du sifflet émis par le bateau fait écho au début du récit, qui s'ouvre sur le même son : « *El pitazo de un barco hizo volver la cabeza a Vladimiro y a su mujer hacia el desolado promontorio donde se estaba construyendo el faro de Puerto Refugio [...]*<sup>534</sup> ». Ce jeu d'échos donne à la nouvelle une structure circulaire qui fait sens : dans ce lieu du bout du monde, le temps est rythmé par les allers et retours de ce bateau fournisseur de vivres et d'ouvriers. Quelques pages plus loin, le même bateau se fait à nouveau entendre, et son retour le transforme en une sorte de *deus-ex-machina* qui vient enfin tirer Esteban de son enfer personnel en lui offrant la possibilité de retourner à son point de départ – la région d'où il est parti :

*Hasta que un día se oyó de nuevo el largo pitazo de la escampavía [...]. En cuanto hubo pisado tierra el comandante, Esteban se abalanzó pidiéndole por favor que lo llevara de regreso al norte.*<sup>535</sup>

La structure circulaire du récit, donnée par les va-et-vient du bateau et le retentissement régulier de son sifflet, raconte l'échec d'Esteban. Arrivé à Puerto Refugio pour aider à la construction du phare dans le même bateau qui transporte les vivres pour ravitailler les ouvriers, l'inexpérience du jeune homme et la rudesse de ces lieux désolés et isolés du monde vont le mettre au désespoir jusqu'à lui inspirer des envies de suicide. Ainsi, les sifflets du bateau, ses arrivées et départs, réactivent la mémoire du lecteur et symbolisent à chaque fois une étape décisive dans l'histoire du jeune homme : son arrivée, la possibilité d'un départ, et enfin le départ. En un sens, l'histoire du bateau mime celle du personnage.

Cette fonction signifiante au niveau de la diégèse peut être enrichie, complétée ou remplacée par une fonction didactique. Concrètement en effet, celle-ci permet de relier les lieux australs les uns aux autres et de tracer de la sorte une carte (personnelle) exprimant une vision globalisante de la région la plus méridionale du continent américain, en ce qu'elle intègre aussi bien l'extrême Sud chilien que l'Antarctique chilien. A ce titre, la navigation animant les récits de Coloane est bel et bien un parcours pouvant être défini en ces termes :

[...] une ligne, une construction de l'esprit, un projet, un plan, un préalable, une téléologie, un signe qui s'enracine dans une dimension géographique, topographique. C'est un mode de

---

<sup>534</sup> *Ibid.*, p.454.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p.453.

rencontre de la réalité spatiale pratiquée. Indice d'un passage, de la saisie d'un espace, l'empreinte laissée sur le sol donne également lieu au travail du texte [...].<sup>536</sup>

En effet, la navigation est la modalité première du rapport à l'environnement marin austral. Naviguer, c'est donc d'abord tracer un itinéraire qui permet de nommer et parfois de décrire des lieux pour convoquer leur imaginaire<sup>537</sup>, les donner ainsi à voir et les faire connaître pour les inscrire dans la mémoire des lecteurs, le linguistique et l'idéologique allant souvent de pair dans l'œuvre de Coloane. Il découle donc de cette analyse que la « plateforme de navigation » qu'est la mer peut être envisagée comme un parchemin sur lequel l'écrivain grave le texte des lieux qui lui importent et dessine une géographie personnelle qui fait sens dans l'économie globale de son œuvre. Au-delà de cet intérêt personnel, les itinéraires australs que dessinent les récits de Coloane grâce au motif – et prétexte – de la navigation composent une géographie régionale qui fonctionne comme un acte de fondation littéraire d'une identité géographique australe dans la mesure où l'écrivain en fixe, après les avoir sélectionnés, les éléments, les lieux qu'il considère fondamentaux et les consacre « emblèmes » identitaires de l'espace austral. C'est pourquoi certains récits de navigation peuvent être interprétés comme autant de voyages de découverte de la région maritime australe. La nouvelle « *Estelas del Caleuche* » en offre un exemple probant. Elle s'ouvre sur un résumé du trajet effectué par le bateau *Carmen del Rosario*:

*En este viaje nos persiguieron las anémonas silvestres de las colinas chilotas y también de los veriles submarinos que van desde el canal de Chacao hasta las bocas del Guafo, donde termina el mar interior de Chiloé. A comienzos de diciembre nos dirigíamos a Cucao varios pasajeros de verano en la lancha Rosario del Carmen, que nos condujo a través del lago Huilincó. Las alturas de Cucao son los cerros más altos de la isla, boscosos hasta su cumbre y se elevan entre seiscientos y novecientos metros sobre el nivel del mar.*<sup>538</sup>

La mention par le narrateur de l'itinéraire suivi par le bateau est une fois de plus l'occasion de citer, au sein d'un espace textuel restreint, de nombreux toponymes et reliefs caractéristiques des lieux rencontrés, ce qui produit un effet de concentration remarquable et sature le texte de noms et de géographie. La navigation et la mention de l'itinéraire suivi par les voyageurs permettent de relier ces toponymes les uns aux autres et de dessiner de cette

<sup>536</sup> Rachel Bouvet, André Carpentier, Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.9.

<sup>537</sup> Nadine Ly souligne, au sujet du nom propre, que c'est l'imaginaire de la chose désignée par le mot que la majuscule convoque, car le nom propre décrit « l'imaginaire de la substance, ses implications poétiques, mythologiques et naturelles [...] », « De l'anonymat des noms, de l'anonymat des choses », *Littéralité IV, Nommer*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques et Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 51. Les toponymes, comme on l'a vu en première partie, sont très éloquents de ce point de vue.

<sup>538</sup> « *Estelas del Caleuche* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.209.

façon une carte personnelle de la région maritime australe explorée. En raison de leur récurrence dans de nombreux textes, ces noms qui légendent les mers australes deviennent eux-mêmes des légendes pour le lecteur<sup>539</sup>. Naviguer apparaît dès lors comme une manière d'habiter l'espace maritime et le récit de navigation est en un sens un acte d'appropriation, de colonisation de cet espace.

Bien que la mention d'un itinéraire de navigation se présente d'abord sous la forme d'une liste de plusieurs toponymes-repères, elle est presque toujours, dans le même temps, un texte descriptif. Ces textes-listes comportent tous en effet une part plus ou moins importante de descriptif et produisent ainsi un savoir topographique sur la « réalité spatiale pratiquée » qui dépasse la simple toponymie. Comme son titre l'indique, la nouvelle « *Rumbo a Puerto Edén* » est également le récit d'une traversée, depuis les îles Desertores<sup>540</sup> jusqu'à Puerto Edén. La dernière partie s'ouvre sur un bref résumé de l'itinéraire réalisé depuis l'escale du navire à Puerto Balladares<sup>541</sup>. Il constitue à ce titre une ellipse spatio-temporelle assimilable à une procédé de condensation et sature le texte de toponymes. Le récit se fait alors cartographique :

*La Huamblín continuó navegando de día y recalando en la noche por la costa abierta de la península Taitao, cuyo cabo, el Tres Montes, descubre sobre las aguas la roca más profunda que se conoce del corazón del planeta. De un largo atravesó el temido golfo de Penas; penetró por el ancho y majestuoso camino de agua que es el canal Messier, cruzó el laberinto de islotes de la Angostura Inglesa, por donde apenas puede surcar una sola embarcación, de ida o de vuelta, y fue, por fin, a echar su ancla en las aguas de Puerto Edén, enclavado en la margen norte del paso del Indio.<sup>542</sup>*

Cette fois encore, le narrateur ne se contente pas de lister. Chaque lieu reçoit sa touche descriptive, description assurée au moyen d'un ou deux adjectifs qui viennent apprécier et mettre en évidence les spécificités topographiques de tel ou tel lieu.

Ces textes intègrent plus ou moins explicitement une scénographie, autrement dit, une mise en scène du regard descripteur. Dans « *Estelas del Caleuche* », le statut de passager du narrateur, implicite dans la narration à la première personne du pluriel (« *En este viaje nos*

<sup>539</sup> L'auteur indique en effet au lecteur les lieux qui doivent être lus, selon l'étymologie du mot « *legenda* », soit, au sens propre, « ce qui doit être lu », Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., p.1998.

<sup>540</sup> Au début du récit le narrateur prend le temps de situer précisément « *Las Islas Desertores* » : « [...] un grupo de seis o siete islas que constituyen el último vestigio del archipiélago de Chiloé; también son los últimos lugares habitados antes de penetrar por los desolados parajes de los mares del sur. Están situadas precisamente a la entrada del golfo de Corcovado [...] », « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.385.

<sup>541</sup> Puerto Balladares est situé à l'extrême sud de l'archipel des Chonos (Région Aisén del General Carlos Ibáñez del Campo), composé de milliers d'îles montagneuses inhabitées, peu élevées et de forme allongée.

<sup>542</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.397.

*persiguieron [...] »)*<sup>543</sup>, signale au lecteur la présence à bord du *Caleuche* d'un observateur dont la compétence descriptive est confirmée quelques lignes plus bas :

*Nuestra primera impresión fue comprobar a ojos vistas que, después del maremoto de 1960 (grado 8-9 escala Mercalli), el río que se une a la laguna de Cucao aumentó su profundidad en más de dos metros – fenómeno de todo el archipiélago que bajó de su nivel sobre el mar y se hizo así más navegable hasta las cercanías de su desembocadura.*<sup>544</sup>

L'observateur-descripteur ne se contente pas de mentionner les impressions des passagers face au paysage ; il s'autorise un commentaire géographique généralisant, séparé du reste du texte par un tiret, qui offre au lecteur un savoir géologique supplémentaire sur l'archipel des Desertores. Ce savoir déborde la connaissance apportée par la simple transcription de ce qui est vu. Très souvent d'ailleurs, dans les textes de Coloane, le descriptif véhicule un savoir qui enrichit d'une explication scientifique et objective une appréhension d'abord simplement visuelle ou impressionniste d'un lieu.

La nouvelle « *Tripulantes del Caleuche* » met elle aussi en scène la navigation du *Caleuche*, le navire fantôme de la légende chilote, accomplissant l'une de ses missions essentielles : retrouver les naufragés chilotes disparus sans laisser de traces. Outre les détails sur la légende qui sont transmis au lecteur, l'exploitation de ce motif est une fois encore prétexte à une exploration géographique et culturelle de la région de l'archipel de Chiloé, avec pour guide privilégié l'un des marins sorciers du vaisseau fantôme. Le lecteur, ainsi invité à bord de l'embarcation, a droit à un parcours commenté. Marins et lecteurs voyages de la pointe de Queniao au canal Caucahué, passent par le Morro Lobos et Puerto Oscuro (lieu d'ancrage du *Caleuche*). Lliuco reçoit un traitement particulier dans la mesure où il fait l'objet d'une description plus détaillée<sup>545</sup>. Le motif de la navigation du *Caleuche* se révèle ici comme un prétexte au dessin cartographique de l'archipel, qui comprend les actes de nomination (pour légènder la carte) et de description (pour dessiner le profil, les contours des lieux, un détail géologique saillant). Un texte qui fait naviguer le *Caleuche*, ou toute autre embarcation engagée sur les traces du vaisseau fantôme, est d'autant plus marqué par un travail de définition identitaire que ce bateau est explicitement ancré en « territoire » chilote, c'est-à-dire dans la géographie et la culture propres aux habitants de l'archipel.

<sup>543</sup> « *Estelas del Caleuche* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.209.

<sup>544</sup> *Ibid.*

<sup>545</sup> « *Tripulantes del Caleuche* », *Antártico*, *op.cit.*, pp.147, 148 et 153.



### 1.1.2. Du nomadisme à l'errance

En termes de stratégie narrative, évoquer régulièrement le trajet d'un bateau, en jalonneur les différentes étapes au cours du récit, s'avère aussi une manière pour le conteur de s'assurer que le lecteur suive lui aussi l'itinéraire des personnages, qu'il ne perde par le fil de la navigation ni de l'histoire racontée, et d'éviter qu'il ne s'égare au sein de cet espace aussi complexe et si peu connu que sont les mers du Sud.

Ces bilans de route jalonnent tout particulièrement les longs récits. Le roman *Los conquistadores de la Antártica* offre un exemple éloquent de telles mises au point qui servent de repères au lecteur. A partir du moment où l'*Agamaca* débute son voyage vers le cercle polaire depuis Punta Arenas, chaque chapitre va s'ouvrir soit sur une localisation du bateau, soit sur un bilan du trajet déjà effectué. Le chapitre 3 débute ainsi *in medias res* : « *El "Agamaca" corría a más de siete nudos por hora, voltejeando entre los altos paredones del canal Beagle en busca de la Angostura Murray*<sup>546</sup> ». Le chapitre suivant marque une nouvelle étape dans la navigation : « *El "Agamaca" recaló en puerto Navarino, pequeña factoría en la isla chilena del mismo nombre [...]*<sup>547</sup> ». Quelques pages plus loin, le bateau a encore progressé : « *Al atardecer, el "Agamaca" recalaba en una pequeña ensenada formada en la trizadura de la cordillera [...]*<sup>548</sup> ». Le chapitre 5 s'ouvre comme il se doit sur un nouveau bilan, qui marque une reprise de la navigation après la pause introduite par le chapitre précédent : « *Después de haber pernoctado en la pequeña ensenada de Cauquenes, el "Agamaca" ascendió con su motor auxiliar por la Angostura Murray en dirección al canal Beagle [...]*<sup>549</sup> ». L'ouverture du chapitre 6 assure la même fonction de localisation : « *Esa radiante mañana de noviembre el "Agamaca" doblaba la isla que, como un trozo de cordillera clavado en el mar, está situada en la entrada norte de Walaia*<sup>550</sup> ». L'incipit du chapitre 7 résume plusieurs jours de navigation et constitue en ce sens une ellipse spatio-temporelle qui a pour effet d'accélérer la progression de la navigation à mesure que les voyageurs se rapprochent du pôle, que la fin du roman se profile et que le drame s'intensifie. La narration adopte alors un rythme plus soutenu :

---

<sup>546</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit., p.27.*

<sup>547</sup> *Ibid., p.39.*

<sup>548</sup> *Ibid., p.41.*

<sup>549</sup> *Ibid., p.51.*

<sup>550</sup> *Ibid., p.65.*

*Llevaba seis días de navegación el “Agamaca” a través de ese otro tempestuoso océano que forma la conjunción del Atlántico y el Pacífico al Sur del Cabo de Hornos. Habían pasado por las islas Diego Ramírez [...].*<sup>551</sup>

Ce chapitre (7) marque une nouvelle étape dans la trajectoire du bateau. Ce bilan de route est en effet suivi d'un commentaire d'ordre géographique qui met l'accent sur la localisation quelque peu problématique de l'embarcation et l'incertitude de ses passagers : « [...] *lo que les preocupaba era sólo el no saber a ciencia cierta la exacta situación en la que se encontraban*<sup>552</sup> ». Logiquement, l'incipit du chapitre 8 propose au lecteur un itinéraire très imprécis :

*Las noches se iban acortando extraordinariamente a medida que avanzaba la época y navegaban hacia el Sur. Más bien ya no eran noches, sino un prolongado crepúsculo donde las últimas luces del atardecer, se confundían con las alburas mañaneras.*<sup>553</sup>

Aucun toponyme n'est mentionné ici, les repères géographiques s'effacent pour laisser place à des indications plus vagues : la simple mention des jours et des nuits australs installent le flou temporel, nettement signalé par le verbe « *se confundían (con)* ». La confusion temporelle est étayée par un effet de « fondu » de lumière porté par les termes « *lucés; atardecer; alburas mañaneras* » et bien sûr par l'adjectif « *prolongado* ». L'ambivalence propre au crépuscule ajoute à l'incertitude dans la mesure où ce seuil temporel qu'est le crépuscule peut être autant vespéral que matutinal. Enfin, la syntaxe travaille également la confusion via un parallélisme entre « *las últimas luces del atardecer* » et « *las alburas mañaneras* » : bien *qu'a priori* les termes s'opposent, la syntaxe produit un effet de miroir par lequel les lumières du soir et celles du matin semblent se répondre. De la nuit connue on passe à un autre phénomène qui n'est pas vraiment la nuit: le correctif « *más bien ya no eran noches* » montre à quel point la progression des voyageurs vers le Sud constitue une expérience géographique inédite qui met en échec le langage et les étiquettes habituels. Ainsi, les repères spatio-temporels s'avèrent finalement très peu fiables en ces régions polaires qui représentent l'inconnu par excellence: désorientés, les voyageurs s'apprêtent à vivre l'aventure absolue. Il semble que se soit rompu le fil d'Ariane qui avait jusqu'alors permis aux personnages et au lecteur de s'orienter au sein des mers australes, toujours plus loin vers le Sud. On voit bien que ces bilans de route ne sont pas seulement des outils formels au service de la cohérence structurelle du roman ou de l'efficacité narrative, ils possèdent un sens

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>552</sup> *Ibid.*

<sup>553</sup> *Ibid.*, p.79

fondamental : l'expérience du Sud austral s'accompagne nécessairement d'un brouillage des repères et d'une confrontation troublante avec l'inconnu.

Certes le chapitre 9 comporte encore une localisation, mais celle-ci reste imprécise, tant d'un point de vue géographique que temporel : « *Durante más de una semana navegaron a lo largo de la Antártida, reconociendo sus costas, internándose por las ensenadas [...]*<sup>554</sup> ». On comprend dès lors la place essentielle du trajet dans un récit dont la progression repose sur la navigation : dans *Los conquistadores de la Antártica* comme dans *El camino de la ballena*, les mentions d'itinéraires et les fréquentes localisations du bateau en cours de route alimentent en permanence le sens de la diégèse. Les itinéraires de navigation présents dans les romans maritimes de Coloane réunissent ainsi les deux acceptions du mot « sens » : ils sont à la fois direction et signification, la première exprimant la seconde. Le fait que l'avant-dernier chapitre (10) de *Los conquistadores de la Antártica* ne fasse qu'évoquer la progression australe est en effet symptomatique. Intitulé « *El fin del "Agamaca"* », il se clôt sur l'égaré des personnages en paysage polaire. Dès lors, plus aucun toponyme ne vient baliser cet espace entièrement anonyme, et les lieux désignés ne le sont plus par un nom propre mais par une description : « *En la parte en que la Antártida empezaba a confundirse con los hielos continentales del Polo apareció una montaña [...]*<sup>555</sup> ». On retrouve le verbe « confondre » pour dire cette fois l'installation progressive de la confusion, pour la donner à voir en train de gagner tout le paysage. Ici, la description nécessairement sommaire en raison de la configuration « confuse » des lieux remplace la nomination ; les lieux, « innommés » car désormais impossibles à nommer, sont désignés par des termes génériques : la partie où commence l'Antarctique (périphrase significative qui signale l'absence de saisie directe que l'on peut interpréter comme l'impossibilité de *com-prendre* l'objet ainsi désigné) ; les glaciers continentaux ; une montagne.

Lorsque conjointement à cette description sont soulignés les dangers que comportent ces lieux, le texte produit est comparable à ceux que l'on trouve dans les « *derroteros* », ces manuels de navigation si importants pour l'auteur : « *[...] el Derrotero del Estrecho de Magallanes [...] es para mí un texto básico que me ha servido para apuntalar mis descripciones geográficas. Tiene la firma de mi padre*<sup>556</sup> ». Ces textes très particuliers composent un ensemble de descriptions de la région de Magallanes dont s'est inspiré Coloane. Deux autres ouvrages du même genre, cités dans la bibliographie qui figure à la fin du roman *El guanaco blanco*, lui ont servi de sources primaires et ont nourri son écriture. Il

---

<sup>554</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>556</sup> « *Antepalabras* », *Nafragios y rescates, op.cit.*, p.11.

s'agit de *Instrucciones para la navegación de los escampavías por la parte oriental del Estrecho de Magallane* et de *Derrotero del Archipiélago de la Tierra del Fuego*, rédigé par le capitaine de navire Baldomero Pacheco C<sup>557</sup>. Ainsi, lorsqu'il fait le récit d'une navigation, Coloane ne navigue pas à l'aveugle mais suit les traces d'autres marins-auteurs qui l'ont précédé, même si sur mer ces traces se referment aussitôt sur le passage d'un bateau et sont perpétuellement à réinventer. Ce faisant, Coloane matérialise, concrétise, exprime « un mode de rencontre de la réalité spatiale pratiquée<sup>558</sup> » qui est celui de la découverte permanente.

L'importance de ces routiers est telle pour Coloane qu'il en intègre certains à la diégèse de certains récits. Ainsi, dans *El guanaco blanco*, le manuel d'instructions mentionné en bibliographie est cité par le narrateur au sein même du roman. C'est celui dont se sert le capitaine du cotre *Fanny* : « *En la cabina, el patrón del cúter abrió un pequeño librito de Instrucciones para la navegación de los escampavías por la parte oriental del Estrecho de Magallanes*<sup>559</sup> ». Le narrateur propose alors une lecture du manuel en commentant l'aspect pratique et l'utilité de ce type d'ouvrages élaborés par des navigateurs « pionniers » à l'attention de ceux qui prendront un jour la même route qu'eux : ils ont marqué des repères dans un espace inconnu, ont décrit le profil du littoral ainsi que leurs caractéristiques météorologiques, ont rédigé des consignes de navigation, et très souvent, ont nommé des lieux inconnus ne figurant pas sur les cartes officielles (ces manuels d'instructions ont d'ailleurs précédé l'élaboration des cartes nautiques). Dans ce cas, le toponyme apparaît comme un condensé de « l'esprit » du lieu et il est en ce sens déjà description :

*Los derroteros y sus instrucciones demuestran que los nombres geográficos dados por los navegantes contienen una característica de advertencia tal cual las ponían los onas: « Islas del Diablo », « Punta Divide », son advertencias para quienes tienen que tomar rumbo en la bifurcación del brazo noroeste del Canal Beagle.*<sup>560</sup>

En consignant ces faits géographiques, les navigateurs transmettent une expérience vitale à ceux qui marcheront sur leurs traces, puisque l'un des objectifs de cette tâche systématique est d'avertir des dangers que comporte tel ou tel itinéraire, en raison de la physionomie particulière de certains lieux qu'ils croisent. Ce sont des livres vivants et

<sup>557</sup> Coloane fait précéder cette notice d'une introduction : « [...] aunque el mito, la leyenda y cuentos constituyen la esencia de esta ficción, debo expresar mi gratitud a los autores que investigaron antes que yo los rastros del guanaco blanco. Fueron base en la trama de los acontecimientos reales o inventados [...] », « Nota Bibliográfica », *El Guanaco Blanco*, op.cit., pp.205-206.

<sup>558</sup> Rachel Bouvet, André Carpentier, Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, op.cit., p.9.

<sup>559</sup> *El guanaco blanco*, op.cit., p.126.

<sup>560</sup> *Ibid.*

collectifs, qui s'enrichissent au fur à mesure des navigations et en fonction des différents navigateurs qui les consultent et les complètent selon leur expérience personnelle des lieux. Les routiers incluent donc des descriptions destinées à mettre en valeur les signalisations et balises déjà existantes, à signaler les ressources naturelles de certains lieux, ce qui peut avoir ses avantages lors de navigations au long cours :

*En Punta Dungeness, hay un faro cercano a la frontera argentina donde las instrucciones informan de una pesca abundante. [...] al suroeste del faro, en territorio chileno, se cogen al anzuelo robalos, pejerreyes y una especie de « gadus », cuya carne tiene semejanza con el bacalao, siéndole sin embargo inferior.<sup>561</sup>*

Le contenu de ces manuels offre donc à celui qui les consulte une connaissance relativement complète et variée des environs. Dans « *Tripulantes del Caleuche* », le narrateur a recours à un routier nautique pour compléter les descriptions déjà fournies par le texte : il apporte des connaissances plus scientifiques qui ont trait à la localisation, de la mesure et de l'orientation, tandis que les informations visuelles sont plus sommaires<sup>562</sup>. Les avertissements et instructions de navigation que ces ouvrages contiennent nécessairement impliquent aussi des descriptions. En effet, bien que la plupart du temps ces manuels soient convoqués dans un but poétique pour les descriptions qu'ils donnent de la géographie maritime australe, leur aspect pratique peut être lui aussi mis au service de la diégèse et c'est alors dans leur fonction première, en tant qu'instrument de navigation, qu'ils sont exploités. Par exemple, le routier auquel se réfère le capitaine du *Leviatán* est décisif pour l'avancée de l'histoire<sup>563</sup>. Le passage consulté, écrit en italique, ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'une citation, de la retranscription d'un texte réel (du moins c'est l'effet voulu), comporte des instructions de navigation vers Puerto Oscuro :

*La embarcación destinada a tomar a Puerto Oscuro gobernará directamente sobre el morro Lobos y embocará el canal Caucahué barajando de cerca el citado morro y seguirá su costa hasta tanto que pueda gobernarse sobre la punta este de la dársena al ONO o NO.<sup>564</sup>*

<sup>561</sup> *Ibid.*

<sup>562</sup> « *La punta de Queniaio, en un viejo derrotero, está a poco más o menos una milla al N 40°; es baja, rocosa y frente a ella se encuentra poco fondo hasta más de una milla afuera. Desde esta punta la costa sigue al NO hasta la península de Huapilinao, y sobre estas costas, ligeramente ondulada y con algunas colinas boscosas, se encuentra la aldea de Lliuco* », « *Tripulantes del Caleuche* », *Antártico, op.cit.*, pp. 154-155.

<sup>563</sup> Le vieux routier qui accompagne les navigateurs du récit « *Paso del Abismo* » est lui aussi mentionné et utilisé comme tel : « *En el viejo derrotero del estrecho de Magallanes se advertía someramente: “En el paso del Mar es donde por primera vez se experimenta mar gruesa en toda la navegación del estrecho. [...]”* », « *Paso del Abismo* », *op.cit.*, p.175. Dans ce récit, malgré les avertissements contenus dans le manuel de route, le pilote, guidé par son orgueil, fera une erreur de navigation.

<sup>564</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.226.

Chaque verbe signifiant une manœuvre est au futur et exprime un ordre que le navigateur doit suivre s'il veut éviter la désorientation et l'errance, bien qu'il y ait toujours une part d'improvisation dans une navigation, ce que suggère l'expression plus approximative renvoyant à la dernière manœuvre : « *hasta tanto que pueda gobernarse* ». Les mers australes restent imprévisibles malgré la volonté et les techniques déployées par l'homme pour les connaître et les maîtriser, raison pour laquelle y naviguer ne peut être qu'une aventure.

Ces instructions sont suivies de la description du lieu de destination, qui met d'abord l'accent sur les dangers qu'il comporte : « *Esta punta es muy acantilada, pero la costa occidental es cuidadosa, roqueña y somera hasta 90 metros de tierra*<sup>565</sup> ». Puis sont mis en valeur ses avantages : « *Una cascada regular en una caverna puede servir de excelente aguada, pues es agua de vertiente y se puede atracar una chalupa en la alta marea*<sup>566</sup> ». Cette description réactive immédiatement la mémoire du capitaine Albarrán. Le lieu décrit, la « *Dársena de Huite o Puerto Oscuro*<sup>567</sup> » est bien celui où il a perdu, il y a bien longtemps, l'anneau que sa nouvelle recrue Pedro Nauto porte à son doigt:

*Se mesó la barba, cerrando el grueso Derrotero. Sí, el mismo había subrayado con un lápiz rojo el lugar de la aguada donde hacía tantos años había perdido su anillo al tratar de encajar al timón de la chalupa en el cáncamo del codaste, del cual se había salido por efectos de la carga de agua.*<sup>568</sup>

Naviguer mène inévitablement à des rencontres avec des lieux décisifs qui seront marqués d'un signe et s'avèreront marquants pour les personnages et le lecteur. Concrètement, le crayon au moyen duquel un navigateur souligne un lieu et suit les courbes d'une géographie spécifique impose une trace dans ce lieu et devient de ce fait le signe qui permettra la réactivation d'une histoire personnelle qui s'y trouve inscrite. Ce « coup de crayon » peut donc être perçu comme la trace matérielle et la mémoire d'une rencontre unique<sup>569</sup>. Comme on peut le voir, la description opère une corrélation affective entre les lieux et les personnages, dans la mesure où certains lieux se trouvent chargés de l'affect qu'un

<sup>565</sup> *Ibid.*

<sup>566</sup> *Ibid.*

<sup>567</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.225.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>569</sup> On trouve d'autres exemples d'inscription d'une histoire personnelle dans un lieu déterminé, souligné sur une carte par celui pour qui ce lieu possède un sens unique. Ainsi, tout comme Julio Albarrán l'a fait avec Puerto Oscuro, le capitaine du *Consuelo* a souligné et annoté sur la carte de son vieux manuel d'instructions nautiques l'archipel Salvaro, qui porte le même nom que lui : « *La argolla de un ancla roja y una uñeta extendida con el mismo color del lápiz, subrayaban una anotación personal de fondeo del capitán, que no dejaba de estar orgulloso de que esas islas llevaran su apellido italiano [...]* », « *La campana navegante* », *Antártico, op.cit.*, p.43. L'histoire racontée en creux sur cette carte est donc celle d'une relation intime ; la marque que l'homme y a apposée a le sens d'une parenté, d'une étroite intimité.

homme y a investi de manière plus ou moins consciente. En d'autres termes, la navigation se fait écriture d'un lien entre les lieux et les hommes, modalité d'un parcours spécifique qui est rencontre, et sera ainsi mémoire des lieux.

A l'opposé, l'errance est un thème récurrent dans les récits de Coloane, qu'ils aient lieu sur terre ou en mer. En mer, elle advient en dépit de toutes les précautions prises par les navigateurs, en dépit des itinéraires tracés au crayon au départ d'une navigation ou des lectures et consultations fréquentes des manuels d'instructions nautiques effectuées au cours d'une traversée. Il semble bien que l'errance soit une vérité générale, une loi de la mer que connaissent tous les navigateurs, comme en témoigne ce proverbe :

*[...] Filkenstein [...] siempre recordaba al afuerino mensaje que se transmiten los barcos y el farero de otra punta « Dungeness »: « ¿A dónde va y qué rumbo lleva? ¡A mar abierto, con rumbo incierto!»<sup>570</sup>*

Francisco Coloane exploite à profit ce proverbe dans ses récits où les mers australes représentent le chemin incertain par excellence et où le parcours nomade se change facilement en errance<sup>571</sup>. Bien qu'elle ne constitue pas un espace totalement inconnu, la mer australe ressemble fort à la mer que se représentaient les Anciens : « [...] sur ces “chemins humides”, les repères se brouillent et tout devient possible, notamment la dérivation vers une altérité radicale<sup>572</sup> », autrement dit, l'aventure.

L'égarément en mer et l'errance qui en résulte peuvent être dus à une erreur d'appréciation de la réalité géographique, à un décalage entre ce qui apparaît sur les cartes maritimes et ce que la mer veut bien montrer de son paysage aux yeux des navigateurs. Seule l'expérience permet d'éviter ce genre de déconvenues. Dans la nouvelle « *Paso del Abismo* », le pilote Humberto Marabolí est victime non seulement de son orgueil, mais aussi du paysage marin austral dont les subtilités échappent facilement à la vue et à la logique des hommes :

*Una vez más se había confundido el canal Wide con el canal Eyre. Toda esa región cordillerana entre Chile y Argentina es un solo campo de hielo. [...] Extendió el mapa terrestre y vio en medio del ventisquero de Hielo Sur unas negritas espirales, cerro*

<sup>570</sup> *El Guanaco Blanco, op.cit.*, p.131.

<sup>571</sup> Rachel Bouvet distingue le nomadisme et l'errance de la façon suivante : « [...] la conception sous-jacente à ces deux êtres du mouvement diffère grandement. Le premier sait où il va, il suit un tracé déjà connu, ou en partie, [...] ; il connaît l'environnement et y trouve des repères facilement, des signes qui lui permettront de continuer son chemin. Le parcours nomade est tributaire des ressources, de la présence d'îles, de forêts ou d'oasis, de la végétation ou de la force des vents, des puits ou des courants [...]. Le second, au contraire, ignore encore où ses pas le mèneront [...] », « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », *Nomades, voyages, explorateurs, déambulateurs, op.cit.*, p.35.

<sup>572</sup> Alain Corbin, Hélène Richard (dir.), *La mer. Terreur et fascination, op.cit.*, p.12.

*Murallón, tres mil seiscientos metros de altura frente al canal Wide. ¿Sería otro paso del Abismo sumergido bajo los hielos eternos [...]?*<sup>573</sup>

La confusion géographique s'est encore épaissie : la monotonie et l'uniformité du paysage de glace ont égaré le pilote et, contrairement à ce qu'il a cru, ce n'est pas le Pas de l'Abîme qu'il vient de traverser mais bien un autre lieu. Dans ce récit, le reste de l'équipage réussit à réparer l'erreur de Marabolí et, en faisant marche arrière, à dépasser le lieu prévu dans l'itinéraire. Toutefois, il arrive souvent qu'un marin ne parvienne pas à corriger son erreur de navigation : l'homme cesse alors de maîtriser le milieu aquatique et ne peut que s'en remettre aux mouvements de l'eau dont il devient le jouet. Comme on le verra, les scènes où des hommes sont conduits par les flots sont fréquentes dans les récits de Coloane.

L'errance peut encore résulter d'un décalage entre un itinéraire tracé au préalable par un navigateur pour maîtriser sa trajectoire en mer et le chemin que lui imposent brutalement les forces conjuguées des éléments, la logique de la nature maritime contrariant alors les projets de l'esprit humain mis en échec<sup>574</sup>. Lorsqu'il prend la mer, un homme doit en effet s'attendre à l'intervention du hasard sous la forme de phénomènes climatiques surgissant de manière imprévue, et qui peuvent empêcher toute visibilité, effacer tous les repères spatiaux : « *Un aguacero se dejó caer desde el cielo renegrido [...] encerrándonos como dentro de una sonora campana de agua, que alguien batiera desde las profundidades y las alturas*<sup>575</sup> ». L'impuissance des hommes et leur soumission aux éléments est exprimée ici par le verbe « *encerrar* » dont la pluie est sujet, tandis que la comparaison montre les marins victimes des caprices musicaux d'une entité mystérieuse qui sévit depuis le ciel comme depuis les profondeurs : les navigateurs sont cernés par cette eau sonore, leur esprit saturé de son tintement de cloche qui envahit toutes les dimensions de l'espace. Ce type d'événements climatiques a généralement pour effet de retarder l'homme dans sa route<sup>576</sup> quand ils ne mettent pas un terme définitif à sa vie.

La soif d'inconnu et d'aventures peut conduire certains marins à emprunter, en connaissance de cause, des routes très peu balisées, voire non référencées. C'est le cas des

<sup>573</sup> « *Paso del Abismo* », *op.cit.*, p.177.

<sup>574</sup> L'homme maîtrise en effet mieux sa route sur terre : « *El mar tiene sus leyes... que no son las mismas que las de la tierra* », « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.389.

<sup>575</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.183.

<sup>576</sup> On relève de multiples occurrences de cette stratégie narrative consistant à retarder l'action, et par conséquent, le dénouement de l'intrigue : « *Seguimos luchando toda la noche contra el temporal [...] más bien emproando las olas para mantener las dos embarcaciones a flote que para avanzar* », « *Madera seca* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.186 ; « *Dos días y una noche estuvo la Flora como flotante en medio de esa fiera inmensidad* », *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.23. Les marins du *Leviatán* sont quant à eux frustrés de ne pouvoir lever l'ancre en raison des tempêtes successives qui les immobilisent, et s'impatientent : « *Sus trece hombres estaban ya nerviosos con la inacción en medio de esos sucesivos temporales* », *El camino de la ballena, op.cit.*, p.164.



explorateurs de l'Antarctique : alors que ceux-ci progressent vers le pôle, que les jours se changent en de longs crépuscules, l'itinéraire à suivre devient de plus en plus incertain, les repères spatiaux s'effaçant peu à peu : « *La noche crepuscular empezaba ya a arrastrarse por los contornos, y el mar y la playa a imprecisar sus límites. [...] la tierra y el agua avivaron su fantasmal corporeidad*<sup>577</sup> ». Face à cette imprécision, les voyageurs doivent improviser un itinéraire s'ils veulent poursuivre l'aventure polaire. L'un d'entre eux propose alors de suivre le chemin de la prudence : « —*Si seguimos al sur —dijo el Jefe Blanco—, debemos tomar una ruta apartada de la tierra, porque como no conocemos estos lugares, no sabríamos dónde guarecernos de una tempestad*<sup>578</sup> ». Dans ce cas, c'est l'absence de repères et de balises qui influence par défaut la route à suivre. Un autre personnage, guidé uniquement par sa soif de découverte et son désir de se confronter avec l'inconnu pour mieux connaître cette région inexplorée, propose de continuer la navigation le long des côtes : « —*Reconozcamos un poco más de costa —replicó el sargento Ulloa—, y si no hallamos algo que valga la pena, salimos mar afuera*<sup>579</sup> ». A ce tournant du roman, la suite de l'aventure se joue sur un choix entre deux itinéraires, celui que semble suggérer la nature du lieu et celui qu'impose le désir imparable de l'homme. Le motif de l'itinéraire prend une dimension philosophique et morale en posant la question du choix et en opposant ici la sagesse prudente à l'énergie de l'*hybris* et du désir. A cet égard, la fin de ce chapitre funestement intitulé « *El fin del "Agamaca"* » résonne comme une sentence morale condamnant l'ambition de l'homme à toujours vouloir percer les secrets de l'inconnu : « *El fin del "Agamaca". Aquel hombre intrépido lo había arrancado al mar y el mar ahora se lo quitaba*<sup>580</sup> ».

On le voit, au sein de récits qui mettent en scène des relations complexes et variées entre les hommes et les lieux, la navigation n'y est pas seulement un mode de déplacement dans l'espace marin ; elle peut avoir un sens métaphorique ou symbolique, renouant ainsi avec une longue tradition rhétorique, philosophique et littéraire.

### 1.1.3. Navigations métaphoriques

L'exploitation métaphorique la plus évidente et la plus classique du motif de la navigation est dans le récit d'apprentissage. *El último grumete de la Baquedano*, qui raconte l'instruction marine d'un jeune adolescent à bord du bateau-école le *Baquedano*, l'illustre à la perfection. Au terme de son apprentissage, Alejandro Silva accédera au statut de mousse.

<sup>577</sup> *Los Conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.83.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>579</sup> *Ibid.*

<sup>580</sup> *Ibid.*, p.114.

Sans surprise, le sens littéral et l'aspect technique de cette navigation dans les mers du Sud se doublent d'une dimension initiatique : le voyage en mer est une métaphore de la maturation affective, sociale et existentielle d'un enfant qui quitte brutalement le nid maternel et s'embarque clandestinement pour vivre l'aventure qui le changera en homme.

Tout aussi classiquement, mais de manière plus complexe, la nouvelle « *Paso del Abismo* » met en scène deux personnages dont l'histoire dépend d'un itinéraire précis qui inclut le Pas de l'Abîme, l'un des nombreux canaux du détroit de Magellan. Véritable épreuve technique en termes de navigation, la traversée du Pas de l'Abîme est représentée simultanément comme une épreuve morale. La progression de la navigation vers ce lieu au nom sombrement connoté mime le cheminement intérieur d'un homme et confère au récit sa durée et sa tension à mesure qu'approche le lieu à passer. Le sens métaphorique de cette navigation, déjà perceptible dans le titre, est explicité dès le début du récit : « *Se traspasa el abismo y el hombre queda oscurecido o con una transparencia sumergida*<sup>581</sup> ». Une telle phrase résonne comme un programme narratif. Par ailleurs, le parallélisme entre itinéraire maritime et expérience existentielle est une nouvelle fois explicitement formulée, avant la révélation finale, par l'expression « *las travesías y travesuras de la aventura humana*<sup>582</sup> » qui joue sur la paronymie des mots « *travesías* » (traversées) et « *travesuras* » (turbulences), le premier terme devenant la métaphore du second. En effet, le récit exploite le nom « abîme » dans son sens géographique – en tant que lieu et en fonction du sens véhiculé par le toponyme, nom propre portant une majuscule – et dans son sens métaphorique (abîme est alors nom commun). L'effet-miroir produit entre les connotations obscures du lieu et la psychologie des personnages va mener à « la révélation du personnage par le milieu ambiant<sup>583</sup> », un peu à la manière d'une ordalie.

Le capitaine José Melías Quilán redoute ce lieu plus que tout autre, et ce pour plusieurs raisons. L'une est objective et tient à la localisation géographique incertaine du lieu sur les cartes maritimes:

*Sólo en algunas cartas figuraba bien ubicado el paso del Abismo, en otras no; como si alguien hubiera querido evitar ese nombre. Borrarlo con la goma con que se rectifican los rumbos trazados a lápiz [...]*<sup>584</sup>.

<sup>581</sup> « *Paso del Abismo* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.171.

<sup>582</sup> « *En Marabolí asomó la arremolinada sonrisa del que esconde la duda durante las travesías y travesuras de la aventura humana* », *ibid.*, p.177.

<sup>583</sup> Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p.116.

<sup>584</sup> « *Paso del Abismo* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.173.

Cette navigation s'annonce donc comme une véritable épreuve technique. L'autre raison est morale, le lieu étant associé dans l'esprit du capitaine aux médisances et soupçons de son équipage sur la fidélité de sa femme Sofia en l'absence de son mari:

*Cada vez que surcaban el paso del Abismo después de un temporal en el cabo Tamar, surgían las murmuraciones sobre Sofia con sus seis hijos morenos y el séptimo varón de padrinazgo presidencial rubio como la miel, blanco como la pulpa del melí, y ojos azules como los claros que se entrevén a través del follaje del gran árbol [...].*<sup>585</sup>

S'ajoute ainsi à la très probable infidélité de Sofia, la malédiction du « lobizón » (loup-garou), légende locale selon laquelle le septième enfant mâle d'une famille est maudit, à moins que ses parents optent pour un parrainage présidentiel qui le protégera du mauvais sort. Face à ces murmures, le texte distille des indices invitant le lecteur à voir dans le capitaine un homme bon, ce que suggère par exemple cette digression sur l'étymologie possible de son nom :

*Melías podía provenir del melí, árbol alto, frondoso [...]. Su madera es dura, similar a la de la luma; pero ésta es oscura y su fruto, el cauchau, tan negro, que sirve de apodo a los que tienen sangre indígena [...]. El melí, gigantesco, coposo, tiene sus entrañas blancas, muy blancas [...]. ¿Por qué los colores de la noche y el día disputándose las almas y el corazón de los árboles?*<sup>586</sup>

Ce texte exploite clairement le symbolisme chromatique traditionnel qui associe le blanc à la pureté du cœur et le noir à l'impureté, faisant simultanément de ces arbres des symboles de l'âme humaine. Tandis que Melías semble se caractériser par sa bonté et sa transparence, le pilote Humberto Marabolí est un personnage obscur et trouble, qui met mal à l'aise son capitaine en raison de ce sourire malicieux qu'il arbore constamment : « *Una sonrisa maliciosa vagaba siempre entre él y su capitán. Planeaba sospechosamente sobre el séptimo hijo, rubio y celeste, de Melías Quilán*<sup>587</sup> ». En effet, cette navigation est un duel moral qui fait s'affronter deux âmes, celle d'un chilote indigène, le capitaine Quilán, et celle de son pilote blond Humberto Marabolí. Sur cette compétition technique tacite entre un marin savant<sup>588</sup> dont l'ambition est de prendre la place du capitaine, et un homme d'expérience<sup>589</sup> qui admire et redoute à la fois son pilote, vient se greffer une mise au défi d'ordre moral que le

<sup>585</sup> *Ibid.*, p.172.

<sup>586</sup> *Ibid.*

<sup>587</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>588</sup> « *La sabiduría del primer piloto Marabolí provenía de sus estudios de pilotín mercante en la Escuela Naval y de su afición a las antiguas lecturas; [...] era investigador más que navegante* », *ibid.*, p.173.

<sup>589</sup> « *A José Melías Quilán lo eligieron por su fama de práctico de los canales de Chiloé a Magallanes* », *ibid.*, p.172.

pilote lance à son capitaine en des termes explicites : « *“El alma blanca o negra está aquí”, le había dicho en cierta ocasión su piloto Marabolí, llevándose el dedo índice a su alta frente blanca [...]*<sup>590</sup> ».

Le Pas de l'Abîme va agir en effet comme un révélateur<sup>591</sup> et mener Marabolí à prendre conscience de la part sombre que son âme recèle : « *“Mi conciencia no es menos negra que este paso del Abismo”, decía para sí el piloto* ». Comme d'autres lieux de Coloane, celui-ci est au service d'un processus d'« identification nature-personnage où le paysage n'est plus seulement un état d'âme, mais où il éclaire la vie inconsciente de qui le contemple ou l'imagine<sup>592</sup> ». La description du paysage du Pas de l'Abîme est en effet à l'image du toponyme et exprime dans le même temps l'âme de Marabolí. Le pilote fait suivre cette vérité sur lui-même de paroles énigmatiques sur la loyauté qu'un pilote doit à son capitaine : « *“Un piloto jamás debe traicionar a sí mismo y menos a su capitán, ausente o dormido.” Seguro que un día le contaría todo lo que sabía y lo que le intrigaba y perturbaba su conciencia*<sup>593</sup> ». Le texte révèle à son tour au lecteur ce que Marabolí sait et tait à son capitaine depuis longtemps : le secret de Sofia, son épouse, et le mystère de son septième fils étrangement blond, dont on apprend qu'il est le fils de Carlos, un infirmier de bord que Sofia a soigné pendant de longs mois en l'absence de son mari et qui porte le même nom que ce dernier fils. Ainsi, les révélations de la navigation et celles de l'intrigue vont de pair et se répondent.

Le dernier mouvement du récit, qui correspond à la dernière étape de la navigation, s'ouvre sur une autre révélation : l'erreur de navigation du pilote Marabolí. Voulant n'en faire qu'à sa tête pendant le sommeil du capitaine, il a confondu deux itinéraires :

*En vez de navegar al sur después del paso de la Angostura, en la noche enlunada, y embolinada su cabeza, le dio por continuar al norte. Tuvieron que desandar lo andado. [...] Una vez más se había confundido el canal Wide con el canal Eyre.*<sup>594</sup>

Cette erreur de discernement est interprétée moralement, en raison des responsabilités qui sont confiées à un pilote : « *No era un piloto de fiar, Marabolí. ¡Cuándo se conocerá del todo a un hombre en el mar!* ». A partir de l'histoire d'un individu, le texte généralise et le

---

<sup>590</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>591</sup> La progression de la navigation aussi, qui agit sur le capitaine pendant son sommeil, bien que de manière inconsciente : « [...] *al ritmo del lento andar de su barco se le encendía la sangre de angustia cada vez que surcaba sus aguas interiores* », *ibid.*, p.178.

<sup>592</sup> Lucien Bescond, « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », *Ecrire le paysage, op.cit.*, p.97.

<sup>593</sup> « *Paso del Abismo* », *Cuentos completos*, p.173.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p.177.

narrateur étend son commentaire à tous les hommes : la mer semble les rendre fatalement imprévisibles, impénétrables.

Le récit se clôt logiquement sur la sortie du Pas de l'Abîme : c'est la fin de l'épreuve qui fournit la réponse à la question posée par ce conte moral, à savoir, laquelle de ces deux âmes est la plus droite, laquelle, la plus ténébreuse ? Cette réponse n'est que suggérée par le biais de termes et d'images symboliques. Comme dans un rêve prémonitoire, juste avant la sortie du canal, le capitaine a vu en rêve un phoque blond, que l'on devine être un avatar onirique de son pilote : « [...] *una foca rubia que en lo alto del cielo ocultaba el lado negro de su cara en el paso*<sup>595</sup> ». A son réveil, lorsque José Melías Quilán rejoint son poste, le sens de son rêve est confirmé par la réalité : « [...] *no vio a su primer piloto Marabolí sino al tercero, que tomaba, a plena luz del amanecer, la salida del paso del Abismo*<sup>596</sup> ». Ce troisième pilote surgit de nulle part, qui remplace à la barre Humberto Marabolí mystérieusement disparu – le personnage n'était-il que le fruit de la projection d'un inconscient tourmenté ? – représente la fin de la traversée de l'abîme et la libération du capitaine, deux issues heureuses symbolisées par la lumière éclatante du lever du jour qui vient s'opposer à la nuit précédente, ce moment ténébreux pendant lequel le premier pilote a choisi de prendre le mauvais chemin. La dernière phrase de ce récit offre une forme d'interprétation du titre en ne retenant que le sens métaphorique de cette navigation à travers le « Pas de l'Abîme ». La sortie du canal signifie ainsi pour le capitaine « *la primavera en los eternos pasos de los abismos de vida y muerte entre cielo, tierra y mar*<sup>597</sup> », l'anecdote acquérant alors une portée générale<sup>598</sup>. La plupart des récits de navigation de Coloane confèrent d'ailleurs très souvent à ces histoires très ancrées géographiquement un sens universel.

La deuxième partie du roman *El camino de la ballena* peut elle aussi être lue comme un récit allégorique fondé sur le traitement métaphorique et symbolique du motif de la navigation, saisi non plus dans un sens moral mais dans un sens métaphysique. Est mise en scène la question de la solitude essentielle fondamentale de l'homme. Le capitaine Julio Albarrán, chasseur de baleine en mers australes, est un marin au long cours. Dans ses nombreux soliloques, il dépeint sa vie comme un éternel déracinement, et sa profession comme une errance perpétuelle en accord avec l'homme qu'il est ou qu'il croit être :

---

<sup>595</sup> *Ibid.*, p.178.

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> *Ibid.*

<sup>598</sup> Cela en dépit de l'intervention du narrateur pour en amoindrir la portée : « *El paso del Abismo es de corta historia; sólo la que se está narrando aquí. No la gran historia humana de la reina Tamara en el paso de los Bárbaros y tantas otras. Es la historia de Melías Quilán y su séptimo varón, y nada más. El capitán de la piel de foca y cuernos de toruno. Así era no más* », *ibid.*, p.175.

absolument seul, sans famille, sans patrie, sans dieu. Naviguer, son mode d'être privilégié, se révélera au cours du roman une forme d'échappatoire, le signe d'une lâcheté qui le pousse à toujours esquiver la confrontation avec les questions de la finalité et de la finitude de l'existence. Le motif de la navigation est en effet particulièrement approprié pour la poser. Comme on l'a souligné plus haut, une navigation est la réalisation d'un itinéraire choisi parmi d'autres, comportant plusieurs étapes parfois difficiles à traverser ; elle résulte d'une décision portant sur une direction à suivre, elle est le fruit d'une succession de choix qui contribuent à tracer un cheminement. Du sens géographique au sens existentiel de la navigation il n'y a qu'un pas, que l'écriture de Coloane franchit de manière récurrente pour montrer que l'erreur et l'errance menacent constamment l'existence de l'homme, en mer comme dans la vie. Clairement ici, la mer australe est une région-prétexte à une réflexion d'ordre universel, tandis que le roman d'aventures lui confère sa dimension existentielle.

De manière récurrente, le récit d'une navigation en mer australe repose sur le motif de l'éloignement progressif de la civilisation et de ses conséquences psychologiques sur des hommes qui vivent en monde clos à bord d'un bateau. Les changements d'humeur que cet isolement provoque sont d'autant plus intenses que la navigation rapproche les marins du pôle. L'équipage du *Leviatán* en est victime, à mesure que le baleinier progresse vers le cercle polaire :

*Por experiencia propia, el capitán Albarrán conocía el peligro que de vez en cuando se cernía sobre las cabezas de aquellos hombres cuyos pies habían sido descuajados de la tierra. En especial cuando se acercaba el final de la temporada de caza, donde se hacía casi inaguantable el prolongado aislamiento antártico. Sabía que era una especie de enfermedad de lejanía o nostalgia de las cosas terrestres, que ensimismaba a sus hombres, los ponía tristes, susceptibles e irritables.*<sup>599</sup>

A bord du *Leviatán*, le sentiment de réclusion dû à l'absence prolongée de l'élément terrestre – le milieu naturel de l'homme – génère des pensées révélatrices d'un manque affectif ou d'une frustration d'ordre physique, des pensées envahies par l'image de la femme en tant que souvenir et symbole de l'amour maternel, d'une rencontre romantique ou simplement sexuelle. Cette « maladie » est désignée de diverses façons selon les textes : « *extraña irritación polar; la morriña, el cafard o el aislamiento de la civilización*<sup>600</sup> », ou encore « *el dolor de la distancia, la melancólica aprensión del aislamiento*<sup>601</sup> ». Dans ses manifestations les plus intenses, les plus pathologiques, une telle mélancolie peut se changer

<sup>599</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.236.

<sup>600</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.281.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p.278.

en neurasthénie ou psychose<sup>602</sup>. L'« irritation polaire » semble inévitable et constitue une épreuve psychologie qui rend plus éprouvante encore cette grande épreuve physique qu'est la navigation vers le Pôle Sud.

En effet, à mesure que les voyageurs se rapprochent de leur lieu de destination, leur imagination voyage dans le sens inverse pour retrouver un point de départ qui est toujours terrestre et qui, contemplé *a posteriori*, est toujours synonyme de bien-être : « [...] *en plena mar, a esa hora cerca de la medianoche, la imaginación vuela y recorre otras latitudes, donde está el calor de la tierra, el abrigo de la humanidad*<sup>603</sup> ». Lors de ces longues navigations en mers australes et vers le Pôle Sud, les marins vivent à bord sous la menace constante de l'aliénation et risquent leur humanité. Ce type d'itinéraires peut donc être envisagé métaphoriquement comme une expérience de la perte du centre, c'est-à-dire la perte du principe et du milieu terrestres qui équivaut à une séparation d'avec la civilisation et l'humanité. De ce fait, l'aventure en mer australe prend un sens ontologique fondamentalement lié à la notion de « risque » essentiel.

Très concrètement, d'un point de vue pratique, ces voyages réels et métaphoriques – les deux dimensions allant très souvent de pair – dans ces contrées du bout du monde, sont permis par les bateaux. Leur place et leur rôle sont en effet essentiels dans les textes de Coloane, non seulement au niveau de la structure et de l'intrigue du récit, mais aussi en termes symboliques.

### 1.2. Les bateaux, véhicules, moteurs et héros de l'aventure australe

Nous avons déjà mis en exergue l'importance des bateaux dans la vie de Francisco Coloane ainsi que dans la culture et l'histoire du peuple chilote<sup>604</sup>. Rappelons notamment que lorsque Coloane commente le destin des Chilotes, il a recours au bateau en tant que symbole d'une évolution<sup>605</sup> : le passage de la « *dalca* » aborigène au voilier transocéanique décrit à la fois l'histoire d'un homme et le destin d'un peuple étroitement lié à sa culture marine. La

<sup>602</sup> « *El ánimo de los navegantes [...] era mucho más impredecible que los propios cambios “de la región Antártica famosa”. Todos sabíamos o conocíamos por las lecturas de varios exploradores, de las irritaciones, neurastenias o sicosis árticas o antárticas sufridas por los que se han aventurado en esas regiones por largas temporadas* », *ibid.*, p.280.

<sup>603</sup> *Ibid.*

<sup>604</sup> Ajoutons que l'attraction de Coloane pour les bateaux et la navigation peut être considérée comme la passion de toute une vie, si l'on tient compte de la déclaration suivante : « *Desde joven, cada vez que podía adquirir un libro, compraba alguno que tuviera relación con barcos y navegantes: era algo natural que correspondía al hijo de un marino y medio hermano de otro que capitaneó más de una nave* », « *Antepalabras* », *Nafragios y rescates*, *op.cit.*, p.11.

<sup>605</sup> On se souvient de cette remarque : « *[...] en Chiloé, el hombre empieza a gatear desde la “dalca” aborígen hasta el velero transoceánico, hoy el vapor* », « *Viaje moderno a una tierra antigua* », *Velero Anclado*, *op.cit.*, p.23.

valeur accordée par Coloane aux bateaux est lisible dans son œuvre, où ils peuvent acquérir une fonction dramatique et diégétique fondamentales et sont également exploités comme principe d'écriture. D'un point de vue pratique, le bateau a un rôle évidemment primordial dans la fiction en ce qu'il permet le déplacement sur mer, et par là, le déploiement de l'aventure. Il est le moteur, au sens littéral comme au figuré, du récit, ce que Coloane confirme avec humour dans son recueil de récits de naufrages qu'il amorce avec cette lapalissade : « *Algo de perogrullo: sin embarcaciones no habría naufragos ni naufragios*<sup>606</sup> ». Le bateau, ce milieu intermédiaire entre l'homme et la mer, cette machine sans laquelle il ne pourrait ni la parcourir ni prétendre à sa connaissance, permet en effet l'une des aventures les plus intenses aux yeux de Coloane : le naufrage, motif récurrent dans son œuvre et sur lequel nous reviendrons pour mettre au jour les enjeux esthétiques et métaphysiques qu'il y revêt.

A l'échelle de l'œuvre globale de Coloane, le bateau est un élément fictionnel participant au drame de manière parfois décisive. Les bateaux ne font que très rarement fonction de simples véhicules, et lorsque c'est le cas, ils restent profondément liés à l'histoire d'un homme, de manière symbolique ou affective. Par exemple, les grandes étapes de la vie du capitaine italien Salvaro, originaire de Rimini, sont marquées par des tentatives de fuite à bord de différents bateaux :

*Nuova Paolina fue el primer barco que lo trajera de pavo a Montevideo, donde el cónsul italiano subió a encontrarlo con un telegrama del padre y el dinero para pagarle el pasaje de vuelta.*<sup>607</sup>

Ce premier départ clandestin s'étant soldé par un échec, Salvaro s'embarque une nouvelle fois quelques années plus tard :

*Liliana fue el segundo barco por el que se escapó a los quince años [...] que lo llevó a Argentina. Esta vez, fue el cónsul de su patria en Buenos Aires quien no lo dejó pasar de la dársena norte, donde [...] le entregó el pasaje que le había mandado el padre con la orden legal de repatriarlo.*<sup>608</sup>

Comme dans les contes, c'est la troisième tentative qui porte ses fruits, rompant ainsi le charme d'une malédiction paternelle qui semblait peser sur lui :

<sup>606</sup> « *Sobre las embarcaciones* », *Naufragios y rescates*, *op.cit.*, p.17.

<sup>607</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, *op.cit.*, p.49.

<sup>608</sup> *Ibid.*



*Juntando las experiencias del « primero y el último », embarcó por tercera vez en el Cabo Ligo, un carguero [...] que zarpó directamente al estrecho de Magallanes. En Punta Arenas [...] como no lo esperaba ningún cónsul en el muelle verde, del Cabo Ligo pasó al Club Marino, donde el viejo Nicolson le dio trabajo de copero en su bar [...].*<sup>609</sup>

Une fois en terres australes, ce bout du monde où personne ne peut le retrouver, il ne prendra plus jamais la mer, de sorte que le *Cabo Ligo* fut son dernier bateau, et le Club Marino, un lieu de vie « provisoire » qu'il quittera bientôt pour mener diverses expéditions solitaires dans les terres. Ici s'arrête l'histoire du capitaine Salvaro.

De la même façon, mais de manière plus tragique, la fin de l'expédition polaire menée par les personnages du roman *Los conquistadores de la Antártica* est symbolisée, on l'a vu, par la « mort » de la goélette *Agamaca*, qui correspond à la fin du voyage dans les mers antarctiques. La mort du bateau marque là encore le début d'une aventure terrestre tragique qui prend la forme d'une longue errance dans un désert de glace et s'achèvera très vite avec la disparition des personnages:

*La caravana se internó lentamente por la planicie blanca y desolada. [...] La caravana se perdió hielo adentro [...]. Con la muerte del « Agamaca », la extraordinaria aventura de la Antártida también tocaba a su fin.*<sup>610</sup>

En soulignant une correspondance entre la « mort » de la goélette *Agamaca* et la fin de l'expédition polaire, cette dernière phrase affirme le lien étroit qui unit le bateau et la possibilité de l'aventure, celle-ci se révélant entièrement tributaire de la bonne marche du bateau lorsqu'elle a lieu en mer.

Dans la plupart des récits cependant, le bateau n'est pas seulement un véhicule permettant de parcourir les mers pour rejoindre un ou plusieurs lieux. Il est en effet un thème privilégié, et ce n'est pas un hasard si Francisco Coloane a consacré son premier roman au bateau-école le *Baquedano*<sup>611</sup> en imaginant sa dernière traversée. Thème central du roman, le nom du navire apparaît en toute logique dans le titre : *El último grumete de la Baquedano*. L'histoire raconte l'apprentissage d'un jeune homme qui, au terme de sa formation, sera consacré le dernier mousse de ce bateau. Ainsi, l'identité du personnage et son destin romanesque sont intimement liés à ceux du bateau.

<sup>609</sup> *Ibid.*

<sup>610</sup> *Ibid.*, pp.113-114. Dans le chapitre suivant où les survivants font le récit de leur aventure en terre polaire, est mise en valeur l'idée d'errance comme absence de sens: « [...] se tornó más dolorosa para los dos sobrevivientes la ruta sin rumbo a través de este desierto blanco. [...] dispuestos a encontrar una súbita muerteantes de continuar el castigo implacable de ese andar sin esperanza », *ibid.*, p.117.

<sup>611</sup> La goélette *Baquedano* a réellement existé et a servi de bateau-école à la Marine nationale pour l'instruction de ses jeunes recrues. Au moment où Coloane écrit son roman, le navire n'est déjà plus en service.

*El camino de la ballena* réserve quant à lui une place de choix au baleinier le *Leviatán* à bord duquel est menée la grande aventure du roman : la chasse à la baleine bleue. Le nom du bateau n'a pas été choisi au hasard mais en référence au monstre biblique décrit dans le « Livre de Job », comme l'explique l'un des personnages du roman, texte à l'appui :

—Sí, saqué ese nombre de la Biblia. [...] A ver, a ver, aquí está, en el Antiguo Testamento; es en el libro de Job [...] yo he entresacado las frases en que se parece más a lo que cazamos. [...] A mí me parece también ver en eso al planchaje del Leviatán, por donde no penetra el viento, cerradas entre sí estrechamente por los remaches, y los fogoneros encendiendo los carbones en las calderas. ¡Es todo un símbolo el nombre de ese barco! — exclamó Hansen [...].<sup>612</sup>

Le bateau du roman a donc été nommé de cette manière non seulement en raison de l'animal qu'il chasse mais aussi pour ce qu'il est, comme le souligne Hansen lorsqu'il en fait la description. Ainsi baptisé, le *Leviatán* se voit doté d'une charge symbolique explicitement formulée dans ce passage du roman et qui sera actualisée tout au long du drame.

Enfin, dans *Los conquistadores de la Antártica*, c'est le cotre l'*Agamaca* qui est finalement choisi pour mener les explorateurs jusqu'en Antarctique. Son nom aussi est symbolique puisqu'il appuie indirectement la thèse qui sous-tend le roman, selon laquelle les premiers visiteurs du continent auraient été les indiens yaganes<sup>613</sup> :

*Este era el "Agamaca", digno del nombre que llevaba: el de la legendaria laguna en la cual después de un diluvio se salvaron las tres canoas de yaganes que volvieron a repoblar esa parte de la tierra que colinda con la Antártida.*<sup>614</sup>

Ainsi, le bateau qui permettra l'exploration du continent Antarctique et qui compte à son bord, entre autres personnages, Manuel, le chef blanc d'une tribu yaghane (et propriétaire du bateau) et l'indien yaghan Félix, tire son nom d'un mythe fondateur indien qui raconte comment les Yaghans ont été miraculeusement sauvés après une catastrophe qui les avait décimés<sup>615</sup>. Le bateau est donc porteur d'une histoire très ancienne dont la mémoire est réactivée par le nom qui lui a été donné. Le sens de l'*Agamaca* dépasse ainsi la sphère de la

<sup>612</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., pp.211, 213.

<sup>613</sup> « *Había leído y releído la obra de Nordenskjöld Viaje al Polo Sur, relato de una odisea que quise volcar a mi manera en mi trabajo, sosteniendo la tesis de que los primeros visitantes del continente helado fueron nuestros antepasados indígenas, los yaganes del sur de la Tierra del Fuego* », *Los pasos del hombre*, op.cit., p.121.

<sup>614</sup> *Los conquistadores de la Antártica*, op.cit., p.28.

<sup>615</sup> La légende est également racontée dans la chronique intitulée « *La leyenda de la laguna Agamaca. Dos versiones de una leyenda Yámana* », *Francisco Coloane en viaje: antología testimonial*, textes réunis par Alejandro Jiménez Escobar, Santiago, Pehuén Editores, 2003, pp.92-96.

fiction pour s'adresser à une communauté qui partage une culture et un passé communs que le texte commémore pour maintenir vivants les mythes et l'histoire des peuples australs.

Dans la même perspective mythologique, il est un bateau à part qui hante fréquemment les textes de Coloane : c'est le *Caleuche*, le bateau fantôme de la légende chilote qui parcourt inlassablement les mers intérieures de l'archipel de Chiloé à la recherche de naufragés disparus mystérieusement. Il est l'expression d'un folklore régional étroitement lié à la géographie des lieux où il est né, une légende que Coloane réécrit à sa guise dans de nombreux textes, fictions et chroniques. La nouvelle « *Tripulantes del Caleuche* » en propose le traitement le plus original. Dans ce texte, la légende du vaisseau fantôme est le prétexte à un récit fantastique, dans lequel l'effet de réel rend confuses les frontières entre les domaines du possible et de l'impossible. Le lecteur comprend progressivement que le narrateur est un membre du vaisseau fantôme ; son statut privilégié lui permet de redire la légende depuis « l'intérieur »<sup>616</sup>, d'explorer, de nommer et de décrire les lieux et mers de l'archipel chilote en apportant des précisions scientifiques, climatiques et géographiques, ainsi que de construire une réflexion sur le passé et de réaffirmer dans le même temps la valeur de la mémoire et le sens et le pouvoir du mythe. En donnant la parole à un « fantôme », Coloane fait parler la légende et l'ancre dans le présent.

Dans les fictions de Coloane, le sens symbolique accordé au bateau dépasse celui qui peut être inscrit dans son nom. Très concrètement d'abord, il est la protection sans laquelle l'homme ne peut « habiter » le milieu aquatique ni « emprunter » l'un de ses chemins. Ainsi, en pleine tempête, le bateau permet aux hommes de faire face aux éléments déchaînés sans faiblir : « *Así rodaron, como siempre dando tumbos entre la vida y la muerte [...], pero siempre protegidos por el casco de la chalana que los hacía sentirse dentro de la caparazón de una gran jaiba cochodoma*<sup>617</sup> ». Le narrateur de « *Madera seca* » s'émerveille de ce privilège rare qu'ont les marins de pouvoir vivre des expériences extrêmes grâce au modeste bateau qui les transporte ; c'est pour lui une sorte de miracle :

*[...] tanto el sur como el norte eran una sola cerrazón. Sin embargo, protegidos en la cabina del timón, el patrón Hernández y yo gozábamos con penetrar en aquel mar en medio de la noche, con una embarcación tan ágil y segura. Hay algo impresionantemente vivo y vigoroso cuando una embarcación menor con buenas máquinas enfrenta una noche de mal*

<sup>616</sup> Les membres de l'équipage du *Caleuche* s'opposent aux hommes « purs » incapables de comprendre l'univers du vaisseau fantôme : « *Es muy probable que esto sea grotesco para "los limpios", porque ellos no comprenden que hemos tenido que prepararnos para ser tripulantes* », « *Tripulantes del Caleuche* », *Antártico, op.cit.*, p.148. Le narrateur fait ainsi accéder le lecteur à un ensemble de connaissances ésotériques.

<sup>617</sup> « *El cormorán* », *Antártico, op.cit.*, p.94.

*tiempo en el mar. Es como si el hombre bordeara un peligroso infinito con la seguridad de atravesarlo.*<sup>618</sup>

Lorsqu'il n'est pas un abri contre la mort, le bateau fait figure de ventre maternel au sein duquel se reposent les hommes fatigués. La bien nommée goélette *Consuelo* assume explicitement cette fonction : « [...]servía de madre para los que querían dormir a bordo. [...]el indio Miguel no abandonaba el entrepuente de la goleta como si fuera un Jonás que hubiese encontrado el vientre de su madre adoptiva<sup>619</sup> ». La référence au personnage biblique est récurrente dans l'imaginaire de Coloane lorsqu'est mis en valeur cet aspect matriciel et protecteur du bateau : c'est à Jonas dans le ventre de la baleine qu'est comparé le jeune héros Pedro Nauto installé dans le jardin de José Andrade, et c'est au même personnage biblique que l'auteur se compare lui-même dans ses mémoires.

Bien qu'il représente pour le marin la protection absolue, le bateau rappelle constamment à l'homme la précarité de son existence en mer. En effet, les textes mettent souvent en valeur le décalage saisissant entre l'immensité marine et la petitesse de l'embarcation, cet outil confectionné par l'homme malmené par une mer particulièrement violente en ces régions australes. Les bateaux sont alors désignés en conséquence : « *Los dos botes, con sus doce valientes, subían y bajaban entre esas montañas de agua como dos cáscaras de nuez*<sup>620</sup> ». Le texte joue ici sur la disproportion en faisant s'opposer deux images : une métaphore au sens hyperbolique, qui transfigure les vagues en montagnes inébranlables, et une comparaison qui invite à voir dans les modestes embarcations des hommes de légères et minuscules coquilles de noix. La précarité de l'existence humaine en mer témoigne dans le même temps de l'audace et de l'héroïsme extrêmes dont sont capables certains hommes. Le *Flora* naufragé au milieu de l'immensité océanique n'a plus rien d'un glorieux navire : « [...] estuvo la *Flora* como una astilla destrozada en medio de esa fiera inmensidad<sup>621</sup> ». Ici encore, la comparaison cherche à mettre en valeur la fragilité de la vie humaine en mer en réduisant excessivement la matérialité et les dimensions du bateau. Un autre exemple fait apparaître une métaphore animale cette fois, qui elle aussi a pour but de montrer un bateau en bien piteux état :

*El desmantelado Júpiter hacía poco honor a su retumbante nombre de dios de los juramentos marineros; estaba convertido en un « perro apaleado », después de la furiosa lucha que, durante dos días y una noche, había sostenido con el tempestuoso mar austral.*<sup>622</sup>

<sup>618</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos*, op.cit., p.180.

<sup>619</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, op.cit., p.37.

<sup>620</sup> *Los conquistadores de la Antártica*, op.cit., p.24.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>622</sup> « *El último contrabando* », *Cuentos completos*, op.cit., p.99.

Sont ici opposées la gloire attachée au nom du bateau et sa condition matérielle actuelle. Le supposé Dieu, dont on attendrait logiquement qu'il soit tout-puissant, n'en est finalement pas un puisqu'il sort perdant et complètement amoindri de cette lutte contre les éléments marins qui eux règnent en véritables dieux du monde aquatique. La métamorphose du bateau personnifié sous les traits d'un « chien battu », image lexicalisée et péjorative, revêt cette funeste aventure dysphorique d'une connotation héroï-comique.

Le bateau, selon Coloane, n'est pas seulement un moyen de transport maritime susceptible d'acquérir ainsi un sens symbolique ; il possède une dimension spirituelle formulée très explicitement. L'ouverture de la nouvelle « *El lamparero alucinado* » propose une vision animiste du bateau<sup>623</sup> sur un ton exalté :

*¡Todas las cosas tienen alma: los animales, los barcos, hasta las piedras! El alma de un barco se la puede percibir con el silencio de la alta noche en el chirrido de una jarcia, en un grillete que se queja en el escobén, en el gozne de un cubichete que se abre y se cierra acompasadamente, en el jadear de las máquinas o en el ruido de la cala contra el agua.*<sup>624</sup>

Ces quelques lignes s'attachent à rendre la musique du bateau, perceptible en mer en pleine nuit. La deuxième phrase se présente comme la liste des différents sons qu'est capable de produire un bateau, preuve et expression de son âme selon le texte. Elle est de ce fait très travaillée sur le plan auditif. Elle mêle les sons doux aux sons durs comme pour traduire la diversité et la complexité des sentiments exprimés par le bateau, et associe un élément du bateau au bruit qu'il produit. Ainsi, la « *jarcia* », mot qui résonne doucement à l'oreille en raison de l'association des palatale [j] et interdentale [c] produit pourtant un désagréable grincement (« *chirrido* »). A l'inverse, dans le mouvement suivant, le fer (« *grillete* ») est porteur d'agressivité tandis qu'il produit un son d'une douce tristesse : « *se queja* ». La phrase se poursuit ainsi, alternant presque systématiquement les sons doux et les sons durs : le doux « *gozne* » est suivi des verbes « *se abre y se cierra* » avant d'être à nouveau adouci par le « s » et la dentale « d » de l'adverbe « *acompasadamente* » qui met en évidence la musicalité du bateau faite qui s'exprime sous la forme de contrepoints entre les sonorités dures et les sonorités douces. Le verbe « *jadear* » produit un son plutôt léger que vient contrebalancer le

<sup>623</sup> Francisco Coloane expose dans ses mémoires sa vision animiste du bateau, mais en des termes moins « magiques » que dans le texte cité : « *Todo barco tiene un alma colectiva formada por los hombres que lo tripulan* », *Los pasos del hombre*, op.cit., p.270. Ici, l'âme du bateau apparaît simplement comme la somme de toutes les âmes des hommes qui travaillent à son bord pour lui donner vie et possède ainsi une dimension synecdochique.

<sup>624</sup> « *El lamparero alucinado* », *Antártico*, op.cit., p.197.

mot « *máquinas* », la source même de ce son, avec son accent tonique sur la première voyelle et l'énergie violente de l'occlusive qui la suit. Le dernier mouvement de cette symphonie est construit sur le même modèle : le mot « *ruido* » et la préposition « *contra* » produisent un contraste avec les sonorités liquides des mots « *la cala* » et « *el agua* ».

Outre le travail des sons, ce passage laisse percevoir le rythme qui l'anime et achève d'en faire une véritable partition : les différents mouvements dont il est composé, qui correspondent chacun à l'expression d'un son, s'amplifient progressivement jusqu'à atteindre l'acmé de cette symphonie, qui de façon significative, est ponctuée par le long adverbe « *acompañadamente* », avant de retomber dramatiquement pour se refermer sur un rythme plus bref. Ainsi, les bateaux sont figurés comme des orchestres à eux seuls et la musique qu'ils jouent est l'expression de la vie qui les habite, de leur sensibilité et de leur âme. Cet exemple montre aussi combien le bateau inspire la poésie du texte et peut s'inscrire aisément dans la mémoire auditive du lecteur dont l'expérience de lecture se révèle une aventure profondément sensible, qui met en jeu ses sens et en appelle à son émotion artistique.

D'autres textes expriment d'une manière similaire l'âme des bateaux en mettant en valeur les sons qu'ils produisent et le rythme de leur marche, musique qui lui donne parfois une valeur inestimable aux yeux des hommes, notamment lorsque ces derniers se trouvent en pleine mer :

*El mar, la noche, la soledad están allí con una infinitud de sombras sumergidas; el barco jadea entre ola y ola y el ritmo de sus máquinas, el ruido acompañado de algún gozne, es la única voz, la única ánima en medio de esa inmensidad salvaje, caótica.*<sup>625</sup>

Face à l'immensité maritime envahie par les ombres, contrastant avec le silence des hommes, le bateau est l'unique repère : sa « voix », émise par le bruit rythmé de ses machines, apparaît alors comme le seul principe de vie, comme la seule énergie vitale. Les bruits du bateau signifient la civilisation et l'humanité se manifestant contre la sauvagerie et la désolation extrême de la mer de Bellingshausen ; ils s'affirment contre le chaos que celle-ci représente. Dans ce texte comme dans le précédent, les sons du bateau sont l'expression de son âme, ce que met en exergue le parallélisme syntaxique « *la única voz, la única ánima* » : la répétition de l'adjectif ainsi que la juxtaposition des deux segments expriment une équivalence. D'autre part, le terme employé pour désigner l'âme du bateau, en italique dans le texte, attire l'attention du lecteur. En effet, à la différence du terme courant « *alma* », « *ánima* », d'usage plus rare, fait affleurer le sens étymologique grec du mot : il est le souffle

<sup>625</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.278.

vital, la respiration. En conséquence, « *ánima* » semble plus propre que « *alma* » à exprimer le halètement du bateau (« *el jadeo* »), qui est sa manière de respirer, et l'idée de principe vital capable de s'opposer au silence et aux ombres funèbres de la nuit océanique.

Compris dans ce sens, le terme « *ánima* » invite à rapprocher la respiration du bateau du souffle vital que Dieu transmet à Adam, rapprochement que vient confirmer la suite du texte. Il se poursuit en effet sur la mise en valeur de l'intensité du lien à la fois spirituel et physique qui unit l'homme à son bateau : « *Nos recogemos al interior, a ese interior del alma del barco que nos lleva como la sangre a su corazón*<sup>626</sup> ». Cette phrase témoigne d'une conception à la fois animiste et organiciste du bateau : comme l'exprime la métaphore, pour les marins, l'intérieur du bateau est son âme, une âme bienveillante qui leur offre un abri. Dans le même temps, une comparaison organique rend plus concrète cette intimité spirituelle : le bateau serait la veine qui mènerait les hommes, comparés au sang du bateau, à son cœur. Homme et bateau forment donc les parties d'un même corps, l'un et l'autre étant aussi indispensable à la survie de ce corps : tandis que les hommes en alimentent les machines pour le mettre en branle et tiennent le gouvernail pour le guider, le bateau leur permet de se déplacer sur l'eau tout en les protégeant de dangers toujours possibles, en assurant leur survie. L'un insuffle à l'autre sa vie de manière réciproque.

De façon presque systématique, les récits de navigation donnent à entendre l'âme du bateau héros, notamment dans les étapes décisives de la diégèse. On entend ainsi le *Leviatán* épuisé par la tempête manifester sa grande lassitude par le même langage sonore : « *toda su superestructura pareció gemir en un crujido*<sup>627</sup> ». Le bateau apparaît comme un corps sensible (animal ou humain), qui souffre lorsque ses hommes sont malmenés par la mer : « *Entre ola y ola nuestro barco se recostaba como un animal herido en busca de una salida a través de ese horizonte cerrado de lomos movedizos y sombríos*<sup>628</sup> ». Le bateau fonctionne alors comme une caisse de résonance du drame et sa souffrance est la souffrance des hommes. En effet, l'affaiblissement des hommes se traduit par celui du bateau, et le naufrage inévitable devient l'horizon de tous : aux hommes et au bateau est réservé le même destin tragique. C'est ce que met explicitement en scène la fin du roman *Los conquistadores de la Antártica* qui coïncide avec la mort du bateau ayant mené les explorateurs jusqu'au pôle. Son agonie se manifeste de manière sonore : « [...] *los hielos empezaron a apretar el casco y el cúter comenzó a crujir. [...] Los crujidos aumentaron, como si la embarcación, al presentir su fin, se quejara*<sup>629</sup> ». Ce

---

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.295.

<sup>628</sup> « *Golfo de Penas* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.167.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p.113.

commentaire du narrateur fait écho au regard éloquent que s'échangent deux personnages lorsqu'ils prennent conscience de la fin tragique qui les attend:

*El Jefe Blanco y el sargento Ulloa se miraron: un mismo pensamiento los sobrecogía. Sin embargo, a pesar de que ningún gesto se reflejó en sus rostros, a través de esa mirada se comprendieron plena y trágicamente [...].*<sup>630</sup>

De cette façon, le silence dramatique des deux personnages est contrebalancé par la plainte manifeste de leur bateau, ce dernier exprimant l'évidence que les hommes ne veulent pas prononcer. Une telle correspondance d'esprit, sorte d'intelligence tacite, s'exprime dès le début de la deuxième partie du roman *El camino de la ballena*. Comme dans toutes les épopées marines, les hommes et leur bateau sont intimement liés, la victoire des premiers dépendant des exploits techniques du second. Le récit s'ouvre sur l'attente de l'aventure et l'immobilisation à laquelle est contraint l'équipage impatient du *Leviatán* en raison d'une nature qui ne lui est pas favorable :

*Permanecía fondeado con una sola ancla, dispuesto a levarla en el momento propicio; pero éste hacía más de un día y una noche que no llegaba. Una vez que amainó un poco, al salir a mar abierto, otra tormenta de esa fábrica de tempestades que es la Antártida se dejó caer tan súbita y violentamente que el pequeño cazador de ballenas volvió refugiarse como un perro apaleado. Sus trece hombres ya estaban nerviosos con la inacción en medio de esos sucesivos temporales [...].*<sup>631</sup>

La soumission à la force imparable des événements s'exprime à travers la comparaison qui présente le *Leviatán* comme un « chien battu », une image bien éloignée de la gloire que pourrait lui fournir des exploits héroïques. Le bateau exprime l'état d'esprit de tout l'équipage et sa déception, toujours selon ce rapport métonymique que le texte établit entre les hommes et leur bateau. Dans ce rapport se concrétise l'idée d'un destin commun, le bateau symbolisant alors l'union de tous dans cette entreprise collective épique.

Plus loin dans le roman est exposée la vision organiciste que le capitaine du *Leviatán* a de son bateau. Il est pour lui comme un corps et chacun des membres de l'équipage comme l'un de ses organes vitaux : « [...] los concebía como un todo orgánico, como la sangre, el corazón, los músculos y los nervios del barco [...] »<sup>632</sup>. Concrètement, c'est surtout dans les épisodes de chasse à la baleine, les épreuves de tempêtes et les naufrages que s'expriment les liens et les sentiments qui unissent le bateau et l'équipage. Parmi ces sentiments, il y a

<sup>630</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, pp.109-110.

<sup>631</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.164.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p.234.



l'amour : « *No existe el marino que no ame a su barco. A bordo, los tripulantes de la "Flora" lloraban como niños cuando la vieron hundirse*<sup>633</sup> ». Cette vérité générale a son explication :

*No existe el marino que no ame a su nave, ya sea consciente o inconscientemente, y a veces, hasta cuando parece odiarlo por la peligrosa y aporreada vida que lleva a su bordo [...]. Tal vez sea porque, como el albatros errante que goza planeando contra la tempestad, ese cascarrón de hierro o madera permite al espíritu del hombre caminar seguro sobre el más vivo lomo de la muerte.*<sup>634</sup>

Parce que la vie et la mort du marin dépendent des « prouesses » techniques dont est capable son bateau, leur relation repose nécessairement sur la confiance que l'homme fait à son bateau. Dans les récits de tempêtes, surtout, ressort très souvent un sentiment de solidarité, de fraternité entre l'homme et son bateau, comme en témoignent certaines périphrases par lesquelles celui-ci est régulièrement désigné : « *fiel compañero* » ou « *fiel animal*<sup>635</sup> ».

Qu'il soit l'objet d'une personnification ou d'une animalisation, dans la majorité des cas, le bateau acquiert le statut d'un héros inoubliable. Il peut même devenir le héros principal du drame aux côtés de son capitaine. Il est ainsi valorisé au sein de récits au registre épique, qui font du bateau le symbole d'une communauté unie en son cœur pour le faire avancer : « *El Leviatán volvió a estremecerse con todo el poder de sus máquinas; como un corcel brioso volvió a tomar impulso y su proa empezó a trazar un surco más hondo en las aguas*<sup>636</sup> ». Bien que derrière lui s'activent les marins, cette phrase efface la présence des hommes pour ne mettre en scène que le bateau dans toute sa gloire. Dans certains textes est même sensible l'admiration que ressent le narrateur, qui semble prendre plaisir à décrire cette machine complexe capable des plus grands exploits guerriers :

*El Angamos desarrolla toda su velocidad y ha cerrado sus compuertas y aferrado hasta el último cabo suelto, como un combatiente que se ha preparado para una larga lucha. [...] su obra viva domina magníficamente las tres grandes olas.*<sup>637</sup>

Dans le même registre épique, un bateau peut être représenté sous les traits d'un guerrier déterminé dans la bataille, impitoyable et dangereux. Est décrit de cette manière le

<sup>633</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit., p.25.*

<sup>634</sup> *El camino de la ballena, op.cit., p.230.*

<sup>635</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit., p.29.*

<sup>636</sup> *El camino de la ballena, op.cit., p.184.*

<sup>637</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos, op.cit., p.277.*

vieux bateau chargé de la traversée entre Valparaíso y Punta Arenas, dans un texte aux allures d'épopée homérique :

*Navegábamos hacia el sur, en pleno golfo de Penas, tan temido por todos los que deben surcarlos cuando no se tiene otra alternativa. El barco cortaba al mar y a la noche borrascosa a catorce nudos por hora, con cierta seguridad y soberbia; la proa se incrustaba en las olas y las levantaba abriéndolas como heridas blancas en medio del corazón de la noche; el castillo se engalanaba entonces con grandes rosas de espuma y, después de un cabeceo, la esbelta nave de fierro clavaba de nuevo su rumbo en las negruras del cerrado horizonte.*<sup>638</sup>

Le bateau est ici assimilé à un guerrier intrépide, fier et sûr de lui. Les verbes employés pour décrire ses actes expriment tous cette idée, avec en plus une nuance de violence qui donne la mesure de son courage et de sa force, promesses de victoire. Ce héros ne craint ni l'adversité marine ni la confusion générée par l'obscurité, et mieux encore, il ose s'y attaquer : « *cortaba al mar y a la noche* ». Le texte file la métaphore d'un combat sauvage à l'épée qui donne à voir le bateau comme un agresseur (« *la proa se incrustaba en las olas y las levantaba abriéndolas como heridas* » ; « *la esbelta nave de fierro clavaba de nuevo su rumbo en las negruras* ») tandis que la mer est la victime de cette attaque cruelle.

En dépit de l'admiration et du respect dont il fait l'objet, le bateau peut être représenté comme un monstre, ce qui n'est autre qu'une manière de lui conférer une solidité à toute épreuve sur laquelle peuvent reposer les hommes qui s'y abritent tels les soldats homériques dans le cheval de Troie, bien qu'ils ne puissent effrayer la mer : « *El barco avanzaba como un monstruo plomizo, pesado, abriendo una herida blanca en el mar y un halo esfumado en la noche [...]*<sup>639</sup> ». Notons la récurrence de la métaphore de la blessure qui prolonge la comparaison pour asseoir l'image d'un bateau agresseur potentiel de la mer. Ce genre de comparaisons est cependant rare, et lorsqu'un bateau est montré sous cet aspect, l'image est généralement connotée négativement. Ainsi, la description de la goélette la *Gaviota* reflète la nature ambitieuse et avare de l'âme de son capitaine Geban qui vole les animaux de Cauquenes, un Indien yaghan sans défense. Il est pour cette raison l'ennemi du Chef Blanc, le justicier des Indiens et propriétaire de l'*Agamaca*, dont le nom renvoie à la mythologie indienne :

<sup>638</sup> « *El perro de abord* », *Antártico*, *op.cit.*, p.203.

<sup>639</sup> « *Témpano sumergido* », *Cuentos completos, ibid.*, p.420.

*El « Agamaca » [...] empezó de nuevo a voltejar sobre el jardín de olas y espumas, mientras la « Gaviota », a toda vela, corría pesadamente, como esas aves de rapiña, blancas y engañosas, cuando han devorado, hartándose, algunas de sus pequeñas víctimas.<sup>640</sup>*

Dans cette description contrastée, le bateau des justes navigue avec facilité – expression probable de la bonne conscience de son équipage – sur une mer transfigurée en jardin, lieu symbole de pureté, tandis que celui de Geban le mauvais se caractérise par une course pesante. Plus encore, il est comparé aux rapaces repus de la chair de leurs victimes, toujours dans un rapport métonymique avec ceux qui le dirigent. Dans la même perspective dépréciative, le baleinier héros du roman épique *El camino de la ballena* porte significativement le nom du monstre biblique Léviathan, tout un symbole pour celui qui l’a ainsi baptisé : « ¡Sí, el hombre parece un monstruo que hubiera creado primero al Leviatán en su imaginación, y, luego, construyéndolo con sus manos, lo hubiera hecho una realidad !<sup>641</sup> ». De fait, comme on le verra, ce roman d’aventures pose entre autres la question de la cruauté humaine en interrogeant la valeur et le sens du désir et du pouvoir de l’homme.

Aussi solides et puissants soient-ils, nombreux sont les bateaux auxquels est réservée une fin tragique, et ce en raison de leur héroïsme. Les naufragés de la *Flora* se souviennent ainsi avec tristesse de la fin éminemment héroïque et tragique de leur bateau dont ils soulignent l’extrême « générosité » et qu’ils décrivent à leurs auditeurs comme une véritable victime des fureurs océaniques :

*Le había peleado duro al mar; éste se la había ganado; pero ya casi muerta, se mantuvo aún a flote, como una tabla inerte, hasta salvar a todos sus hombres [...].  
—No se me borrará jamás —concluyó el piloto—, el cuadro impresionante de esa barca desmantelada en medio de la tempestad. Aún me parece verla, destrozada, debatiéndose entre las olas, envuelta entre la bruma que producían los mares al chocar contra su casco. ¡Si parecía un ser, de brazos tronchados, de astillados muñones, manteniéndose con sus últimas fuerzas hasta el instante postrero en que podía ser útil a esas almas!<sup>642</sup>*

Dans ce passage, la *Flora* est le sujet des principaux verbes d’action exprimant son combat acharné et la manière dont elle a sauvé ses marins. Ce type de syntaxe confère au bateau une autonomie qui l’érige en personnage à part entière. Il est d’ailleurs par la suite explicitement comparé à un être humain dont le corps aurait été dépecé ou déformé par de graves blessures. La vision qui en est donnée est bien celle d’un martyr ou d’un personnage christique s’étant sacrifié pour sauver des âmes. Une telle représentation témoigne de

<sup>640</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.37.

<sup>641</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p. 213.

<sup>642</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, pp. 25-26.

l'importance accordée aux bateaux par Francisco Coloane, pour lesquels il ressent, comme il l'a lui-même confié, une profonde affection ainsi qu'une véritable curiosité<sup>643</sup>.

Un lien privilégié unit plus particulièrement le capitaine et son bateau. C'est un lien à la fois affectif et existentiel, parfois même identitaire, qui s'exprime dans toute son intensité lorsqu'un capitaine choisit de sombrer avec le bateau en cas de naufrage : « *Los remeros se habían amarrado a sus bancos y el patrón a su timón, para perecer o vivir con su embarcación*<sup>644</sup> ». Le capitaine semble alors partager avec son bateau cette solitude tragique. Lorsqu'il raconte le naufrage qu'il a évité de peu, le capitaine José Hernández déplore l'inertie de son équipage endormi au moment où s'est déclenchée la tempête tandis qu'il met en valeur l'expérience unique qu'il a partagée avec son bateau, laquelle les a rendu égaux face à la violence funeste de la mer :

—[...] *Pues, mire, dormían como lirones y yo solo arriba en el timón haciéndole frente al temporal [...]. En una de esas [olas] estuvimos los dos, el barco y yo, como tiritando debajo de las aguas, y aquellos huemules durmiendo como en el mejor de los mundos [...]. Esa noche estuve bailando igual que el cúter sobre varias de esas olas negras [...]*.<sup>645</sup>

Le bateau se révèle ainsi l'ami le plus fidèle et le plus intime du capitaine Hernández, et lorsque ce dernier raconte son aventure, il souligne la solidarité fraternelle qui les a unis, lui et son bateau, durant ce moment tragique : l'apposition « *el barco y yo* », qui suit le sujet « *los dos* » a pour seule fonction de mettre en relief la solitude de ce duo héroïque face à la

<sup>643</sup> En dehors de son affection confessée pour les embarcations de tous types – en partie due au milieu naturel où il a grandi et vécu<sup>643</sup> –, quelques-unes de ses chroniques abordent les bateaux de manière plus scientifique. Un récit s'ouvre ainsi sur les aveux d'un narrateur, dont la voix semble très proche de celle de l'auteur, découragé devant l'ampleur et la minutie du travail qu'exigerait le projet auquel il avait pensé : « *No conozco ninguna estadística que congregue en un pequeño haz de hojas los numerosos tipos o clases de barcos, con sus respectivos nombres, que han dado la vuelta o han pasado por el cabo de Hornos. Tarea que la pensé, y la mantuve en mi imaginario sin lograr realizarla, porque había que meterse en archivos, muchos libros, y creo que ello correspondería más a un estudioso que amara el mar y sus embarcaciones. Registro en mi memoria un gran número de fechas y nombres de buques en inscripciones que pude ver y leer en mis varias vueltas por el Cabo de Hornos y más allá del cabo falso y verdadero. Empero, quiero contar una historia de un veterano del cabo* », « *Un veterano del cabo de Hornos* », *Antártico, op.cit.*, p.123.

Bien que Francisco Coloane n'ait lui non plus jamais mené à bien un tel travail de classification systématique des bateaux dont la route a croisé le Cap Horn, il a réuni en revanche en un recueil une trentaine de récits de naufrages qui ont presque tous pour titre le nom d'un bateau naufragé<sup>643</sup>. Ces récits sont précédés d'un avant-propos<sup>643</sup> qui retrace l'histoire des bateaux au Chili, depuis les primitives embarcations créées par les indiens *alacalufes* à partir de troncs d'arbres (« *la dalca* », puis « *la balsa* »), jusqu'aux naos de Magellan et aux caravelles de Christophe Colomb. Dans ce texte sont mises en relation l'évolution des sociétés humaines (lisible dans l'état de leurs connaissances géographiques desquelles dépendent leur expansion géographique et leur développement économique) et celle des techniques maritimes. Ainsi conçu, le bateau apparaît comme le reflet de l'avancée technique d'une société<sup>643</sup> et permet de penser l'histoire d'une civilisation ou d'une culture. Quelques autres textes offrent de semblables considérations historiques sur les embarcations. La nouvelle « *Mar de travesías* » (*Cuentos completos*) est une fiction qui s'enrichit d'une brève digression sur les pirates légendaires de la Grèce antique et leurs embarcations.

<sup>644</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p. 24.

<sup>645</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.181.

passivité de l'équipage. Enfin, en se comparant à son cotre dansant sur les eaux furieuses (« *Esa noche estuve bailando igual que el cúter* »), le capitaine montre que ce qu'a vécu son bateau, il l'a vécu également, simultanément, tous deux se trouvant emportés dans un seul et même mouvement, tous deux la proie d'un même ennemi.

De fait, les récits de mer ne sont pas non plus de simples prétextes à la contemplation et à la description de la région maritime australe. Ils racontent des drames souvent tragiques en raison de la nature du milieu où ils se déroulent : les mers de l'extrême Sud, la zone la plus tempétueuse de la planète, cet endroit du globe où se rencontrent violemment les deux Océans. Cette énergie violente de la mer australe ne s'exerce pas seulement contre les éléments non aquatiques du paysage maritime, comme on l'a vu à la fin de notre première partie ; elle se décharge aussi contre les hommes qui ont pris le risque et ont eu l'audace de l'affronter. La mer australe se pose alors comme leur grande ennemie, dont ils sont les fréquentes victimes et plus justement, les proies. Nous étudierons donc à présent la manière dont est représentée la mer comme une force opposante qui détourne les hommes de leur but et leur inspire la crainte face aux dangers qu'elle comporte ; comme un élément et un actant nuisible qui multiplie les épreuves sur leur route. Par son action antagoniste, la mer crée en effet l'événement qui empêche la monotonie du récit de navigation et insuffle au texte une énergie proprement dramatique.

### *1.3. La mer australe, le grand ennemi de l'homme*

La mer australe n'est pas seulement un milieu que l'on parcourt, elle est un lieu dangereux pour l'homme et presque toujours représenté comme violent et agressif. Cette relation essentiellement agonique entre l'homme et la nature australe est un principe d'écriture fondamental des récits de Coloane. Dans une perspective darwiniste, qui est celle depuis laquelle sont pensés les rapports sociaux dans l'œuvre de l'écrivain, la mer australe peut être considérée comme le plus grand prédateur de l'homme. En effet, contrairement aux romans d'aventures de facture classique, ce ne sont pas les attaques d'hommes incarnant les « méchants » (bandits, pirates, mercenaires), qui engendrent les péripéties, mais les assauts de la mer. Dans les récits de Francisco Coloane, l'espace maritime est bien celui de l'*agôn* par excellence : l'homme et la nature s'y mesurent en permanence, tant et si bien que l'écriture de la lutte est susceptible de définir l'énergie et l'essence de l'œuvre de l'écrivain chilote,

comme le fait José María Guelbenzu : « *Se miden el hombre y la naturaleza ..., este proceso es el que da vida literaria al escenario, el latido de su escritura*<sup>646</sup> ».

### 1.3.1. Un espace de prédation

Animal terrestre, l'homme a dû s'adapter à la mer, un milieu par essence contraire à sa nature, sans jamais pouvoir la maîtriser complètement. En conséquence, celle-ci ne saurait être uniquement le milieu sur lequel il navigue ; la mer reste pour l'homme l'espace de l'altérité, un élément mystérieux, souvent incompréhensible et parfois inconcevable, investi de phantasmes et pétri d'images nées de la curiosité tout autant que de la peur. Parmi ces représentations traditionnelles, la mer est l'ennemi de l'homme sous toutes ses formes, son adversaire à tous points de vue, et ce depuis l'Antiquité. Cette inimitié a plusieurs visages et s'exprime sous plusieurs formes dans l'œuvre de Coloane.

Les mers australes sont objectivement des lieux particulièrement périlleux en raison de leurs spécificités climatiques et géologiques, informations qui rythment régulièrement les textes. Outre les données d'ordre scientifique qui sont distillées çà et là par un narrateur informé, certaines formules superlatives scandent les récits à la manière d'un refrain entêtant, pour qualifier les lieux où se déroulent la plupart des aventures. C'est ainsi que les mers australes sont consacrées les mers les plus tempétueuses de la planète : la mer de Drake est dite « *la zona más tempestuosa del mundo*<sup>647</sup> », la mer de Bellingshausen est quant à elle « *el más tempestuoso de los que bordean el casquete polar antártico*<sup>648</sup> ». Celle-ci est par ailleurs présentée comme telle de manière très solennelle et dramatique : « *Hay un mar más desolado que los otros mares en la Antártica; más desolado y tempestuoso que el mismo mar de Drake, el Pacífico; el mar de Bellingshausen*<sup>649</sup> ». Cette spécificité climatique propre à la mer polaire génère une métaphore qui donne à voir l'Antarctique comme « une usine à tempêtes<sup>650</sup> », image qui suggère un processus continu de production à la chaîne. De fait, en mer polaire, de nombreux courants, ainsi que les Océans Pacifique et Atlantique, se rencontrent violemment. Son agressivité est d'autant plus forte qu'elle est accompagnée d'un allié de choix indéfectible : le vent, l'un des moteurs principaux de l'aventure en mer puisqu'il agite incessamment les vagues.

<sup>646</sup> José María Guelbenzu, « *Francisco Coloane o el espíritu de la escritura* », « *Prólogo* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.12.

<sup>647</sup> *Los conquistadores de la Antártica*, *op.cit.*, p.19.

<sup>648</sup> *El camino de la ballena*, *op.cit.*, p.163.

<sup>649</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.277.

<sup>650</sup> « [...] *al salir a mar abierto, otra tormenta de esa fábrica de tempestades que es la Antártida se dejó caer tan súbita y violentamente [...]* », *ibid.*

Comme on l'a vu dans la première partie, à cette énergie climatique violente s'ajoute une géologie complexe que les marins ne comprennent pas toujours et qui rend la navigation en mer australe particulièrement ardue. C'est pourquoi naviguer en mer australe met à l'épreuve et l'endurance physique et l'intelligence des marins. Ainsi, des îlots d'abord invisibles peuvent surgir à marée basse, modifiant soudainement la géographie maritime et désorientant les marins. De même, les nombreux canaux qui caractérisent le paysage de la région de Magallanes sont tortueux et souvent extrêmement étroits, exigeant des navigateurs des manœuvres virtuoses. Enfin, de nombreux glaciers et icebergs peuvent encombrer subitement la route des voyageurs et rendre périlleuse, voire impossible, la poursuite de la navigation.

Les fictions de Coloane exploitent ainsi l'énergie violente des mers australes, fait climatique avéré, pour représenter la mer comme un adversaire redoutable et redouté par les hommes, qui décharge sur eux ses grandes colères et leur inspire la peur, la terreur. Elle ne cesse de les tourmenter, tant et si bien qu'elle semble parfois animée d'une véritable intention meurtrière à leur égard. Ce rapport de force est évoqué par le biais de désignations, qualificatifs ou images (comparaisons et métaphores), autant d'outils linguistiques et rhétoriques qui contribuent à élaborer et transmettre un imaginaire propre à la mer australe, comprise au sens large comme un milieu spécifique et un paysage à la géographie et à la géologie uniques. Dans cette perspective, elle apparaît à la fois comme une créature mythologique et un espace propice au surgissement du mythe.

La mer australe anime et alimente de son énergie destructrice les récits de Coloane. Prédatrice impitoyable, elle peut prendre l'apparence d'un animal sauvage et indomptable. Surtout, elle agit comme une bête féroce : elle attaque, déchire, dépèce et tue, elle avale et dévore sa proie privilégiée, le marin. Elle est régulièrement désignée comme telle par le biais de périphrases et de métaphores, qui sont des variations autour d'un même thème : la mer est l'« immensité féroce » (« *la fiera inmensidad*<sup>651</sup> ») ou encore l'« immensité sauvage » (« *esa inmensidad salvaje*<sup>652</sup> »). Ainsi, cette « énorme bête qu'est la mer » (« *la gran bestia del mar*<sup>653</sup> ») se caractérise principalement par une sauvagerie semblable à celle d'un fauve : elle est encore « la mer rendue furieuse » (« *el embravecido mar*<sup>654</sup> »), qui se caractérise par une violence toute animale (« *la braveza del mar*<sup>655</sup> »).

<sup>651</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit., p.22.*

<sup>652</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos, op.cit., p.278.*

<sup>653</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit., p.400.*

<sup>654</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit., p.59.*

<sup>655</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos, op.cit., p.48.*

La transfiguration de la mer australe en créature bestiale par le biais d'un lexique et d'images explicites est complétée par la description des bruits extrêmes que celle-ci est capable d'émettre. Certains d'entre eux peuvent être aisément rapprochés de cris ou de grognements d'animaux sauvages, quand ils ne sont pas tout simplement indéfinissables. Quoiqu'il en soit, les sons de la mer sont représentés dans leurs nuances subtiles et porteurs d'une violence qui se déploie selon une gamme variée et des modes divers, de la menace à l'acte de déprédation : « *El fragor de los rompientes dejaba a ratos breves silencios, donde lengüeteaban las olas, como si de las imprecaciones pasaran a los lamentos contra las desamparadas colinas*<sup>656</sup> ». Les termes choisis ici pour décrire les sons contrastés que produit la mer australe expriment de manière sonore cette altérité marine qui désoriente l'homme. Ainsi, l'éclat des brisants, signifié par des termes aux sonorités agressives (« *fragor* » ; « *rompientes* »), est interprété comme une « imprécation », un mot aux consonnes tout aussi rudes (« *imprecaciones* ») mais qui renvoie à une parole articulée, chargée de sens. À l'inverse, les vagues qui viennent « lécher » les récifs, mouvement correspondant aux silences de la mer, sont portées par un ensemble de mots aux sons plus doux et légers (« *lengüeteaban las olas* » ; « *los lamentos* » ; « *las colinas* » font ressortir la douceur des liquides) qui donnent à entendre ce mouvement des vagues comme s'il s'agissait de lamentations ou de gémissements. Le processus d'humanisation de la mer, être vivant, est ainsi constamment réactivé dans son sens menaçant.

La voix de la mer ressort la plupart du temps dans toute sa puissance affirmatif et ne se contente pas de lamentations ou de gémissements. Surtout, elle résonne, un verbe employé de manière récurrente pour décrire la manifestation durable et intense de sa voix. Ainsi, en longeant la côte occidentale de l'île Huamblin, les marins de la *Consuelo* font une expérience auditive effroyable : « [...] *continuaban los retumbos de las olas bobas que quedan después de un temporal y se encajonan por grietas y cavernas imitando la artillería lejana de una guerra milenaria*<sup>657</sup> ». Ici, la puissance et la violence des bruits des vagues sont telles qu'elles sont comparables aux fracas des armes qui retentissent sur un champ de bataille au milieu duquel l'homme se retrouve sans défense, ses armes à lui n'étant que trop humaines face à celles de la nature. Le caractère « millénaire » de ce combat octroie dans le même temps une dimension épique, presque mythique, à ces scènes récurrentes, dans la mesure où cette guerre est inscrite dans un passé ancestral, voire immémorial, et que depuis ce temps des origines elle écrit, grave dans les lieux (grottes et cavernes) l'un des traits identitaires les plus remarquables de la mer australe.

<sup>656</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p. 393.

<sup>657</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, op.cit., p.53.



Les bruits de l'eau composent très souvent avec ceux du vent, lequel s'exprime généralement par un hululement. La mer musicienne peut accompagner son premier allié dans un duo harmonieux mais non moins impressionnant pour l'oreille humaine qui l'entend comme un signal de menace pour le bateau : « *La mar gruesa tenía sus voces, y el ulular armónico del viento se hacía acompañar por tamboriles de agua que venían a ejecutar en nuestra propia cara, remojándola*<sup>658</sup> ». Bien que dans cette situation l'agression de la mer ne soit pas violente, cette musique qui envahit l'espace du bateau est une provocation de plus de l'élément aquatique à l'encontre des hommes dont elle éclabousse en toute impunité, et avec mépris, le visage.

Les sons émis par ce duo peuvent être plus détaillés et plus terrifiants encore, notamment lorsque les bruits de l'un et de l'autre se confondent pour faire entendre un chant littéralement monstrueux : « *El mar retumbaba afuera con voz poderosa y a veces, cuando salía el viento, se confundía con éste [...] mezclándose la risa de la espuma con su lóbrego ulular*<sup>659</sup> ». Dans cet exemple se mêlent des bruits de différente nature, le rire de l'écume, cynique dans de telles circonstances, et le hululement lugubre du vent. Ces deux sons contradictoires ainsi réunis produisent une sorte de cacophonie terrifiante. La mer est souvent représentée comme un espace sonore confus, tout particulièrement quand s'y déroule une tempête : « [...] *ese temporal [...] bramaba afuera [...] el viento hac[ía] vibrar los estayes de alambre de acero como si fueran las bordonas de una guitarra, y ululando como un sordo órgano fantasmal [...]*<sup>660</sup> ». Cette phrase enchaîne les verbes et les substantifs qui renvoient à des sons, des matériaux et des instruments de musique : des mugissements, vibrations et hululements d'une part ; les fils de fer, les cordes basses d'une guitare, la musique sourde d'un orgue fantomatique d'autre part. Cet ensemble sonore crée une musique inouïe, et presque inaudible au sens où il est difficile de se la représenter.

De manière plus concrète cependant, la mer australe, cette grande prédatrice, manifeste sa puissance et sa violence contre l'homme en actes. Les textes sont alors saturés de verbes qui disent ces mouvements impétueux, implacables et presque incessants, et renforcent la représentation de la mer australe sous l'aspect d'un animal sauvage décidément indomptable. L'œuvre de Coloane est en effet tissée d'une vaste isotopie de la prédation qui convoque une série de verbes exprimant cette violence bestiale. Ou bien ils montrent la mer prédatrice en action ou bien ce sont les résultats et témoignages concrets des meurtres qu'elle a perpétrés qui sont mis en relief. Nombreux sont les passages qui mettent en scène cette violence en acte,

<sup>658</sup> « *El perro de abordó* », *Antártico*, op.cit., p.204.

<sup>659</sup> « *Cazadores de focas* », *Cuentos completos*, op.cit., p.206.

<sup>660</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.167.

avec une prédilection pour la description de la destruction des bateaux lors de violentes tempêtes. Cette écriture de la destruction et les descriptions par lesquelles celle-ci se caractérise se fondent généralement sur une accumulation de verbes. La mise en pièce du *Flora* est décrite en détail en ces termes :

*Algunos palos fueron tronchados en la base, derribándose sobre la cubierta con velamen y todo; otros, de pino, se desgajaron como tallos fibrosos, y los cables y las velas formaron tal embarazo en medio de la tempestad, que llegó un momento en que los hombres se cruzaron de brazos, resignados a esperar la muerte [...].*<sup>661</sup>

Ce passage met en valeur le chaos dont la mer est l'agent. Tandis que les verbes « *tronchar* » (briser), « *derribarse* » (s'effondrer) et « *desgajarse* » (être arraché) désignent l'acte de prédation de la mer et ses effets destructeurs sur le bateau, d'autres expressions manifestent le désordre généré et le caractère absolu du massacre : le syntagme augmentatif « *formaron tal embarazo que* » souligne l'intensité du chaos tandis que la répétition de la conjonction de coordination (« *y los cables y las velas* ») met en valeur l'accumulation des dégâts. Enfin, là où on attendrait une liste, la formule condensée « *con velamen y todo* » traduit un renoncement à nommer l'ensemble des éléments détruits résumés ici par le pronom totalisant, geste linguistique qui fait écho à la résignation des hommes. En lisant ce texte, on comprend qu'Alvaro Mutis ait dit de l'œuvre de Coloane qu'elle est habitée par les éléments du désastre. Cet exemple hisse en effet la tempête marine au rang d'image du chaos par excellence, comme le rappelle Yvon Le Scanff:

L'« immense océan dans sa fureur<sup>662</sup> », l'« océan agité par la tempête<sup>663</sup> », le « spectacle de la mer remuée par la tempête<sup>664</sup> », sont devenus des stéréotypes du sublime de puissance et de terreur. La prééminence de ce type de paysage réside dans le fait que, par la force de la tempête marine, tous les éléments semblent déchaînés et confondus, tous ses plans (verticalité, horizontalité), toutes ses dimensions (hauteur, étendue et profondeur) s'en trouvent profondément perturbés. La tempête marine compose véritablement une image emblématique, elle subsume en elle la fureur des cataractes terrestres et célestes qu'elle complète par l'animation extraordinaire de son étendue liquide.<sup>665</sup>

Ainsi, face à cette sauvagerie démesurée, l'homme se montre souvent impuissant ; qu'il se résigne ou qu'il lutte, il apparaît comme une proie facile à atteindre:

<sup>661</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p. 22.

<sup>662</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, P.U.F, Coll. « Quadrige », 1941, p.99.

<sup>663</sup> Friedrich von Schiller, « Fragment sur le sublime », *Du sublime*, Arles, Sulliver, 1997, p.43.

<sup>664</sup> Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., 2003, pp.263-264.

<sup>665</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime, op.cit.*, pp.83-84.

*Una de esas olas pescó a la chalupa del capitán Ñato [...]. La estrelló como si se tratara de una brizna contre el alto cantilado cortado a pique. [...] La embarcación de apenas siete metros de eslora fue tomada en vilo por la cresta de las olas y lanzada contra las piedras con otro puñetazo.*<sup>666</sup>

La première métaphore (« *Una de esas olas pescó a la chalupa* ») joue sur une inversion de l'ordre attendu : l'homme n'est plus celui qui pêche mais celui que la mer « pêche », il est la proie. La deuxième phrase prolonge cette image exprimant la vulnérabilité de l'homme face à la force des eaux : tandis que la mer apparaît comme une force sauvage, l'embarcation n'est qu'un fétu que la première n'a aucune difficulté à arracher. Si l'on adapte au contexte austral la métaphore pascalienne à laquelle le texte semble faire allusion, l'homme ne serait ici qu'un roseau que sa faculté de penser n'aide nullement. En face de celui-ci, la mer, personnifiée via l'image synecdochique du coup de poing qui décrit son dernier acte de violence contre la chaloupe, semble inépuisable. En effet, après avoir malmené l'embarcation, elle s'attaque aux hommes. Le texte qui décrit cette agression met là encore en jeu une série de verbes exprimant la violence et la cruauté de la mer contre l'homme<sup>667</sup>.

D'une manière générale, tous ces textes figurent un décalage frappant entre la toute-puissance de la mer et la vulnérabilité de l'homme qui s'y trouve confronté. L'écriture du naufrage, surtout, met en œuvre une véritable esthétique du contraste reposant sur l'emploi de comparaisons qui toutes montrent l'homme, ou son bateau – car dans ce genre de situations, l'un vaut pour l'autre –, comme une chose insignifiante au vu de la force implacable des mers australes. Les passagers du *Flora*, dont le naufrage occupe l'essentiel du deuxième chapitre du roman *Los conquistadores de la Antártica*, ont ainsi droit à la même comparaison que le capitaine Ñato, nouvel écho du « roseau pensant » de Pascal : « [...] caían de nuevo, como una brizna devorada por el vértigo del abismo<sup>668</sup> ». A la fragilité extrême et à la petitesse du fétu de paille s'opposent la profondeur sans fond et le gigantisme de l'abîme. La *Flora* est encore l'objet d'une autre comparaison qui relève de la même esthétique du contraste entre l'infiniment petit et l'infiniment grand : « *Dos grandes mares escoraron de estribor a la "Flora" [...] hasta que la hicieron desaparecer como un mero detalle en el fondo del océano*<sup>669</sup> ». Le même texte comporte des variations autour de la même idée : « *Dos días y*

<sup>666</sup> « *Cazadores de focas* », *Cuentos completos*, op.cit., p.201.

<sup>667</sup> « *Los cuatro remeros fueron lanzados al agua entre las cuadernas y las tablas rotas. El capitán Ñato soltó la bayona y logró agarrarse a dos manos [...] pero luego su asiento también fue destrozado, con tan mala suerte que, al empuñar el listón redondeado del verduguete, éste le hizo astillas las cuatro primeras falanges de la mano derecho, al darle contra la roca* », *ibid.*

<sup>668</sup> *Los conquistadores de la Antártica*, op.cit., p.25.

<sup>669</sup> *Ibid.*

*una noche estuvo la “Flora” como una astilla destrozada flotando [...]»<sup>670</sup>*, ou encoré : « *Los dos botes, con sus doce valientes, subían y bajaban entre esas montañas de agua como dos cáscaras de nuez*<sup>671</sup> ».

On le voit, les récits de naufrage qui décrivent la destruction des bateaux pendant une tempête sont naturellement dynamisés par le mouvement. La prédation de la mer peut être cependant représentée avec une efficacité et une intensité semblables dans des tableaux plus statiques, où sont découverts, au lendemain d’une tempête, les désastres occasionnés par la mer qui la veille, ou quelques heures plus tôt, a lâché la bonde à sa fureur. Les bateaux les premiers en portent les stigmates : « [...] el “Cabo Tieso” dejaba la huella de su paso en las velas desgarradas, palos quebrados, uno o dos marineros heridos, muertos o arrancados por las olas de ese tempestuoso mar<sup>672</sup> ». Dans cette phrase les verbes au participe passé s’enchaînent rapidement, témoignant ainsi de cette violence insatiable de la mer australe qui a déchiré (« *velas desgarradas* ») et brisé (« *palos quebrados* ») les bateaux, qui a blessé, tué et emporté violemment les hommes (« *marineros heridos, muertos o arrancados* »). Bien que plus rarement, les traces de cette violence destructrice peuvent être également visibles sur les cadavres que régurgite leur propre assassin, la mer. Entre autres victimes de ses violences, la mère de Pedro Nautoest rendue à la terre après une tempête sans vie et totalement défigurée : « *El blanco cuerpo estaba amoratado y todo magullado por los embates del mar; el rostro, irreconocible por los machucones recibidos contra los roqueríos costeros*<sup>673</sup> ». En ce sens, en lui infligeant ces actes de torture, la mer fait perdre à l’homme son intégrité physique, son apparence humaine.

Les textes laissent souvent entendre que celle-ci est volontairement violente, et construisent un personnage cruel animé d’une véritable intention malveillante. L’attaque brutale dont sont victimes les deux marins chilotes Barría et Santana alors qu’ils naviguent en direction de l’archipel des Shetlands est en effet interprétée comme un dessein de la mer qui a su s’allier malicieusement à la terre pour perpétrer son crime : « [...] *por un ineluctable designio del mar, en un maridaje cruel con la tierra, se descrestó en la cumbre llevándose a la pequeña embarcación en vilo entre rosales de espuma*<sup>674</sup> ». La mer australe se pose ainsi en adversaire privilégié du navigateur et le définit comme son ennemi et sa proie par excellence. Dans ces récits au registre souvent épique, les hommes ne se battent pas entre eux mais contre une nature qui les provoque sans cesse ou qui répond toujours agressivement à leurs

---

<sup>670</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>673</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.10.

<sup>674</sup> « *El cormorán* », *Antártico, op.cit.*, p.94.

provocations. C'est l'histoire d'Iván, l'un des deux héros de la nouvelle fantastique « *La venganza del mar* », dont on retrouve le cadavre quelques jours après sa disparition, enveloppé dans un filet de pêche. Dans ce conte, la mer n'a pas attaqué sans raison, comme l'affirme un vieux pêcheur qui se charge de l'interprétation du destin d'Iván, en accord avec le titre de la nouvelle : « —*¡Fue la venganza del mar ! —exclamó—. ¡El flojo de Iván quiso sacarle el cuerpo pescando en camión, pero al viejo barbudo no se la juegan así no más [...]!*<sup>675</sup> ». Dans ce cas, la mer a puni la paresse et l'avidité de ces deux « marins en camion », qui ont préféré profaner les coutumes et codes de la pêche traditionnelle au nom de la rentabilité plutôt que se confronter à la rudesse du travail. Pour le vieux pêcheur, dont l'esprit est imprégné de superstitions et de légendes marines, il est évident que la mer est une personne. La métaphore qu'il emploie pour la désigner, fondée sur la perception d'une analogie entre la forme de l'écume et une barbe<sup>676</sup>, lui donne un visage qui rappelle les représentations de Poséidon, dieu des mers et des océans en furie, de la navigation, des tempêtes et des tremblements de terre dans la mythologie hellénique. De fait, la mer australe des récits de Coloane semble être l'empire du dieu grec.

La vengeance de la mer n'est pas seulement une punition justifiée par des attitudes humaines qu'elle juge contraires à l'éthique de la mer, la manifestation d'une sorte de justice poétique. Elle peut être gratuite, comme celle qui guette le capitaine Fernández : « [...] *de rato en rato se deslizaba alguna que nos sorprendía como una venganza del mar contra ese viejo marino*<sup>677</sup> ». Cette imprévisibilité de l'animosité marine ne rend que plus sensible la vulnérabilité de l'homme pris dans ses filets. La perfidie de la mer est ici d'autant plus marquée qu'elle se venge par surprise. Le fait est que le mode opératoire privilégié de la mer australe n'est pas tant d'attaquer frontalement que d'agir à l'improviste. Elle reste fondamentalement imprévisible, et cela en dépit de l'expertise des marins : « *De tarde en tarde, también emerge, insospechadamente, alguna extraña ola solitaria que no se sabe de dónde viene y remonta triunfante por los altos cantiles cual si se tratara de un maremoto*<sup>678</sup> ». L'adverbe « *insospechadamente* », manifestement rehaussé au sein de la phrase en raison de sa mise en apposition obligeant à marquer une pause à la lecture, l'adjectif « *extraña* » qui pare la vague d'une aura de mystère sur lequel enchérit le syntagme évoquant ses origines inconnues, et la comparaison hypothétique finale (« *cual si se tratara de un maremoto* »)

<sup>675</sup> « *La venganza del mar* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.156.

<sup>676</sup> La métaphore est explicitée quelques lignes plus bas : « [...] *divisó en lontananza las olas florecidas de espuma, exactamente como las luengas barbas de un viejo rizadas por el viento* », *ibid.*, p.156.

<sup>677</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.48.

<sup>678</sup> « *Cazadores de focas* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.201.

manifestent bel et bien l'incompréhension de l'homme face à certains phénomènes propres à la mer australe qui semble souvent se jouer de l'homme.

### 1.3.2. L'ennemie aux mille tours

Paradoxalement, la mer australe des récits de Coloane n'est pas une force naturelle qui frappe au hasard. Elle se caractérise par sa *mètis*, cette forme d'intelligence rusée qui caractérisait les dieux, les héros et les créatures de la mythologie grecque. En effet, elle attaque par surprise, et sa duplicité peut prendre plusieurs formes. Elle joue sur les apparences, un art que maîtrisent tout particulièrement les Océans Atlantique et Pacifique dont la rencontre a lieu en région australe. On trouve plusieurs occurrences de ce jeu de guerre et de paix auquel ils semblent se plaire :

*El océano Atlántico se surcaba como una gran laguna de mares tranquilas y vientos favorables; pero ya en las cercanías del Cabo de Hornos, el Atlántico, manso, se terminaba, y empezaban a reinar las furias del Pacífico, traidor y engañoso, como su mismo nombre, que seguramente le fue puesto un día en que la calma había sobrevenido a la tempestad.*<sup>679</sup>

Dans cet exemple, deux adjectifs presque synonymes qualifient la personnalité des deux océans en région australe : « *traidor* » et « *engañoso* ». Ils sont bien à l'image de l'ensemble du paysage austral que compose l'œuvre de Francisco Coloane : diabolique et trompeur, comme on l'a vu plus haut. Le texte cité suggère que le Pacifique est d'autant plus traître que ses actes font mentir ce qu'exprime son nom. L'idée est récurrente à l'échelle de l'œuvre : « *El océano pacífico hacía honor a su nombre; pero, de vez en cuando, un lento lomo se alzaba de sus profundidades [...]*<sup>680</sup> ». La duplicité de la mer repose en effet sur sa structure duelle, qui lui permet de jouer sur la possibilité d'un décalage entre sa surface, le lieu des apparences, souvent opaque, et ses fonds où se prépare l'agression à venir, laquelle se manifesterait très certainement dans un surgissement imprévisible :

*El mar siempre muestra un rostro activo, pero hermético. En calma, a veces se ve plácido, franco como un espejo; la brisa lo hace sonreír; el viento, mostrar los dientes, y en la tormenta adquiere su expresión más despiadada y hosca.*<sup>681</sup>

<sup>679</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.21.

<sup>680</sup> « *La campana navegante* », *Antártico, op.cit.*, p.54.

<sup>681</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.100.

La première phrase s'attache à définir sur un rythme binaire le visage double de la mer par le biais de deux adjectifs qu'elle oppose et fait se concilier dans le même temps. En effet, bien que l'expressivité (« *rostro activo* ») soit contraire à l'hermétisme (« *pero hermético* »), ces deux traits qualifient tous deux le même visage, essentiellement ambivalent. La seconde phrase se déploie quant à elle sur quatre temps, chacun décrivant l'un des nombreux visages de la mer. Est d'abord mise en valeur son apparente franchise, une attitude comparée à l'image fidèle que peut renvoyer un miroir. Dans un deuxième temps, c'est le sourire de la mer, généré par la brise, qui est souligné. Puis, au sein d'une structure syntaxique parallèle, la mer montre les dents, découvertes par le vent, signe de menace. Enfin, dans un quatrième temps, le temps de l'ultime transformation, la mer a l'expression féroce et impitoyable d'un prédateur. On passe ainsi de la représentation d'une mer-Janus à celle d'une mer-Protée.

La mer australe des récits de Coloane trouve en elle-même les ressources qui lui permettront de se déguiser pour tromper les marins. Outre les jeux entre surface et fond auxquels elle aime se livrer, outre son aptitude à changer constamment de visage, elle peut exploiter les possibilités que lui offre sa flore pour s'en faire un habit trompeur. L'océan Pacifique semble amateur de ce genre de déguisement perfide : « [...] *de súbito una gran ola, esas montañas de mar que nuestro Pacífico saca bajo su traicionero poncho de algas, encaramó la panga sobre su cresta y casi nos la sacó [...]*<sup>682</sup> ». Les deux métaphores présentes dans cette phrase imposent très concrètement la représentation d'une mer double, dont l'aspect peut changer complètement, de manière imprévue : les vagues du Pacifique peuvent surgir sous l'aspect d'une montagne, déchirant ainsi le costume trompeur dont il habille sa surface, un « poncho d'algues » qui lui permet de cacher ses véritables intentions. La perfidie et la duplicité de la mer, sa tendance à frapper à l'improviste garantissent un principe constant d'instabilité qui crée les conditions favorables et nécessaires à l'aventure.

Pour mieux trahir, la mer australe aime en effet porter des masques, au sens propre comme au figuré, et l'un de ceux qu'elle préfère est celui de l'innocence, un visage qu'elle adopte généralement avant ou après une prédation. Ainsi, au lendemain d'une tempête aux abords de Puerto Edén, « *el mar, con la inefable inocencia que siempre sucede a sus depredaciones, jugaba como un niño entre las islas, escurriéndose silenciosamente por la angostura del paso del Indio [...]*<sup>683</sup> ». Le complément du nom apposé au syntagme nominal « *el mar* » expose une vérité générale ayant trait à la manière dont la mer se comporte dans la région de Magallanes : systématiquement après s'être abandonnée à sa violence naturelle, cette créature capricieuse, changeante et imprévisible, exprime l'innocence même. Comparée

<sup>682</sup> « *Alfaguara* », *Antártico*, *op.cit.*, p.116.

<sup>683</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.407.

à un enfant qui joue en raison des mouvements doux et silencieux dont elle est capable aussitôt après avoir sévi, la mer ainsi représentée n'a rien à voir avec celle décrite précédemment dans le récit, bien qu'elle soit pourtant « la même ». Le recours à la comparaison plutôt qu'à la métaphore pour mettre en évidence le principe de métamorphose qui anime la mer australe est révélateur : la comparaison dit une ressemblance tandis que la métaphore crée une identité ; la première exprime et découvre parfaitement la mer australe en tant que créature du masque et du déguisement.

L'image de l'enfant comme symbole d'innocence est exploitée de nombreuses fois, et la plupart du temps pour représenter la mer au lendemain de ses prédations. Ainsi, après une tempête nocturne particulièrement violente, les habitants de Quemchi trouvent à leur réveil un paysage marin radieux, une mer pacifique: « [...] *el mar tranquilo empezó a lamer sus costas con la suavidad de un inocente niño, ignorante de su reciente depredación*<sup>684</sup> ». Dans cet exemple, la figure de l'enfant est ici encore utilisée pour exprimer les idées d'innocence, de douceur, de tendresse maternelle et d'amour, qui sont d'abord signifiées par la métaphore reposant sur le verbe « lécher » (« *lamer* ») qui donne d'abord à voir la mer comme un animal inoffensif, tendre et aimant. L'enfant-mer lèche le littoral comme s'il était le sein nourricier. En outre, le rapprochement paronomastique entre « *el mar* » et « *lamer* », deux anagrammes, fait ressortir la tendresse de la mer comme si c'était là l'un de ses traits essentiels. Pareille description contraste totalement avec les représentations étudiées plus haut où la mer apparaît comme une bête furieuse et impitoyable, de sorte que la mer apparaît comme une créature schizophrène que l'homme ne peut comprendre par la raison.

Enfin, s'il est un déguisement que les mers australes aiment revêtir par-dessus tout, c'est celui de l'ombre. Moins directement dangereux pour les marins, son effet est cependant plus angoissant car il implique l'effacement de tous les repères spatiaux, déjà bien limités, dont se servent les navigateurs. Toute vêtue d'ombres, la mer, le grand adversaire de l'homme en région australe, est une présence désormais invisible, et donc plus oppressante encore. C'est l'expérience que tout voyageur peut faire la nuit dans le canal Beagle, lorsqu'une tempête se lève et que la surface obscure des eaux se confond avec les ombres de la nuit:

*[...] cae la noche y sus sombras más intensas se tragan a esas otras sombras y, entonces, no se sabe cuándo llegan los traidores chimpolazos que pueden volcar de un golpe al barquichuelo.*<sup>685</sup>

La mer met au défi la perspicacité des marins en les confrontant avec l'impossibilité de voir, donc de savoir, et finalement, de se protéger contre ses prédations potentielles. Elle

<sup>684</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.10.

<sup>685</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.48.



représente alors la confusion qui provoque l'incertitude ou l'incompréhension. Le fait est que la mer australe reste la plupart du temps incompréhensible pour le navigateur le plus chevronné, qui doit savoir accepter l'idée qu'il sera toujours débordé par elle, d'une manière ou d'une autre. Non seulement la mer australe dissimule son vrai visage, mais elle est aussi capable de métamorphoser le paysage en un espace extrêmement complexe, dont la logique échappe à l'homme<sup>686</sup>.

A cet égard, la description, commentée plus haut, des diverses expressions que peut prendre le visage de la mer australe (« *rostro activo* ») ne donne à aucun moment au lecteur la possibilité de découvrir ce qui se cache derrière ces multiples facettes (« *pero hermético* »). C'est que la mer, « *este solitario mundo de aguas insondables*<sup>687</sup> », représente une énigme. C'est pourquoi elle échappe toujours à l'homme et que n'y ont réellement accès que certains « initiés », comme les sorciers ou les plongeurs : « *Sólo los brujos, que podían cabalgar en los siete lomos del caballo marino, y Andrade tenían el privilegio de meterse por ese rostro tan impenetrable para el resto de los mortales*<sup>688</sup> ». D'ailleurs, mêmes les plongeurs qui ont eu le privilège de pénétrer les arcanes des fonds marins en perpétuent le mystère une fois remontés à la surface : « *En lo tocante a lo que ven, suelen guardar silencio, con esa sonrisa fatigada de esfinge [...]*<sup>689</sup> ». Le mystère de la mer est l'élément clé des aventures maritimes racontées par Coloane : la mer est cet élément toujours mystérieux, à jamais indéchiffrable, l'inconnu qui permet le renouvellement incessant de l'aventure<sup>690</sup>.

Le lien étroit entre la mer australe et la mort ressort particulièrement dans certaines expressions qui identifient directement l'espace maritime à la mort ou font de celui-ci le lieu par où la mort arrive, le lieu d'où elle surgit. Ainsi, les marins des récits de Coloane naviguent souvent « *sobre el más vivo lomo de la muerte*<sup>691</sup> », double métaphore qui pose une équivalence entre la mer et la mort tout en faisant de cette « mer-mort » une bête. L'image confère efficacement à l'abstraction de la mort une concrétude animale qui permet d'en faire une expérience sensible, visible et palpable. Plus souvent encore, la mer est montrée comme l'espace d'où la mort surgit. Les récits de Coloane en offrent plusieurs exemples très explicites. Les marins du cotre *Orión*, surpris par une tempête en pleine navigation dans le canal Beagle, s'attendent à ce que la mort surgisse de la mer : « [...] *esperaba que la muerte*

<sup>686</sup> Voir notamment les nombreuses images du « casse-tête d'îles » présentes dans l'œuvre de Coloane que nous avons étudiées dans la Partie I de cette étude, au chapitre 3.

<sup>687</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.71.

<sup>688</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.100.

<sup>689</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.403.

<sup>690</sup> Dans les romans d'aventures classiques, la présence de l'inconnu est généralement assurée par l'exotisme des lieux et des peuples qu'y rencontrent les aventuriers.

<sup>691</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.230.

*emergiera de pronto del mar [...]»<sup>692</sup>* », commente le narrateur, obsédé par l'idée d'une équivalence mer-mort. Pour le vieux capitaine Tomás non plus il ne fait aucun doute que la mort peut surgir de la mer à tout moment : « *Estaba acostumbrado a esperarla con la mano firme en la caña del timón, emproando a su Júpiter contra una de esas montañas de agua donde podía venir la muerte envuelta*<sup>693</sup> ». On retrouve ici l'évocation d'une mer sournoise, qui se cache ou se déguise pour jouer ses mauvais tours aux hommes. Elle est profondément animée par ce principe diabolique qui règne en maître dans la géographie australe représentée par Coloane.

Dans tous ces textes, bien qu'elle soit nommée et qu'un lieu lui soit assigné, parfois même une apparence, la mort reste difficile à se représenter concrètement, en raison du fait qu'elle émane de l'eau, matière liquide et protéiforme : la mort est présente, toute proche, mais impossible à distinguer, ce qui la rend plus redoutable encore. Très rarement quelques indices aident le lecteur à se la figurer, comme cette image qui suggère une vision paradoxale où la mort est la mère qui berce et le marin en danger de mort, l'enfant à qui elle prodigue cette attention, cette étrange consolation : « *Varias veces he estado mecido por los brazos de la muerte sobre el mar* ». La plupart du temps, la mort venue de la mer n'est rien d'autre qu'un puissant mouvement de débordement implacable et aveugle : la mer est synonyme de mort, elle est la mort elle-même. Un autre exemple exprime à la fois ce processus de concrétisation de la mort en mer tout en témoignant de cette impossibilité de la visualiser vraiment. L'un des marins du cotre *Orión* raconte l'expérience qu'il a fait de la tempête surgie dans le canal Beagle, où la mort lui est apparue : « *A cada momento me parecía ver llegar la muerte entre las características tres olas grandes que siempre vienen precedidas de otras tres más pequeñas*<sup>694</sup> ». La mort, personnifiée, semble avoir ici une apparence, puisque le narrateur la voit, mais elle n'est pas décrite et sa présence reste confuse, relève de l'impression. Elle a surtout un lieu : entre les trois grandes vagues annonciatrices d'une tempête, très souvent de mauvais augure, ce dont le capitaine Julio Albarrán lui aussi se souvient alors qu'il se trouve dans une situation semblable : « *[...] surgieron en su mente las características tres grandes olas que de tarde en tarde se dejan caer en medio de toda tempestad. "Las tres olas... el sueño, la vida y la muerte", reflexionó*<sup>695</sup> ». Ces exemples montrent que la mer immense, protéiforme et malléable, agitée en permanence d'un mouvement violent, le caractère insaisissable et inintelligible de celle-ci aux yeux de l'homme, semblent plus que toute autre chose pouvoir exprimer ce qui par définition est inconcevable : la mort comme abstraction et

<sup>692</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.49.

<sup>693</sup> « *El último contrabando* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.105.

<sup>694</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.49.

<sup>695</sup> *El camino de la ballena*, *op.cit.*, p.296.

comme expérience consciente. C'est ainsi que la mer australe, détachée de tout contexte spatio-temporel, transcende ses propres frontières géographiques pour exprimer une vérité et une expérience existentielle au sein même de la matière. L'aventure en mer permet de dire l'aventure ultime qui attend chaque être humain, au-delà de tout contexte géographique.

Semblable expérience peut se doubler du sentiment d'une invitation à mourir émanant de la mer, ce qui ne fait que nourrir la représentation d'un espace austral profondément diabolique dont nous avons étudié les composantes et le sens dans la première partie. La mer australe se révèle ainsi à l'image du paysage fictionnel global élaboré par Coloane : elle paraît charmer dangereusement les hommes, et cette séduction semble motivée par une intention maligne. Ainsi, ce personnage qui dit s'être plusieurs fois senti « bercé par les bras de la mort en mer » interprète cette sensation comme une séduisante invitation à mourir : « *Varias veces he estado mecido por los brazos de la muerte sobre el mar y no acepté la invitación [...] <sup>696</sup>* ». Pressé par les assiduités d'une mer presque magique, le narrateur fait preuve d'une volonté semblable à celle d'Ulysse qui, sur les conseils de Circé, demande à ses compagnons de l'attacher au mât du navire pour ne pas s'abandonner à la dangereuse séduction des Sirènes, tout en profitant de leurs chants<sup>697</sup>. Ce qui n'est pas le cas du gardien de troupeaux Gallardo qui a abandonné son ranch pour répondre aux appels de la mer, « *llevado por algún canto de vaca marina o de sirena <sup>698</sup>* », allusion explicite à l'Odyssée.

Il n'est pas rare, en effet, que la mort ou la disparition d'un personnage soit interprété comme le résultat d'une séduction ou suggestion de la mer à disparaître en elle. « *La venganza del mar* » en est l'exemple même. Lorsqu'est retrouvé le cadavre d'Iván, trois hypothèses semblent pouvoir expliquer sa mort : « *¿Habría caído de la chalana perdiendo pie en un vaivén? ¿Se habría suicidado? ¿Fue acaso la sugestión del mar?...* ». La dernière hypothèse, aux connotations magiques, apparaît pourtant sur le même plan que les deux premières bien plus rationnelles. La fin de la nouvelle apporte une réponse à ce questionnement, présentée comme l'explication la plus vraisemblable à la mort d'Iván, quoique relevant du fantastique plus que de la raison :

*Siempre la muerte de los ahogados en el mar está rodeada de un halo de misterio. Por eso la versión más cierta la dio el viejo Pascualini [...]:*

<sup>696</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *op.cit.*, p.48.

<sup>697</sup> Ainsi, Circé prodigue à Ulysse les conseils suivants : « Passe devant sans t'arrêter ; bouche l'oreille de tes gens/ d'une cire de miel périe, afin qu'aucun/ d'entre eux n'entende ; écoute, toi, si tu le veux,/ mais que dans le navire ils te lient les pieds et les mains/ debout sur l'implanture, en t'y attachant avec des cordes,/ et tu pourras goûter la joie d'entendre les Sirènes. », Homère, *L'Odyssée*, « Chant XII », v. 47-52, *op.cit.*, p. 199.

<sup>698</sup> « *Noche en la isla Larga* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.217.

—*¡Fue la venganza del mar! —exclamó—. ¡El flojo de Iván quiso sacarle el cuerpo pescando en camión, pero al viejo barbudo no se la juegan así no más [...]*<sup>699</sup>

La mer, personnifiée au moyen de quelques traits qui renvoient aux représentations du dieu Neptune, est conçue comme une créature mythologique à l'image de ces dieux helléniques capables d'agir sur les hommes notamment en leur faisant subir leur colère et leur vengeance lorsque ceux-ci ont contrarié leurs plans ou ont osé les défier. Le recours implicite à l'univers du mythe signale ici la supériorité absolue de la mer australe, dont la logique dépasse l'entendement et la liberté d'action de l'homme. C'est pourquoi celle-ci est représentée dans les récits de Coloane comme l'espace du mystère par excellence, et les hommes qui en sont victimes disparaissent plutôt qu'ils ne meurent. Entre tout autre lieu évoqué dans ces récits, le Cap Horn est désigné comme ce point du globe où les disparitions inexplicables sont les plus fréquentes. Il revêt alors une épaisseur éminemment mystérieuse, tant et si bien qu'une équivalence est parfois posée entre ce lieu et le mystère :

*Cabo de Hornos es el lugar más malo de toda la tierra. Los barcos desaparecen allí sin dejar rastros. Hace un par de años el buque escuela de la armada alemana « Almirante Karlfanger » se perdió con sus trescientos cadetes sin que se haya encontrado una astilla. Se lo tragó el misterio.*<sup>700</sup>

La mer australe est désignée ici par une synecdoque – le mystère, l'un de ses attributs, vaut ici pour le tout : la mer – doublée d'une personnification (ou plutôt d'une animalisation) dans la mesure où ce mystère est animé : cette bête vorace « avale », engloutit les hommes. Elle est apparait comme l'ultime espace dans la vie de certains marins dont l'histoire est racontée par Coloane, ce qui permet d'identifier la mer au destin d'un homme, sa fin. De la même façon, la disparition en mer du bateau-école de l'armée allemande l' *Almirante Karlfanger* est résumée en cette phrase lapidaire, formule décidément récurrente dans les récits de Coloane : « *Se lo tragó el misterio*<sup>701</sup> ». Le jeune Pepe disparaît de la même façon, comme bien d'autres personnages des nouvelles de Francisco Coloane : « [...] *el remolino de una ola lo tragó para siempre. Eso es todo*<sup>702</sup> ». La dernière phrase, clause concise et péremptoire, coupe court à toute tentative éventuelle de compréhension et suggère que l'histoire du jeune homme s'arrête là, en mer australe, et qu'il n'y rien d'autre à chercher ou à éclaircir. La mer, espace de disparition, d'évanouissement et d'absorption signifiés

<sup>699</sup> « *La venganza del mar* », *op.cit.*, p.156.

<sup>700</sup> *Los conquistadores de la Antártica*, *op.cit.*, p.11.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>702</sup> « *El último contrabando* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.101.

notamment par l'emploi récurrent du verbe « *tragar* », apparaît bel et bien comme une créature « mangeuse » d'hommes, dévoreuse et dévorante<sup>703</sup>. Contrairement aux événements des romans d'aventures classiques, ceux racontés dans les récits de Coloane peuvent rester ainsi sans solution et représenter autant d'énigmes insolubles<sup>704</sup> que le lecteur doit accepter comme telles dans la mesure où le mystère est inhérent à la mer australe – ainsi qu'aux terres australes –, à sa manière d'être et d'agir. Au-delà de l'anecdote et de la fiction romanesques, la mer australe est posée comme un destin. Cette équation est un leitmotiv central dans l'œuvre de Francisco Coloane : en ancrant l'histoire d'une vie, jusqu'à sa mort, dans cet espace bien spécifique et poétiquement très caractérisé que sont les mers du Sud, l'écrivain chilote réaffirme un lien identitaire fort entre l'homme et son milieu, lien qui possède un sens particulier pour le « peuple de marins » que Francisco Coloane représente en premier lieu.

Elaborer un imaginaire de la mer australe en en dressant le portrait et en la représentant dans les rapports de force qu'elle entretient avec l'homme est certes nécessaire pour en fixer les caractéristiques essentielles et la montrer comme une entité unique, identifiable entre tout autre espace. Cet acte de fondation littéraire, qui agit dans et sur le réel en transmettant aux lecteurs des images inoubliables du grand Sud, n'est pourtant pas suffisant pour construire, découvrir, montrer, et asseoir durablement un lien d'ordre identitaire entre un peuple et ses lieux de vie. Pour ce faire, l'écrivain doit mettre en récit une histoire forte entre l'homme et son espace au sein de fables qui racontent cet homme en situation, en contexte, et montrent la manière dont ce contexte l'influence, agit sur lui, le modèle non pas ponctuellement, mais durablement. Ce sont ces diverses « pratiques » de l'espace austral par les hommes qui l'habitent – et réciproquement la manière dont l'espace habite ces hommes – que décrivent les récits de l'écrivain chilien, en les inscrivant dans la durée d'une nouvelle (il s'agit alors d'une étape fondamentale, d'un événement symbolique dans la vie d'un homme) ou d'un roman (il s'agit dans ce cas d'un véritable et profond cheminement).

Parce que les récits de Coloane sont des récits « nomades », ils favorisent tout particulièrement et naturellement ces rencontres. En effet, chevauchées et navigations sont des modes de rencontre ambulants des grands espaces australs : en se déplaçant à travers son espace, l'homme le parcourt dans son étendue. Ce parcours prend forme et sens tout autant dans le roman que dans la nouvelle : si le premier offre l'espace et le temps nécessaires au déploiement d'une histoire dans ses détails et diverses péripéties, la nouvelle possède quant à

<sup>703</sup> La mer australe de Coloane n'est pas sans rappeler la « *Vorágine* » d'Eustasio Rivera (d'autant plus que le « remous des vagues » évoqué dans le texte fait écho au sens de « tourbillon » que possède le titre du roman)

<sup>704</sup> « Dans l'ordre du roman d'aventures, en effet, il n'y a pas de question sans réponse, pas de problème sans solution, pas d'attente sans événement ; le contraire serait insupportable pour l'esprit du lecteur [...] », Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures, op.cit.*, p.8.

elle une durée concentrée, et constitue un condensé d'histoire. Elle saisit un moment particulièrement marquant de la vie d'un homme en jouant sur l'intensité, l'efficacité dramatique et symbolique. Le roman, cependant, peut décrire une évolution dans les rapports de l'homme à son espace, dans son rapport à lui-même au sein de cet espace.

Trois des quatre romans de Coloane peuvent être considérés comme des romans d'aventures. Ils impliquent tous un déplacement, un éloignement plus ou moins important par rapport au point de départ du voyage effectué, des rencontres inattendues et des épreuves héroïques. Le roman d'aventures de Coloane est dans le même temps un roman de formation, qui mêle l'apprentissage de l'espace parcouru et l'apprentissage de soi. Il raconte nécessairement la maturation d'un personnage, de préférence jeune : celui-ci évolue à mesure qu'il « vit » l'espace qu'il parcourt. Dans ces romans en effet,

[l]espace se trouve [...] au cœur de la problématique liée à l'apprentissage. En effet, il constitue bien ce à quoi les personnages se confrontent, métaphoriquement ou réellement, pour progresser, agir, se connaître.<sup>705</sup>

Sous cette forme, ces romans sont aptes à exprimer parfaitement un rapport existentiel entre l'homme chilien et son espace maritime.

Enfin, les romans de Coloane se caractérisent par leur registre épique. Ils mettent en scène des héros qui d'une manière ou d'une autre, dans une certaine mesure, sont emblématiques et représentatifs d'un destin collectif, national ou régional. Ces récits maritimes vérifient ainsi l'affirmation de Jaime Valdivieso selon qui « *Francisco Coloane es un poeta épico del mar*<sup>706</sup> » qui permet à un peuple de marins de se reconnaître dans une œuvre littéraire relatant leur histoire ou une histoire qui aurait pu/pourrait être la leur. Cet aspect de l'œuvre de Coloane inscrit l'auteur chilote au nombre de ces « conteurs de patries » dont parle Gabriela Mistral dans le texte hommage qu'elle consacre à Benjamín Subercaseaux<sup>707</sup>.

<sup>705</sup> Isabelle Durand-Le Guern, « Les années d'apprentissage de Wilhem Meister (Goethe) et le lys dans la vallée (Balzac) », *Littérature et espaces*, Jean-Marie Grassin, Juliette Vion-Dury, Bertrand Westphal, (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « Espaces Humains », 2003, p.532.

<sup>706</sup> Jaime Valdivieso, « *La épica del mar en la obra de Francisco Coloane* », *Estudios públicos*, op.cit., p.259.

<sup>707</sup> « *Yo no sé que haya un empleo mejor de nuestras potencias que decir el terrón natal: cuanto escribimos en la América con pretensiones de universalidad suele parecerme un vagabundaje sin sentido, un desperdicio de la fuerza y un engaño infantil de nuestras vanidades criollas. [...] Los contadores de patrias cumplen de veras un acto de amor: el amor antiguo y el medieval iban del encantamiento al furor en un ejercicio pendular [...]; el texto de usted está lleno de la rabiosa exigencia que es la del amor en grande* », Gabriela Mistral, « *Contadores de patrias* », prologue à *Chile o una loca geografía*, [1940], de Benjamín Subercaseaux, Santiago, 1967, p. 13.

## Chapitre 2. La mer australe, l'espace de l'aventure par excellence

Telle qu'elle est représentée dans les écrits de Coloane, la mer australe ne peut que favoriser l'événement et obliger les hommes qui choisissent de l'affronter à vivre une ou plusieurs aventures, ce qui constitue pour eux la meilleure manière de la connaître. Les aventures racontées par l'écrivain chilote se déploient dans toute la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien, depuis l'archipel de Chiloé jusqu'au cercle polaire, en passant par les nombreux canaux magellaniques, le Cap Horn et le détroit de Magellan, une région méconnue, même des Chiliens. Les romans surtout, en raison de leur extension, sont capables de balayer une telle étendue géographique. De plus, leur durée permet au romancier de tisser des liens multiples, parfois complexes, entre des hommes et des lieux, et de créer une histoire qui repose essentiellement sur leur rencontre. Dans les romans de Coloane, ces histoires relèvent toutes de l'apprentissage, qui est finalement le rapport le plus fort et le plus significatif qu'un homme peut entretenir avec un ou plusieurs lieux.

Dans les deux romans d'aventures de Coloane que nous analyserons dans ce chapitre, *El último grumete de la Baquedano* (son premier roman) et *El camino de la ballena* (son dernier), le récit est structuré autour de la figure d'un héros enfant / adolescent, depuis son point de vue, ce qui est l'une des conventions du genre du roman d'apprentissage. Selon Jean-Yves Tadié, c'est aussi le fait de nombreux romans d'aventures : « C'est justement parce que l'enfant est capable d' "idées insensées" qu'il est, par excellence, ce héros, tel que Stevenson les aime, conduit par l'imagination plus que par la passion<sup>708</sup> ». Les jeunes héros de Coloane se caractérisent en effet par la force physique due à leur jeunesse, leur foi en l'aventure et les promesses qu'elle comporte, ainsi que par leur imagination vive. Mais, soulignons-le, ceci ne concerne que les romans, les enfants étant totalement absents du monde viril et brutal dépeint dans les nouvelles.

Jean-Yves Tadié définit le statut de l'enfant dans les romans d'aventures de Stevenson selon deux traits qui le rendent particulièrement apte à l'aventure :

Ce jeune garçon évite la présence, donc l'invention, de filles ; et il ne travaille pas : de sorte qu'il a, de l'aventurier, la double irresponsabilité, à l'égard des femmes, et du reste du monde, qui ne se transforme que par l'amour et le travail.<sup>709</sup>

Si le premier trait se vérifie dans les romans de Coloane, le second, en revanche, est moins vrai dans la mesure où le départ des deux jeunes héros de *El camino de la ballena* et de

<sup>708</sup> Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, op.cit., p.121.

<sup>709</sup> *Ibid.*

*El último grumete de la Baquedano* est motivé entre autres par la volonté d'améliorer la situation économique de leur famille ou d'en finir avec la misère dont ils héritent. Ainsi, loin d'être « irresponsables à l'égard du monde », ces adolescents possèdent une conscience sociale ; leurs faits et gestes s'inscrivent dans un contexte économique marqué, lequel motive pour une grande part leur décision de partir. Cette conscience sociale donne naissance à l'aventure romanesque telle que l'écrit Coloane. Comme nous le verrons en effet, la question économique est au cœur de la première partie de *El camino de la ballena*, la deuxième partie en étant également imprégnée. Dans *El último grumete de la Baquedano*, bien que le jeune Alejandro Silva s'embarque aussi dans le but de sortir sa mère de la pauvreté, c'est la formation technique du héros en mer australe qui prime dans la diégèse, l'intention du romancier étant de fournir, notamment à ses jeunes lecteurs, un enseignement pratique davantage que politique.

Nous étudierons *El último grumete de la Baquedano* et *El camino de la ballena* en montrant de quelle manière ces deux romans d'aventures et d'apprentissage<sup>710</sup>, fortement ancrés dans un contexte géographique et culturel particuliers, intègrent une réflexion d'ordre identitaire qui interroge la formation, la nature et le sens des rapports unissant un individu à une communauté et dans le même temps, à un territoire précis. Nous verrons simultanément que malgré cet ancrage géographique précis et la possibilité, parfois, d'y percevoir les grands traits d'un contexte historique déterminé, ce qu'on lit surtout dans les romans de Coloane, et qui serait le fait de tous les romans d'aventures :

[...] ce n'est pas la reproduction d'événements réels, historiques, mais celle des passions humaines, élémentaires, la peur, le courage, la volonté de puissance, l'abnégation, l'instinct de mort, l'amour. En les reproduisant, on les produit chez le lecteur (la lectrice).<sup>711</sup>

De fait, par de nombreux aspects, l'œuvre globale de Coloane fait se rencontrer et dialoguer le particulier, le local (le décor, la scène, est souvent le moteur de l'aventure) et l'universel (les passions de l'âme) au sein d'une écriture profondément dramatique. José María Guelbenzu a décelé cette tendance à l'universalité dans les nouvelles de Coloane, qu'il décrit aussi comme un « processus d'arrachement<sup>712</sup> » au local : « [...] va a la esencia de las

<sup>710</sup> Selon Jean-Yves Tadié, les meilleurs romans d'aventures sont des romans de formation. *Le roman d'aventures*, op.cit., p.10.

<sup>711</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>712</sup> « [...] ese proceso de arrancamiento, por así decirlo [...] », José María Guelbenzu, « Francisco Coloane o el espíritu de la escritura », *Cuentos completos*, op.cit., p.13.



*cosas —lo universal— porque se las arranca a lo particular —el territorio de cada novela o relato—<sup>713</sup> ».*

### 2.1. El último grumete de la Baquedano : le roman de formation d'un héros national. Le roman d'aventures comme instruction plaisante.

C'est avec ce roman bref aux allures de conte que Francisco Coloane s'est fait connaître du grand public. Lauréat d'un concours littéraire lancé en 1941 par les éditions Zig Zag, il est décrit par les éditeurs comme « *un verdadero texto de enseñanza práctica para los niños que quizás mañana deban ingresar a la Armada de Chile. Enseña deleitando*<sup>714</sup> ». Entre 1960 et 1970, soit près de trente ans après sa publication, le roman est inscrit au programme des lectures obligatoires pour l'Education élémentaire fixé par le ministère chilien, un choix qui ne fait que confirmer la dimension pédagogique de l'œuvre. Conjointement, le livre est porteur d'un discours patriotique suffisamment évident pour conduire certains commentateurs à le décrire comme un roman « saturé de mer et de patrie<sup>715</sup> », sans aller toutefois jusqu'à la propagande. On peut toutefois se contenter de dire que le roman met en rapport l'histoire du héros et l'Histoire d'un pays en manifestant l'attachement patriotique de celui-ci, ainsi que de celui de l'auteur, au Chili.

*El último grumete de la Baquedano* est avant tout un roman de formation dont les vocations pédagogique et morale ne font pas de doute. La mer s'y révèle un facteur d'éducation héroïque<sup>716</sup>, et en ce sens, la fonction du roman de Coloane peut être comparée, bien qu'à un degré et une échelle moindres, à celle qu'a eue l'*Odyssée*<sup>717</sup>. Ces différents aspects – pédagogique, moral et patriotique – se trouvent enrichis d'un apprentissage plus profond et atemporel jalonné de rites de passage et d'initiation symboliques. De fait, le roman repose sur la métaphore de la navigation entendue comme un voyage-passage d'un état à l'autre, c'est-à-dire de l'adolescence à l'âge adulte. Ainsi, *El último grumete de la Baquedano* contribue à la fois à la construction et à l'affirmation d'un imaginaire national en élaborant le mythe de la *Baquedano*, tout autant qu'il s'adresse à l'imagination symbolique de l'homme (en formation) universel.

<sup>713</sup> *Ibid.*

<sup>714</sup> *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, quatrième de couverture.

<sup>715</sup> « [...] un libro saturado de mar y de patria », « Prólogo », *ibid.*, p.9.

<sup>716</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime, op.cit.*, p.69. L'idée est explicitée par l'expression « *la universidad del mar* » dans *El Guanaco Blanco, op.cit.*, p.150.

<sup>717</sup> Si Platon a consacré Homère « l'éducateur de la Grèce », c'est notamment parce que ses épopées prônait l'éthique du modèle héroïque et le sens noble de l'exploit qui permet la reconnaissance de sa valeur par l'autre. Pendant des siècles en effet les écoliers grecs apprendront par cœur de larges extraits de son œuvre épique, considérée comme essentielle pour la formation morale des jeunes gens.

### 2.1.1. La *Baquedano*, symbole patriotique

Nous l'avons vu, le roman, ainsi que ses héros, sont ancrés dans un contexte historique et géographique spécifique, ce que souligne le prologue présent dans la première édition du roman :

*Es, además y especialmente, un relato de Chile. Genuino. Puro. Es la historia de un niño « nuestro » que, sintiendo en el fondo de su alma la sugestión del mar, entrega a él de lleno su vida, sin olvidar que « allá, en Talcahuano, lo espera su viejecita amada ... » Y no regresa cargado de oropeles mitológicos —a semejanza de aquellos atrevidos navegantes portugueses que buscan, en el fondo del Asia, tesoros prodigiosos y perlas arábicas de portentoso valor—, pero en su « cacharpero » trae el obsequio del hermano vagabundo y aventurero, para la madrecita que no se cansa de esperar... Pieles de nutrias y de lobos, y dos bolsos de pepitas de oro... ¡Veinte mil pesos! Fortuna incalculable para ambos!<sup>718</sup>*

L'auteur (anonyme) du prologue distingue ici l'universalité propre au mythe et à la fable, dont les récits sont décontextualisés, et le caractère régional de l'histoire narrée dans le roman de Coloane qui, dans une certaine mesure, parle de son pays et compose, au fil des pages, une certaine image du Chili en tant que territoire et patrie. Ainsi, aux « oripeaux mythologiques » dont se vêtent les héros glorieux des contes s'opposent les hardes (désignées par le régionalisme chilien « *cacharpero* ») du héros, jeune adolescent chilien d'origine populaire né à Talcahuano, région du Biobío, province de Concepción et premier port militaire et industriel du Chili, mais aussi premier port de pêche. Aux trésors prodigieux d'Orient convoités par les premiers s'opposent les quelques peaux de phoques et de loutres et les deux sacs de pépites d'or rapportés fièrement à Talcahuano, ressources naturelles du pays dont la valeur somme toute modeste n'a rien d'un fantôme.

De manière plus directe et évidente, le bateau qui partage le titre du roman avec son jeune héros (« le dernier mousse ») ancre explicitement l'histoire relatée dans un contexte géographique et historique proprement chilien. Il s'agit de la goélette *Baquedano*, navire-école de la marine nationale chilienne ayant réellement existé et dont le roman raconte la dernière traversée. Pour cette raison, ce voyage est éminemment symbolique, et pour le héros, et pour son pays:

*Era el último viaje de este hermoso barco. Después de educar a su bordo a numerosas generaciones de oficiales, suboficiales y marineros para la Marina chilena, la Superioridad Naval había dispuesto que realizara ese último crucero hasta el Cabo de Hornos, para proceder, a su vuelta, al desguazamiento de la nave, en razón de que, envejecida en sus*

<sup>718</sup> « Prólogo », *El último grumete de la Baquedano*, Santiago, Empresa Editora Zig-Zag, 1941, pp.11-12.

*luchas con los mares de todas las latitudes, ya no ofrecía seguridades para la navegación en las peligrosas rutas que surcan los marinos de guerra.*<sup>719</sup>

Bien que naviguer à bord de la *Baquedano* comporte un danger potentiel en raison de l'état d'usure de la goélette, y recevoir son instruction demeure un privilège et une promesse de gloire pour un garde-marine en formation, car cela signifie être accepté au sein d'une communauté relativement restreinte de marins formés pour servir efficacement la nation. Il faut souligner qu'au Chili, en presque quarante ans de service, le navire-école *Baquedano* a acquis une gloire telle qu'il est devenu un fort symbole patriotique pour la nation, comme le laisse entendre le ton solennel et panégyrique de l'article rédigé par l'écrivain chilien (fervent militant au Parti Communiste) Luis Enrique Délano pour la revue *Zig Zag* lors de la mise hors service du bateau en 1959 :

*Durante cuarenta años nuestros mares han visto la orgullosa estatura de un barco a la vela que llegó a ser popular en los puertos chilenos y muy amado de todos cuantos tienen que ver con la Marina de Guerra o simplemente con la navegación en general: me refiero a la corbeta General Baquedano, el clásico buque-escuela en que los jóvenes guardiamarinas, durante todo lo que va corrido de este siglo, hicieron su primer viaje marítimo, su viaje de adiestramiento, como quien dice su bautizo de fuego en esa vida tremenda que se descompone en Aventura y emoción, que es el mar.*<sup>720</sup>

Le navire-école de l'Armée chilienne apparaît ici comme l'instrument privilégié d'une égalisation sociale ainsi que d'un rapprochement intergénérationnel permettant la transmission d'une tradition. En d'autres termes, la goélette est symbole d'un fort lien patriotique et de la cohésion nationale :

*[...] Sus tres mástiles solemnemente erguidos, su casco de albo color, su mascarón de proa, su reluciente cubierta...Allí se han confundido en una misma labor el guardiamarina y el sargento de mar; el joven cadete que andando los años ha llegado a capitán de navío o más alto y el Viejo y aguerrido suboficial, gastado en las luchas contra las tempestades, técnico, maestro, ese viejo soldado de mar a quien los jóvenes oficiales llaman "abuelo" con cariñosa voz filial.*<sup>721</sup>

Enfin, tout en consacrant le navire-école symbole d'unité du Chili, et donc symbole identitaire, l'article lui confère une dimension planétaire par le biais de personnifications et d'anaphores grandiloquentes qui expriment de manière hyperbolique toute l'affection

<sup>719</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>720</sup> Luis Enrique Délano, « *La corbeta Baquedano ha plegado sus alas* », *Zig-Zag*, Santiago, 1959, p.56.

<sup>721</sup> *Ibid.*

patriotique investie dans ce bateau. Le pathos envahit le texte lorsqu'est évoquée la fin de la goélette:

*Ahora bien, la Baquedano ha desaparecido de nuestros mares y también de las lejanas aguas extranjeras, por cuyos caminos tantas veces pasó. El Ministerio de Defensa la ha jubilado, con todos los honores, después de cuarenta años de servicios. No la volverá a ver Valparaíso, que la amaba de verdad. No la volverán a ver las bahías del Norte, que se sentían orgullosas cada vez que enfilaba su proa hacia ellas. Ni la isla de Juan Fernández, ni los nativos de Pascua, que la saludaban con entusiastas hurras, ni las islas de la Oceanía, ni los puertos europeos ni las embravecidas aguas de la Patagonia. El pájaro blanco acaba de plegar las alas en Talcahuano [...].<sup>722</sup>*

C'est cette gloire nationale et cette fierté patriotique dont est chargé le navire *Baquedano* que le roman de Coloane commémore et maintient vivantes. En faisant du bateau l'un des héros principaux du récit, l'écrivain chilote prolonge, en l'enrichissant, la mythologie patriotique dont est auréolé le premier navire-école à avoir été construit dans le but précis de former des gardes-marines. En témoigne, entre autres, la tonalité épique avec laquelle l'image du bateau est transmise au lecteur lors de sa première apparition dans le roman. La métaphore de l'oiseau est également utilisée pour désigner la goélette, mais de façon plus neutre et moins insistante que dans l'article cité plus haut : « [...] *el esbelto buque-escuela de la Armada de Chile, blanco como un albatros, puso proa rumbo al Sur, empujado a doce millas por hora por la noroestada que pegaba por la aleta de estribor*<sup>723</sup> ».

En raison des valeurs qui lui sont associées, ce bateau s'apparente à une sorte de Saint-Grat dont l'accès est difficile. C'est pourquoi le privilège de cette formation à bord de la *Baquedano* n'est pas accordé au jeune Alejandro Silva par les autorités navales :

*Estudió con ahínco en la escuela primaria, y en el liceo fue uno de los mejores alumnos; pero su único afán era ingresar a la Escuela de Grumetes de la Armada, y no pudo hacerlo, a pesar de las gestiones que realizó doña María, hizo su madre, ante los jefes navales.<sup>724</sup>*

Ainsi l'histoire du jeune Alejandro Silva et de la *Baquedano* débute sur une relation interdite. Cette interdiction préliminaire marque le début de l'initiation de Silva car elle alimente son désir jusqu'à le mener à la transgression. On est bien ici dans le domaine du

---

<sup>722</sup> *Ibid.*

<sup>723</sup> *Ibid.*

<sup>724</sup> *Ibid.*, p.19.

conte, et plus précisément dans ce que Propp désigne comme la deuxième fonction qui suit l'ouverture du conte, à savoir : « Le héros se fait signifier une interdiction<sup>725</sup> ».

### 2.1.2. La naissance du héros de la *Baquedano* : de la cale au pont, de l'ombre à la lumière.

A l'image de son entrée en mer, la sortie d'Alejandro Silva du foyer familial, effectuée à l'insu de sa mère, a été transgressive. En cela, l'adolescent représente le prototype du jeune héros du roman d'aventures, qui rend possible l'avènement de l'aventure en mettant fin au retour du même, à la circularité du quotidien marqué, en l'occurrence, par un déterminisme économique et social sclérosant:

Inaugurée par un franchissement liminaire, l'action du héros de roman d'aventures va prendre le sens d'une quête réitérée de l'issue. L'évasion représente une des modalités d'un geste qui introduit la rupture dans l'habitude et le quotidien.<sup>726</sup>

Alejandro demandera très vite pardon pour sa fuite dans deux lettres adressées respectivement à sa mère et à son professeur principal. Il y expose les deux grandes raisons de son départ : « *hacerse hombre y encontrar a su hermano*<sup>727</sup> ». De cette manière, Alejandro pose lui-même les termes d'un voyage formateur au-delà du seul apprentissage technique, et d'une quête affective. Ces deux lettres entérinent son départ en mer et expriment l'accomplissement de l'un de ces « rites préliminaires<sup>728</sup> » ou rites de séparation d'avec le monde familial, dont les plus fréquents concernent la rupture avec le monde de l'enfance dominé par la mère.

L'illégitimité de sa présence à bord se traduit par des manifestations physiques qui peuvent être interprétées symboliquement. Sont mis en valeur le décalage, la discordance, l'inadéquation entre le corps de cet enfant de quinze ans et le bateau, un espace qui lui est totalement inconnu. Tout d'abord, en tant que passager clandestin, il reste caché : invisible pour le reste de l'équipage, il n'a pas d'existence ni de réalité au sein de ce monde à part. Bien que le jeune héros la subisse par sa propre faute, cette épreuve dysphorique dans les cales

<sup>725</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op.cit., p.37.

<sup>726</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Île au Trésor*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.43.

<sup>727</sup> « [...]y pedía perdón por no haber solicitado a su madre y profesores el permiso que, seguramente, le negarían », *El último grumete de la Baquedano*, op.cit., p.20.

<sup>728</sup> « Je propose de nommer *rites préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au monde nouveau », Arnold van Gennep, *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, A. et J. Picard, 1981, p.30.

obscurer du bateau peut être considérée comme une forme de « rite liminaire<sup>729</sup> », c'est-à-dire un rite de la marge parmi lesquels on trouve de manière récurrente des mises à l'écart en des lieux où l'on se perd – forêts, marécages, déserts.

De même qu'il n'a pas de visibilité aux yeux des autres marins, Alejandro Silva n'a pas encore de nom au sein de l'univers romanesque qui se met peu à peu en place, le narrateur semblant retenir à dessein cette information fondamentale. En ce sens, l'adolescent n'est pas encore né, ni au monde marin, en tant que matelot, ni au monde romanesque, comme personnage et héros. Sa position à l'intérieur du bateau rappelle d'ailleurs celle du fœtus dans le ventre maternel que les cales obscures symbolisent : « [...] *acurrucado entre los rollos de jarcias y cadenas [...] permanecía tembloroso, entre las sombras [...]. [...] se encontraba en ese escondite, seguro que nadie sospecharía su presencia a bordo [...]*<sup>730</sup> ». Goguel d'Allondans analyse le passage comme un « temps de la marge, et la marge, comme le marginal, reste le lieu de toutes les potentialités<sup>731</sup> ». Autrement dit, pendant toute la durée du passage, l'identité du personnage mis à l'épreuve est encore indéfinie, sa trajectoire est indéterminée et susceptible d'engendrer tous les possibles. La première épreuve, physique et symbolique, que va subir le jeune « non-initié » encore tapi dans l'ombre est celle de la submersion, une expérience à mi-chemin entre la mort symbolique et le baptême. Cette ambivalence tient à la nature même du milieu aquatique où il évolue désormais : « [...] *oía claramente el golpe de las olas contra el casco, casi encima de su cabeza. “¡Caramba —se dijo—, estoy debajo del agua!”*<sup>732</sup> ». Alejandro Silva fait ici l'apprentissage symbolique de la mort, le rite de passage menant toujours à la connaissance de la mortalité, donc de la finitude de l'homme.

Littéralement, son corps « terrestre » est simplement incapable de s'adapter aux mouvements et rythmes du bateau<sup>733</sup>. Pourtant, la rapidité avec laquelle il se remet et s'adapte lui confère une légitimité en tant que héros, sa force et son endurance physiques s'ajoutant au courage transgressif dont il a su faire preuve pour s'introduire à bord de la *Baquedano*. Tous ces signes permettent de le distinguer parmi les autres jeunes gens embarqués, plus ordinaires : « [...] *su contextura de muchacho fuerte había hecho que el mareo, que se apodera de todos los que se embarcan por primera vez, fuera sólo un ataque pasajero*<sup>734</sup> ». Cette première

<sup>729</sup> *Ibid.*

<sup>730</sup> *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, p.15.

<sup>731</sup> Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passages, rites d'initiation. Lecture d'Arnold van Gennep*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2002, p.65.

<sup>732</sup> *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, p.16.

<sup>733</sup> « Pronto sintió un pequeño malestar a la cabeza y al estómago, algo así como si le faltara aire; el malestar se intensificó y violentos vómitos empezaron a sacudir su cuerpo, que ya también estaba víctima del frío », *ibid.*, p.16.

<sup>734</sup> *Ibid.*

épreuve passée avec succès, il n'est plus un enfant (désigné deux fois auparavant par le terme « *niño* ») mais un jeune homme (« *muchacho* »), un adolescent qui se distingue par sa constitution robuste, l'apanage du héros traditionnel. Qui plus est, son esprit semble à présent ouvert sur l'ailleurs, le futur et tous les possibles, prêt à accueillir l'aventure et les événements. Il est en effet présenté en attente d'un destin (« *en espera de su incierto destino* »)<sup>735</sup>, d'une mission unique qui lui permettra de construire son identité, de se former en tant qu'individu. Les épreuves physiques qu'il vient d'endurer (le mal de mer et le jeûne) seront encore suivies d'une épreuve psychologique qui agitera cette fois son inconscient sous la forme d'un cauchemar archétypal où l'invasion de rats est l'expression d'une peur universelle et archétypale de la dévoration. Le réveil d'Alejandro coïncide avec le retour à la raison et l'affirmation d'un caractère décidément déterminé qui se manifeste dans une auto-exhortation à la persévérance et à l'endurance extrême (« *Resistiré hasta que no pueda más [...]* »)<sup>736</sup>.

En dépit de telles dispositions propices à l'héroïsme et à l'aventure, la transformation n'est pas si soudaine : la fatigue l'envahit très vite, tout comme les souvenirs de la terre qui le ramènent à sa condition d'enfant. « *[L]a visión de su madre y de su tibio hogar de Talcahuano*<sup>737</sup> » s'oppose ainsi à sa solitude nouvelle et au froid dont il souffre et qui finissent par le faire pleurer. Il cède ainsi à l'émotion et à la passion, loin des codes de virilité en vigueur au sein de la marine, société composée exclusivement d'hommes qui tous obéissent à une discipline proprement militaire. L'irruption du passé par le biais de l'analepse mémorielle suggère l'idée d'un seuil non encore franchi dans la mesure où le souvenir et la nostalgie le relie à sa mère, à sa terre natale, à la pensée et au temps de l'enfance, et le séparent encore du microcosme marin, synonyme d'un avenir essentiellement masculin, rude et nomade.

Malgré ce fort désir de retour à la terre, l'évocation du souvenir de sa mère introduit le milieu marin dans la petite maison de Talcahueno par le biais de l'image : une tâche domestique exécutée par celle-ci fait naître dans l'esprit magique de l'enfant une vision dont l'évocation repose sur une comparaison, laquelle débouche à son tour sur une métaphore :

*Recordó cuando ella planchaba la ropa de los marinos, mientras él hacia sus tareas [...] y la poderosa plancha grande, cargada de carbón de espinos como una extraña caldera en forma de barco, cuya arrogante proa navegaba aplanando el arrugado mar de las camisas almidonadas de los comandantes [...].*<sup>738</sup>

---

<sup>735</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>736</sup> *Ibid.*

<sup>737</sup> *Ibid.*, pp.16-17.

<sup>738</sup> *Ibid.*

Cette série d'images où les référents se mêlent transforme en vaisseau la planche à repasser de la mère, et en mer agitée, puis apaisée, les chemises amidonnées des commandants. Ainsi, même lorsqu'il était à terre, les rêves de mer nourrissaient déjà l'imagination du jeune homme. Le destin marin du héros se révèle donc étroitement lié à la figure de son père, dont on apprend plus tard qu'il est mort en mer lors d'un naufrage. Son métier, et particulièrement son aspect extérieur (l'uniforme), ont influencé l'enfant et nourri ses fantasmes. Ainsi, contrairement à Pedro Nauto, le héros du roman *El camino de la ballena*, le choix que fait Alejandro Silva de prendre la mer relève davantage du désir que d'une décision réfléchie. La mer qu'il imagine est d'abord l'espace de la disparition du père, qui suscite sa quête. Ce dernier n'est pas la seule figure manquante dans le monde affectif du jeune héros : Manuel, son frère aîné et figure paternelle de substitution, a lui aussi disparu mystérieusement après avoir pris la mer dans le but de sortir sa famille de la pauvreté.

Ainsi, outre les fantasmes et l'imaginaire, une donnée concrète et objective motive le départ d'Alejandro, la même que celle qui a motivé celui de son frère, dont il veut rejouer l'histoire et cette fois, réussir là où ce dernier semble avoir échoué, alimenté d'un scénario propre à de nombreux contes. L'adolescent reprend donc à son compte la responsabilité économique de son « foyer » et se fait porteur d'une ambition sociale que ne peut lui permettre d'assouvir le système scolaire chilien en raison de ses origines socio-économiques, comme l'avait déjà expliqué Manuel à sa mère :

*Madre, no quiero seguir estudiando, los pobres no podremos nunca seguir tan largos estudios. Usted trabaja demasiado; yo ya tengo quince años, he conseguido que un barco carbonero me lleve, trabajando el valor de mi pasaje, hasta Magallanes, lejana tierra donde dicen que se gana mucho dinero cazando nutrias, lobos, zorros y otros animales de pieles finas.*<sup>739</sup>

Le Sud du Chili représente l'horizon de la fortune pour les deux frères, une idée aux allures de légende pour Manuel qui n'y a jamais tenté sa chance (« *lejana tierra donde dicen que se gana mucho dinero* »). La dimension légendaire de ces terres australes où l'on peut faire fortune est préservée dans l'esprit d'Alejandro par l'absence du frère, qui n'est jamais revenu de son voyage et n'a donc pu rendre compte de la « réalité » de ce Sud mystérieux qui semble propice à ceux qui viennent y chercher la fortune. Doña María, la mère, sorte de Pénélope, et son plus jeune fils Alejandro, avatar de Télémaque, n'ont en effet aucune nouvelle de ce frère aîné, cet Ulysse que celle-ci croit mort mais que son frère cadet pense

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p.18.



vivant et sur les traces duquel il se lance, avec en mémoire le modèle d'un père marin, guide ou mentor<sup>740</sup>.

L'évocation de ces souvenirs est rompue par le sommeil et le cauchemar qui l'accompagne avant qu'une étape fondamentale ne vienne accélérer la formation du héros : un rite de passage qui le transfère de l'ombre à la lumière et qui correspond à sa libération de la prison sous-marine<sup>741</sup>. Pour la première fois, le lecteur a connaissance du nom du héros<sup>742</sup>, Alejandro étant sommé de décliner son identité par le commandant de ronde qui l'a finalement découvert. C'est donc dans la transgression même, dans le temps de sa clandestinité que l'adolescent se définit : « —Yo: *Alejandro Silva* ! —*contestó el niño, con forzada entereza*<sup>743</sup> ». Celui-ci ne se contente pas de mentionner ses nom et prénom aux autorités mais affirme son identité sur un ton volontairement assuré, avec une certaine emphase apportée par la présence du pronom sujet explétif « Yo », tandis que les deux points font résonner solennellement les nom et prénom du héros. Celui-ci accède ainsi à la lumière, naissance symbolique qui introduit logiquement le premier portrait du héros :

*Alejandro se levantó de entre los rollos [...]. A la luz del farol apareció un niño de regular estatura, delgado y nervudo, de cara pálida, redonda, nariz un poco aguileña, de ojos grises, acerados, pero bondadosos y dulces; una cabellera color castaño claro completaba la figura de un adolescente atlético, vivaz, fuerte, pero con cierta melancolía en el brillo de sus ojos. Su figura apuesta y noble no se amilanó ante la ronda.*<sup>744</sup>

Ce portrait mêle des éléments qui font d'Alejandro un enfant commun, banal, un enfant du peuple chilien, à d'autres traits qui le placent du côté des héros : moralement, son regard reflète sa bonté et sa douceur mais il est aussi courageux (« *no se amilanó* ») ; physiquement, il est robuste, vif et énergique; psychologiquement, il se caractérise par une mélancolie qui le rapproche des héros romantiques. Enfin, il possède la noblesse et la beauté, signes qui le distinguent finalement de l'adolescent ordinaire. Il semble en effet pouvoir être un modèle de courage et de vertu auquel les jeunes lecteurs voudront s'identifier.

L'évocation de la lumière de la lanterne qui a éclairé pour la première fois le visage d'Alejandro et en a permis le portrait revient alors comme un refrain : « *El cabo, con el farol*

<sup>740</sup> « [...] yo seré grande, marino como mi padre, ganaré dinero para mantenerla y recorreré todos esos mares del Sur hasta encontrar a mi hermano o rastros de él para traérselos », *ibid.*, p.19.

<sup>741</sup> Son statut de clandestin l'avait rendu prisonnier : « [...] pensó en la noche que le esperaba en el pequeño recinto del pañol, que un marinero había cerrado sin darse cuenta de la permanencia del niño, con una cadena y un candado de fuera », *ibid.*, p.15.

<sup>742</sup> Cette manière de retarder la mention du nom du protagoniste rappelle la manière dont Ulysse se fait passer pour « personne » auprès des Phéaciens, auxquels il ne révèle son identité qu'à partir du chant IX. Les échos thématiques avec l'*Odyssée* se poursuivent.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>744</sup> *Ibid.*, pp.24-25.

y el perro, avanzó delante [...] y atrás, entre los dos marineros armados, el niño Alejandro Silva, cuya faz inquieta iluminaba de vez en cuando la luz del farol [...]»<sup>745</sup>. Le passage à la lumière a pour corrélat physique la possibilité de respirer, plaisir qui met fin à l'angoisse et à l'étroitesse de la prison souterraine : « *El niño, rodeado de la ronda, respiró con placer el viento salobre que venía del mar* »<sup>746</sup>. La mer est ici l'élément qui redonne la vie. Parallèlement, la possibilité de voir enfin, qui s'oppose aux ténèbres des cales du bateau, va permettre à Alejandro de s'approprier peu à peu son nouvel espace :

[...] miró las olas [...] y sus ojos se agrandaron de asombro al contemplar el espectáculo impresionante del velamen del buque hinchado por el fuerte viento del Noreste, escorado (inclinado) peligrosamente por el lado de babor y corriendo [...] por la inmensidad del mar y de la noche.<sup>747</sup>

Pour la première fois, le candide Alejandro se trouve confronté à l'espace marin ; il découvre un spectacle impressionnant : celui du bateau, à bord duquel il va commencer son apprentissage et devenir un homme, qui affronte héroïquement ces deux immensités que sont la mer et la nuit.

### 2.1.3. Le temps des apprentissages

Le seuil passé, débute l'apprentissage proprement dit. L'« étranger » doit d'abord s'intégrer au sein de cette société à part dans laquelle il est encore « l'enfant ». Cette intégration commence par une rencontre avec le chef suprême, le commandant Calderón, afin que ce dernier rende légitime sa présence à bord. Le portrait qui en est fait le consacre d'emblée père symbolique et modèle pour Alejandro : « [...] *era un capitán de navío alto, gordo, moreno, con ese aspecto bonachón de los viejos marinos que han recorrido muchos mares, visto muchas cosas y mandado muchos buques* »<sup>748</sup>. La répétition de l'adjectif « *mucho/as* » met en valeur la grande expérience de l'homme en matière de navigation ainsi que sa connaissance géographique des mers australes. Face à cet homme au physique impressionnant, à la fois autoritaire et bienveillant (« *Con aire severo, pero bondadoso [...]* »)<sup>749</sup>, Alejandro réaffirme en toute confiance les deux motivations de sa présence à bord :

---

<sup>745</sup> *Ibid.*

<sup>746</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>747</sup> *Ibid.*

<sup>748</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>749</sup> *Ibid.*

« [...] *hacerse marinero e ir en busca de mi hermano Manuel*<sup>750</sup> ». La formule est presque identique, à cette nuance près que le mot « marin » remplace désormais le mot « homme ». Cette substitution peut être interprétée comme une équivalence symbolique qui fait de l'apprentissage de la mer un apprentissage de la vie ou encore comme la détermination d'un choix et d'un engagement dont l'adolescent n'avait pas encore conscience lorsqu'il parlait à sa mère de son projet.

Alejandro reçoit finalement l'« adoubement » du commandant. Suite à sa décision de ne pas remettre le clandestin entre les mains des autorités qui l'assigneraient à une résidence terrestre, Alejandro le gracié et l'élus, va se voir attribuer un « outil » propre à la société marine grâce auquel il pourra investir et s'approprier concrètement son nouvel espace : « *Que le den un coy (hamaca de lona donde duermen los marineros, se amarra de los extremos en ganchos dispuestos en el cielo del entrepuente) y comida en la guardia*<sup>751</sup> ». La prise d'un repas en commun représente un autre rite symbolique (le partage des mêmes aliments, l'ingestion) qui assure à l'initié la transition vers un nouveau foyer au sein duquel il pourra survivre. Un commentaire sur le récipient dans lequel Alejandro, comme tous les autres marins de la *Baquedano*, boit le café, attire l'attention du lecteur sur un détail : « [...] *esos característicos jarros enlozados, marca "Marina de Chile", que tienen capacidad por medio litro*<sup>752</sup> ». De cette façon, le contexte est très explicitement rappelé, et la mention de la marque « Marine chilienne » vaut comme une formule d'hommage patriotique.

La nouvelle recrue, tout comme le (jeune) lecteur de ce conte, fait l'apprentissage de la vie à bord, de ses rythmes, coutumes et rituels. Le premier temps est celui de la souffrance psychologique causée par le mépris et l'hostilité des autres marins à l'égard d'Alejandro en raison de son jeune âge. A ses yeux, ces hommes forment une société étrange qui l'effraie d'abord<sup>753</sup>. Dans l'esprit apeuré de l'adolescent, le bateau est tour à tour une grande bouche dévoreuse, image qui renvoie à la peur inconsciente de la dévoration (« *Pronto la escotilla, como una boca abierta a la luz, se tragó al último marinero [...]* »)<sup>754</sup>, ou une tombe géante, image qui renvoie explicitement à la peur de la mort (« [...] *el entrepuente quedó vacío como una gigantesca tumba. El niño tiritó de desamparo sin saber qué hacer [...]* »)<sup>755</sup>. Ainsi, le

<sup>750</sup> *Ibid.*

<sup>751</sup> *Ibid.*, p.32. Notons ici la présence, une fois de plus, de parenthèses qui introduisent au sein de la fiction des explications aux termes « techniques » propres au monde marin. On trouve également à la fin du livre un lexique qui recense les termes techniques et indigènes employés dans le roman.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>753</sup> « *Ese enorme y oscuro entrepuente, lleno de hombres extraños, hostiles, burlones, sobrecogió su tierno espíritu. El pañol de las ratas era un paraíso al lado de la desolación que le produjo tanta gente extraña* », *ibid.*, p.36.

<sup>754</sup> *Ibid.*

<sup>755</sup> *Ibid.*

bateau représente d'abord pour le jeune adolescent (qualifié de « *niño* » par le narrateur qui insiste ainsi sur le caractère encore enfantin d'Alejandro) une figure qui cristallise toutes ses angoisses, ce qui se traduit par une vision monstrueuse de la *Baquedano*. D'autre part, de manière consciente, Alejandro est en proie à la désorientation jusqu'à ce que cette absence de sens prenne fin avec l'apparition d'une figure de guide, un mousse de deux ans son aîné, qui le rassure et lui rappelle le courage dont il a déjà fait preuve : « [...] *no es cualquiera el que se atreve a embarcarse de pavo en un buque de guerra*<sup>756</sup> ».

Naturellement, cette entrée et acceptation dans cette nouvelle société exige, pour être validée, un rite de purification : Alejandro est invité à se laver, comme pour se débarrasser de toute trace de l'ancien monde – terrestre – et arriver en ce nouveau monde entièrement disponible pour s'y consacrer. En partageant un premier repas avec les membres de l'équipage, en revêtant l'uniforme officiel, en recevant le baptême, l'adolescent réalise un certain nombre d'actes symboliques qui peuvent être rapprochés des « rites post-liminaires » définis par van Gennep comme des rites d'agrégation où le nouveau venu est initié aux pratiques ancestrales – ici, aux traditions de la Marine nationale –, et où le monde se révèle à lui. Il rejoint ainsi le groupe des initiés, celui des marins de la *Baquedano*. Ensuite, il peut recevoir son titre à bord, celui de « dernier mousse », baptême symbolique donné par l'employé aux écritures :

*[...] todo el barco conoce ya tu historia; agradece que eres hijo de un ex marino; yo conocí a tu padre, y andas con suerte: la Superioridad contestó el radio del comandante, autorizándote para seguir a bordo ocupando la plaza del « último grumete ».*<sup>757</sup>

A cette nomination, Alejandro Silva répond par une autre en adoptant le langage propre à la hiérarchie de la Marine :

*[...] con una sonrisa de felicidad, exclamó: « ¡Gracias, mi sargento! » Era la primera vez que nombraba a un marino en forma reglamentaria, como si hubiera sido un antiguo marino. Y ya, desde ese momento, lo era.*<sup>758</sup>

Le lecteur attend dès lors qu'il en donne la preuve en acte, que le héros Alejandro Silva actualise le potentiel et le destin romanesques du « dernier mousse » annoncé par le titre. Le fait qu'il soit le *dernier* mousse consacre le caractère unique de son statut.

---

<sup>756</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>758</sup> *Ibid.*

Lorsqu'Alejandro revêt enfin son uniforme de mousse, tel une toge dont s'habille l'initié accepté par l'ensemble de la communauté, et qui voile toute trace d'appartenance sociale terrestre, la transformation n'opère pas seulement en apparence, mais plus profondément ; elle est d'ordre identitaire :

*Cuando vestido de grumete, con su pequeño gorro blanco de faena, subió a cubierta para presentarse a sus superiores, una intensa emoción lo embargaba. Se sentía marino, su gran sueño; la sangre de su padre revivía en el océano. Hinchó, orgulloso, el pecho con el aire salino, miró la esbelta proa de su buque, y se dio cuenta de que, después de su madre, lo que más amaba era la gloriosa corbeta.*<sup>759</sup>

Ainsi vêtu, Alejandro s'approprie aisément son nouveau statut, émotionnellement et physiquement. Il passe d'un univers entièrement contrôlé par le maternel à un monde sous l'influence du père (« *la sangre de su padre revivía en el océano* ») qu'il ressent pleinement, physiquement lorsqu'il respire l'air marin. Parallèlement un rapport affectif d'amour s'établit d'emblée entre le bateau et le nouveau mousse.

Le chapitre se termine en apothéose sur la consécration complète d'Alejandro Silva en tant que dernier mousse de la *Baquedano*, autrement dit le dernier fils symbolique de ce bateau une nouvelle fois assimilé à une mère :

*La vieja nave pareció tener alma, pues levantó su bello mascarón de proa oteando los lejanos horizontes y emprendió con nuevos bríos su carrera [...]. En plena mar, le había nacido un hijo más en su viaje postrero: Alejandro Silva, « El último grumete de La Baquedano ».*<sup>760</sup>

La métaphore qui fait du vieux navire-école la mère d'un nouvel enfant établit une relation extrêmement forte entre la *Baquedano* et son dernier mousse, à savoir une relation de filiation d'autant plus forte qu'Alejandro est son dernier né et sera le dernier de ses enfants. Ces phrases confirment le sens profondément religieux (du verbe latin « *religarere* », relier) et spirituel du rite de passage : après avoir imposé au sujet une forme de déconstruction identitaire, il permet sa reconstruction notamment par la réalisation de nouveaux liens au sein de la société « sacrée<sup>761</sup> » dans laquelle il vient d'entrer, à laquelle il vient de naître. Il reçoit alors son titre complet qui va consacrer le lien étroit qui le relie désormais au bateau : « le dernier mousse de la *Baquedano* ». La formule exprime en effet un rapport d'inclusion entre

<sup>759</sup> *Ibid.*, pp.39-40.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>761</sup> Nous employons ici l'adjectif « sacré » dans son sens large et symbolique tel que l'exploite Arnold van Gennep. Pour lui, le profane renvoie au connu, au chez soi, tandis que le sacré est du côté de l'ailleurs, de l'étranger, de l'autre. Voir *Les rites de passage : étude systématique des rites*, *op.cit.*, p. 131.

le personnage et le bateau, la préposition « de » unissant le jeune mousse au bateau par un lien d'appartenance et de possession mais aussi de génération (au sens où l'exprime le génitif latin). Par là, l'identité professionnelle d'Alejandro devient la véritable identité du personnage, c'est-à-dire son destin romanesque.

A partir de ce moment-là, texte, personnage et bateau se gonflent d'une nouvelle énergie, marquée par un mouvement d'ascension propre à dire la victoire. On note en effet un parallélisme entre les gestes d'Alejandro (« *subió a cubierta* ») et du bateau (« *levantó su bello mascarón* ») qui exprime une convergence de destins et met en marche l'aventure (« *oteando los lejanos horizontes* »). C'est ainsi que Francisco Coloane offre aux jeunes générations de son pays un nouveau héros solaire qui certes n'a rien des Immortels homériques, mais qui, précisément en raison de ses origines modestes et de son humilité, est à même de toucher le cœur d'un peuple de tradition marine.

Alejandro va recevoir ensuite l'instruction marine, la partie théorique de son apprentissage<sup>762</sup>, dont peut profiter également le jeune lecteur. En effet, celui-ci apprend en même temps que le héros les différents statuts qui composent la « société » marine et les rapports hiérarchiques qui régissent les relations entre marins, l'organisation de la vie à bord, les différents termes techniques ainsi que l'argot marin (« *jerga marinera* ») souvent mis entre parenthèses, la signification des signalisations et des ordres. Le texte remplit bien ici la fonction pédagogique et instructive qu'on lui a reconnue. A un niveau plus symbolique, ces rituels d'agrégation à une société particulière marquent plus largement la sortie de « la vie infantile » et l'entrée dans « la société des hommes<sup>763</sup> ».

C'est ainsi que le nouvel initié devient observateur actif et trouve peu à peu sa place et son rôle au sein de cette société hiérarchisée. Il répète les gestes qu'il a vu faire, s'inscrivant ainsi dans la longue tradition de l'art de la navigation, ce qui lui vaut d'être comparé à un marin des temps anciens :

*Desde la cofa, Alejandro, antes de gritar, ponía siempre la mano a manera de visera sobre los ojos, echaba el cuerpo fuera del canastillo y, como un viejo lobo de mar de los antiguos tiempos, recorría con su vista los horizontes; sólo hasta entonces, cuando se cercioraba de haber cumplido fielmente su deber, exclamaba: « ¡Uno! »*<sup>764</sup>

<sup>762</sup> « Tivo que aprenderse de memoria un libro de tapas rojas donde estaban los nombres de todos los compartimientos, jarcias, velas y detalles de la estructura de una corbeta », *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, p.41.

<sup>763</sup> « Il s'agit, d'une part, de faire passer le néophyte de la vie infantile à la société des hommes, et, d'autre part, de le faire passer de la vie profane à la vie sacrée », Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite. (Tabou, magie, sacré)*, Paris, PUF, « Sup/Le Sociologue », 1971, p.268.

<sup>764</sup> *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, p.44.

Vient la grande épreuve obligée : celle de la tempête, grâce à laquelle le jeune mousse va comprendre combien la vie en mer exige l'héroïsme et prendre véritablement conscience de sa condition mortelle. La navigation se fait alors apprentissage philosophique. En de telles circonstances, Alejandro cherche à suivre les conseils et la morale virile dispensés par ses supérieurs afin de se comporter comme il se doit. Il se prépare alors à un duel héroïque : « [...] *abrió los ojos desmesuradamente, esperando, esperando a la muerte, cara a cara, como le había dicho el marinero...*<sup>765</sup> ». Pourtant, bien qu'il en ait l'esprit, le courage ou l'instinct, Alejandro n'est pas encore un héros et son corps, qu'il ne sait pas encore soumettre à la discipline ni à sa volonté, lui impose des limites qu'il renonce finalement à dépasser:

*Empapado, el frío empezó a minar su cuerpo de muchacho de quince años, y, poco a poco, fue entrando en ese estado de inanición en que se quiebran la voluntad más heroica y el espíritu más vigoroso.*<sup>766</sup>

Ainsi, plus qu'une épreuve, la tempête océanique est pour Alejandro un spectacle impressionnant tandis qu'il ne se sent pas encore apte à agir ni l'âme d'un grand marin : « *El espectáculo de la cubierta no era menos terrible que el del entrepuente. [...] el Pacífico Sur estaba en una de sus noches de furia, y sólo grandes marinos podían desafiarlo así*<sup>767</sup> ». A l'attitude antihéroïque d'Alejandro vient s'opposer celle d'un autre personnage, marin anonyme parmi tous ceux qui font vivre la *Baquedano*, mais qui se distingue par un héroïsme exemplaire et spectaculaire:

*De pronto un hombre se destacó entre las jarcias [...]. Toda la tripulación, en suspenso, contemplaba como podía el acto de ese valiente. [...] su cara era noble y afrontaba el peligro serenamente, sin una mueca de indecisión. El comandante y los oficiales contemplaban, emocionados, desde el puente de mando, la maniobra del marinero. Alejandro se olvidó de la tempestad y se aferró a dos manos para ver mejor la heroicidad de este hombre. [...] Aferrado con las manos al chicote del cabo y con el cuchillo entre los dientes, era un espectáculo sobrecogedor.*<sup>768</sup>

La mort de ce marin constitue un événement tragique, mais également symbolique pour Alejandro puisque c'est lui qui doit prendre sa place : « *La gloriosa corbeta había tenido un hijo más en la primera etapa de su ruta; pero había perdido otro muy querido*<sup>769</sup> ». Cette mort se trouve donc compensée par une naissance, consacrée dans le chapitre suivant par le jour

---

<sup>765</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>768</sup> *Ibid.*, pp.84-85.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p.87.

radieux qui se lève sur la baie de Puerto Refugio. La deuxième grande étape de cette initiation sera la chasse à la baleine<sup>770</sup>, sur un autre bateau, le *Noruega*, où Alejandro va enfin se révéler un héros en acte.

#### 2.1.4. Le temps de la connaissance et de la consécration : le héros en acte

La chasse, acte mythique et symbolique s'il en est, permet à l'homme de s'affirmer, dans son humanité, contre la violence de la nature. L'activité cynégétique implique parallèlement la mise à l'épreuve de l'inconscient par une confrontation avec la peur de l'inconnu, avec la mort et le sang versé.

Dans un premier temps, l'épreuve de la chasse à la baleine, qui fait partie des exercices réglementaires, est présentée à Alejandro comme un spectacle à observer : « *una comisión de cadetes y grumetes fue invitada por los cazadores de ballenas a presenciar una cacería. [...] para dar oportunidad a los estudiantes de "La Baquedano" de presenciar una cacería*<sup>771</sup> ». C'est l'occasion pour le lecteur, toujours à travers l'expérience du jeune héros, et par le biais de la description, de découvrir les spécificités d'un baleinier, le déroulement d'une chasse à la baleine ainsi que ses techniques. Dans le même ordre d'idée, Alejandro devra également se soumettre à un exercice de tir avec pour cible les icebergs :

*La corbeta cumplía así una doble misión: realizar sus ejercicios reglamentarios y barrer con los témpanos que hacían peligrar la navegación de otros barcos. Es decir, prepararse como buque de guerra y servir como buque de paz.*<sup>772</sup>

Est rappelée ainsi la dimension patriotique du roman, que les nombreux rites de passage et épreuves initiatiques avaient quelque peu voilée. Écrit un an après le déclenchement de la seconde guerre mondiale, et bien que le Chili ait conservé sa neutralité tout au long du conflit mondial, le roman présente la Marine chilienne comme une véritable force nationale, à rayonnement international, capable de faire la guerre mais également déterminée à accomplir des missions pacifiques. Le message patriotique du roman se poursuit avec l'arrivée de la *Baquedano* à Punta Arenas qui a lieu un jour de cérémonie nationale (hissage du drapeau) où la marine chilienne doit défilier en uniforme de « terre<sup>773</sup> » tandis que le drapeau du pays a été

<sup>770</sup> Soulignons au passage l'organisation du roman en chapitres/épisodes dont le titre évoque une épreuve ou phase dans le chemin d'Alejandro. « *La caza de ballenas* » intervient au milieu du roman, emplacement significatif en termes de stratégie romanesque, qui dit l'importance de cette aventure.

<sup>771</sup> *Ibid.*, pp.93-94-95.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>773</sup> Il s'agit du deuxième uniforme que reçoit un marin en arrivant à bord : « [...] *hombres vestidos de azul, gorra blanca y pequeñas polainas cafés* », *ibid.*, p.118.



hissé. Ce passage apparaît également comme un prétexte pour relier symboliquement Punta Arenas (« *la última ciudad de Chile* »)<sup>774</sup> au reste du pays (« *El público aplaudía el paso de los marinos que desde el corazón de la patria llegaban a la lejana ciudad* »)<sup>775</sup> à une époque où le président Pedro Aguirre Cerda s'attèle à fixer les limites du territoire chilien en officialisant notamment la revendication chilienne sur l'Antarctique<sup>776</sup>. C'est de Punta Arenas également qu'Alejandro envoie sa première lettre à sa mère dans laquelle il lui fait part de sa transformation, c'est-à-dire de son nouveau statut de mousse dans l'Armée nationale (« [...] *el comandante de mi buque [...] me hizo grumete de la Armada de Chile* »)<sup>777</sup>.

Punta Arenas marque une nouvelle étape dans la trajectoire d'Alejandro comme dans celle de la *Baquedano*, le destin des deux héros du roman allant de pair. La navigation suit désormais sa destination finale, ce qui signifie une progression toujours plus australe à travers des régions de plus en plus désolées, des paysages de plus en plus hostiles : « *Todo es fiero allí: el mar, las montañas enormes, el viento, la nieve, la naturaleza toda. Acaba, en verdad, el mundo en esa tierra chilena*<sup>778</sup> », une terre désignée quelques lignes plus haut par le sergent Escobedo comme « la fin du monde ». Les terres inconnues correspondent en effet à « *una zona inexplorada que sólo se conoce con el nombre que le dan los indios yaganes, "Detrás de los témpanos"*<sup>779</sup> » et y entrer représente le franchissement d'un seuil dangereux, raison pour laquelle les marins jettent l'ancre pour mettre pied à terre. C'est naturellement en ce lieu liminaire qu'ils vont faire la rencontre d'une tribu d'Indiens yaghans dont le chef est un homme blanc à l'identité énigmatique, qui se fait tout simplement appeler « Chef Blanc ».

Certes la mission officielle des marins est d'ordre scientifique : elle a pour objet l'exploration des fjords et canaux inconnus, laquelle devra permettre de lever des cartes de navigation de la région australe et d'établir des relevés hydrographiques. En bref, la Marine chilienne apparaît dans le roman dans l'une de ses fonctions, la recherche scientifique, c'est-à-dire un instrument au service de la nation qui contribue à enrichir la connaissance sur les terres reculées du pays. Plus profondément cependant pour Alejandro, l'extrême Sud va s'avérer le lieu d'une découverte identitaire, car c'est au bout du monde qu'il retrouve son

---

<sup>774</sup> *Ibid.*

<sup>775</sup> *Ibid.*

<sup>776</sup> Cet acte territorial est d'ailleurs l'un des thèmes centraux du roman *Los conquistadores de la Antártica*, très explicite dans le chapitre intitulé « *En memoria de un presidente* », où le sergent Ulloa fait cette déclaration solennelle : « —*Era un hombre popular [...]. El mejor homenaje que se le puede rendir no es la tristeza, sino la acción. El agrandó el alma y el cuerpo de Chile. A él se debe el decreto que extiende los límites de nuestro país hasta la Antártida [...] iré a esas tierras y clavaré allí nuestra bandera sin el crespón y en memoria de su nombre* », pp.67-68.

<sup>777</sup> *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, p.119.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p.127.

frère, rencontre mise en scène par le biais d'une agnorèse. La quête principale d'Alejandro est désormais accomplie.

L'initiation d'Alejandro va prendre alors une dimension spirituelle. Son frère, Manuel, va lui transmettre un savoir secret, lui révéler un mystère et faire véritablement de son cadet un « initié<sup>780</sup> ». Manuel connaît un lieu caché qui se trouve au-delà de la « fin du monde », fermé par une « porte » impossible à franchir, un lieu où aucun être humain ne s'est aventuré. En d'autres termes, ce lieu s'apparente à une sorte d'utopie ou de Paradis, comme le suggère son toponyme « *El Paraíso de las Nutrias* », création verbale de Manuel lui-même:

*—Nadie puede llegar hasta aquí —dijo Manuel a Alejandro, señalando un formidable ventisquero que cerraba, de pronto, totalmente el canal, y prosiguió—: Si algún ser humano llegó alguna vez hasta aquí, no habrá pasado más adelante, porque ha creído que el canal termina en el ventisquero; pero más adelante verás el secreto.*<sup>781</sup>

C'est ainsi que le Chef Blanc (car il s'avère que ce personnage énigmatique n'est autre que son frère disparu, Manuel) fait figure d'initiateur qui va mener Alejandro jusqu'à ce lieu mystérieux dont il doit promettre de garder le secret. Là, sous une immense tente appelée le « Youghouse » ou temple yaghan, le jeune mousse va assister à une cérémonie célébrant un rite de passage à l'âge adulte « *que consiste en conceder el derecho que las tradiciones de la tribu dan al hombre cuando los niños llegan a doce años*<sup>782</sup> », et qui sera décrite en détail. Alejandro est également initié à certains des mythes de la tribu yaghane par son frère, détenteur d'une mémoire ancestrale qui poursuit ainsi la transmission orale nécessaire à la survie de cette mythologie<sup>783</sup>. Ainsi, l'apprentissage d'Alejandro va plus loin que la formation technique et scientifique dispensée par la Marine nationale. De la même façon, sa quête des origines – concrètement, sa quête du frère/père – ne se limite pas à une rencontre avec ce dernier mais remonte jusqu'à un passé primordial et immémorial, mythique. Redire et transmettre aux jeunes générations – personnage et lecteur – ces mythes ancestraux sont une manière de les maintenir en vie et de rappeler à la mémoire des Chiliens les fondements culturels ancestraux sur lesquels repose leur peuple, le patrimoine commun qui exprime leur histoire et garantit leur cohésion.

<sup>780</sup> Mystère vient du grec « *mustês* », initié.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p.135.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>783</sup> « *Tienen un diluvio universal y un arca de Noé igual que los cristianos. Hay una tradición que en estas regiones llovió durante muchas lunas, muriendo todos los yaganes, menos tres familias. [...] Este relato sigue siendo transmitido de generación en generación* », *ibid.*, pp.145-146. Cette légende étiologique qui rend raison de la végétation formée de joncs qui entourent la lagune « *Agamaca* », lieu mythique pour les Yaghans, se poursuit jusqu'à la fin du chapitre.

Le roman décrit ici une cérémonie qui correspond littéralement, et non plus symboliquement, au passage du monde profane au monde sacré. Ce rite initiatique et les rituels qui l'accompagnent effraient l'adolescent, conscient qu'il est de pénétrer les arcanes d'un monde secret. La formation pratique à bord de la goélette cède alors la place à l'aventure spirituelle qui va permettre au jeune héros d'accéder à une connaissance supérieure et ésotérique. Pourtant, aussi lourd de sens soit-il, l'effroi d'Alejandro est commenté avec humour par le narrateur : « *El grumete contemplaba asustado todo aquello, como si estuviera soñando alguna exótica novela de aventuras*<sup>784</sup> ». En prenant ainsi de la distance sur le genre du roman d'aventures – une distance doublement marquée, et par le mode hypothétique accompagnant la tournure analogique, et par le verbe « *soñar* » qui éloigne le réel au profit de l'onirique –, le roman de Coloane dit implicitement qu'il n'en est pas un, et que l'exotisme propre au genre revêt ici une dimension plus sérieuse. Il n'est pas le prétexte à de nouvelles péripéties mais vaut pour son sens profond, c'est-à-dire, la confrontation avec l'étranger, c'est-à-dire avec l'autre culturel. C'est une véritable aventure humaine que raconte implicitement ce modeste « petit roman » pour enfant : une aventure spirituelle et ontologique. Cette confrontation avec l'autre se concrétise par le partage d'un repas avec les Indiens ainsi que par l'admission d'Alejandro sous le « youghouse » : « *Después de una deliberación, Alejandro, como profano, fue admitido en un rincón del "youghouse"*<sup>785</sup> ». En tant que spectateur, il absorbe la connaissance de ces rites primitifs, et devient lui aussi, comme son frère, porteur d'un savoir déjà rare sur le Chili des origines, qu'il pourra à son tour transmettre.

A ce point de la diégèse, l'apprentissage d'Alejandro est terminé. Il ne lui reste plus qu'à remplir sa deuxième mission, qui achèvera d'actualiser le destin romanesque du personnage et de donner au roman la fin heureuse du conte. Avant leur séparation, Manuel fait à son frère un don qu'il lui demande de transmettre à leur mère : de l'or et des fourrures, qui apporteront la richesse au foyer qu'il a quitté il y a longtemps. Alejandro accomplit ainsi sa deuxième quête. Cette phase du roman correspond à l'étape XXVI décrite par Vladimir Propp dans son analyse structurelle du conte : « La tâche est accomplie<sup>786</sup> ». Le héros peut rentrer chez lui, selon un schéma circulaire propre au conte. Le chapitre suivant s'ouvre ainsi sur une ellipse spatio-temporelle et l'on retrouve Alejandro à Talcahuano où il fait à sa mère le récit de son voyage. Le jeune homme y exprime sa joie d'avoir enfin trouvé sa vocation ainsi qu'un poste dans l'Armée. Son avenir est donc assuré, ainsi que la sécurité matérielle de sa famille :

---

<sup>784</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>786</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte, op.cit.*, p.76.

—*¡Me siento feliz, querida madre! [...]. A bordo me aficionó a la radio. El suboficial radiotelegrafista me enseñó sus conocimientos [...] acaban de destinarme, terminado el viaje de instrucción, a la Escuela de Radiocomunicaciones de la Armada, que se encuentra en Valparaíso.*<sup>787</sup>

Malgré ce retour euphorique, la fin de ce voyage d'apprentissage signifie aussi un retour à la « réalité » : Alejandro n'est pas un héros épique et son statut social ainsi que ses ambitions restent modestes ; il est un héros moderne et populaire. Toutes proportions gardées, la fin du roman le consacre héros par la bouche du sergent Escobedo qui par deux fois le proclame « le dernier mousse de la *Baquedano* ». Une lecture symbolique de ce dernier acte nous invite à le rapprocher de cette étape du conte que Vladimir Propp intitule « Le héros se marie et monte sur le trône », section dans laquelle il précise : « Parfois, au contraire, il n'est question que de la montée sur le trône<sup>788</sup> ». Les paroles d'Escobedo constituent dans le même temps un symbole fort en termes patriotiques puisque le temps de la consécration du héros correspond à la fin du navire. C'est donc tout logiquement à ce dernier qu'est dédié le mot de la fin : « *Dos generaciones se despedían sobre el recuerdo de la vieja y gloriosa corbeta que, como el sargento, yacía anclada también “fuera de servicio”*<sup>789</sup> ». Par le traitement qu'il en fait dans ce roman, Francisco Coloane fait entrer la *Baquedano* dans l'Histoire tout en lui donnant une épaisseur mythique. Tout comme le bateau auquel il est identitairement lié, au terme de son apprentissage technique, géographique, culturel et spirituel, le personnage d'Alejandro Silva est érigé en héros emblématique de la marine chilienne et d'une patrie qui intègre le passé indien en tant que patrimoine originel.

Dans une perspective plus générale, on peut dire que ce roman correspond globalement au *Bildungsroman* tel que le définit Lukács ; il raconte en effet l'« histoire d'[une] âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence<sup>790</sup> ». Le jeune homme tire de cette aventure une leçon philosophique en accord avec l'essence même du récit de formation qui raconte l'évolution d'un individu, une leçon récurrente dans l'œuvre de Coloane et qui s'exprime toujours par la même analogie : « *¡Madre, esos témpanos que vi en el Sur son como los hombres; el mar, como la vida, les hace dar muchas vueltas y siempre aparecen en la superficie con distintas formas!*<sup>791</sup> ». A l'image de ces icebergs constamment malmenés par les turbulentes mers du Sud, la vie marque l'existence humaine du sceau de

<sup>787</sup> *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, p.155.

<sup>788</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte, op.cit.*, pp.78-79.

<sup>789</sup> *El último grumete de la Baquedano, ibid.*, p.159.

<sup>790</sup> Georges Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968, p.85.

<sup>791</sup> *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, p.156.

l'instabilité, de l'inconstance et du changement permanent qui influencent les trajectoires humaines, quand ils n'en décident pas.

*El camino de la ballena*, le dernier roman de Francisco Coloane, met précisément au cœur de ses interrogations le problème existentiel du choix. Celui-ci est incarné par le personnage de Pedro Nauto, un adolescent chilote héros d'un apprentissage complexe dans la mesure où il combine étroitement la quête identitaire, individuelle et collective, et celle de la liberté, spirituelle et politique. Contrairement au roman analysé précédemment, l'apprentissage du jeune héros se déroule essentiellement sur terre, sur l'île de Chiloé, mais son histoire confirme que la mer australe est bien l'espace de la grande aventure, tandis que l'île reste marquée par le déterminisme et la sclérose. Le romanesque quitte l'échelle nationale pour l'échelle régionale.

## 2.2. *Quête des origines et apprentissage de la liberté sur l'île de Chiloé*

Parce qu'elle pose la question de la liberté et du choix, l'histoire de Pedro Nauto va contre l'aventure telle que la définit Jean-Yves Tadié, à savoir : « L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement [...] »<sup>792</sup>, même si le destin est magiquement présent dans l'itinéraire du héros. En effet, la première partie du roman *El camino de la Ballena* peut être lue comme « le récit du refus de demeurer l'objet passif d'une angoisse et de l'élan qui porte vers la source de la hantise »<sup>793</sup>. Elle est en effet centrée sur l'apprentissage d'un jeune héros chilote orphelin, Pedro Nauto, et son rejet de l'île natale avec tout ce qu'elle implique. Selon Isabelle Guillaume, « une des lignes de force des romans d'aventures est clairement constituée par l'affirmation d'un "moi" contre "l'altérité" »<sup>794</sup>. C'est en s'opposant aux autres Chilotes que Pedro Nauto va se définir en tant qu'individu unique et libre. L'autre face de ce héros, c'est le désir urgent qui l'anime : celui de l'aventure en mer, pour lui synonyme de liberté, qu'il porte dans son nom même et qui de ce fait, définit son essence et son programme actanciel. C'est sur l'île chilote (première partie du roman) que le jeune héros fera le choix d'une existence, d'un avenir, et c'est en mer (seconde partie) qu'il apprendra, éprouvera et exercera sa liberté<sup>795</sup>.

<sup>792</sup> Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, *op.cit.*, p.5.

<sup>793</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis l'Île au Trésor*, *op.cit.*, p.92.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>795</sup> Notons à ce sujet la double dédicace qui précède le début du roman : à la femme de l'écrivain, Eliana, et aux capitaines Juan Coloane et Enrique Barra. Cette dédicace fait jaillir, d'une part, le fort sentiment d'appartenance à cette double famille (la famille acquise et celle choisie) mais rappelle d'autre part, l'importance de la figure paternelle pour l'auteur (Juan Agustín Coloane, capitaine du *Yelcho*, le premier baleinier du Chili, fut toujours un modèle pour Francisco Coloane ainsi qu'un souvenir obsédant en raison de la disparition précoce de l'homme). Ce roman est marqué par la présence tutélaire du père, et l'on y trouvera

La trajectoire romanesque de Pedro Nauto possède un double sens. Elle est l'histoire d'un individu en quête d'un père inconnu ; elle décrit son trajet symbolique, son cheminement intérieur, ses déceptions et ses choix. Elle est simultanément, et surtout, le récit de l'apprentissage culturel et politique d'un jeune homme au sein de sa communauté d'origine. A la mort de sa mère, le jeune Pedro devenu orphelin doit se confronter avec la réalité socio-économique de l'île de Chiloé, dans le même temps qu'il subit une série de rites initiatiques en lien avec le folklore régional. Certes, il reste incrédule et sceptique par rapport aux monstres désignés par Rosalía, ce qui constitue l'un des signes qui le distinguent du reste des habitants de la contrée, qui sont quant à eux entièrement imprégnés de ces croyances. Mais dans la mesure où il en fait l'expérience, dans la mesure, surtout, où une partie de la population chilote a choisi d'en faire l'incarnation du camahueto, ou d'un fils de « caleuchano », son histoire possède également un sens collectif et communautaire. Au terme de ces aventures insulaires, il sera en mesure de choisir sa destinée, qui est aussi le choix d'un lieu.

Le roman exploite en effet pleinement le caractère symbolique des lieux, et ce d'autant plus que l'espace initial du récit est l'île chilote. Comme toute île, son sens symbolique est marqué par une double ambivalence : d'une part, l'île combine les mouvements de fermeture et d'ouverture ; d'autre part, sa matière première est la terre, mais elle est entourée d'eau. L'île chilote de Pedro Nauto sera d'abord l'île circulaire, fermée sur soi, un espace marqué par la répétition et le non-événement, avant d'être l'espace du seuil.

Sur le plan du réel, l'île de Chiloé, qui appartient à l'archipel du même nom, est un espace spécifique à bien des égards. Les Chilotes ont été perçus par les Chiliens continentaux comme un peuple bien distinct du reste du pays, dotés d'une culture à part:

*Dentro de Chile son percibidos como una población con características particulares que se diferencian del resto del país. Suele decirse de ellos que « no se parecen a nadie » y que « el chilote es chilote no más... con sus barquitos, sus huertas, sus cuentos, su magia... ». Tales particularidades —del punto de vista de la organización social, política, económica y cosmogónica, a la que se agrega un bagaje étnico con altos componentes indígenas y bajo nivel de instrucción— hacen que, en algunos casos, sean considerados por otros chilenos como ciudadanos de segunda categoría.<sup>796</sup>*

Dans une œuvre essentiellement consacrée au Sud chilien où l'archipel de Chiloé reste peu évoqué, *El Camino de la Ballena* offre aux Chilotes un mythe moderne, une épopée

---

des traces de la propre histoire de l'écrivain chilien.

<sup>796</sup> Mariela Rodríguez, « «De cómo murió el chilote Otey»: testimonio de una frontera desangrada en la década del '20 », *Revista Austral de Ciencias sociales*, N°11, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 2006, p.91.

régionale qui confère aux insulaires une visibilité de premier choix à l'échelle nationale. Le roman est aussi une manière de rendre aux Chilotes la fierté d'appartenir à une culture à part, qu'ils semblent avoir perdue au fil du temps. En effet, certains d'entre eux, influencés par la perception négative que les continentaux ont eue d'eux, se sont appropriés ces jugements, soit en les acceptant, soit en les combattant :

*Lo masivo de la emigración chilota, fenómeno que conlleva un juego de percepciones y autopercepciones, moldeó fuertemente la construcción identitaria de los isleños, llevándolos a desarrollar estrategias para afrontar la migración y también para enfrentarse a los juicios y prejuicios que ésta acarrea. Así, mientras algunos ocultaron su procedencia a fin de no ser discriminados, otros nunca negaron su origen insular: « Yo donde anduve fui chileno, fue Pedro Oyarzo Vera y chilote, nunca negué de adónde, porque algunos niegan que son de Chiloé, porque antes como que Chiloé lo tenían como gente ignorante y no es así<sup>797</sup> ».*<sup>798</sup>

De nombreux Chilotes se sont reconnus dans l'histoire de Pedro Nauto, sur l'île comme en mer. Le dernier roman d'aventures écrit par Coloane (1962) repose en effet sur une structure binaire qui fait s'opposer l'espace terrestre et l'espace marin. La première partie se déroule sur l'île de Chiloé et la seconde dans les mers du Sud. Le rapport antagonique de ces deux espaces génère des tensions qui créent le drame et rendent possible l'aventure. Il correspond en effet aux deux chronotopes définitoires de l'aventure décrits par Isabelle Guillaume, « [...] celui de l'enfermement et de la lenteur d'une part, celui de la transgression et de la concentration d'autre part<sup>799</sup> ».

Les enjeux de cette opposition géographique ne sont pas seulement d'ordre romanesque, ils sont également culturels, politiques (ancrés dans un contexte précis) et métaphysiques. *El camino de la ballena* met en effet en scène l'aventure initiatique du jeune Pedro Nauto qui inclut une réflexion sur le destin socio-économique des insulaires chiliens et intègre ainsi une nouvelle fois au sein de la fiction la problématique identitaire. Pour ainsi dire, le roman pose la question et montre ce qu'est « être insulaire » dans les archipels chiliens au début du XX<sup>ème</sup> siècle (la fiction se déroule en 1917). Le lecteur de ce roman est invité à voir dans la quête des origines de Pedro et dans son destin maritime la quête et le destin d'une communauté. La première partie de *El camino de la ballena* peut être ainsi considérée, à l'échelle de l'œuvre de Coloane, comme le roman de l'île de Chiloé.

<sup>797</sup> Témoignage du Chilote Rubén Oyarzo recueilli par Paula de La Fuente et Daniel Quiroz, « *Los chilotes en la ballenera de Quintay* », *Revista Chilena de Antropología*, N°24, Santiago, Universidad de Chile, 2011, p. 189.

<sup>798</sup> *Ibid.*

<sup>799</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'île au Trésor*, *op.cit.*, p.42.

### 2.2.1. Sur l'île chilote : Pedro Nauto, un étranger dans son propre pays

Le titre de ce roman met en valeur la notion de parcours, de trajet à suivre et à tracer, et suggère ainsi une quête. Il apparaît que ce chemin est celui de la baleine. La présence de l'animal dans le titre, alors qu'aucun personnage humain n'y est mentionné, annonce l'importance de son rôle, et l'érige *a priori* en héros principal du roman.

La première partie du roman s'intitule tout simplement « *En la isla* » et décrit la naissance d'un héros chilote aux origines mystérieuses et complexes, dont les doutes, les incertitudes et les questionnements sociaux et existentiels vont le pousser à choisir et emprunter la voie de la mer, espace où il fera l'épreuve de sa liberté. L'espace insulaire correspond à la première étape de son apprentissage, faite d'indécisions, d'errances, de ténèbres, qui vont le mener vers le choix et/ou l'acceptation d'un destin. La sortie de l'île sera très progressive, et n'aura lieu qu'au terme de nombreuses épreuves de diverses natures.

L'histoire commence à Quemchi, petite ville portuaire située au nord-est de Chiloé, lieu de naissance de Francisco Coloane qui, pour écrire son roman, a beaucoup puisé dans son enfance et son adolescence. Cette topographie initiale se caractérise par son ouverture sur la mer, où commence l'aventure. Elle est propre à assurer la transition entre l'espace fini et circulaire de l'île, et l'espace maritime, ouvert et sans limites. Dans *El camino de la ballena*, l'île de Chiloé est bien le « lieu d'origine », le foyer premier, mais le traitement qui en est fait est bien loin des représentations idylliques conventionnelles ; elle n'est pas la « contrée bienheureuse » qui a imprégné l'imagination classique. Parce qu'elle est explorée dans son aspect et ses enjeux socio-économiques, l'île ne peut être non plus l'espace du repos ou de l'insouciance, alors qu'elle peut revêtir cette valeur dans d'autres textes de Coloane.

Le roman s'ouvre sur la mort de la mère de Pedro Nauto, un événement tragique qui rend d'emblée impossible toute équivalence entre l'espace terrestre et le foyer, l'abri et le repos. La terre devient au contraire pour le jeune chilote le lieu de la solitude absolue. Bien avant la mort de sa mère, il souffre déjà de sa condition de « bâtard » à laquelle les autres enfants cherchent à l'identifier, quand ils n'en font pas le fils monstrueux d'une couleuvre ou d'un sorcier issu des légendes locales :

*Más de una vez le había preguntado quién había sido su padre, en especial cuando la palabra "huacho" resonaba como un latigazo en sus oídos. En la escuela de Huite ya le habían gritado, cuando muy pequeño, "huacho culebra", por vivir en la punta Millahuilo. En otra ocasión, alguien le había gritado que era hijo de un caleuchano, ya que se decía que el buque de los brujos solía fondear en esa misma punta de Puerto Oscuro.*<sup>800</sup>

<sup>800</sup> *El camino de la ballena, op.cit., p.38.*



Ce processus d'identification se poursuit tout au long de la première partie, jusqu'à ce que Pedro Nauto lui-même s'approprie cette identité magique. Dans un chapitre consacré à la célébration de la fin des moissons dans l'île chilote, est décrit le jeu du « *Caleuche* » où les participants se moquent du bateau fantôme de la légende chilote et de son équipage de sorciers. Pourtant, le jeu, dont le but est de sélectionner le futur passager du bateau fantôme<sup>801</sup>, consiste en une épreuve d'agilité difficile à relever et dont le succès offre un accès symbolique à cette embarcation. Pedro Nauto est l'un des rares à triompher de l'épreuve sans tomber, victoire qui confirme à ses yeux cette filiation maudite. Ainsi, en participant au jeu, il manifeste sa volonté d'intégration à la communauté chilote mais sa victoire est la réaffirmation de sa différence physique et morale. En effet, sur l'île, Pedro Nauto est le marginal et le bouc émissaire. Pourtant, bien que haïs par ceux qui les prononcent, les surnoms qu'il reçoit le lient aussi fortement à la région, à sa géographie et à son folklore. Cette dialectique de l'intégration et de la différenciation (allant jusqu'au rejet) structure toute la première partie du roman et caractérise la trajectoire de Pedro Nauto.

Véritable leitmotiv de la première partie du roman, la bâtardise du jeune homme est peut-être ce qui motive avant tout le héros à sortir de l'île. Une fois en mer en effet, la question ne se posera plus, bien que son nom officiel semble générer la surprise chez les membres d'un équipage pourtant presque exclusivement chilote :

—*¡Qué apellido más raro es ése!*  
 —*Es de Chiloé.*  
 —*Pero aquí casi todos son chilotos, y nunca antes lo he oído.*  
 —*Debe ser indígena. —dijo Albarrán. [...]*  
 —*¿De qué parte de Chiloé es usted? —díjole Albarrán.*  
 —*De Puerto Oscuro, cerca de Quemchi.*  
 —*¿Qué otro apellido tienes? —continuó inquiriendo Rebolledo.*  
 —*Nada más que ése, Nauto, soy hijo natural —contestó el muchacho [...]*<sup>802</sup>.

Insatisfaits de l'explication géographique donnée par Pedro, les marins en concluent que le nom Nauto vient de nulle part : Pedro est juste le marin, apatride et définitivement sans

<sup>801</sup> « *Hombres, mujeres y niños, y hasta los perros a su alrededor, se arrodillaron unos y en cuclillas otros, formando la obra muerta de una nave. Era la superestructura del "buque del arte". Por la popa tenía que subir el futuro tripulante del Caleuche, el recién embrujado, caminar sobre el heno esponjoso con un solo pie, con las manos a la espalda y una de ellas sosteniendo al otro pie apegado a la nalga y con la cabeza mirando hacia atrás, tal como se decía que iban los tripulantes del buque errante. A saltitos caminaba, y si lograba atravesar de popa a proa era admitido en el Caleuche, y si no, era botado por la borda entre grandes risas. Fueron muy pocos los que lograron atravesar el montículo de heno en esa forma; los más cayeron », *ibid.*, p.74.*

<sup>802</sup> *Ibid.*, pp.273-274.

famille, ou alors fatalement lié à la famille des marins du baleinier le *Leviatán*. Comme le souligne Isabelle Guillaume dans son étude sur les formes du roman d'aventures, « motif et forme de la diégèse, l'énigme sera l'opacité des êtres<sup>803</sup> », opacité qui, on le verra, n'est pas seulement celle de Pedro mais aussi celle de son père. D'autre part, cette « impersonnalité » confirme le caractère emblématique de la trajectoire de Pedro en ce qu'elle décrit le destin de nombreux chilotes voués à prendre la mer presque malgré eux. De ce fait, bien qu'il puisse être considéré comme un marginal, « le fait d'être porteur de ce destin, pour le héros, loin de l'isoler, l'attache bien plutôt par un réseau de liens indissolubles à la communauté dont le sort se cristallise dans sa propre destinée<sup>804</sup> ». En effet, la trajectoire romanesque de Pedro Nauto témoigne du « poids de la liaison d'un destin avec la totalité<sup>805</sup> », qui est, par ailleurs, un trait spécifique au héros d'épopée.

Outre le port de Quemchi, son lieu de naissance, la pointe Millahuilo va se révéler un lieu particulièrement signifiant dans l'itinéraire géographique symbolique de Pedro. Alors qu'il pêche au trident – selon la technique ancestrale chilote –, il y aperçoit un anneau en or incrusté dans une pierre au fond de la mer, portant les initiales « J.A. », qu'il récupère en plongeant. Le lieu de la découverte de cet objet énigmatique porte un nom particulièrement signifiant qui réactive la question des origines et de l'identité du héros. Le toponyme renvoie en effet au surnom dont les enfants de l'île affublent Pedro Nauto, lui assignant ainsi des origines maléfiques et suggérant qu'il est un enfant du péché<sup>806</sup>. Un rapport étroit d'identité unit le lieu de la découverte de l'anneau et Pedro. La pointe Millahuilo est donc un lieu particulièrement signifiant, et l'on devine que la bague l'est également. Comme dans les contes<sup>807</sup>, cet objet possède dans le roman une fonction narrative et diégétique fondamentale dans la mesure où elle est déterminante dans la quête identitaire de Pedro. En cet endroit, Pedro Nauto noue un lien d'ordre magique avec la mer, lien qui fait sens pour les lecteurs chilotes du roman.

L'anneau de Millahuilo est donc porteur d'une énigme à résoudre, celle de l'identité de son possesseur, et le report de cette résolution est créateur de suspense. En effet, très vite une

<sup>803</sup> Isabelle Guillaume, « La présence d'autrui », *Le roman d'aventures depuis L'Île au Trésor*, op.cit., p.132.

<sup>804</sup> Georg Lukács, *La théorie du roman*, op.cit., p.61.

<sup>805</sup> *Ibid.*

<sup>806</sup> « *Millahuilo* » est un nom d'origine indigène signifiant « couleuvre ».

<sup>807</sup> La découverte de l'anneau correspond à la fonction XIV du système décrit par Vladimir Propp : « L'objet magique est mis à la disposition du héros ». Dans cette section, le folkloriste russe fait la liste des différents objets entrant dans cette catégorie et décrit les différentes manières dont ils peuvent être transmis au héros : « Les objets magiques peuvent être : 1° des animaux (cheval, aigle, etc.) ; 2° des objets d'où sortent des auxiliaires magiques (le briquet et le cheval, l'anneau et les jeunes gens) [...]. Les formes de la transmission sont les suivantes : 1. *L'objet est transmis directement* [...] 2. *L'objet se trouve en un lieu indiqué* [...]. 5. *L'objet tombe par hasard entre les mains du héros (celui-ci le trouve)* [...] », *Morphologie du conte*, op.cit., pp.55-56.

solution est proposée mais celle-ci ne fait que retarder encore le moment du dénouement. Bien que le propriétaire de l'anneau puisse très bien être José Andrade le pêcheur, en raison des initiales de son nom et de son lieu d'habitation, cette hypothèse ne satisfait pas le jeune homme. A juste titre, le pêcheur ne reconnaît pas l'anneau. Pedro Nauto s'approprie très rapidement la bague et se pose la question de la réalité et du sens de son nom :

*¿Y si no era de Andrade? Bueno, entonces vería lo que iba a hacer con el anillo. Posiblemente mandaría a borrar esas iniciales y a regrabar las suyas. ¡Quedarían bien la P y la N en vez de la J y la A!*

*¡Con el despacioso tranco de su caballo sobre la playa a trechos de tosca y a trechos de cascajo, se le iban y venían los reflejos de conciencia ante el resplandeciente oro del anillo. ¿Por qué no se llamaría, por ejemplo, Juan Alvarado en vez de este Pedro Nauto?<sup>808</sup>*

Dès ce passage est établie une correspondance entre l'or de l'anneau, les reflets qu'il émet, et les réflexions ou révélations qu'il peut provoquer chez un personnage, ici chez Pedro Nauto, plus tard, chez Julio Albarrán. C'est l'un des effets magiques de la bague. En attendant, l'appropriation de l'anneau par Pedro est validée par José Andrade lui-même, qui rappelle à Pedro l'une des lois de la mer : « [...] es tuyo entonces... Todo lo que se encuentra en el mar, sin dueño, es de uno, dicen las leyes<sup>809</sup> ». Malgré tout, la curiosité de Pedro Nauto et son goût pour le mystère le mènent à prendre cette décision fondamentale pour la diégèse :

*Después que el anillo hubo pasado de mano en mano, Pedro Nauto volvió a guardárselo cuidadosamente. —Esperaré hasta encontrar a su dueño [...] por pura curiosidad. [...] cuando me quede bien me lo voy a llevar puesto, y de repente alguien puede reconocerlo. [...] Así puede ser que algún día, cuando ande embarcado, encuentre yo al hombre que perdió este anillo.<sup>810</sup>*

Bien que le jeune héros semble s'en remettre au hasard, sa décision d'attendre de retrouver le propriétaire de la bague au lieu de se l'approprier reste une forme de quête par laquelle se trouve réaffirmée l'inscription de *El camino de la ballena* dans la double tradition du conte et du roman d'aventures, car « la recherche de la vérité est l'un des ressorts du roman d'aventures<sup>811</sup> ». Par ailleurs, les hypothèses imaginées par Pedro Nauto peuvent être interprétées comme une prolepse dans la mesure où elles dessinent un horizon de possibles narratifs susceptible d'orienter les attentes du lecteur.

<sup>808</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.37.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>810</sup> *Ibid.*

<sup>811</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Île au Trésor, op.cit.*, p.51.

Le questionnement de Pedro Nauto sur la réalité de son nom s'explique par le secret que sa mère a entretenu tout au long de sa vie sur les origines de son fils, et qu'elle a emporté dans la mort. Le jeune homme n'a jamais pu obtenir de sa part davantage qu'une réponse énigmatique et merveilleuse à laquelle il ne peut croire :

*[...] había muerto sin revelarle el secreto de su origen. Cierta rencor asomó en su pequeño corazón. ¿Por qué no se les decía toda la verdad a los niños? [...]*  
*“Cuando seas hombre te explicaré todo eso —le había dicho su madre en cierta oportunidad en que llegó llorando después de una pelea a trompicones por culpa de la palabra “huacho” —. Ahora no sacarías nada en limpio; no comprenderías.*  
*En sus oídos aún resonaban la risa de su madre y el metal de su voz cuando una vez, siendo muy niño, le dijera: “¡Mi pequeño querido, eres hijo del mar!”*  
*Tiempo después, él le había preguntado si eso era cierto y ella ya no ríe.<sup>812</sup>*

Le sérieux qui remplace le rire des premières années entretient le mystère, tandis que le discours maternel irrationnel (« *eres hijo del mar* ») confère au fils des origines merveilleuses ou mythologiques. Pedro, bien que sceptique, ne peut donc s'empêcher d'interroger le silence de la mer, qu'il regarde alors avec les yeux de l'imagination :

*Volvió sus ojos a las aguas ensombrecidas [...] el mar del estero estaba tan en calma, que parecía el pecho de un monstruo respirando hondamente desde su profundidad: un pecho acerado, despiadado, gris; un pecho que no podía ser el de un padre.<sup>813</sup>*

La mer imaginée par Pedro se caractérise par son ambivalence : elle mélange les connotations et symboles de manière paradoxale de sorte que la poitrine par laquelle la mer grise est désignée, loin d'être symbole de protection et d'amour, apparaît à l'enfant hostile, violente, monstrueuse. Pedro n'y voit en effet pas un père mais un monstre à fuir ou à combattre. Pourtant, les origines du jeune homme sont recouvertes des ombres des mythes et légendes antiques propres au monde marin, ce qui confirme le personnage dans son statut de héros mythique. Son nom, d'ailleurs, est significatif à cet égard et une analyse onomastique en révèle la valeur programmatique et le sens symbolique qu'il revêt à l'échelle de l'œuvre globale. « Pedro » fait signe vers le rocher, la pierre ; il représente la solidité propre au minéral, la stabilité. Il évoque également les fondations, autrement dit, son rôle pourrait être fondateur. « Nauto », au contraire, est le marin, inspiré du latin « *nauta* ». Ainsi, l'identité romanesque du personnage conjugue les deux espaces, de sorte qu'on peut l'interpréter comme un pont symbolique reliant les mondes insulaire et marin— ce qui contribuerait à

<sup>812</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, pp.37-38.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p.38.

rendre sa destinée mythique – ou encore, comme la figure emblématique et l’image d’une interdépendance entre les deux mondes nécessaire pour la survie de la communauté chilote<sup>814</sup>, comme pour celle de toutes les populations insulaires. Pedro Nauto porte et actualise toutes les potentialités de l’île que Mustapha Trabelsi considère, pour les mêmes raisons, comme un topos extrêmement propice à la création littéraire :

L’île raconte la rencontre originelle de l’eau et la terre. Elle revêt une ambiguïté constitutive : formée de terre, elle se définit néanmoins par la mer, le lac ou la rivière qui l’entoure. [...] Mais au-delà des caractéristiques géographiques, l’île contient une dimension symbolique : elle est le centre, le lieu d’origine.<sup>815</sup>

A l’image de l’île, Pedro apparaît comme le fruit d’une « rencontre originelle entre la terre et l’eau », d’une mère agricultrice, d’un père lié à l’élément aquatique. Il est celui qui fait le lien, il représente en ce sens géologique et symbolique, l’île chilote. Il la représente aussi culturellement. En effet, bien que dépourvu de liens familiaux, bien que sans filiation sur l’île puisqu’il est orphelin de mère et que l’identité de son père lui est inconnue, Pedro est bien ancré en terre chilote, ou plutôt, il va ancrer la terre chilote en lui avant de la quitter, comme pour en porter la mémoire au-delà de ses frontières, en mer australe. Ainsi, ce flottement autour de ses origines prédispose Pedro Nauto à recevoir une identité collective ; le rôle du personnage, engagé dans une quête romanesque tout autant que politique, est d’abord de faire sens en termes d’identité régionale. De fait, tout au long de la première partie du roman, Pedro Nauto recueille et s’imprègne des légendes locales en en faisant l’expérience, comme s’il en rejouait l’histoire, ou en recevant le récit sur le mode de la transmission orale qui fait survivre les mythes. On l’a dit, la bâtardise de Pedro lui vaut plusieurs insultes et les rejets d’une certaine partie de la communauté chilote. Parmi ces insultes, l’une est récurrente : fils de « *caleuchano* ». Ce sobriquet renvoie directement à la légende chilote du « *Caleuche* » et fait le lien avec le lieu où a lieu la découverte de l’anneau : « [...] *alguien le había gritado hijo de un caleuchano, ya que se decía que el buque de los brujos solía fondear en esa misma punta de Puerto Oscuro*<sup>816</sup> ». La filiation mythique opérée ici entre Pedro Nauto et la légende est une manière symboliquement forte de lier le héros à l’archipel de Chiloé.

De manière moins personnelle, mais avec le même intérêt, Pedro revit en imagination les grands mythes chilotes qui lui sont racontés par la famille Nahuelquén. L’origine indigène de ce nom n’est pas anodine. Celui-ci provient de la langue *huilliche*, branche méridionale des

<sup>814</sup> L’île est bien ce « stimulant puissant d’universalité » dont parle Mustapha Trabelsi dans *L’insularité*, *op.cit.*, p.5.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>816</sup> *El camino de la ballena*, *op.cit.*, p.38.

Mapuche représentée plus particulièrement dans la Grande Île de Chiloé. A travers cette transmission verbale, Coloane fait de la famille Nahuelquén la voix et la mémoire des origines, la gardienne de la tradition chilote. Le grand-père de Pedro, dont le nom « *Nauto* » est considéré comme une imposture, un instrument au service d'un certain machiavélisme, ne peut en revanche revendiquer semblable authenticité : « *Hizo su plata, claro, corriéndole los linderos a la gente y hasta dicen que, siendo de origen español, se cambió el apellido indio para quedarse con unas tierras*<sup>817</sup> ». Ce personnage est d'ailleurs celui qui rompt avec la tradition paysanne chilote en introduisant de nouveaux moyens de production et en désolidarisant les travailleurs, et c'est peut-être sur ce point que son patronyme prend sens : « *Nauto* » signifie dans la langue indigène « celui qui renverse, défait<sup>818</sup> ». On constate que le roman accorde aux noms propres des personnages une valeur essentielle : leur potentiel signifiant est actualisé par la diégèse et sert avec pertinence le propos identitaire et « régionaliste » de Coloane<sup>819</sup>.

Tandis que la mythologie chilote permet à Pedro de trouver une forme de réponse, ne serait-elle que temporaire, au mystère de ses origines, les manifestations liturgiques du calendrier chrétien qui ont lieu sur l'île à l'occasion de la fête de la Chandeleur, peu après la mort de sa mère, vont lui fournir l'occasion d'une réflexion sur le sens que peut avoir le catholicisme pour lui et les Chilotes. Cette réflexion va déboucher sur l'affirmation d'une sensibilité et d'une spiritualité païennes profondément ancrées dans les racines culturelles et spirituelles ancestrales des chilotes. Culturellement et spirituellement, la quête identitaire de Pedro rencontre ainsi un passé indigène qu'il interroge. Dans le premier cas, celui-ci lui est transmis directement par la famille Nahuelquén, dans l'autre, le jeune homme doit le retrouver derrière les oripeaux de la colonisation.

Après la mort de sa mère, c'est la monotonie de la neuvaine qui rythme le quotidien de Pedro sur l'île, éternelle répétition matérialisée par la succession des veillées. Son imagination s'empare alors des symboles de la religion chrétienne pour les détourner selon ses propres fantasmes et désirs, comme la flèche de l'église de la petite île Aucar qui sous le regard de l'adolescent devient le mât d'un navire donnant vie et mouvement à ce qui en est dépourvu :

<sup>817</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>818</sup> « *Nauto: el que derrama, desata* », Esteban Barruel, *Breve descripción geográfica y toponímica de Calbuco y apellidos aborígenes de Chiloé*, Viña del Mar, Chile, Edición de la Junta de adelantos de Calbuco, 1992, p.201. Pour Pedro, en dehors du sens romanesque de « marin », c'est l'idée de « détacher, désenchaîner » qui prévaut, puisque Pedro est aussi celui qui se libère.

<sup>819</sup> Ce qui ne doit pas faire oublier la double résonance du nom « *Nauto* » qui inscrit aussi le personnage dans une mémoire, une légende antique gréco-romaine et occidentale, ce qui contribue à donner à la fable une dimension universelle : Pedro Nauto réunit les cultures et les influences.

*La pleamar había echado a navegar a la pequeña isla Aucar, que quedaba casi al frente del molino, y la aguda torre de su iglesia semejaba el mastelero de un fantástico navío, cuyo velamen se hubiera convertido en frondoso ramazón, por donde la brisa del suroeste pasaba también plateando las hojas.*<sup>820</sup>

La relation de Pedro Nauto au catholicisme se transforme. Après des expériences malheureuses qui lui ont fait perdre le sens spirituel de cette religion qu'on lui a inculquée très jeune sans qu'il l'ait choisie<sup>821</sup>, il porte un regard nouveau sur les statues des saints qui défilent le jour de la Chandeleur à l'occasion du pèlerinage du saint patron de l'église de Quemchi, dont la célébration coïncide presque avec la mort de sa mère. Les statues des saints patrons<sup>822</sup> de chaque île de l'archipel de Chiloé sont transportées par bateau jusqu'à Huite où va se dérouler la messe. Ils sont tous décrits, mais le regard de Pedro s'arrête sur la statue du Christ de Quiterquén, dont le visage possède, aux yeux du jeune homme, certains des traits caractéristiques de la physionomie huilliche :

*Parecía un oscuro chilote herido, de negros y tiesos bigotes. En aquel rostro sufriente había algo de la dureza de la raza huilliche, cuyo origen, polinésico o asiático, se confunde con la noche de los tiempos.*<sup>823</sup>

De cette manière, Pedro retrouve derrière ces manifestations catholiques propres au fait religieux en Amérique du Sud les origines chilotes<sup>824</sup>. Cette fête religieuse prend un sens plus personnel lorsque Pedro découvre un lien entre sa mère et la Vierge de la Chandeleur. Cette fête mariale est en effet l'occasion pour les fidèles de se rendre sur la tombe de leurs parents défunts, ce que fait aussi Pedro, pour la première fois depuis la mort de sa mère. C'est là qu'il a cette révélation :

*Hasta allí llegó Pedro Nauto para ver la tumba de su madre, con la cruz blanca donde se leía en letras negras: « Rosa Nauto. Q.E.P.D. 2.II-1877 †15.VIII-1917 ». Su madre había nacido en el mismo día de la Candelaria. Ahora recordaba que en una ocasión le había dicho que su nombre completo era Rosa Candelaria.*<sup>825</sup>

La coïncidence des dates de naissance et des noms invite à procéder à une identification symbolique entre la Vierge de la Chandeleur et la mère du héros, ce qui confirme la complexité de l'héritage culturel de Pedro Nauto tout en lui donnant une dimension

<sup>820</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>821</sup> « *A la cuarta noche del novenario, Pedro Nauto se dio cuenta de un tragicómico suceso que lo dejó a maltraer su fe en los hombres y más aún en Dios* », *ibid.*, p.21.

<sup>822</sup> Pendant religieux de la petite figurine du « *trauco* » gravée par Pedro dans le mur en bois du moulin.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>824</sup> On peut même supposer que Pedro adapte, implicitement, l'expérience de souffrance infligée au Christ dans la religion chrétienne à l'histoire des indigènes exterminés (« *chilote herido* » ; « *rostro sufriente* »).

<sup>825</sup> *Ibid.*, pp.66-67.

sacrée/mystique qui participe de son exceptionnalité nécessaire. Tout en étant un individu extraordinaire, Pedro apparaît une fois de plus comme un héros emblématique de la culture chilote mais aussi comme la mémoire collective des habitants de l'archipel.

Le patrimoine culturel et spirituel dont Pedro hérite en vertu du lien symbolique qui unit sa mère à la Vierge de la Chandeleur se caractérise par le syncrétisme, par la confusion du païen et du religieux que mettent en scène les festivités longuement décrites. Dans un premier temps, le lecteur assiste au déroulement de la procession – depuis la traversée des statues des saints par bateau jusqu'à la messe –, aux chants, ainsi qu'aux pièces liturgiques qui succèdent à cette traversée. Puis la fête prend un autre sens : « *La fiesta de la Virgen de la Candelaria había alcanzado su apogeo religioso, porque el otro se desató en cuanto el cura y sus acompañantes se hubieran marchado con las primicias*<sup>826</sup> ». Il semble alors que la nature païenne de cette fête, originellement liée aux cycles agricoles préhispaniques de semis et de récolte et aux croyances ancestrales qui les entourent, reprenne le dessus, comme une victoire de la vie sur la mort. C'est le sens fort du paganisme qui se trouve ainsi réactualisé dans le roman, paganisme lié à l'idée de racines solidement fichées en terre<sup>827</sup>, et son inscription dans les célébrations catholiques lui confère un caractère sacré.

Dans la description du cimetière, c'est en effet l'invasion du végétal qui est mise en avant : « *El camposanto era notable por sus cruces musgosas, su gran cruz en el centro y un avellano de frutos ya morados que levantaban su gran fronda dominándolo*<sup>828</sup> ». Le dernier verbe souligne l'importance de l'élément végétal qui l'emporte sur ce lieu consacré aux morts et insuffle ainsi la vie à ce paysage funèbre, comme on peut le lire encore quelques lignes plus loin :

*Ya algunos deudos habían llevado coronas de juncos, clemátides, siemprevivas y musgos que adornaban las cruces, pintadas algunas de blanco o de negro, y amarillas o verdosas otras por la intemperie y los líquenes. Otras tumbas tenían sus rectángulos adornados con diversas conchas marinas, entre las que sobresalía la blancura tornasolada de los choros y cholguas. El avellano cargado de frutos, el concherío espejeante al sol y el rumor de las abejas y mosquitos libando entre las flores naturales del cementerio imponían la vida sobre aquel reflejo estático de la muerte. En la noche había caído un ligero chubasco, y el olor a tierra mojada reafirmaba esa nota de vida entre las tumbas.*<sup>829</sup>

<sup>826</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>827</sup> Comme le rappelle Le Robert, l'adjectif « païen » est issu du « latin *paganus*, tiré de *pagus*, lui-même dérivé, avec le sens propre de “borne fichée en terre” [...], de *pangere* “ficher, enfoncer”, d'où “établir solidement, “graver dans la cire, écrire” [...]. *Paganus*, adjectif de *pagus*, signifie “de la campagne, du village”; il est substantivé pour désigner l'habitant de la campagne, le paysan », *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., p. 2522.

<sup>828</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p. 66.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p.67.



La description du cimetière repose sur un déploiement de sensualité naturelle. Elle fait explicitement appel au sens de la vue, en accordant notamment une place de choix au chromatisme floral. Ce texte met également en jeu, de manière implicite, l'odorat, stimulé par la présence des fleurs et de l'odeur de la terre mouillée ; l'ouïe, éveillée par le bourdonnement des abeilles et des moustiques ; et peut-être aussi le toucher, qu'implique le contact du soleil et de la pluie. Le cimetière se pose alors en antinomie avec le sens des manifestations précédentes qui se caractérisaient par l'artificialité des rites et liturgies ecclésiastiques, la monotonie du sermon du prêtre et des prières sans âme<sup>830</sup>, le rythme lent des processions.

Lors de l'une de ses promenades dans l'île, Pedro fait une expérience similaire, où la force de la nature se fond dans les symboles chrétiens, si bien que ces derniers semblent s'intégrer parfaitement au paysage naturel de l'île de Chiloé :

*Grandes árboles marginaban un sendero que conducía a un gran claro de pampa, en cuyo fondo se levantaba la torre de la iglesia. De pronto, desde uno de los árboles alguien lo miró. Era un santo tallado en el mismo tronco. Sus barbas se confundían con la corteza. Más adelante descubrió otro, y otros rostros de diferentes santos de la Iglesia. Eran caras talladas a cuchillo, generalmente aprovechando el nudo de un árbol para hacer el volumen del rostro. En otros, la misma madera nudosa les ponía ojos. Había visto santos y Cristos de palo en otras iglesias de la comarca; pero éstos tenían una particularidad: parecían vivos, y miraban como si las hojas verdes les dieran cierta luz, la tranquila luz de sus savias.*<sup>831</sup>

Dans cette atmosphère fantastique qui entoure l'expérience de Pedro, les arbres s'animent d'une vie si puissante qu'elle se communique aux statues des saints qui eux aussi semblent alors vivants. Ce vitalisme se manifeste ainsi à Pedro de façon phénoménologique. La nature chilote donne vie à la spiritualité religieuse et devient le lieu religieux au sens propre du terme, un temple sacré. C'est au cœur du paysage sylvestre de l'île que Pedro retrouve un lien profond avec sa terre, un lien que la mort de sa mère semblait avoir coupé et qui lui parvient ici comme une révélation. Le syncrétisme, propre à la population chilote, est fortement représentée ici par l'idée de confusion possible entre la gravure du saint et le support où il apparaît, l'arbre (« *Sus barbas se confundían con la corteza* »), ainsi que par l'adaptation réussie de l'artiste aux formes de son matériau (« *aprovechando el nudo de un árbol* »).

Enfin, Pedro se révèle véritablement un héros dionysiaque en raison l'importance qu'il accorde aux fêtes, résolument païennes, qui marquent la fin des récoltes : il participe avec enthousiasme aux repas abondants qui les accompagnent, aux nombreux jeux et danses populaires, connaît sa première ivresse et sa première union charnelle qu'un ciel complice

<sup>830</sup> « *Era un rezador profesional, al cual se le pagaba especialmente por sus cantigas* », *ibid.*

<sup>831</sup> *Ibid.*, p.53.

rend propice (« *El anca de una nube cubrió de pronto la luna en creciente, y por unos instantes una raíz de sombra se retorció por sobre el heno oloroso* »)<sup>832</sup>. Pedro retrouve ainsi le véritable sens initiatique de la fête agricole.

### 2.2.2. De l'agriculture à la pêche : un apprentissage éthique

Sur l'île, Pedro rencontre plusieurs figures masculines qui viennent se superposer à l'image de son père. Des figures qu'il va admirer (guides initiatiques et pères symboliques, mentors et modèles qui finiront presque tous par se révéler éthiquement « défailants » aux yeux du jeune héros) ou haïr (adversaires), mais par rapport auxquelles, dans tous les cas, il va se définir et définir son destin. Chacun de ces personnages représente une certaine idée de l'existence et un idéal de société que Pedro va rejeter ou dont il va s'inspirer. Chacun est aussi lié à une spiritualité ou à des mythes spécifiques, susceptibles de déterminer différents types de rites initiatiques plus ou moins valables aux yeux du héros.

Le premier personnage masculin hautement décisif dans l'itinéraire de Pedro Nauto est son grand-père, le père avare et acariâtre de sa pauvre mère, qui a reproduit un système d'exploitation esclavagiste responsable de sa prospérité économique<sup>833</sup>. En toute logique, mais bien malgré lui, son petit-fils, au père inconnu, a reçu son nom en héritage, filiation symbolique qu'aucun des deux n'accepte vraiment. Si Pedro est porteur de valeurs nobles, s'il est juste et droit en paroles comme en actes, Don Santiago Nauto au contraire fait figure d'imposteur et de voleur – et en premier lieu, de voleur d'identité :

*[...] a pesar de su apellido indígena, era, así, rumboso como un caballero español. Aunque muchos decían que su verdadero apellido era Álvarez, y se lo había cambiado para quedarse con un lote de tierras cuando sobrevino la legalización de las pertenencias de los indígenas.*

*Había exiliado a su hija en esa lengüeta de tierra de Puerto Oscuro por haber tenido « un hijo natural » hacía trece años y ahora la recogía muerta [...].<sup>834</sup>*

Ce changement de nom est donc au service d'un vol, au sens économique du terme<sup>835</sup>. Cette absence d'éthique qui caractérise en propre le grand-père de Pedro est encore lisible

<sup>832</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>833</sup> « *Había conocido los sufrimientos de su madre por causa de él. Sus trabajos en esa lengüeta de tierra de Puerto Oscuro, que el viaje le había asignado para que no se muriera de hambre. En cambio, el viejo vivía como un gran señor. Después de los Cordaro, don Santiago Nauto era el segundo terraniente de las comarcas de Quemchi y Tubildad* », *ibid.*, p.18

<sup>834</sup> *Ibid.*, pp.15-16.

<sup>835</sup> On se souvient de cette remarque du narrateur : « *Hizo su plata, claro, corriéndole los linderos a la gente y hasta dicen que, siendo de origen español, se cambió el apellido indio para quedarse con unas tierras* », *ibid.*, p.82.

dans le rapport que ce dernier entretient au religieux, l'authenticité de sa foi se révélant très contestable. La veillée funèbre qui précède l'enterrement de sa mère est en effet l'occasion pour Pedro de prendre la mesure de toute l'hypocrisie que cache la religiosité de son grand-père, ce qui ne fait que conforter Pedro dans son athéisme.

Tandis que la pratique de la religion catholique, ainsi entâchée de malhonnêteté, semble avoir perdu toute légitimité aux yeux du jeune héros, celui-ci trouve au contraire un sens dans la terre, comme on l'a dit. Ce lien retrouvé se manifeste concrètement dans l'activité agricole. La culture de la terre est un fait et un symbole particulièrement forts dans la première partie du roman et dans l'initiation et la prise de conscience politiques de Pedro. Elle se décline en deux modèles, l'un négatif, représenté par Santiago Nauto, l'autre positif, représenté par Hilario Nahuelquén. Ces personnages apparaissent comme totalement antagonistes :

*La laboriosidad de Nahuelquén era ejemplar en la comarca. Sus tierras eran pocas y pobres, contrastando con las feraces extensiones de su vecino, el abuelo de Pedro Nauto, pero a fuerza de hualato y arado había logrado convertirlas en un vergel próspero.*<sup>836</sup>

Hilario est pour l'adolescent le sage absolu, qui a su comprendre la nature pour en faire son allié et ainsi prospérer de façon droite et juste. Pour Pedro Nauto, ce qui respecte la nature est bien car l'homme est respecté par le même fait, et cette harmonie mène au bonheur. Tout dans la vie de Nahuelquén répond à ce principe et l'illustre, sa propre maison et l'activité de scierie qu'il y a développée en fournissant des exemples éloquents :

*Era una casa en cuya obra gruesa y tablazón se combinaban el mañío, el tepú, el avellano y el laurel, cortados en los mismos bosques vecinos [...]. Un pequeño río que pasaba cerca del predio había sido aprovechado ingeniosamente por Nahuelquén para aserrar su madera y las de sus vecinos. [...] Un banco sobre rodones llevaba el árbol adonde la trazadora entraba de arriba abajo como movida por un brazo gigante; era como si el brazo de Hilario se hubiera convertido en eso, ayudado por las aguas que bajaban accionando el ingenioso artefacto. [...] Nahuelquén y su mujer lo habían hecho todo con sus propias manos y alguna ayuda de sus vecinos aborígenes.*<sup>837</sup>

Ce mode de vie repose en outre sur les principes de solidarité, d'entraide et de symbiose, conformément à la tradition indigène, qu'il s'agisse d'agriculture ou de vie en société. Les vêtements que fabrique et porte la famille relèvent aussi d'une exploitation intelligente des ressources naturelles locales :

---

<sup>836</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>837</sup> *Ibid.*, pp.70-71.

*[...] ropas hiladas finamente por el huso familia y tejidas amorosamente en el telar casero. A sus colores iban prendidas las anaranjadas flores del mechay, el rojo «coicupiú», el café oscuro del « raral », el morado del « huique », el gris de su cáscara [...] o el amarillo de la flor del « palguín », todas raíces, cortezas, hojas o pétalos que madre e hijas combinaban para obtener sus matices en los teñidos de la lana.*<sup>838</sup>

A ce mode d'existence correspondent des croyances en accord avec la cosmovision hispano-américaine, où la nature est dispensatrice de forces. Lors de son séjour auprès d'Hilario, Pedro va être initié à ces croyances sous la forme d'un rite unissant la mort (symbolisée par la chasse et la mise à mort du cerf) et la naissance (le sang de l'animal étant utilisé comme roboratif). Ainsi, l'adolescent est d'abord invité par Hilario à dépecer le corps de l'animal qu'il vient de tuer avant de le manger. Après l'avoir dépouillé de sa fourrure, Hilario lui propose un plat de « ñachi » qui n'est autre que le sang du cerf cuisiné aux oignons et aux légumes. L'adolescent ingère ainsi le sang de la bête, acte symbolique qui exprime l'« incorporation » par l'homme de la force et des qualités de l'animal. L'ingestion est suivie d'un second rituel, sorte de mise en application de cette « incorporation ». En effet, les genoux ainsi frottés du sang du cerf, Pedro est censé posséder la même rapidité dans la course que l'animal :

—¿Quieres ser tan corredor como un venado?

—¿Cómo?

—Vas a ver; es un secreto de la naturaleza.

*Antes de preparar el ñachi, el viejo tomó un puñado de sangre y masajeó con ella las rodillas del muchacho.*

—Ahora anda y corre, y si es posible salta el cerco —le dije.

*El lo había mirado un poco asombrado, creyendo en una broma; pero notó que el veterano lo decía en serio. Para no defraudarlo corrió por la huerta, saltó un cerco hacia un potrero y luego regresó al pie del árbol con la misma agilidad.*<sup>839</sup>

Ainsi, qu'elle soit réelle ou symbolique, la transmission des forces de la nature au corps du jeune homme se concrétise sous la forme d'une démonstration physique nécessaire à l'affirmation de son aptitude à la virilité. En recevant les secrets d'un rite ancestral, Pedro devient dépositaire d'une tradition que son grand-père ne peut lui transmettre.

Les actes de Santiago Nauto s'opposent en effet en tout point aux principes et valeurs représentés par Hilario, matériellement et spirituellement. Après la mort de sa fille Rosa Nauto, la mère de Pedro, Santiago Nauto refuse d'abord d'accueillir le corps de sa fille chez lui, de peur de manquer de place pour emmagasiner son blé, ce qui conforte Pedro dans l'idée que son grand-père est un homme avare et sans noblesse de cœur. S'il finit par accepter qu'on

<sup>838</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p.28.

organise chez lui une neuvaine pour la mort de sa fille, ce n'est que pour préserver sa réputation. Cet événement est l'occasion pour Pedro de prendre conscience de ce que cette hypocrisie touchant aux cérémonies religieuses n'est pas le seul fait de son grand-père mais bien de la plupart des habitants du village, dont la foi semble facile à ébranler.

Il s'agit surtout de l'attitude des villageois lors de la neuvaine organisé par le grand-père de Pedro pour veiller le corps de sa mère défunte selon les règles traditionnelles. Ceux-ci n'y ont assisté que le temps de se goinfrer et ont déserté graduellement la maison du grand-père, lieu où s'est déroulée la veillée funèbre, lorsque l'odeur du cadavre en état de décomposition avancée a commencé à les incommoder :

*[...] después de la cuarta noche de rezos y cánticos, asistía a la canallesca cazurrería de su abuelo, quien había aprovechado la circunstancia de la insepultación del cadáver de su madre para beneficiarse.*

*Fue Isaías Cárdenas, un vecino de Huite, quien dio la voz de alarma:*

*—La gente se está arrancando del novenario, don Santiago.*

*—Ya se habrán llenado, déjelos no más.*

*—Es que el cuerpo de la finada se está descomponiendo. Ya nadie aguanta dentro por el olor, y menos cuando tienen que merendar.*

*En la quinta noche ya había disminuido considerablemente el número de fieles. Un grupo de los que quedaban firmes junto al cadáver se acercó al viejo ricachón y le propuso trasladar el ataúd a otro lugar. [...]*

*—¡Ah, no! ¡Sería profanar los restos de un cristiano! ¿Cómo se les ocurre meterlo en el lugar donde se encierran los animales?<sup>840</sup>*

La proposition du grand-père de Pedro pour mettre fin à cet inconvénient a achevé de dégoûter le jeune homme de ces faux dévots dont semble regorger le catholicisme<sup>841</sup>. Comme on peut le voir, le grand-père de Pedro fait figure de profanateur, niant à la mort de la mère du jeune homme toute dimension sacrée. Il est un homme cynique, pour qui le sacré et le religieux n'ont aucun sens. Qui plus est, ce n'est pas seulement le vieux Santiago que cette attitude concerne, c'est la communauté entière des Chilotes de Quemchi :

*Y la fe se probó con la desbandada general, pues los orantes huyeron algo avergonzados, sin dar término a sus nueve días de rezos, cánticos y comilonas. [...] Pedro vio que algunos búhos y gallinazos, atraídos por el olor sobre el campanario, fueron los últimos acompañantes de los restos de su querida madre.<sup>842</sup>*

<sup>840</sup> *Ibid.*, pp.22-23.

<sup>841</sup> Avant cet événement, Pedro est déjà sceptique, suite à quelques aventures banales (la perte d'une somme d'argent jamais retrouvée en dépit des nombreuses prières adressées à la Vierge et à Dieu) mais pour lui significatives : « *El sentimiento religioso le había sido inculcado desde niño por su madre y dos o tres misiones de jesuitas que pasaron por Huite y Quemchi; pero a temprana edad, por hechos al parecer pueriles, se le había terminado la seguridad en los santos y otros socorros divinos. [...] renovó sus oraciones sin el menor resultado, y ya agotado, fue como si les hubiera dado las espaldas a ambos* », *ibid.*, pp.21-22.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p.23.

Le zeugma qui clôt la première phrase met sur le même plan, dans un geste sarcastique, les chants religieux et les goinfries des fidèles, traduisant de la sorte par un trait d'humour noir le cynisme sacrilège du grand-père et des veilleurs intéressés. La période de la neuvaine, qui ne durera finalement que quatre jours, ne fait ainsi que confirmer la tristesse ressentie par Pedro sur l'île, lieu monotone ancré dans une temporalité circulaire pendant laquelle il n'arrive rien d'autre que la mort.

Le lien que Pedro semble avoir noué avec la terre va être remis en question par un événement malheureux relatif au travail agricole, événement particulièrement décisif dans l'itinéraire du héros. Alors qu'il supervise, à cheval<sup>843</sup>, la récolte des pommes de terre, un phénomène climatique va bouleverser l'état d'esprit de Pedro qui était sur le point de choisir un destin agricole suite à une expérience heureuse lors du battage des céréales et de la mouture du blé :

*Un día se descargó un aguacero y los papales se convirtieron en lodazales. Los trabajadores, con sus mojadas ropas pegadas al cuerpo, parecían sombras movedizas entre la lluvia y el barro. Pedro Nauto no pudo soportar más su papel de vigilante y se bajó del caballo a ayudar a cargar las carretadas de papas, para terminar cuanto antes con el trabajo. Renació en él la alegría al verse mezclado de nuevo entre sus compañeros de trabajo, que recogían las papas como grandes dedos sonrosados de la fecunda y pródiga mano de la tierra.*<sup>844</sup>

Ce premier moment de communion heureuse, semblable à un rite de célébration faite à la terre, moment de solidarité également avec les malheureux ouvriers agricoles, se voit brutalement interrompu par un incident : la fuite de certains travailleurs, encouragés par le relâchement de la surveillance. Pedro est alors condamné par le jugement impitoyable du vieux Nauto :

*Pero, sin su vigilancia, los trabajadores del otro extremo del papal abandonaron sus labores y se fueron a escampar el agua bajo unos matorrales. [...] —¿No te puse, badulaque, a vigilar la gente? —le gritó el viejo desde un caballo rosillo y sillón, y continuó, colérico—: ¡Mientras tú te metes en lo que no te corresponde, los otros se tiran bajo las matas ! ¡Pedazo de bruto ! —Sí, pedazo, pero usted es el resto del bruto haciendo trabajar a la gente con este aguacero! [...]. Aquel incidente puso fin a sus relaciones de trabajo con el abuelo.*<sup>845</sup>

<sup>843</sup> La surveillance à cheval est un signe hiérarchique, symbolisant une relation de domination, comme le souligne le grand-père Nauto à son petit-fils : « *porque el hombre sobre su animal se vuelve más respetable* », *ibid.*, p.80

<sup>844</sup> *Ibid.*, pp.80-81.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p.81.

En effet, à partir de cet affrontement violent avec son tuteur, la trajectoire de Pedro s'oriente définitivement vers la mer : les travaux agricoles, symbole de détresse et d'inégalités sociales, seront remplacés par des travaux de pêche, étape transitoire avant la grande aventure sur la mer ouverte. Clairement dans ce roman, l'aventure qui attend Pedro « procède d'abord d'un refus et s'affirme d'emblée comme une délivrance par rapport à un malaise, une inquiétude [...] <sup>846</sup> » et illustre l'un des ressorts fondamentaux du roman d'aventures. A ce changement de destin est associée une autre figure : José Andrade le pêcheur-plongeur. Sa fonction romanesque est d'assurer la transition vers l'espace que finira par choisir Pedro, tout en marquant définitivement la rupture du jeune homme avec la culture de la terre, désormais synonyme d'esclavage et d'injustice. Cette dimension « axiologique » du héros, déjà perçue dans son rejet des artifices liturgiques, se manifeste ici dans toute sa force et sa clarté.

Vivre de la mer lui semble être le choix de la liberté :

*Para Pedro Nauto esto fue la liberación, y a la mañana siguiente fue a comunicárselo al buzo José Andrade, para dedicarse definitivamente a los labores del mar. Sintió como si se hubiera desprendido de la tierra, y después de la muerte de su madre, el acontecimiento le pareció como dar vuelta la hoja y empezar otra página en el libro de la vida; de su vida, ahora totalmente libre. <sup>847</sup>*

On comprend que l'ultime raison du départ de Pedro, au-delà de sa bâtardise, est sa quête de liberté, sa volonté de rompre avec le lien d'emprisonnement qui l'attache à la terre. Ce processus de libération s'exprime dans la première partie par « un refus renouvelé de l'immobilité, l'appelât-on enfermement, absence d'événement ou respect des limites imposées <sup>848</sup> ». Par opposition, l'existence en mer relève du libre choix, un choix qui implique une transgression en ce qu'il va contre la tradition familiale et son idiosyncrasique inertie spirituelle, ainsi qu'une rébellion contre l'ordre socio-économique injuste établi par le grand-père et qui caractérise, d'une manière générale, l'évolution du système d'exploitation agricole du pays au début du XXe s. Ainsi, à cette fatalité de la terre à laquelle Pedro Nauto souhaite échapper, s'oppose la mer perçue comme l'espace d'une existence choisie.

La métaphore, classique, du livre de la vie et des différentes pages qui s'écrivent et tournent en fonction de nouveaux choix, peut être également appréciée comme un commentaire métatextuel. A partir de ce moment, le roman va suivre une toute autre voie ; ce passage est donc un tournant, diégétique tout autant que narratif, permettant à l'histoire de progresser. En effet, Pedro Nauto délaisse ici l'identité reçue en héritage pour conquérir son

<sup>846</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Île au Trésor*, op.cit., p.85.

<sup>847</sup> *El camino de la ballena*, p.82.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p.43.

identité propre. Francisco Coloane offre une nouvelle fois à ses lecteurs un roman d'apprentissage, mais cette fois-ci, d'ordre économique. Dans une perspective idéologique, Pedro Nauto refuse « l'exploitation de l'homme par l'homme » que symbolise notamment la modernisation des travaux des champs, comme en témoigne la description de la batteuse, une innovation industrielle pour battre le blé récemment acquise par le vieux Santiago Nauto :

*La máquina de trillar, única en la comarca, hacía en un día lo que la manada de yeguas en días; pero a Pedro Nauto no le agradaba esa ancha boca mecánica, de relucientes dientes de acero, que se tragaba simultáneamente varios manojos de trigo, triturándolos en el fondo de su garganta por medio de un cilindro rodante, movido por dos grandes volantes que impulsaban los brazos de cuatro hombres. Al final, era como si hubiera reemplazado a las bestias por los hombres, claro que con un rendimiento mucho mayor.*<sup>849</sup>

La batteuse, qui substitue au rythme humain et naturel celui de la machine, emprunte l'aspect métaphorique d'un monstre, bouche avide qui dévore le blé goulûment. Cette violence se voit et s'entend à travers les nombreuses allitérations qui mêlent les sons rudes et agressifs : la récurrence du « r » notamment, seul ou au sein de groupes consonantiques (« *no le agradaba* » ; « *relucientes dientes de acero* » ; « *tragaba* » ; « *trigo* », « *triturándolos* » ; « *garganta* » ; « *cilindro rodante* »), est particulièrement efficace pour rendre cette image. Le personnage se fait ainsi le véhicule d'un message politique, porte-parole d'une certaine frange du peuple mais aussi voix de l'auteur luttant contre les inégalités sociales, le productivisme et les injustices.

Contrairement à la figure du grand-père, contre-modèle tant d'un point de vue affectif et politique qu'éthique, José Andrade, le pêcheur de fruits de mer, peut-être considéré comme un mentor, tout au moins jusqu'à un certain point. Soulignons à cet égard que les prénom et nom de cette troisième figure masculine importante dans la trajectoire du jeune héros ont pour initiales J.A., les mêmes que celles gravées sur l'anneau trouvé par Pedro, « coïncidence » qui suggère que José Andrade peut être considéré comme une figure paternelle de substitution, même provisoire. Le pêcheur est d'ailleurs celui qui, dans son jardin, va donner au jeune homme une leçon de vie en se servant d'une analogie avec le tissage du filet auquel ils sont occupés, activité qui devient une métaphore de la vie : « — *Así creo que hay que empezar la vida, Pedrito —dijo de pronto José Andrade— como una malla bien anudada de un principio. ¿Has visto como teje la suya la araña? [...]*<sup>850</sup> ». Pour cet homme d'expérience, comme on le verra, la mer n'est pas nécessairement le lieu le plus à même de fournir cette stabilité, cette

<sup>849</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p.43.



certitude qui assura à Pedro sa survie, comme sa toile permet à l'araignée de survivre en piégeant les insectes qui lui serviront de repas.

Pourtant, le pêcheur introduit concrètement l'adolescent dans le monde de la mer, et représente, pour un temps, une manière légitime d'en vivre, source d'apprentissage technique et moral pour Pedro. Cependant, loin d'idéaliser son métier, lui-même tente de convaincre Pedro Nauto des risques que celui-ci comporte et de sa dure réalité. En homme sage et expérimenté, il lui prodigue ses conseils et l'avertit de la pauvreté qui le guette :

—*Fíjate bien, Pedrito, lo que vas a hacer; no vaya a ser cosa que te arrepientas después de haber peleado con tu abuelo —díjole cuando el muchacho le hubo contado el incidente y su determinación.*

—*¿Y qué tiene?*

—*La plata hace mucho.*

—*¿Acaso no voy a ganarla en la pesca?*

—*No será mucho, y el mar es más sacrificado que la tierra. No te olvides de que tu abuelo es el más rico de estos lugares. [...] Si lo aguantaras, a lo mejor te dejaba tierras y plata cuando se muera.*<sup>851</sup>

Ainsi, loin de présenter la mer comme un mode de vie romantique, le discours de José Andrade fait écho à celui de l'ancien marin portugais Lu Machado, dont Pedro semble malgré tout envier le mode d'existence solitaire et autarcique, en harmonie avec la nature<sup>852</sup>, et donc en complète opposition avec le modèle économique capitaliste que représente Santiago Nauto. Comme il l'explique à Pedro, Lu Machado ne regrette en rien sa vie de marin dont il dépeint la rudesse, laissant Pedro insatisfait :

—*Embarcarse... ¡hem!... No sabes lo que es la vida de a bordo... Es mejor quedarse en tierra... Yo navegué por los siete mares y vine a para pobre aquí, en esta punta de arenas. [...]*

—*¡Hem!... No sabes lo que son los hombres cuando se encuentran como en una jaula a bordo. La agarran con uno, y si uno no se sabe defender a tiempo, se lo montan no más. [...]*

—*Quédate en tu tierra mejor, y trabaja tu huerta como yo la mía.*<sup>853</sup>

Si pour l'ancien marin Lu Machado et le pêcheur José Andrade la mer est synonyme de sacrifices, de lourdes peines et de pauvreté matérielle, elle reste pour Pedro un espace

<sup>851</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>852</sup> « [...] recordó que el veterano vivía de lo que le daban el mar y el bosque, además de un pequeño manzanar y una siembra de papas y hortalizas. Pensó que a lo mejor era bueno vivir solo como ese ex-marino, sin otra gaviota que tironee desde otro anzuelo », *ibid.*, p.27. La métaphore de la mouette se rapporte au spectacle cruel auquel vient d'assister Pedro : deux mouettes se blessent en essayant de se libérer des hameçons que des enfants ont attachés à l'extrémité d'une grande ficelle, puis tentent de voler d'un même mouvement afin de ne pas tirer sur la ficelle, avant de tomber dans l'eau, vaincues.

Quelques pages plus loin est soulignée la tentation pour la solitude qui semble prégnante chez Pedro et le pousse à s'identifier au vieux marin portugais : « [...] Pedro Nauto pensaba en la vida solitaria de aquel ex-navegante. No tenía a nadie, como él, y sin embargo vivía feliz entre sus espineles », *ibid.*, p.30.

<sup>853</sup> *Ibid.*, pp.28-29.

libérateur et de liberté, qui compte à ses yeux plus que tout. Pedro Nauto affirme ainsi sa marginalité et sa noblesse d'âme – en un mot, son statut de héros classique – dans un contexte économique qui voit le développement du capitalisme :

*—Lo he pensado —replicó el muchacho—, y ¿quiere que le diga, don Pepe?, no me importa un comino. Estar aguantando cosas al viejo en espera de que me deje plata para eso? ¡He visto tantas cosas feas por interés desde que murió mi madre, que le tengo asco a la plata!*<sup>854</sup>

Pedro, héros moral qui délaisse ce qui relève du matériel pour s'élever vers une quête spirituelle, est bel et bien le héros d'aventures tel que le définit Jean-Yves Tadié, autrement dit, l'être en devenir qui se retrouve face à la nécessité de choisir entre deux philosophies de vie :

Seuil de la vie d'adulte, l'adolescence définit, à ce titre, ce moment de vacance et de disponibilité où il convient de procéder à un choix entre différentes virtualités. Parmi celles-ci s'inscrivent deux modèles opposés, celui de la vie confortable et celui de l'aventure.<sup>855</sup>

Le dialogue entre Lu Machado et Pedro Nauto se poursuit dans les mêmes termes, faisant s'opposer le fatalisme du vieil homme à la soif implacable de liberté et de rébellion de l'adolescent contre un système qu'il juge incompatible avec ses valeurs :

*—En todas partes vas a encontrar lo mismo... ¡La gente trabaja por plata y los que la tienen hacen trabajar para ellos!*

*—Lo he aprendido a ver desde que murió mi madre. [...]*

*—Hácete hombre primero aquí; la vida afuera se vuelve muy dura, lejos de la tierra en que se nació..., donde nadie lo conoce a uno.*<sup>856</sup>

L'argument de José ne vaut pas pour Pedro, pour qui la terre natale n'est plus le foyer. D'ailleurs, l'entêtement du jeune homme contre tous les avis de sagesse sédentaire, n'est pas seulement le fruit d'une expérience de la vie, encore limitée, ni d'un constat des injustices sociales. Cet idéalisme résulte en effet tout autant d'une observation de la société chilote que d'une imagination influencée par le mythe du baleinier et de la vie marine. Selon Pedro, les relations des hommes en mer sont beaucoup plus saines et nobles que celles qu'implique le travail de la terre dans cette petite île chilote du début du XXe s. Il conçoit la société marine comme une famille, reposant sur un principe d'union et de solidarité à toute épreuve, organisée sur le modèle d'un patriarcat au sein duquel le capitaine est le patriarche, non pas le

<sup>854</sup> *Ibid.*

<sup>855</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'île au Trésor*, op.cit., p.18.

<sup>856</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.85.

maître, qui veille sur chacun de ses enfants : « *A bordo de un ballenero, con un buen capitán que se preocupara de su gente, todo eso cambiaba. Había más compañerismo, unión entre la tripulación*<sup>857</sup> ».

Qui plus est, dans l'imagination du jeune homme, le chasseur de baleine est le marin par excellence et incarne l'homme dans toute sa virilité:

- Dicen que los balleneros son los mejores marinos que hay...*  
 —*Sí, son buenos marinos; pero llevan una vida de perros.*  
 —*¿Por qué?*  
 —*Navegar y navegar detrás de las ballenas, en eso se pasan la vida. [...]*  
 —*Yo creo que hay que ser hombrecito para cazar un animal de éstos. [...]*  
 —*Me gustaría ser ballenero – exclamó Pedro Nauto, como en un suspiro.*  
 —*Quédese en tierra, mejor; a orillas de playa.*<sup>858</sup>

Il est l'image du père fantasmé<sup>859</sup>, qui agit avec plus de force sur Pedro que les tableaux négatifs de la réalité du monde marin qui lui sont présentés et que les avis de sagesse terrestre, pourtant plus stables et plus sûrs, qui lui sont maintes fois dispensés.

Enfin, le désir de mer qui agite Pedro est lié à une force qui vient d'encore plus loin pour lui faire signe, et c'est à ce sens auquel il a recours en dernière instance. Il raconte alors à José Andrade un rêve particulièrement signifiant qui opère la synthèse de la problématique existentielle à laquelle il se trouve confronté :

- ¿Qué soñaste? ¡Los sueños a veces nos anuncian algo! ¡Por lo menos alguna preocupación!*  
 —*Soñé que mi padre era un capitán de barco... [...] No podía verle bien la cara, porque estaba envuelto en sombras. Me llevaba de la mano..., era una mano fuerte y grandota. Subimos por un camino hasta lo alto de una loma de donde se divisaba una tierra muy hermosa. Llena de ríos y boscosos « hualhues », con caminos que se perdían lomas adentro. Invitaba esa tierra como a correr hacia ella. ¡Era tan bonita! Pero mi padre, apretándome de repente la mano, me dijo: « ¡Volvamos al mar! ». Yo me di vuelta a mirarlo al oír su voz; pero había desaparecido... Me quedé solo [...]. No sabiendo si irme tierra adentro o hacia el mar, por donde se habían perdido la voz y la sombra de mi padre. Por eso mandé al diablo al viejo de mi abuelo con sus papales y trigales. No quiero seguir escarbando la tierra... Desde que tuve ese sueño, lo único que quiero es irme al mar. ¡Como si hubiera escuchado la voz de un padre!*  
 —*De un padre cruel.*  
 —*Aunque sea cruel es nuestro padre.*<sup>860</sup>

<sup>857</sup> *Ibid.*, pp.215-216.

<sup>858</sup> *Ibid.*, pp.43-44.

<sup>859</sup> Pour Pedro Nauto comme pour le jeune Francisco Coloane, dont le père fut chasseur de phoques puis de baleines au harpon pour le compte de l'usine baleinière de Puerto Calvario à Valdivia, et enfin, capitaine du *Yelcho*, le premier baleinier à canon lance-harpon.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 86. Le rêve de Pedro Nauto ressemble fort à celui qui a hanté Francisco Coloane après la mort de son père, un rêve qu'il décrit dans son autobiographie ainsi que dans le film qui lui est consacré. On y retrouve le même refrain : « *¡Volvamos al mar!* ».

Le rêve de Pedro enclenche un processus d'identification entre le père et l'espace marin. Le gros plan sur la main du père fait de celui-ci le guide tandis que l'importance accordée à sa voix et à ses paroles en fait la source d'une vocation, au sens étymologique du terme : son ordre (« *¡Volvamos al mar* ») formule un appel, auquel Pedro a choisi de répondre et d'obéir comme à une voix magique et prophétique, la mer devenant une vocation, la mer le lavant de sa bâtardise et lui redonnant son appartenance à une ligne de marins.

Le dialogue s'achève tout de même sur un consensus :

—*Y la tierra es nuestra madre; ésa sí tiene corazón cuando la escarbas.*

—*Y ¿acaso usted no llega hasta el corazón del mar para sacarle sus cholgas, sus mariscos?*

—*Sí es cierto. El viejo salado es sólo malo por encima. Abajo parece una tranquila pradera en noche de luna.*

—*Entonces vamos al mar —exclamó el muchacho, entusiasmado.*

—*Vamos al mar —repitió José Andrade como un eco.*<sup>861</sup>

Pedro et José finissent par s'entendre sur un point : si la surface de la mer peut être cruelle, les fonds marins, eux, sont généreux. C'est donc par l'activité de pêche que Pedro va commencer son travail en mer en arpentant les mers intérieures de l'archipel de Chiloé, en barque ou bateau à vapeur, à la recherche d'un banc d'huîtres. La transition vers la mer ouverte et la grande aventure est donc en marche.

Avant même qu'il ne s'engage à travailler aux côtés du pêcheur Andrade, Pedro entretient sur l'île natale un rapport essentiel avec l'espace aquatique qui se distingue par la labilité des frontières entre terre et mer. L'existence de Pedro précédant son départ en mer est donc marquée au sceau de cette ambivalence, cette hybridité des matières et des espaces terrestres et marins qui est d'ordre à la fois géographique et imaginaire et prend parfois le sens d'un appel auquel le jeune homme est attentif. En effet, les configurations insulaire et archipélagique permettent une transition aisée de l'espace terrestre – pôle féminin (espace centrifuge) – à l'espace maritime – pôle masculin (espace centripète) – et invitent les héros au franchissement des frontières naturelles. Albert Thibaudet souligne à cet égard la prédisposition des insulaires à l'aventure : « Le roman d'aventures s'épanouira naturellement chez un peuple de marins. Les îles constituent, on le sait, des conservatoires de formes vivantes anciennes<sup>862</sup> ».

L'un des lieux d'apprentissage par définition, l'école, est ainsi marqué par la pénétration de l'espace marin dans l'espace terrestre, de sorte qu'elle favorise une expérience concrète de la mer :

<sup>861</sup> *Ibid.*, pp.85-86.

<sup>862</sup> Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature : le roman de l'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, op.cit., p.611.

*La escuelita estaba en el extremo de una pequeña península que casi cortaba el mar en la alta marea, dejándola como una isla [...]. En la pleamar las aguas penetraban tierra adentro por detrás de la escuelita. [...] En el verano se echaban en tropilla al mar, sobre todo en la alta marea, cuando se llenaba la ensenada detrás de la escuela. [...] Así muchos aprendían a nadar.*<sup>863</sup>

Les eaux se profilent alors comme un destin, un horizon, un espace qui vient chercher les jeunes insulaires qui apprennent à dominer ce milieu en même temps qu'ils apprennent à nager.

L'apprentissage amoureux est également caractérisé par l'imagination ou la rêverie aquatique, de telle sorte qu'il est difficile de savoir si le fantasme de Pedro a pour objet la jeune Rosalía ou la mer, ou s'il confond les deux. Ainsi, les yeux de la jeune fille, dans lesquels se « noie » le jeune homme, sont associés à l'eau en raison de leur reflet profondément mystérieux, « *ese misterioso reflejo de aguas emboscadas*<sup>864</sup> » :

*Pedro Nauto la miró de frente y vio en esos ojos una vez más una extraña sugestión, una atracción irresistible, como si todo su ser quisiera saltar de sí mismo para hundirse en ellos, sin importarle desaparecer en sus misteriosas aguas, como en un remolino mar adentro.*<sup>865</sup>

Les yeux de Rosalía ont le même pouvoir d'attraction et de fascination que la mer, et offrent à Pedro la possibilité d'entretenir sur l'île un lien permanent avec l'océan. Son imagination aquatique, qui se traduit dans le texte par la présence de nombreuses métaphores marines, l'envahit progressivement et, à l'intérieur du moulin, les dessins gravés dans le mur en bois pas les visiteurs s'animent pour transformer l'espace du moulin – lieu symbolique lié à la terre – en espace marin, « *ese mundo de estrellas, barcos y peces que era la pared del molino*<sup>866</sup> ».

Plus que Rosalía cependant, José Andrade le pêcheur est le guide qui va initier très concrètement Pedro à l'espace marin en l'y faisant travailler, remplissant ainsi sa fonction de transition. Dans la barque avec laquelle il se déplace et conduit Pedro à travers l'archipel, il fait figure de passeur. Personnage frontalier, il vit sur terre où il cultive son jardin mais subsiste grâce aux richesses de la mer, plus précisément des bords de mer et des mers intérieures. Son jardin, précisément, symbolise cette hybridité. Lors d'une visite chez José Andrade, le jeune adolescent découvre un endroit unique qui est l'expression d'une symbiose esthétique réussie entre la terre et la mer :

<sup>863</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, pp.23-33.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>865</sup> *Ibid.*

<sup>866</sup> *Ibid.*, p.59.

[...] junto a hortensias, camelias y manzanos, frutillas, parras y frambuesas, era el más hermoso de la comarca, debido a un inesperado regalo del mar al poco tiempo de haberse instalado la pareja en la playa de Tubildad.

En efecto, una ballena enferma o arponeada había sido llevada por las corrientes hasta la playa del estero, donde su hedor afectó a todo el contorno. Sólo Andrade se atrevió, a hacha y cuchillo, a descuartizar la gran mole que pronto fue limpiado por el oleaje y los pájaros de tierra adentro [...]. Pero el buzo Andrade había aprovechado ingeniosamente la osamenta de la ballena, arreglando el frente de su casa y su jardín con asientos hechos con las vértebras del cetáceo y las costillas como respaldos. El pintoresco lugar llamaba la atención por esas grandes osamentas [...] distribuidas entre flores y árboles frutales.<sup>867</sup>

Lieu symbolique entre tous, le jardin aménagé par le pêcheur est un espace de repos et de méditation créé à partir de la « mort », plus précisément, des ossements d'une baleine qu'il a lui-même dépecée<sup>868</sup>. Ce paysage s'offre à la vue comme le fruit d'une harmonie entre la mort minérale et la vie végétale. La présence des vestiges d'une baleine qui n'est plus convoque dans l'esprit de Pedro toutes les autres baleines vivantes et l'envie de les chasser, le détournant une fois de plus du lieu terrestre où il se trouve, pour le déporter dans l'espace désiré, la mer ouverte, conformément au programme dessiné par le titre du roman, *El camino de la ballena*. En effet, le mode de vie de José Andrade va vite se révéler insatisfaisant idéologiquement.

La quête de liberté qui détermine l'itinéraire de Pedro sur l'île correspond à un refus de l'industrialisation et d'un travail qui reposerait sur les principes capitalistes de rendement et de productivité. On l'a vu, la batteuse utilisée par Santiago Nauto, instrument qui martyrise et la terre et les paysans qui la cultivent, est le symbole de tout ce que rejette Pedro. Héros romantique épris avant tout de liberté, il fait très vite une expérience similaire aux côtés de José Andrade, celui qui représentait pourtant un modèle de vie pour le jeune homme et avait achevé de le convaincre de devenir son associé. Sous les yeux de Pedro, le pêcheur se laisse peu à peu pervertir par l'ambition et l'intérêt économique.

Les premières sorties en mer de Pedro et José Andrade sont parées d'une atmosphère paisible, comme si ces activités permettaient enfin à l'adolescent de retrouver la sérénité. Cependant, il découvre vite les obsessions et ambitions de José Andrade qui menacent de mettre un terme à cet équilibre retrouvé : mettre la main sur un énorme banc d'huîtres pour dépasser en termes de rentabilité ceux qui pratiquent encore la pêche traditionnelle au trident. Une telle ambition se manifeste concrètement par l'envie d'aller au-delà de la crevasse qui lui interdit peut-être l'accès au trésor convoité :

<sup>867</sup> *Ibid.*, pp.41-42.

<sup>868</sup> Notons que le jardin de José Andrade ressemble fortement à celui des souvenirs d'enfance de l'auteur : un espace devenu hybride, mi-terrestre (littéralement) mi-aquatique (au figuré) – une île symbolique – par la seule présence en son sein des restes d'une baleine.

—[...] yo tengo ganas de tantear al otro lado de ese barranco de mar. ¿Quién nos dice si allí no hay un buen fondo... y algo más? —dijo el buzo, guiñándole un ojo a su ayudante  
 —¡Quién se va a meter allí! ¡La verdad que da no sé qué!  
 —En todas las cosas hay que pillarla, Pedrito. Por eso nadie se ha metido por allí; todos le tienen miedo al barranco de mar.  
 —Es que allí es donde dicen que fondea el Caleuche de día.  
 —¿Tú crees en el Caleuche?  
 —Yo no le he visto; pero cuentan tantas cosas de él, que estoy por creerlo. Mi madre misma, que no creía en leseras, contaba que mi abuela lo había visto fondeado frente a Puerto Oscuro. [...]  
 —Yo no creo en eso Pedrito. Puede ser una visión de tu abuela que confundió un barco de pasajeros con el Caleuche. [...] Se lo contó a tu madre cuando era niña; lo dio por cierto y te lo pasó a ti.<sup>869</sup>

Les actions et pensées de Pedro sont influencées ici par la mythologie chilote, qui a d'autant plus d'effet sur le jeune homme que son identité sur l'île est symboliquement liée à la légende du *Caleuche*. En outre, cette légende lui a été transmise par sa mère, laquelle la tient elle-même de sa propre mère. A ces logiques magique et affective s'opposent le « positivisme » et le rationalisme de José Andrade, lesquels sont donnés à lire, par contraste avec les valeurs morales que représente Pedro, comme la manifestation d'un *hybris* que le jeune homme tente par deux fois de rabaisser en vain. L'ambition de José Andrade, nouveau Faust chilote<sup>870</sup>, sera pourtant punie, et la fin de la première partie du roman décrit la déchéance morale progressive du pêcheur.

### 2.2.3. Le port : une frontière géographique, sociale et morale

Le début des voyages à Puerto Montt coïncide avec l'enrichissement de José Andrade, qui, ayant enfin mis la main sur un énorme banc d'huîtres situé au-delà de la crevasse, derrière l'île de Caucahué, va y vendre régulièrement sa marchandise. Parallèlement, Puerto Montt signale une nouvelle étape dans l'initiation de Pedro qui accompagne le pêcheur dans ses voyages. Le déplacement qu'implique la fréquentation du port signifie un éloignement du foyer primordial ainsi que la rencontre avec une autre société, bien spécifique. Le port se révèle un espace-seuil et frontalier à tous égards :

*El puerto es, pues, una activa frontera de los hombres y las cosas de los mares del sur y del continente. [...] Se descargan todas las categorías humanas sobre la ciudad [...]. El bien y*

<sup>869</sup> *Ibid.*, pp.89-90.

<sup>870</sup> « —A los que hacen pacto con el Caleuche les dura poco la riqueza. [...] —Tiene vendida el alma al diablo », *ibid.*, p.114.

*el mal también se mezclan allí más profundamente que en las bucólicas islas que anclan al frente.*<sup>871</sup>

Le port offre à Pedro l'occasion d'un apprentissage moral. L'épisode de Puerto Montt, qui constitue la dernière étape dans sa formation et dans son itinéraire sur l'île de Chiloé, peut être lu comme une descente aux enfers symbolique. Le tripot « *Sin Envidia* » va constituer le lieu central de l'aventure portuaire ; c'est là que Pedro prendra conscience de la perversité de l'homme ; c'est là aussi où José Andrade perdra sa dignité aux yeux de son apprenti qui décidera de s'en écarter n'y voyant plus le représentant d'une alternative économique heureuse, pourvoyeuse de liberté, ni une figure paternelle de substitution à partir de laquelle se définir.

Un jour qu'ils sont allés tous les deux au port, le mauvais temps dissuade José Andrade de rentrer, et celui-ci décide d'initier Pedro au jeu le temps d'une nuit :

*[...] entró seguido del muchacho al especie de tugurio que servía de sala de juego. [...] La atmósfera, cargada del humo del tabaco, era pesada y densa como un manto de neblina. Algunos parroquianos levantaban de vez en cuando sus vasos de vino, cerveza o coñac, entre juego y juego. Los vidrios empavonados de una ventana, amarillentos por el tiempo, completaban la lobreguez del recinto repleto de hombres de diferente calaña.*<sup>872</sup>

L'atmosphère pesante et enfumée qui règne dans la salle de jeu, la sensation oppressante de clôtüre que transmet sa description, la masse humaine qui la peuple, en font un endroit où il n'est pas aisé de respirer et qui s'oppose en tous points à l'espace ouvert que Pedro avait jusqu'alors l'habitude de parcourir : les champs de son grand-père ou de la famille Nahuelquén, les plages de Quemchi, ou les canaux et mers intérieures de l'archipel aux côtés de José. A cela s'ajoute la pluie torrentielle au dehors dont le bruit est comparé à une « psalmodie tourmentée<sup>873</sup> », image qui traduit les tumultes agitant l'âme et l'esprit des hommes qui fréquentent ces lieux de la perversion. Cet univers « adulte » se présente à Pedro comme un concentré de « vices » (tabac, alcool, jeu clandestin, argent, violence et trahisons) auquel il se trouve confronté pour la première fois, ayant été jusqu'alors protégé dans la bulle de l'île natale.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>873</sup> « *La lluvia empezó a descargarse afuera como en oleadas por el ventarrón, y el chorro de una canaleta, cayendo a borbotones sobre un techo cercano, semejaba una salmodia atormentada* », *ibid.*, p.117.



Le jeu est décrit comme un charme irrésistible et mystérieux qui séduit d'abord l'adolescent<sup>874</sup>. Toutefois, ce charme n'opère qu'un temps car il se lasse vite de l'instabilité du hasard et de l'impossibilité d'en maîtriser la logique :

*[...] ya el juego mismo había perdido cierto interés para él. Acostumbrado a columbrar el cielo y los horizontes para prevenir el tiempo, las yemas de los árboles para calcular el fruto, el cabrilleo del mar para atisbar sus cardúmenes de primavera, le parecía que aquellas cartas guardaban sus secretos más diabólicamente que cualquier elemento de la naturaleza. Era como un adivinar en vano [...].*<sup>875</sup>

L'adverbe « diaboliquement » nourrit la thématique de la duplicité, de l'artifice, du mensonge et de la comédie du Mal qui accompagne la description de la société portuaire, une société marginale dont Pedro ne souhaite pas faire partie et qu'il préfère observer en spectateur. Le « diable » fait d'ailleurs son entrée dans la salle de jeu clandestin sous les traits d'un personnage charismatique et anonyme dont la manière de jouer relève d'une manipulation proprement diabolique:

*Era un doble juego el que hacía ante sus posibles víctimas: el de los naipes y el de su propio arte de farsantear [...] siempre dividiendo las opiniones en medio de las cuales parecía equilibrarse con placer.*<sup>876</sup>

Sa première victime est bien José Andrade, qui, le temps d'une seule nuit, perd ses vingt-cinq sacs d'huîtres. Pedro, quant à lui, va jouer le rôle d'un justicier, témoin malgré lui des manœuvres du patron du restaurant et de ce joueur diabolique, complices d'une machination. Pleinement « héroïque », il permettra le triomphe du bien, c'est-à-dire le rétablissement de la vérité.

De cette expérience à Puerto Montt, Pedro a tiré une leçon sur l'humanité dont il fait part à Rosalía en ces termes : « [...] allí aprendí en una semana lo que no había aprendido en toda mi vida. [...] Que la gente es mala y traicionera, que por un par de pesos es capaz de todo<sup>877</sup> ». Le port apparaît alors comme un condensé de toutes les perversités humaines, et surtout de la cruauté des hommes. C'est le lieu qui a fait perdre à Pedro sa naïveté et achève de le confirmer dans son désir de prendre la mer qui représente l'ailleurs, et implicitement, le bien. Le roman *El camino de la ballena* semble bien le lieu d'un cheminement spirituel du

<sup>874</sup> « Había una atracción confusa en esas cartas dadas vueltas, un imán debajo de sus caras ocultas, un misterio que desaparecía súbitamente con el gesto del que las tiraba mostrándolas sobre la mesa », *ibid.*, p.119.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>877</sup> *Ibid.*

héros vers son accomplissement. De ce point de vue, il irradie l'œuvre entière de Francisco Coloane en tant que quête exemplaire.

A la différence de l'espace insulaire, l'espace maritime se présente à l'imagination de Pedro comme celui de la libération possible, donc de la liberté. Il semble correspondre à son être et lui permettra d'actualiser son potentiel romanesque, de finaliser son apprentissage.

#### 2.2.4. Prendre la mer : le choix de l'aventure et de la liberté

Le nomadisme marin, la mobilité constante que la vie en mer implique sont ce qui permet l'aventure en mettant un terme à « la circularité du temps social<sup>878</sup> », au « rythme lent de l'ennui et des travaux et des jours<sup>879</sup> ». Le départ de Pedro reflète son refus de vivre cette « répétition inutile d'un éternel zéro » qu'évoque Kierkegaard comme « la source du désespoir par manque d'infini et de possible<sup>880</sup> ». Par cette attitude, Pedro peut être considéré, par opposition au statisme caractérisant l'existence des personnages insulaires secondaires, comme une « unité dynamique<sup>881</sup> » également essentielle à la progression de l'aventure. Lorsqu'il analyse ce type de roman, Bakhtine souligne en effet le rôle essentiel du temps qui « s'introduit à l'intérieur de l'homme, en imprègne toute l'image, ce qui modifie la signification substantielle de sa destinée et de sa vie<sup>882</sup> ». Le roman d'apprentissage apporte en effet l'idée d'un « devenir de l'homme », d'une vie qui « apparaît comme un terrain d'expérience, une école, un milieu, qui pour la première fois, modèlent et forment tant le caractère du personnage que sa vision du monde<sup>883</sup> ». C'est en mer seulement que Pedro Nauto pourra appliquer les conseils de José Andrade et prendre en main son destin, c'est-à-dire le maîtriser et le construire : « *¡Hay que salir adelante con el destino! [...] Y de una bordada, sobre todo cuando es la primera*<sup>884</sup> ».

Le désir de départ, qui est un désir d'événement, d'aventure, s'intensifie à mesure que progresse la première partie du roman consacrée aux obstacles s'opposant au départ du héros :

*Muchas veces, él había llegado hasta detrás de la punta de arenas que encerraba la rada de Huite para ver salir el sol tras la cordillera, o la luna, cuando rielaba sobre el horizonte del golfo de Ancud. Había sentido lo mismo que parecía sentir el hombre del almanaque: cierta*

<sup>878</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Île au Trésor*, op.cit., p.9.

<sup>879</sup> *Ibid.*

<sup>880</sup> Cité par Isabelle Guillaume, *ibid.*

<sup>881</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.225.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p.225.

<sup>883</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2008, p.206.

<sup>884</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.42.

*tristeza de no poder seguir galopando por el reguero de luz hacia el mar abierto. Para eso están los barcos —se dijo—. Algún día seguiré por ese camino hacia el mar abierto.*<sup>885</sup>

Après de multiples tergiversations et atermoiements, l'orphelin sans terre Pedro Nauto finit par quitter son île natale, synonyme pour lui de monotonie et d'ennui, d'errance et d'incertitudes, d'inégalités sociales, de superstitions ou d'hypocrisie religieuse. A Rosalía qui tente par tous les moyens de le convaincre de rester auprès d'elle, Pedro Nauto réaffirme avec passion son désir d'en finir avec l'injustice, l'aliénation et le mal que représente l'île:

*Creía que tu amor podía hacerte diferente del resto de la gente, pero veo que no es así. Aquí todos son iguales: si no son los brujos, son los machis o los curas los que le meten cosas en la cabeza para hacer más desgraciada a la gente. ¿Qué culpa tengo yo de que mi madre me haya parido sin casarse? ¡Por eso me voy a mandar a cambiar de aquí; de esta tierra de brujos, de ricachones como mi abuelo que han hecho plata robándoles la tierra a los indios, haciendo trabajar a las gentes por la comida y unas cuantas chauchas!*<sup>886</sup>

En quelques lignes, Pedro dresse un portrait impitoyable de l'île de Chiloé du début du XXe s., une île où l'on y vit mal et malheureux, à moins d'être propriétaire terrien. A l'opposé, les lois de la mer veulent que rien de ce qu'on y trouve n'appartienne à personne ou que tout soit à tout le monde. C'est la raison pour laquelle José Andrade ne peut réserver pour son usage privé le banc d'huîtres qu'il a découvert : « [...] *no se podría pedir la concesión, es cierto. Sería como solicitar un pedazo de mar o de golfo. Eso no debe estar en las leyes*<sup>887</sup> ». Le pêcheur ambitieux se fait reprendre quelques pages plus loin, alors qu'il s'obstine : « *Nadie puede hacerse dueño de un banco de ostras que está en medio del mar, hombre. Ni siquiera en la playa, que hasta cincuenta metros arriba de la alta marea es de todos*<sup>888</sup> ». Un peu plus loin, le contremaître chargé de régler le différend entre José Andrade et son associé-traître Manuel Videla formule cette loi générale : « *¡Nadie todavía ha podido adueñarse del mar y en él pesca el que puede!*<sup>889</sup> ». José Andrade lui-même avait convaincu Pedro de garder l'anneau qu'il a trouvé dans la rade de Puerto Oscuro en s'appuyant sur la même loi : « — *Bueno es tuyo entonces... Todo lo que se encuentra en el mar, sin dueño, es de uno, dicen las leyes*<sup>890</sup> ». En effet, si la mer n'appartient à personne, ce qu'un homme y découvre sans propriétaire lui appartient de fait.

La société marine apparaît dans la première partie du roman comme une alternative « économique » au modèle d'exploitation agricole : relevant plutôt de l'anarchisme, elle

<sup>885</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>890</sup> *Ibid.*, p.39.

semble n'impliquer à aucun moment de relations pyramidales, créatrices d'injustices entre les hommes. Seuls les principes darwinistes sont discriminants, faisant la loi et rendant la justice aussi bien chez les animaux que chez les hommes. C'est d'ailleurs la conclusion que tire le contremaître pour apaiser José Andrade qui se dit trahi, lésé et exige réparation, en vain : « — *Bueno, paciencia, en el mar siempre el pescado más grande se come al más chico*<sup>891</sup> ». Pedro Nauto pourra vérifier cette autre loi marine une fois à bord du baleinier le *Leviatán*.

Ainsi, pour les autres, les sans-terres comme Pedro, seule la mer offre l'espoir d'une existence, tout au moins de subsistance:

—*Rosalía no me queda otro camino que el mar. Aquí vive bien sólo el que tiene tierra, y mucha tierra y plata para que otros se la trabajen. Con las cuadras que cultivábamos con mi madre en Puerto Oscuro, apenas si teníamos para no morirnos de hambre. Por eso me voy, porque esta tierra y la gente se han portado mal conmigo. [...] te digo que me voy de esta tierra porque aquí ya no puedo vivir, no tengo trabajo y todos me miran como a un « huacho perdido ».*<sup>892</sup>

Pedro l'orphelin, insulaire et sans terre, sera tout logiquement un héros des mers australes, comme de nombreux Chilotes. En prenant la mer et en s'embarquant à bord d'un baleinier, il réalise aussi le destin d'une grande partie de la communauté chilote de la première moitié du XXe s. En effet, le mouvement migratoire qui touche le peuple chilote à la même époque a pour première cause l'impasse économique dans laquelle se trouvent la plupart de ces insulaires qui semblent avoir trouvé un débouché, depuis plus d'un siècle désormais, dans la chasse ou la manufacture des produits de baleine, notamment à Quintay:

*Los desplazamientos chilotes hacia la ballenera responderían, primeramente, a las causas de la emigración insular en general: problemas con la tierra y la agricultura y el atraso económico de la provincia.*<sup>893</sup>

Comme on l'a vu, l'industrialisation de l'agriculture et les problèmes socio-économiques qui en découlent déterminent en grande partie le départ de Pedro Nauto dont le destin romanesque est le miroir d'un destin collectif chilote. Dans le même temps, en prenant la mer au terme de son apprentissage insulaire, le héros chilote réalise le programme narratif et romanesque contenu dans son nom<sup>894</sup> tandis que la deuxième partie du roman s'attachera à

<sup>891</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>892</sup> *Ibid.*, pp.153-154.

<sup>893</sup> Paula de La Fuente, Daniel Quiroz, « *Los chilotes en la ballenera de Quintay* », *op.cit.*, p.180. L'autre raison de cette émigration vers Quintay est le désir de connaître la « patrie », un désir qui anime moins Pedro Nauto que les héros du roman *Los conquistadores de la Antártica*: « [...] los migrantes vieron en los viajes hacia Quintay una oportunidad para conocer “conocer su patria [...] porque nosotros somos nacidos y criados en Chiloé y a veces no hay oportunidad para conocer la zona norte de nuestro país” », *ibid.*, p.181.

<sup>894</sup> Rappelons les deux sens de « *Nauto* » : d'après son étymon latin, le nom désigne le « marin » ; d'après son

décrire l'actualisation du désir qui caractérisait jusqu'alors essentiellement le mode d'être du personnage, un être désirant plus qu'agissant, entièrement tourné vers une quête ontologique où la recherche de l'ailleurs coïncide avec la recherche de soi. Ainsi, bien qu'il ait une dimension collective, Pedro Nauto est un héros moderne qui pense et agit en dehors de la geste collective d'une épopée, un héros qui combat individuellement, en phase avec une époque où « nous nous concevons de plus en plus comme des êtres solitaires, condamnés à conquérir notre bonheur, *contre* un univers qui n'est plus à notre mesure<sup>895</sup> ». Cette combativité individuelle est dans le roman étroitement liée à son statut d'orphelin et de bâtard appelé à conquérir son identité en luttant pied à pied contre l'adversité<sup>896</sup>.

C'est presque nu et dépourvu de biens qu'il s'embarque à bord du baleinier *Pingüino*, engagé comme aide-cuisinier, suite à la mort de l'un des marins du même bateau dans une violente rixe :

*[...] como le faltara un hombre a bordo, el piloto encargado de la gente ofreció al muchacho el puesto de ayudante-cocina, al verlo tan despierto en sus maniobras de fletero. Y así fue como Pedro Nauto, aprendiendo una lección más de la vida, que la desgracia de unos a veces es la suerte de otros, emprendió inesperadamente el « camino de la ballena ». Por suerte, había vendido su caballo [...] y recogiendo sus pocas cosas, entre las que se encontraban aquel anillo hallado en el fondo del mar con las iniciales J.A., subió a la cubierta del Pingüino rumbo a caleta Samuel.<sup>897</sup>*

L'importance de cet événement est pointée dans le texte même qui réintègre, entre guillemets, le titre du roman au sein de la narration. Concrètement, ce coup du sort est ce qui va enclencher l'aventure proprement dite puisqu'elle permet la sortie de l'île. Jean-Yves Tadié souligne à cet égard le lien étroit entre l'aventure et le hasard :

L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle n'en triomphe pas.<sup>898</sup>

L'aventure commence véritablement en mer, c'est-à-dire à partir de la deuxième partie du roman « *¡Ballena a proa!*<sup>899</sup> ». L'idée d'un contraste brutal entre le paysage insulaire de la

---

origine indigène (huilliche), il signifie « celui qui défait et renverse ».

<sup>895</sup> Marc Soriano, *Guide de la littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1975, p.324.

<sup>896</sup> Marthe Robert distingue deux types de héros à la base de toute intrigue, de tout scénario romanesque : le bâtard, qui affronte le monde (Robinson), de l'enfant trouvé ; l'un fait partie de la catégorie des « héros combattants », l'autre sera un « jeune homme terré dans sa solitude, qui ne sera donc pas le héros de l'aventure, à la différence de Pedro Nauto, qui appartient bien à la première catégorie. Cf. les chapitres « Raconter des histoires » et « Royaumes de nulle part », in *Roman des origines et origines du roman, op.cit.*, p.41 et p.81.

<sup>897</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.157.

<sup>898</sup> Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures, op.cit.*, p.5.

première partie et celui sur lequel s'ouvre la seconde partie du roman est explicitement marquée par une opposition entre rêve et réalité. En effet, la localisation et la description géographique qui occupent l'incipit mettent l'accent sur le caractère hostile et dangereux de la géographie polaire alors que le capitaine Albarrán sort d'un sommeil profond peuplé de doux rêves pour retrouver la réalité cruelle et brutale :

*Un vívido sueño lo había transportado por algunos instantes a miles de millas de distancia; pero la cruda realidad le había hecho sacar la cabeza de nuevo entre aquellos cantiles de roca y hielo en mitad del mar de Bellinghaüsen, el más tempestuoso de los que bordean el casquete polar antártico. Más que islas, aquellos eran verdaderos témpanos encaramados sobre los picachos de algún cráter emergido de las profundidades oceánicas. Aquellas moles de roca y hielo se entreveraban [...].<sup>900</sup>*

La réalité géographique ici décrite est un « *locus horridus* », un paysage « hérissé » et labyrinthique qui contraste violemment avec les fantasmes marins de Pedro, presque exclusivement imprégnés des notions positives de liberté et de gloire associées à la vie de chasseurs de baleine, incompatibles avec celles d'impuissance et de vulnérabilité qui caractérisent l'homme lorsqu'il fait face à la nature.

L'incipit de la deuxième partie du roman établit une rupture spatio-temporelle avec la première partie, qui s'accompagne d'un changement de focalisation narrative : le lecteur se retrouve plongé dans les rêves du capitaine Julio Albarrán, à bord d'un navire baleinier, en pleine mer de Bellinghausen, bien loin de Chiloé. Il faudra attendre le cinquième chapitre (p.215) de cette seconde partie qui en compte douze avant de retrouver Pedro Nauto. Ce chapitre est conçu comme un retour en arrière qui vient combler l'ellipse d'un an et demi correspondant à la durée qui s'est écoulée entre son départ de l'île, son embarquement à bord du *Pingüino* et son transfert à bord du *Leviatán*. La sortie de l'île est mentionnée dans le texte comme le début d'un véritable changement dans l'itinéraire de Pedro Nauto : « *Como quien se despide de una etapa de la vida para entrar en otra, empezó a recordar algunas cosas desde aquel día en que se embarcara en el ballenero de paso por Quemchi*<sup>901</sup> ». Son travail à la base baleinière de Caleta Samuel, tantôt comme aide-cuisinier à bord du *Pingüino*, tantôt à terre au dépeçage des baleines, l'a transformé, et avec lui, ses souvenirs de l'île natale, laquelle, envisagée depuis l'extérieur, n'a plus rien de cet enfer social et économique qui la caractérisait dans la première partie mais ressemble désormais à un paradis terrestre. La

<sup>899</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.163, soit presque à la moitié du roman, celui-ci comptant 300 pages au total. On peut ainsi constater qu'est attribuée aux deux parties une épaisseur équivalente, d'un point de vue structurel, et, comme on le verra progressivement au cours de notre étude, du point de vue du sens global de l'œuvre.

<sup>900</sup> *Ibid.*, *op.cit.*, p.218.

<sup>901</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.216.

nostalgie qui sous-tend désormais l'évocation de l'archipel de Chiloé fait de celui-ci un véritable *locus amoenus* :

*Pensó que a no mediar aquella reyerta frente a la « casa de trato » [...], a lo mejor todavía estaría dándole vueltas a la manivela de la bomba de aire de la chalupa del buzo José Andrade.*

*Sin embargo, no dejaba de añorar la vida de las islas, tan diferente a esa ruda vida de balleneros. Aquellos pequeños golfos tranquilos, brazos de mar y canalizos enredándose por entre las culebreantes islas, cubiertas de verdes papales, trigales y manzanares. Aquello le parecía un paraíso al lado del clima tempestuoso del archipiélago de las Guaitecas, de la fiereza de los canales magallánicos y luego de esa región antártica donde no brotaba ni una brizna de pasto.[...]*

*Por el este, entre precipicios rocosos, algunos precarios desembarcaderos guarecidos del mar más tempestuoso de la tierra. [...].*

*Por el oeste, los mas altos paredones en constante resistencia contra los embates del mar, la lluvia y el viento. Erosionados como las coyunturas de un puño ciclópeo.<sup>902</sup>*

Ainsi le sens des lieux change en fonction du vécu et du changement psychologique des personnages. Pedro pense désormais en marin, en ce sens où la terre est devenue à ses yeux symbole de protection : le labyrinthe de canaux n'est pas synonyme de danger mais représente ici un filet protecteur. En effet, pour la première fois, l'île chilote devient pour Pedro le nid, le refuge, le confort et la mère nourricière, comme le suggère la liste des plantations qui dit l'abondance des ressources locales et donne à son territoire l'image sinon d'un paradis terrestre, tout au moins d'un lieu synonyme de plénitude. Quelques lignes plus bas se poursuit sur le mode de la liste la description élégiaque de l'île natale, foyer par excellence, gardien de paix, et source d'abondance naturelle et de plaisir :

*Por contraste rememoró los sabrosos frutos de su tierra, sus casas de alerce con un fogón rústico entre las piedras, sus botes siempre listos para salir a pescar o mariscar por los redosos tranquilos, el dulce jugo del « cauchao », el diminuto fruto de la luma, el poe de las doradas bromelias, los chupones entre los quiscales, el tierno guiñacho enterrado en la arena al amparo de sus grandes hojas de pangué.<sup>903</sup>*

A l'espace-temps du souvenir heureux s'oppose la réalité d'une existence rude que le jeune héros éprouve maintenant en personne tandis que sur l'île de l'enfance, il semblait insensible aux discours de José Andrade qui tentait de le dissuader en vain d'embrasser la vie de chasseur de baleine. En comparaison, le paysage austral qu'il a sous les yeux, et qui compose le décor de sa vie marine, est un espace violent, au climat extrême et d'où la végétation est totalement absente. Pedro Nauto se retrouve face à un paysage caractéristique

<sup>902</sup> *Ibid.*, pp.216-217.

<sup>903</sup> *Ibid.*, pp.219-220.

du « sublime sombre<sup>904</sup> » où se côtoient abîmes et précipices. Cette expérience contemplative constitue donc pour le jeune homme une nouvelle épreuve dans le parcours qui le conduit à son destin.

Dans le même temps, la sortie de l'île est l'occasion d'un apprentissage géographique : le jeune chilote fait l'expérience de la variété des paysages australs chiliens, son horizon s'ouvre, la connaissance qu'il a de son pays, autrefois cantonnée à l'île, s'élargit. En effet, pour Pedro, le paysage antarctique est d'une beauté nouvelle, et ce qu'il découvre à l'entrée du canal Trinité, sur la route menant au détroit de Magellan, le remplit tout autant d'effroi que d'espoir :

*Había aclarado el día, cuando las brumas, dejaron al descubierto un paisaje de belleza sobrecogedora. [...] Un luminoso boquerón se abría entre el despejado litoral, y daba paso al mar, que se internaba como una carretera cabrilleante [...]. De las grietas de la roca emergía de vez en cuando una vegetación irregular de robles aparragados, musgos, helechos y turbales verdinegros que jaspeaba el grisáceo de la piedra hasta la mitad de las cumbres, donde la nieve resplandecía blanca y azulada en las vetas que ya se habían transformado en el cristal del hielo eterno. Era una belleza fría, cruel, pero cuya luz abría la esperanza de un posible más allá más promisorio.*<sup>905</sup>

En dépit de son austérité, ce paysage est d'un éclat, d'une transparence et d'une pureté symboles et promesses de renouveau. Il signifie pour Pedro un nouvel itinéraire placé sous des auspices propices à la réalisation de soi et au bonheur. La signification de cette géographie symbolique est clairement exprimée dans le texte : « *El paso por esa región de los canales fue para Pedro Nauto como el tránsito de un mundo a otro que se iba abriendo grandioso y desconocido*<sup>906</sup> ». Ainsi, l'expérience de l'inconnu réjouit Pedro, un personnage décidément disposé à vivre l'aventure, à aller jusqu'au bout de ses rêves.

La transformation qu'il subit est aussi d'ordre physique. Son travail à la base baleinière l'a préparé à son destin en mer australe : « *El año y medio en caleta Samuel le había templado las carnes, los músculos y hasta los huesos, para resistir después la intemperie antártica*<sup>907</sup> ». C'est une métamorphose profonde puisqu'elle touche jusqu'à ses os. Malgré ces changements conséquents, la deuxième partie du roman ne montrera pas Pedro Nauto œuvrant à bord du *Leviatán*, la problématique de l'apprentissage technique, centrale dans *Los conquistadores de la Antártica*, s'effaçant pour laisser place à une réflexion d'ordre métaphysique sur le sens de l'existence proposée par l'intermédiaire d'un nouvel héros, un homme mûr cette fois. Plus

<sup>904</sup> Yvon Le Scanff, « Le sublime sombre » (Introduction), *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, op.cit., pp.5-48.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p.218.

<sup>906</sup> *Ibid.*

<sup>907</sup> *Ibid.*, p.217.



encore, dans le dernier épisode du roman, alors que le navire est en train de faire naufrage et que les membres de l'équipage, dans le chaos général, manœuvrent pour éviter la catastrophe ou rejoignent les canots pour se sauver, Pedro est étrangement absent de la scène : il dort profondément dans l'entrepont, bien loin de la tragique réalité. Le jeune Chilote est dans le bateau comme un Jonas profondément assoupi au fond du navire pendant la tempête déclenchée par un Dieu en colère contre le prophète qui a d'abord refusé la mission qu'il lui avait confiée. Mais dans le texte de Coloane, le profond sommeil dans lequel le jeune homme est plongé n'est pas synonyme de désobéissance mais d'innocence, celle de l'enfant qui n'est finalement pas encore prêt à faire l'expérience de la mort.

De fait, dans la deuxième partie de *El camino de la ballena*, le personnage de Pedro tient davantage un rôle symbolique que dramatique, tandis que l'individu qui occupe le devant de la scène, le héros du drame, est désormais Julio Albarrán, le capitaine du baleinier *Leviatán*. Ce personnage est proche, par sa personnalité et par le sens de sa quête, du capitaine Achab, le héros emblématique de *Moby Dick*. En poursuivant l'analogie entre les deux romans, on peut comparer Pedro à Ismaël, tous deux orphelins et marginaux souhaitant fuir la société, bien que le premier, contrairement au jeune héros de Melville, entretienne avec son capitaine des rapports intimes et qu'il ait dans le drame un rôle capital qui fait de lui bien plus qu'un témoin silencieux des exploits de son capitaine.

Alors qu'il a réussi à se défaire d'un groupe qu'il jugeait « pervers », la communauté chilote insulaire, Pedro Nauto en intègre un nouveau, l'équipage du *Leviatán* presque entièrement composé de chilotes ; l'individu trouve son identité au sein d'une nouvelle collectivité, une société qu'il a choisie<sup>908</sup>. Pourtant, son cheminement individuel se poursuit parallèlement. Le transfert de Pedro Nauto à bord du *Leviatán* coïncide en effet avec la réalisation de l'un de ses projets, le port de l'anneau trouvé en mer autrefois : « *Voy a hacer una cosa: cuando me quede bien me lo voy a llevar puesto, y de repente alguien puede reconocerlo*<sup>909</sup> ». Ce programme narratif digne d'un conte peut à présent se mettre en place. En effet, lorsqu'une fois à bord Pedro essaie l'anneau, celui-ci lui sied parfaitement, preuve symbolique de sa maturation : « *Se lo probó en los dedos de su mano izquierda, y ahora vio que le quedaba ajustado en el dedo del medio*<sup>910</sup> ». Cette adéquation physique est donnée à lire comme une union symbolique entre le fils et le père, qui préfigure leur véritable réunion.

De fait, à bord du *Leviatán*, Pedro ne vaut plus que pour sa fonction de révélateur d'identité et en tant que moteur déclencheur de l'histoire du capitaine Julio Albarrán, comme

<sup>908</sup> Dans le roman – et très clairement dans la première partie – la terre se présente comme un destin, une fatalité, tandis que la mer reste un espace que l'on choisit.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p.221.

si le premier personnage passait le relais au second dans cette quête identitaire qui les anime tous deux. Le seul acte que Pedro, héros désormais secondaire du point de vue de l'action, va jouer sur cette nouvelle scène qu'est l'espace marin n'est pourtant pas des moindres puisque l'anneau qu'il porte, tel un objet magique, va conduire le capitaine José Albarrán à une réminiscence porteuse de vérité : la reconnaissance de son fils<sup>911</sup>.

D'une manière générale, le personnage de Pedro Nauto est lié à la notion de vérité en sa qualité de héros de récit initiatique. Contre toute attente, son apprentissage social et moral se poursuit en mer. En effet, bien qu'y règnent la camaraderie et la solidarité, la vie en mer lui impose une nouvelle fois la rude épreuve de la désillusion. Il sait maintenant que la navigation au long cours ne rend pas la nature humaine plus pure :

*Pedro Nauto amaba naturalmente a toda la gente. Su sana juventud le impedía suponer la maldad y la mentira en los demás; pero poco a poco la vida lo fue amaestrando en el conocimiento de la verdad y el engaño, de la realidad y la ilusión, entre los hombres y las cosas.*<sup>912</sup>

La tromperie et les mensonges sont décelables dans les récits des marins qui tous, par honte, cherchent à embellir leurs origines et leur condition sociale :

*Algunos en sus relatos querían distinguirse de la vida común de los otros, y en ocasiones de seguro emulaban la exageración de la realidad, o simplemente inventaban o mentían, como lo había hecho el cocinero con Pedro Nauto, cambiando en sus fantasías la pobreza por la riqueza. Por algo el viejo le había dicho en una oportunidad un grosero refrán: « La pobreza es tan hedionda como mierda de borracho; el perro que se la come se pasa de buen muchacho ». Así era: todos trataban de evitar la pobreza, y hasta en sus relatos la escondían como una cosa vergonzosa.*<sup>913</sup>

Le refus de la pauvreté qui a décidé entre autres du départ de Pedro trouve un écho dans l'histoire de ces hommes, pour la plupart Chilotes, comme si un même destin se répétait fatalement et qu'il était celui de toute une région.

De la même façon, la grandeur et l'héroïsme associés à la chasse à la baleine sont dans une certaine mesure remis en question par la contingence économique qui donne à cette activité une motivation surtout matérielle : « [...] los sacrificios que significa ir a cazar ballenas a la Antártida sólo podía compensarse con una buena ganancia, y ésta la daban exclusivamente las ballenas [...] »<sup>914</sup>.

---

<sup>911</sup> Rappelons que l'anagnorèse est un motif récurrent du roman grec, ancien avatar du roman d'aventures.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p.232.

<sup>913</sup> *Ibid.*

<sup>914</sup> *Ibid.*, p.168.

Ainsi conçue, la chasse à la baleine en Antarctique ne relève plus d'un choix héroïque mais de la nécessité, une réalité qui entre en conflit avec les idées naïves de Pedro :

*Muchos de tierra adentro creían que andaban por aventuras, por ver tierras desconocidas; pero no, andaban detrás de la ballena lo mismo que la orca, la « ballena asesina », por una dentellada más que no habían podido dar en tierra y que la daban exponiendo sus vidas en plena mar.*<sup>915</sup>

Comparés à l'orque en quête de sa proie, les chasseurs de baleine ne sont ici rien de plus que des animaux engagés dans une lutte désespérée pour leur survie. La structure binaire du roman est donc loin de signifier une pensée manichéiste de la dichotomie terre/mer bien que la vision idéale du héros, pour qui l'espace marin était synonyme de justice et de liberté, eût pu le laisser croire. Le milieu marin est lui-même mis en scène et dépeint dans toute son ambivalence, de même que les valeurs associées à l'espace terrestre changent en fonction du contexte géographique et social depuis lequel il est perçu. Ainsi, la possibilité de libération et la liberté que Pedro associait à la chasse à la baleine, et plus généralement, à la vie en mer, semblent démenties par les réflexions intérieures du capitaine Albarrán selon qui les marins sont exploités et victimes d'un modèle économique tout aussi injuste que le modèle de travail agricole refusé par Pedro alors qu'il vivait sur l'île :

*Una sola cosa clara surgía en su cabeza: que durante treinta y tantos años de ballenero había estado trabajando para que se enriquecieran otros; para que el dueño de un bricbarca en los antiguos tiempos, un armador o una compañía ballenera, es decir, hombres que nunca habían salido de la orilla de la tierra, vivieran y se enriquecieran a costa de su trabajo. La idea era más simple y clara que la de Dios, que la del sentido de la vida. En medio de todo, el dinero, el único dios real, tangible y poderoso, para comprar un vaso de vino o la gloria de una mujer.*<sup>916</sup>

La loi de l'argent prévaut aussi en mer et donne aux hommes le sens de leur activité, un sens en contradiction avec l'idéal romantique imaginé par Pedro Nauto. La pensée darwinienne qui, comme on va le voir, sous-tend tout le roman et se trouve incarnée, en premier lieu par le capitaine Albarrán, ne définit pas seulement l'activité de ces marins-chasseurs; c'est l'humanité en son entier qui est concernée, une leçon sur le monde que Pedro apprend brutalement:

*Después, claro, no hay hombre que no ennoblezca su propio trabajo, y la ruda vida del ballenero era como la síntesis de aquello en que siempre ha vivido la humanidad: buscando su comida.*<sup>917</sup>

---

<sup>915</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p.258.

<sup>917</sup> *Ibid.*, pp.234-235.

La deuxième partie du roman s'offre ainsi explicitement à une interprétation symbolique de la chasse à la baleine et peut se lire comme un apologue sur la dimension profondément prosaïque et matérialiste de la vie humaine et de l'humanité. De cette façon, le « chemin » de la baleine sur lequel se sont lancés ces hommes représente non pas seulement le destin des Chilotes mais aussi celui de l'humanité. Quittant l'échelle locale et s'émancipant de l'espace chilote, la deuxième partie du roman de Coloane déploie une pensée de l'universel en situant désormais les aventures dans l'espace marin décrit par l'un des personnages comme une zone de neutralité. De la même façon, bien que plein d'estime pour les chilotes, majoritaires à bord du *Leviatán*, Hansen l'administrateur de la base baleinière, conçoit le métier de chasseur de baleines comme une activité universelle : « *Para mí no hay chilenos ni noruegos, hay sólo balleneros [...]*<sup>918</sup> ». Explicitement, la chasse à la baleine en mers australes transcende les contingences géographiques et culturelles mises en scène dans la première partie pour accéder à un sens universel et retrouver, selon la formule de Jean-Yves Tadié, « ces choses vieilles comme le monde que sont la peur, la solidarité, l'amour, la sécurité et la mort, la chasse et la prise<sup>919</sup> ». Aussi, la structure bipartite du roman *El camino de la ballena* doit-elle se comprendre également dans le sens d'une complémentarité entre le local et l'universel, que le destin de Pedro Nauto concrétise. Ce dialogue constant entre immanence et transcendance donne au roman son efficacité, son amplitude et sa force en tant qu'images et discours sur l'être du Chili des marges (archipels) et des confins. Comme l'explique Ernesto Sábato, c'est la capacité d'une œuvre à atteindre un sens universel qui lui confère son poids et sa place dans la culture nationale, au-delà de tout régionalisme ou folklorisme souvent superficiels :

*El folklore tiene sus méritos propios, pero no puede ser tomado como fundamento necesario de un arte nacional. [...] Basándose o no en el folklore, todo gran arte va más allá, penetrando en una región más profunda y universal.*<sup>920</sup>

Cette région « plus profonde et universelle », c'est la mer australe devenue symbole qui la concrétise dans le roman. Sábato insiste sur le fait que c'est sa profondeur qui seule pourra conférer à une œuvre son sens pour une nation :

*La clave no ha de ser buscada ni en el folklore ni en el "nacionalismo" de los temas y vestimentas: hay que buscarla en la profundidad. Si un drama es profundo, ipso facto es*

<sup>918</sup> *Ibid.*, p.202.

<sup>919</sup> Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, op.cit., p.11.

<sup>920</sup> Ernesto Sábato, *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Crisis, 1973, p.31.

*nacional, porque los sueños de que están tejidos los seres de ficción surgen de ese ámbito oscuro que tiene sus cimientos en la infancia y en la patria; que aunque no se lo proponga, y a veces porque no se lo propone, expresa de una manera o de otra los sentimientos y ansiedades, los dilemas raciales, los conflictos psicológicos que forman el substrato de una nación en un instante de su historia.*<sup>921</sup>

Dans *El camino de la ballena*, Francisco Coloane, considéré « *el más regional de los escritores chilenos*<sup>922</sup> », transforme le Sud du Chili en un espace métaphysique, en transcende les frontières et la géographie pour s'adresser au cœur et à l'âme humaine. Ce mouvement d'ordre poétique et politique fait la force de son œuvre et permet de comprendre l'impact profond qu'elle a pu avoir sur les Chiliens et que, mieux connue, elle pourrait avoir sur le plan international.

---

<sup>921</sup> *Ibid.*

<sup>922</sup> José Miguel Varas, « Coloane "cosecha" », *Antártico, op.cit.*, p.11. Il décrit ainsi les récits de Coloane : « *Estos nuevos cuentos de Francisco Coloane [...] tienen el cuerpo, el sabor y el violento aroma de yodo, sangre, cueros de ovejas y distancias terrestres de la mejor cosecha del más regional de los escritores chilenos* »,

### Chapitre 3. La mer australe : un espace épique, mythologique et métaphysique

L'aventure en mer australe, telle qu'elle est représentée dans la deuxième partie du roman *El camino de la ballena*, se décline selon trois aspects : elle relève avec évidence de l'épopée, possède une grandeur mythologique et se révèle une épreuve profondément métaphysique, au-delà des exploits physiques que doivent déployer les marins au sein d'un espace particulièrement violent.

#### 3.1. La chasse à la baleine bleue : épopée et tragédie en mer australe

La deuxième partie du roman de Francisco Coloane déploie une quête collective qui ne va pas cependant sans le récit d'une existence tragique, celle de son héros, le capitaine Albarrán. En conjuguant ce qui semble s'opposer<sup>923</sup>, la tragédie et l'épopée, Coloane réunit trajectoires individuelles et collectives, d'une part pour poser les grandes questions existentielles qui concerne l'homme universel, par le biais de personnages qui se détachent du groupe et dont la vie intérieure est communiquée au lecteur, d'autre part pour mettre en scène les destins et enjeux d'une communauté précise qui s'incarnent dans la collectivité des chasseurs du *Leviatán*. En outre, comme on l'a dit plus haut, ce destin communautaire revêt lui-même une dimension universelle lorsque la chasse est approchée dans son sens symbolique et mythique. Nous verrons alors pourquoi *El camino de la ballena* peut être considéré comme un roman fondateur qui fédère l'œuvre entière de Coloane, lui donne *a posteriori* son unité, en assure la cohésion, en extrait la quintessence.

##### 3.1.1. Place et sens de la baleine dans l'œuvre de Coloane

On l'a vu, le chasseur de baleines représente pour Pedro Nauto un modèle d'humanité supérieure, un héros dont il souhaiterait égaler les exploits. Dans le jardin de José Andrade, Pedro enchaîne les questions au sujet de la baleine bleue, un type de cétacés caractéristique des mers australes, tout en révélant sa grande admiration pour ceux qui les chassent :

—[...] una alfaguara tiene hasta treinta metros.  
—¿Alfaguara?

<sup>923</sup> « En toute rigueur, le héros d'épopée n'est jamais un individu. De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais d'une communauté », Georg Lukács, « Epopée et roman », *La théorie du roman, op.cit.*, p.60.

— *Sí, también se llama ballena azul.*

— *Dicen que los balleneros son los mejores marinos que hay... [...] Yo creo que hay que ser hombrecito para cazar un animal de éstos. Nunca he visto una. ¿Cómo será?*

— *Imagínate una tonina de treinta metros de largo y casi tan alta como esta casa.*

— *Puchas...*

— *Así son.*

— *Me gustaría ser ballenero —exclamó Pedro Nauto, como en un suspiro.*<sup>924</sup>

Ces informations mettent en exergue les dimensions de l'animal et placent la baleine bleue – le plus gros animal actuellement en vie selon les zoologues, peut être même le plus gros de tous les temps – du côté du fantasme. Elle représente l'énorme, la grandeur extraordinaire, sorte d'avatar du dragon des quêtes médiévales sans en posséder toutefois les caractéristiques maléfiques. On retrouve cette insistance sur les dimensions exceptionnelles de cet animal dans un passage de la nouvelle « *Tierra del Fuego* ». Comme un autre écho au souvenir du jardin aménagé à l'aide de vertèbres de baleine, l'un des héros se promène à l'intérieur du squelette d'une baleine venue s'échouer sur une plage du Páramo pour y mourir :

*Cuando se acercaba a la osamenta, el caballo empezó a resoplar, desconfiando de aquel extraño andamiaje tan blanco [...]*

*De cerca impresionaba aún más la grandeza de aquellos huesos, que aún conservaban íntegra la forma del gran cetáceo, que por lo menos debió haber tenido unos treinta y cinco metros de largo. Los huesos de la cabeza semejaban un gigantesco carro romano, el tórax del cuadernaje de un barco, y las vertebras de la cola una serpiente monstruosa que se enterraba en la arena. Schaeffer se pasó un rato dentro de la arcadería, estirando los brazos hacia arriba, calculando asombrado las dimensiones del animal [...]. Miró una por una las costillas [...].*<sup>925</sup>

Ce qui frappe le voyageur lors de son inspection des ossements de baleine, ce sont les dimensions de l'animal et le caractère monstrueux du squelette. Même dans la mort, la baleine est sublime et force l'admiration, comme en témoignent les marqueurs d'intensité (« *extraño ; gigantesco ; grandeza ; asombrado ; impresionaba aún más ; por lo menos* ») soulignant le sentiment d'étonnement de l'homme face à la démesure exceptionnelle de l'animal. C'est peut-être la raison pour laquelle le chasseur de baleine est lui-même érigé en poète dans un récit consacré à la baleine bleue et intitulé « *Alfaguara* ». Au narrateur qui demande au pilote de l'*Indus*, le bien nommé Jorge Manrique – comme le poète espagnol – : « *¿Usted es poeta ?* », ce dernier répond : « *Lo es todo ballenero que ama su trabajo. Cazamos el animal más grande del planeta*<sup>926</sup> ». La définition du poète selon le pilote Jorge Manrique est quelque peu énigmatique. Elle semble reposer sur un acte à la fois primitif et primordial (la chasse),

<sup>924</sup> *El Camino de la ballena, op.cit.*, pp.43-44.

<sup>925</sup> « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.323.

<sup>926</sup> « *Alfaguara* », *Antártico, op.cit.*, p.111.

mythique et symbolique (le plus grand animal de la planète). Pour les auteurs de l'article « *Los chilotes en la ballenera de Quintay*<sup>927</sup> », ce bref dialogue entre Manrique et le narrateur synthétise la double dimension héroïque et mythologique que recouvre la chasse à la baleine<sup>928</sup>. Coloane, tout comme Melville dans *Moby Dick*, met en scène cette dimension dans plusieurs textes.

La taille extrême de l'animal est d'une importance capitale, et constitue un leitmotiv dans les récits de l'écrivain où la baleine apparaît. Ce sont d'abord ses mesures extraordinaires qui font d'elle un symbole, comme on le comprend dans l'incipit du même récit où le narrateur décrit la baleine bleue comme « *el mamífero más gigantesco que ha existido en la Tierra, y que por necesidades aún no bien sabidas se adaptó al océano dándole su correspondiente símbolo de grandeza [...]*<sup>929</sup> ». Ici, la baleine est explicitement posée comme symbole de grandeur à l'image de l'océan. L'homme qui la chasse se confronte donc avec ce qui existe de plus grand, de plus puissant sur la planète, et en sort par là même grandi. Mais il est également le témoin d'un spectacle incroyable. En effet, le moment où la baleine respire est décrit comme une révélation ; les fonds sous-marins se manifestent à l'homme dans un surgissement proche d'une épiphanie :

*Lo increíble de la naturaleza, del corazón del mar y de la tierra, pasa a veces a los hombres, sobre todo cuando un rostro, « el boquete superior », nos disimula lo « sordo y profundo » que pueda existir en las profundidades cavernarias submarinas o meandros subterráneos.*<sup>930</sup>

En émergeant pour respirer, la baleine donne une idée de l'étendue des mystères de la nature, en fait sentir la présence à celui qui assiste à ce spectacle. De manière générale, elle possède une dimension sacrée indubitable dans l'œuvre de Coloane, comme en témoigne cette image associant dans un geste comparatif le cri d'une baleine blessée à la musique de l'orgue d'une église :

*En cada sumergida saca su enorme trompa fuera del agua, se abren las mandíbulas gigantesca y por entre sus barbas saltan espumarajos de sangre que van cubriendo el mar de un manto violáceo, y una profunda nota de órgano se deja oír, como si saliera de las entreabiertas puertas de una iglesia.*<sup>931</sup>

<sup>927</sup> Paula de La Fuente, Daniel Quiroz, « *Los chilotes en la ballenera de Quintay* », *op.cit.*, pp. 172-192.

<sup>928</sup> « *El escritor y periodista chilote logra sintetizar ese cariz heroico y mitológico en un diálogo presente en Alfaguara, donde al interpelar a un ballenero acerca de si es poeta, contesta: "lo es todo ballenero que ama su trabajo. Cazamos el animal más grande del universo" »*, *ibid.*, p.173.

<sup>929</sup> « *Alfaguara* », *Antártico*, *op.cit.*, p.103.

<sup>930</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>931</sup> *El camino de la ballena*, *op.cit.*, p. 185.



Par le biais de cette image, motivée par une analogie formelle entre l'architecture d'une église et la mâchoire énorme de la baleine susceptible d'en figurer les portes, la baleine devient église, c'est-à-dire un temple consacré à la dévotion et célébration du divin. Mais bien plus qu'un temple ou une cathédrale, elle peut prendre elle-même une dimension sacrée, en tant qu'animal sacrificiel, tandis que celui qui la met à mort assume une fonction sacerdotale évidente. Nous y reviendrons en étudiant la manière dont est représentée la mise à mort de la baleine par le chasseur.

Quoi qu'il en soit, de manière plus objective, le cétacé est un mystère pour l'homme en ce qu'il lui pose une énigme en assignant des limites à sa connaissance. Après avoir passé en revue les différentes hypothèses scientifiques concernant les origines du plus grand des mammifères marins (depuis la thèse créationniste selon laquelle tout être vivant a été créé par Dieu dans sa forme immuable jusqu'à la thèse évolutionniste selon laquelle il n'a fait que s'adapter et se métamorphose à mesure du temps en fonction des contingences), l'administrateur de la base baleinière de l'île Decepción conclut au caractère décidément incertain des origines de la baleine : « *La verdad es que nadie sabe nada cierto sobre el origen de la ballena, que se confunde con el pasado insondable del planeta*<sup>932</sup> ». Si ce mystère se confond avec celui des origines du monde, l'homme qui poursuit inlassablement la baleine est en quête du mystère insoluble des origines.

Non seulement la baleine incarne ce mystère mais l'observation de son comportement biologique peut conduire l'homme à de profondes interrogations métaphysiques. L'animal, pour tout ce qu'il est et tout ce qu'il représente, est le médium qui met l'esprit en mouvement. Le narrateur d'une chronique consacrée à la baleine bleue (*alfaguara*) fait de cette dernière l'argument d'une démonstration philosophique en faveur d'une certaine conception de Dieu. Après avoir eu l'opportunité d'observer l'énorme cétacé capturé par le pilote de l'*Indus*, le narrateur, qui s'est alors senti « face aux grandeurs des hommes et de la nature<sup>933</sup> », est amené à réfléchir aux diverses idées et définitions de Dieu que l'homme a pu concevoir et formuler :

*Dicen que la idea de Dios reside en la inquietud del infinito presente en la intimidación de cada uno. Acepto la definición, porque esos grandes cerdos de mar no pueden levantar la cabeza hacia las estrellas y el infinito.*<sup>934</sup>

Cette première définition, qui rapporte l'idée de Dieu à la pensée inquiète et angoissée de l'infini, a l'aval du narrateur précisément parce qu'elle s'applique tout aussi bien aux

<sup>932</sup> *Ibid.*, p.208.

<sup>933</sup> « [...] no tengo ese sentido del humor si estoy frente a las grandiosidades de los hombres y de la naturaleza », « *Alfaguara* », *Antártico, op.cit.*, p.117.

<sup>934</sup> *Ibid.*, pp.117-118.

baleines, qui rappelons-le, sont dans certains récits de Coloane présentées comme le symbole du pouvoir créateur dans toute sa puissance et sa grandeur, comme une image de l'infini. Celles-ci, tout comme l'homme, peuvent accéder à cette « idée » de Dieu dans la mesure où elle est intérieure à la créature et ne se situe pas dans un ciel utopique vers lequel les baleines ne peuvent lever la tête. Cette définition animiste est proche de la mystique où la relation au divin se fonde sur l'intuition plutôt que sur la raison. Une autre idée de Dieu vient s'y opposer dans le même texte, reposant sur une vision humaniste et positiviste, et qui relève d'un effort de rationalisation : « *Otros me han dicho que la idea divina reside en el propio resplandor de la humana inteligencia cuando se autoconcibe*<sup>935</sup> ». L'idée de Dieu se fonde ici sur la grandeur de l'intelligence humaine capable de se penser elle-même ; Dieu est ce qui rend raison de ce miracle de la pensée. Entre ces deux définitions « occidentales » s'intercale une pensée mythique, fondée sur une équivalence entre le nom et la chose qu'il représente : « *“Pachamac” llamaban los aztecas a Dios, “amac” quiere decir universo*<sup>936</sup> ». Dans cette version mythologique panthéiste, il ne s'agit pas tant d'une baleine que d'un monstre marin indéfinissable, dont la vie est en rapport aussi bien avec la surface de l'eau mais aussi avec les fonds marins<sup>937</sup>.

La baleine qui ne peut lever les yeux vers le ciel demeure au contraire liée aux profondeurs. Dans ses mémoires, juste après s'être représenté tel Jonas dans le ventre du cétacé<sup>938</sup>, Coloane décrit son œuvre idéale, où la baleine trouverait une place de choix au service d'une rêverie et d'une poésie des profondeurs :

*Si hubiera sido poeta habría escrito un gran poema de un niño navegando por las profundidades de los mares y pasando de una ballena a otra como los astronautas en el espacio. Dicen que la vida y el hombre vienen del mar, aunque aquél ya ha caminado por la luna, todavía no ha podido hacerlo por las grandes profundidades marinas.*<sup>939</sup>

La baleine a ce privilège par rapport à l'homme de pouvoir dominer le milieu d'où est née toute vie, un défi que seuls les plongeurs sont en mesure de relever, quoique de manière

---

<sup>935</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>936</sup> *Ibid.*

<sup>937</sup> « *Veía los tentáculos del gran pulpo revolcándose en feroces combates de lodo y sangre, y saliendo a la superficie para esparcir sus cagaduras o la esperma que su cabeza encierra, la que a veces es triturada también por las grandes serpientes submarinas, las ventosas tentaculares, qui no tienen más patria que el fango* », *ibid.*

<sup>938</sup> On trouve encore ce motif dans la nouvelle « *La campana navegante* » : « [...] el indio Miguel no abandonaba el entrepuente de la goleta como si fuera un Jonás que hubiese encontrado el vientre de su madre adoptiva », « *La campana navegante* », *Antártico, op.cit.*, p.37. Notons que le bateau en question est bien nommé *La Consuelo*, nom qui exprime la fonction consolatrice et réconfortante que l'homme a projetée sur elle.

<sup>939</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.23.

provisoire. Bien qu'aucun récit de Coloane n'ait pour héros cet enfant naviguant dans les profondeurs de la mer et doté du pouvoir de passer sans difficulté d'une baleine à l'autre, la baleine possède un rôle fondamental et plurivoque dans certains textes, tout comme les chasseurs de baleine et leurs bateaux. Plus qu'un simple sujet de création poétique, Coloane conçoit la baleine comme un projet littéraire qui doit être celui de la nouvelle génération d'écrivains chilotes désireux de proposer un discours pertinent sur Chiloé et ses habitants:

*Si he traído este tema predilecto desde que escribí mi primera novela juvenil, El último grumete de la Baquedano, hasta la de mi madurez, El camino de la ballena, no es para promover mis libros, sino que, en el umbral de mis setenta, pido a los escritores jóvenes de nuestros mares del sur, que retomen el mito y la realidad sobre nuestro destino de tierra de balleneros, con mayor responsabilidad y talento que los míos.*<sup>940</sup>

Ainsi, « l'écrivain des mers australes » qui choisira de prendre pour objet d'écriture la baleine en tant que mythe et réalité propre à la culture chilote devra faire preuve, selon Coloane, d'un talent et d'une responsabilité élevés, une exigence qui laisse entendre qu'aux yeux de l'auteur chilote, cette tâche a des enjeux profondément civilisationnels. Il s'agirait en effet d'exprimer littérairement une identité régionale qui s'est constituée sur la base d'un destin collectif : la pêche à la baleine. La valeur et le sens identitaire de cette activité semblent si fondamentaux pour Francisco Coloane que plusieurs de ses textes offrent un résumé de son histoire, depuis ses origines basques jusqu'à son implantation dans l'archipel de Chiloé soit depuis la chasse artisanale jusqu'à la chasse industrielle.

Plus généralement, aux yeux de Coloane, la baleine n'est pas seulement le symbole de l'immensité océanique, elle est aussi une image adéquate du Chili. L'auteur livre en effet la vision « cétacéenne » qu'il a de son pays dans un texte consacré à la faune du Chili austral : « *Veo a Chile como un largo cetáceo regalándose entre las dos más grandes inmensidades del planeta, la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico*<sup>941</sup> ». La baleine a donc un sens identitaire très fort que le roman *El camino de la ballena* actualise à travers la fiction et le récit d'aventures.

Pourtant, dans ce roman, la baleine est bien plus qu'un sujet ou qu'une thématique régionale : elle est un axe central, un principe analogique au service d'un questionnement aux enjeux multiples qui fait se croiser sur un mode poétique réflexions politiques, économiques et sociales, mais aussi questionnements religieux et philosophiques. La baleine participe ainsi de la portée universelle du roman et y devient un mythe identitaire. Parmi les nombreuses analogies entre homme et baleine qui balisent le roman et sur lesquelles se fonde son sens

<sup>940</sup> « *Mito y realidad de las ballenas* », *Velero Anclado*, op.cit., p.52.

<sup>941</sup> « *Arica, cóndores, "guacaches" y ballenas* », *Velero Anclado*, op.cit., p.28.

symbolique et philosophique, on trouve l'idée d'un destin commun, d'une trajectoire parallèle qui mène les Chilotes et ont mené les baleines de la terre à la mer :

*A bordo mismo esas vidas eran como ráfagas, que sólo bajaban por el entrepuente para comer o para un escaso sueño entre las guardias de cubiertas o máquinas. Vidas que, tal como había sucedido entre los remotos antepasados de la ballena, habían sido casi todas empujadas de la tierra al mar por los vientos de la necesidad.*<sup>942</sup>

Ces quelques lignes nous conduisent à reconsidérer le titre du roman : le « sillage de la baleine » n'est pas seulement celui que choisit de suivre Pedro Nauto, il représente aussi l'itinéraire de toute une communauté, les Chilotes qui, comme les baleines il y a très longtemps, ont dû prendre la mer pour survivre.

En embrassant un sens collectif, en exprimant une identité régionale dans ses aspects aussi bien géographiques, culturels que politiques ; enfin, en imaginant des héros ancrés dans un contexte particulier, *El camino de la ballena* fonde littérairement Chiloé. On y retrouve ainsi les axes thématiques et les formes poétiques nécessaires à l'élaboration d'une « mythologie conductrice » au sens dégagé par l'écrivain canarien Agustín Espinosa :

*La música que salve a un pueblo, a un astro o a una isla, no será nunca música de esta clase. Sino música integral. Sino la creación de una mitología. De un clima poético donde cada pedazo de pueblo, astro o isla, pueda sentarse a repasar heroicidades. Sino aquella literatura que imponga su módulo vivo sobre la tierra inédita. No ha sido de otro modo cómo el mundo ha visto, durante siglos, la India que creó Camoens; o la Grecia que fabricó Homero; o la Roma que hizo Virgilio; o la América que edificó Ercilla; o la España que inventaron nuestros romances viejos.*

*Una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino fatal...*

*Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora. Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí. Siguiendo la tradición más ancha de la literatura universal [...].*<sup>943</sup>

Cette « mythologie conductrice », Coloane la crée notamment en imaginant l'épopée de la chasse à la baleine en mer australe. Unique, cette épopée chilote se nourrit cependant d'autres mythologies, « *siguiendo la tradición más ancha de la literatura universal* », pour reprendre l'expression d'Agustín Espinosa. Bien que la deuxième partie de *El camino de la ballena* soit traversée par tout un corpus mythologique ayant trait à « la geste des grands voyageurs<sup>944</sup> » et aux grandes odysées (Héraklès, Jason, Thésée, Ulysse), plus que tout autre mythe, c'est celui de la quête de la baleine qui est réactivé, du Léviathan biblique à la baleine blanche d'Herman Melville. Il nous semble d'ailleurs tout à fait approprié d'appliquer à ce

<sup>942</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.230.

<sup>943</sup> Agustín Espinosa, *Lancelot 28° 7° (Guía integral de una isla atlántica)*, Madrid, Ediciones Alfa, 1929, pp.11-12.

<sup>944</sup> Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 2002, p. 38.

roman d'une chasse épique et tragique ce que certains commentateurs de l'œuvre de Melville ont lu dans *Moby Dick* :

Il ramène la littérature à ses formes les plus primordiales et les plus puissantes en l'identifiant avec l'épopée, le récit de quête et la tragédie héroïque, formes qui en représentent les réalisations les plus anciennes et pérennes.<sup>945</sup>

La deuxième partie du roman est à la fois une épopée collective et le récit de la quête d'un individu ainsi que de la tragédie d'un homme aux prises avec ses angoisses existentielles. Chacun de ces aspects mêle étroitement à l'aventure proprement régionale un questionnement universel sur la nature humaine. Ainsi, l'aventure épique de la chasse à la baleine bleue, à laquelle nous nous intéresserons dans un premier temps, raconte le destin de la communauté chilote et pose dans le même temps la question du mal en l'homme et de la violence qui l'agite, dans la mesure où la survie de cette communauté repose sur le meurtre organisé.

### **3.1.2. La chasse à la baleine en mer australe : une aventure maritime collective aux enjeux métaphysiques complexes**

Dans la deuxième partie du roman, la communauté chilote est représentée par le microcosme que forme l'équipage du *Leviatán*, dont la description révèle une vision organiciste de la société marine. Le bateau, symbole du groupe, est générateur d'épopée : il porte ce destin collectif, et littéralement, le fait avancer ; au vrai, il est le véhicule de son histoire. L'espace du bateau détermine même un langage unique, propre à cette petite communauté à part:

*El Leviatán volvió a estremecerse con todo el poder de sus máquinas; como un corcel brioso volvió a tomar impulso [...]. Al cabo de un rato volvieron a transmitirse las órdenes de « media fuerza », « despacio », y « para la máquina ». La tensión, que había dado un respiro, volvió a subir por el trinquete, bajar al cañón y al timonel.*<sup>946</sup>

Ce passage épique montre le baleinier dans tout son dynamisme, reprenant vie, en route vers l'aventure, après son immobilisation forcée. Plus concrètement encore, l'équipage est

<sup>945</sup> Notre traduction du passage suivant : « *He drives literature back to its most primal and potent forms: identifies it with epic, quest narrative, and heroic tragedy, the forms of its most ancient and enduring achievements* », Richard H. Brohead, « *Trying All Things: An Introduction to Moby Dick* », *New Essays on Moby Dick or The Whale*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p.15.

<sup>946</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.184.

conçu par son capitaine comme un corps dont tous les membres ne font qu'un et dont la cohésion n'existe que par l'ensemble qu'ils constituent, à la manière d'un orchestre dont les musiciens convergent vers le même but : la réalisation d'une œuvre. A bord du *Leviatán*, l'œuvre collective est une chasse au cours de laquelle hommes et nef forment une unité indissociable :

*Un solo grito los unía a todos: « ¡Ballena a proa! ». Terminada la caza del cetáceo, parecían como cortarse los lazos que los unían. Pero siempre él los concebía como un todo orgánico, como la sangre, el corazón, los músculos y los nervios del barco [...].<sup>947</sup>*

La même idée réapparaît plus loin dans le roman, lors du premier épisode de chasse (le roman en compte trois), annoncé lui aussi par ce cri « *¡Ballena a proa!* ». Cette injonction est particulièrement décisive car elle constitue en quelque sorte la formule magique de l'aventure. C'est donc tout logiquement qu'elle donne son titre à la seconde partie du roman :

*No es sólo la « mascada » lo que produce esta excitación, sino que es todo el cerebro, el corazón y el estómago de un ballenero. De trece hombres cuyos destinos se encajan apretándose dentro de un barco ballenero, para formar ese solo cerebro, ese solo corazón duro y valiente, esa sola máquina de precisión que es todo barco cazador cuando ha escuchado el grito de « ¡Ballena a proa! ».<sup>948</sup>*

L'équipage se confond ici avec le bateau, il est le bateau, et les hommes qui le dirigent sont ses organes vitaux, son corps et son esprit, unis pour la réalisation d'un même exploit héroïque. Quelques lignes plus loin en effet, le déroulement de la chasse prend l'aspect d'une véritable guerre homérique, où le héros est d'abord le bateau – héros collectif –, suivi du capitaine qui acquiert ainsi un statut de demi-dieu.

Dans sa description, la chasse menée par les hommes du *Leviatán* est explicitement désignée comme un rite sacrificiel parfaitement réglé :

*[...] la ballena es recogida hasta la proa misma del ballenero, donde el capitán va a cumplir el tradicional remate, rito que se conserva desde cuando en las chalupas balleneras el patrón cambiaba su puesto con el arponero. Dos marinos llevan al castillo una lanza de acero con un larguísimo mango de madera. Albarrán la toma con ambos manos [...]. Los dos marineros se retiran respetuosos, como dos acólitos ante el rito.<sup>949</sup>*

C'est surtout lors de la deuxième chasse que l'achèvement de la baleine est décrit comme un office religieux lors duquel se déroule un sacrifice divin. La description efface totalement la nature sauvage et brutale du meurtre de la baleine. Les termes employés pour

<sup>947</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>949</sup> *Ibid.*, pp.185-186.

décrire le coup de grâce asséné font plus que le suggérer. Ainsi, le harpon utilisé par le capitaine pour achever l'animal est comparé à un sceptre sacré :

*Cuando le llevaron a proa la jabalina para que lo rematara con el tradicional lanzazo, el capitán la tomó como si fuera un sagrado cetro que alguna divinidad ponía en sus manos, a las que pareció besar cuando se las escupió frotándose las.*<sup>950</sup>

Dans ce passage, Albarrán est représenté comme intronisé (« *un sagrado cetro que alguna divinidad ponía en sus manos* »), comme le ministre d'un dieu, représentant et dépositaire de la volonté divine. L'image du sceptre, signe de commandement et d'autorité suprême, fait du capitaine un souverain, et rappelle encore les cérémonies d'adoubement. De la même façon, la capture d'une baleine lors de la chasse précédente se clôt par l'acte ultime du capitaine, lequel est comparé à un rite inspirant aux marins le plus profond respect. Dans les trois chasses relatées dans le roman, la description de la mise à mort de la baleine investit le capitaine d'un pouvoir divin. Il y fait figure de prêtre et ses gestes relèvent d'une cérémonie sacrée. Ainsi, alors qu'Albarrán saisit des deux mains le harpon que deux marins viennent de lui apporter, ces derniers se retirent pour laisser place à l'acte sacré, comme on a pu le voir plus haut. La narration au présent, qui interrompt brutalement un récit au passé (« *Dos marineros llevan al castillo una lanza de acero [...]. Albarrán la toma con ambos manos [...]. Los dos marineros se retiran respetuosos, como dos acólitos ante el rito. [...] Este levanta los brazos y la arroja* »)<sup>951</sup>, fixe un spectacle unique auquel assistent l'équipage ainsi que le lecteur. La description s'attarde sur chaque geste, ce qui génère un ralentissement produisant un contraste avec le rythme effréné de la chasse précédente. Le lecteur se trouve ainsi intégré à une autre temporalité, sacrée, qui se déroule en dehors du temps social et de la civilisation et que règlent les différentes étapes d'une liturgie spécifique. Le navire forme la scène de cette cérémonie à laquelle chaque marin participe activement et a son rôle à jouer. Il devient un espace sacré, à part, au sein de cet espace sauvage qu'est l'océan, sorte de sanctuaire délimitant un lieu consacré dédié à un rite sanglant. La cérémonie se déroule en trois temps : la lance est apportée au capitaine par deux hommes avec une grande précaution ; celui-ci s'en saisit avant de l'enfoncer profondément dans le corps de l'animal blessé. La baleine sacrifiée acquiert alors une valeur sacrée (« rendre sacré » est le sens premier de « sacrifice », du latin « *sacer facere* ») qui ne met pas fin cependant à la relation ambivalente unissant le chasseur et sa proie dans les textes de Coloane.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p.186.

Après l'achèvement de la baleine par le capitaine, d'autres marins prennent le relais pour poursuivre cette cérémonie collective:

*La tripulación continúa la faena bajo las órdenes del piloto y el contramaestre. Dos hombres hunden otra lanza de hierro hueco hasta las entrañas del cetáceo [...]. Los marineros le amarraron una boya de madera pintada de blanco con una leyenda que decía Leviatán. El contramaestre fue el último en oficiar sobre el cuerpo del enorme animal: trajo una bandera de cuadros negros y amarillos sobre un asta de madera con punta de hierro, y se la clavó en el blanco vientre, que se encogía y distendía como un acordeón. Era el gallardete del cazador.<sup>952</sup>*

Le cuisinier, chargé de réaliser l'ultime geste de cet acte sacrificiel, met un terme définitif à la cérémonie : « *Fabián, el cocinero, fue el que cumplió el último ritual, con un cuchillo noruego cortó las aletas caudales [...]*<sup>953</sup> ».

La description de la chasse à la baleine que donne à lire le roman peut être aussi bien une manière de montrer que lors de ces chasses, l'animal n'est pas seulement mis à mort mais qu'il est aussi consacré, que son meurtre ne relève pas d'un acte purement barbare mais d'une sorte de sauvagerie sacrée<sup>954</sup>, de « sauvagerie ritualisée<sup>955</sup> » comme en témoignent les sacrifices dionysiaques.

Il est intéressant de commenter également la fonction sociale que prend le rituel au sein de ce microcosme qu'est le *Leviatán*. Composé de quatorze hommes et de leur capitaine, l'équipage du baleinier forme une société exclusivement masculine et hiérarchisée en fonction de l'importance des fonctions distribuées à bord du bateau et du degré de difficulté qu'elles impliquent. Une telle configuration repose nécessairement sur la cohésion de ses membres, sur une entente générale qui ne va pourtant pas sans haines ni jalousies. Loin de la terre et exemptés pendant de longs mois des lois et des codes de la « civilisation », constamment soumis à des dangers extrêmes, ces hommes sont vite menacés par le surgissement de leur propre violence qu'ils peuvent apaiser lors de courtes escales à terre. En mer, à bord du baleinier, c'est tout naturellement l'instinct de chasse qui se déploie et cristallise toutes ces pulsions animales. Les marins y apparaissent en effet transfigurés en prédateurs, ce que met

---

<sup>952</sup> *Ibid.*, pp.186-187.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>954</sup> Dans le roman de Coloane, il semble que l'expérience et l'intervention du sacré ont lieu en mer parce qu'elles ne peuvent plus avoir lieu sur terre, cet espace industrialisé que le progrès technique tend à désacraliser et démythifier.

<sup>955</sup> L'expression est de Christine Mauduit et renvoie à un concept qu'elle développe dans un article intitulé « Le sauvage et le sacré dans la Tragédie grecque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'Humanité*, Paris, Association Guillaume Budé, N°47, décembre 1988, pp. 308. L'auteure y commente les différentes formes de liens qui régissent les rapports entre le sauvage et le sacré dans la Grèce du Ve s., âge qui voit le triomphe de la cité et des valeurs de la civilisation : le sacré dans son sens spatial, situé à l'extérieur de la cité ; le caractère sacré de la sauvagerie des origines ; l'antagonisme entre le sauvage et le sacré, le sauvage étant ici envisagé comme souillure.



en évidence le portrait du pilote Yáñez alors qu'il est en pleine chasse. Son regard scrutateur est celui d'un chat aux aguets, et lui permet de sonder les profondeurs : « *Sus ojos de gato en acecho estaban adiestrados en percibir la sombra movediza que pudiera ascender desde las simas marinas*<sup>956</sup> ». Le capitaine Albarrán subit une métamorphose similaire avant de tirer sur sa proie :

*Al tomar el arma por la culata, el capitán sufrió una transfiguración. [...] No era ya un hombre el capitán, sino un felino, un tigre o un zorro agarrado al cañón. Sus movimientos de cabeza eran rápidos, cortantes [...].*<sup>957</sup>

Ainsi, dans la chasse à la baleine telle qu'elle est décrite par Coloane, le chasseur lui-même devient animal. L'équipage dans sa totalité se trouve concerné par cette transformation induite par le réveil de l'« instinct du chasseur » :

*Hay un instinto de cazador que se despierta extrañamente en todo hombre que va a bordo de un ballenero. Este instinto tienen su sublimación en el capitán arponero; sigue en los pilotos; trasciende en el contramaestre y sus hombres de cubierta; llega hasta la tranquilidad mecánica de los ingenieros, y hasta en el cocinero, que debe ritualmente cortar las aletas para estorbar la cola de la ballena, tiene un sentido de participación directa en la caza.*<sup>958</sup>

Cet instinct se communique donc à chaque membre de l'équipage, selon un ordre hiérarchique descendant. Ceux-ci se trouvent alors unis autour de ce même acte primitif et primordial. Telle qu'elle est décrite dans le roman, cette communion de forces, de passions élémentaires et d'instincts autour de la baleine chassée s'apparente à un meurtre collectif conçu comme acte fondateur d'une « culture locale ». René Girard explique dans *Le bouc émissaire* que toute culture locale est une clique issue du meurtre fondateur grâce auquel elle trouve sa stabilité au sein d'un système d'envies et de jalousies. N'appartient à cette culture que celui qui participe réellement ou symboliquement au sacrifice du bouc émissaire. La victime devient alors le lien étroit qui unit les membres de la communauté (de la culture) qui la sacrifie. Le bouc émissaire est ici la baleine. Vers elle convergent tous les efforts et la violence des hommes, et sa capture unit les marins aussi solidement et indéfectiblement que sont unis les différents organes d'un corps. La chasse à la baleine ainsi représentée est donnée à lire comme une violence fondatrice assurant la cohésion et la pérennité de la communauté marine du *Leviatán*.

<sup>956</sup> *El camino de la ballena, op. cit.*, p.182.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p.183. Un peu plus loin, le capitaine Albarrán en quête de la baleine qui lui a échappé est comparé à un chien de chasse enragé poursuivant inlassablement sa proie : « *el capitán siguió como un perro rabioso detrás de la cuarta* », *ibid.*, p.188.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p.181.

Cette communion dans la violence est toutefois régulée par le respect d'un système de valeurs né d'un besoin d'éthique proprement humain, et qui manifeste concrètement la frontière entre la pure bestialité et l'humanité. Ainsi, le pilote Yáñez est l'objet de la désapprobation sombre et silencieuse de l'ensemble de l'équipage après qu'il a tué une baleine ayant récemment accouché. Lui-même a honte de cet acte par lequel il a contrevenu aux codes éthiques qui régulent la chasse à la baleine :

— *¿Qué le pasa al piloto? —preguntó Pedro Nauto desde el timón.  
—Ha muerto una ballena madre, recién parida —díjole el capitán, y agregó—: ¡Eso no lo debe hacer nunca un ballenero que se precie!  
En la noche, cuando regresaban con el andar muy reducido por la manada de cachalotes y la alfaguara a remolque, alrededor de esta última parecía seguir rondando algo bajo las aguas, cuya sombra venía a proyectarse en la conciencia de los balleneros.*<sup>959</sup>

Le non respect de ces valeurs provoque chez les marins une mauvaise conscience que la mer exprime et semble entretenir, comme si celle-ci avait le pouvoir de thésauriser les crimes des hommes contre les créatures qu'elle abrite. Quoi qu'il en soit, le dernier acte de cette entreprise se caractérise par un pathos appuyé, et il est évident que l'auteur cherche à susciter chez le lecteur la compassion que ressentent les marins du *Leviatán* envers ce baleineau qui nage autour du cadavre de sa mère<sup>960</sup>. De fait, l'atmosphère sombre sur laquelle se clôt le chapitre jure avec le rythme et l'enthousiasme inconscient du mouvement précédent : « *Ninguno de esos hombres arredraba; parecía como si estuvieran alimentados con aquella sangre que a veces venía a rociarlos en la misma cubierta en una ola sanguinolenta[...]*<sup>961</sup> ». Ainsi, même ces prédateurs barbares sont capables de pitié et d'un respect archétypal envers la maternité, qui est aussi la perpétuation de l'espèce chassée et que l'on retrouve chez tous les peuples chasseurs.

Outre la « légitimité » que lui accordent sa dimension sacrée ainsi que sa nécessité en termes de cohésion sociale, la violence qu'implique la chasse à la baleine semble compensée par la noblesse que lui confère l'acte extrêmement valeureux de sa chasse qui met en jeu la vie des hommes ayant choisi cette activité pour métier:

*Los cazadores desprecian a los que trabajan en tierra, sean destazadores o graseros. Consideran a la base una vulgar carnicería y cocinería, que no tendría trabajo si no fuera por la audacia de ellos, los de a bordo.*<sup>962</sup>

<sup>959</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p.256.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p.254.

<sup>962</sup> *Ibid.*, p.181.

La chasse en mer pour laquelle ils risquent leur vie implique une lutte aux dimensions cosmiques qui exige la maîtrise de connaissances rares et impose des expériences uniques du monde physique :

*Los balleneros de Quintay no sólo dominan la vida y la muerte. En sus navegaciones dominan también el cielo y sus constelaciones y con su coraje marino saben mejor que nosotros lo que significan un segundo, un minuto, una hora, un día. Ellos se manejan con grandes cosas, con la ballena oceánica y la relojería pendular de la luna, ya cazada también por el hombre, entre el sol y nuestra tierra.*<sup>963</sup>

De tels hommes ne peuvent être que des êtres supérieurs pour lesquels Francisco Coloane a beaucoup d'admiration en dépit du meurtre indéniable qu'ils accomplissent. Il semble toutefois que dans la culture baleinière, le véritable massacre ne soit pas tant le fait des chasseurs que de ceux qui se chargent de l'animal une fois qu'il a été capturé. L'activité baleinière de la côte chilienne est ainsi marquée par une distinction entre les travailleurs de la mer (la chasse) et ceux de la terre (découpage et conditionnement)<sup>964</sup>, par la dévalorisation dont souffrent ces derniers et la glorification des premiers :

*[...] las diferencias entre la cacería de ballenas y su destace van más allá del locus de cada una, alcanzando distinciones de orden simbólico. Así, en esta dimensión, la primera actividad se erige como heroica, siendo fuente de inspiración para narraciones épicas [...] donde sus actores se convierten en el centro de una trama de mitos [...].*<sup>965</sup>

Par opposition, dans les esprits, les activités terrestres relèvent de la pure boucherie et ceux qui s'y consacrent ne peuvent pour cette raison accéder au rang de héros :

*Las faenas de tierra adolecen de ese tinte. Alejadas de la lucha entre los cetáceos y sus heroicos cazadores, se trata de una actividad prosaica vinculada con tripales [...]. Ello ha hecho que sus actores sean, generalmente, sujetos anónimos.*<sup>966</sup>

Dépourvus du courage dont font montre les chasseurs de baleine, ces travailleurs à terre partagent, aux yeux du capitaine Albarrán, la bassesse dont font preuve les organisateurs et

<sup>963</sup> *Ibid.*, p.303.

<sup>964</sup> Paula de la Fuente et Daniel Quiroz rappellent : « *La actividad ballenera es un fenómeno que consta de dos partes : la caza de la ballena y su faenamamiento. La primera ocurre en alta mar, siguiendo a los cetáceos de sur a norte, mientras que la segunda [...] generalmente tiene lugar en tierra, en plantas faenadoras de ballenas como aquellas ubicadas en Guafo, San Carlos de Corral, Quintay y El Molle* », « *Los chilotes en la ballenera de Quintay* », *op.cit.*, p.173.

<sup>965</sup> *Ibid.*

<sup>966</sup> *Ibid.* Il semble que Coloane ait cherché à donner à ces travailleurs anonymes et dépréciés une visibilité, en décrivant par exemple leurs tâches quotidiennes, comme c'est le cas dans la chronique « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos, op.cit.*, en particulier pp. 90-93.

spectateurs de combats de coqs auxquels il a pu assister pendant l'un de ses brefs séjours sur terre :

*[...] le desagradó aquel espectáculo tan distinto del de la corrida de toros. Era aquello de una mezquindad escalofriante, como si hasta la crueldad del hombre hubiera descendido desde el porte de un toro furioso al de un asqueroso ratón.<sup>967</sup>*

La cruauté humaine et l'idée de dégradation morale sont exprimées à travers une comparaison au sein de laquelle l'homme, d'abord évoqué sous les traits d'un taureau furieux, s'abaisse jusqu'à l'état d'une souris rebutante. Au taureau, animal sacré, correspondent les valeurs de courage, de puissance et de force, tandis que la souris, créature maléfique et nuisible, gloutonne et prolifique, symbolise quant à elle la vie souterraine, c'est-à-dire les bas instincts de l'homme, le côté obscur et vil de l'âme humaine. Quelques paragraphes plus loin, une nouvelle comparaison prolonge ce zoomorphisme, un trait récurrent de l'écriture de Coloane, et les spectateurs des combats de coqs deviennent des oiseaux rapaces : « *Todos aquellos hombres y algunas mujeres permanecían como otras grandes aves o animales de cuello estirado y ojos ávidos en torno al redondel<sup>968</sup>* ».

A ce moment du roman, l'opinion d'Albarrán sur la corrida a beaucoup changé, lui qui l'avait d'abord vue comme un spectacle de la cruauté et jugé indigne de l'homme :

*Le pareció una crueldad sin sentido piconear aquel hermoso animal protegido por colchones, y luego ese hostigamiento en el testuz clavándole flechas con banderillas [...]. Herir por herir, para enfurecer a un animal, y ver su sangre chorreando como una larga herida abierta sobre el cuello negro, reluciente de sangre y sudor. Le pareció que tenía mucho más sentido y grandeza arponear una ballena en medio de las olas desde una frágil chalupa.<sup>969</sup>*

La description des différentes phases du combat, qui repose essentiellement sur une accumulation de verbes ou de termes renvoyant à des gestes violents (« *piconear* » ; « *hostigamiento* » ; « *clavándole flechas* » ; « *herir* » ; « *enfurecer* ») fait ressortir la souffrance du taureau. Celle-ci est matérialisée par une focalisation sur le sang qui coule de l'animal blessé, mentionné deux fois dans la même phrase : « [...] *su sangre chorreando como una larga herida abierta sobre el cuello negro, reluciente de sangre y*

<sup>967</sup> *El camino de la ballena, op.cit., p.269.*

<sup>968</sup> *Ibid., p.271.* Plus le spectacle avance, plus la cruauté et le plaisir des hommes s'expriment, confinant au délire collectif : « *La sangre seguía aumentando en el plumaje [...]. La expectación creció, esperando la mayoría la muerte del negro. [...] La muchedumbre toda parecía como embriagada tanto por la chicha como por el fervor religioso* », *ibid.*, p.271 et p.273.

<sup>969</sup> *Ibid., pp.267-268.*

*sudor* ». L'acte est absolument et littéralement cruel, au sens étymologique du terme<sup>970</sup>. La comparaison met en relief la gravité de la blessure et souligne le contraste entre la couleur noire de la peau de l'animal et le rouge de son sang. Une telle description laisse percevoir un jugement moral qui se dégage non seulement de la mise en relief de la blessure sanglante de l'animal, mais aussi, de manière plus ponctuelle, à travers un ensemble de mots ou d'expressions significatifs. A travers l'usage du verbe de perception « voir » (« *ver su sangre chorreando* ») est dénoncée l'idée de la spectacularisation de la mort et de la souffrance, de la cruauté valant comme pur divertissement et de la complaisance dans celle-ci. L'expression « *Herir por herir* », dans laquelle les deux occurrences du verbe « *herir* » se répondent en miroir pour inscrire dans la lettre même du texte la complaisance et l'enfermement du chasseur dans cet acte purement violent, met l'accent sur la gratuité du meurtre. Enfin, le texte fait jouer les différentes valeurs des démonstratifs, réservant le démonstratif emphatique et laudatif à la désignation du taureau (« *aquel hermoso animal*») qualifié à l'aide d'un adjectif mélioratif, et le démonstratif dépréciatif au « harcèlement » auquel se livre le toréro sur l'animal (« *ese hostigamiento* »). Cet antagonisme entre le taureau et le toréro se retrouve dans la mise en évidence d'un décalage entre la protection derrière laquelle s'abrite le toréro et la « nudité » du taureau.

C'est, selon Albarrán, ce qui fait toute la différence entre la chasse à la baleine et la corrida : en pleine mer, face au danger et à l'immensité de la tâche, l'homme est complètement dénudé et affronte l'animal le plus gros de la planète ainsi que la violence démesurée de la mer dans toute sa vulnérabilité. De fait, comparée aux combats organisés en vue du divertissement de spectateurs avides de violence et de sang, pour le très matérialiste et darwiniste capitaine Albarrán, la chasse à la baleine possède une dimension noble et héroïque grâce à laquelle elle transcende les passions humaines élémentaires et la cruauté de l'acte de mise à mort de l'animal par l'homme. Aussi le capitaine se représente-t-il la chasse à la baleine comme un duel physique tout autant qu'une épreuve métaphysique qui consacre la grandeur de l'homme et son courage :

*[...] en medio del océano no hay espectadores, ni un refugio donde guarecerse de la embestida de una tempestad desatada. Sólo el corazón del hombre y su resistencia a los*

---

<sup>970</sup> L'adjectif « cruel » vient du latin « *crudelis* », « qui fait couler le sang, se plaît dans le sang, impitoyable », dérivé de *crudus*, qu'il a supplanté en ce sens, *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, Tome I, p. 966. Le terme latin « *crudus* », qui a donné l'adjectif « cru », est quant à lui « dérivé de « *cruor* », qui a donné « cruauté ». Ce nom provient d'une racine indoeuropéenne désignant la « chair crue » et le « sang répandu ». « *Crudus* » exprime donc l'état « saignant » et l'action « qui fait couler le sang » ; il a pris la valeur figurée de « qui aime le sang, la violence », *ibid.*, p. 965.

La récurrence du mot « sang » et de ses dérivés dans les scènes de chasse à la baleine nous incite à comprendre le terme « cruauté » au sens étymologique du terme.

*despiadados elementos que no obedecen a ley divina ni humana. Es como si toda la naturaleza, como aquel toro, odiara al hombre por haberse aventurado a desafiar su fuerza.*<sup>971</sup>

Ce texte décrit une lutte cosmique, celle qui se trouve au principe des grands mythes fondateurs et dont le sens repose sur l'affrontement entre l'homme, animé par son *hybris*, et l'énergie inépuisable de la nature. L'homme essaie d'affirmer son humanité contre la violence et le sauvage (symbolisé ici par le taureau), contre ce qui n'est pas régulé par les lois (« *que no obedecen a ley divina ni humana* »). De ce tableau ressort la grandeur du chasseur de baleines auquel le roman rend clairement hommage. Ainsi, bien qu'athée, Albarrán ne perçoit pas moins le sens métaphysique de la chasse à la baleine, qui se situe au-delà du déploiement d'un courage surhumain, soit dans la prise de conscience d'une solitude inévitable, celle de l'homme sans dieu :

*Sabía bien lo que era eso, cuando ni una imprecación ni una plegaria son capaces de surgir frente a las descargas de agua y viento sobre cuatro frágiles tablas. Sólo el hombre, y su pequeño corazón apretado como un puño.*<sup>972</sup>

Plus encore, devant le spectacle cruel d'un combat de coqs, Albarrán le « tueur » de baleines ne peut que ressentir un sentiment de pureté qui l'aide à légitimer, à ses propres yeux, le meurtre qu'il commet quotidiennement et qui est son moyen de subsistance : « *cazando ballenas se sentía como un ángel al lado de la crueldad y avaricia demostradas por esos hombres de tierra adentro*<sup>973</sup> ».

Pourtant, malgré l'héroïsme de ces hommes qui consacrent leur vie à cette chasse dangereuse et la dimension sacrée qui caractérise dans le roman les représentations du meurtre, *El camino de la ballena* met en question cette violence collective. Au fondement de l'existence de Julio Albarrán, comme de celle de tous les chasseurs de baleine, se trouve le meurtre institutionnalisé. Répété quotidiennement depuis trente ans, il représente la mission professionnelle grâce à laquelle il subsiste. Pourtant, il semble que Julio Albarrán n'ait pas réussi à banaliser ce geste qui est au cœur de son activité et qui donne sens à son existence. En effet, la chasse à la baleine, qui doit nécessairement s'achever avec la mise à mort de l'animal, suscite à plusieurs reprises l'interrogation du capitaine sur le sens de cet acte, sur la question de la cruauté et du mal qui semblent l'habiter lui. A partir des réflexions intérieures d'Albarrán, le roman s'attache ainsi à interroger l'homme en général<sup>974</sup>.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>972</sup> *Ibid.*

<sup>973</sup> *Ibid.*, p.272.

<sup>974</sup> Dámaso Ramírez, un autre chasseur de baleine mis en scène par Coloane, a quant à lui perdu la foi en

Albarrán apparaît d'abord au lecteur sous les traits d'un homme irritable et impatient, plein d'une violence réfrénée dont il a conscience et qui le préoccupe :

*Otro síntoma también empezaba a preocuparle. Cada vez se iba poniendo de más mal genio y soportaba menos la chabonada de un tripulante. Y una especie de idea criminal se le aposentaba como un gusano negro en la mente cuando se topaba con un torpe o un débil: le hubiera torcido el pescuezo como a una gallina y lo habría lanzado al mar como una basura.<sup>975</sup>*

L'image d'un « vers noir » qui aurait élu domicile dans l'esprit du capitaine concrétise cette « idée criminelle » qui semble de plus en plus souvent ronger le capitaine face à des hommes qui ne le satisfont pas. La comparaison donne ainsi à voir une violence qui le mène et le corrompt, tandis que le verbe « *aposentar* », conjugué à l'imparfait, exprime la récurrence de cette pulsion dès lors apparentée à une obsession.

Albarrán doute de ses capacités à contrôler une telle violence, prête à se déchaîner à la moindre occasion : « *Pero no sólo era eso; otras veces tenía el miedo de encontrarse cerca de un martillo o un fierro con el cual le daban deseos de asestarle un mazazo en la cabeza a alguien*<sup>976</sup> ». La conscience de sa fragilité et le sentiment de son impuissance à contrôler la pulsion criminelle qui s'agite en lui le conduisent à s'interroger sur les raisons de sa survenance : « *Esto lo atormentaba, y pensaba que a lo mejor era la consecuencia de haberse pasado la vida matando ballenas*<sup>977</sup> ». Puis il va même jusqu'à formuler la possibilité d'une vérité sur lui-même pour laquelle il n'aurait plus l'excuse de l'habitude due au métier : « *¿O era en el fondo de sí mismo algo así como un criminal que trataba de esconderse de su propia conciencia y de los demás aparentando a veces verdad?*<sup>978</sup> ». Pour toute réponse à cette question, à laquelle il ne semble pouvoir ou vouloir répondre, Albarrán réaffirme le caractère impénétrable et mystérieux du cœur humain.

De fait, violence et cruauté sont les leitmotifs du roman, la chasse étant au cœur, sinon le cœur, de l'aventure qui s'y déploie. Elle est à la fois objet de spectacle et de réflexion, deux perspectives qui lui confèrent un statut ambigu dans la mesure où l'approche moralisatrice décelable dans certains dialogues est contrebalancée par les descriptions esthétisantes des meurtres de baleines, transfigurés parfois en de véritables tableaux sanglants. La première chasse évoquée dans le roman offre un exemple frappant de ces récits où les notations

---

l'humanité en raison de la bêtise et de l'égoïsme qui lui sont propres : « *Como buen ballenero acostumbrado a vencer la gran bestia del mar, pensaba que, aunque el hombre había llegado a dominar la naturaleza, no había logrado aún dominar su propia naturaleza* », « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, pp.400-401.

<sup>975</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.171.

<sup>976</sup> *Ibid.*

<sup>977</sup> *Ibid.*

<sup>978</sup> *Ibid.*

chromatiques accompagnent l'agonie de la baleine dans une esthétique qui réactive le sens étymologique du mot cruel<sup>979</sup>. Le meurtre de la baleine est en effet décrit comme un acte ambigu où concourent l'héroïsme et la cruauté, la beauté et le macabre.

Dans la scène où le capitaine enfonce le harpon dans le dos de la baleine, malgré la dimension rituelle de son acte, on peut sentir la complaisance du capitaine dans l'effort physique qu'il déploie pour exécuter sa mission meurtrière, et la satisfaction qu'il en retire :

*Toda la tripulación dirige sus miradas hacia el último oficio de su capitán. Éste levanta el brazo y la arroja como si una ola le hubiera entrado en el pecho, y hunde, con todas sus fuerzas, desde la alta proa, el hierro que se va abriendo paso por la capa de grasa, de la carne, en busca de la región de los pulmones y el corazón. Un nuevo chorro de sangre surge como un surtidor que quisiera alcanzar al capitán. Este saca el pañuelo y se enjuga en la frente una corona de sudor, y levantando la visera de su negra y sebosa gorra, se retira satisfecho.*<sup>980</sup>

Décrite dans un premier temps comme un spectacle intense qui concentre l'attention de tous les marins, tels des fidèles assistant à un office religieux, suspendus aux gestes et paroles du prêtre, cette scène devient vite la description d'un crime sanglant dont le capitaine semble se délecter, comme si ce dernier assouvissait la pulsion criminelle qui le ronge en permanence. Le texte suit minutieusement le cheminement du harpon jusqu'au cœur de l'animal et met en valeur le sang versé à l'aide d'une comparaison qui le fait jaillir de manière hyperbolique. L'abondance du sang n'est pas seulement transmise visuellement au lecteur ; lui est également offerte une expérience auditive du massacre grâce aux nombreuses allitérations sifflantes qui s'étendent sur toute la fin du passage. Si la comparaison porte l'essentiel de cette musique funeste (« [...] *sangre surge como un surtidor que quisiera alcanzar* »), le sang a toutefois envahi tout le texte et l'on perçoit les traces de son ruissellement dans les mots suivants : « [e]ste saca » ; « sudor » ; « la visera de su [...] *sebosa gorra* » ; « *satisfecho* ».

Bien que les tons rouges dominent dans la représentation de l'acte final d'une chasse, une lecture attentive des textes permet de mettre au jour un travail très précis sur le chromatisme, comme si l'écriture de Coloane jouait avec virtuosité d'une palette de couleurs et de nuances chargées de symboles et de sens. D'une manière générale, l'apparition des

<sup>979</sup> L'adjectif « cruel » vient du latin « *crudelis* », « qui fait couler le sang, se plaît dans le sang, impitoyable », dérivé de *crudus*, qu'il a supplanté en ce sens, *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, Tome I, p. 966. Le terme latin « *crudus* », qui a donné l'adjectif « cru », est quant à lui « dérivé de « *cruor* », qui a donné « cruauté ». Ce nom provient d'une racine indoeuropéenne désignant la « chair crue » et le « sang répandu ». « *Crudus* » exprime donc l'état « saignant » et l'action « qui fait couler le sang » ; il a pris la valeur figurée de « qui aime le sang, la violence », *ibid.*, p. 965.

La récurrence du mot « sang » et de ses dérivés dans les scènes de chasse à la baleine nous incite à comprendre le terme « cruauté » au sens étymologique du terme.

<sup>980</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.189.



baleines est associée à la couleur noire. Celle-ci envahit l'horizon et transforme même le paysage maritime : « [...] *cuatro lomos oscuros de reflejos violáceos, abrieron las aguas como afiladas colinas negras [...]*<sup>981</sup> ». Les reflets violacés présents sur les dos des cétacés semblent toutefois déjà annoncer le rouge qui fera suite au tir du capitaine : « [...] *un rosal de espumas sanguinolentas se abrió a la distancia [...]; dos aletas se sacudieron en medio de ella, y volvieron a hundirse para emerger en la misma forma*<sup>982</sup> ». L'image récurrente dans le roman du « rosier d'écumes sanguinolentes » possède une connotation mystique explicite, qui dépasse le symbolisme de la couleur rouge représentant le sang et la souffrance. A travers cette image, la baleine, victime de la cruauté des hommes, accède en effet au statut de martyr. Plus encore, elle apparaît comme un symbole christique : animal sacrificiel, le cétacé remplace ici l'agneau, modifiant ainsi l'iconographie chrétienne en y apportant l'élément aquatique (les fleurs sont ici constituées de la mousse de l'écume). Ce sacrifice prend la forme d'un déploiement puisque l'image est celle d'une floraison qui peut prendre deux sens dans ce contexte. D'une part, le rosier mystique fleurit dans la souffrance; d'autre part, le sacrifice christique va de pair avec une éclosion qui donne vie à la mort, et en un sens, qui donne la vie dans la mort. En outre, la combinaison du piquant et du rouge sang de la rose à l'élément aquatique crée un symbolisme ambivalent entre mort et baptême, destruction et renaissance spirituelle.

La suite du texte prouve en effet que l'épanouissement de ce rosier d'écumes ne signifie pas la mort de la baleine blessée. L'image revient, un peu différente, reflétée cette fois-ci par la surface d'une mer-miroir : « *Sobre el plomizo espejo del mar vuelve a reventar la rosa de espuma y sangre*<sup>983</sup> ». Le verbe « *reventar* » (éclater, crever) a remplacé le verbe « *abrirse* » et ajoute à l'idée de floraison celle de violence, comme si cet épanouissement contenait déjà la fin. C'est bien sur cette dialectique que repose la scène de l'agonie de la baleine, sur cette conjonction entre signes de mort et signes de vie qui composent ensemble un tableau mystique de l'épisode. Ainsi, après s'être enfoncée dans les fonds marins, la baleine émerge à nouveau, comme mue par la force d'une pulsion vitale : « [...] *ahora, de sus pétalos sonrosados y burbujeantes se levanta un cuerpo negro que hace un esguince en el aire [...]*<sup>984</sup> ». Cette ascension est presque immédiatement suivie d'une retombée qui prolonge et porte à son comble l'imaginaire christique dont est imprégné ce passage : « [...] *y se desploma parando las dos aletas caudales, que se abren como dos brazos en el cielo, también gris, pero*

---

<sup>981</sup> *Ibid.*, pp.183-184.

<sup>982</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>984</sup> *Ibid.*

*luminoso*<sup>985</sup> ». La nageoire caudale de la baleine, qui dans cette image reste suspendue au-dessus de l'eau tandis que son corps est à nouveau submergé, est comparée à deux bras qui s'ouvrent dans le ciel. Cette nouvelle vision évoque la position du Christ sur sa croix, une analogie d'autant plus évidente que la nageoire caudale, qui est formée de deux branches et prolonge la queue de l'animal, a la forme d'une croix. Enfin, la mystérieuse luminosité – mystérieuse car elle provient d'un ciel paradoxalement gris – qui accompagne la représentation de cette « crucifixion » invite à voir dans ce tableau des réminiscences du Christ en gloire, nimbé d'une lumière surnaturelle et sacrée.

Cette acmé ne représente pourtant pas le dernier moment de l'agonie de la baleine meurtrie qui persévère dans son élan vital :

*En cada sumergida saca su enorme trompa fuera del agua, se abren las mandíbulas gigantescas y por entre sus barbas saltan espumarajos de sangre que van cubriendo el mar de un manto violáceo, y una profunda nota de órgano se deja oír [...].*<sup>986</sup>

Dans cette image cette fois, les « écumes de sang » proviennent de la gueule de l'animal et viennent se mêler à l'eau pour recouvrir progressivement la surface comme une tache qui s'étendrait. Le paysage est ainsi transfiguré via la métaphore du manteau violet qui recouvre peu à peu la mer, une couleur résultant du mélange entre le rouge du sang et le bleu de l'océan. Le violet, qui dans sa valeur liturgique est la couleur du deuil et des funérailles, s'accorde parfaitement avec le caractère funèbre de ce drame : la mer est en deuil suite à la mort de l'une des créatures qu'elle abritait. La chasse, qui avait commencé sous la couleur et le signe du violet – les reflets violacés visibles sur le dos des baleines – se termine de la même façon.

Le passage étudié présente une esthétique macabre évoquant l'art chrétien qui met en valeur la beauté de la souffrance et la beauté dans la souffrance. A l'opposé, la dernière chasse évoquée dans le roman est marquée par une luminosité qui donne à voir le duel entre l'homme et la baleine comme l'affrontement de deux puissances qui se mesurent l'une l'autre. Ce n'est plus la couleur rouge du sang qui prédomine dans ce dernier épisode mais un chromatisme lumineux qui semble annoncer la victoire du capitaine et met au second plan le caractère lugubre du meurtre de l'animal. Ce surgissement de lumières débute avec une vision fulgurante de la baleine qui s'impose à un capitaine aveuglé par les rayons d'un soleil inattendu déchirant le ciel austral jusqu'alors saturé de nuages :

---

<sup>985</sup> *Ibid.*

<sup>986</sup> *Ibid.*

*[...] el capitán, cegado por la súbita luz, retuvo por unos instantes más la visión del cetáceo encerrada en su entrecejo. En verdad, se trataba de un macho azul colosal, cuya piel, recubierta de microscópicos moluscos, diatomeas y madreporas, cual un arrecife de madreperla, resplandecía a trechos como un manto enjoyado y fantasmal.*<sup>987</sup>

La baleine apparaît ici semblable à un bijou serti de pierres précieuses et brillant de mille feux. Par cette vision, le cétacé se voit transfiguré, comparé tour à tour à un « récif d’huîtres perlières » et à un « manteau couvert de bijoux et fantomatique ». L’image du manteau, déjà présente lors de la première chasse, est reprise ici mais ses caractéristiques ont changé : alors violet, il recouvrait la mer d’un habit de deuil ; ici, c’est d’un manteau scintillant qu’est revêtue la baleine, lequel lui confère une apparence surnaturelle. La vision d’Albarrán s’apparente à une épiphanie tandis que la funeste réalité du drame est mise à distance pour un temps.

En effet, bien qu’elle ait été touchée par le canon du capitaine, la baleine est décrite à nouveau dans tout son scintillement :

*De aquellas fauces a ratos se desprendían espumarajos tornasolados, como si la bestia estuviera comiéndose un arco iris en plena mar. Destacó por unos momentos sur poderoso lomo blanquecino azulado, jaspeado a trechos como de madreperlas [...].*<sup>988</sup>

L’écume qui sort de la gueule de l’animal n’a pas la couleur du sang comme c’était le cas dans l’épisode précédent : elle possède au contraire des reflets changeant selon les jeux de la lumière, ce qui entraîne la comparaison suivante. L’image de la baleine avalant un arc-en-ciel relève encore de la vision et confère au drame une dimension onirique qui en éloigne le sens tragique : celle-ci emprunte les traits d’un animal fabuleux relié aux éléments cosmiques. De la même façon, le dos de l’animal n’est pas gris, ni noir, mais bleuté, blanchâtre et jaspé, des couleurs que l’on retrouve un peu plus loin lorsque la baleine est comparée à un navire : « [...] se vio al poderoso lomo brillar al sol como otra nave azul y nácar<sup>989</sup> ». Ainsi, les couleurs de la baleine bleue d’Albarrán, celle qu’il a longtemps pourchassée jusqu’au pôle, ne possèdent aucune connotation funèbre dans cette représentation et il semble que sa quête s’achève glorieusement.

Pourtant, l’insistance sur la blancheur du ventre de la baleine permettra de faire ressortir plus violemment le rouge du sang causée par la seconde blessure, qui cette fois sera mortelle :

---

<sup>987</sup> *Ibid.*, p.286.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p.287.

<sup>989</sup> *Ibid.*, p.288.

« [...] *luchó un poco más entre dos aguas, el nácar se torno rojo, en llamaradas de sangre*<sup>990</sup> ». Dans cet exemple, la mention du sang est une fois encore très esthétisée, et le lecteur voit d'abord un jeu vivant de couleurs avant de comprendre le sens de cette invasion progressive du rouge, d'autant plus que la baleine n'est pas mentionnée dans cette phrase. Un peu avant, alors qu'elle vient de recevoir le premier coup de harpon, la réalité de sa blessure est encore voilée par le travail de l'image : « [...] *el espejeante monstruo apareció debatiéndose envuelto en cendales de su propia sangre*<sup>991</sup> ». Ainsi, bien que l'animal soit montré dans une situation de grande vulnérabilité et se débatte dans son propre sang, la métaphore des « voiles de sang » ainsi que la désignation de la baleine par le terme « *monstruo* » mettent quelque peu à distance sa souffrance pour laisser place à une vision esthétique de cette scène.

La fin du chapitre se termine sur la description de la baleine morte remorquée par le *Leviatán*. Deux images sont convoquées, dont l'une n'est autre qu'une variation sur le motif de la baleine-bijou. Le ventre du cétacé qui s'est retourné est d'abord évoqué par le biais d'une comparaison : « [...] *la enorme mole blanca y azulada, que ya había dado vuelta su panza en la superficie, que se angostaba y aflojaba como un acordeón entre las olas*<sup>992</sup> ». On retrouve ainsi l'image de la baleine-accordéon qui met au second plan l'idée qu'il s'agit en réalité d'un cadavre, d'autant plus que de ce dernier tableau est absente toute trace de sang. Puis une métaphore donne à voir ce qui est désormais invisible, le dos de la baleine immergé : « *El manto de concha de perlas había quedado vuelto hacia las profundidades [...]*<sup>993</sup> ». La baleine reste un bijou précieux, même dans la mort, et c'est la dernière image qu'en a le lecteur.

Ainsi, à quelques exceptions près, cette chasse placée sous le signe de la lumière, représentée comme une aventure mystique et donnée à lire comme une expérience esthétique, doit être envisagée d'abord comme un duel entre deux héros valeureux et glorieux :

*A pesar de la desazón que le produjo su inmersión, cierta gloriosa grandeza halló el capitán al ver que no se entregaba así no más. Hinchó el pecho, lleno de satisfacción, como si de pronto también él hubiera aspirado libremente todo el aire del mar y hasta los mismos rayos del sol en aquella luminosa mañana austral.*<sup>994</sup>

La satisfaction et la fierté que ressent Julio Albarrán viennent du fait que la proie que le capitaine a pourchassée obstinément jusqu'au cercle polaire est un adversaire à sa hauteur,

<sup>990</sup> *Ibid.*

<sup>991</sup> *Ibid.*, p.287.

<sup>992</sup> *Ibid.*, pp.289-290.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p.290.

<sup>994</sup> *Ibid.*, p.286.

extrêmement puissant, unique<sup>995</sup>, qui lui offre l'occasion d'un duel entre héros où la mort reste toujours possible pour l'homme et l'issue de la lutte toujours incertaine. En effet, dans cette scène, la relation entre l'homme et l'animal repose sur un équilibre subtil entre la tension du combat et l'union des deux adversaires dans un héroïsme égal : « *Así anduvieron unidos ballena y barco unos momentos más [...] se vio al poderoso lomo brillar al sol como otra nave azul y nácar, y correr paralelamente con su perseguidor*<sup>996</sup> ». Cette égalité prend toutefois fin lorsqu'Albarrán lance à nouveau son harpon, avec une précision implacable cette fois.

D'autre part, dépourvue du pathos moralisateur de l'épisode précédent, la scène ne présente à aucun moment de manière explicite la baleine en victime<sup>997</sup>. Celle-ci est au contraire montrée comme une force active d'une intense vitalité (« *Todos estaban asombrados de tanta vitalidad y fuerza* »)<sup>998</sup>, presque inépuisable, puisque même morte il semble qu'elle continue à se défendre : « *[...] de vez en cuando emergía cabrilleante y rozaba la obra muerta del Leviatán, como si tratara de rasguñar*<sup>999</sup> ». Le mouvement de la mer transmet au cadavre une énergie dont il continue à se nourrir. La baleine apparaît également tout au long du roman comme une créature gigantesque et monstrueuse, engagée, comme on l'a dit, dans une lutte infatigable pour sa survie. Elle est un « monstre » (« *el espejeante monstruo*<sup>1000</sup> »), un « colosse » (« *el espejeante coloso*<sup>1001</sup> »), doté d'un « dos puissant » (« *poderoso lomo*<sup>1002</sup> »), une « masse énorme » (« *la enorme mole blanca y azulada*<sup>1003</sup> »). En très peu de pages l'accent est mis sur la taille et la force démesurées de l'animal qui, envisagé sous cet aspect, apparaît davantage comme un monstre mythologique que comme un simple mammifère marin. Il n'est donc pas anodin que cette chasse soit qualifiée de titanesque, un adjectif à prendre dans ce contexte dans son sens littéral : « *Todos respiraron, sobrecogidos ante el fin de la titánica lucha*<sup>1004</sup> ». De cette façon, en même temps que le capitaine Julio Albarrán, la baleine bleue – celle de la quête ultime – entre dans le mythe.

Malgré la dimension sacrée que peut revêtir le meurtre de la baleine, malgré le courage exceptionnel dont fait preuve l'homme qui ose affronter le monstre, la question du mal en

<sup>995</sup> « *¡No, como ésta no habrá ninguna otra más!* », s'exclame Albarrán avec obstination, tandis que l'un de ses hommes pense déjà à la possibilité de rencontrer une baleine du même acabit. *Ibid.*, p.289.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p.288.

<sup>997</sup> Il s'agit de la deuxième chasse mise en scène dans le roman, où le pilote Yáñez, voulant s'essayer à l'art du harponnage, tue malheureusement une baleine récemment accouchée. Le baleineau suit alors le bateau auquel sa mère morte est solidement attachée.

<sup>998</sup> *Ibid.*, p.288.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p.290.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p.287.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p.288.

<sup>1002</sup> *Ibid.*

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p.289.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p.289.

l'homme et du mal en tant qu'absolu ne cessera de tourmenter la conscience du capitaine, et ce jusqu'à l'épisode final du roman. Tout d'abord, la chasse à la baleine, telle qu'elle est racontée par le roman, peut être interprétée comme un autre mythe de l'*hybris* à travers lequel est mis en cause le meurtre de la baleine bleue. Le nom du bateau dont le capitaine Albarrán a les commandes pointe vers ce sens. En effet, dans l'Ancien Testament, Léviathan est décrit par Dieu comme un monstre indomptable que lui seul peut capturer, maîtriser et tuer. Aucune créature ne le dépassant en puissance, il est, avec Béhémoth, ce qui permet de mesurer la « distance de la créature au Créateur ». Dans le dernier verset (25) du chapitre 41 du « Livre de Job » consacré à la description du Léviathan, Dieu conclut en ces termes : « Il ne voit rien que de haut et de sublime, c'est lui qui est le roi de tous les enfants d'orgueil<sup>1005</sup> ».

L'intertextualité biblique met en place une identification entre le mal et l'orgueil démesuré de l'homme qui a osé l'aventure de la chasse à la baleine :

*[...] debe haber algo más en esa extraña inquietud que produce la caza de la ballena: el hombre, en el universo, está entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande. Es un mamífero mediano, y la ballena, el más grande que ha conocido el planeta; por eso tal vez la tierra le quedó chica, y buscó la amplitud del mar, que ocupa las tres cuartas partes del globo terráqueo. Y el hombre gusta desde clavar una mariposa hasta arponear una ballena.*<sup>1006</sup>

La baleine serait pourchassée pour la grandeur qu'elle représente et l'homme qui la chasse s'abandonnerait au plaisir de tuer plus grand que soi. C'est l'inversion de l'ordre biologique naturel, tel qu'il a été pensé par Darwin, qui est ici condamné : « *ese otro pequeño mamífero había invertido el orden de la naturaleza acomodándolo a sus designios. Y como un pulgón venía a clavarle una lanceta sobre su lomo*<sup>1007</sup> ». L'homme, comparé à un puceron, est ridiculisé et critiqué : il est pointé comme un parasite destructeur en dépit de sa taille microscopique. Cette attitude contredit également l'axiome existentiel présenté par Albarrán comme une vérité générale lorsqu'il résume l'histoire de la pêche à la baleine : « *[...] peleaban también por los lugares de pesca. [...] Y como siempre; el más grande o más zorro se comía al más chico*<sup>1008</sup> ». L'idée d'un orgueil contre-nature est récurrente dans le roman, et on la retrouve formulée de manière un peu différente, deux chapitres plus loin, comme un principe directeur susceptible d'expliquer l'histoire de l'humanité :

<sup>1005</sup> « Livre de Job », Chap. XLI, *La Bible*, Louis-Isaac Lemaître de Sacy, (trad.), Paris, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », [1702] 1990, p.652.

<sup>1006</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.182.

<sup>1007</sup> *Ibid.*, p.174.

<sup>1008</sup> *Ibid.*, p.175.

*Su destino, a través de las edades, había cambiado desde cuando era un pobre infeliz primitivo que tenía que andar detrás del tigre de dientes de sable para comer la carroña que la fiera despreciaba, hasta invadir esos hielos milenarios a caza del cetáceo, cuya carroña ahora era devorada por aquellos audaces tigres del mar, las orcas, sus parientes asesinos.<sup>1009</sup>*

Ce texte expose deux aberrations, selon l'ordre naturel, qui ont caractérisé l'évolution du comportement alimentaire humain. L'homme, au lieu de se contenter de chercher sa nourriture sur terre, son milieu naturel, a fini par « envahir » la mer, un milieu qui lui est étranger par nature car incompatible avec son fonctionnement biologique. Dans le même temps, loin de se satisfaire des restes que dédaignent les animaux sauvages (les tigres), de simple charognard, il est devenu prédateur lui-même, laissant à d'autres charognards (les orques, autrement désignées par la périphrase « les tigres de la mer » pour faire écho aux « tigres à crocs » précédemment nommés, et appuyer ainsi l'analogie) les restes sans intérêt pour lui des baleines qu'il tue.

Sur l'idée d'absurdité, ou d'anormalité, que représente la chasse à la baleine, en raison de la disproportion entre les deux mammifères, le chasseur étant infiniment plus petit que sa proie<sup>1010</sup>, vient se greffer celle d'un acte injuste, dans la mesure où l'homme et la baleine partageraient de nombreuses similarités d'ordre biologique qui feraient d'eux des espèces semblables :

*Porque en su pasado remoto, la ballena había sido también un mamífero terrestre que acosado por otras fieras buscó el camino del mar para salvarse. ¿Acaso no lo estaban demostrando sus órganos tan iguales a los del hombre que hasta las manos y pies aún conservaban vestigios de falanges envueltas en los guantes de grasa de sus aletas? ¿No tenía que regresar acaso a la tierra, la patria de origen, cuando se sentía enferma o tenía que morir la vieja?<sup>1011</sup>*

Ainsi les découvertes de la biologie évolutive semblent déterminer un certain nombre de valeurs éthiques dans la condamnation de l'orgueil humain qui s'exprime dans ce texte par le biais de questions rhétoriques visant à insister sur cette affinité entre l'homme et l'animal. Conjointement, tandis qu'est mis en relief le caractère monstrueux de l'homme, l'innocence de la baleine est accentuée. Les eaux antarctiques offrent à l'homme un miroir et donnent aux ossements de baleine un aspect fantômatique comme si les baleines revenaient hanter sa conscience :

---

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>1010</sup> Cette disproportion étant aussi la raison de l'admiration dont sont dignes les chasseurs de baleine. Le roman exprime constamment l'ambivalence morale propre à l'activité cynégétique.

<sup>1011</sup> *Ibid.*

*Había algo sobrecogedor en aquel fantasmal osario. Las aguas antárticas son muy transparentes y lúcidas y en su movimiento ondulatorio hacían moverse también aquellas osamentas como si adquirieran vida.*<sup>1012</sup>

Parallèlement, la description du cimetière de baleines qui a déclenché ces interrogations dépouille l'animal de sa bestialité pour la présenter comme un symbole de pureté :

*De una blancura espejeante, sus reflejos se mezclaban al celeste de aquellas ondas, y toda la manada, en un ondular macabro, trataba como de ascender a la superficie. Desaparecida la carne de aquellos monstruos, quizás por cuántos años, los calcinados huesos habían adquirido una expresión de pureza como si testimoniaran algo. Era como si el tiempo estuvieran preguntando algo al agua ; como si el mamífero más grande que ha producido el planeta en todos los tiempos le estuviera preguntando a ese otro mamífero visitante por qué había curvado esas tablas imitando sus costillas y echándose al mar en su persecución como la más fiera de las fieras.*<sup>1013</sup>

Les ossements de baleine que les eaux transparentes de l'Antarctique offrent en spectacle aux chasseurs, sont interprétés comme le témoignage de « quelque chose » qui d'abord n'est pas nommé : on trouve deux fois de suite l'indéfini « algo » en tant que complément d'objet des verbes « témoigner » et « demander » (« *como si testimoniaran algo; preguntando algo al agua* »). La suite du texte découvre le référent de cet hyperonyme : il s'agit de la barbarie de l'homme, fruit de son orgueil. Le caractère évasif de l'information, sensible dans la première partie du texte, exprime une impossibilité de comprendre, d'imaginer et donc de nommer l'acte meurtrier commis par l'homme. C'est aussi que le narrateur fait montre d'une sorte de compassion pour le fabuleux animal pourchassé.

D'autre part, ce qui n'est pas formulé est peut-être ce à quoi l'homme n'a lui-même pas accès, ce dont il n'a pas conscience, comme semble le confirmer la fin de ce long passage où, malgré l'insistance fantastique des baleines mortes auprès des hommes pour comprendre, ceux-ci restent indifférents, imperturbables :

*Todos estos interrogantes parecían desprenderse de las ondulaciones de los mundos huesos blancos y subiendo en la transparencia de aquellas aguas lengüeteaban suavemente su resaca remoto en los bordes de la obra viva de la chalupa ballenera. ¡Sí, era el tiempo que interrogaba al agua, no pudiendo remover siquiera esas conciencias que flotaban sobre esas cuatro tablas curvadas!*<sup>1014</sup>

La métaphore qui clôt ces quelques lignes oppose à la vérité vivante<sup>1015</sup> émanant des profondeurs, l'oubli, l'inconscience ou le refus d'une remise en question de la part de

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>1013</sup> *Ibid.*, pp.173-174.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p.174.

<sup>1015</sup> On peut lire un peu plus haut : « *Las aguas antárticas son muy transparentes y lúcidas y en su movimiento*



l'homme, qui flotte, stagnant, inamovible, à la surface des choses et de ses actes. Pourtant, le lecteur verra Julio Albarrán s'interroger de plus en plus explicitement sur le sens de son métier et se montrer parallèlement particulièrement sensible à la parole venue du fond des eaux<sup>1016</sup>.

Pourtant, lorsque Coloane décrit des baleines « finback » (baleines à barbe) après leur mise à mort, celles-ci se voient transfigurées de telle sorte qu'elles prennent une dimension poétique qui prime sur la vision cruelle ou plutôt la transcende:

*Infladas con aire después de muertas semejan nacarados islotes flotantes, pues sus vientres son enteramente blancos, espejeantes, con repliegues que parecen los de grandes acordeones donde el viento marino modula sus canciones de olas, a pesar de la muerte muerta.*<sup>1017</sup>

La baleine est un instrument de musique (accordéon) dont joue harmonieusement le vent musicien et qui produit une « symphonie<sup>1018</sup> » océanique qui prolonge symboliquement la vie l'animal après sa mort. Dans ces quelques lignes, le ventre blanc de la baleine *finback* est aussi comparé à un « îlot flottant », image qui rappelle combien l'île (en tant que réalité géographique et forme) est importante dans l'imaginaire coloanesque, non seulement d'un point de vue personnel et individuel, mais également d'un point de vue collectif, et que son association avec la baleine est tout à fait signifiante.

Outre *El camino de la ballena*, de nombreux autres textes témoignent de cette ambivalence qui caractérise les descriptions de la mort d'un cétacé, selon laquelle le corps agonisant de l'animal, décrit dans ses blessures, est aussi un objet esthétique qui le sublime dans la mort (une beauté grandiose que la mort révèle comme une épiphanie). La compassion, la volonté d'attirer la pitié se mêle à un travail sur le beau macabre, une double perspective

---

*ondulatorio hacían moverse también aquellas osamentas como si adquirieran extraña vida », ibid., p.173.*

<sup>1016</sup> La cause de la baleine est en effet celle que Coloane défend le plus explicitement dans ses récits. Dans « *Alfaguara* », il s'en remet à l'autorité de Neruda en présentant le poète chilien comme le prophète des dangers de son extinction. Il cite à cet effet un extrait du poème que Neruda a écrit lors de son passage à la base baleinière de Quintay, publié dans le recueil *Aún* en 1971, en le faisant précéder d'un commentaire : « *La poesía de Neruda, que ha dejado de trajinar el mar y cuya influencia sobrevive como la de Saturno devorando a sus hijos, en uno de sus últimos libros, Aún, tiene versículos de profecía que se refieren al exterminio del más grande y hermoso cetáceo que nos ha entregado nuestra antártica corriente de Humboldt : La Ballenera de Quintay, vacía / Con sus bodegas, sus escombros muertos, / La sangre aún sobre las rocas, / Los huesos de los monárquicos cetáceos, / Hierro roído, viento y mar, el graznido / Del albatros que espera. / Se fueron las ballenas a otro mar ? / Huyeron de la costa encarnizada ? / O sumergias en el suave lodo / De la profundidad piden castigo / Para los oceánicos chilenos ? / ¡Y nadie defendió a las gigantescas !*<sup>1016</sup> », « *Alfaguara* », pp.104-105. Ces vers porte une dénonciation plus acerbe que les textes de Coloane qui représente toujours la pêche à la baleine et la mort de celle-ci de manière ambivalente, sans oublier les éloges de ces héros épiques que sont les pêcheurs. Rappelons que cette chronique a été écrite en 1976, soit plus de dix ans après *El camino de la ballena* et que l'auteur a eu le temps de méditer sur cette activité.

<sup>1017</sup> « *Mito y realidad de las ballenas* », *ibid.*, p.49.

<sup>1018</sup> « *Esta sinfonía la oyó por última vez el capitán chilote Humberto Olavarría [...] cuando regresaba en su buque después de arponear su última ballena* », *ibid.*

descriptive qui fait qu'il est difficile pour le lecteur d'y saisir une pure et simple dénonciation ou un engagement pathétique en faveur des baleines. La chronique « *Alfaguara* » conjugue cette double vision de manière exemplaire. Après avoir retranscrit le poème de Pablo Neruda où le poète chilien prophétise le danger encouru par cette espèce, le narrateur retranscrit la chasse à laquelle il participe en des termes et images presque identiques à ceux de l'exemple ci-dessus lorsque l'animal touché se retourne : « *Su vientre nacarado con numerosos dobleces o pliegues semeja un gran acordeón ; el viento y las olas empezaron a tocar su sinfonía junto al estrobo que remolcaba al cetáceo*<sup>1019</sup> ». Cette quasi similarité contribue à forger une image constante de la baleine morte, une image susceptible de hanter l'imagination du lecteur par sa présence répétée dans les textes, gage d'efficacité et de mémoire visuelle. A la suite, l'accent est mis sur l'aspect cruel de la chasse, et la baleine est montrée, non plus dans l'intégrité de son corps sublimé dans la mort, mais dépecée : « *Un marino había cortado con su gran cuchillo noruego las dos inmensas aletas [...] desde los muñones tronchados brotaba sangre fresca, y ella atrajo a los tiburones que empezaron a darle sus tarascones [...]*<sup>1020</sup> ».

Quoi qu'il en soit, dans *El camino de la ballena*, l'*hybris* qui a conduit l'homme à la cruauté sera condamné. Outre la vision fantastique et troublante du cimetière de baleines, l'aventure d'Albarrán prend un tour dramatique lorsque le capitaine qui a voulu navigué jusqu'au bout du monde, envers et contre tous, pour mettre à mort l'animal le plus gros de la planète, se voit aux prises dans le dernier épisode avec une colère venue du ciel. La structure du roman invite le lecteur à interpréter la tempête qui se lève après la capture de la proie tant désirée comme l'intervention de la « Némésis » des Grecs, le châtement des dieux qui fait se rétracter l'individu à l'intérieur des limites qu'il a outrepassées et qui se matérialiserait sous la forme d'un chaos contre lequel l'homme, ainsi mis en accusation, doit lutter<sup>1021</sup>. La dernière phrase du chapitre précédent porte d'ailleurs l'indice d'une revanche à venir. Bien que l'action se termine sur la glorieuse jubilation du capitaine, les derniers mots du texte sont pour la baleine morte : « *El manto de concha de perlas había quedado vuelto hacia las profundidades, pero de vez en cuando emergía cabrilleante y rozaba la obra muerta del Leviatán, como si tratara de rasguñar*<sup>1022</sup> ». En présentant le frôlement du bateau par le corps de la baleine morte comme une griffure, le texte suggère la possibilité d'une agression de la part de celle-ci. Cette agression – symbolique, dans la mesure où l'animal n'est plus en

<sup>1019</sup> « *Alfaguara* », *Antártico*, op.cit., p.108.

<sup>1020</sup> *Ibid.*

<sup>1021</sup> Hérodote décrit ce mécanisme dans les termes suivants : « Regarde les animaux qui sont d'une taille exceptionnelle : le ciel les foudroie et ne les laisse pas jouir de leur supériorité ; mais les petits n'excitent point sa jalousie. Regarde les maisons les plus hautes, et les arbres aussi : sur eux descend la foudre, car le ciel rabaisse toujours ce qui dépasse la mesure », *Histoire*, Second tome, Livre VII, Larcher, (trad.), Paris, Charpentier, 1850, p.180.

<sup>1022</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.290.

vie – peut être déchiffrée comme l’expression de la mauvaise conscience du capitaine Albarrán que le fantôme de celle qu’il a tuée viendrait hanter<sup>1023</sup>. Quoi qu’il en soit, la tempête qui se lève dans le dernier chapitre peut se saisir comme une forme de justice poétique qui fera finalement perdre à Albarrán un trophée pourtant chèrement gagné.

A côté de ces représentations dramatiques qui suggèrent davantage qu’elles ne disent, *El camino de la ballena* fait explicitement de la chasse à la baleine une question éthique et métaphysique en ce sens que l’aventure centrale de la deuxième partie du roman est l’occasion d’interroger ouvertement les manifestations du « mal » en l’homme. Entre deux épisodes de chasse, au cours d’une conversation animée sur les cétacés, le capitaine Albarrán et son pilote Yáñez questionnent l’administrateur de la base baleinière sur la manière dont le Norvégien choisit le nom des bateaux qu’il administre :

—*Y hágame el favor, míster Hansen, ¿por qué diablos les puso esos nombres tan enrevesados a los barcos de la flota?*

—*Belerofonte era hijo de Poseidón, el dios griego del mar, que destruía a los monstruos; Diana, la hermosa diosa cazadora; Moloch, un dios eslavo que exigía sacrificios humanos; Wollopatuch, el dios de los indios del canal Beagle, a quienes conocí mucho cuando viví cerca del cabo de Hornos. [...] Wollopatuch quiere decir en su lengua « gran asesino », tal vez porque no era capaz de preservarlos de la muerte.*

—*Todos esos dioses que usted ha nombrado, por lo que se ve, tenían un poco de asesinos —comentó Albarrán.*<sup>1024</sup>

A cette première liste de dieux cruels – l’un destructeur (Poséidon), l’autre chasseur (Diane), un autre sacrificateur (Moloch), puis un « grand assassin » (Wollopatuch) – qui fournissent à Hansen les noms de ses bateaux, vient s’ajouter le Léviathan, le monstre biblique que Yahvé décrit à Job dans l’Ancien Testament comme l’être le plus puissant sur la terre « puisqu’il a été créé pour ne rien craindre<sup>1025</sup> ». Son corps est « semblable à des boucliers d’airain fondu, et couvert d’écailles qui se serrent et qui se pressent<sup>1026</sup> » et « les membres de son corps sont liés les uns avec les autres<sup>1027</sup> »; « [l]orsqu’il éternue, il jette des

<sup>1023</sup> On trouve une première occurrence de cette correspondance liée à la culpabilité du capitaine quelques chapitres plus haut, après l’exécution par Yáñez de la baleine qui vient de mettre au monde un baleineau, meurtre indigne, on l’a vu, d’un chasseur qui se respecte : « *Entrecerró los ojos, y por unos instantes le pareció percibir un golpe más sordo y profundo contra el costado del barco. Se imaginó que provenía de la ballena azul, cuyo ballenato posiblemente aún seguía nadando tras las últimas huellas de sangre de su madre. Y el golpe también lo estremeció a él, honda y sordamente [...] »*, *El camino de la ballena, op.cit.*, p.274.

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>1025</sup> « Livre de Job », *La Bible, op.cit.*, p.652.

<sup>1026</sup> *Ibid.*

<sup>1027</sup> *Ibid.* Dans le roman, les extraits cités par Hansen ne sont pas toujours les mêmes. L’administrateur a choisi de mettre l’accent sur la description du corps du monstre : « *La gloria de su vestido son escudos fuertes, cerrados entre sí estrechamente. El uno se junta con el otro, que viento no entra en ellos. Pegado está el uno con el otro, están trabados entre sí, que no se pueden apartar. Su aliento enciende los carbones, y de su boca sale llama »*, *El camino de la ballena, op.cit.*, p.212.

éclats de feu, et ses yeux étincellent comme la lumière du point du jour<sup>1028</sup> » ; de sa gueule s'échappent « des lampes qui brûlent comme des torches ardentes. Il lui sort une fumée des narines<sup>1029</sup> », et de son haleine le Léviathan « allume des charbons, et la flamme lui sort de la gueule<sup>1030</sup> ».

Créature aquatique d'où jaillit le feu, ce monstre rappelle en effet davantage le vaisseau alimenté par le four à charbon des cales que la baleine bleue qui est, certes, le mammifère marin le plus grand de l'univers, mais que le roman ne décrit jamais comme une créature violente ou destructrice. C'est précisément parce qu'il a perçu une ressemblance entre le bateau dirigé par Albarrán et le Léviathan décrit dans la *Bible* qu'Hansen a donnée au baleinier chilote le nom du monstre mythologique :

*A mí me parece también ver en eso al planchaje del Leviatán, por donde no penetra el viento, cerradas entre sí estrechamente por los remaches, y los fogoneros encendiendo los carbones en las calderas. ¡Es todo un símbolo el nombre de ese barco!*<sup>1031</sup>

Comme l'affirme Hansen, le nom du bateau conduit par Albarrán constitue bien tout un symbole que le roman actualise en donnant au baleinier une fonction dramatique et idéologique fondamentales. Après sa lecture de la *Bible*, le comptable conclut, faisant entrer Albarrán dans le mythe : « *Falta el capitán Albarrán, nada más, disparando su dardo de fuego contra la más grande pero inofensiva bestia de la creación*<sup>1032</sup> ». Dans cette vision, ce n'est plus le bateau mais le capitaine lui-même qui ressemble au monstre. De fait, si le *Leviatán* peut être perçu comme un monstre, l'équipage qui le met en mouvement et lui donne vie l'est aussi. C'est effectivement en ce sens qu'il faut entendre le symbolisme du nom du bateau pointé par Hansen :

*¿Acaso no somos nosotros los que vamos bien protegidos en el vientre del monstruo? ¡Somos su cerebro y su corazón, y corremos seguros por sobre su lomo hasta el cañón arponero para lanzar nuestra llama mortal por su boca! ¡Sí, el hombre parece un monstruo que hubiera creado primero al Leviatán en su imaginación, y, luego, construyéndolo con sus manos, lo hubiera hecho una realidad!*<sup>1033</sup>

L'identification de l'homme au Léviathan se fait progressivement : l'homme est d'abord représenté à l'abri dans son ventre comme dans une matrice, image qui suggère une relation de filiation entre l'homme et le monstre. Dans un deuxième temps, par le biais d'une

<sup>1028</sup> « Livre de Job », *La Bible*, *op.cit.*, p.652.

<sup>1029</sup> *Ibid.*

<sup>1030</sup> *Ibid.*

<sup>1031</sup> *El camino de la ballena*, *op.cit.*, p.213.

<sup>1032</sup> *Ibid.*

<sup>1033</sup> *Ibid.*

métaphore (« ¡Somos su cerebro y su corazón [...] ! »), l'homme qui ne faisait qu'un avec le bateau fait donc également partie intrinsèque du monstre, et de manière organique et essentielle puisqu'il en est le cœur et le cerveau. Enfin, l'homme est celui qui fait jaillir la flamme mortelle du monstre et en anime la puissance destructrice. Le motif du feu destructeur participe en effet de ce glissement qui fait de l'homme le Léviathan et non plus seulement son bateau : par la métaphore, le harpon du chasseur de baleine devient ce feu destructeur qui caractérise le Léviathan dans la *Bible*. Il semble alors qu'Hansen généralise son discours quelque peu moralisateur et l'étende à l'humanité entière pour exprimer l'idée selon laquelle l'homme imagine et conçoit les créatures qui lui ressemblent : si celles-ci sont des monstres, c'est parce qu'il en est un lui-même.

Parce qu'elles remettent en question le bien-fondé et la légitimité de son activité, Albarrán rejette d'abord ces idées comme étant une fantaisie livresque et naïve, qui ferait obstacle à la prise en compte de la réalité et de ses contraintes : « —*Son cosas de libros. Si uno hiciera caso de eso, no podría ni arponear tranquilo una ballena*<sup>1034</sup> ». En effet, pour ce chasseur de baleine expérimenté, darwiniste et matérialiste convaincu, la seule loi qui vaille, capable de rendre raison de son activité quotidienne, est la lutte pour la survie, dans un contexte où le profit et l'argent sont devenus rois. C'est donc tout logiquement que le capitaine du Leviatán en vient à formuler la religion matérialiste de son siècle et à lui accorder crédit:

*La idea es más simple y clara que la de Dios, que la del sentido de la vida. En medio de todo, el dinero, el único dios real, tangible y poderoso, para comprar un vaso de vino o la gloria de una mujer.*<sup>1035</sup>

Ainsi, malgré le sens universel de ce roman tissé de questionnements métaphysiques, le contexte historique est toujours sous-jacent et ressurgit de temps en temps, notamment sous la forme d'une critique de l'industrialisation et du capitalisme, destructeurs des relations humaines et des valeurs, une expérience que Pedro Nauto a pu faire sur l'île de Chiloé. Ce contexte influence d'ailleurs la psychologie des personnages. Julio Albarrán représente le héros moderne par excellence, blasé et porteur d'une philosophie existentielle fataliste que lui inspire la décadence de son pays et de son époque<sup>1036</sup>. Tout comme Pedro Nauto, le personnage laisse percer le discours critique qui sous-tend l'œuvre de Coloane.

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p.214.

<sup>1035</sup> *Ibid.*, p.258.

<sup>1036</sup> A bien des égards, le personnage du capitaine Albarrán peut-être perçu comme un masque, voire un porte-parole de Francisco Coloane. Tout comme son personnage, mais de manière moins cynique, l'écrivain chilote a déploré à plusieurs reprises la perte des valeurs et du sens de l'humain, la décadence intellectuelle et morale qui caractérisent selon lui la deuxième moitié du XXe s. Après avoir évoqué les barbaries extrêmes qui ont

Une telle conception de l'existence débouche sur une vision tout aussi pessimiste des relations humaines et familiales. Le roman développe ainsi, parallèlement au thème de la chasse à la baleine, une réflexion sur la solitude, la quête identitaire et l'amour, lequel viendra d'ailleurs racheter le capitaine et purifier son âme. La mer australe demeure bien l'espace d'un questionnement d'ordre métaphysique, et le capitaine chilote Julio Albarrán, héros postmoderne tragique, une incarnation de cet état d'esprit pessimiste-nihiliste propre au XXe s., bien que le personnage reste profondément ancré dans un contexte particulier qui lui donne sens. Ainsi, l'œuvre de Francisco Coloane, bien qu'elle ait été rangée sous la catégorie des littératures régionalistes<sup>1037</sup>, accède facilement à un discours universel dans la mesure où elle parle de, et à, l'homme « sans dieu ».

### 3.1.3. La quête de la baleine bleue : une tragédie du lien et du désir

La deuxième partie du roman ne raconte pas seulement une épopée collective, elle est l'histoire d'une tragédie individuelle, liée à une quête identitaire douloureuse qui est celle du capitaine du *Leviatán*.

#### 3.1.3.1. Le problème terrestre de Julio Albarrán

Julio Albarrán incarne l'idée de solitude absolue et ses implications sociales, philosophiques et métaphysiques. C'est là le sens du personnage, dont le nom exprime une solitude d'ordre non seulement affectif mais aussi spatial, les deux étant étroitement liés dans la vie de ce chasseur de baleines expérimenté. Une lecture onomastique révèle en effet que le patronyme Albarrán est signifiant du point de vue fictionnel, tout comme le sont les prénom et nom du jeune héros insulaire Pedro Nauto, ou encore du vieil indigène Nahuelquén. En effet, « *albarrán* » vient de l'arabe hispanique « *albarráni* », ayant pour sens « étranger » et provenant lui-même de l'araméen « *bār[r]ā* » signifiant « terre extérieure ». Les définitions données par María Moliner pour le mot « *albarrán* » nous invitent à réunir les destins et espaces du père et du fils. Dans sa première acception, le terme s'applique à un jeune homme

---

été commises sous le régime de Pinochet, Coloane, quelques années avant sa mort, fait un bien amer constat : « *Ya no me interesa este mundo. Todo lo inteligente desaparece, y está quedando lo tonto. Entonces, cualquier día, va a ocurrir que me voy a ir, y me voy a encontrar con mi padre, diciéndome “volvamos al mar”* », Olivier Guitton, *Francisco Coloane : l'écrivain du bout du monde, op.cit.*, 35:39-35:55.

<sup>1037</sup> D'autres l'ont considérée au contraire comme une œuvre à part, marginale, se situant loin des grandes tendances et courants littéraires de l'époque. Parce qu'elle raconte le bout du monde, ses espaces et ses sociétés marginales et non les villes, où l'histoire se joue, elle a également été décriée, Francisco Coloane ayant été pointé du doigt comme écrivain désengagé, produisant des œuvres de pur divertissement. Ce qui, comme nous le verrons notamment en troisième partie, est tout à fait inexact, son écriture étant un acte écrivain et politique en bien des aspects.

ou un domestique célibataire travaillant dans une ferme<sup>1038</sup>, définition qui renverrait à la vie de Pedro sur l'île. D'ailleurs, génétiquement et symboliquement, Pedro Nauto est aussi, et d'abord, un « *albarrán*<sup>1039</sup> ». Un second sens du terme s'applique à celui qui n'a pas de domicile et n'appartient à aucun lieu en particulier<sup>1040</sup>, comme c'est le cas de Julio (et de Pedro), marin au long cours ayant pour seule patrie la mer, un espace sans frontières ni limites<sup>1041</sup> : « [...] *su vida de ballenero lo había llevado de uno a otro puerto, siempre de paso, sin pensar jamás en afincarse en tierra*<sup>1042</sup> ». Le texte insiste sur cette idée, qui vaut non seulement pour le capitaine du *Leviatán*, mais aussi, indirectement, pour tous les marins : « *No se sentía ligado ni siquiera a su tierra, a una comarca o a un país. Su patria, como la ballena, era el mar, y su futuro, lo que había más allá del horizonte marino*<sup>1043</sup> ». Albarrán est en effet le personnage de l'éternel étranger, sorte d'Œdipe chilote condamné à une errance éternelle. Sur terre, le capitaine se sent dépossédé de lui-même ; en prenant la mer, il redevient ce qu'il est et peut réaliser le programme identitaire contenu dans son nom. Comme à son habitude, Coloane exploite la fonction programmatique des noms romanesques en affirmant un lien étroit entre un espace, pris dans ses sens littéral et figuré, et une identité, la seconde se trouvant en grande partie déterminée par le premier. A travers le personnage de Julio Albarrán, le roman passe la frontière de l'île chilote ou celle d'autres terres déterminées culturellement – comme l'a été Chiloé dans la deuxième partie, ce qui crée un contraste évident – pour accéder à une dimension universelle et mythique.

En effet, tandis que la mer constitue l'espace de l'errance par excellence<sup>1044</sup>, la terre représente le lien inévitable, l'appartenance à un ou plusieurs lieux bien délimités, à une

<sup>1038</sup> « *Mozo o criado soltero de una casa de labranza* », *Diccionario de uso del español, op.cit.*, p.113.

<sup>1039</sup> Tout comme Julio Albarrán, Pedro est une figure d'orphelin bâtard qui ne cherche qu'à fuir la terre natale. A la différence de son père cependant, l'adolescent est en quête de liens, sans le savoir clairement : il projette sur le milieu marin une société humaine marquée par des liens de solidarité et de compagnonnage, considère l'équipage d'un baleinier comme une grande famille. Son choix de la mer est aussi motivé sur un plan plus symbolique : d'une part, un rêve (prémonitoire) lui a signalé que son père était un capitaine de vaisseau (lien de filiation) ; d'autre part, il s'est mis en tête de retrouver le propriétaire de la mystérieuse bague qu'il a découverte au fond de la rade de Puerto Oscuro, où il habite sur l'île de Chiloé (lien géographique et magique).

<sup>1040</sup> « *Se aplicaba al que no tenía domicilio en ningún pueblo* », *Diccionario de uso del español, op.cit.*, p.113.

<sup>1041</sup> C'est une idée récurrente dans les récits. Souvent connotée positivement, elle exprime une égalité et la possibilité de fraternité et de paix entre les hommes, au-delà de tout particularisme régional, national et plus encore, des discriminations sociales. A bord cependant, les passions s'exacerbent, menant au rejet de certains hommes, puisque la solidité de toute société repose sur la désignation d'un bouc émissaire : « *La patria universal del mar transmite con gestos silenciosos sus mensajes solidarios o de rechazo entre los hombres* », *El Guanaco Blanco, op.cit.*, p.120.

<sup>1042</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.262.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p.258.

<sup>1044</sup> Rappelons de ce proverbe bien connu des marins des mers australes, évoqué plus haut : « [...] *Filkenstein [...] siempre recordaba al afuerino mensaje que se transmiten los barcos y el farero de otra punta* « *Dungeness* » : « *¿A dónde va y qué rumbo lleva? ¿A mar abiero, con rumbo incierto!* », *El Guanaco Blanco, op.cit.*, p.31. De la même façon, la chasse à la baleine est une quête sans fin dans la mesure où elle se renouvelle au rythme des saisons et est en accord avec les cycles naturels.

famille. Bien que Chiloé, son île natale, ne soit plus qu'un rêve confus ou un vague souvenir dans l'esprit du capitaine, elle reste pour lui un problème à chaque fois qu'il est contraint de mettre pied à terre. Elle est un milieu contraire à sa « nature », une nature que le capitaine retrouve pleinement lorsqu'il s'empare du gouvernail pour remettre en mouvement le bateau après une période de repos dans quelque port :

*Cada vez que tomaba esta palanca para poner el barco en movimiento, tenía una sensación placentera, como si cortara un cordón umbilical que lo uniera a la tierra. Una vez que respondía el campanillazo desde las entrañas del barco, se acababa para él todo problema terrestre y sentía su espíritu libre y animoso para proseguir tras « el camino de la ballena ».*<sup>1045</sup>

L'image du cordon ombilical traduit explicitement le lien d'ordre biologique et maternel par lequel Julio Albarrán se sent relié à la terre malgré lui. C'est un lien que la mise en mouvement du bateau vient symboliquement couper et qui, loin de signifier une séparation douloureuse, représente pour le capitaine le début de sa liberté. Comme pour Pedro Nauto, c'est le « chemin de la baleine » (ou son « sillage », selon la traduction française) qui symbolise et concrétise cette liberté. De cette façon, Albarrán passe d'une mère à l'autre, comme le suggère la métaphore organique qui confère au bateau des « entrailles », un ventre que le capitaine aurait choisi cette fois alors qu'il lui est de plus en plus difficile et douloureux de convoquer le souvenir de sa mère biologique<sup>1046</sup>. Au sein de l'espace marin, les « problèmes terrestres » susceptibles de tourmenter le capitaine (son passé obscur, son incapacité à construire une relation) n'ont pas lieu d'être, et c'est la possibilité d'oublier que lui offre la mer qui donne à Albarrán cette sensation agréable de liberté<sup>1047</sup>.

Le problème terrestre qui caractérise le personnage du capitaine Albarrán n'est pas seulement subjectif ni lié à l'histoire d'un individu en particulier. On se souvient en effet que dans la première partie du roman, le jeune Pedro Nauto associe l'espace terrestre à une existence malheureuse car souvent misérable. Cette idée semble confirmée par les anecdotes personnelles des marins chilotes embarqués à bord du *Leviatán*, lesquels s'évertuent et se plaisent à cacher la réalité de leur sombre existence passée à terre<sup>1048</sup>. Le constat d'une

<sup>1045</sup> *El camino de la ballena, op.cit., p.229.*

<sup>1046</sup> « [...] lo de su madre... ¡Este era el recuerdo más confuso y doloroso que anidó para siempre en su corazón », *ibid.*, p.261.

<sup>1047</sup> Le capitaine Sander connaît la même expérience : l'espace terrestre l'opprime (oppression dont il a les symptômes physiques), tandis que la mer lui offre le soulagement. C'est pourquoi tout séjour à terre doit être le plus bref possible : « —No puedo estar más de veinticuatro horas en Valparaíso. Me ahogo aquí en tierra. Cuando zarpo me alivio, comienzo a respirar, y ya en mar abierto se termina el asma », « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos, op.cit., p.295.*

<sup>1048</sup> Pour rappel, on notera : « Así era : todos trataban de evitar la pobreza, y hasta en sus relatos la escondían como una cosa vergonzosa », *El camino de la ballena, op.cit., p.236.*



pauvreté socio-économique commune à tous les marins chilotes débouche sur une réflexion générale sur cette tendance propre à l'homme qui consiste à déguiser la dure réalité qui l'afflige sous le voile de la fiction et de l'imaginaire, grâce auxquelles il s'invente une vie idéale. Cette projection mensongère serait à l'origine de tous les récits et textes inventés par l'homme, anecdotes de vie ou mythes religieux :

*Pero, ¿qué es la fantasía, la ilusión, sino el escape a una dura realidad, el anhelo del corazón humano hacia una vida mejor? ¿Existiría acaso en la imaginación religiosa del hombre una venturosa vida ultraterrena si ésta de aquí lo fuera?*<sup>1049</sup>

En effet, le récit comme texte est la métaphore déployée ici pour manifester la tendance à l'auto-illusion qui caractérise l'esprit humain, semblable à un voile de beauté que tisserait l'homme pour en recouvrir son existence. Tandis que la fiction est illusion, les racines terrestres sont, fatalement, l'ultime vérité :

*¡El hombre puede tejer su existencia con hilos de luz o de sombra, en trama real, firme, desmadejada o suelta, pero todos sus hilos irán a dar finalmente, como los tallos de una enredadera, a su raíz terrestre, de donde nace toda vida hacia la luz!*<sup>1050</sup>

La conclusion est sans appel puisqu'elle confirme la vanité de ces inventions réconfortantes : le destin de l'homme, y compris celui du marin, est de rejoindre la terre pour y mourir, quoi qu'il fasse de sa vie, quelle que soit la manière dont il l'envisage et la raconte. Cette destination finale est la même que celle de la baleine et les chemins de l'homme, le chasseur, et du cétacé, sa proie, finiront par se rejoindre. Ni l'un ni l'autre ne peuvent échapper à leur lieu d'origine, la terre, qui est leur vérité première et dernière<sup>1051</sup>. C'est pourquoi les racines terrestres sont représentées comme un « cordon ombilical invisible et ancestral » jamais définitivement coupé et qui relie en permanence les deux mammifères à leur milieu d'origine :

*Estas raíces, como el cordón umbilical invisible y ancestral que conduce al otro mamífero, la ballena, a la orilla de la tierra en la hora de la muerte, no dejaban jamás de subir por los hilos de la sangre o reflejar en la mente de esos balleneros. Allí quedaban titilando, cual*

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p.295.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p.236.

<sup>1051</sup> D'autre part, dans son exposé de cétologie, l'administrateur de la base baleinière ne manque pas de souligner les origines terrestres de la baleine, dont l'évolution a suivi le chemin de la terre à la mer, milieu auquel elle a dû s'adapter en développant un organe mystérieux dont la fonction est de transformer l'eau salée en eau douce pour pouvoir y respirer : « *Las ballenas tienen la propiedad de transformar el agua de mar en agua dulce y la beben como sus antepasados lo hacían en tierra firme. Posiblemente, después de muchas generaciones carnívoras, en la desembocadura de los ríos o a orillas del mar, produjeron estos descendientes que penetraron en el océano sin regresar ya más a la tierra* », *ibid.*, p.208.

*gota de rocío, la savia humana, única y verdadera, con sus más altas o más bajas categorías terrestres.*<sup>1052</sup>

Ce passage file la métaphore végétale initiée plus haut par la comparaison de l'homme avec un lierre (« *una enredadera* »), plante symbole de l'attachement. En changeant le sang humain en sève, le texte fait du principe vital de l'homme un principe végétal proprement terrestre. Comme l'indique le présent de vérité générale, la fuite d'Albarrán ne relève pas seulement de l'histoire d'un individu. Elle se révèle emblématique de l'existence de tous les autres marins embarqués à bord du *Leviatán*, qui sont pour la plupart des chilotes. On constate ici à quel point la baleine s'avère être une figure analogique complexe, qui permet de penser tout aussi bien la nature des liens que l'homme entretient avec le milieu terrestre que ses rapports à l'espace maritime.

La liberté que le capitaine trouve en mer apparaît en effet conditionnée par la fuite, symbolisée par la quête inlassable de la baleine bleue dont le trajet est similaire à celui d'Albarrán. Celui-ci est également comparable en bien des points à celui du capitaine Achab puisqu'en dehors de ses enjeux commerciaux, la quête du héros de *Moby Dick* est une recherche de la complétude, de l'achèvement, de « ce qui manque<sup>1053</sup> ». En effet, si la solitude du capitaine peut sembler d'abord un choix, le texte conduit vite le lecteur à comprendre qu'elle est plus profondément un manque à être, que la fiction exprime de maintes façons et dont Albarrán n'a pas conscience jusqu'à l'arrivée de Pedro Nauto.

Ce n'est pas un hasard si le roman d'Albarrán, « *¡Ballena a proa!*<sup>1054</sup> », débute par l'immobilisation du *Leviatán* en raison des tempêtes successives qui mettent au repos forcé l'équipage du baleinier. Cette première scène signifie déjà, sur le mode symbolique, le manque du capitaine. Le lecteur fait en effet la rencontre d'un personnage impatient d'aventure : « [...] *el capitán Albarrán hizo taconear sus gruesas botas balleneras como para contrarrestar ese rumor del mar que se oía como los pasos de un gigante que se acerca pero que nunca llega*<sup>1055</sup> ». La mer, figurée ici sous la forme d'un géant, est bien l'aventure merveilleuse à portée de main, qui séduit et impatiente, qui attise le désir aventurier du capitaine. Parallèlement, les bottes de chasseur de baleines que porte Albarrán, symbole de sa profession et motif récurrent dans le récit, ne peuvent être encore utilisées comme telles ; ici, elles ne lui servent qu'à exprimer son impatience, physiquement et de manière sonore ; le

<sup>1052</sup>*El camino de la ballena*, op.cit., p.236.

<sup>1053</sup> Nous empruntons ces remarques à David Simpson dans son analyse de *Moby Dick*: « *The quest of the Pequod is a quest for completion, for the capture of what is lacking [...]* », « *Herman Melville: Chasing the Whale* », *Herman Melville's Moby-Dick-Modern Critical Interpretations*, Chelsea, Chelsea House Publications, 1986, p.43.

<sup>1054</sup> « *¡Ballena a proa!* », rappelons-le, est le titre de la deuxième partie du roman *El camino de la ballena*.

<sup>1055</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.164.

mouvement que cette impatience transmet à ses jambes (« *hizo taconear* ») est un mouvement inutile, sur soi et non tourné vers l'action utile, donc en pure perte. Cette immobilité qui ouvre la deuxième partie du roman relève parallèlement de la stratégie narrative : l'impatience du capitaine est transmise au lecteur, lui aussi en attente d'aventure.

De façon significative, Albarrán est un homme de l'instant et de l'action, et non de la durée ni du repos :

*Por todo eso, el capitán prefería desafiar los temporales a permanecer quieto al primer asomo de mal tiempo. Como el petrel o el albatros, le gustaba tener siempre las alas tensas planeando sobre la infinidad del horizonte marino y no replegadas o entumecidas en la oscura grieta de una roca o a la vera del cantil de un témpano.*<sup>1056</sup>

Préférant se confronter avec les données brutes et brutales du seul réel qui vaille pour lui, la nature australe, le chasseur de baleines est un homme qui ne se réalise pleinement qu'au milieu des choses (*in medias res*) et non pas « à côté » du danger (« *a la vera del cantil de un témpano* »). De même, il est logique qu'il ne se laisse aller que difficilement à l'introspection que peut représenter la retraite obscure d'une grotte<sup>1057</sup>, et que l'intimité soit pour lui un problème, comme le révèlent ses rêves ainsi que la découverte progressive de sa filiation. En effet, la grotte « donne un sens immédiat au rêve d'un repos protégé, d'un repos tranquille<sup>1058</sup> », et « travaille à l'imagination des voix profondes, des voix souterraines<sup>1059</sup> », voix que Julio Albarrán refuse d'écouter pour l'instant. Pourtant, par la présence « magique » de Pedro Nauto, cette parole des profondeurs finira bientôt par s'imposer à lui, surgissant des fonds marins avec violence.

Ce désir irrépressible d'action, de danger et de mise à l'épreuve de soi est étroitement lié au déclin physique du capitaine qui, alors âgé de cinquante ans, assiste avec angoisse à la dégradation de sa vue. Tout comme le capitaine Achab que son infirmité rend plus acharné au combat, Julio Albarrán fait du harponnage de la baleine un véritable défi, d'autant plus que cette activité exige un art de la précision, que seule permet une vue aiguisée et qui fait la renommée d'un chasseur de baleines. Le capitaine fait ainsi l'épreuve du caractère éphémère de l'existence. La conscience de son vieillissement met le héros face à ses limites d'autant plus cruellement qu'il doit en gérer les manifestations physiques concrètes :

---

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>1057</sup> Gaston Bachelard distingue les images du labyrinthe (motif étudié en première partie) et de la grotte, ces dernières relevant de « l'imaginaire du repos, tandis que les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant », « La grotte », *La Terre et les rêveries du repos*, op.cit., p.207.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p.208.

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p.216.

*[...] en esta última temporada le había ocurrido un hecho que guardaba como un intranquilo secreto en el fondo de su corazón: empezaba a latirle el ojo cada vez que iba a precisar el punto de mira en la ranura del cañón [...]. Le latía y le lagrimeaba, y en más de una oportunidad había dado en el blanco sólo por ese gran instinto de cazador que por precisa puntería.<sup>1060</sup>*

Cette fêlure, cet amoindrissement physique, est susceptible de remettre en question la maîtrise de son art et donc de ruiner sa réputation. La dégradation physique devient dès lors son secret et sa malédiction. La perte de son intégrité physique entraîne ainsi une souffrance psychologique : elle crée un vide existentiel à combler dans la mesure où le capitaine s'était jusqu'alors défini avant tout, pour lui-même et pour les autres, comme un excellent chasseur de baleines et le meilleur harponneur de la région. Sa crainte est de perdre une identité définie essentiellement par sa profession et plus particulièrement par l'art de manier le harpon :

*Todo esto le hacía temblar, al pensar que podría entregar el cañón a su segundo a algún otro. La compañía exigía, y era la tradición, que el capitán fuera el arponero. Ni quería suponer que aquello fuese el comienzo del fin de sus treinta y cinco años de ballenero.<sup>1061</sup>*

L'exercice de son métier devient dès lors un véritable défi à la fois physique et psychologique et la geste d'Albarrán fait une nouvelle fois écho à celle du capitaine Achab qui trouve un sens à son existence dans la poursuite inlassable du cachalot qui lui a arraché la jambe. De la même façon, la faiblesse physique d'Albarrán va faire de la poursuite de la baleine bleue une véritable obsession. Ainsi, frustré par la première chasse de la saison, l'une des quatre baleines apparues à la surface lui ayant échappé, Albarrán s'obstine, contre l'avis des marins du *Leviatán* :

*Casi todos esperaban que el capitán abandonara de una vez la persecución; pero Albarrán, como fuera de sí, estaba cada vez más empeñado en encontrar el solitario cetáceo en medio de la inmensidad [...]. Y prosiguió, obsesionado hasta la pasión, la búsqueda.<sup>1062</sup>*

A partir de ce moment, Albarrán forme un projet démesuré qui va transformer son métier en une véritable passion<sup>1063</sup>. Le triste constat que lui et ses hommes font à la base baleinière ne fait qu'attiser cette passion folle : les chasseurs du *Leviatán* y apprennent en effet que leur butin est bien inférieur à ceux des autres baleiniers. Albarrán humilié décide

<sup>1060</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.170.

<sup>1061</sup> *Ibid.* Albarrán semble mettre au défi son orgueil lorsque, lors de la seconde chasse évoquée dans le roman, il décide de laisser à son pilote Yáñez l'honneur de tuer la baleine en vue. On peut aussi comprendre ce geste selon la logique de la quête du capitaine : la baleine bleue solitaire reste son objectif primordial et unique et les autres lui importent désormais peu.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>1063</sup> Terme à comprendre dans ce contexte dans son double sens, car tout le roman montre combien la chasse d'Albarrán près du cercle polaire est aussi une souffrance.

alors de chasser désormais plus près du cercle polaire dans l'espoir de mettre la main sur la baleine qui lui a échappé, ou sur l'une de ses semblables, car il sait que les énormes mâles s'y trouvent en plus grand nombre. Ainsi, sans pour autant expliquer les véritables raisons de ce changement d'itinéraire, il a fini par convaincre ses hommes :

*El capitán Albarrán se sobó las manos de satisfacción cuando se vio ya libre, en pleno mar de Bransfield, ¡libre de poder llevar adelante su oculta ambición! [...] lo que lo llevaba no podía tampoco decirselo al administrador ni a nadie, porque habría sido como confesar algo así como el pueril capricho de un niño. Esa ambición era la de dar alguna vez con un ejemplar de ballena azul que superasara el récord del capitán noruego. [...] Con uno de esos gigantescos machos azules, daría término con dignidad a su temporada de caza en la Antártida, y quedaría, como siempre, a la cabeza de todos los capitanes arponeros.*<sup>1064</sup>

En cela, la quête de la baleine bleue relatée dans *El camino de la ballena* nous semble bel et bien pouvoir être appréhendée comme un mythe de l'« *hybris* », de la démesure qui agite l'homme et motive ses actes ; un mythe qui prend appui sur le contexte économique du Chili austral de la première moitié du XXe s., pour le transcender et faire sens à l'échelle de l'humanité. Le fait est que le roman parle d'abord de l'homme comme être de désir et de manque, éternellement insatisfait donc éternellement en quête. La poursuite de la baleine est, on l'a vu, la quête ambitieuse de la démesure et de la puissance. Albarrán désire être, ou plutôt rester, le plus grand capitaine harponnier de la région (« *a la cabeza de todos* »), à la fois capable de viser avec une précision inégalable et de ramener le plus grand nombre de cétacés, cela, en dehors de toute considération économique.

### 3.1.3.2. La solitude d'Albarrán : un drame existentiel et métaphysique

Dans les dernières pages du roman, qui correspondent à l'acmé de cette aventure existentielle en mer australe, le capitaine se retrouve entièrement seul face à son orgueil qu'une tempête semble vouloir punir en se levant juste après sa victoire sur la baleine bleue tant désirée. Avec le mauvais temps, son remorquage met en danger le bateau qui, alourdi par le poids du cétacé, est ralenti dans sa course contre les éléments déchaînés. En dépit de telles conditions, au sage conseil du contremaître qui recommande qu'on relâche la baleine, Albarrán oppose un refus catégorique, préférant obéir aux pulsions de la vanité, quitte à risquer sa vie et celle de son équipage :

—*Habría que soltar antes la ballena, capitán —intercedió el contramaestre.*  
—*¡Eso no! bramó Albarrán [...].*

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p.276.

*Muchas veces se había enfrentado con peores momentos que ésos, con el timón aferrado en sus propias y seguras manos.[...] ¡No soltaría por tan poco la presa que tanto le había costado ir a buscar en ese extremo rincón antártico! ¡Por un temporal así no más no iba a soltar la mayor ballena azul con que un ballenero se había topado alguna vez en su vida! Pero... ¿por qué su gente ahora le discutía y parecía no tener en él la seguridad que antes siempre había demostrado en torno suyo?*<sup>1065</sup>

Le discours indirect libre plonge le lecteur dans l'intimité psychique d'Albarrán en proie aux obsessions et à la folie. Comme bien d'autres capitaines des récits de Coloane, il est un héros tragique, c'est-à-dire un homme absolument seul, aux prises avec ses démons, ses pulsions, ses ambitions et qui de ce fait, recherche l'épreuve de la vérité – sa vérité – qui le libèrera. Rien de tel qu'un combat contre les éléments déchaînés de la mer australe et du cosmos pour achever de mettre fin aux doutes de ses hommes quant à ses compétences : « *Se batiría solo con la noche y el mar, y así recuperaría, como entonces, su propia autoridad*<sup>1066</sup> ». La tempête qui se lève suite à la capture de la baleine bleue est donc pour Albarrán l'épreuve de vérité à tous points de vue, épreuve dont il triomphera ou qu'il perdra, mais qui décidera de tout. Ainsi, obsédé par l'idée d'affronter seul la mer après avoir triomphé seul de la baleine bleue, il a dégagé lui-même la scène – le pont du bateau – pour y jouer le dernier acte :

—*¡Déjenme solo en el puente y váyanse a acostar! [...]*

—*Acuéstense no más; yo solo voy a emproar la mar. [...]*

—*¡Déjenme a mí solo, yo sabré hacer las cosas!*

*Un golpe de agua y viento pareció arrancarle la voz y empujar al piloto y al contramaestre, obedeciendo rápidamente a sus órdenes. Éstos, antes de desaparecer, lo miraron por última vez, contrariados.*

*El capitán, por sí mismo, agarró la caña del timón y empezó a virar con lentitud contra el temporal. El Leviatán, como si obedeciera más a sus manos que a otras, comenzó cautelosamente a montar las olas [...]. Solitario en su puente de mando, sólo asistido por el silencioso timonel, el capitán Albarrán empezó a poner proa decididamente al temporal.*<sup>1067</sup>

Albarrán apparaît ici comme le héros tragique par excellence, revendiquant sa solitude dans l'action : ses trois répliques contiennent l'adjectif « *solo* », sans compter la variation introduite par le narrateur avec l'adjectif « *solitario* ». A cela s'ajoute la présence répétée des pronoms sujets de première personne, à valeur explétive, qui précèdent ces verbes déterminants que sont « faire » et « savoir » : « *yo solo voy* » ; « *a mí solo* » ; « *yo sabré* ». L'anaphore de l'impératif « *Dejenme* » traduit l'impatience du personnage à se retrouver seul contre la tempête mais également son orgueil démesuré. Albarrán oppose en effet son « ego »

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p.296.

<sup>1066</sup> *Ibid.*

<sup>1067</sup> *Ibid.*, p.295.

solitaire à la collectivité anonyme des autres marins auxquels il ôte toute possibilité d'action et qu'il condamne à l'immobilité par des mots qu'il souhaite performatifs : « *váyanse a acostar!*; *¡Acuéstense no más !* ». Représenté ici comme le maître à bord, dans toute sa gloire et son pouvoir, il dirige désormais seul le *Leviatán*. Le sens de cet acte prend une valeur métaphorique à deux pages de la fin du roman car c'est finalement son destin qu'Albarrán conduit seul. Il s'agit là d'un destin romanesque, car il réalise ici pleinement le programme narratif associé à son personnage, mais c'est aussi le destin d'un individu tragique prêt à tout risquer pour se confronter avec lui-même et assumer sa vérité. Isabelle Guillaume a souligné combien la question de l'individualité est au cœur du roman d'aventures : « [...] une des lignes de force des romans d'aventures est clairement constituée par l'affirmation d'un "moi" contre l'altérité<sup>1068</sup> ». L'aventure est ce qui permet la définition d'une identité personnelle, une nécessité que le roman met en scène sur le mode du drame.

La solitude d'Albarrán, qu'il l'assume et revendique, recouvre des implications métaphysiques. Elle s'exprime à travers un athéisme qui dit parfaitement l'absence de liens<sup>1069</sup> et d'absolu qui sont le propre du personnage. Aussi celui-ci se définit-il par rapport aux autres comme celui qui n'a rien, ni personne, ni résidence sur terre, ni Dieu :

*Todos tienen algo —se dijo—: un pariente, una mujer, niños, una familia, una idea, Dios. Alguien a quien echarle la culpa de sus faltas, de su buena o mala suerte. Ese alguien a veces los salva o los pierde; se hace un viaje por él, se trabaja, se regresa o se naufraga. Pero él no tenía a nadie, ni un pariente lejano.*<sup>1070</sup>

Ainsi, la solitude du capitaine, dont il a parfaitement conscience, est absolue : physique, affective, existentielle et métaphysique, elle lui forge une identité d'apatride et de marginal au sein de la communauté. Pourtant, symboliquement, Albarrán représente l'homme universel. Son athéisme se manifeste parfois par un cynisme proche du nihilisme lorsque celui-ci affirme, par exemple, la perte du sens du sacré et des valeurs humaines immatérielles comme l'amour:

*La idea era más simple y clara que la de Dios, que la del sentido de la vida. En medio de todo, el dinero, el único dios real, tangible y poderoso, para comprar un vaso de vino o la gloria de una mujer.*<sup>1071</sup>

Selon Albarrán, tout est échangeable, monnayable, tout se consomme et seul ce qui est tangible existe. Son athéisme est d'abord le fruit d'une expérience malheureuse du religieux

<sup>1068</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Ile au Trésor*, *op. cit.*, p.141.

<sup>1069</sup> Nous entendons le terme « religion » dans son sens fort : « ce qui relie ».

<sup>1070</sup> *El camino de la ballena*, *op.cit.*, p.258.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p.258.

vécue dans son enfance, similaire à celle de Pedro Nauto (et de Francisco Coloane lui-même) : « *Ocasionalmente pensaba en Dios, pero no creía en él desde que en el seminario donde se educara en Ancud lo hicieran confesarse y comulgar todos los días a las siete de la mañana*<sup>1072</sup> ». Albarrán est donc plus précisément un agnostique athée : il ne se prononce pas sur la réalité de l'existence de Dieu mais n'y croit pas non plus.

Ainsi, son absence de foi est donc d'abord le résultat d'une éducation religieuse décevante. Puis son expérience quotidienne de la confrontation avec les éléments naturels est venue la renforcer. Bien qu'invoqué par un homme absolument seul et impuissant au milieu des éléments déchaînés<sup>1073</sup>, Dieu n'est jamais intervenu pour lui venir en aide :

*Después, había hecho otras pruebas para que Dios concurriera en sus momentos de peligro o apuros, y como no lo respondiera, no se preocupó más del asunto. Podría existir o no existir, para él era lo de menos; lo único que sabía es que desde los quince años, [...] había que batírseles por su cuenta.*<sup>1074</sup>

Cette solitude au milieu du danger, qui confine parfois à un véritable sentiment de dérégulation, s'empare d'ailleurs de tous les marins lorsqu'ils sont aux prises avec une tempête en mer :

*Miró al mar: sus aguas se volvían aún más negras [...]. Miró a los cerros; estaban cubiertos de nieve hasta la mitad. Era lo único blanco en aquella noche; la nieve eterna de las cumbres, aunque también con una claridad confusa y lacerante perdiéndose en la alta sombra. Buscó en el cielo, como hacía a menudo, su constelación amiga, la que muchas veces en sus noches de ballenero en mar abierto le indicaba su posición en el planeta y hasta le señalaba el rumbo en su navegación; pero no divisó una sola estrella; como todas, la Cruz del Sur también estaba oculta detrás de aquella baja comba renegrida y confusa, como si una mano demoníaca hubiera borroneado el cielo por doquier, con un tizne más negro que el mismo carbón de la noche. Levantó el puño hacia ese oscuro cielo y amenazándolo repitió dos o tres veces para sí, más bien tragándose las palabras con angustia: « ¡Cielo!... ¿Dónde tienes tu salvación? »<sup>1075</sup>*

Ce texte, qui a déjà fait l'objet d'un commentaire en première partie, décrit un ciel austral complètement noir, sans étoiles ni constellations, et traduit de cette manière l'angoisse métaphysique que peut ressentir un homme qui, ayant perdu tout repère, géographique comme spirituel, en vient à douter de la possibilité d'être sauvé. Ainsi, le quotidien du chasseur de baleine en mers australes le fait se confronter à la solitude absolue ainsi qu'à l'expérience de l'homme sans dieu. L'aventure telle que la propose Francisco Coloane dans ce roman et dans

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p.171.

<sup>1073</sup> « *El vigía hablaba solo con sus manos, elevándolas al cielo como si se sintiera impotente y elevara una desesperada plegaria* », *ibid.*, p.285.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p.171. D'une manière générale, tout au long de sa quête sur les mers australes, le personnage d'Albarrán incarne une « misère de l'homme sans Dieu » proprement moderne.

<sup>1075</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.401.



certaines de ses nouvelles est bien à saisir au sens absolu du terme : elle oblige l'homme à une confrontation violente avec lui-même qui débouche nécessairement sur une bouleversante remise en question. Dans *El camino de la ballena*, Julio Albarrán représente l'homme habité par le désir d'être Dieu, tourmenté par la tentation de l'extrême qui le conduit jusqu'aux limites de sa propre vie et donc à faire l'expérience de la possibilité d'une perte, d'une destruction de soi. Il peut apparaître encore, jusqu'à un certain point et dans ses grandes lignes, comme une figure du « surhomme<sup>1076</sup> » nietzschéen, un être capable de remplacer Dieu et de renverser la table des valeurs, conduit par sa propre volonté d'évaluer son esprit et le sens de ses actes à partir de lui-même, d'affronter et d'assumer ainsi seul sa solitude, celle-là même qui le grandit. Quoi qu'il en soit, le marin de Coloane, et plus précisément le chasseur de baleine, devient à travers l'aventure à laquelle il est confronté chaque jour, un héros moderne et emblématique. Dans un siècle post-religieux dont il incarne parfaitement les valeurs matérialistes et les questionnements existentiels, il est une véritable figure humaniste et la quête de la baleine bleue déployée dans le roman offre l'allégorie philosophique et poétique de l'aventure existentielle, métaphysique et identitaire qui est la sienne.

Bien qu'il soit avant tout un homme d'action on ne peut plus pragmatique, Julio Albarrán est donc un être tourmenté par l'angoisse métaphysique. D'autre part, il apparaît paradoxalement au lecteur d'abord comme un « être du rêve » puisque la deuxième partie du roman s'ouvre non pas *in medias res* mais sur le réveil d'un capitaine encore endormi. Cette ouverture met en évidence un décalage violent entre la rude réalité géographique qui l'entoure et la douceur du rêve dont il sort. Il s'agit en outre d'un rêve terrestre, qui l'a déporté bien loin de l'océan et a convoqué le souvenir d'une maison, d'une femme, d'une musique et enfin du départ de sa mère. Ainsi, en dépit de tous ses efforts, l'inconscient d'Albarrán le ramène à la terre avec laquelle il entretient un lien onirique.

Pourtant, les « rêves de terre » du capitaine, qui rythment régulièrement la diégèse de la deuxième partie du roman, sont souvent vite envahis par la matière aquatique et l'univers marin. La présence inopportune mais inévitable de l'eau dans l'espace onirique du capitaine transfigure les êtres du passé en créatures irréelles hybrides, mi-terrestres mi-aquatiques. Ce phénomène a surtout lieu lorsqu'il rêve des femmes qu'il a croisées dans le passé. Par exemple, à l'occasion de l'évocation onirique de sa première danse avec une femme rencontrée à Valdivia, celle-ci se retrouve inévitablement métamorphosée en animal marin, et pas n'importe lequel :

---

<sup>1076</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Geneviève Bianquis, (trad.), Paris, Flammarion, 1996.

*Él la miraba de alto abajo y por primera vez percibió que no tenía pies, sino aletas; sus piernas eran como pequeñas aletas finas de la cauda de la ballena de aleta. Y él no podía seguirla con esas gruesas botas balleneras que trataba de quitarse restregándolas una contra la otra, como lo hiciera en el naufragio de La Pinto. Pero, con todo, la acompañó en la danza, aunque torpemente. [...]*

*Pero no podía, no podía seguir la danza de la bella mujer desnuda, con un cuerpo tan blanco como el nácar de la ballena franca. Se le llenaban las botas de agua. Se hundía, mientras la mujer intentaba desprenderse de sus brazos. Trató de dar una brazada para alcanzar a la mujer nadando; pero ésta se escapó en una bruma azulosa.<sup>1077</sup>*

Dans ce rêve érotique où la femme devient sirène (elle semble garder le visage d'une femme tandis que ses cuisses sont des nageoires), on retrouve les bottes d'Albarrán symbolisant l'action en mer. Dans la relation intime qu'il tente de nouer sur terre avec cette femme, ces bottes constituent un obstacle, elles sont ce qui le retient à la mer<sup>1078</sup> : imposantes et impossibles à ôter, elles lui dérobent l'agilité et la grâce d'une danse, l'empêchant de se fixer à terre ne serait-ce que provisoirement. Dans un deuxième temps, la femme est identifiée à une baleine pourchassée mais jamais atteinte (« *la mujer intentaba desprenderse de sus brazos; pero ésta se escapó en una bruma azulosa* »), et qui finit par envahir tout le paysage onirique du capitaine Albarrán<sup>1079</sup>. De cette façon est révélée l'obsession du marin pour un animal inlassablement pourchassé depuis trente ans, et qui, aussitôt capturé, échappe au chasseur pour être à nouveau poursuivi, tel un fantôme.

En dehors de la concrétude de l'image de la femme-baleine, l'évocation des souvenirs terrestres de Julio Albarrán avec cette femme anonyme est essentiellement nourrie de visions où prime l'immatériel, l'écrivain jouant sur la proximité entre fantôme et fantasma :

*La recordaba por primera vez en un prado bordeado de un boque junto a un acantilado. Venía como una aparición blanca y azul, que lo tomó de la mano y juntos dieron un paseo bordeando el cantil boscoso, hasta que lo dejó abandonado esfumándose en una bruma tan profunda como sus inolvidables ojos.<sup>1080</sup>*

Ce souvenir a pour décor un paysage essentiellement sylvestre, donc favorable aux apparitions merveilleuses comme il en va fréquemment dans les légendes, et la femme évoquée y possède l'immatérialité d'un fantôme qui finit par s'évanouir, son image disparaissant derrière le filtre d'une brume qui empêche la vision de se fixer. La femme, créature irréelle et fantomatique, appartient essentiellement à l'espace du rêve et du désir,

<sup>1077</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.166.

<sup>1078</sup> Un autre épisode de sa vie amoureuse met en jeu ces bottes pesantes qui ruinent toute possibilité d'un lien intime : « *El había levantado la vista desde el barro hasta aquellos pies que caminaban tan graciosa y hábilmente, mientras él se resbalaba con sus gruesas botas* », *ibid.*, p.227.

<sup>1079</sup> Les eaux du Pacifique sur lesquelles le couple termine sa danse sont décrites en ces termes : « *[...] no eran olas sino ballenas azules, cuyos lomos se alineaban en dos filas que les daban paso, elevando sus potentes chorros de agua hasta el cielo mismo* », *ibid.*

<sup>1080</sup> *Ibid.*, p.165.

tandis que son absence dans l'action pose explicitement la question de la valeur et du sens de l'amour, le lien humain par excellence en ce qu'il relève du don généreux, c'est-à-dire gratuit. Ainsi évoquée par Albarrán, le capitaine matérialiste, la femme ne saurait être objet d'amour même si le roman lui attribue un rôle symbolique non négligeable, aux côtés de la terre, de l'île et de la patrie : elle est la racine qui ancre et donne une histoire, mais aussi le lien qui emprisonne et fait obstacle à la liberté. On l'a vu avec Rosalía, on le voit encore avec les nombreuses femmes rencontrées par Albarrán et que celui-ci évoque en souvenir. Le fait est que *El camino de la ballena* partage avec les romans d'aventures classiques l'absence quasi totale de personnages féminins, et lorsqu'une femme est présente, son rôle dynamique est peu significatif. Jamais elle ne déclenche l'action et reste toujours circonscrite à un même espace ; ancrée dans la situation initiale, son personnage n'évolue pas. Albert Thibaudet fait de l'exclusion des femmes et des relations amoureuses du roman d'aventures un principe générique, ce type de romans étant consacré à l'action<sup>1081</sup>, à la différence du roman d'analyse centré sur la passion.

Ainsi, le roman d'aventures mettrait logiquement en place une dichotomie entre l'aventure et l'amour qui reposerait sur l'idée d'une incompatibilité entre l'univers masculin, violent, et l'univers féminin, essentiellement protecteur et ainsi susceptible de mettre en danger l'aspiration masculine à l'héroïsme. C'est là le rôle de Rosalía, la jeune fille chilote qui tente de retenir Pedro Nauto à terre en l'avertissant des dangers de la mer. D'une manière générale, par sa structure bipartite, *El camino de la ballena* représente cette dissension entre l'île-mère de Chiloé, un espace-clos, une bulle protectrice, une temporalité circulaire ne permettant pas l'action, et cet univers proprement masculin et violent qu'est la mer australe, où commence la véritable aventure, celle qui fait changer l'être qui s'y confronte. De ce point de vue, l'itinéraire de Pedro Nauto correspond à ce que décrit Isabelle Guillaume dans son étude systémique des romans d'aventures:

Le franchissement du seuil du gynécée, univers de l'enfance et de la féminité, et l'organisation des lieux romanesques en fonction d'une ligne de partage entre un espace intérieur réservé aux femmes et l'extérieur, champ de l'action virile, est particulièrement propre à se doter d'une dimension axiologique.<sup>1082</sup>

<sup>1081</sup> « [...] dans les romans d'aventures, qui forment jusqu'ici un genre réel, ordonné, abondant, avec sa manière, ses limites et ses lois propres, l'amour ne tient jamais aucune place, sinon par hasard et très épisodique et banale. Le roman d'aventures exclut l'amour comme la tragédie classique excluait le mari trompé », Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature : le roman de l'aventure », *La nouvelle revue française, op.cit.*, p. 600. On lit un peu plus loin, dans la même perspective « masculine » propre au roman d'aventures, tel qu'il a été notamment pratiqué par Daniel Defoe dont le *Robinson Crusoé* fournit, selon Thibaudet, un modèle du genre : « [...] le roman d'aventures est le roman de l'énergie, de l'intelligence utile et de l'action, et c'est ainsi d'ailleurs que les Grecs l'avaient compris dans l'Odyssée. L'Odyssée est comme Robinson le livre d'un peuple de marins, de colonisateurs et qui obéit exactement aux mêmes lois. Un héros amoureux y serait ridicule », *ibid.*, p. 602.

<sup>1082</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Île au Trésor, op.cit.*, pp.163-164.

Alors qu'on pourrait s'attendre à ce que la première partie du roman se ferme sur le départ de l'île du héros, le dernier chapitre est en réalité consacré aux femmes chilotes qui ont croisé la route de Pedro Nauto, mais qui elles, restent sur l'île, pleines des superstitions et croyances insulaires que Pedro a rejetées. Leur discussion sur les plantes abortives, dont Blanca Vidal transmet le secret à Rosalía Nahuelquén, exprime symboliquement l'idée d'un lien intime qui se défait ou doit être défait avec le départ du jeune homme, et annonce en creux l'histoire de Julio Albarrán, l'homme sans liens.

A bord du bateau, ce microcosme exclusivement masculin où priment les codes et les valeurs de la virilité mais qui délimite également un espace de grande solitude, la femme est un objet fantasmé qui cristallise les pulsions sexuelles des marins<sup>1083</sup>, une créature que l'on délaisse une fois consommée. L'idée est récurrente dans le roman comme dans d'autres récits de Francisco Coloane où la plupart des (rares) personnages féminins sont d'anciennes prostituées :

*No le agradaban los prostibulos; pero no quedaba otro camino al término de un largo viaje, cuando toda la tripulación bajaba a tierra sólo deseosa de mujer y vino. [...] había notado que después de prolongadas continencias, la tripulación se ponía arisca [...] pero en cuando habían saciado su hambre de mujer, se volvían los seres más pacíficos.*<sup>1084</sup>

La satisfaction du désir charnel irrépressible garantit donc la cohésion de cette microsociété isolée en mer, dont les membres, comme on l'a vu, peuvent vite se laisser déborder par leurs instincts animaux. Ainsi, en contemplant Elsa, rencontrée lors d'un séjour de trois jours à Valdivia, le capitaine Albarrán éprouve les mêmes sensations que lorsqu'il s'apprête à enfoncer le harpon dans le dos de la baleine et l'achever :

*Él la contemplaba ya completamente enardecido. De pronto sintió el despiadado latigazo del sexo en su sangre; su corazón adquirió un ritmo ligero y sordo. Entrecerró los ojos y vio ante sí como un resplandor purpúreo; un regusto extraño le pasó por la boca que le hizo recordar el instante en que se erguía en la proa de la chalupa ballenera con el arpón en*

---

Il s'avère que dans sa globalité, l'œuvre de Coloane représente un univers violent et une société humaine régie selon les codes d'une rude virilité.

<sup>1083</sup> C'est une expérience que Coloane a lui-même vécue, bien que dans un contexte différent. Alors qu'il s'était exilé à Buenos Aires, loin de sa famille, il se souvient dans ses mémoires: « *Nunca fui un puritano. Sentí muchas veces el acicate del sexo, atravesado con los sentimientos de lealtad y la hipocresía. El único camino que tenía era escribir y llevar una vida sobria y ascética, hasta donde fuera posible. Siempre me había dicho que hay que superar a la bestia y pensé entonces que el trabajo literario podía ser la única respuesta al desafío que enfrentaba* – », *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.137. Dans l'expérience de Coloane, l'écriture est donc une activité – la seule ? – à même de transcender les pulsions sexuelles.

<sup>1084</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.267.

*alto, en busca del lomo escurridizo del cetáceo para ensartárselo. Sacó la lengua y se humedeció los labios.*<sup>1085</sup>

Cette analogie entre le désir sexuel pour la femme et le harponnage d'une baleine réaffirme, d'une part, l'identification récurrente tout au long du roman de la femme et de la baleine, toutes deux objets d'une chasse et d'un désir comparables à bien des égards. D'autre part, elle invite à envisager *El camino de la ballena* comme un roman au symbolisme phallique<sup>1086</sup> appuyé reposant sur un imaginaire presque exclusivement masculin, ce qu'il est en un sens puisque ce roman maritime décrit une société entièrement masculine, où la virilité est une valeur constamment mise à l'épreuve. Le désir sexuel ainsi conçu peut se passer de l'autre pour être assouvi :

*Siempre el sexo, con su azote angustioso y esencial, el instinto consciente o inconsciente de la propagación de la especie, tironeando como un potro oscuro las luminosas pero débiles riendas de la responsabilidad biológica, tascando el freno de la virilidad contenida, hasta a veces romperlo para dejar caer las manos sueltas de una simple bestia entontecida con sus propios órganos.*<sup>1087</sup>

La comparaison convoquée ici figure la pulsion sexuelle sous l'aspect d'un poulain impétueux, voire impossible à maîtriser et qui, faute d'objet sur lequel se porter, peut mener à l'onanisme. De cette première analogie découlent les métaphores suivantes : les mains qui tenaient les rênes pour conduire ce cheval indomptable, libres après que l'animal a rongé les liens qui le maintenaient soumis, n'ont plus qu'à s'abandonner au soulagement de ce désir irrépressible. Le désir est présenté ici comme l'expression d'un instinct biologique, plus ou moins conscient, de conservation et de propagation de l'espèce. Cet instinct n'est pas pensé à l'échelle de l'individu mais à celle de l'humanité, comme une loi générale et non comme un choix personnel.

En effet, outre sa valeur érotique ou purement sexuelle, la femme pour Albarrán vaut pour sa fonction reproductive. Tout comme il tue pour manger, et donc survivre, Albarrán a en effet une conception pragmatique de l'amour réduite, semble-t-il, à sa dimension physique ; il est un besoin à assouvir et nécessaire à la survie de l'espèce humaine : « *Creía que el amor no era muchas veces más que eso: el instinto de la procreación. Como quien tiene hambre,*

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p.265.

<sup>1086</sup> Rappelons à cet égard l'étymologie du terme « baleine », qui vient du latin « *ballaena* ». Le mot latin est à rapprocher du grec ancien « *φάλαινα* [*phalaina*] » et partage très certainement avec lui une origine indo-européenne commune signifiant, comme pour « phallus », quelque chose qui « se gonfle ».

<sup>1087</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.237.

*sed, y las sacia*<sup>1088</sup> ». Cette conception a pour paradigme la nature et exprime une confusion entre désir et sentiment :

*Consideraba que el amor, el sexo o lo que fuera, tenía esa finalidad suprema: reproducirse, dar la vida y protegerla. ¿Acaso toda la naturaleza no estaba dando constantemente esa lección al hombre?*<sup>1089</sup>

La question que pose Albarrán et qui le tourmente restera sans réponse. Pourtant, cette confusion entre amour, sexualité et instinct de conservation va perdre son évidence dans l'esprit du capitaine à mesure qu'il s'achemine vers la vérité, à savoir, la reconnaissance de sa paternité. Pour cause, outre les trois épisodes de chasse à la baleine qui rythment de manière régulière la diégèse, la deuxième partie du roman relate aussi un voyage intérieur, l'aventure d'un esprit bouleversé par un événement inattendu : la rencontre avec un jeune adolescent qui éveille étrangement en lui le sentiment du lien, de l'attache et de l'attachement, la nostalgie de la terre et le souvenir des femmes qu'il a connues sans jamais pourtant se lier à aucune. A partir du moment où le jeune Chilote fait irruption dans le monde d'Albarrán, un monde jusque-là bien réglé par la même quête inlassable et infinie, cette quête change de sens, ou plutôt, elle trouve un sens. En effet, la présence de Pedro Nauto est révélatrice : elle permet au capitaine de déchiffrer le sens de la chasse à la baleine à laquelle il se consacre inlassablement, à savoir, la métaphore d'une existence en quête perpétuelle de sens. C'est le lien retrouvé qui en fera advenir les significations.

### 3.1.3.3. Le lien retrouvé : la filiation

L'arrivée de Pedro Nauto à bord du *Leviatán* brise l'ordre des choses, dans la mesure où il apporte avec lui le lien terrestre:

*[...]al escuchar la campanilla que puso en movimiento las máquinas del Leviatán, no tuvo esa misma sensación, por primera vez en su larga vida de ballenero. Algo de tierra se le había embarcado en el corazón, abriéndose rumbo hacia su conciencia de hombre.*<sup>1090</sup>

La présence de la terre en mer constitue d'abord une anomalie troublante pour le capitaine avant qu'elle ne bouleverse complètement son existence. Pedro, véhicule de l'espace terrestre en mer, lui impose en effet le lien par excellence, celui de la filiation. La terre représente ainsi la possibilité de la famille et de l'amour, un amour d'un autre type que celui

<sup>1088</sup> *Ibid.*, p.258.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p.274.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p.229.

qu'il a connu jusqu'alors. Il semble désormais impossible au capitaine de couper complètement ce « cordon ombilical » en levant l'ancre.

Naturellement, la présence de Pedro génère d'abord un refus du lien terrestre de la part du capitaine Albarrán. Ce refus s'exprime par une nouvelle fuite et la mise en place d'une analogie entre les mouvements et mœurs de la baleine et la vie psychique de Julio Albarrán. Ce rapport métaphorique intense qu'il entretient avec l'animal qu'il poursuit sera réactivé lors de chaque étape bouleversante de sa progression vers la vérité et la libération :

*¡Él es ahora la ballena huidiza bajo el reflejo de un arpón que lo busca despiadadamente bajo las sombras del tiempo y de las aguas! ¡El capitán es el arponeado por la luz de una verdad, de la verdad de un simple hecho de su vida!*<sup>1091</sup>

Se sentant en danger, menacé par la vérité que porte avec lui le souvenir de plus en plus clair de sa rencontre avec celle qu'il soupçonne être la mère de Pedro, le capitaine se sauve, dans les deux sens du terme, en pensant immédiatement à son activité qui, plus qu'un simple métier, est un mode de vie, voire une façon d'être. Pourtant, il n'est désormais plus le chasseur, mais celui qu'on chasse<sup>1092</sup> et tout comme la baleine à laquelle il s'identifie, il va tenter de fuir le harpon de la vérité en congédiant ses souvenirs comme de purs produits de son imagination : « *Pero no; pueden ser cosas nada más que de su imaginación*<sup>1093</sup> ». Le texte file alors la métaphore du harpon-vérité qui prolonge et renforce l'identification d'Albarrán à une baleine. Ainsi, alors que progresse l'histoire et bien qu'il ait déjà compris que Pedro est son fils, le capitaine continue de nier cette évidence et se laisse régulièrement assaillir par le doute : « *Todo estaba muy claro; pero siempre lo asaltaba una duda salvadora, como cuando el arpón resbala en el agua y con su impulso rebota sin dar en la ballena: ¿qué edad tendría ese muchacho?*<sup>1094</sup> ».

D'une manière générale, les sentiments et réflexions intérieures du capitaine Albarrán et les remises en question existentielles provoquées par la présence de Pedro Nauto sont presque systématiquement exprimés à travers un parallélisme avec le comportement biologique de la baleine. Le mammifère marin est en effet l'être qui lui est le plus familier, le plus intime, et c'est tout naturellement à lui qu'il en vient à s'identifier. La baleine bleue devient ainsi le miroir de la vie intérieure d'Albarrán :

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p.227.

<sup>1092</sup> En effet, la chasse est différente : « *No es lo mismo atisbar la sombra de una ballena bajo el agua, deseando que suba al instante para arponearla, que vislumbrar el reflejo de una verdad que viene a herir su conciencia* », *ibid.*

<sup>1093</sup> *Ibid.*

<sup>1094</sup> *Ibid.*, p.228.

*El capitán Albarrán tenía el hábito de evocar los hechos de su vida como si nadara entre dos aguas. Había un sombrío mundo vital, subconsciente, por entre el cual acostumbraba deslizarse a veces a su entero gusto. Como el cachalote o la ballena, que necesitan cada veinte o treinta minutos ascender a la superficie para echar aire a sus pulmones y oxigenar la sangre, él ascendía de vez en cuando a la luz de su conciencia y hacía un breve examen de sus más íntimos recuerdos.*<sup>1095</sup>

La vie psychique de Julio Albarrán est représentée dans sa ressemblance avec les habitudes de la baleine sur un mode métaphorique. Est convoquée dans un premier temps l'image archétypale d'une eau double (« *entre dos aguas* ») dont les profondeurs représenteraient l'inconscient, ce « monde obscur et vital » où le capitaine s'aventure de temps en temps<sup>1096</sup>. Sur cette métaphore initiale se greffe une analogie. Dans un second temps en effet, l'exploration de son inconscient par le capitaine est décrite par le biais d'une analogie avec le « billotage » spécifique aux cétacés : obligés de remonter régulièrement à la surface pour pouvoir respirer et ne pas se noyer, ils ne dorment en effet que d'un œil et « nagent entre deux eaux ». Ainsi, par une inversion des mouvements et des symboles, l'accès à l'inconscient n'est pas imaginé comme une plongée littérale en profondeur mais comme une ascension à la lumière de la vérité. Le mode de vie du mammifère marin semble exprimer au mieux les mouvements de l'âme de Julio Albarrán tant est profond le lien qui unit l'homme à l'animal. Ainsi, la baleine en tant que double d'Albarrán n'est pas seulement convoquée pour exprimer la fuite perçue comme instinct de protection ; elle permet de dire également la progression d'un personnage vers une vérité d'abord insoupçonnée, puis une fois perçue toujours repoussée, et enfin peu à peu acceptée jusqu'au dénouement final qui consacre cette pleine reconnaissance. La baleine est transformée par le roman en véritable principe poétique, car générateur d'images. Retrouver le lien perdu est donc la grande aventure psychique et affective du capitaine du *Leviatán*. La deuxième partie du livre raconte en ce sens un autre apprentissage – l'apprentissage de soi, de soi en l'autre et de l'autre en soi –, et le « Chemin de la baleine » dit un parcours psychologique que réalise Albarrán jusqu'au bout, guidé par les baleines vers la vérité.

A travers Pedro Nauto, les deux espaces, terrestre et maritime, se trouvent réunis pour former cette vérité, c'est-à-dire pour constituer ce lien père/fils qui manque aux deux personnages. Il représente donc le pont – un pont de pierre, comme le suggère l'étymologie du nom « *Pedro* » –, autrement dit un principe unificateur qui agit tant au niveau géographique que temporel. En réunissant la terre et la mer, le héros chilote soude en effet le présent au passé, tout en représentant l'avenir. Cette soudure est symbolisée par l'anneau qu'il porte avec

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>1096</sup> Dans ce roman, la figure de la baleine a le même sens que « la partie immergée de l'iceberg » chez Hemingway : métaphore de l'inconscient qui affleure de temps en temps à la conscience.



lui, trouvé au fond de la mer près du lieu de sa naissance, objet magique et symbole d'un lien scellé à jamais. La première rencontre de Pedro et du capitaine est déjà source de préoccupations et d'interrogations en raison des initiales « J.A » gravées sur la bague du jeune homme, initiales que deux marins rapportent en plaisantant aux nom et prénom du capitaine :

—*¡Julio Albarrán!* —exclamó Robellado, riendo.

—*De veras, el anillo puede ser suyo* —agregó el ingeniero Díaz.

*Como una brasa reluciente, dorada, el capitán dio vueltas al anillo entre sus dedos, observando especialmente los dos leones tallados, unidos por las enroscadas colas. Frunció el ceño nuevamente, con un gesto mezcla de asombro y de duda.*

—*¿Dónde encontró esto?* —inquirió con un acento raro, enronquecido, con algo de esas notas de órgano que emiten algunas ballenas cuando se sienten heridas.

—*En el mar, señor; lo encontré frente a Puerto Oscuro [...].*<sup>1097</sup>

La mention du lieu « Puerto Oscuro » va provoquer chez le capitaine une série de réminiscences, à commencer par le souvenir de la perte de cet anneau, événement dont la réalité se trouve confirmée par l'écrit. En effet, Julio Albarrán a lui-même souligné la description du lieu dans le vieux manuel de navigation qui ne le quitte jamais. L'anneau et le lieu agissent ainsi comme les objets magiques des contes de fées en accélérant la résolution de l'énigme. L'anneau est, simultanément, le symbole du lien et l'image de ce lien en raison de la gravure qu'il porte, figurant deux lions unis par la queue, lesquels peuvent être interprétés comme une préfiguration imaginaire de la réunion du père et du fils. Le symbolisme de l'anneau prendra dès lors tout son sens. Coloane renoue ainsi avec un imaginaire très ancien qui fait de l'anneau un objet magique aux connotations sacrées et mystiques, un talisman<sup>1098</sup>, une figure du cercle symbolisant la perfection ; il représente l'alliance éternelle, affective et spirituelle, mais aussi la puissance, que l'on peut voler ou rechercher. Dans *El camino de la ballena*, il est le vecteur de la reconnaissance d'une alliance extrêmement forte car elle est charnelle, celle de la filiation, ainsi que de la complétude retrouvée (image de la perfection). Cependant, à ce stade du roman et de l'évolution du personnage, l'émotion ressentie devient blessure, une blessure exprimée par le biais de la comparaison entre le son rauque de la voix du capitaine, lorsqu'il découvre l'anneau, et le gémissement grave des baleines meurtries, nouvelle analogie entre le cétacé et la vie de Julio Albarrán.

Cette réunion a d'abord lieu symboliquement, lorsque Pedro « offre<sup>1099</sup> » l'anneau à celui qu'il ne sait pourtant pas être son père, comme s'il s'agissait d'une intuition ou d'une

<sup>1097</sup> *Ibid.*, pp.224-225.

<sup>1098</sup> On peut penser ici au légendaire anneau du roi Salomon, associé aux puissances magiques.

<sup>1099</sup> Littéralement, Pedro ne lui en fait pas cadeau mais lui demande simplement de le garder avec lui le temps qu'il trouve son possesseur, l'estimant plus à l'abri entre les mains du capitaine qu'à son doigt.

reconnaissance inconsciente. La possession de l'anneau magique par le capitaine va accélérer le processus de réminiscence et de compréhension de la vérité qui le tourmente déjà :

*Cuando Julio Albarrán tuvo a solas su anillo entre los dedos empezó a darle vuelta como si fuera una brasa ardiente; pero enseguida trató de apagarla colocándoselo en el dedo como cosa propia.*

*Sin embargo en su conciencia aquella brasa continuó encendiéndose de vez en cuando, como un faro que alumbrara las sombrías y lejanas corrientes de su sangre.<sup>1100</sup>*

L'anneau est dans un premier temps comparé à une « braise ardente<sup>1101</sup> » dont la lumière est douloureuse car elle symbolise une vérité que Julio Albarrán ne peut entendre. Dans un second temps, la sensation pénible a disparu et l'anneau est assimilé à une braise comparée à un phare capable d'éclairer les vaisseaux sanguins du capitaine, c'est-à-dire de lui révéler ses lointaines et obscures racines terrestres, mais aussi celles qu'il a lui-même transmises, le sang symbolisant également sa filiation. Ainsi, seule la fonction révélatrice de l'anneau compte désormais.

De fait, le port de l'anneau déclenche d'abord une prise de conscience douloureuse, la révélation d'un manque à être, d'une carence essentielle :

*[...] desde el momento en que aquel muchacho había puesto pie a bordo y le había traído el insólito hallazgo de su anillo, necesitaba respirar aire más puro en las zambullidas de su vida pasada. ¿Qué había hecho él, al fin de cuentas, cumplido ya el medio siglo de su existencia? ¿Un madero a la deriva, un resto humano perdido en el mar o simplemente un mamífero, como ese otro que cazaba, en busca del alimento para su existencia?<sup>1102</sup>*

Les trois images convoquées ici composent et concentrent symboliquement tout l'univers marin d'Albarrán : la planche de sauvetage voguant à la dérive, l'homme perdu en mer – le naufragé – ou le cétacé qu'il passe sa vie à chasser expriment en effet trois aspects d'une existence qui peut être résumée par l'errance, la dérégulation et la lutte pour la survie.

Dans un deuxième temps, le port de l'anneau apaise la crise identitaire du capitaine sans qu'il en soit vraiment conscient, en opérant une réconciliation entre l'homme du présent et celui du passé, qu'il avait oublié. Le capitaine prend alors véritablement conscience de la scission intérieure qui l'habitait jusqu'ici :

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p.249.

<sup>1101</sup> Peut-être peut-on lire dans la comparaison « *como si fuera una brasa ardiente* » un écho au Buisson ardent biblique, où Moïse reçoit la vérité fondamentale de l'existence du Dieu éternel ; cette théophanie est aussi la révélation d'un lien de paternité symbolique.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p.257.

*Lo que no dejaba de inquietarle era la extraña forma en que había vuelto a su poder. Perdido estaba olvidado como todo objeto caído en el fondo del mar, pero un extraño azar lo había rescatado de nuevo hacia sus manos. De pronto le pareció como un símbolo de su vida. Como si aquel objeto brillante hubiera pertenecido a otro hombre, y nunca a él. Un hombre también olvidado en el tiempo, y a quien por un azar del destino se le vuelve a encontrar.*<sup>1103</sup>

Le capitaine approche lui-même l’anneau comme un symbole de sa vie dans la mesure où il raconte l’histoire d’une déchirure entre son passé et son présent mais résout également cette scission. Cette réconciliation qu’il considère étrange (on trouve l’adjectif trois fois) et hasardeuse, constitue le destin romanesque du personnage. Dans ce texte, la mer forme l’espace de l’oubli, tandis que la terre représente pour Pedro l’espace du ressouvenir ; elle préserve le lien qui fait l’histoire d’un homme et son identité ; elle conserve la mémoire des choses et des êtres. Pedro, en faisant resurgir l’homme du passé auquel il est implicitement identifié, apparaît tel un double du capitaine. Ce phénomène se confirme un peu plus tard, lors d’une scène spéculaire dans laquelle Albarrán se reconnaît dans le visage de Pedro. En se réfléchissant contre les vitres de la cabine du capitaine, l’intense lumière du matin antarctique fait apparaître côte à côte les visages de Nauto et d’Albarrán, une proximité grâce à laquelle le capitaine se découvre une ressemblance physique indéniable avec le jeune matelot :

*La luz de la mañana entró con su juego entre los cristales. De pronto, el hombre vio el rostro del muchacho reflejado en uno de los ventanales, y tembló cuando, un poco más empañado, percibió a su vez el suyo. Dos o tres veces, con miradas tan rápidas como cuando solía atisbar bajo las aguas el lomo de una ballena, trató de percibir lo que no quería encontrar en los reflejos de esos cristales jugando con la luz de la mañana antártica.*<sup>1104</sup>

Cette révélation appelle l’évocation de la baleine en tant que motif analogique, car c’est l’animal qu’il poursuit que convoque toujours Albarrán lorsqu’il s’abandonne aux mouvements de son intimité. Dans ce texte, la métaphore de la chasse à la baleine est filée pour exprimer la progression d’Albarrán sur le chemin de la vérité. Celui-ci semble cette fois vouloir reprendre sa position de chasseur, c’est-à-dire ne plus reculer devant l’évidence. Les preuves de cette vérité qu’il a fuie jusqu’alors sont de plus en plus concrètes puisque c’est dans le présent qu’il peut contempler, dans la vitre-miroir, sa ressemblance physique avec Pedro Nauto. Albarrán n’étant plus dans l’espace-temps irréel du souvenir, le doute cède peu à peu.

La perception par le capitaine de la figure d’un double en Pedro Nauto s’exprime par ailleurs à travers l’image d’un fantôme de lui-même que l’anneau aurait réveillé pour qu’il vienne le hanter ou se rappeler à lui :

<sup>1103</sup> *Ibid.*, pp.249-250

<sup>1104</sup> *Ibid.*, p.247.

*Levantó su mano y contempló por algunos momentos su anillo recuperado en forma tan extraña, como si un fantasma de sí mismo lo hubiera ido a rescatar en el fondo marino para venir a depositárselo en el dedo [...].*<sup>1105</sup>

Le syntagme comparatif « *como un fantasma de sí mismo* » renvoie à Pedro sans pourtant le nommer. Cet anonymat renforce la vision spectrale : la ressemblance laisse place à un processus d'identification. Pedro n'étant pas nommé, le capitaine est seul avec lui-même et ce fantôme ne peut donc être que le sien. Enfin, Pedro n'est pas seulement l'apparence fantomatique du capitaine venu d'un lointain passé jusqu'ici enfoui dans la profondeur des eaux chilotes, il est aussi porteur du destin du capitaine, et représente ainsi l'image de son futur.

La récupération progressive de ses souvenirs est l'occasion pour le capitaine d'une réflexion générale sur les mécanismes de l'oubli et sur la sélectivité en apparence aléatoire de la mémoire : « *¿Qué geniecillo misterioso manipulaba el mecanismo de la memoria para que éste olvide para siempre algunas cosas y determine el recuerdo de otros?*<sup>1106</sup> », se demande Julio Albarrán. Puis il comprend qu'il s'agit d'un réflexe de protection, d'un sursaut de résilience en quelque sorte, grâce auquel l'oubli permet de survivre à un passé douloureux. La présence de Pedro à bord oblige en effet le capitaine à replonger dans son passé qu'il avait jusqu'alors totalement oublié. Le bateau est donc dans le roman l'espace de la réunion, le lieu sacré où se réalise le pacte tacite d'une alliance ainsi que la synthèse entre la terre et la mer : il est lui-même un pont, une île.

La présence de Pedro résout la dichotomie qui tourmentait le capitaine et comble le manque existentiel qui caractérisait jusqu'ici son personnage, bien que Julio Albarrán vive d'abord cette réconciliation comme une véritable épreuve et que celle-ci soit son aventure, peut-être la plus difficile qu'il ait jamais vécue. Cette complète résolution a lieu dans la dernière scène du roman qui est logiquement celle d'une anagnorèse lors de laquelle le capitaine reconnaît officiellement son fils<sup>1107</sup>. Cette scène exprime la récupération par Albarrán des liens que constituent la filiation et la paternité, et en cela, elle est synonyme

---

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p.274.

<sup>1106</sup> *Ibid.*

<sup>1107</sup> Nous employons le terme d'anagnorèse même s'il s'agit d'une reconnaissance unilatérale, donc incomplète, Pedro ne comprenant pas le mot « père » au sens littéral mais au sens figuré, ce que l'équipage du *Leviatán* ne fera que confirmer lors du dernier dialogue du roman : « —*Yo creí que el capitán se había vuelto loco cuando me gritó: “¡Soy tu padre, caramba!” —¡Es que el capitán es como un padre de todos a bordo! —comentó otro marinero, como en un suspiro. —¡Bah!... —profirió el piloto Yáñez, y con desgano agregó—: ¡Eso lo hace cualquier capitán!* », *ibid.*, p.300. De ce fait, contrairement aux contes ou romans d'aventures classiques, seuls le lecteur et Albarrán recueillent cette vérité qui demeurera secrète pour les autres personnages, l'ironie dramatique ainsi produite contribuant à maintenir actif le drame de la filiation dans la mesure où le lien filial ne fait pas l'objet d'une reconnaissance collective, ni même mutuelle.

d'acception du même en l'autre. Bien qu'il l'ait déjà découverte, il n'a cessé de chasser l'idée jusqu'au moment où l'urgence de l'action et la possibilité de la mort – car le naufrage guette le bateau – l'ont poussé à s'adresser à Pedro comme à son fils. Ainsi, alors que le Leviatán va sombrer et que tout l'équipage s'est déjà réfugié dans les canots de sauvetage, le capitaine ordonne à Pedro, qu'il a enfin retrouvé, et qui est encore à bord :

—*¡Hijo mío, te andaba buscando! ¡Corre a los botes! ¡No hay tiempo que perder!*  
 —*¿Y usted, capitán?*  
 —*¡Te lo ordeno, soy tu padre, caramba! —y lo empujó hacia los botes, dándola una palmada en la espalda.*<sup>1108</sup>

Ainsi, c'est au moment où il sauve la vie de Pedro qu'il se définit comme père, dans une scène dramatique où le pathos se mêle au tragique. On peut interpréter le propos du capitaine « *te andaba buscando* » de manière plus générale et symbolique comme un condensé de toute son histoire résumant le sens de sa quête. Après cette reconnaissance et cette affirmation identitaire, le personnage de Julio Albarrán s'évanouit, comme si, sa quête ayant abouti, il n'avait plus de raison d'être.

*En medio de la tormentosa oscuridad, los tripulantes alcanzaron a divisar parte del castillo que permaneció un rato más luchando sobre la cresta de las olas, y a su lado otra proa más blanquecina, como si el viejo macho de ballena azul se hubiera convertido en una nave fantasma que forcejeara por llevar a la otra hacia las profundidades oceánicas.*<sup>1109</sup>

Doit-on lire derrière cette vision un rappel de la légende chilote du Caleuche à laquelle est si fortement lié Pedro, sa bâtardise lui ayant valu auprès de ses camarades le surnom de « fils de sorcier du *Caleuche* » (« *hijo de caleuchano* »)? Quoi qu'il en soit, une fois de plus la baleine exprime une étape essentielle dans l'histoire du capitaine : la vision de l'équipage est celle d'une baleine transfigurée en navire-fantôme qui entraînerait le capitaine dans la mer-mort ; symboliquement, la baleine tue son chasseur et réalise ainsi le programme et le destin romanesques du personnage de Julio Albarrán.

Cette disparition mystérieuse du personnage (car il n'est dit nulle part dans le texte que le capitaine est mort) peut être interprétée comme le résultat logique de la plénitude d'être qu'il vient d'atteindre, puisque la reconnaissance d'un lien met fin à l'errance et à la solitude physique et spirituelle par lesquelles il se définissait jusqu'alors. Il est uni à Pedro Nauto par un lien à la fois filial et religieux, au sens fort du terme, dans la mesure où cet enfant représente ses racines biologiques et communautaires. José Albarrán le chasseur, le quêteur

<sup>1108</sup> *Ibid.*, p.299.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, p.298.

perpétuel, n'a dès lors plus de raison d'être, pas plus que son bateau le *Leviatán*, moyen de cette quête, et le roman peut donc prendre fin. Dans le même temps, Pedro Nauto aussi réalise sa quête même s'il l'ignore : il a retrouvé le propriétaire de l'anneau et son père. Ainsi, en dépit de leurs divergences, la quête de José Albarrán, le père, met à exécution et complète celle de Pedro Nauto, le fils. En conséquence, les deux parties du roman, qui ont pour héros deux personnages différents, apparaissent complémentaires. Ensemble, ces derniers composent le héros du roman d'aventure par excellence :

Il prend forme peu à peu, se révèle à lui-même au fil de l'aventure qui se constitue des trois variables d'un même verbe : il se lance à la recherche de quelqu'un, il se lance au secours de quelqu'un, il se lance à la poursuite de quelqu'un.<sup>1110</sup>

C'est pourquoi la réunion des deux personnages signifie la complétude du héros. Cette coïncidence dramatique entre l'acceptation de la paternité et le naufrage du bateau peut être appréhendée comme un échange : à la perte du *Leviatán*, et de toutes les connotations négatives qui lui sont associées, correspond un gain positif qui prend la forme de l'amour et qui se manifeste par un sacrifice. Le questionnement théorique infini du capitaine sur la nature de l'amour se résout en un seul acte de générosité. De fait, le roman se clôt sur les thèmes de l'amour et du sacrifice. Il n'est pas anodin que l'ignorance et la reconnaissance du lien filial que celle-ci représente aient lieu en pleine tempête. Afin que soit parfaitement accompli le destin héroïque du personnage d'Albarrán en mer du Sud, il lui faut en effet soutenir la plus grande des épreuves physiques imposées par la géographie australe, la tempête, et accepter le risque de naufrage que celle-ci comporte, lequel est très souvent synonyme de mort. La tempête représente donc ici l'aventure ultime, et en ce sens, l'aventure obligatoire pour les héros australs.

### 3.2. Aventures métaphysiques dans les mers du Sud et fondation du héros austral : entre mythe et réalité.

Dans le roman d'aventures, « la péripétie peut adopter la forme de la confrontation de l'homme avec les éléments naturels, par le truchement privilégié de la tempête dans un roman maritime<sup>1111</sup> ». La présence du corps et l'importance que lui réserve le récit est selon Isabelle Guillaume l'un des traits propres au roman d'aventures :

<sup>1110</sup> Jacques Carron, « Ce que Jean Ray raconte aux jeunes », *Le héros dans les productions littéraires pour la jeunesse*, Laurent Déom, Jean-Louis Tilleuil, (dir.), Paris, L'Harmattan, Coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2010, p. 35.

<sup>1111</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Ile au Trésor*, *op.cit.*, p.84.

[...] l'exigence de la maîtrise de soi se décline aussi en composition avec le thème du corps. [...] l'intégrité corporelle du héros est un enjeu de l'aventure. Tandis que le motif de l'épreuve réserve une belle place au corps, les thèmes de l'ascétisme et la souffrance échappent ici à la sphère strictement chrétienne qui leur confère une valeur rédemptrice. [...] Le temps des aventures semble faire usage du modèle ascétique.<sup>1112</sup>

La mer australe représentée par Coloane est un espace physique spécifique où surgit le questionnement métaphysique. Le passage de l'un à l'autre, ou plus justement le dialogue entre *physis* (la nature) et *metaphysis* (l'esprit) est généré par des épreuves uniques que l'homme doit traverser lorsqu'il navigue en mer australe, la plus intense étant celle de la tempête, qui peut mener au naufrage et donc à la mort.

### 3.2.1. Métaphysique de la tempête et écriture du chaos

Presque tous les récits maritimes de Coloane mettent en scène une tempête que les marins parviennent à contrer après de longs efforts ou qui les conduit au naufrage au terme d'une lutte acharnée. Epreuve mythique par excellence, elle met les hommes face au chaos de la nature, et ce au péril de leur vie. En ce sens, elle constitue l'aventure absolue, « l'aventure mortelle<sup>1113</sup> » selon l'expression de Jankélévitch. Pour le philosophe, la mort est en effet « l'enjeu implicite de toute aventure<sup>1114</sup> », c'est-à-dire de toute aventure sérieuse :

[...] quand disparaît le grain de sel de l'élément ludique qui assaisonne et futilise toute aventure ; alors l'aventure tend à se confondre avec la vie elle-même ; alors les vicissitudes et péripéties dramatiques de l'aventure ont envahi toute l'existence.<sup>1115</sup>

Approchée selon cette perspective, la mer est un espace physique tout autant que métaphysique, seuil vers la mort qui permet d'entrevoir un lieu situé hors du monde fini :

*[...] las olas mismas, empapándonos, nos dan ya el sabor salobre de los pocos minutos que durará nuestra agonía; estamos en la frontera misma, oscilando; un breve paso y nos encontramos al otro lado.*<sup>1116</sup>

Ces quelques lignes décrivent une rencontre intime et angoissée entre le corps humain et l'eau, qui apparaît clairement ici comme un passage vers un au-delà. Un peu plus loin dans le texte la même idée est formulée, avec une insistance plus forte sur l'expérience physique de la

<sup>1112</sup> *Ibid.*, pp.94-95.

<sup>1113</sup> Vladimir Jankélévitch, « L'aventure, l'ennui, le sérieux », *Philosophie morale*, Paris, Flammarion, Coll. « Mille et une pages », 1998, p.832.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p.834.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p.832.

<sup>1116</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.48.

tempête à mesure que celle-ci s'intensifie : « [...] *formábamos parte de la tempestad misma, íbamos del brazo con las olas, hundidos en el elemento, y la muerte hubiera sido poca cosa más*<sup>1117</sup> ». Est décrite ici l'expérience d'une fusion de l'homme et de l'élément aquatique, comme si celui-ci était absorbé par la mer. Une telle expérience est pensée comme une préfiguration de la mort à venir mais possède également un aspect spirituel : cette immersion de l'homme dans l'eau est comparable au baptême, même si dans ce cas la cérémonie intervient au seuil de la mort.

Il y aurait ainsi une peur propre à l'expérience du naufrage, que Coloane connaît bien, l'ayant lui-même vécue deux fois :

*El miedo en el mar no es el mismo que en tierra. Cuando ésta tiembla en un terremoto y las casas de una ciudad se desploman, sus escombros quedan como en un naufragio estático; el susto, instantáneo y animal, pasa rápido; pero en el mar, el hombre lucha y tiembla aunque no lo quiera « de quilla a perilla » y su miedo se extiende hasta más allá de las luces de San Telmo.*<sup>1118</sup>

La nature de la peur provoquée par une tempête en mer est comparée à celle que peut engendrer un tremblement de terre, comparaison qui s'exprime entre autres par l'emploi métaphorique de termes communs : les décombres résultant d'un tremblement de terre sont semblables à des naufragés tandis que, tout comme la terre victime de cette catastrophe naturelle, les naufragés tremblent en mer. La différence réside dans la durée : la peur ressentie lors d'un tremblement de terre est brève et animale, de sorte qu'elle ne laisse pas aux hommes le temps de penser à la mort possible. La seconde s'étend au contraire dans le temps, tant et si bien que ceux-ci ont pleinement conscience de ce qui leur arrive. Pour cette raison, elle leur permet de faire une expérience unique et paradoxale, presque surnaturelle : « *Por algo el ahogado percibe antes de morir, como en un relámpago, la extraña simultaneidad de la vida. Posiblemente es la única vez en que logra la conciencia de su infinito*<sup>1119</sup> ». Le naufragé sentirait ainsi toute l'intensité de la vie juste avant de sombrer dans le néant. Cet ultime sursaut de vie qui accompagnerait l'expérience de l'agonie en mer est à comprendre dans son sens spirituel puisqu'il implique la possibilité pour l'homme d'accéder à « la conscience de son infini ». L'expression rappelle la définition de « l'idée de Dieu » formulée dans la nouvelle « *Alfaguara* » selon laquelle elle réside dans la conscience angoissée de l'infini

<sup>1117</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>1118</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.185. « —¿Sabe usted —me dijo el patrón— que las luces de San Telmo son las que se encienden en las cofas cuando los barcos van a naufragar? Es el anuncio del santo para prepararse a morir [...] », *ibid.*, p.184.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p.185.



présente en chacun<sup>1120</sup>. Le moment du naufrage représente donc ce temps proprement critique où la part spirituelle de l'homme s'affranchit d'un corps en danger de mort ; un moment religieux au sens fondamental du terme, pendant lequel l'esprit de l'homme, que celui-ci soit croyant ou athée, se trouve relié à un principe divin.

Dans les récits de Coloane, l'espace maritime transfiguré par la tempête possède toujours deux dimensions : il est le lieu d'une épreuve physique intense qui conduit toujours à une expérience métaphysique, les deux étant simultanées. L'homme ainsi mis en difficulté est tout à la fois corps et pensée. Il se trouve confronté à la matière et à l'abstraction, et l'effort physique extrême qu'il doit déployer le mène toujours à une révélation d'ordre métaphysique :

*En un naufragio en el mar, el esfuerzo humano se ve extralimitado porque alrededor todo es agua, que se transforma en algo amenazante et intangible a la vez. Los seres sometidos a ese rigor sienten la abstracción sin siquiera proponérselo. Es la posibilidad de pulsar un timón hacia una metafísica que está impuesta allí mismo en forma inmediata por la naturaleza y su fuerza incontrolable. En el naufragio, el ser humano se enfrenta a su esencia como en ninguna otra circunstancia.*<sup>1121</sup>

Dans ce texte, l'expérience métaphysique à laquelle l'homme a accès de manière privilégiée est présentée comme inhérente à l'épreuve de la tempête et du naufrage, comme un événement que ces phénomènes induisent nécessairement (« *una metafísica que está impuesta allí mismo de forma inmediata por la naturaleza* ») ; une épreuve obligée que l'homme doit subir et accepter de relever malgré lui (« *sienten la abstracción sin siquiera proponérselo* »). Le lien entre cette épreuve physique unique que constitue la navigation sur une mer australe devenue chaotique et l'expérience métaphysique qui en découle<sup>1122</sup> est exprimé via une métaphore qui fait du maniement du gouvernail le moyen par lequel le marin peut s'acheminer vers cette expérience métaphysique : « *Es la posibilidad de pulsar el timón hacia una metafísica [...]* ». Dans cette phrase, la métaphysique apparaît comme une destination géographique, ce qui lui confère une dimension physique troublante : la mer australe, tempêteuse, est cette matière et ce mouvement uniques au sein desquels l'homme est amené à vivre une aventure métaphysique. La tempête est un événement apocalyptique et la révélation à laquelle elle conduit, simultanément à la destruction qu'elle opère, est d'ordre ontologique : l'homme y découvre soudainement sa nature intime, le sens de son humanité, bref, son essence. Les récits de Coloane mettent en mots et en images ce qu'on pourrait appeler une « métaphysique de la tempête » au sens où cet événement climatique spécifique

<sup>1120</sup> Pour rappel : « *Dicen que la idea de Dios reside en la inquietud del infinito presente en la intimidad de cada uno* », « *Alfaguara* », *Antártico*, op.cit., p.117.

<sup>1121</sup> Francisco Coloane, « *Por qué naufragios* », *Naufragios y rescates*, op.cit., p.8.

<sup>1122</sup> Chez Aristote la métaphysique est ce qui vient après la physique. La tempête décrite et pensée par Coloane les réunit et en fait des expériences simultanées.

impose à l'homme la prise de conscience de sa réalité double, corporel et spirituelle, à la fois finie et infinie.

Coloane décrit par ailleurs un cheminement phénoménologique qui conduit de l'expérience de ces événements climatiques au récit de cette expérience. De la même façon, ses textes s'attachent de préférence à la description des phénomènes et à leur impact sur les hommes, à représenter une expérience de la tempête essentiellement sensorielle où les perceptions et l'intuition priment sur la compréhension de l'événement.

Enfin, selon l'auteur, plus que toute autre, cette expérience de la mort imminente en mer et les bouleversements philosophiques que celle-ci provoque sur la pensée de celui qui s'apprête à vivre son propre anéantissement relèvent d'un privilège : parce qu'il a pu prendre toute la mesure de la brièveté de l'existence humaine (« *No existe situación que esté más al límite de palpar tan de cerca la evanescencia que aquella de ser tragado por el mar* »)<sup>1123</sup>, le rescapé serait la personne la plus à même de produire un récit authentique de l'expérience du naufrage, peut-être à l'image de ces rares personnages de la mythologie gréco-romaine qui ont eu le privilège de descendre aux Enfers, d'y recevoir des révélations, d'en revenir et d'agir en conséquence :

*[...] el ser que vivió el naufragio recre[a] su universo de una forma en que ninguna otra experiencia podría hacerlo. Por eso, el mérito de aquellos que lograron sobrevivir y relatar sus experiencias sin darse cuenta de que estaban escribiendo las mejores páginas de la literatura, más que un mérito es un privilegio escaso y extraño. [...]*  
*Pocos pensaron que, en la estela de sufrimientos y creencias, dejaban estampados relatos únicos y formidables que solo ellos pudieron hacer por una vez y que no podrían volver a repetirse. El don de escribir puede estar allí, sin naufragio, pero el relato de un naufragio no es que lo supere, solo es distinto.*<sup>1124</sup>

C'est en raison de la qualité de ces récits et de l'authenticité des sentiments et des réflexions qui y sont exprimés que Coloane a décidé de réunir en un recueil intitulé *Naufragios y rescates* plusieurs témoignages de victimes de naufrages ayant réellement eu lieu dans le Sud du continent américain. C'est aussi pour l'écrivain le moyen de rendre hommage à ceux qu'il considère des héros anonymes<sup>1125</sup>.

Les récits de tempêtes et de naufrages fictifs produits par l'écrivain mettent en jeu une écriture du chaos proprement dramatique, capable de transmettre au lecteur cette terreur métaphysique dont font l'expérience les navigateurs des mers australes. Cette écriture passe d'abord par la description des transformations progressives du paysage maritime visant à préfigurer l'événement, à moins que la tempête ne se déclenche de manière soudaine, puis elle

<sup>1123</sup> « *Por qué naufragios* », *Naufragios y rescates*, *op.cit.*, p.8.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, pp.8-9.

<sup>1125</sup> « *Antepalabras* », *Naufragios y rescates*, *op.cit.*, pp.13-14.

met en scène l'énergie violente et inépuisable des éléments. L'écriture de la tempête vérifie ainsi la pensée d'Hugo selon qui celle-ci constitue « sans doute la voie royale pour accéder à l'essence du phénomène marin car la mer est essentiellement chaos [...] »<sup>1126</sup>. S'y expriment simultanément les sensations, sentiments et réflexions auxquels sont soumis les hommes lorsqu'ils doivent lutter et se dépasser pour préserver leur vie constamment menacée. En d'autres termes, l'écriture de la tempête est le récit d'un dialogue sans paroles, parfois vain ou insensé, entre la matière brute et l'esprit, entre les actes et les événements d'une nature aveugle et insensible, et ceux, réflexifs, d'hommes en proie à une véritable angoisse métaphysique qui s'empare d'eux alors qu'ils prennent la mesure de leur impuissance et leur finitude. Dans de telles circonstances, la mer australe apparaît sans pitié aux marins et le langage rationnel n'a plus aucun sens ni aucun pouvoir sur elle :

*La impiedad del mar es muy grande y por eso quizás abundan tanto la imprecación y el juramento en los labios del marinero. Es la impotencia del hombre contra las fuerzas ciegas de la naturaleza.*<sup>1127</sup>

En prenant la mer, ces hommes prennent en effet le plus grand des risques puisqu'ils font le pari de la vie. La mer australe, telle qu'elle est représentée dans l'œuvre de Coloane, est bel et bien l'espace de l'aventure par excellence : elle est une « extrémité »<sup>1128</sup>. On peut même dire que la plupart des marins mis en scène par Coloane, pris d'un désir parfois inexplicable de naviguer sur les périlleuses et incertaines mers australes, sont autant de figures de l'aventure saisie dans son sens absolu (l'aventure « sérieuse »). Ils manifestent en effet tous un besoin d'extrême, autrement dit :

[...] un besoin d'atteindre les extrêmes et les finistères qui sont le *nec plus ultra* de l'espace, d'aller dans les profondeurs du sol ou de l'océan, au sommet des montagnes ou vers l'extrême altitude du monde sidéral, au Pôle Nord, au Pôle Sud [...] tout cela témoigne clairement d'une tentation extrémiste et même puriste.<sup>1129</sup>

« Pratiquer » la mer australe telle qu'elle est représentée par Francisco Coloane, revient en effet la plupart du temps à faire l'expérience de la mort possible, et c'est là le défi ultime à relever. Comme le souligne Isabelle Guillaume, « l'intégrité corporelle du héros est un enjeu

<sup>1126</sup> Cité par Yvon Le Sanff dans *Le paysage romantique et l'expérience sublime, op.cit.*, p.85.

<sup>1127</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.279.

<sup>1128</sup> « [...] l'homme en quête d'aventures pousse des pointes périlleuses dans la direction des extrémités », Vladimir Jankélévitch, « L'aventure, l'ennui, le sérieux », *Philosophie morale, op.cit.*, p.836.

<sup>1129</sup> *Ibid.*

de l'aventure<sup>1130</sup>», et l'on peut même aller jusqu'à dire que « la loi du danger informe<sup>1131</sup> » la plupart des récits de Francisco Coloane, en particulier les récits de tempêtes.

L'épreuve de la tempête arrive logiquement dans le dernier chapitre du roman *El camino de la ballena* ; elle constitue l'acmé et la fin des aventures d'Albarrán et du *Leviatán*. En imposant au capitaine une lutte absolue contre les éléments, elle rejoue l'un des mythes originels ou fondateurs, l'un de ceux où l'homme doit affirmer son humanité contre la nature. En effet, face au déchaînement marin, la *mêtis* et la volonté humaine combattent contre la violence et l'énergie d'une nature irrationnelle et sans pitié, et, dans le même temps, l'homme est voué à prendre conscience et à accepter sa condition mortelle. En effet, la grande aventure de la chasse à la baleine bleue dans les mers du Sud, d'abord collective, se termine finalement sur un duel qui, tel une ordalie, doit consacrer ou non l'héroïsme et la grandeur du capitaine.

Le dernier chapitre s'ouvre ainsi sur la prévision d'un grand vent de mauvais augure et sur la description imagée d'un horizon chargé de nuages : « [...] *se divisaba un horizonte cargado de nubarrones como toros cerriles con las crines sueltas al viento*<sup>1132</sup> ». La comparaison de ces gros nuages à des taureaux sauvages convoque le thème et le spectacle de la corrida, qui fait partie des souvenirs marquants d'Albarrán. Elle suggère l'idée qu'après le duel contre la baleine, le combat à mener sera cette fois dirigé contre des éléments célestes indomptables à la manière d'une corrida<sup>1133</sup> : Albarrán, capitaine-toréro, devra s'engager dans une lutte audacieuse et courageuse contre des forces naturelles aussi déchaînées qu'un animal sauvage offensif, ce que la baleine n'est pas, étant donné qu'elle n'attaque pas mais au contraire subit les assauts de ses prédateurs. Le motif épique des « crinières lâchées au vent » confère à l'image son énergie cinétique et rend particulièrement visible le mouvement des nuages, lequel n'est pas contraint mais totalement libre et désordonné. Le combat prend ainsi une dimension cosmique et le récit qui en est donné opère alors un « retour aux temps antiques où le mythe était vécu, où l'homme était environné de dieux<sup>1134</sup> ».

Le roman joue sur les contrastes entre cet épisode et le précédent. A la luminosité qui a accompagné la chasse à la baleine s'oppose désormais le crépuscule et ses connotations funestes, ce dernier étant générateur d'angoisse : « *La lenta tarde empezaba a caer con una*

<sup>1130</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Ile au Trésor*, op.cit., p.94.

<sup>1131</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>1132</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.290.

<sup>1133</sup> « *Después, fue cogido por la audacia y valor de aquel hombre. Y así estuvo en la segunda corrida: del toro al hombre y del hombre al toro, desatado como una fuerza de la naturaleza. El también conocía eso: cuando los elementos de la naturaleza se desatan* », *ibid.*, p.268. Déjà dans ce passage Albarrán fait le rapprochement entre la tempête en mer et la corrida; c'est donc tout logiquement qu'on trouve ici cette comparaison. L'adjectif « *suelto* » fait écho à l'adjectif « *desatado* » utilisé pour qualifier le taureau sous l'aspect d'une « force de la nature » et permet à l'analogie de fonctionner à plein.

<sup>1134</sup> Jean-Yves Tadié, « Joseph Conrad », *Le roman d'aventures*, op.cit., p.156.

*penumbra opresora cuando se inició de lleno el mal tiempo*<sup>1135</sup> ». L'installation des ténèbres oppressantes est progressive et donne son rythme à la narration qui se cale sur la temporalité naturelle : « *Cuando llegó la noche, el mar aumentó su braveza, y por la aleta de babor empezó a encapillar las primeras grandes olas*<sup>1136</sup> ». La nuit et la mer semblent s'être concertées pour mettre en danger les marins ; le vent et l'eau, pour conjuguer et augmenter leurs forces contre le bateau :

*La medianoche se había transformado en un penumbroso y tormentoso caos de agua y viento; las rachas bajaban descrestando a las olas y no se distinguía si la ventisca venía del mar o del cielo.*<sup>1137</sup>

L'omniprésence de la nuit, la confusion des éléments (l'air et l'eau) et des espaces (un tel paysage rend impossible la distinction entre ce qui vient du ciel de ce qui vient de la mer) font apparaître le milieu maritime comme le règne du chaos : la mer australe se fait mythe, elle redevient cet abyme d'avant la création du monde. La tempête a donc ce pouvoir de faire advenir le chaos, c'est-à-dire l'impossible : « La tempête a un pouvoir de confusion paroxystique. Elle seule peut réduire le paysage dans sa totalité à l'état de chaos. Tous les plans du tableau se confondent<sup>1138</sup> ». Ce type de paysages pré-génésiques, envahis par les ombres, les ténèbres et l'élément liquide, est caractéristique des scènes de tempêtes décrites par Francisco Coloane. Leur présence contribue à installer une atmosphère angoissante et oppressante aussi bien pour les personnages de marins que pour le lecteur. La nouvelle « *Golfo de Penas* », qui se déroule en pleine tempête et relate le naufrage de quatre hommes, s'ouvre *in medias res* sur ces notations : « *Entre ola y ola nuestro barco se recostaba como un animal herido en busca de una salida a través de ese horizonte cerrado de lomos movedizos y sombríos*<sup>1139</sup> ». Paysage de mauvais augure, qui laisse deviner une fin funeste. Quelques lignes plus loin, les ténèbres ont achevé d'envahir l'horizon, mettant à mal le démarquage des espaces et des éléments : « *La cerrazón era completa. Arriba, el cielo no era más que otra ola suspendida sobre vuestras cabezas, de cuya comba se descargaba una lluvia tupida y mortificante*<sup>1140</sup> ». Par le biais d'une métaphore, le ciel pluvieux est transfiguré en vague et devient ainsi une autre mer. Cette image réalise une fois de plus la confusion entre le bas et le haut, caractéristique de l'écriture de la tempête-chaos propre à Francisco Coloane, et qui selon Yvon Le Scanff se retrouve dans tous les paysages tempétueux des romantiques, en particulier

<sup>1135</sup> *El camino de la ballena, op.cit., p.290.*

<sup>1136</sup> *Ibid.*

<sup>1137</sup> *Ibid., p.292.*

<sup>1138</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime, op.cit., p.87.*

<sup>1139</sup> « *Golfo de Penas* », *Cuentos completos, op.cit., p.167.*

<sup>1140</sup> *Ibid.*

ceux de Victor Hugo, chez qui « le chaos se présente comme un échange confus et peut-être monstrueusement érotique entre le haut et le bas, entre l'ouragan et l'océan [...] »<sup>1141</sup>. L'élément liquide est omniprésent, il vient du bas ou du haut et se manifeste à l'horizontale comme à la verticale. L'eau est la seule matière qui soit désormais, et son omniprésence donne l'impression d'une immersion symbolique des marins et de leur bateau qui peut préfigurer le naufrage. Celui-ci sera du reste décrit en des termes similaires mais de manière très lapidaire et suggestive : « *Otra [montaña de agua] lo levantó en su cumbre, y después se esfumó como había venido, como una sombra más tragada por la cerrazón* »<sup>1142</sup>. Le bateau est lui-même une ombre parmi les ombres, de sorte qu'un naufrage peut être un drame presque invisible. Enfin, l'équipage lui-même peut prendre la couleur du paysage maritime métamorphosé par la tempête : « *La tiznada tripulación parecía haber salido de un negro caracol vomitado por la noche* »<sup>1143</sup>. Dans cette phrase, la métaphore de l'« escargot noir » renvoie, en raison d'une similitude de forme et de couleur, à l'ouragan qui s'est déclenché en mer. De fait, l'écriture de la tempête présente dans les récits de Coloane déploie une esthétique du sombre qui décline la couleur noire sous toutes ses nuances, depuis les ombres légères aux plus épaisses ténèbres.

Dans *El camino de la ballena*, cette confusion spatiale se double d'une confusion sonore, dont Pedro Nauto fait l'expérience pour la première fois puisqu'il s'agit de la première tempête qu'il vit : « *Por unos momentos se puso a escuchar los silbidos en los obenques, mezclados al de las olas [...]* »<sup>1144</sup>. Le chaos décrit ici se voit, se palpe et s'entend ; il met à l'épreuve tous les sens de l'homme, car lors d'une tempête la mer impose à l'homme sa saveur salée mais également ses odeurs spécifiques, bien que ces dernières ne soient que très rarement évoquées et ce de manière très suggestive :

*[...] el agua bañó el rostro del capitán y del timonel como si fuera un poderoso espanto, un aliento frío que viniera de lo más hondo del mar. Albarrán sacó un pañuelo y se secó la frente; se rechupó el bigote y las barbas con un gusto salobre en que se confundían su propio sudor con el sabor salado, frío y amargo del mar.*<sup>1145</sup>

Les tempêtes qui se déclenchent dans presque tous les récits maritimes de Francisco Coloane sont souvent décrites comme une expérience multi-sensorielle qui fait de préférence appel à la sensibilité auditive de l'homme en raison de la profonde obscurité qui accompagne ce phénomène climatique. De ce fait, la description visuelle se double d'un chaos sonore. Le

<sup>1141</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, op.cit., p.87.

<sup>1142</sup> « *Golfo de Penas* », *Cuentos completos*, op.cit., p.169.

<sup>1143</sup> *El Guanaco Blanco*, op.cit., p.142.

<sup>1144</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.293.

<sup>1145</sup> *Ibid.*, p.297.

lecteur peut faire lui aussi cette expérience lorsque la description d'une tempête fait de celle-ci une symphonie au sein même du chaos. La nouvelle « *El témpano de Kanasaka* » offre l'exemple le plus frappant de la description des sons de la mer, laquelle prend la forme d'une hypotypose exécutant une véritable symphonie funèbre. Le texte s'apparente dès lors à une véritable partition, et en un sens, Coloane réalise ici l'un de ses plus chers désirs en matière de création artistique<sup>1146</sup> :

*En la noche, la sinfonía del viento y el mar tiene todos los tonos humanos, desde la risa hasta el llanto; toda la música de las orquestas, y además, unos murmullos sordos, unos lamentos lejanos y lacerantes, unas voces que lengüeteen las olas; esos dos elementos grandiosos, el mar y el viento, parecen empequeñecerse para imitar ladridos de perrillos, de gatos, palabras destempladas de niños, de mujeres y hombres, que hacen recordar las almas de los naufragos. Voces y ruidos que sólo conocen y saben escuchar los hombres que han pasado muchas noches despiertos sobre el mar; pero esa noche, esta sinfonía nos hizo sentir algo más, algo así como esa angustia inenarrable [...]*<sup>1147</sup>

Ce passage décrit la polyphonie cosmique, grandiose, que l'homme peut entendre la nuit lorsqu'il navigue en mer australe. Le vent et la mer forment un duo virtuose capable d'exprimer toutes les nuances sonores et vocales existant, présentées ici sous la forme d'une longue liste juxtaposant ces voix de diverses natures : celles des instruments de musique, celles des hommes, selon leurs états d'âme et leurs sentiments, celles des animaux, en fonction de leur humeur. L'espace maritime ainsi agité inspire à l'homme une angoisse méaphysique ineffable face à la multiplicité monstrueuse des sons qui accablent son oreille. La mer parle, manifeste sa violence et sa colère dans un langage sonore efficace. Elle déborde de sons qui eux-mêmes débordent des hommes quant à eux bien souvent silencieux, le langage articulé apparaissant la plupart du temps impuissant au milieu des flots. En effet, lorsque la tempête se manifeste de la sorte, l'homme ne peut que se taire et éprouver sa petitesse au sein de la grande nature : « *Todos guardamos un silencio que sólo se produce cuando nos damos cuenta que no somos más que una partícula de la naturaleza*<sup>1148</sup> ». La nature australe parle donc un langage qui peut mettre l'homme en présence du mystère, qui trouve sa forme, son apparence et sa concrétude dans la tempête. Celle-ci s'apparente alors à une authentique expérience mystique<sup>1149</sup>.

<sup>1146</sup> « *Me habría gustado lograr en algunas de mis páginas [...] la musicalidad de una sinfonía* », *Los pasos del hombre*, op.cit., p.89. Cette déclaration de l'écrivain invite et autorise le lecteur à se montrer particulièrement attentif aux sonorités qui peuvent se manifester dans certains textes, à la musique de certains passages, certaines descriptions allant même jusqu'à s'apparenter à de véritables compositions symphoniques.

<sup>1147</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.50.

<sup>1148</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos*, op.cit., p.288.

<sup>1149</sup> Du grec *mustikos*, « qui concerne les mystères », d'où « caché, secret », A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, Paris, Dictionnaire Le Robert, [1992], 2004, p.2333.

La scène finale du *Camino de la ballena* progresse au rythme de la tempête et les notations d'ordre temporel continuent à jalonner l'aventure, seuls repères dans ce chaos total où la vue est devenue totalement impuissante : « *Era la una y veinte de la mañana; los despiadados elementos de la naturaleza antártica se habían desatado con todas sus fuerzas sobre el pequeño ballenero y su remolque*<sup>1150</sup> ». Cependant, malgré la montée en puissance de la tempête et la généralisation du chaos, les trois héros de ce drame, le capitaine Albarrán, le pilote Yáñez et la vigie Bárcena continuent, pour un temps encore, de maîtriser le bateau et leur route, donc leur destin : « *A ratos todo era un caos, menos esos tres hombres en el puente que, aunque temerosos, mantenían aún seguros la marcha y el rumbo de su barco*<sup>1151</sup> ». Pourtant, la mer tempétueuse aura tôt fait d'envahir l'espace des hommes, c'est-à-dire leur bateau, cette maison sur l'eau : « *[...] las olas [...] bandeaban el puente, la cubierta, y, encapillándose, se escurrían por los imbornales*<sup>1152</sup> ». Les deux verbes de mouvement « *bandear* » (traverser) et « *escurrise* » (se faufiler) confèrent à la mer une présence, une matérialité et une agilité animales. Le fait que le bateau lui-même ressente cette violence, comme l'indiquent certaines notations de nature animiste, contribue encore à doter l'eau d'un corps sensible. Le retentissement sur le bateau est d'abord discret et sourd. C'est le candide Pedro Nauto qui en prend conscience : « *De vez en cuando percibía una sacudida más fuerte del barco y un temblor que recorría toda la estructura*<sup>1153</sup> ». Plus loin, l'impression d'une souffrance physique subie par le bateau, qui se manifeste également de manière sonore, s'accroît : « *[...] todo su superestructura pareció gemir en un crujido*<sup>1154</sup> ». Le gémissement du bateau l'assimile à un animal blessé, dont les plaintes annoncent la fin du Leviatán.

Le règne du chaos à bord atteint son apogée lorsqu'il touche les hommes dans leur humanité même : le langage et la raison. En effet, au plus fort de la tempête, ceux-ci semblent avoir perdu leur sens, et au chaos de la nature se mêle le chaos humain : « *Fueron las últimas palabras escuchadas en la cubierta del Leviatán antes de que el caos de los hombres se sumara al de la naturaleza*<sup>1155</sup> ». Ce ne seront désormais plus que cris et exclamations nées de l'angoisse des marins devant l'imminence du naufrage ainsi que du désespoir d'un homme en quête de son fils introuvable. Le retour à la parole construite (le *logos*) se signale par le récit du naufrage livré par l'équipage une semaine après la catastrophe. Ce final en apothéose a achevé de consacrer l'histoire du Leviatán en mythe austral.

<sup>1150</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.294.

<sup>1151</sup> *Ibid.*

<sup>1152</sup> *Ibid.*

<sup>1153</sup> *Ibid.*

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p.295.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p.298.



Dans *El último gumete de la Baquedano*, la tempête est une épreuve participant de l'apprentissage technique, moral et philosophique du jeune héros qui ne s'est jusqu'alors confronté avec la mort que sous une forme symbolique. Il n'est pas acteur mais plutôt spectateur d'un combat cosmique<sup>1156</sup>. Lors de cet événement climatique extraordinaire – bien que courant en mer australe –, les règles régissant ordinairement la vie à bord changent ; à la discipline et à la culture de la hiérarchie se substitue un ordre plus noble : « *A bordo, en esos instantes, hay otra disciplina: la del corazón, la del valor, la de la serenidad; es superior sólo el que posee más grandes cualidades*<sup>1157</sup> ». La tempête est le moment où se révèlent les vrais héros, loin désormais des figures d'anti-héros propres au roman moderne ou post-moderne, et cela, quel que soit leur grade. En effet, cette lutte collective contre la violence cosmique mène à l'égalisation des hommes car elle fait fi de leurs statuts et place ceux qui sont officiellement situés au plus bas de la hiérarchie aux côtés des commandants : « —*Esta noche no hay tope ni serviolas [...] —¡Hoy todos somos iguales!*<sup>1158</sup> ».

### 3.2.2. L'héroïsme, un mode d'être austral

Les récits de tempêtes et de naufrages posent de manière plus ou moins explicite la question du sens de l'héroïsme. À côté des personnages principaux, qui sont fréquemment mis à nu dans leur humanité même, c'est-à-dire dans leurs faiblesses et dans leurs lâchetés, physiques et morales, les récits de mer de Coloane sont peuplés de héros anonymes dont les actes, tels qu'ils sont décrits, relèvent d'un héroïsme proprement mythologique. Les personnages répondant strictement au modèle héroïque classique sont rares dans les récits de Coloane : aucun n'est véritablement un héros solaire, semi-divin, ou marqué par un signe d'élection. Pourtant certains d'entre eux se révèlent au monde par des travaux éclatants en une épiphanie héroïque.

Conjointement à la dimension mythique des luttes hommes/nature et de leur récit, il semble que la géographie australe, qu'elle soit maritime ou terrestre, accouche naturellement de héros. Cette idée est formulée par le narrateur homodiégétique de la nouvelle « *Perros, caballos, hombres* », qui sait que vivre au cœur des plaines australes oblige à voir les choses de façon bien plus distincte que partout ailleurs et à agir parfois de manière extraordinaire. Ainsi en territoire de Magallanes, « *el hombre es fuerte y grande algunas veces, levantándose de su pequeñez en medio de las sobrecogedoras visiones de esta dura naturaleza*<sup>1159</sup> ».

<sup>1156</sup> « [...] un combate de proporciones lo esperaba [...] », *El último gumete de la Baquedano*, op.cit., p.71.

<sup>1157</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>1159</sup> « *Perros, caballos, hombres* », *Cuentos completos*, op.cit., p.141.

L'histoire et les actes de bravoure de ces héros anonymes nourrissent les récits épiques de Coloane qui tente d'en rendre la juste valeur. Réciproquement, ces récits fictifs donnent naissance à des figures emblématiques dont les actions sont érigées en gestes héroïques, constitutives de cet imaginaire proprement austral, de cette « mythologie conductrice » que Coloane compose à travers ses récits. Nombreux sont ceux, en effet, qui mettent en scène des combats opposant l'homme à la nature qui les environne, celui-ci devant nécessairement s'élever pour contrer ce qui le menace et le dépasse toujours. Il devient héros quand, malgré les faiblesses inhérentes à son humanité, il persévère dans ce combat à la fois physique et moral contre la nature – même s'il n'en triomphe pas – et contre lui-même. Comme le souligne Maurice Blanchot dans sa définition de l'héroïsme, c'est l'acte héroïque qui fait le héros :

L'héroïsme est révélation, cette brillance merveilleuse de l'acte qui unit l'essence et l'apparence. L'héroïsme est la souveraineté lumineuse de l'acte. Seul l'acte est héroïque et le héros n'est rien s'il n'agit et n'est rien hors de la clarté de l'acte qui éclaire et l'éclaire.<sup>1160</sup>

De fait, il est presque impossible aux hommes des contrées australes qui veulent y survivre de ne pas *agir contre* une nature qui met quotidiennement en danger leur humanité et représente la menace presque constante du chaos. C'est dans cette *action contre* qu'ils se révèlent héros. Les lieux décrits et mis en scène par Coloane, et la mer australe en premier lieu, sont des « haut-lieux » selon la définition qu'en donne Mario Bédard :

Situés à la fois dans l'univers du visible et de l'invisible, de l'innéité la plus profonde à l'étrangeté la plus dissemblable, les hauts-lieux assurent et sont la rencontre féconde des diversités qui particularisent un lieu. [...] Les hauts-lieux donnent à l'être humain le privilège de s'ouvrir « à un autre monde qui lui permet [...] de mieux comprendre celui-ci » (Wunenburger, 1991, 122-3). [...] Relationnel et heuristique, capteur d'absolu [...] révélateur d'un sens immanent, il permet aux habitants d'un lieu de se découvrir, de se mettre en question, de se régénérer même grâce à une transcendance d'être.<sup>1161</sup>

Les tempêtes qui animent régulièrement les mers australes et sont saisies à travers les textes sur un mode hyperbolique assument ce rôle ontologique et heuristique. D'une manière générale, dans l'univers romanesque profondément violent créé par l'écrivain chilien, les événements et les personnages s'accordent avec la nature des lieux dans lesquels ils surgissent ou se déplacent. Selon José María Guelbenzu, l'œuvre de Coloane repose sur cette correspondance entre des hommes asociaux, sauvages, marginaux et une nature identique, mais aussi sur leur confrontation permanente :

<sup>1160</sup> Maurice Blanchot, « La fin du héros », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.444.

<sup>1161</sup> Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *op.cit.*, p.68.

*Todos estos relatos – toda la literatura de Coloane – es un espacio en el que se miden de continuo el hombre y la naturaleza, un hombre nacido para morir y una naturaleza hecha para contener su muerte.*<sup>1162</sup>

Malgré ce fatalisme inhérent aux lieux, les héros de Coloane persévèrent dans le combat en déployant une résistance physique et une force morale telles qu’elles les distinguent du reste de l’humanité. C’est pourquoi la mise en scène des actes héroïques auxquels sont poussés les hommes du Sud austral en raison de la nature des lieux qu’ils cherchent à investir, donne souvent lieu à leur divinisation, forme d’hommage rendu par Coloane à des hommes qu’il a admirés. La plupart du temps, ce sont les capitaines de navire qui sont érigés en dieux, notamment par le biais de la comparaison. Ainsi, selon José Hernández, le patron de la *Pumalín*, le capitaine est comparable à Dieu lorsqu’il est seul au travail contre les éléments, tandis que les « hommes » sont occupés à des activités plus terre à terre : « —*Un capitán en su barco es a veces como Dios [...] ¿Ve usted cómo la tripulación se pasa comiendo choros asados en la cocina mientras uno se friega aquí en el timón?*<sup>1163</sup> ». Il y a ainsi un dévouement inconditionnel, un aspect sacrificiel inhérents à la responsabilité qu’accepte d’endosser le capitaine d’un bateau et qui fait partie de sa charge. Hernández explique, sous la forme d’une maxime toute personnelle : « —*Dios debe estar solo arriba y no tiene a quién pedirle un choro [...]*<sup>1164</sup> ». Ces quelques phrases constituent une introduction au récit que le capitaine s’apprête à faire à son interlocuteur à propos d’une nuit de tempête mémorable entre toutes :

*—Pues mire, sí, fui como Dios, una noche en que en un pequeño cúter lobero nos pilló un temporal [...]. La gente estaba agotada con la última cacería de popis [...]. Pues mire, dormían como lirones y yo solo arriba en el timón haciéndole frente al temporal. [...] estuvimos los dos, el barco y yo, como tiritando debajo del agua, y aquellos huemules durmiendo como en el mejor de los mundos, porque ni uno solo se asomó a la cubierta. [...]. Lo que pasaba en verdad es que yo tenía más miedo que ellos y quería que alguno subiera a cubierta y se acercara al timón aunque no fuera nada más que acompañarme. He pasado varias veces sobre el lomo negro de la cobardía. [...] por fin, me dije, que estos huemules pasen de un viaje durmiendo para el otro mundo... ¿Qué sacaba con despertarlos? Igual íbamos a parar todos al más allá, y seguí luchando hasta que pasó el temporal. [...] en los días siguientes los miré como si los hubiera parido, con cierto desprecio, pero también con algo de cariño. Así son los hombres, no se les puede pedir más.*<sup>1165</sup>

La solitude du capitaine face à la peur de la mort, et la tentation de la lâcheté finalement surmontée s’opposent à l’insouciance des membres de l’équipage, lesquels sont diminués –

<sup>1162</sup> José María Guelbenzu, « *Francisco Coloane o el espíritu de la escritura* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.12.

<sup>1163</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos*, p.180.

<sup>1164</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>1165</sup> *Ibid.*, pp.181-182. Le récit du capitaine Hernández rappelle l’aventure finale d’Albarrán, qui souhaite affronter seul la tempête, dans le roman *El camino de la ballena*.

car quelque peu méprisés – par le conteur qui les désigne alors par des noms d’animaux ou les infantilise. L’héroïsme se définit ici par la force psychologique et morale qu’un homme est capable de mobiliser face à l’approche de la mort, devant l’évidence d’un naufrage imminent. De fait, le héros par excellence sera celui qui aura le courage et la volonté de refuser de s’abandonner à la mort tentatrice en luttant corps et âme contre les forces surhumaines des éléments : « *Noche horrenda. El ser humano se reduce a un frágil juguete de los elementos y sólo el heroísmo no le permite entregarse prontamente a una muerte que se espera*<sup>1166</sup> ».

Dans le récit du capitaine Hernández, l’image de Dieu se confond avec celle de la mère (« *como si los hubiera parido* »), les deux figures partageant la symbolique de la création et le pouvoir de donner la vie. Ainsi, si ces hommes sont érigés en dieux, c’est que certaines de leurs expériences les conduisent à se sentir des dieux. De ce sentiment de grandeur et de toute-puissance, qui pousse le capitaine à s’exclure implicitement de la « race humaine » lorsqu’il commente, à la fin de son récit, les limites de la nature humaine (« *Así son los hombres, no se les puede pedir más* »), naît une tendresse paternelle pour ces créatures trop humaines, sentiment qui vient compenser la condescendance qu’il manifeste également à leur égard. Le capitaine du *Leviatán* semble partager le même sentiment, lui aussi Dieu et père pour ses marins. Il est en effet décrit à plusieurs reprises comme un dieu qui agit dans le cadre d’une épopée à dimension mythique. Le personnage est ainsi en accord avec la nature du roman dont il est l’un des acteurs principaux : « [...] plus le romanesque est proche du mythe, plus le héros s’y trouve revêtu des attributs d’un être divin et plus son adversaire prend les caractéristiques du démon mythique<sup>1167</sup> ».

Parmi les nombreux capitaines de navire déifiés, un statut privilégié est octroyé aux chasseurs de baleines, d’abord parce qu’ils sont les seuls à oser se confronter avec le plus gros animal de la planète. Cette confrontation leur confère une nature à part, surhumaine et en ce sens divine, manifeste lors de la capture et de la mise à mort de l’animal, mais aussi une majesté et une grandeur visibles notamment dans le décalage entre la petitesse des embarcations humaines et le corps énorme des cétacés rendu évident lors du retour des marins à la base baleinière : « *¡Qué majestad la de estos pequeños barcos bordeados por los más grandes animales marinos de la creación en esta vastedad del mar Pacífico!*<sup>1168</sup> ». En représentant ces hommes tels des dieux (chrétiens ou païens) dans toute leur gloire, en mettant

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>1167</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1969, p.228. Dans la première partie nous avons vu que la géographie australe de Coloane pouvait être appréhendée comme une géographie diabolique. Dans un chapitre où il traite de « l’imagerie démonique », Northrop Frye explique : « Le monde démonique est surtout une personnification de l’immense, effrayante et stupide puissance de la nature ». Le démon symbolique que tous les héros de Coloane doivent affronter est cette puissante et effrayante nature australe, qui revêt une dimension mythique.

<sup>1168</sup> « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.293.

leurs exploits en scène au sein de récits épiques, l'auteur leur rend hommage tout en nourrissant le mythe d'un Chili austral terre de héros. C'est la raison pour laquelle dans de nombreux récits le narrateur attire l'attention du lecteur sur cet héroïsme en le soulignant de manière hyperbolique.

Outre ce désir de tuer l'infiniment grand, de réaliser un véritable exploit, et en dehors de toute considération économique, le chasseur de baleine semble omnipotent dans la mesure où son pouvoir se manifeste à la fois sur terre et en mer. C'est la raison pour laquelle le pilote de l'*Indus* Jorge Manrique est explicitement comparé à un Dieu :

*Así, el piloto semejaba un dios dirigiendo desde el mogote de la punta Puquén los destinos terrestres y submarinos de todo el largo litoral chileno, desde el trópico de Capricornio hasta la Antártica, donde ama y procrea nuestra alfaguara.*<sup>1169</sup>

L'omnipotence de Manrique serait due à un don d'ubiquité. Sa représentation est portée par une syntaxe au rythme ample, ampleur à l'image de l'étendue géographique du pouvoir de ce pilote. En effet, la phrase dessine un panorama de l'espace sur lequel Jorge Manrique règne en maître absolu, large horizon que viennent baliser les prépositions de lieu « *desde [...] hasta* », relayées par « *donde* » qui pointe un lieu de fécondité toujours renouvelée, une source de vie inépuisable dont se nourrit constamment l'activité, et donc le pouvoir, de ce dieu des littoraux chiliens. Cette vue globalisante du Chili permet de ressentir la hauteur depuis laquelle Jorge Manrique régit les destins des créatures – celui des hommes travaillant dans l'industrie baleinière comme celui des baleines chiliennes (« *nuestra alfaguara* »). Dans le même temps est réaffirmé le lien d'ordre identitaire qui unit étroitement l'activité baleinière au Chili austral, lien que réactivent et réinventent les récits qui dépeignent l'odyssée d'un chasseur de baleines.

Dans la chronique « *Mito y realidad de las ballenas* », l'activité du capitaine Humberto Olavarría, aux commandes de l'*Indus II*, est décrite en des termes similaires : « *Como un Neptuno, dirige con los gestos de su mano derecha las maniobras de los balleneros, y con su izquierda la faena de los trabajadores de tierra*<sup>1170</sup> ». Comparé au dieu romain de l'eau et de la mer Neptune, la geste du capitaine Olavarría s'inscrit quant à elle dans un temps et un monde mythiques qui confèrent aux travailleurs et à leurs activités une grandeur et une noblesse mythologiques. On trouve dans « *Balleneros de Quintay* » une formule presque identique pour décrire les manœuvres « divines » du contremaître Carlos Aravena à bord de l'un des bateaux de la flotte baleinière de l'entreprise *Indus* : « *[...] como un dios entre tierra y mar, el*

<sup>1169</sup> « *Alfaguara* », *Antártico*, *op.cit.*, p.119.

<sup>1170</sup> « *Mito y realidad de las ballenas* », *Velero Anclado*, *op.cit.*, p.47.

*contramaestre Aravena usa la mano derecha para sus maniobras marítimas y la izquierda para las terrestres*<sup>1171</sup> ». Ces hommes sont comparables à des dieux en ce que leur sphère d'influence sur les autres hommes ne semble pas connaître de limites : leur pouvoir d'action est efficace sur terre comme sur mer, sans que les frontières naturelles ne leur soient un obstacle. En conférant aux chasseurs de baleines un statut presque mythique, les récits de Coloane expriment, reflètent et font perdurer l'esprit et la culture des chilotes, ce peuple de marins et de chasseurs de baleines, mais pas seulement.

Julio Albarrán, le capitaine du *Leviatán* et héros emblématique du roman *El camino de la ballena*, possède aux yeux de ses hommes une double dimension. Divine, par exemple lorsqu'il vient de tirer sur sa proie : « [...] *una nube de pólvora envolvió al capitán y su cañón, como un dios en su trono del castillo de proa*<sup>1172</sup> ». La plupart du temps cependant, il est pour ses marins à la fois le dieu et le père aimé : « [...] *lo amaban como a un padre o a un dios a bordo [...]*<sup>1173</sup> ». Les raisons de cet amour religieux et filial tiennent notamment aux multiples responsabilités que doit assumer le capitaine d'un baleinier :

*Era, pues, como un padre que daba una mascada a todos sus hijos cada vez que él cogía la mayor, y un dios, para adivinar debajo de las aguas dónde se encontraban las manadas de ballenas azules, de aleta franca o cachalotes. El tenía, asimismo, toda la responsabilidad de lo que podía ocurrir a bordo del ballenero y de lo que podría ocurrirle a éste sobre la inmensidad marina.*<sup>1174</sup>

Son engagement auprès de ses marins est d'abord physique (il doit assurer leur survie sur un milieu marin extrêmement dangereux), puis économique (il distribue à chacun une part de la somme qu'il reçoit pour chaque baleine capturée, proportionnelle à la place qu'il occupe dans la hiérarchie)<sup>1175</sup>. Il doit savoir souder l'équipage et faire fusionner les hommes avec le navire. En outre, il se caractérise par cette touche de génie grâce à laquelle il « devine » la présence sous-marine de baleines. Ce regard visionnaire lui confère son aura sacrée, cette dimension supérieure, nullement due à la maîtrise d'une technique mais à une intuition unique qui le distingue des autres.

<sup>1171</sup> « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos*, op.cit., p.289.

<sup>1172</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.184.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>1174</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>1175</sup> Cette part est appelée la « *mascada* » : « [...] *además de sus salarios cada tripulante tenía participación en el valor de una ballena cazada. "La mascada", como ellos la llamaban, iba desde los veinte pesos del capitán hasta los dos pesos del cocinero [...]* », *ibid.*, p.168.

Les marins et les capitaines, experts de la mer par excellence, détiennent un pouvoir de vie et de mort ainsi qu'un savoir cosmique, scientifique et métaphysique tout à la fois, savoir dont est dépourvu le commun des mortels et qui explique leur déification dans les textes :

*Los balleneros de Quintay no sólo dominan la vida y la muerte. En sus navegaciones dominan también el cielo y sus constelaciones y con su coraje marino saben mejor que nosotros lo que significan un segundo, un minuto, una hora, un día. Ellos se manejan con grandes cosas, con la ballena oceánica y la relojería pendular de la luna, ya cazada también por el hombre, entre el sol y nuestra tierra.*<sup>1176</sup>

Les verbes qui ont pour sujets les pêcheurs de baleines expriment tous le pouvoir et la connaissance rares qu'ils possèdent. Ce pouvoir et ce savoir embrassent « ce qui est grand » (« *grandes cosas* », des choses qui semblent impossibles à désigner autrement que par leur grandeur), dans le ciel ou dans l'océan, de nature animale, terrestre, céleste et stellaire. Ils relèvent en outre de la maîtrise des secrets de la nature et du cosmos dont ils savent faire un usage pratique. De tels pouvoirs, liés à ce savoir unique, donnent aux chasseurs de baleine la conscience de leur héroïsme, lorsque celui-ci est moins motivé par des intérêts économiques que par une véritable vocation pour la chasse : « *Puede que algunos lo hagan por vocación, atraídos consciente o inconscientemente por la grandiosidad de la aventura de la caza, en la que se sienten verdaderamente héroes de sus proezas*<sup>1177</sup> ». Cet héroïsme est lié à la soif que ces hommes ressentent d'une mise en danger de leur propre corps par laquelle ils peuvent se mesurer à l'autre autant qu'à eux-mêmes, mais aussi aux valeurs de virilité en vigueur dans ces lieux sauvages où la société humaine est régie par des codes de masculinité en correspondance avec leur environnement.

Ainsi, les récits de Coloane construisent le mythe du héros chasseur de baleines par le biais d'un processus de valorisation véhiculé sur le mode de l'hyperbole<sup>1178</sup>. Le mythe du chasseur de baleines se prolonge au-delà de ses actes car leur aptitude à affronter les « grandes choses » de la création engendre la légende selon laquelle certains d'entre eux naissent et meurent mystérieusement : « *A veces nadie sabe cómo nacen y mueren los auténticos balleneros*<sup>1179</sup> ». Ce mystère sur la naissance et la mort de ces hommes divins fait

<sup>1176</sup> « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.303.

<sup>1177</sup> *Ibid.*

<sup>1178</sup> La figure divine du pêcheur de baleines est pourtant quelque peu démystifiée dans le roman *El camino de la ballena* car elle y est plus ambivalente. En effet, comme on l'a vu plus haut, sont mises en valeur les motivations économiques qui poussent à l'action les chasseurs du *Leviatán*. D'autre part, la question de la cruauté inhérente au métier teinte cet héroïsme d'une nuance dépréciative. Notons également dans le passage cité la présence de « *algunos* » qui restreint le nombre de pêcheurs dont l'héroïsme est pur.

<sup>1179</sup> « *Alfaguara* », *Antártico, op.cit.*, p.120. On peut entendre ici une réminiscence des derniers quatrains mystérieux du « *Romance del Infante Arnaldos* » : l'infante, qui a demandé au capitaine de lui dire ce chant magique grâce auquel il apaise les vents et les flots, fait se poser les oiseaux sur le mât du bateau et remonter les poissons à la surface, se voit finalement refuser ce savoir : « *Allí habló el infante Arnaldos, /*

écho à celui qui entoure les origines de la baleine, comme si la proie et son chasseur partageaient un destin semblable : « *La verdad es que nadie sabe nada cierto sobre el origen de la ballena, que se confunde con el pasado insondable del planeta*<sup>1180</sup> ». Ainsi, le chasseur de baleines n'affronte pas seulement l'animal le plus grand de la création, il pourchasse aussi le plus ancien ; sa chasse possède une connotation mythique qui ajoute à la gloire qu'il tire de ses actes héroïques. Cette gloire, il l'emporte dans la mort, comme le veut la tradition marine :

*Por eso sepultan en el mar a los capitanes con la rueda de respeto al pecho y unos pesos de fierro a los pies, para que la mortaja embreada y cosida con el rempujo del contramaestre se cubra de corales y conchaperlas. Sólo así se mantendrá en su nave submarina, incólume y gobernando su alto rumbo siempre en pie.*<sup>1181</sup>

Tels qu'ils sont décrits ici, les rituels qui accompagnent l'enterrement d'un capitaine de baleinier semblent avoir pour objectif la fabrication d'une statue de ce héros afin d'en conserver la silhouette et de le garder de cette façon immortel : en venant se coller au linceul du mort, coraux et huîtres perlières dessinent et conservent la figure du héros des mers australes. Dans le même temps, s'opère une transfiguration par laquelle le corps du défunt prend l'aspect du dos d'une baleine dont on se rappelle qu'il est toujours recouvert de madrépores, tel un manteau de pierres précieuses délicatement ouvragé. Est ici suggérée l'idée que leur destin commun se prolonge dans la mort, où leurs apparences se confondent. De ce fait, la baleine et son chasseur forment les deux éléments inséparables d'un même mythe.

Bien que ce soient les lieux qui marquent les hommes en ces contrées désolées, parfois, par ses actes héroïques, un homme marque ou fait l'histoire d'un lieu. En ces régions extrêmes et proprement inhumaines, toute lutte de l'homme contre les éléments peut s'interpréter comme l'affirmation de l'humanité ou de la civilisation contre l'empire d'une nature violente et souvent destructrice. La construction du phare Prat, le premier phare antarctique, est l'un de ces événements symboliques qui font les héros australs, comme le rappellent plusieurs textes. La nouvelle « *De la región Antártica famosa* » consacre quelques pages à cette aventure collective au Pôle Sud, à laquelle Francisco Coloane a lui-même participé. Le narrateur la présente comme un acte fondateur, presque mythique, qui implique que l'homme affronte, dans sa petitesse et son évanescence, les dimensions et la nature

---

*bien oiréis lo que dirá: / —Por mi vida, el marinero, / digasme ora ese cantar. / Respondióle el marinero, / tal respuesta le fue a dar: / —Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va* ». Cette figure du marin détenteur d'un savoir ésotérique sur la mer semble animer de manière souterraine la représentation du chasseur de baleines et du capitaine dans l'œuvre de Coloane.

<sup>1180</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.208.

<sup>1181</sup> « *Alfaguara* », *Antártico, op.cit.*, p.105.



extraordinaires de la région antarctique<sup>1182</sup> : « *Para nosotros, aves de paso en este territorio, la construcción del faro constituía una odisea*<sup>1183</sup> ». Et c'est en tant que telle qu'elle sera décrite, comme une épopée qui fait s'affronter l'armée des hommes et celle de la nature, affrontement qui eût pu causer la mort de l'un de ces ouvriers téméraires et le consacrer ainsi le « premier héros antarctique » chilien : « *Así este hombre resucitó de entre los hielos; si no, junto a Prat, hubiéramos tenido nuestro primer héroe antártico*<sup>1184</sup> ».

« *El constructor de faro* » traite également de cet événement historique mais en l'envisageant cette fois non plus comme une expérience collective mais comme un prétexte au récit d'un drame individuel. L'histoire est racontée depuis le point de vue d'un jeune homme qui, malgré toute sa volonté, se sent incapable de se mesurer aux éléments de la nature antarctique et s'avoue décidément inapte aux divers travaux physiques qu'exige la construction du phare. Sa description physique laissait prévoir cet échec : « *Allí Esteban, de unos veinte años, aunque aparentaba menos por su cuerpo esmirriado y su tierna cara, se quedó bufando su aburrimento [...]*<sup>1185</sup> ». C'est ainsi que son rêve d'aventures australes se change en une réalité cruelle, les modèles qui l'ont guidé s'avérant être de purs fantasmes :

*[...] había leído desde muchacho las aventuras de hombres intrépidos por mares y selvas, que aún subyugaban su imaginación. La madre, entre llantos, accedió. Y así fue como partió al sur.*

*Pero la realidad era demasiado cruda. Trató de aprender a cortar los árboles en el boque; pero se hundía en la turba en cada hachazo que daba... [...] Después, trató de ayudar en el acarreo de material para la mezcla del concreto; pero fue incapaz de cargar un saco de cemento por un breve trecho; el hombro se le astillaba. El frío, la ventisca, hiciéronle más de una vez llorar de un dolor desconocido: era un dolor que llegaba a su carne, a sus huesos, y le traspasaba el alma. ¿Era acaso ese el dolor del trabajo físico ante el cual nunca se había enfrentado?*<sup>1186</sup>

Cette odyssee en Antarctique constitue une épreuve physique extrême, à l'image de l'environnement naturel où elle se déroule, qui mêle la souffrance du corps et la souffrance de l'âme. C'est une expérience unique qu'on ne peut faire qu'en ces lieux et qui pousse l'homme à l'introspection et à l'approfondissement de la connaissance de soi. Tourmenté par son impuissance et sa nature anti-héroïque, par son incapacité à l'endurcissement, un sentiment d'échec permanent l'envahit d'autant plus intensément qu'il ne peut répondre aux espoirs

<sup>1182</sup> Plus que toute autre, la nature antarctique fait prendre à l'homme la juste mesure de sa réalité sur terre et lui impose une leçon d'humilité et de générosité, en d'autres termes, une leçon d'humanité : « *Pareciera que allí se sintiera mejor la pequeñez del ser, donde convencionalismos, prejuicios, símbolos desaparecen frente a esa grandiosa soledad* », « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.283.

<sup>1183</sup> *Ibid.*, p.286.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p.287.

<sup>1185</sup> « *El constructor de faro* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.444.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p.445.

d'un père pour lequel l'endurance et la force sont les qualités qui forgent un homme digne de ce nom<sup>1187</sup>.

Parce qu'elles prennent naissance dans le grand Sud chilien, toutes les aventures racontées par Coloane reposent sur la mise en danger du corps : « Le topos de la mise en danger du corps est lié à un substrat idéologique : la prise de risque conduit à un apprentissage du corps qui vaut comme conquête de la maîtrise de soi<sup>1188</sup> ». Et c'est le propre du héros austral que d'y arriver, lequel est toujours « rude<sup>1189</sup> ». Pourtant, en dépit de son échec, de son incapacité à acquérir cette maîtrise de soi nécessaire en ces régions, Esteban s'interroge sur la nature des sentiments qu'il doit éprouver à l'égard de ces héros qui supportent les tempêtes et persévèrent dans la confrontation avec les éléments déchaînés, le personnage se faisant ainsi porteur d'une réflexion sur l'héroïsme. Sont-ils de véritables héros que l'on se doit d'admirer, ou au contraire de simples bêtes de somme, animées d'une force servile, aveugle et primitive, des êtres inconscients du risque qu'ils encourent et incapables de tourments psychologiques ou d'angoisses métaphysiques? : « *No sabía si admirar o despreciar a esos hombres que como rústicas bestias soportaban los temporales junto a las bases de la torre del faro, que poco a poco iba levantándose*<sup>1190</sup> ». La question restera sans réponse.

De manière générale, de nombreux récits mettent en scène des hommes au physique imposant, souvent comparés à de puissantes bêtes sans pour autant que ces images comportent une connotation péjorative : il s'agit surtout de décrire des hommes dont l'âme et le corps sont à toute épreuve<sup>1191</sup>. Le sens de la physiognomonie dans les récits de Coloane conforte l'idée, récurrente dans l'œuvre à l'étude, selon laquelle la région australe façonne les hommes à sa mesure. En effet, la vie en région australe ne laisse indemne ni les corps ni les âmes, et nombreux sont les personnages marqués physiquement et qui portent ainsi la trace unique du lieu qu'ils habitent. Tel est le cas de Pedro Barría, l'un des héros de la nouvelle « El Páramo », comme en témoigne ce portrait qui met en correspondance un trait physique et un élément

<sup>1187</sup> « *Era hijo único, desprendido del calor materno por la imposición autoritaria del padre que le había ordenado friamente que se dirigiera al sur, hacia aquel lugar para "aprender a ser hombre"...* », *ibid.*

<sup>1188</sup> Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis l'Île au Trésor*, *op.cit.*, p.103.

<sup>1189</sup> Alors qu'au milieu de la nuit se déchaîne la tempête en mer qui menace de faire s'écrouler le ranch, les constructeurs de phare dorment sans ciller, à la différence d'Esteban, effrayé : « [...] *todos aquellos rudos hombres durmieron como arrullados por una canción maternal* », « *El constructor del faro* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.455. La comparaison exprime l'idée que la violence des éléments leur est devenue aussi familière et douce que la voix d'une mère.

<sup>1190</sup> *Ibid.* Vladmiro, le chef de chantier, est animalisé lorsqu'il mange, peut-être en écho à cette interrogation d'Esteban : « [...] *se puso a comer su plato de cazuela como un toro que hozara un barbecho a resoplidos, dejando de vez en cuando algunas partículas en los cerdudos mostachos de un rubio cepia* », *ibid.*, pp.449-450. De la même façon, l'administrateur de la base baleinière n'est décrit que par une brève comparaison, qui met son physique en accord avec sa profession : « [...] *un hombre corpulento como un cachalote* [...] », *El camino de la ballena*, *op.cit.*, p.195.

<sup>1191</sup> Pourtant, un processus d'animalisation les dévalorise lorsque ce sont des hommes mauvais ou cruels, au fort penchant criminel, comme c'est le cas de Jackie, héros de « *Cabo de Hornos* ».

naturel : « [...] *don Pedro Barría, cincuenta años curtidos por la nieve y el viento de las estepas, cara colorada y morena, ojos café veteados de sangre por la ventisca [...]*<sup>1192</sup> ». En ce sens, le personnage entretient avec ce lieu une relation de nature identitaire. La même idée est formulée dans « *Cabo de Hornos* » sous la forme d'une maxime, avec une insistance sur la transformation psychologique dont souffrent les hommes vivant en Terre de Feu et dans une tonalité plus tragique : « *Otros [...] llegan a esas tierras inhospitalarias, donde pronto el viento y la nieve les machetea el alma, dejándoles sólo los filos con dureza de carámbanos*<sup>1193</sup> ». La métaphore mime poétiquement la transformation de ces hommes à l'image des terres australes en faisant apparaître leur âme d'une froideur aussi extrême, aussi brûlante qu'un glaçon. La phrase pose le vent et la neige en sujets du verbe « *machetea* », personnification qui exprime parfaitement l'idée d'une transformation opérée violemment sur l'homme par la nature, une nature australe qui façonne des types. La nouvelle exploite cette image en mettant en scène deux personnages presque muets et parfaitement insensibles au mal qu'ils vont causer.

Ainsi considérés dans leur ensemble, les nouvelles et romans de Coloane élaborent un mythe du héros austral – avec en première place, le chasseur de baleine – et composent une mythologie qui rapporte leurs travaux contre la Grande Nature qui les met quotidiennement au défi. De cette manière, ils expriment, en la consacrant, la mentalité d'un peuple, et commémorent une culture et une tradition régionales. Si chaque peuple a besoin de héros dans lesquels se reconnaître et autour desquels se réunir, plus que tout autre personnage le chasseur de baleines des mers du Sud du Chili, tel qu'il est représenté dans l'œuvre de Coloane, assouvit ce besoin.

Parallèlement, les récits de l'écrivain chilote mettent en scène des hommes ordinaires, que leurs activités en région australe érigent en héros. En s'inscrivant dans la géographie unique de l'extrême Sud du Chili, leurs actions racontent les lieux où celles-ci se déploient. En effet, ces lieux des confins, oubliés et méconnus, prennent vie grâce à ces récits épiques la plupart du temps inspirés de personnages et de faits réels, que Coloane souhaite commémorer. En représentant cet héroïsme comme le résultat d'une adaptation nécessaire à ces lieux australs, l'écriture de Coloane réalise un acte identitaire : en fondant le héros austral, elle fonde une certaine idée et une certaine image du pays et de ses habitants, et alimente le patrimoine des légendes du Chili des marges et des confins, soit la région de Magallanes et de l'Antarctique chilien.

<sup>1192</sup> « *El Páramo* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.83.

<sup>1193</sup> « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.19.

En étudiant les deux romans d'aventures *El último grumete de la Baquedano* et *El camino de la ballena* de manière fouillée, nous avons pu mettre à nu un certain nombre de thématiques et de traits d'écriture, que nous avons tenté d'élargir constamment à l'ensemble de l'œuvre afin de montrer combien l'aventure est l'essence même de la fiction chez Coloane, dans la mesure où les lieux qui forment le décor et la scène de ses récits portent en eux, par nature, l'événement qui fera surgir l'aventure. Mettre en récit des aventures se déroulant à l'extrême Sud du Chili permet d'inscrire une histoire humaine dans des lieux pour les faire vivre, et de transmettre une rencontre physique et métaphysique entre le territoire austral et les hommes qui tentent d'y survivre. Le rapport qu'il construit entre l'homme et le monde dans lequel il est inscrit est à la fois affectif, émotionnel et spirituel. Son œuvre s'attache ainsi à décrire, pour la découvrir, la comprendre et l'exposer, la « réalité homme-monde<sup>1194</sup> » de l'homme du grand Sud chilien.

Dans le même temps, comme on l'a vu, les récits maritimes, de manière plus évidente que les récits terrestres, permettent à l'œuvre de Coloane d'acquérir un sens universel puisqu'ils disent une vérité et proposent une réflexion sur la nature de l'homme en général. En effet, l'aventure en mers australes prend la forme d'une expérience spirituelle : métaphysique et religieuse. Cette possibilité est liée au sens profondément spirituel de certains lieux, que l'écriture de l'aventure permet d'exprimer de façon intense. De fait, l'écriture de Coloane est une écriture de l'intensité, qui ne peut qu'avoir un impact puissant sur ses lecteurs.

Si l'œuvre de Francisco Coloane a été considérée comme décontextualisée et désengagée, cette étude a montré que bien au contraire, l'écriture de l'aventure telle que la pratique l'auteur chilote met en jeu une lutte contre le postmodernisme en ce qu'elle témoigne d'un refus de la perte du centre, du lien avec le monde, de la transcendance, lequel s'exprime précisément dans un univers rude et hostile à l'homme. C'est en ce sens également que les histoires et les héros de Coloane opèrent un retour aux temps antiques où le mythe était vécu, répondait à un besoin d'explications et de raison, où le *logos* était aussi, et avant tout, une *praxis*. C'est pourquoi, dans cette perspective, l'aventure mise en scène par Coloane est un (ré-)apprentissage du monde, une redécouverte du primordial et du sens.

La plupart de ses récits sont des voyages, navigations ou chevauchées : tout en faisant surgir l'aventure au cœur de la nature australe, ils éveillent le lecteur à la beauté et à la

---

<sup>1194</sup> « *La literatura profunda es la descripción entrañable del drama de un hombre en su mundo. Y ese mundo, en el caso mío, es el mundo latinoamericano, en particular el mundo de Buenos Aires, que forma parte de Latinoamérica. [...] es ridículo pedirle a Borges que haga literatura como hace Asturias. Son cosas totalmente diferentes, cada uno expresa su realidad, que no quiere decir su realidad individual, vuelvo a repetir, sino su realidad hombre-mundo* », Ernesto Sábato cité par Rosalba Campra dans *América latina: la identidad y la máscara. (Con entrevistas a Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh)*, [1987], México, Siglo Veintiuno Editores, 2007, p.171.

connaissance d'un monde longtemps ignoré, et encore très peu connu au moment où Coloane écrit. D'une manière générale, l'œuvre de l'écrivain chilote est sous-tendue par le souci de proposer un discours vrai sur une région (une terre et des hommes) surtout fantasmée. Ce souci s'exprime notamment dans la volonté nettement perceptible de son auteur de transmettre, de diverses manières, un ensemble de connaissances variées sur l'extrême Sud du Chili, qu'il s'adresse à ses compatriotes ou à son lectorat international. Pour ce faire, le narrateur de ses récits se fait tour à tour géographe, historien, géologue, naturaliste, anthropologue et ethnologue, mais peintre également pour faire surgir le merveilleux que recèle la réalité décrite, pour rendre visible l'invisible et porter à la connaissance l'inconnu, mais aussi pour rendre hommage, comme il n'a cessé de le répéter, à une terre et à des hommes qui l'ont profondément marqué. Ce double aspect encyclopédique et humaniste de l'œuvre de Coloane, ainsi que sa dimension heuristique, font de celle-ci un texte également politique. Cependant, la dénonciation des massacres subis par les ouvriers et les Indiens s'y mêle à une proposition éthique sans jamais tomber dans le piège de l'œuvre militante. En effet, l'art de suggérer, par l'image, par la fable, par l'allusion et l'usage poétique qu'il fait du symbole sont au cœur de l'écriture de Francisco Coloane et en font sa force.

### **PARTIE III. L'écriture du monde austral : une quête de vérité**

Dans le cadre de notre réflexion sur la définition d'une identité régionale australe à travers les récits de Francisco Coloane, laquelle réside dans la mise en lumière de liens uniques entre un type d'hommes et un environnement naturel spécifique, nous devons envisager dans un dernier temps un autre rapport au monde austral que le lecteur de ses textes est invité à considérer. L'écrivain lui suggère en effet une autre manière d'approcher ce monde, de le connaître et de le comprendre intimement, complémentaire de celles examinées précédemment.

En effet, nous venons de voir que dans bon nombre de ses écrits, Coloane s'attache à décrire le rapport de l'homme austral à son milieu naturel à travers l'écriture de l'aventure en mer, lieu de confrontation par excellence entre la finitude humaine et la toute-puissance de l'élément marin. L'aventure maritime est ainsi, toujours, un apprentissage de soi, et peut prendre la forme d'une quête identitaire individuelle et collective. Une fois de plus, la nature australe agit sur l'homme, le défie, le submerge, tandis qu'il est sommé de répondre à ses sollicitations, dialogue qui le laisse chaque fois bouleversé, dans la mesure où il ne sort jamais parfaitement indemne de cette relation agonistique avec la mer. Toutefois, il retire de cette expérience une connaissance d'ordre ontologique, et bien que celle-ci tire nécessairement sa source d'un contexte géographique unique, sa portée signifiante dépasse les frontières australes pour accéder à un espace universel.

Il apparaît néanmoins que l'œuvre de Coloane signale au lecteur que pour être complète, la connaissance du monde austral ne peut être seulement de nature phénoménologique. L'auteur propose en effet au lecteur de se mettre en quête d'une vérité australe par le biais d'une aventure intellectuelle qui se déploie selon deux grands mouvements toujours déterminés par l'intention de dévoiler l'essence d'un monde méconnu. Dans cette perspective, rechercher la vérité du monde austral pour mieux le comprendre implique l'acquisition d'un ensemble de savoirs qui permettent de saisir les spécificités géographiques, naturelles et culturelles de la région.

Pour ce faire, Coloane promène le lecteur à travers des lieux et des paysages inconnus, sur lesquels il apporte un éclairage inédit ; il lui fait découvrir la richesse et la diversité de la nature propre à l'extrême Sud ; enfin, il le fait plonger au cœur d'une culture à la fois populaire (le folklore chilote) et ancestrale (la mythologie des habitants primitifs des confins de Patagonie et de la Terre de Feu). Pour mener à bien ce projet intellectuel et littéraire, il lui

offre pour guides et professeurs des narrateurs géographes, naturalistes, des ethnologues, mais s'adresse également à son imagination lorsque ce savoir « scientifique » atteint ses limites. Au terme de ce cheminement, le lecteur découvre que le monde austral ne se livre pas entièrement aux regards et à l'intelligence humains, qu'il conserve un mystère essentiel. Bien que ce mystère enveloppe la nature comme les habitants, organisés en une microsociété fermée de travailleurs, l'auteur parvient toutefois à en saisir les grands traits et à faire pénétrer ses lecteurs dans l'intimité de ces hommes rudes à la tâche, conditionnés par leur environnement naturel et professionnel.

Le second mouvement de ce dévoilement unit l'éthique au politique : il correspond à un acte de « défaussement », à la mise en avant d'une réalité occultée composée d'événements essentiels pour cette région marginale mais minorés ou oubliés par les discours officiels, ou tout au mieux envisagés depuis un regard partiel, voire partial. Coloane, en tant qu'écrivain engagé dans le monde, s'octroie la mission de révéler les tragédies humaines qui constituent l'histoire de la région, parce que celle-ci, aussi sombre soit-elle, doit être mise au jour et connue dans la mesure où elle contribue à fonder un passé commun à la base de la cohésion d'une communauté, au fondement d'une identité collective.

Nous verrons ainsi que dans cette perspective, en même temps qu'il fait tomber les masques et pratique une littérature de vérité, Coloane se fait justicier : il condamne, dénonce mais se lance également dans une entreprise de revalorisation et de restitution symbolique – l'histoire étant irréversible – de ce qui a été dérobé aux ouvriers agricoles, ainsi qu'aux peuples indigènes, de l'extrême Sud. Dans le premier cas, il s'agit de la reconnaissance et de la réhabilitation de mouvements politiques ouvriers en Patagonie, cruellement réprimés par les autorités en place. Dans le second, il s'agit de rendre aux différentes ethnies australes le territoire, la civilisation et la cosmovision qu'ils ont perdus avec le génocide de leurs populations.

## Chapitre 1. Connaître et faire connaître le monde austral : une rencontre intellectuelle et émotionnelle avec le Sud du Chili.

Nous nous attèlerons dans ce chapitre à mettre en valeur les deux modalités de savoir que Francisco Coloane dispense à ces lecteurs à travers ces récits. L'une, que l'on peut qualifier de stable et sur laquelle la raison a prise, relève de la connaissance scientifique et encyclopédique, et a pour supports privilégiés la chronique et les descriptions de carte. L'autre est tributaire des voix du narrateur ou de certains personnages qui s'appliquent à montrer, tout en le préservant, le mystère inhérent aux terres australes ainsi que des phénomènes qu'aucun discours scientifique ne peut dire précisément, ne peut rendre dans leur vérité dans la mesure où leur manifestation est d'une telle intensité qu'elle échappe aux lois de la raison. L'homme, inévitablement ému par cette réalité unique, doit alors laisser place à son imagination s'il veut l'approcher au plus près. C'est cette expérience littéralement extraordinaire que les récits de Coloane racontent, décrivent, manifestent. Pour ce faire, le poète et le peintre du monde austral relaient le scientifique dans une œuvre où le savoir fondé en raison est complété, enrichi, approfondi, par un mode de connaissance reposant sur l'intuition et l'imagination, deux outils permettant de sonder plus justement la nature et les lieux australs.

Coloane propose ainsi à ses lecteurs une véritable rencontre intellectuelle et émotionnelle avec le Chili, pour emprunter l'expression frappée par les écrivains et poètes du groupe « *La Mandrágora* » et reprise par José Miguel Varas dans le prologue au recueil de Francisco Coloane *Antártico* :

*[...] sus textos muestran precisamente ese “encuentro emocional con Chile”, inserto en la geografía de nuestro extremo sur, un rasgo y una tendencia personal que plasma e identifica su trabajo como escritor, hecho que nos obliga a fijar la sensibilidad y nuestra imaginación para recomponer el mundo de palabras que él construye.*<sup>1195</sup>

Le mot « rencontre » embrasse la notion de connaissance mais également d'aventure ; bien plus, elle invite à voir la connaissance comme une aventure, comme une expérience renouvelée et bouleversante plus que comme un donné à saisir une fois pour toutes. Par ses textes, l'auteur offre au lecteur, chilien ou étranger, l'occasion de rencontrer un monde inconnu, totalement autre, la région australe, afin de la lui faire connaître, ou plus justement, afin de lui en proposer une image.

---

<sup>1195</sup> José Miguel Varas, « Coloane “cosecha” », *Antártico*, op.cit., p.17.



Quant aux adjectifs « intellectuel » et « émotionnel », le premier signifie que l'écrivain fait appel à la faculté rationnelle de l'homme pour que ses propos soient efficaces, c'est-à-dire à ses compétences d'apprentissage et à sa curiosité ; le second, en revanche, s'adresse à la sensibilité esthétique de l'homme, à la faculté qu'il a de s'émouvoir en présence du beau, de s'émerveiller du caractère extraordinaire de la nature australe. Ces émotions sont de l'ordre de la jouissance esthétique.

A ces deux modalités d'appréhension des lieux et des hommes australs se mêle l'amour, sentiment capable d'éclairer un paysage ou un être de telle sorte qu'il en révèle des traits autrement invisibles :

*Comentando el por qué de la atracción de algunas tierras y paisajes, don Alfredo mira los ojos claros de su amiga Nelly y dice: « ¿No será el amor una especie de luz que destaca en otro ser o paisaje relieve que no el que los mira sin amor? »<sup>1196</sup>.*

Les paysages australs que Francisco Coloane nous donne à voir porte la trace de ce regard amoureux métaphorisé en une lumière unique et énigmatique qui permet de mieux voir. L'auteur regarde son pays et ses hommes avec des yeux aimants qui sont porteurs d'un éclairage unique et singulier sur son pays. L'amour est une lumière qui permet la révélation d'une région inédite, que l'écrivain transforme selon la vision unique qu'il en a :

*En el cielo diáfano en el mar de azogue, en los cantiles metálicos que dan comienzo al desierto más grande del mundo, pues dicen que empieza en el Ecuador y termina en las alturas de Coquimbo, hay una luz de la especie de la que nos ha hablado don Alfredo, y por un momento veo a Chile como un largo cetáceo regalándose entre las dos más grandes inmensidades del planeta, la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico.<sup>1197</sup>*

L'image du Chili que l'écrivain crée dans ce texte, en comparant son pays avec un long cétacé, devient sa « vérité » littéraire du Chili, une vérité qu'il soumet, ou qu'il impose, à l'imagination du lecteur.

Pourtant, l'appréhension intellectuelle de la région australe est loin d'être négligeable pour Coloane. En effet, bon nombre de ses textes – chroniques et récits de voyage en particulier – et dans les fictions, certains passages digressifs, témoignent clairement de ce désir de transmettre un savoir varié, multidisciplinaire et documenté sur les hommes de

<sup>1196</sup> « Arica, cóndores, “guacaches” y ballenas », *Velero anclado*, op.cit., p.28.

<sup>1197</sup> « Viaje moderno a una tierra antigua », *Velero anclado*, op.cit., p.19.

l'extrême sud du Chili (de ses habitants « primitifs » à ceux du vingtième siècle) ainsi que sur leur environnement géographique et naturel.

Cette soif et cette attitude intellectuelles véhiculées par les narrateurs et certains personnages modèlent l'écriture et nourrissent les textes d'un auteur qui s'est dit avant tout influencé, de manière consciente, par les écrits de grands savants tels que l'anthropologue, ethnologue, explorateur polonais et prêtre salésien Martin Gusinde, le naturaliste anglais Darwin, et, comme nous le verrons très vite, par Humboldt :

*Por fortuna, no ha sido una preocupación mía el adentrarme en mi propia literatura. No he pertenecido a grupos, corrientes literarias, ni me he sentido influenciado por otros escritores. Sí, estoy seguro de que la buena literatura, y me refiero a lo local tanto como a la universal, me ha enseñado mucho. Hay además autores científicos que me han dejado una profunda huella: Charles Darwin y Martin Gusinde, que no me canso de leer.*

La présence de ces hommes imprègne les récits de Coloane : des extraits, parfois denses, de leurs œuvres, y sont fréquemment cités. L'écrivain ne pratiquant pas la note de bas de page, de très longues citations peuvent « remplir » la page de manière significative. Les chroniques prennent de ce fait une valeur documentaire, et le savoir délivré est cautionné par l'autorité citée, bien que les informations qu'elles transmettent au lecteur soient de seconde main. Ce souci d'honnêteté intellectuelle témoigne également, d'une part, de la prudence et de la modestie de Francisco Coloane, qui préfère s'en référer directement aux textes des spécialistes plutôt que de se les approprier; d'autre part, il signale une volonté de vulgariser un savoir livresque auquel l'ensemble de ses lecteurs n'a pas nécessairement accès. En livrant le contenu de ses recherches documentaires au sein d'une œuvre truffée d'intertextualité scientifique, l'écrivain leur épargne donc un travail d'investigation conséquent.

Outre la mention de noms et la retranscription de certains de leurs textes, ces intellectuels sont parfois intégrés au récit en qualité de personnages, parfois au même titre que les autres. *El guanaco blanco* met ainsi en scène plusieurs intellectuels qui ont marqué les lectures de l'écrivain. Le roman leur laisse la parole, pour qu'ils s'expriment dans leur domaine d'expertise. Alors que le professeur Ricardo Rojas fait à son interlocuteur, le marin Filkentstein, un résumé de l'histoire et les méthodes de l'évangélisation en Irlande, ce dernier conclut :

—*Veo que usted piensa como un sabio...*  
 —*No tanto, por favor; lo he aprendido en los libros. Por eso no hay que despreciar ningún papel escrito. Hay dos maneras de educarse: una, en las universidades de la vida y otra en la de los libros. Si enseñan, bien [...].*<sup>1198</sup>

<sup>1198</sup> *El guanaco blanco, op.cit., p.113.*

Dans ce passage, c'est un homme de lettres qui légitime le recours aux livres comme source d'enseignement, acte que Francisco Coloane ne se lasse pas de répéter<sup>1199</sup>. L'auteur ne se contente cependant pas de livrer au lecteur ces références. Il adopte lui-même, dans sa pratique narrative, un parti pris intellectuel sur le monde austral qui a pour conséquence de conférer à ses textes une dimension didactique. Appréhendés depuis ce point de vue – qui embrasse de multiples perspectives disciplinaires –, les textes de Coloane composent un portrait riche et nuancé des terres australes. Inspiré par ces hommes de sciences, Coloane se fait tour à tour – mais dans une certaine mesure seulement – géographe, naturaliste, géologue, ethnologue et sociologue, et dans tous les cas, voyageur et explorateur de l'extrême sud de son pays qu'il approche dans toute sa richesse naturelle et humaine.

De ce fait, la mission cognitive que semble s'être assigné Coloane prend la forme d'une quête et d'une enquête réalisée au sein du monde austral. Francisco Coloane propose ainsi une œuvre interdisciplinaire qui révèle la dimension profondément humaniste du projet littéraire de l'auteur : il offre en partage à ses lecteurs une aventure heuristique et culturelle au cœur de la région australe. Pour Marino Muñoz Lagos, professeur, écrivain, poète et ami cher de Coloane, ce sont tous ces aspects mêlés qui autorisent à voir dans l'écrivain chilote « *un escritor "magallánico"* » :

*Su literatura es una invitación a conocer la historia y geografía de la región; una forma de difundir las costumbres y leyendas de ésta y una fuente inagotable de saberes para quienes acuden a su extenso territorio y sus diversos mares.*<sup>1200</sup>

En diffusant ces savoirs sur la région australe, Coloane la sort de l'ombre tout en faisant de ses textes un abrégé des connaissances essentielles de ce monde à part, à peine connu, et de son œuvre globale un ouvrage de vulgarisation, en quelque sorte, dans la mesure où elle met à portée d'un public non expert, voire étranger, un ensemble de savoirs réservés à un cercle fermé, à une communauté. Coloane lit, résume et sélectionne les éléments qu'il transmet à ses lecteurs afin d'enrichir leur culture, mais aussi pour qu'ils apprennent à vouloir savoir, et à aimer ce qu'il leur montre<sup>1201</sup>. Sa pédagogie repose essentiellement sur la répétition, la mise en image et la transmission d'émotions.

<sup>1199</sup> A l'échelle de toute son œuvre, Coloane met en scène les deux « méthodes » d'apprentissage soulignées par Rojas (nous avons vu la seconde en deuxième partie de thèse). Celles-ci constituent les deux volets inséparables d'une connaissance intime du monde austral.

<sup>1200</sup> Marino Muñoz Lagos, « *Coloane, escritor magallánico* », *Coloane: literatura y ecología al sur del mundo*, Chile, Ocho libros, p.26.

<sup>1201</sup> Lorsqu'il le décrit, son ami Eugenio Mimiça en fait une figure de professeur inné : « *Recuerdo una actividad en Fuerte Bulnes –a propósito del segundo encuentro de escritores–, en la que de repente Coloane irrumpe en pleno acto oficial y nos da, con su tremendo vozarrón, una tremenda cátedra a todos, ¡cuando no estaba*

Les textes à dimension didactique, même de manière implicite, impliquent la mise en place spontanée d'un dialogue :

*[...] remite[n] necesariamente a una situación de tipo dialógico ya que la relación autor/lector corresponde a la relación primaria maestro/discípulo. Es decir una relación de tipo oral, pero con la diferencia de que se trata por una parte de un autor/maestro aislado que se dirige a un lector/discípulo lejano, in ausencia, al cual ha de llegar el mensaje/doctrina/enseñanza por la mediación del escrito. Este paso de la oralidad a la escritura implica modificaciones notables en la formulación del mensaje, impone una estrategia peculiar que apuntara Platón en la evocación de las lecciones socráticas.<sup>1202</sup>*

Dans certains textes, le narrateur et les personnages rejouent, miment ce dialogue de manière concrète, en présence l'un de l'autre : le narrateur est le maître, tandis qu'un ou plusieurs personnages sont les destinataires en position d'apprenant(s). Dans ce cas, on note la retranscription d'un vrai dialogue, avec possibilité d'échanges, de questions, instaurant ainsi une relation de réciprocité.

D'autre part, cette expérience des lieux se transmet d'autant mieux au lecteur que sa recreation est imprégnée de l'émotion, des impressions, des souvenirs de l'homme qui l'a vécue. C'est la réflexion que fait Coloane lorsqu'il évoque sa manière de travailler, et plus particulièrement, d'écrire ses chroniques :

*Hay cosas que quedan en la memoria mejor que si uno las anotara en una libreta. Otras se pierden, y entonces, una anotación, un detalle simple registrado en el papel al pasar, le revive a uno ampliamente un mundo.<sup>1203</sup>*

Vouloir tout retranscrire des expériences vécues n'est pas efficace tandis que l'appel à la mémoire, qui sélectionne – quand le souvenir ne s'impose pas lui-même à l'esprit –, semble garantir l'authenticité de la réalité évoquée et ainsi intensifier sa présence. Le détail consigné, en effet, fonctionnerait comme une madeleine de Proust pour ainsi dire.

Soulignons d'autre part que Coloane ne conçoit pas le travail de l'écrivain comme l'élaboration d'un texte encyclopédique. L'écriture qui transmet la connaissance doit nécessairement se démarquer d'une telle conception. Coloane s'en explique par le biais d'une analogie :

---

*contemplada ninguna intervención! Francisco era así, llegaba y se plantaba. En esa oportunidad, habló por cierto de la llegada de los chilotes, de la llegada de la goleta Ancud, de lo que significa este lugar, del punto que marca la mitad de Chile. Fue una verdadera clase magistral», *ibid.*, p.33. L'œuvre littéraire que l'écrivain livre est donc marquée du sceau de son esprit humaniste dans tous les sens du terme.*

<sup>1202</sup>Andrés Gallego Barnés, « *La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modelos* », *El críticón*, N°58, 1993, p.103.

<sup>1203</sup>« *La leyenda de la laguna de Agamaca* », *Francisco Coloane en viaje, op.cit.*, p.92.

*Mientras vamos dando barquinazos en los baches de las calles, trato de tomar nota de lo que Slava, desde el volante me comunica a retazos. [...] Hoy, cuando abro la libreta de apuntes sólo veo a trechos unos garabatos incomprensibles. Mi memoria no ha podido retener tanto dato disperso. Podría buscar en una enciclopedia la historia de la ciudad, pero no es lo mismo... Así es el trabajo del escritor y periodista, y a sí también el de un mal charlista. Perdonadme si no les he traído una cosa más juiciosa y completa. Ustedes completarán su juicio a lo mejor ya lo tienen completo con su propia información y estudio. Es tan hermoso viajar, pero después al narrar lo visto, más de la mitad del paisaje, de la vida y de las emociones se nos ha quedado adentro.<sup>1204</sup>*

L'écrivain doit composer avec le filtre sélectif de la mémoire et avec sa propre vision perspicace pour transmettre ces « moitiés de paysage, de vie et d'émotions », pour déchiffrer ces « gribouillages » et les mettre en images de sorte qu'ils aient un sens aussi pour le lecteur, socle d'une connaissance en devenir.

Un trait remarquable dans l'écriture et la pensée de Coloane doit être souligné : l'absence de séparation et de hiérarchisation des savoirs et des sources de savoirs. Les apports, regards et instruments scientifiques ne viennent nullement corriger une interprétation populaire, de même que les croyances populaires ne sont jamais érigées en modèles de connaissance, et ce d'autant moins que certaines sont désignées comme des superstitions et ainsi ridiculisées. Les narrateurs présentent avec le même sérieux commentaires intellectuels et anecdotes, de sorte que la posture de Coloane est dépourvue de tout élitisme et de toute démagogie.

L'autre pan de cette quête de savoir, c'est la volonté de montrer, de faire affleurer dans les textes, par une écriture ainsi qu'une posture narrative et descriptive spécifiques, l'opacité irréductible, l'énigme insoluble, qui réside au cœur du monde austral, de sa nature et des individus qui le peuplent. Sous cet angle, la phrase qui clôt la nouvelle « *Palo al medio* » peut servir de maître-mot à l'œuvre entière : « —¡Hay cosas que uno no alcanza a comprender!<sup>1205</sup> ». Parallèlement, il est des hommes désireux de conserver le secret de leur terre, comme le marin Antonio Goselín, le héros de la nouvelle « *En un caballo llamado Patria* » qui ne souhaite pas expliquer aux Chiliens les raisons de son amour obsessionnel pour la Patagonie : « *Nosotros nos reímos por dentro, nunca divulgamos el secreto de nuestra Patagonia, la que va del estrecho de Magallanes hasta Santa Cruz y en dónde echábamos ancla*<sup>1206</sup> ».

<sup>1204</sup> « *En las mesetas del Asia Central* », *Velero anclado*, op.cit., p.63.

<sup>1205</sup> « *Palo al medio* », *Cuentos completos*, op.cit., p.98.

<sup>1206</sup> « *En un caballo llamado Patria* », *Antártico*, op.cit., p.67.

Enfin, quels que soient les savoirs ou vérités sur le monde austral que l'écrivain souhaite dévoiler à ses lecteurs, le projet didactique et heuristique qui sous-tend son œuvre peut se résumer en un « acte d'amour<sup>1207</sup> », en cela profondément humaniste, envers la région et les hommes en mémoire desquels il écrit.

### *1.1. Désigner, dessiner, décrire et peindre pour saisir l'essence des lieux et de la nature australs*

Ces quatre actes linguistiques qui font « l'œuvre géographique et naturaliste » de Coloane, s'adressent tant aux facultés rationnelles de l'homme qu'à ses émotions et à sa sensibilité esthétique. Le savant, explorateur et naturaliste allemand Alexander von Humboldt, ce grand intellectuel humaniste dont les œuvres ont passionné Coloane, décrit et justifie la nécessité d'une alliance entre la science et l'esthétique lorsqu'il s'agit, sinon de comprendre, tout au moins de découvrir et de garder en mémoire un pays, et *a fortiori*, un paysage. Comme il l'a souligné en décrivant son projet intellectuel, Humboldt est animé par le désir de convaincre en frappant l'intelligence et l'imagination de son lecteur dans un but didactique tout autant que poétique. Dans la préface de la première édition des *Tableaux de la nature*, il résume le contenu du livre en des termes qui mettent en avant la dimension subjective de son œuvre pourtant géographique et naturaliste :

[...] j'offre au public une série de points de vue, résultant du spectacle grandiose de la nature sur l'Océan, dans les forêts de l'Orénoque, dans les steppes de Venezuela, dans la solitude des montagnes du Pérou et du Mexique. [...] Contempler la nature de haut, mettre en relief l'action combinée des forces physiques, procurer à l'homme sensible des jouissances toujours nouvelles par la peinture fidèle des régions tropicales, voilà mon but.<sup>1208</sup>

Consacrée à la connaissance du monde physique (dimension intellectuelle et scientifique) transmise via la description du monde tropical (dimension visuelle), l'œuvre du savant possède une dimension proprement contemplative et recèle pour le lecteur la possibilité d'une jouissance artistique. Dans le passage cité, l'emploi du terme « peinture », plutôt que celui, plus neutre, de « description », met en relief la dimension picturale de l'œuvre, laquelle est évidente dès le titre, tandis que plus loin dans l'ouvrage, l'art pictural est explicitement convoqué. La lecture des textes de Coloane révèle très clairement l'influence de Humboldt sur son écriture, comme nous le verrons.

<sup>1207</sup> Nous reprenons l'expression employée par Gabriela Mistral qui qualifie ainsi l'écriture de Benjamín Subercaseaux dans son ouvrage géographique *Chile o una geografía loca* : « *Los contadores de patria cumplen de veras un acto de amor [...]; el texto de usted está lleno de la rabiosa exigencia que es la del amor en grande* », « *Contadores de patria* », *Chile o una geografía loca*, Santiago, Ercilla, 1967, p.13.

<sup>1208</sup> Alexandre de Humboldt, *Tableaux de la nature*, Tome 1, Paris, Librairie Firmin Didot Frères, 1850-1851, pp.1-2.

Clairement, pour Humboldt, la dichotomie entre science objective et sensibilité, ou subjectivité, est impertinente. Bien au contraire, l'homme « comprendra » d'autant mieux l'essence d'un paysage que celui-ci sera le reflet d'un état d'âme :

[...] la peinture des scènes naturelles nous impressionne plus ou moins vivement, suivant qu'elle est plus ou moins en harmonie avec les besoins de nos sentiments.[...] Le contour des montagnes qui bordent l'horizon dans un lointain nébuleux, la teinte sombre des forêts de sapins, le torrent qui se précipite tumultueusement à travers des roches abrupts, enfin tout ce qui forme le caractère d'un paysage se rattache, par un ancien lien mystérieux, à la vie sentimentale de l'homme.

C'est ce lien qui procure les plus nobles jouissances de la nature.<sup>1209</sup>

Le travail de Humboldt a été reçu comme un nouveau mode d'appréhension du monde dépassant la dichotomie entre regard objectif posé sur ce dernier et regard subjectif, une interprétation qui vaut également pour l'œuvre de Coloane :

Les impressions qu'il livrait à son public ne relevaient pourtant pas d'une saisie que nous dirions aujourd'hui *subjective* de la nature qui s'opposerait à sa description *objective*. Contribuer au projet de connaissance des Lumières sans faire le deuil de l'aspiration romantique à instaurer avec elle une relation intime, le défi de Humboldt consistait précisément à mêler les genres. Au seuil d'un demi-siècle d'intense écriture, il inventait un mode de description qui pût au mieux permettre de comprendre la nature en tant que totalité. Techniquement parlant, le défi était de composer de la manière la plus cohérente possible des styles différents afin de rendre compte à la fois de ses « impressions » et du cortège des données d'observation, des mesures et des théories sans lesquelles il n'aurait pas fait œuvre de savant. Cet effort de composition ne consistait pas pour Humboldt à réconcilier des contraires mais bien à produire un savoir qui puisse fondre sensibilité, connaissance et jouissance face au « spectacle de la nature ».<sup>1210</sup>

Si Coloane n'a jamais exposé les fonctions qu'il attribuait à son œuvre protéiforme, celle-ci est comparable en bien des aspects au projet humboldtien. Donner une « description vivante<sup>1211</sup> » des lieux en l'imprégnant de l'esprit ou de l'âme d'un homme qui en a été profondément marqué, faire de celle-ci un texte capable d'inspirer et d'exprimer le « sentiment de la nature<sup>1212</sup> » australe, qui est une manière d'en révéler sa vérité.

En ce qui concerne la transmission de la connaissance de la géographie et de la nature australes dans l'œuvre de Francisco Coloane, que nous aborderons dans un premier temps, elle se fait selon différentes modalités répondant toutes à l'axiome épistémologique de Ramón y Cajal que cite Coloane dans l'ouvrage *Visión gráfica del continente helado*: « *Es tan*

<sup>1209</sup>*Ibid.*, pp.228-229.

<sup>1210</sup> Francesco Panese, « Entre connaissance et émotion. Un épisode du "sentiment de la nature" des Lumières au romantisme », *Traverse*, Zurich, ETH, 1997/2, p.33.

<sup>1211</sup>*Ibid.*

<sup>1212</sup>*Ibid.*

*peligroso observar sin imaginar como imaginar sin observar*<sup>1213</sup>». Le danger est celui de l'erreur qui résulterait ou bien d'un figement dogmatique du réel ou bien d'une errance totalement subjective. Le maintien d'un équilibre n'est pas seulement un principe, mais une pratique intellectuelle et littéraire chez Coloane qui se tient toujours à distance du dogme et refuse toute approche univoque du monde grâce, notamment, à une grande souplesse dans l'évocation et à la pratique de l'allusion, de la suggestion. Presque systématiquement, en effet, une considération géographique, une observation d'ordre mathématique, la description objective d'un lieu, se révèlent finalement un tremplin pour l'envol de l'imagination. Ainsi, l'œil du poète complète et enrichit le regard du géographe en évitant l'écueil, l'erreur, du figement, de la fixation.

Cependant, parallèlement à l'enthousiasme pour les sciences humaines particulièrement sensible dans ses textes, sont mises en valeur les limites de l'accès à une connaissance du monde austral que peut offrir un regard direct et objectif (au sens où il constitue sa matière comme objet stable et observable) sur ce dernier. Parfois, plutôt que d'en servir la description, ce regard met en lumière les émotions que ressent l'homme confronté à cet univers. De la sorte, l'appréhension intellectuelle du monde austral, reposant sur une démarche scientifique, est inséparable de l'expérience esthétique qui en est faite et qui sollicite avant tout l'imaginaire.

Sous tous ces aspects, l'œuvre de Coloane peut être considérée comme « un agent d'éducation » non seulement parce qu'elle véhicule des connaissances mais également parce qu'elle sensibilise le lecteur à la beauté d'un territoire méconnu à travers une stimulation intellectuelle et sensorielle, esthétique. De sorte que le commentaire de Gabriela Mistral sur l'œuvre Benjamín Subercaseaux pourrait parfaitement s'appliquer à celle de Francisco Coloane :

*El destino de su libro me parece tan donoso que se lo envidio buenamente. [...] Perdóneme este feo pensamiento pedagógico: estimo su ensayo geográfico, sobre todo, como un agente de educación en nuestro pueblo; se lo agradezco como un entrenamiento de los sentidos indoamericanos, harto inapetentes delante del tendal de la hermosura terrestre. Son asuntos de mucha monta, son grandes señores los cinco sentidos, y en una raza quebrada por la mezcla, han caído en gran decadencia. El indio artífice y músico veía y oía mejor que los mestizos. El español galopó su América sin echarle ojeada que no llevase una intención de minas o de « huacas » y el propio don Alonso de Ercilla llevaba tal viga en el ojo que no vio la selva araucana...*<sup>1214</sup>

<sup>1213</sup> *Visión gráfica de un continente helado, op.cit.*, p.20.

<sup>1214</sup> Gabriela Mistral, « *Contadores de patrias* », *Chile o una loca geografía, op.cit.*, p.14.



### 1.1.1. Coloane poète-géographe : visions graphiques et imaginaires de la région australe

Henri Desbois, géographe, rappelle que quelles que soient les ambitions théoriques du géographe, « transmettre la connaissance des lieux, y compris dans ses aspects les plus concrets, n'est pas le moindre ni le moins noble des aspects du métier [...] »<sup>1215</sup>. Littéralement, étymologiquement, le géographe est celui dont le métier est de dessiner, de décrire (du grec « *graphein* ») la terre (« *gê* »). Lorsque Coloane s'arrête sur un lieu, il en épouse/ trace les contours, et en donne en ce sens une vue graphique. Le géographe explique également l'aspect des reliefs de la surface de la terre. Les descriptions de Coloane mettent en exergue ces reliefs, sans aller toutefois jusqu'à les expliquer en détails ou systématiquement.

En ce sens, le géographe peut être considéré comme un lecteur de l'histoire inscrite dans la terre. Il en interprète les contours, les reliefs, les plis et replis. Pour Eric Dardel, la tâche du géographe est aussi une tâche de lecture poétique :

La géographie est, selon l'étymologie, la « description » de la Terre ; plus rigoureusement, le terme grec suggère que la Terre est une écriture à déchiffrer, que le dessin du rivage, les découpures de la montagne, les sinuosités des fleuves forment les signes de cette écriture. La connaissance géographique a pour objet de mettre en clair ces signes, ce que la Terre révèle à l'homme sur la condition humaine et son destin. Ce n'est pas d'abord un atlas ouvert devant ses yeux, c'est un appel qui monte du sol, de l'onde ou de la forêt, une chance ou un refus, une puissance, une présence. [...] Présence, présence insistante, presque obsédante, sous le jeu alterné du sombre et du clair, le langage du géographe sans effort devient celui du poète. Langage direct, transparent qui « parle » sans peine à l'imagination, bien mieux sans doute que le discours « objectif » du savant, parce qu'il transcrit fidèlement l'« écriture » tracée sur le sol.<sup>1216</sup>

Cette herméneutique est lisible dans certaines descriptions de Coloane qui témoignent de ce type d'appréhension de la terre australe, révélant une conception et une pratique « réaliste » du paysage austral<sup>1217</sup> dans la mesure où les lieux signifient en eux-mêmes, sont

<sup>1215</sup> Henri Desbois, « Territoires littéraires et écriture géographique », *Géographie et culture*, Paris, L'Harmattan, N°44, 2002, p.3.

<sup>1216</sup> Eric Dardel, *L'homme et la terre*, Paris, Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1982, pp.2-3.

<sup>1217</sup> Globalement, le paysage peut être entendu selon deux sens différents que Jean-Marc Besse résume en opposant les conceptions dites « réalistes » et « subjectivistes » du paysage et dont il développe les enjeux en termes de représentation et d'interprétation : « Une position subjectiviste met l'accent sur le rôle constituant du regard. Le réaliste met quant à lui l'accent sur l'idée qu'il y a quelque chose au-delà de la représentation, il veut apercevoir dans le visible la trace d'autre chose que le simple visible », Jean-Marc Besse, « La physiognomie du paysage, d'Alexandre de Humboldt à Vidal de La Blache », *Voir la Terre, op.cit.*, p.100. Ces deux pôles sont présents dans l'œuvre de Coloane et se mêlent sans cesse. Cette coexistence, harmonieuse et féconde, est due au fait que les points de vue portés sur les paysages australs relèvent autant de l'œil de l'artiste – du peintre – que de l'œil du géographe. Quoi qu'il en soit, à partir du moment où l'homme pose son regard sur la nature, il la transforme inévitablement puisqu'il l'interprète. En la décrivant, un processus

porteurs d'un sens que le regard de l'homme – du poète – tente de déchiffrer. Elles mettent au jour ce mouvement, cette attention à la parole, à l'histoire de la terre australe, à ses paysages. Vu sous cet angle, le sens du paysage ne peut être réduit à « une seule représentation, à un simple mécanisme de projection subjective et culturelle<sup>1218</sup> » ; au contraire, il implique que soit mise entre parenthèses « la question de l'activité constituante du spectateur et qui s'interroge sur la réalité effective de ce qui est donné à la vue, sur la densité propre de ce qui s'offre à la perception<sup>1219</sup> ». Jean-Marc Besse décrypte les enjeux d'une telle posture :

Dire cela, c'est adopter d'une certaine manière ce qu'on appelle en philosophie une position « réaliste » : c'est affirmer qu'il y a une réalité au-delà de la représentation. On remarquera une chose significative : la plupart des auteurs qui développent une position de ce genre ne sont pas historiens de l'art ou critiques d'art. Ils sont plutôt géographes, sociologues, historiens, des spécialistes en sciences naturelles ou sociales; [...] leur rapport au paysage est plutôt animé par une intention de connaissance et d'intervention, c'est-à-dire de projet sur le territoire.<sup>1220</sup>

Dans les textes de Coloane, le regard du narrateur-géographe, chargé de décrire les lieux afin d'en transmettre la connaissance aux lecteurs, rencontre souvent l'extérieur présenté comme un paysage qui existe en soi, indépendamment de l'homme – ou tout au moins, l'écrivain l'institue comme tel, favorisant ainsi une illusion poétique dans la mesure où l'écriture est irréductiblement représentation<sup>1221</sup>. Malgré cela, il cherche bel et bien « des traces, des empreintes de l'activité humaine et plus généralement de la “vie” qui passe sur le sol en y laissant ses marques<sup>1222</sup> ».

Face à la région australe, Francisco Coloane reste ainsi fidèle à l'héritage de Humboldt pour qui il existe une physionomie naturelle qui appartient exclusivement à chacune des contrées de la Terre, mais son approche rappelle également la conception de la géographie selon Eric Dardel de la géographie, que Jean-Marc Besse explicite en ces termes :

[...] il y a un *graphein* objectif de la terre, et le savoir géographique est fondamentalement l'entreprise de lecture et de déchiffrement de ces signes d'écriture que sont le dessin des

créatif s'ajoute à cette rencontre : c'est l'écriture, le travail conscient sur/d'une matière. L'homme approche alors celle-ci dans l'intention de la comprendre, de déchiffrer ce qu'elle montre et ce qu'elle cache.

<sup>1218</sup> Jean-Marc Besse, *Voir la terre, six essais sur la géographie et le paysage*, Arles, Acte Sud / Versailles, ENSP, Centre du paysage, 2000, p. 99.

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>1220</sup> *Ibid.*

<sup>1221</sup> Comme le rappelle Dardel, l'objectivité reste un mythe ou une quête éternelle, l'objet conservant inévitablement une valeur morale ou esthétique, même moindre : « [...] la géographie reste “humaine”. Elle ne peut, sans se dissoudre, consentir à n'être qu'une physique du comportement humain. Impossible du côté de l'observateur, de supprimer, entièrement le “point de vue”, d'où est embrassée la réalité géographique, d'effacer, par conséquent, la subjectivité du sujet pour laquelle la réalité devient réalité », *Ibid.*, p. 120.

<sup>1222</sup> *Ibid.*, pp.101-104.

rivages, les découpures des montagnes, les sinuosités des fleuves mais aussi les différentes formes de l'établissement humain.<sup>1223</sup>

Cette définition s'applique jusqu'à un certain point à l'écriture descriptive de Coloane : le dessin des rivages, les découpures des montagnes, les sinuosités des fleuves modèlent sa prose. Cependant, pour mener son lecteur au cœur du paysage austral, Coloane doit lui-même y pénétrer. Ce n'est pas un problème pour cet explorateur permanent de ces contrées lointaines dont il a rapporté de nombreux récits de voyage. Coloane l'explorateur pratique en effet une « géographie en acte » selon l'expression d'Eric Dardel, ou une « géographie de plein vent » selon les termes de Lucien Febvre qui désigne ainsi

[...] une volonté intrépide de parcourir le monde, de franchir les mers, d'explorer les continents. Connaître l'inconnu, atteindre l'inaccessible, l'inquiétude géographique précède et porte la science objective. Amour du sol natal ou recherche du dépaysement, une relation concrète se noue entre l'homme et la Terre, une géographicit  de l'homme comme mode de son existence et de son destin.<sup>1224</sup>

Les deux géographes voient dans cette démarche heuristique et empirique une opposition heureuse à la géographie scientifique, ou « géographie de cabinet », qui ne permet ni la découverte ni la jouissance esthétique<sup>1225</sup> et ne saurait témoigner de l'amour du sol natal, évident dans les textes géographiques de Coloane.

Une telle « géographie en acte » se concrétise dans la « description ambulatoire<sup>1226</sup> », conséquence textuelle de la posture intellectuelle de Francisco Coloane à l'égard du monde austral. Nombreux sont les personnages qui arpentent des lieux provoquant chez eux la surprise ou leur inspirant un sentiment d'étrangeté, avant de faire naître en lui le désir de les inspecter, et ce dans le but, souvent vain, de les comprendre complètement. De même, de nombreux récits sont des chroniques de voyage, où le narrateur fait souvent figure d'enquêteur. On voit combien la géographie et sa transmission sont chez Coloane une expérience, une aventure du lieu. La description ambulatoire permet de mimer la découverte d'un lieu sous la forme d'un texte grâce auquel le lecteur partage l'expérience du narrateur (la plupart du temps homodiégétique) et des personnages. Elle est une manière de rejouer la rencontre qui peut mener à la connaissance. Ce type de texte exprime également cette « géographicit  de l'homme » dont parle Dardel, soit l'idée que l'homme est essentiellement

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>1224</sup> Eric Dardel, *L'homme et la terre, op.cit.*, p.2.

<sup>1225</sup> « [...] la géographie scientifique est, dans un certain sens, l'opposé de la découverte géographique qui exige l'effort de la volonté, le goût du risque, une certaine ouverture à la joie ou au plaisir de la nouveauté à dévoiler », *ibid.*, p.116.

<sup>1226</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.175.

inscrit dans une géographie, et qu'il s'y (re)connaît parce que celle-ci lui révèle quelque chose sur lui-même.

Plus simplement d'abord, à l'origine, la tâche scientifique dévolue à l'explorateur est de réaliser une « collecte des lieux », à savoir :

[...] collecter des indications qui permettront d'identifier des lieux, c'est à dire d'associer un toponyme à une localisation, qu'il s'agisse de localités habitées ou d'objets géographiques naturels, comme les cours d'eau et les montagnes.<sup>1227</sup>

Ce sont ces actes que Coloane rejoue en écrivant. Il donne ainsi au lecteur des repères pour fixer, circonscrire une région. Ce geste d'appropriation, permettant de dire une identité régionale, répond à la volonté de l'auteur de révéler sa terre aux yeux étrangers, et de faire ainsi prendre conscience de l'existence d'une terre et d'une culture spécifiques, originales, isolées aux confins de leur pays.

Cette mission géographique est réalisée de deux manières : par la localisation et la mesure d'une part, par la toponymie et la cartographie/dessin d'autre part, le but de recherché étant de donner une « vision graphique » de la région australe, autrement dit, un profil, une silhouette, une image orientée. De ce fait, la géographie telle que la pratique Coloane, est, plus exactement, dans un premier temps, topographie (du grec *topos*, lieu, et *graphein*, dessiner) ou géodésie, une science destinée au tracé des cartes.

L'étude de la terre australe menée dans les textes de Coloane rejoue en quelque sorte l'histoire de l'évolution de la géographie dont elle exploite toutes les modalités : de science graphique, abstraite et mathématique<sup>1228</sup>, la discipline s'est ensuite humanisée et le géographe s'est fait explorateur des liens profonds qui unissent l'homme à son territoire<sup>1229</sup> ».

#### 1.1.1.1. Cartographier les lieux australs

Mentionner, localiser, mesurer et décrire : ces actes d'écriture constituent deux modalités différentes d'appréhension des lieux australs. Les trois premiers sont d'ordre mathématique, les deux autres sont imprégnés d'imaginaire. Tous relèvent cependant d'une

<sup>1227</sup> Isabelle Surun, *Géographies de l'exploration : la carte, le terrain et le texte (Afrique occidentale, 1780-1880)*, Thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2003, p.13.

<sup>1228</sup> Subercaseaux la définit de la manière suivante, en y ajoutant un adjectif péjoratif : « [...] método exclusivamente gráfico, abstracto y "deshumanizado". [...] Hasta los libros, cansados de meridianos y paralelos, cambiaron sus nombres geográficos por el de "Espejo del Mundo", "Maravillas de la Naturaleza" o "A través del Africa Tenebrosa" », *Chile o una loca geografía, op.cit.*, pp.21-22.

<sup>1229</sup> « [C]ada geógrafo, de simple estudioso de gabinete, se transformó en explorador », *Ibid.*, p.22.

pratique géographique traditionnelle que Benjamín Subercaseaux résume de la manière suivante :

*Se buscaban el diseño y las formas de la tierra, se trataba de medirlas y darles un nombre. [...] la Geografía encontró la manera de obscurecer los mapas y de cubrirlos de nombres e indicaciones.*

*Esta primera fase, indispensable para el estricto conocimiento del relieve, de las costas y demás accidentes geográficos, terminó el día en que el planisferio pudo mostrar el dibujo completo de la tierra.*<sup>1230</sup>

Abordés selon cette perspective, les lieux sont considérés en tant qu'objets réductibles sur l'espace d'un parchemin, et qui, ainsi matérialisés sur une carte, peuvent être maîtrisés par l'intelligence humaine. En mentionnant un lieu, en le localisant, en le mesurant puis en en traçant les contours et les reliefs, Coloane témoigne d'une volonté d'ancrer très précisément et de manière indélébile l'histoire de ses personnages dans des lieux de la région australe, renvoyant ainsi à une réalité référentielle, tout en délimitant l'espace de son univers romanesque.

Dans le même temps, cet acte d'écriture se déploie au-delà de l'espace littéraire : en s'employant à situer, désigner et décrire des lieux méconnus, le texte les rend lisibles et visibles, visibilité imposée au lecteur qui, à force de répétition, parvient à mémoriser, sinon les cartes régionales produites par l'écrivain chilote, tout au moins les noms qui les composent. Qu'il s'agisse de toponymie, de cartographie ou de description, ces différents actes linguistiques sont une forme de revendication d'un territoire précis.

De fait, dans le cadre d'une œuvre littéraire où les lieux du récit sont référentiels, et donc déjà nommés, la mention de toponymes reste un acte linguistique fort, doté d'une efficacité symbolique remarquable, comme le souligne Elvire Gomez-Vidal :

[...] si l'acte créateur de « nommer » (dans le sens d'inventer un nom pour une chose) dans un monde vierge de nominations nous est refusé, il nous est néanmoins loisible de « nommer » dans le sens de désigner par des nominations préalables les choses qui nous entourent. « Nommer » entérine cette appropriation personnelle et originale du monde même si elle est contenue dans les limites du langage et tamisée par la mémoire des multiples énonciations antérieures.<sup>1231</sup>

On peut même aller jusqu'à dire qu'en un certain sens, s'agissant de lieux des confins, méconnus et parfois oubliés, Coloane peuple de noms un espace mental vide et lui donne une présence réelle dans les consciences et l'imaginaire national.

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>1231</sup> Elvire Gomez-Vidal, « Ce que "nommer" veut "dire" ... », *Littéralité IV, Nommer*, op.cit., p.129.

La mention des lieux australs prend deux formes : désignation des différents lieux selon leur nature topographique destinée à en montrer la variété, convocation de toponymes dont elle déploie le sens à partir d'une interrogation sur les origines du nom. Dans ce cas, mentionner n'est pas seulement une manière de contribuer à la mémorisation des lieux australs par le lecteur ; cela revient également à convoquer et à déployer l'imaginaire contenu dans la toponymie référentielle. Cette lecture géographique peut alors être qualifiée de « poétique », ce que Francisco Coloane fait remarquer à son ami le poète russe Eugenio Evtushenko, interpellé par le caractère dramatique des toponymes australs :

*Sorprendió a Eugenio el dramatismo de estos nombres. Me los enumeró: « Golfo de Penas », « Tierra del Fuego », « Cabo de Hornos », « Falso cabo de Hornos », « Seno de Última Esperanza »... No encontré a palabras y me limité a decirle: « Te comprendo: eres un poeta. Percibes que aquí la naturaleza creó un escenario para los navegantes más osados ».*<sup>1232</sup>

Selon cette définition, Coloane lui-même serait poète :

*Todos los nombres de esas regiones recuerdan algo trágico y duro: la piedra del Finado Juan, isla del Diablo, Bahía Desolada, El Muerto, etcétera, y sólo se atenían con la sobriedad de los nombres que pusieron Fitz-Roy y los marinos del velero francés Romanche, que fueron los primeros en levantar las cartas de esas regiones estremecidas por los vendavales de la conjunción de los océanos Pacífico y Atlántico.*<sup>1233</sup>

L'écrivain chilien exploite dans ses récits de fiction la charge imaginaire et la valeur romanesque que contiennent en puissance les toponymes australs, en jouant aussi bien sur leur sens que sur le pouvoir plus ou moins évocateur de leur forme. Ce faisant, il crée un univers autrement signifiant, le fixant à jamais dans une œuvre durable. Aux toponymes est réservée une place telle au sein des récits que le lecteur ne peut que s'y arrêter. En fait, tout est fait pour qu'il s'y arrête puisque le toponyme est la plupart du temps générateur d'un texte qui porte sur lui-même, qui vise à en expliquer la signification ou à attirer l'attention sur lui ou sur le référent qu'il désigne, les deux étant inextricablement liés. Un tel texte devient alors le lieu d'un « phénomène de substitution de la chose par le nom<sup>1234</sup> », et « le nom devenu synonyme de la chose revêt ainsi une valeur sacrée<sup>1235</sup> ». En mentionnant les toponymes australs et en les intégrant à son œuvre littéraire, les textes de Coloane gardent donc la mémoire des lieux, qui prennent un relief et une présence propres à les préserver de l'oubli.

<sup>1232</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.170.

<sup>1233</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.44.

<sup>1234</sup> Elvire Gomez-Vidal, « Ce que "nommer" veut "dire" ... », *op.cit.*, p.130.

<sup>1235</sup> *Ibid.*

Réciproquement, tandis que le poète dévoile la puissance signifiante de cette géographie, les pages tissées de toponymes « exalte[nt] et exacerbe[nt] la toute-puissance du nominateur<sup>1236</sup> » sur la géographie australe dont il devient l'auteur. C'est en ce sens qu'on a pu dire de Coloane qu'il a découvert un nouveau territoire littéraire, « la puissance des mots engendr[ant] ainsi l'utopie des "mots-univers"<sup>1237</sup> ». Plus exactement, par ce geste linguistique de renomination, Coloane s'emploie à une tâche de redécouverte du monde austral pour ses contemporains. Il se lance dans une quête de vérité sur la région australe en dévoilant ce qui se cache sous les noms géographiques, noms communs et noms propres.

Le toponyme constitue généralement le point de départ de la géographie australe telle que l'écrit et la pratique Coloane. En ce sens, on peut le considérer comme un mot-moteur ou un « mot-univers ». En effet, sa mention génère presque automatiquement un texte ainsi qu'un désir de découvrir (chez le narrateur et/ou le lecteur) la réalité qu'il désigne. Dans une chronique intitulée « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* », le narrateur souligne la part d'imaginaire que peut receler un toponyme, part d'autant plus importante que le lieu se situe au-delà de l'espace familier<sup>1238</sup> :

*En mi infancia oí hablar a menudo de las islas Chauquis, un conjunto aislado dentro de Chiloé. Allí están las Chauques, oía decir en Quemchi [...]. Uno miraba y miraba, pero no se veía nada en esa lontananza marina. Así prendieron en mi imaginación como algo misterioso, con un deseo de conocerlas. Lo que pude satisfacer sólo este verano.*<sup>1239</sup>

De ce voyage dans l'archipel l'auteur va ramener un texte qui sera implicitement proposé au lecteur comme un discours de vérité, c'est-à-dire en adéquation avec la réalité dont il parle. Sa propre expérience des lieux constitue une mise à l'épreuve de l'imaginaire associé au nom propre dont l'esprit du narrateur était d'abord « lesté », un imaginaire nourri des récits d'autrui qui sont peut-être davantage des légendes que des récits fondés sur l'expérience.

Dans les textes de Coloane, la désignation des lieux du drame ou d'un terrain d'exploration est inséparable de leur localisation sur une carte physique ou mentale, et la plupart du temps, de la mesure de leurs dimensions ou de leur altitude, préalable à leur description. Les lieux sont alors des noms correspondant à un point dans l'espace, qu'il faut localiser et mesurer précisément afin que le lecteur, s'il souhaite faire cet effort intellectuel, construise progressivement sa carte mentale de la région australe, et symboliquement, afin

<sup>1236</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>1238</sup> Coloane apparaît ici désireux d'authentifier les propos entendus sur les lieux. Dès lors, la mise en scène est gage de véridicité pour le lecteur étranger toujours mis en position de recevoir les informations mais jamais capable d'aller lui-même vérifier sur place.

<sup>1239</sup> « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* », *Antártico, op.cit.*, p.223.

qu'il ne se perde dans l'évocation des immensités océaniques ou terrestres qui caractérisent le paysage de l'extrême Sud du continent américain.

Comme de nombreux récits, le conte « *Teresa Tekenika* » s'ouvre sur la mention d'un toponyme, sur la localisation et la description d'un lieu qu'on imagine déterminant pour l'histoire puisqu'il porte le même nom que le personnage du titre :

*La bahía Tekenika se ubica entre las penínsulas Pasteur y Hardy al sur del canal Beagle. Internándose entre ellas hacia el oeste por cerca de veinte millas hay una playa solitaria donde terminan ventisqueros de doscientos a trescientos metros de altura. Una de las cumbres principales, cerca del fondo del estuario, remata en varios picachos agudos y empinados [...]. [...] su altura es de novecientos dieciocho metros.<sup>1240</sup>*

Dans la première phrase sont mentionnés quatre toponymes qui délimitent l'espace considéré et en dessinent les contours. Adverbes de lieu, directions, distances, altitudes, aspects du relief : tous ces éléments saturent le texte d'informations qui n'auront aucune incidence sur le drame, en dehors du fait qu'il sera ancré dans ces lieux. Ici se manifeste avant tout la fonction informative de la description étayée par le présent qui contribue à en fixer la représentation. Transparaît ainsi la volonté de l'auteur de faire connaître le lieu dans ses aspects physiques, purement et simplement, et de mettre en valeur (« exhiber ») le nom et la chose qu'il désigne. En dehors de la hauteur précise du sommet principal, le texte donne une idée globale des dimensions de l'objet représenté, pourvu que celles-ci soient impressionnantes. L'enjeu est bien de faire connaître et d'impressionner, par les dimensions évoquées, et non pas la transmission de sentiments suscités par le paysage. La mesure sert surtout à mettre en exergue des dimensions démesurées, et de faire ressortir, objectivement, le caractère extraordinaire des lieux.

### **Le regard panoramique**

Ce type de description révèle un point de vue panoramique sur un lieu. La distance prise par le descripteur lui permet une saisie d'ensemble ; seuls les contours, les formes et les reliefs accrochent son regard. Pourtant, bien que son regard balaie une surface, que les données fournies au lecteur soient d'ordre purement mathématique et ne relèvent pas d'une expérience concrète des lieux, il réunit des points dans l'espace qu'il circonscrit. Lorsqu'il découvre les îles Chauquis, le narrateur en a d'abord une vue panoramique mais celle-ci lui permet de situer l'archipel dans l'espace austral, et de rappeler les différentes îles qui le

---

<sup>1240</sup>« *Teresa Tekenika* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p. 270.



composent. Le récit rejoue chronologiquement les différentes étapes de son voyage en quête de la réalité des îles Chauquis. Bien que superficielle, sa première appréhension géographique de l'espace insulaire lui permet tout de même d'ébaucher le profil géologique de chaque île, d'en recueillir les traits saillants, la morphologie, en bref, d'offrir au lecteur une carte de l'archipel livrée grâce à ce regard macroscopique :

*Una tarde me interné a caballo hasta el corazón selvático de la isla de Mechuque, y desde un claro en lo alto abarqué el conjunto que forman las islas de Añihué al frente, Taucolón al este, muy elevada y montañosa, Cheneio y Voigue por el norte, esta última baja y con una extensa punta [...]. Más al este, y separadas por un canal, se divisaban las más grandes de todas, Buta Chauquis y Chauquis Grande, y en su extremo norte, Aulín y Cola de Chauquis, una isla que se separa y une en cada marea a la grande. Al sur, como un largo barco de proa espoloneado, se levantaba Tac, famosa por sus ostras.<sup>1241</sup>*

Comme il le dit lui-même, le point de vue panoramique, explicitement mis en scène ici, offre à l'observateur la possibilité d'« embrasser l'ensemble » formé par les différentes îles qui composent l'archipel des Chauquis tout en les dénombrant. Tout comme la carte, la vision panoramique vaut en tant que première approche d'un espace, comme outil d'appréhension permettant de l'appréhender et de le maîtriser symboliquement, et configure un microcosme.

Le texte est structuré autour de points cardinaux qui balisent l'espace archipelagique. Les toponymes y abondent, réunis par paires : « *Añihué al frente, Taucolón al este* » ; « *Cheneio y Voigue por el norte* » ; « *Buta Chauquis y Chauquis Grande* » ; « *Aulín y Cola* ». Le lecteur voit moins les lieux qu'il n'entend leur nom. L'île Tac reçoit un traitement à part, elle se détache par sa situation géographique et parce que le texte lui associe une comparaison marine qui permettra au lecteur de la visualiser plus concrètement que les autres.

Cette capture d'ensemble constitue la première étape d'une découverte de plus en plus approfondie à laquelle le lecteur est convié, contraint de suivre le même rythme que celui du texte et selon le même plan pédagogique. Simple introduction à la connaissance de ces îles, cette vision panoramique sera suivie d'une expédition à l'intérieur des terres : le narrateur aura pour guides le professeur Teodoro Navarro, un employé de l'état civil, don Lucho Barrientos, un agriculteur du nom de Gustavo Llanquín et son filleul, Luis Aguilar, un adolescent de quinze ans<sup>1242</sup>, tous fins connaisseurs de l'archipel chacun à sa manière. Coloane offre ainsi à ses lecteurs de multiples perspectives sur les îles Chauquis grâce auxquelles il nourrit le texte qu'il leur consacre de savoirs complémentaires : sciences naturelles, étymologie des patronymes, diverses versions de légendes et croyances populaires

<sup>1241</sup> « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* », *Antártico, op.cit.*, p.228.

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p.227; p.229.

et anecdotes locales recueillies par un narrateur en posture d'enquêteur<sup>1243</sup>. Pour le moment, cette capture d'ensemble et de surface fait de ce type de textes descriptifs un outil de connaissance dans la mesure où il jette une sorte de filet sur une réalité géographique qui déborde la mesure humaine et qui se voit ainsi capturée globalement.

C'est ce que souligne le narrateur d'une chronique-reportage de voyage en pointant les avantages d'une vue surplombante depuis un hélicoptère. Cette situation exceptionnelle va lui offrir une vue unique de la province de Chiloé :

*[...] por primera vez íbamos a ver nuestra tierra como tal vez la vean los ojos de Dios desde el aire, y no como lo habíamos hecho antes, de gusano terrestre, o de fantasma arrancado de los cuadros de Dalí, cuando el alma se desprende en el sueño y se larga a recorrer los caminos del pasado, intrincados de extrañas fantasías y familiares realidades.*<sup>1244</sup>

Une vue panoramique permettra donc à l'observateur de s'affranchir des limites de la perception humaine et d'adopter le temps d'un instant un regard macroscopique « divin » et d'autant plus totalisant que ce « voyage moderne » en hélicoptère le met en mouvement. Quant au lecteur de la carte virtuelle des Iles Chauquis, une attention suffisante lui permettra d'ébaucher grossièrement un croquis de la géographie archipélagique, de compléter le tracé plus ou moins précis des formes à l'aide des données topographiques que dispense le texte et d'établir une hiérarchie entre les îles en termes d'altitude. S'il pratique une lecture active, le lecteur peut donc se voir transformé en cartographe investi dans la découverte de l'archipel et dans la construction de sa représentation.

Les saisies d'ensemble des lieux donnent ainsi un aperçu de la région australe préalable à une appréhension plus approfondie de celle-ci. Dans cette même perspective, certains textes intègrent à la diégèse l'objet carte en tant qu'outil de repérage dans un espace difficile à maîtriser et à prédominance maritime. Cet outil permet de tracer ou simplement de visualiser un itinéraire qui mènera au lieu de destination souhaité. Dans le cas de la région australe, la carte semble en effet nécessaire, comme l'indique Benjamín Subercaseaux dans la partie consacrée à la région australe, intitulée « *El país de la noche crepuscular* », et qui s'ouvre sur un chapitre dont le titre met en valeur la complexité de la géographie australe : « *Donde se precisa de un buen mapa para saber donde se está* ». Dans le même chapitre, il explique à propos de cette géographie : « *[...] no hay mente humana que pueda fijarlo y retenerlo. Así,*

<sup>1243</sup> « *Curioso, lo inquiero sobre anécdotas de su mandato y sobre brujerías, y me cuenta: [...]. Del Caleuche tiene estas propias versiones [...]. Del Trauco no me pude hablar nada porque nunca lo ha visto [...]. Cuando nos va a dejar al embarcadero [...] nos muestra una cueva grande y nos hace entrar en ella. "Nadie le ha hallado fin a esta cueva [...]. Dicen que hay hasta ferrocarril adentro y que lleva a la Ciudad de los Césares" »*, *ibid.*, pp.231-232.

<sup>1244</sup> « *Viaje moderno a una tierra antigua* », *Velero anclado*, *op.cit.*, p.19.

*pues, si hemos de leer con provecho este libro, dejemos de lado la pereza y vamos al mapa*<sup>1245</sup> ». Pourtant, celui qui s'est donné pour mission de raconter cette « folle » géographie qu'est le Chili, conclut non sans ironie : « *El mapa poco nos dice de esas cosas tremendas*<sup>1246</sup> ». Coloane propose à son lecteur la même expérience quelque peu paradoxale, qui montre à quel point les lieux australs défient l'intelligence humaine qui s'exprime notamment à travers la science géographique.

Dans un passage de la nouvelle « *El albatros Alvarito* », le narrateur exploite un document officiel, une carte hydrographique élaborée à des fins scientifiques et pratiques, pour lire son contenu comme s'il s'agissait d'un coloriage ou d'une palette de couleurs : aux repères géographiques (reliefs, altitudes et topographie) il mêle une image qui transfigure la réalité en instrument de musique. Ces cartes peuvent donc être considérées aussi comme le support d'un saut dans l'imaginaire :

*En el mapa levantado por la comisión hidrográfica al mando del capitán de corbeta Roberto Maldonado en 1895, de tonos violáceos, amarillentos y azules para configurar los relieves de fondos de aguas, veriles y alturas boscosas, los lagos de Huillinco, Cucao y su río homónimo que desemboca en el Pacífico, semejan en conjunto una guitarra con sus cordajes atravesada en la cintura más estrecha de la Isla Grande de Chiloé.*<sup>1247</sup>

Transformés en guitare, les lieux acquièrent une concrétude accrue dans l'esprit du lecteur. La comparaison contribue en effet à une perception plus nette de l'espace que les tracés bruts, les contours et même les nuances chromatiques présents sur la carte. Réunissant des éléments géographiques que la liste ou la juxtaposition ne fait qu'énumérer, l'image de la guitare reconstruit la forme de l'archipel et la rend visible. Par le détour de l'analogie, une vérité sur les lieux est ainsi délivrée. Nous pouvons donc affirmer qu'ici, « la fiction devient une clef de lecture raisonnable du monde<sup>1248</sup> », comme si les lieux australs étaient davantage perceptibles par l'imagination que par la raison mathématique.

En ce sens, l'image revêt une fonction pédagogique plus efficace que celle propre à la carte. Pour Henri Desbois, professeur de géographie, le rôle de l'enseignant en géographie est bien de « raconter [aux] élèves comment est fait le monde. Or, nous savons combien il est important de s'adresser aussi à l'imagination ». L'expressivité, qui convaincra, sera le résultat d'un travail sur la représentation concrète apportée par les images, comparaisons, analogies et métaphores, entre autres. Pour Henri Desbois, il ne fait ainsi aucun doute que le projet scientifique géographique « se double d'un projet littéraire inavoué : transmettre des

<sup>1245</sup> Benjamin Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*, op.cit., p.249.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p.269.

<sup>1247</sup> « *El albatros Alvarito* », *Velero anclado*, op.cit., p.39.

<sup>1248</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace*, op.cit., p.14.

représentations convaincantes des territoires<sup>1249</sup> ». De fait, le recours pédagogique à l'analogie est presque systématique dans les textes descriptifs de Coloane et la syntaxe est truffée des outils de comparaison « *tal* » et « *como* », d'adjectifs exprimant la similitude comme « *parecido(a) a* » ou « *semejante* », ainsi que des propositions correspondantes « *que parecían/semejaban* ». Outre le fait que la comparaison aide à la visualisation, qu'elle soit au service d'une démonstration plastique de son identité, elle donne aussi l'impression que la chose désignée est difficile à cerner rationnellement et directement.

En termes de transmission de connaissances, le recours à l'analogie, l'une des quatre figures de la ressemblance décrites par Foucault<sup>1250</sup>, confère au poète un pouvoir imaginaire infini car « elle peut tendre, à partir d'un même point, un nombre infini de parentés<sup>1251</sup> » et possède « un champ universel d'application<sup>1252</sup> ». Lorsque Coloane compare des lieux à des animaux en raison de la perception d'une similitude morphologique entre ceux-ci, il crée un réseau de correspondances à l'origine d'un microcosme unique sur lequel il appose sa signature poétique.

La lecture sérieuse de cartes, « géographie de cabinet », n'est donc qu'une première étape dans la rencontre avec le réel car elle ne permet pas de l'atteindre véritablement, notamment parce qu'elle entretient avec lui une relation symbolique mathématique, et donc abstraite, laquelle en revanche est absente de son appréhension par l'imagination. Le même processus mental est mis en scène dans la nouvelle « *La campana navegante* » comportant en outre une claire dévalorisation de la carte en tant que médium informatif. Les personnages embarqués à bord de la *Consuelo* sont invités à lire dans la cabine du capitaine la carte sur laquelle est tracé l'itinéraire qui les mènera à destination :

*El capitán —según el título ya aceptado por los tripulante— volvió a tomar su viejo derrotero y lo abrió mostrando a sus contertulios un mapa de los canales de las Guaitecas y los Chonos con una vista del canal Moraleda desde frente a la isla Salvaro hacia Puerto Laguna.<sup>1253</sup>*

<sup>1249</sup> Henri Desbois, « Territoires littéraires et écriture géographique », *Géographies et cultures : Territoires littéraires*, op.cit., p.3.

<sup>1250</sup> Michel Foucault réunit sous l'expression « les quatre similitudes » les figures et modes de pensée suivants : la « *convenientia* » (« ressemblance liée à l'espace dans la forme du "proche en proche" »), l'« *aemulatio* » (« une sorte de convenance, mais qui serait affranchie de la loi du lieu, et jouerait, immobile, dans la distance »), l'analogie, qui comme l'*aemulatio* « assure le merveilleux affrontement des ressemblances à travers l'espace » mais qui comme la *convenientia* « parle [...] d'ajustements, de liens et de jointure » et la *sympathie* (« La sympathie est une instance du Même si forte et si pressante qu'elle ne se contente pas d'être une des formes du semblable ; elle a le dangereux pouvoir d'assimiler, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler [...] »), *Les mots et les choses*, op.cit., pp.33,34, 36, 38.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>1252</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>1253</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, op.cit., p.42.

Cette première lecture de la carte de navigation, très imprécise, objective et purement référentielle, est suivie d'une seconde approche de nature tout à fait différente : le narrateur déchiffre désormais les lieux à l'aide de son imagination, préférant exploiter l'artifice du support que s'en tenir à l'informatif. La carte fait donc figure de pont vers un espace imaginaire situé au-delà du regard géographe et ne semble servir à rien d'autre qu'à une description imagée de l'île Meninea :

*El antiguo grabado a fina pluma daba altura al horizonte marino, donde se perfilaba magistralmente por estribor la isla Meninea como una gran foca negra echada, con su cabeza en alto, vomitando un dedal de rocas, una de ellas como si fuera una ballena embistiendo al islote el Morro.*<sup>1254</sup>

Si le narrateur semble s'affranchir d'une lecture littérale de la carte en faisant de celle-ci l'objet et le motif d'une rêverie – une vision onirique reposant sur un échafaudage surréaliste d'animaux marins censé représenter la forme d'une île<sup>1255</sup> –, c'est parce que les cartes s'avèrent parfois mensongères et perdent ainsi leur valeur documentaire et pratique pour ne devenir qu'un objet esthétique gratuit. Dans cette perspective, l'imagination révèle plus que l'esquisse approximative d'une topographie.

D'ailleurs, il n'est pas rare que le savoir géographique qu'une carte dispense s'avère parcellaire ou relatif. Dans le pire des cas, elles induisent en erreur ceux qui la consultent car elles ne leur permettent pas de se repérer dans les confins australs. Au contraire, elles entretiennent la confusion, comme si cette partie du monde était désespérément impossible à maîtriser :

*¡Nombres de cabos, islas, canales y canalizos! —¿De dónde provenían y cómo se borraban y aparecían en las cartas de marcar? ¡Mareadas cartas, por diferentes razas de corsarios, bucaneros y piratas que por allí pasaron.*<sup>1256</sup>

Une cartographie anarchique et capricieuse de la région australe est ici suggérée à travers l'évocation de toponymes aux origines mystérieuses et illisibles. Sur certaines cartes, certains toponymes sont localisés de manière imprécise ou bien brillent par leur absence :

*Sólo en algunas cartas figuraba bien ubicado el paso del Abismo, en otras no; como si alguien hubiera querido evitar ese nombre. Borrarlo con la goma con que se rectifican los*

<sup>1254</sup> *Ibid.*

<sup>1255</sup> Soulignons que le zoomorphisme constitue un aperçu de la nature de l'imaginaire descriptif propre à Coloane lorsqu'il s'agit de décrire les lieux.

<sup>1256</sup> « Paso del Abismo », *Cuentos completos, op.cit.*, p.173.

*rumbos trazados a lápiz de mina de carbón entre las paralelas y los paralajes de las cartas de navegar.*<sup>1257</sup>

L'hypothèse qui explique cette absence prend en compte le sens du nom qui dans l'esprit du narrateur correspond très certainement à une géographie aussi redoutable que ce que le toponyme annonce. Ces quelques lignes disent également l'impossibilité de tracer une route une bonne fois pour toutes en ces régions qui imposent à l'homme une géographie toute instable.

Tout en signalant l'aspect lacunaire de certaines cartes, et partant, l'échec de la science cartographique à faire le relevé de tous les lieux australs, à maîtriser intellectuellement tous les points du globe, les textes de Coloane les font advenir comme réalité négligée et les rendent ainsi présents. L'écrivain géographe est ainsi porteur d'une vérité géographique officieuse qu'il faut aller chercher derrière le nom. En effet, les lieux australs semblent inévitablement échapper aux efforts déployés par l'homme pour rationaliser le monde et le réduire à sa mesure. Sa configuration et les phénomènes qui s'y manifestent semblent répondre à une logique énigmatique dont la nature a seule le secret. C'est ce que le narrateur du récit « *Cazadores de focas* » explique en incipit, tout en opposant l'excédent d'îles, la surabondance et la diversité naturelles, à la carence langagière :

*Punta Sobaco no aparece con ese nombre en las cartas de navegación, ni con ningún otro, pues faltarían denominaciones para designar todos los accidentes geográficos que caracterizan al despedazado archipiélago de las Guaitecas. Sólo los cazadores de focas la conocen así [...]. Tampoco ese nombre es conocido en el puerto de Quellón, de pocos habitantes, y el último del sur de la isla grande de Chiloé.*<sup>1258</sup>

Ainsi, seul un petit groupe d'hommes connaît le toponyme Punta Sobaco, le seul pourtant à désigner un lieu qui n'est pas nommé sur les cartes, symptôme d'un travail de relevé géographique incomplet.

Certains textes comportent de nombreux exemples d'un tel décalage entre les cartes officielles et les cartes « de l'expérience » : « *La Huamblínse encontraba ya al final del archipiélago de los Chonos, más conocido fuera de las cartas por las Guaitecas [...]*<sup>1259</sup> ». Cet exemple met bien en valeur une séparation entre le savoir dispensé par les discours géographiques habituels et un savoir officieux, lié à la pratique de la mer et que Francisco Coloane s'attache à montrer, toujours selon son désir de rendre visible ce qui relève de l'expérience authentique. De ce fait, bien que la carte puisse apparaître comme un outil de

<sup>1257</sup> *Ibid.*

<sup>1258</sup> « *Cazadores de focas* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.200.

<sup>1259</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.391.

lecture élémentaire d'un monde vaste et méconnu, elle est aussi montrée dans ses limites puisqu'elle ne peut suffire à exprimer la complexité de l'espace austral ni remplacer la connaissance que procure son expérience réelle.

C'est la raison pour laquelle certaines cartes non officielles, élaborées par un individu selon la vision qu'il a d'une région, sont parfois plus convaincantes, ou plus justes, que les cartes officielles. Si elles changent en fonction de l'expérience, c'est dans le sens d'un enrichissement, et non d'une contradiction entre le réel et sa représentation cartographique. C'est le cas de la carte imaginaire du Chili du sergent Ulloa, chef de l'expédition en Antarctique. Il présente ainsi le projet heuristique qui sous-tend le voyage : « —*Quiero conocer todo mi país [...].—Y ya no diré: lo conozco de Arica a Magallanes o al Cabo de Hornos, sino de Arica a la Antártida o al Polo Sur —dijo Poblete*<sup>1260</sup> ». Pour Poblete, son pays peut être représenté par une carte très sommaire sur laquelle il ne serait délimité que par deux points. Quant à Ulloa, savant et rêveur, la carte imaginaire qu'il dresse du Chili est le fruit d'une vision personnelle et beaucoup plus élaborée, basée sur une analogie avec le corps humain qui suggère peut-être l'idée qu'il faut physiquement le parcourir pour espérer pouvoir le connaître (ce que s'approprient à faire les personnages):

—*Exactamente —replicó Ulloa —; creo que Chile es como un continente; aunque un poco fantástico, para mí lo es. A saber: por el Norte, llega a la zona subtropical; por el Sur, entierra los pies en las nieves del Polo; por el Este, sale con el estrecho de Magallanes; con las islas Lennox, Picton y Nueva hasta el Atlántico, y por el Oeste, tenemos a nuestra isla de Pascua, esa mano extendida en plena Oceanía.*<sup>1261</sup>

Ulloa suit les quatre points cardinaux pour dessiner la carte sommaire d'un pays à dimension continentale. Elle est composée de toponymes qui balisent et délimitent le Chili. Les éléments retenus par Ulloa ne relèvent pas seulement de la toponymie ; on y trouve des notations d'ordre climatique, exprimées en des termes « scientifiques » (« *la zona subtropical* ») ou par des images (« *entierra los pies en las nieves del Polo* »). La personnification fait apparaître le Chili comme un corps gigantesque, qui exprime à la fois son énormité, sa variété et son unité. La métaphore corporelle est filée dans la dernière image qui permet de visualiser concrètement la forme de l'île de Pâques : « *esa mano extendida en plena Oceanía* ».

Le trope réalise ainsi l'union de cette diversité géologique et climatique, une diversité qui aux yeux du sergent confère au pays un caractère fantastique que la personnification entretient. Ainsi, l'île de Pâques, bien qu'isolée du Chili continental, lui appartient comme

<sup>1260</sup>*Ibid.*

<sup>1261</sup>*Ibid.*, pp.16-17.

une partie à un tout, comme le membre d'un corps : elle est la main tendue du Chili. De la même façon, l'Antarctique, qui géographiquement parlant représente une terre à part entière, séparée du continent américain par l'Océan Pacifique, est dans la vision d'Ulloa le sol où le Chili enterre ses pieds : indirectement, il représente les pieds du Chili. Contribue également à cette unification organique l'idée d'une « propriété » commune explicitée par la présence du verbe de possession « avoir » (« *tenemos a nuestra isla* ») et décelable en particulier dans l'usage intentionné du pronom possessif « *nuestra* ». Marqueur de propriété collective, celui-ci exprime dans le même temps un lien d'affection. On retrouve en creux le regard amoureux que Coloane et certains de ses personnages posent sur leur pays. Voir le Chili comme un grand corps exprime une vision organiciste qui rend nécessaires et interdépendantes toutes ses parties, c'est-à-dire toutes ses régions. Les liens affectif et identitaire se mêlent intimement autour de la notion, ou du sentiment, de territoire.

La carte élaborée par Ulloa ne s'achève pourtant pas là. Une plaisanterie du mécanicien Frías, qui s'est amusé à compléter la carte par la mention de la plus haute altitude que peut atteindre le Chili (le sommet du volcan Tacora), pousse Ulloa à poursuivre en répondant solennellement : « — ¡No!; *por arriba llega más allá de la cumbre del volcán Tacora; por arriba limita con la Cruz del Sur, en cuya luz posan sus ojos todas las noches los chilenos*<sup>1262</sup> ». L'espace céleste s'avère être pour Ulloa le repère adéquat pour marquer la plus haute altitude du Chili. Plus précisément, la Croix du Sud qui marque le point le plus élevé du Chili. Cette dernière est d'autant plus importante pour le sergent Ulloa que ses quatre étoiles les plus brillantes forment une croix dont la plus grande branche est orientée vers le pôle Sud et servait traditionnellement de repère aux navigateurs. La croix est également une forme qui unit, et rappelle les quatre points cardinaux qui structurent la carte imaginée par Ulloa. Enfin, elle consacre elle aussi l'unité du pays puisqu'elle est, selon les mots du sergent Ulloa, le point vers lequel convergent chaque nuit les regards des Chiliens, métaphore éloquente d'une certaine cohésion nationale. Cette carte imaginaire, qui prend appui sur la géographie officielle du Chili, est une manière d'exprimer une identité territoriale qui dépasse la région mais aussi d'inscrire la région australe au nombre des régions du Chili au même titre qu'une autre, et de la sortir ainsi de la marge.

Le sergent Ulloa, patriote s'il en est, ébauche une carte globale du Chili en en délimitant les régions. Cette vision personnelle de son pays comme un gigantesque corps humain n'est qu'une projection de son imagination, dont il a parfaitement conscience. Il ne saurait élaborer une carte de chacune des régions qu'il a mentionnées dans la mesure où il ne connaît pas

---

<sup>1262</sup>*Ibid.*, p.18.



encore l'Antarctique. Le roman associe en effet la connaissance géographique à l'exploration d'un lieu en particulier, lieu qui n'existe peut-être pas du reste, comme le laissent penser les réactions des compagnons du sergent Ulloa :

—¿Alcanza hasta Punta Arenas, Valparaíso o Santiago ? —inquirió el suboficial Poblete.  
 —¡No; me voy a la Antártida !  
 —¿A la Antártida ? —repitió de lleno de asombro el suboficial, y agregó—; ¡Pero si eso es una leyenda; a la Antártida no ha llegado nadie !  
 —¡Y si han llegado no han vuelto ! —dijo el cabo mecánico Frías, que era un tanto irónico.  
 —No es una leyenda —contestó calmadamente el sargento Ulloa—, puesto que hace un año don Pedro Aguirre Cerda, nuestro Presidente, dictó un decreto en que señala la Antártida como el límite Sur de Chile [...].<sup>1263</sup>

Ulloa s'en tient à la raison: il ne fait pour lui aucun doute que le décret géopolitique a eu pour effet de rendre réelle et concrète l'existence de l'Antarctique qui fait désormais officiellement partie de la carte chilienne. Son voyage est une aventure identitaire qui ne fera que se confirmer dans la suite du roman. En effet, au chapitre 6, intitulé « *En memoria de un presidente* », la mort du président Aguirre est l'occasion pour Ulloa de réaffirmer le but de son voyage qui prend le sens d'un hommage et d'une revendication patriotique :

—Era un hombre popular —recalcó el sargento Ulloa, y agregó—: El mejor homenaje que se le puede rendir no es la tristeza sino la acción. El agrandó el alma y el cuerpo de Chile. A él se debe el decreto que extiende los límites de nuestro país hasta la Antártida. Si antes mi viaje tenía un objetivo, ahora tiene otro principal; iré a esas tierras y clavaré allí nuestra bandera sin el crepón y en memoria de su nombre.<sup>1264</sup>

La détermination d'Ulloa au départ de l'aventure antarctique est lisible dans les verbes au futur « *iré* » y « *clavaré* », et dont la proximité dans la phrase achève de suggérer une très grande confiance, une certitude quant à la réussite de l'expédition au terme de laquelle le sergent se sera symboliquement approprié une partie du territoire antarctique au nom de son pays qu'il connaîtra entièrement. Ressort donc ici le double enjeu, politique et scientifique, d'un voyage qui pose l'homme en conquérant d'un lieu des confins vers lequel il est dangereux de naviguer.

Que l'Antarctique ne soit qu'une légende ou que le toponyme désigne une réalité, Ulloa veut aller chercher la vérité du lieu derrière son nom, un nom qui, en l'occurrence, ne renvoie pour l'instant à rien d'autre qu'à lui-même, ou encore aux mythes qui lui sont associés, et au mieux, à un décret officiel.

<sup>1263</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.16.

<sup>1264</sup> *Ibid.* pp.67.68.

Les toponymes insignifiants sont pourtant rares dans la géographie de Coloane. Les textes se plaisent en effet à montrer qu'ils ne sont pas qu'une étiquette mais que leur forme est intimement liée à un sens, et mieux, que cette forme est porteuse de sens, indice et signe de ce sens. Ils disent une vérité sur le lieu qu'il désigne, qu'il faut interpréter par le biais d'une lecture livrée dans les textes. Ils proposent ainsi au lecteur une connaissance plus intime des lieux dans la mesure où cette lecture en explore les formes ou certaines de ses caractéristiques et révèle une partie de leur histoire. En outre, à la différence des captures globales permises par les visions panoramiques ou les représentations cartographiques, l'évocation d'un lieu via un toponyme particulier implique un resserrement de la focalisation et mène à un approfondissement de la connaissance géographique.

### **Le toponyme ou l'essence du lieu**

Certains toponymes en effet ressortent parfois davantage que les reliefs sur une carte. « Projection de notre appréhension du monde, les toponymes nous permettent de modeler notre petit coin du cosmos<sup>1265</sup> ». En redisant, tout en les expliquant, les noms de certains lieux qui la composent, en leur restituant ainsi une histoire qui reflète un rapport spécifique à l'homme, Coloane remodèle à son idée ce « coin du cosmos » qu'est la région du Chili austral, un acte de réappropriation et de mise en exergue que l'écriture littéraire lui permet de réaliser efficacement. Il sort ainsi de l'oubli ou présente à ceux qui l'ignorent « le patrimoine toponymique<sup>1266</sup> » de la région et les fixe durablement dans ses textes.

Outre le fait qu'ils soient « porteurs de l'histoire réelle ou de l'interprétation qu'on lui accorde<sup>1267</sup> », les toponymes sont dotés d'un pouvoir d'évocation performatif. Mentionnés les uns après les autres, ils font surgir un territoire : c'est la tâche à laquelle s'attèlent les textes de Coloane, qui invitent à une lecture littéralement régionaliste du chronotope.

Coloane ne se contente pas de mentionner les toponymes pour le simple plaisir des noms ou pour exhiber leur pouvoir d'évocation poétique ; il fait du toponyme une expression linguistique de la quintessence du lieu qu'il désigne, en pointant les correspondances entre le nom et la chose, en dévoilant la logique toponymique selon laquelle a été légendée la carte de la région australe. Le texte peut ainsi révéler la mise en correspondance d'un toponyme avec la morphologie du lieu en question, le nom portant alors la trace d'une forme unique, et c'est de cette manière qu'il en exprime la quintessence par un lien analogique. Le toponyme, image

---

<sup>1265</sup> Didier Lafont, Sébastien Stravinidis, « Toponymie et cartographie de l'imaginaire », Dossier « Toponymie : entre le réel et l'imaginaire », Québec, *Circuit*, 2011, p.9.

<sup>1266</sup> *Ibid.*

<sup>1267</sup> *Ibid.*

condensée d'un lieu, peut dès lors être considéré comme sa carte d'identité; il est son nom *propre* au sens fort du terme, c'est-à-dire une dénomination apte à l'identifier.

De nombreux lieux mentionnés dans les textes voient ainsi leur nom expliqué, pratique récurrente dans l'écriture de Coloane, et donc signifiante. Ces textes explicatifs, qui interviennent de façon presque systématique dans les récits après la mention d'un toponyme, reflètent le fort intérêt de l'auteur pour l'interprétation que les hommes ont fait des lieux ; il montre au lecteur que cette « herméneutique des toponymes » n'est pas vaine, qu'elle permettra de connaître une partie de l'histoire d'un lieu et qu'elle possède ainsi une dimension étiologique non négligeable. Un paragraphe entier du récit « *Albatros errantes* » est consacré au questionnement du narrateur à propos du toponyme quelque peu étrange « *la isla Caballo Blanco* » :

*Por los paralelos 48 y 49 dieron con la isla Campana, mas una tempestad de fuerza doce los obligó a quebrar el vuelo en dirección a la isla Caballo Blanco, que está al sur de la Campana. ¿Por qué ese nombre a la isla? ¿Tal vez algún mensaje en alguna botella echada al mar? ¿De un posible naufragio con caballares que venían en las bodegas del barco que allí se hundiera? ¿O tal vez del hallazgo de osamentas blanqueadas por la intemperie en los acantilados cuyas quijadas con muelas y dientes hacen que se enreden lianas y líquenes costeros que parecen tocar una música violenta cuando los temporales de fuerza doce hacen pasar el viento con inquietantes sonos y ululidos en sus cordajes?*<sup>1268</sup>

Le narrateur tente les hypothèses les plus diverses pour expliquer ensemble les deux termes « cheval » et « blanc », laissant tout de même vagabonder son imagination en l'absence de certitude, ce qui est particulièrement visible dans la dernière phrase. Bien qu'il se fonde sur des éléments observables comme la morphologie du lieu ou sa végétation, le geste interprétatif aboutit en effet sur une observation musicale énigmatique qui laisse à penser que le bruit produit par les rafales de vent qui frappent l'île ressemblerait à un hennissement lui-même évoqué via la métaphore du hululement. La complexité figurale témoigne du jeu de l'imagination déclenché par l'interprétation du sens de l'origine du toponyme.

Si certains toponymes forment un pont vers l'imaginaire, la plupart des explications toponymiques que l'on trouve dans les récits déroulent le potentiel signifiant du nom de manière rationnelle, en s'en tenant aux caractéristiques géologiques du lieu à raconter :

*El redoso de Punta Sobaco es sucio. Se presume que ese nombre le fue dado porque en esa parte de la punta, los acantilados se doblan cual gigantesco brazo que abofeteara el mar. El puño queda afuera, con altas coyunturas rocosas agrietadas por el embate del océano [...].*<sup>1269</sup>

<sup>1268</sup> « *Albatros errantes* », *Antártico*, *op.cit.*, p.179.

<sup>1269</sup> « *Cazadores de focas* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.201.

Les textes de Coloane montrent que le toponyme est à l'image du lieu, est une image efficace du lieu et est en ce sens porteur d'une sémiologie<sup>1270</sup>. Il en souligne un trait saillant, en esquisse ainsi la silhouette, qui est une forme de portrait du lieu. En l'expliquant, le texte construit chez le lecteur une mémoire du lieu, ou tout au moins lui en donne une visibilité par le biais d'une image concrète. Plus qu'un point de repère dans l'espace d'une carte physique ou mentale, le toponyme existe en soi, possède une forme propre, une « personnalité ». En déployant l'image contenue dans le toponyme, les textes contribuent à forger une géographie proprement poétique qui vient se surimposer à la géographie référentielle, aux lieux répertoriés officiellement. En cela, mentionner le nom d'un lieu est déjà le décrire. Mais dans le même temps, l'image est porteuse de vérité, bien que de manière indirecte : elle découvre au lecteur une réalité géologique, une morphologie spatiale.

En même temps qu'il exprime un trait propre, le toponyme est un moyen mnémotechnique. Investi d'un sens pratique, il signifie quelque chose sur la réalité topographique qu'il signale, et en ce sens, se fait discours de vérité sur le lieu. C'est le cas du golfe de Corcovado, à l'entrée duquel se trouvent les Iles Desertores, point d'arrivée du bateau *La Huamblín* : « [...] como su nombre lo indica, no deja pasar nave sin hacerla corcovear sobre sus tempestuosos lomos<sup>1271</sup> ». Ici, il s'agit d'une spécificité climatique que d'anciens navigateurs ont tenté de maîtriser en lui donnant ce nom-repère. C'est encore le cas de l'île du Diable, dont le nom se voit expliqué par un discours qui est l'occasion d'un enseignement géologique et morphologique au sujet du lieu :

*El cataclismo, que en el comienzo del mundo bifurcó el canal Beagle en sus dos brazos, el noroeste y el suroeste, dejó como extraño punto de ese ángulo a la isla del Diablo, donde los remolinos de las corrientes de los tres canales hacen muy peligrosa su travesía, de tal manera que los navegantes han llegado a llamarla con ese nombre espantoso.<sup>1272</sup>*

Ici, clairement, expliquer un toponyme revient à raconter l'histoire de la terre ainsi que le rapport des hommes à leur environnement, un rapport de force puisqu'il suscite le désir de contrôler un territoire difficilement maîtrisable. L'acte de nommer offre une possibilité de maîtrise, dans une certaine mesure, par défaut ; l'homme cherche à baliser la terre en la légendant pour s'y repérer. L'herméneutique des toponymes australs à laquelle se livre Coloane est une manière de découvrir de quelle manière les hommes perçoivent et (se)

<sup>1270</sup> Francisco Coloane ne montre pas seulement comment faire parler les signes (herméneutique) mais aussi comment « distinguer où sont les signes, [...] connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op.cit., p.44).

<sup>1271</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.385.

<sup>1272</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.46.

pensent (dans) leur environnement. Les toponymes relèvent en effet d'une expérience humaine, d'une *praxis*, et possèdent le sens que les hommes ont voulu leur donner.

Grâce à ce bref commentaire, le narrateur suggère tout un programme romanesque, faisant entrevoir la navigation à venir comme une délicate épreuve nautique ; mais ces textes relèvent aussi du simple plaisir de dire et d'exprimer un lieu tel qu'il a été perçu par l'homme, d'en dire l'essence dans son rapport à l'homme. C'est encore le cas de Bahía Inútil : « [...] *lleva este nombre a causa de una escollera submarina que impide la entrada en mareas bajas a barcos de calado y tienen que sortearla para fondear en Caleta Josefina [...]*<sup>1273</sup> ». Un toponyme dit déjà beaucoup sur le lieu qu'il désigne, il exprime son identité, ce qui permet de l'identifier. C'est pourquoi l'auteur attache tant d'importance à leur histoire, d'autant plus qu'il s'agit de sa terre natale, comme il le rapporte dans la chronique « *Mito y realidad de las ballenas* », où une comparaison entre les plages basques et l'archipel de Chiloé lui révèle l'histoire géologique de l'une et de l'autre – l'histoire de la terre – ainsi que les raisons humaines de l'une des dénominations de sa terre natale :

*Estuve en Galicia una semana, y recorrí sus playas en lo que ellos llaman « Las Rías Baxas » [...]. Entre los pescadores que conocí, y en la biblioteca de Pontevedra, que dirige una nuera de don Ramón del valle Inclán, no encontré mitos o leyendas sobre ballenas. La hermosura de estas « Rías bajas » me hizo comprender por qué a mi Chiloé natal le pusieron Nueva Galicia los españoles de nuestra época colonial. El mismo fenómeno geológico que formara nuestro archipiélago en la época terciaria, socavando fiordos andinos, dejando los glaciares sus morrenas en forma de islas con piedra de cangagua, sedimentación terciaria, y abriera nuestro canal de Chacao y las Bocas de Guafo, se observa en esa costa gallega [...].*<sup>1274</sup>

Le regard du poète et celui du géographe se trouvent à nouveau réunis dans ce texte pour expliquer le toponyme « *Nueva Galicia* » apposé à l'archipel chilote par les Basques à l'époque coloniale. Tandis que le poète en donne une explication énigmatique et évasive, selon laquelle la beauté du lieu fut source de découverte heuristique, le géographe fournit au contraire une explication très précise sur les grands traits géologiques de l'archipel chilote. Quoi qu'il en soit, pour Coloane, les toponymes sont des signes qui font sens parfois de manière essentielle. Il veut apprendre au lecteur à lire ces signes, ou tout au moins lui faire comprendre combien, et de quelle manière, ils sont signifiants.

Lorsque ce n'est pas une forme, c'est un paysage bien spécifique qui peut rendre compte d'un toponyme, ce dernier pouvant être encore de cette façon considéré comme une image du lieu, sa « photo d'identité ». Il en va ainsi de Puerto Edén :

<sup>1273</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, p.22.

<sup>1274</sup> « *Mito y realidad de las ballenas* », *Velero anclado, op.cit.*, p.50.

*El nombre, seguramente, le fue puesto a este lugar por su belleza. Después de cruzar la llanura oceánica del golfo de Penas, el canal Messier es un ancho camino de agua que avanza entre paredones grisáceos. Su corriente se hincha a la entrada como una apretada vena, y el callejón sombrío abre sus perspectivas hacia un mundo nuevo, primigenio, donde la ciclópea naturaleza es bastante extraña al hombre. Al final de este paisaje de grandeza cósmica, las islas verdeantes de Puerto Edén, en la ribera occidental del paso del Indio, forman un verdadero oasis de belleza, y como aquel mundo circundante parece haber emergido de las aguas, el navegante tiene la sensación de poder encontrar allí verdaderamente a los primeros padres...<sup>1275</sup>*

Le nom Puerto Edén s'enracine dans la nature du paysage caractéristique du lieu, qui contraste avec la plupart des lieux australs. Ce nom renvoyant à un intertexte biblique, une description correspondante érige le lieu qu'il désigne, à la fois nouveau, étrange et primitif, en terre des origines. La description se fera donc en concordance avec le toponyme. Mettre en avant une forme spécifique ne suffit pas pour exprimer l'essence de ce lieu : l'évocation d'un paysage est requise, par le biais d'une description orientée. De fait, la fonction d'un adjectif est de qualifier, et dans la description, la qualification est un acte linguistique fondamental. Coloane exploite les adjectifs comme des noms essentiels qui vont s'imposer à l'imagination du lecteur pour devenir l'image d'un lieu. Le lecteur retiendra d'autant plus facilement l'existence du lieu qu'est mis en valeur le lien qu'il entretient avec sa forme car en l'interprétant, le texte lui confère une image adéquate, donc essentielle.

Dans la description de Puerto Edén, qui fournit une explication du toponyme – ou encore l'« expansion<sup>1276</sup> » déclenchée par le « pantonyme<sup>1277</sup> » Puerto Edén–, chaque nom reçoit un seul adjectif, mais tous renvoient à l'imaginaire porté par le toponyme « *Puerto Edén* », et représentent chacun un élément nécessaire dans la composition de ce tableau d'un paysage édénique. Les adjectifs hyperboliques ressortent particulièrement (« *ciclópea* »; « *cósmica* ») pour frapper l'imagination du lecteur : le premier renvoie à l'univers mythologique grec, le second, plus neutre, exprime comme le premier l'idée de dimensions qui dépassent la mesure de l'homme. Un autre groupe d'adjectifs insiste sur la notion de terre originelle (« *primigenio* » ; « *primeros* »), et enrichissent ainsi la périphrase qui fait des îles de Puerto Edén une terre originelle. Tout logiquement, les habitants d'un lieu de cette qualité sont indigènes : « *Sólo sus playas y redosos repletos de mariscos y peces han permitido que se refugie allí una raza también primitiva, los alacalufes*<sup>1278</sup> ». Ce petit texte crée un autre

<sup>1275</sup>*Ibid.*, p.397.

<sup>1276</sup>*Ibid.*, p.

<sup>1277</sup>*Ibid.*, p.127. Pour définir ce terme, Hamon cite la définition du toponyme par Saussure, à savoir « le centre d'une constellation, le point où convergent d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie », *Cours de linguistique générale*, Paris, Bally et Sechehaye/Payot, 1971, p.174.

<sup>1278</sup>*Ibid.*

mythe du paradis terrestre à l'échelle régionale et dans sa version sud-américaine, à partir d'une lecture attentive du toponyme qui laisse sa place à l'imagination. L'affirmation de Micheline Tison-Braun selon qui nous croyons « que la description peint des objets » alors qu' « elle propose des significations<sup>1279</sup> » se vérifie bien dans ce type de texte.

Tandis que les actes de localisation, les prises de mesure, exigent du lecteur un effort de représentation mathématique, la mention d'un toponyme en appelle aussi à sa capacité à imaginer, à sa sensibilité poétique. Imaginer dans ce cas, c'est mieux voir, s'imprégner d'une atmosphère que l'écrivain veut apte à caractériser les lieux, ce que ne permet pas l'informatif, savoir objectif somme toute superficiel puisqu'il maintient le lecteur au seuil de la véritable connaissance, c'est-à-dire la connaissance en profondeur. D'une manière générale, le narrateur part d'une approche rationnelle, objective, du lieu, à une approche sensible, selon une progression de plus en plus intime. Une familiarité se tisse alors avec le lieu qui se trouve ainsi pleinement et véritablement rencontré.

Pour toutes ces raisons, les toponymes exploités par Coloane peuvent être considérés comme une clef de lecture des lieux qu'ils désignent – et plus précisément auxquels ils correspondent selon un rapport de convenance<sup>1280</sup> essentielle –, comme une signature<sup>1281</sup> et non un simple point de repère ou un mot-surface, sans profondeur. En s'attachant à remonter aux origines d'un toponyme, les textes de Coloane mettent bien en scène une quête, celle du sens et de l'histoire d'un lieu qu'il recouvre ou vers lequel il fait signe, celle d'un « pays derrière les noms<sup>1282</sup> » qui balisent les récits. La connaissance des lieux proposée au lecteur est donc de l'ordre de l'interprétation : « Connaître sera donc interpréter : aller de la marque visible à ce qui se dit à travers elle, et demeurerait, sans elle, parole muette, ensommeillée dans les choses<sup>1283</sup> ».

On l'a vu, le toponyme est une description en puissance, et sa mention dans un texte est souvent accompagnée d'une description, même réduite à son minimum. Ces descriptions minimalistes sont représentatives de l'écriture géographique de Coloane. Plutôt que de les décrire le plus exhaustivement possible, Coloane cherche à dégager et interpréter « l'esprit

---

<sup>1279</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>1280</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op.cit.*, p.33.

<sup>1281</sup> Aux quatre similitudes qui caractérisent les modalités de la connaissance et de la représentation du monde aux XVIe s, il faut ajouter une cinquième : la « signature » : « Il n'y a pas de ressemblance sans signature. Le monde du similaire ne peut être qu'un monde marqué. [...] Le système des signatures renverse le rapport du visible à l'invisible. La ressemblance était la forme invisible de ce qui, du fond du monde, rendait les choses visibles ; mais pour que cette forme à son tour vienne jusqu'à la lumière, il faut une figure visible qui la tire de sa profonde invisibilité. C'est pourquoi le visage du monde est couvert de blasons, de caractères, de chiffres, de mots obscurs [...] il est hérissé de graphismes », *ibid.*, pp.41-42.

<sup>1282</sup> Nous empruntons l'expression au titre de l'essai géopoétique de Kenneth White, *Écosse, le Pays derrière les noms*, Terre de Brume, [2001], 2009.

<sup>1283</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op.cit.*, p.47.

des lieux » australs dont le secret semble décelable la plupart du temps dans leur morphologie, d'autres fois ailleurs, dans leurs couleurs. Seuls quelques traits peuvent suffire, de sorte qu'on peut parler de description essentielle dans la pratique scripturale de Coloane.

Même lorsqu'il considère la terre comme une surface à lire (lecture qui prend souvent la forme d'une description cartographique), Coloane ne sature pas ses textes de nomenclatures et se satisfait de la mise en valeur de quelques traits distinctifs, montrant ainsi les limites qu'il confère à la carte ou à la géographie mathématique en termes de connaissance. D'autre part, bien qu'ils témoignent d'une volonté de dire les choses du monde austral, de rendre visible une région invisible ainsi que certains lieux, les textes de Coloane montrent également les limites de cette quête de savoir, des limites imposées à l'homme par la géographie et la nature de ces lieux qui se posent en énigmes que l'écrivain géographe souhaite préserver.

Comme nous venons de le voir, la vérité des lieux australs n'est pas saisissable à travers les outils de la science géographique qui mettent à distance l'homme et le monde. Si l'on considère les textes géographiques de Coloane de plus près, si l'on s'attache à la prose qui raconte les lieux, on découvrira l'une des grandes vérités de son écriture : celle-ci est traversée par un dynamisme incessant. Ce mouvement provient des personnages eux-mêmes, en cheminement incessant à travers les mers et terres de l'extrême Sud chilien, mais aussi des lieux. La prose de Coloane peut être alors analysée comme l'expression fidèle, ou l'illusion créée, de cette énergie propre aux lieux de la région australe. Quoi qu'il en soit, les lieux s'appréhendent dans ce cas sous la forme d'une expérience physique vécue par les personnages, tandis que le texte s'applique à y faire participer le lecteur.

#### 1.1.1.2. Une géographie en mouvement, « *una lengua en marcha* » (G. Mistral)

L'écrivain géographe sort ses personnages et ses lecteurs de leur cabinet, les prend en quelque sorte par la main pour les faire voyager, les uns concrètement, les autres par procuration. Dans certains textes, il fait vivre au lecteur les étapes de la découverte des lieux qu'il a lui-même vécus, à travers l'expérience de ses personnages dans les fictions, ou par le biais d'un « je » censé représenter l'auteur lui-même dans les chroniques. Le souci de dire l'essence du monde austral prend ainsi la forme d'un partage, dont l'efficacité repose sur la garantie que la chronique est un texte fondé sur une expérience authentique, et dans le cas des fictions, que celles-ci sont fidèlement inspirées de l'expérience de l'auteur en Terre de Feu.

Lorsqu'est mise en scène la découverte de lieux, à l'occasion du déplacement d'un personnage, le lecteur vit en même temps que lui ce moment d'intense émotion. Le narrateur homodiégétique de la nouvelle « *El Páramo* » fait ainsi une découverte topographique des



plus impressionnantes alors qu'il parcourt à cheval les plaines de la Terre de Feu. Le narrateur s'adresse d'abord à tous ceux qui parcourent ou parcourront ces terres pour la première fois et partageront inévitablement son expérience :

*El viajero que por primera vez atraviesa la Tierra del Fuego y llega a esa parte del Atlántico se encuentra con que en el medio de él hay una isla que no figura en las cartas, pero sus ojos se vuelven más asombrados aún cuando descubre que la isla se va prolongando en un delgado lomo blanco para efectuar un círculo antes de conectarse con la costa de la Tierra del Fuego. Dentro de este brazo queda una gran bahía.<sup>1284</sup>*

Est mis en scène ici un premier regard posé sur un lieu non répertorié par les géographes. Ce lieu n'est pas seulement inconnu, sa configuration est également surprenante. C'est donc une véritable découverte que Coloane va faire vivre au lecteur, qui va en suivre la progression étape par étape. A la recherche d'un homme, le narrateur rencontre finalement un lieu qu'il croise par hasard sur sa route. Cette rencontre engendre une brève description qui fait ressortir l'étrangeté du lieu :

*En mis solitarias correrías por las vegas y acantilados, al norte del cabo Domingo, persiguiendo con mi caballo manadas de guanacos, en días luminosos y de calma marina, había descubierto la extraña formación de tierra. Una vez, por el lado de la estancia Sara, llegué hasta frente a ella [...].<sup>1285</sup>*

A ce point du récit, le lecteur attend plus de détails sur l'endroit, car une description plus élaborée, que seule permettra une exploration ou une observation attentive du lieu supposant l'annulation de la distance entre l'homme et celui-ci, est susceptible de résoudre l'énigme de son étrangeté, de révéler à quoi celle-ci tient. Toutefois, cette attente sera déçue, le narrateur insistant ensuite sur l'impossibilité d'aller plus avant :

*[...] pero, sobre todo, lo que no me dejó avanzar fue aquel silencio impresionante, esa sensación de encontrarse fuera o al borde de un mundo, en una costa donde el océano está paralítico, estancado, y hasta los monstruos marinos, las aves y hasta los guanacos sólo van para morir. Creo que he sido el primer hombre que ha pisado este pedazo de mundo muerto, pues ningún ovejero igualaba mis deseos de vagar, por lo que jamás habrían cruzado todas las alambradas y dunas para llegar hasta los linderos de este trozo de planeta incrustado en la mitad de la costa oriental de la Tierra del Fuego.<sup>1286</sup>*

Ainsi, cette « étrange formation de terre » absente des cartes n'y figurera pas grâce au personnage puisque celui-ci, ne pouvant l'approcher, ne peut donc la décrire. Ce qu'il « décrit », c'est simplement le seuil de ce lieu inconnu, qu'il est impossible de franchir,

<sup>1284</sup> « El Páramo », « Cuentos completos », *op.cit.*, p.85.

<sup>1285</sup> *Ibid.*

<sup>1286</sup> *Ibid.*, p.86.

impossibilité qu'accompagne l' « émotion du sujet à la limite<sup>1287</sup> », sentiment du sublime qui « se fait proprement sentir où moment où la limite est touchée, dans le suspens de l'élan<sup>1288</sup> ». En outre, la description est succincte, le narrateur renvoyant le lieu à un imaginaire de fin du monde et laissant au lecteur le loisir d'en imaginer davantage, à travers des formules comme « *el borde un mundo* » ; « *este pedazo de mundo muerto* » ; « *este trozo de planeta* ». Ce qu'il livre au lecteur, c'est l'esprit d'un lieu plutôt que le lieu dans ses détails, c'est une atmosphère funeste liée à l'évocation d'un monde qui doit rester ce qu'il a toujours été : une interdiction, une fin du monde (géographique et métaphorique), une image de la mort et une destination funèbre (un cimetière animal).

A travers cette description filtrée par l'expérience d'un sujet, le texte produit, tout en la révélant, une vérité essentielle sur le lieu en question : certains confins du monde sont interdits à l'empire de l'homme. En faisant de cette scène une rencontre surnaturelle au bout du monde, l'écriture dévoile une terre extraordinaire tout en la préservant du scalpel d'une description réaliste qui décortiquerait, pour tenter de le percer, le secret de ce lieu des confins, ce qu'il est avant tout, ce qui paraît d'aucun plus vrai qu'un homme a été représenté en train d'en faire l'expérience. L'écriture sacralise ainsi le lieu qu'elle rend intouchable.

Dans les chroniques « *Hacia un archipiélago escondido* » et « *En un archipiélago escondido* », le « je » narratif se met en scène dans un voyage depuis Puerto Montt vers un lieu difficile d'accès, comme l'indiquent les titres de ces deux récits associés. Une fois à bord, la première étape du cheminement est le repérage d'un itinéraire sur une carte, première approche intellectuelle et mathématique du lieu « caché », alors anonyme, et dont l'existence n'est encore que fantasmatique : « *En el puente de mando, el piloto traza el rumbo con las reglas paralelas sobre la carta; compás, lápiz y goma, iluminados en la oscuridad por una lámpara*<sup>1289</sup> ». L'emploi du présent (« *traza* ») a pour effet de créer l'illusion d'une simultanéité entre le temps du voyage et celui de l'écriture, donnant au lecteur l'impression qu'il embarque en même temps que le narrateur pour ce voyage heuristique.

Sur la route, le bateau croise de nombreux lieux, dont les particularités sont mises en évidence comme autant de caractéristiques essentielles. Le regard naïf du narrateur, comme celui du lecteur, s'arrête sur tout ce qui le surprend et, désarmé par ces découvertes extraordinaires, il s'en enquiert auprès du pilote, familier des lieux. Le texte passe ainsi de l'expression d'une incompréhension telle que l'objet perçu semble merveilleux (« *De pronto, un súbito resplandor rojizo nos alumbra desde el este. —¿Han bajado los marcianos a*

<sup>1287</sup> Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », *Du sublime, op.cit.*, p.78.

<sup>1288</sup> *Ibid.*

<sup>1289</sup> « *Hacia un archipiélago escondido. I parte* », *Francisco Coloane en viaje, op.cit.*, p.98.

*bombardear la Cordillera de los Andres ?»*)<sup>1290</sup> à une explication physique qui n'efface pas pour autant la qualité extraordinaire du lieu :

*—Es el volcán Yates —me dice el capitán Zorilla. Pero como le hago ver que son dos los resplandores intermitentes, uno al norte y otro al sur, me explica—: Es el mismo volcán, que tiene esa particularidad. No es un cráter en cono, sino que surge el fuego por sus costados y por el efecto visual nos hace ver varios volcanes a la distancia. No, no es un bombardeo. Es el Yates, que lleva el nombre de un antiguo capitán de barco de Chiloé. [...] no habrá en el mundo una pira de fuegos artificiales que se le compare.*<sup>1291</sup>

Ainsi, ce qui avait surpris le voyageur s'avère n'être qu'une illusion d'optique dont la raison peut tout à fait rendre compte. Elle s'appréhende pourtant comme une expérience surnaturelle, sentiment dont le narrateur a du mal à se défaire. En effet, bien qu'il tente de se convaincre qu'il ne s'agit pas d'un bombardement, il ne peut s'empêcher de le comparer à un feu d'artifices, avant de souligner les qualifications du marin, un homme de science avant tout<sup>1292</sup>.

Quelques pages plus loin, alors que progresse la traversée, le narrateur révèle enfin au lecteur le nom de ce lieu qu'il a lui-même baptisé « *el archipiélago escondido* » :

*La travesía de Quicavía a Mechuque es breve. Otro faro nos marca la entrada a ese puerto, cabecera de las islas Chauques, « el archipiélago escondido ». Lo he llamado así, porque desde que lo describió por primera vez don José de Moraleda y Montero, alférez de fragata de la armada española, en el mes de febrero de 1788, continúa aislado y peculiar encantamiento geográfico.*<sup>1293</sup>

La périphrase qui lui sert de toponyme lui vient de ce qu'il est un lieu qui résiste aux regards et à la connaissance rationnelle. Sa vérité, son « esprit », est ce charme pour lequel il est connu, raison pour laquelle il ne peut s'appréhender que sur le mode d'une rencontre fantastique<sup>1294</sup>. A sa vue, l'imagination s'éveille, et il n'y a que celle-ci pour se représenter de manière juste les îles Chauquis. Pourtant, à la fin de la première chronique, le narrateur en promet davantage, conférant à ce premier texte le statut d'une simple introduction : « *En la*

<sup>1290</sup> *Ibid.*

<sup>1291</sup> *Ibid.*, pp.98-99.

<sup>1292</sup> Avant de refermer ce chapitre, Coloane se sert de son erreur pour faire une remarque pleine d'ironie dramatique : « *El encantamiento de esta noche de resplandores sería completo, si en la mañana ni hubiera leído en un diario sobre bombas dejadas caer en otros lugares de la tierra. No eran de fuego de los volcanes, ni de meteoritos estelares, sino de "napalm", hechas por el hombre para matar al hombre* », *ibid.*, p.99. Tandis que le paysage perçu et décrit déporte dans un autre monde, les actes humains rappellent à la réalité et à la finitude.

<sup>1293</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>1294</sup> Voir « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* », *Antártico*, *op.cit.*, pp.223-235.

*crónica siguiente daré a conocer algo de la realidad de los días vividos en el “Archipiélago escondido”*<sup>1295</sup> ».

La seconde partie de cette chronique de voyage, intitulée « *En un archipiélago escondido* » (la variation dans le titre est signifiante : de la préposition « *hacia* », qui dit un acheminement en direction de, on passe à la préposition « *en* », qui marque un ancrage dans les lieux et la possibilité d’une confrontation avec leur réalité), s’ouvre sur une description des habitations du petit village de Mechuque. Le regard du narrateur, à présent au cœur des lieux, se focalise notamment sur la mousse des toits et en fait le moteur d’une expérience unique, en cet endroit précis du Chili :

*Despertar en Mechuque no es lo mismo que despertar en París. [...]El musgo de los techos es del mismo verde parisino, y de todo el planeta; pero en Mechuque decora tejuelas de alerce de las que están hechas las casas [...]*<sup>1296</sup>.

C’est l’image que le lecteur retiendra du village de Mechuque ; pour lui, Mechuque sera d’abord cette alliance unique entre la mousse, l’alerce, ce cyprès originaire de Patagonie, patrimoine national du Chili et par là symbole d’un territoire unique, et l’esthétique cubiste. Une fois sur place, la retranscription d’une expérience humaine du lieu prime sur les notations d’ordre géographique relatives à son aspect : la vision du poète a remplacé celle du géographe pour rendre une atmosphère et l’état d’esprit que le lieu peut communiquer à l’homme.

L’alerce devient motif et fil conducteur pour exprimer une expérience sensorielle unique, qui ne peut avoir lieu qu’à Mechuque :

*Sin embargo, cuando llueve se descarga esta depresión y los techos de alerce tamborilean con una soterrada música que gorgorea más allá del corazón de la tierra. Entonces uno duerme bien, o piensa y sueña... en nada, porque se integra en cuerpo y alma a esa comunicación musical entre el cielo y la tierra a través del agua.*<sup>1297</sup>

La ville est personnifiée : les toits d’alerce sont musiciens, et l’homme s’incorpore la musique des éléments qui ne peut s’entendre de cette façon qu’à Mechuque, par temps pluvieux. Il a l’occasion de faire une expérience littéralement « extraterrestre » car il est mis en contact, par le médium de l’eau, avec une réalité invisible. Le mouvement qui anime le texte suit donc la progression d’une description essentialiste et décryptive qui part des toits

---

<sup>1295</sup>*Ibid.*, p.102.

<sup>1296</sup>*Ibid.*

<sup>1297</sup>*Ibid.*

des maisons pour aller chercher l'âme de l'homme qui s'y repose et exprime une communication entre eux.

Dans l'œuvre globale de l'écrivain, l'homme est saisi en mouvement, lancé dans une navigation, une chevauchée, une expédition pédestre et, plus rarement, une plongée sous-marine. Point mobile au sein des terres australes qu'il parcourt et découvre en même temps que le lecteur, il les comprend ainsi de manière plus intime. Pour l'écrivain, cette confrontation physique est en effet nécessaire pour espérer maîtriser la nature propre à la région : « *Galopar era el único ritmo apropiado para dominar aquella naturaleza*<sup>1298</sup> ». Ce contact physique avec l'élément est aussi le seul moyen de prendre la mesure de l'immensité des terres (et mers) australes:

*En mi vida han sido frecuentes los viajes. [...] Las formas superiores de viajar son a caballos o en barco, en cualquier barco [...]. Con los años me ha tocado viajar en tren, en automóvil y, cada vez más, en avión. Pero nada supera la sensación de ir avanzando hacia un horizonte en perpetuo retroceso por el centro mismo del círculo de la tierra o del mar.*<sup>1299</sup>

Dans le roman *Los conquistadores de la Antártica*, cette intimité avec le paysage polaire va prendre une forme tragique. En effet, à quelques pages de la fin, l'état d'esprit d'Ulloa, autrefois déterminé à conquérir et connaître cette partie du Chili, est désormais bien différent. Après de nombreuses découvertes géographiques, naturalistes, les voyageurs sont enfin arrivés à destination, au seuil du cercle polaire, soit dans la partie chilienne de l'Antarctique. Mais au lieu d'y planter fièrement leur drapeau, ils doivent se rendre à l'évidence : les conquérants de l'Antarctique se retrouvent prisonniers des lieux dont ils voulaient s'emparer physiquement, scientifiquement et politiquement. Le territoire ne sera donc pas possédé par ces hommes avides de connaissance géographique, ils vont se perdre, corps et esprit, au sein d'un paysage sans repère, disparaître comme avalés par ce lieu dont ils ne sauront jamais s'il est légende ou réalité, ou bien quelle réalité son nom recouvre :

*Luego el sargento Ulloa fue cayendo en una especie de locura. Entre sus enseres conservó siempre una bandera que pensaba clavar en el Polo mismo en nombre de la patria. Hasta que un día, creyendo haber dado cima a su sueño, la clavó en lo más alto de un promontorio, del cual no se supo si resbaló o se arrojó a un escarpado precipicio. Murió al pie de la bandera de su Chile austral. Entonces se tornó más dolorosa para los dos sobrevivientes la ruta sin rumbo a través de ese desierto.*<sup>1300</sup>

<sup>1298</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.88.

<sup>1299</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>1300</sup> *Ibid.*, p.117.

Ironie tragique, le lieu et le symbole de sa victoire seront ceux de sa mort. Pour les autres, l'aventure en Antarctique s'est transformée en errance. Totalement désorientés, ils ne savent pas se diriger, et ce sont eux qui sont conduits par les éléments, « *impulsados por todos los vientos y los huracanes siempre hacia el Este [...]*<sup>1301</sup> ». Plus profondément encore, quelques temps après cette découverte, leur corps va fusionner avec le paysage polaire au sein duquel ils s'enfoncent peu à peu. Les survivants font alors une expérience profonde de l'Antarctique, d'une géographie unique avec laquelle ils ne font qu'un jusqu'à y vivre l'anéantissement de leur corps et de leur esprit : « *Sus cerebros [...] se vaciaron de tal manera de toda idea o pensamiento, que durante días y días vagaron como entes de ese desierto helado [...]*<sup>1302</sup> ».

L'impossibilité de connaître l'Antarctique comme ils l'avaient imaginé au départ se traduit par l'absence de description, en dehors de la répétition d'un paysage d'une blancheur homogène et infinie. Impossible également d'y inscrire des repères, d'y tracer des itinéraires, d'y projeter quoi que ce soit ni d'en maîtriser une once par l'intelligence.

Une telle expérience physique de l'Antarctique fait ainsi découvrir aux voyageurs une vérité sur ce lieu légendaire : il déborde l'homme, et sa rencontre avec le continent glacé l'atteindra dans son humanité même. Le lieu semble en effet impossible à saisir autrement qu'en s'abandonnant à ce qu'il impose, autrement dit, une vision de pure blancheur et de désolation. Offrant un contraste avec le statisme de ces terres figées dans la glace, d'autres lieux sont imprenables en raison de leur dynamique essentielle et de leur énergie imperturbable.

### **La dynamique essentielle des lieux australs**

L'homme n'est pas le seul mobile dans les récits de Coloane. En effet, le décor l'est aussi, et plus encore, et le mouvement qui l'anime est rendu sensible au lecteur comme une vérité fondamentale des lieux australs.

Lorsqu'elle évoque l'écriture de Subercaseaux, Gabriela Mistral a recours à des formules qui peuvent s'appliquer parfaitement à l'écriture de Coloane lorsque l'auteur chilote s'applique à donner à voir et à sentir la vie inhérente à ces lieux :

*[...] en usted el dinamismo no se relaja, no flaquea y se le siente alácrito en los repechos, alegre en la « bajada » y dichoso siempre. Los escritores de viaje olvidan que su lengua debe parecer una marcha y a veces una cabalgata...*<sup>1303</sup>

<sup>1301</sup> *Ibid.*

<sup>1302</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>1303</sup> Gabriela Mistral, « *Contadores de patrias* », *Chile o una loca geografía*, *op.cit.*, p.16.

Considéré sous un autre angle, nous pouvons également affirmer qu'au moyen d'un travail sur l'écriture, Coloane cherche à nous faire croire à la réalité d'une énergie qui serait inhérente aux lieux australs, lesquels sont représentés sous la forme d'une géographie en constante métamorphose. Aussi l'écrivain propose-t-il surtout à ses lecteurs une expérience des lieux plutôt qu'il ne lui en offre des images afin de le mettre au contact avec leur intensité, son pouvoir d'évocation langagier dépassant celui du discours professoral et lui permettant de mener son lecteur au cœur d'une géographie vivante. Dans cette perspective, les textes ne sont pas de simples outils de transmission de données à un lecteur qui se verrait réduit au rang d'élève/apprenant, pas plus qu'ils ne sont les supports d'images des lieux, imposées à un lecteur placé cette fois en position de spectateur passif : ils sont les moteurs d'une émotion communiquée et provoquée chez un lecteur invité à faire sienne l'expérience viatique et émotionnelle. En ce sens, ils prennent une épaisseur phénoménologique insigne.

La plupart du temps, pour appréhender la géographie australe depuis l'intérieur, pour en faire une expérience de lecture vivante, l'écrivain trace des parcours par lesquels il fait cheminer, naviguer ou chevaucher le lecteur au sein de l'espace austral. A cet égard, un passage du récit peut être perçu comme un véritable manifeste poétique. Bien qu'il y décrive la manière de raconter d'un certain Antonio Goselín, le narrateur exhibe dans le même temps, sur un mode métaphorique, les traits d'une écriture que l'on reconnaît être celle de Coloane :

*¡Qué atado de anécdotas, historias y fantasías encerraba la cabeza de Antonio Goselín! Cuando las desataba caían rodando sin ton ni son, como las calaveras de la cantina Caledonia que rodaban cual bolas de billar por el gran paño verde de la Patagonia, atravesaban el estrecho de Magallanes, continuaban por la Tierra del Fuego y se encajaban por los canales que llevan a los dos cabos de Hornos, como si en todas las cosas del cielo y de la tierra hubiera siempre un dejo de verdad junto a una mentira. Estas bolas de billar de colores marfileños se entrechocaban unas contra otras, desaparecían en los hoyos de las márgenes del tapete y se hacían presentes saltando unas sobre otras en parábolas aéreas y paralajes terrestres movidas por el taco invisible, de una vara mágica o de alguien que se entretenía jugando al billar desde la inmensidad infinita.*<sup>1304</sup>

Ce texte propose une réflexion sur la région australe en tant que matériau de création littéraire. Il tisse un réseau de métaphores et de comparaisons qui s'emboîtent et se répondent, se relaient et se prolongent, pour exprimer une correspondance étroite entre l'acte d'écriture (littéralement l'art de raconter) et la géographie australe. Les anecdotes et histoires relatées par Antonio Goselín sont l'objet de la première métaphore qui engendrera la cascade d'images qui parcourt ces lignes et qui transforme dès le début les récits du personnage en objets

<sup>1304</sup> « En un caballo llamado Patria », *Antártico*, op.cit., pp.77-78.

roulant au hasard: « [...] *caían rodando sin ton ni son* ». Le roulement suggère un mouvement impossible à contenir ou à maîtriser, sans direction précise ni but préétabli. Une comparaison vient relayer cette première image en rapprochant ce roulement de celui d'ivrognes qu'une ivresse extrême fait rouler sous la table (« *cual calaveras de la cantina Caledonia que rodaban* »). L'image peut traduire également l'idée que la parole de Goselín témoigne d'une ivresse de raconter, qu'il est incapable de la contrôler.

Cette comparaison ne met pas fin à la description imagée de la manière de conter propre à Goselín : elle en entraîne une autre par laquelle ces ivrognes se trouvent comparés à des boules de billards roulant sur un tapis. L'image génère à son tour une métaphore qui fait de la Patagonie, de manière indirecte, le tapis de billard (« *el gran paño verde de la Patagonia* ») sur lequel roulent ces boules, c'est-à-dire les histoires de Goselín. Ainsi, les récits du personnage semblent parcourir la Patagonie, autrement dit, raconter le pays sous la forme d'anecdotes mais aussi d'histoires de sa pure invention. On retrouve ici le discours de Coloane sur sa propre manière d'écrire, de mêler le vécu à la fiction.

Cette longue phrase continue à se déployer en roulant elle aussi, poussée en avant par les différents verbes de mouvement qui l'animent et suivent la progression des boules métaphoriques à travers la géographie variée de la région magellanique : le verbe « *rodar* », mentionné deux fois (« *rodando* » ; « *rodaban* ») est relayé par le verbe « *atravesar* » (« *atravesaban el estrecho de Magallanes* ») qui a toujours pour sujet ces boules de billards, dont le trajet se poursuit encore (« *continuaban por la Tierra del Fuego* ») pour s'encaster dans des canaux (« *y se encajaban por los canales* ») qui conduisent à la destination finale : les deux Cap Horn. Ce trajet à la fois géographique et métaphorique, littéral et figuré, qui reproduit une partie de billard tout en dessinant une véritable cartographie de la Patagonie australe par le biais d'un voyage virtuel, est aussi celui que suivent les récits de Goselín, et indirectement l'écriture de Coloane, toute en mouvements et trajectoires, fidèle à la nature des lieux qu'elle donne à voir.

La métaphore associant les récits relatés à des boules de billard en raison d'une analogie entre leurs trajets hasardeux est filée de manière explicite. Elle manifeste alors la singularité d'une géographie propre à générer l'événement, le suspense et le mystère, comme l'exprime toute une série de verbes évoquant les différents mouvements de ces boules-récits sur le mode dynamique d'une partie de billard (« *Estas bolas [...] se entrechocaban unas contra otras, desaparecían [...] y se hacían presentes saltando unas sobre otras en parábolas aéreas y paralajes terrestres* »). Ainsi, telle une table de billard, la configuration géographique singulière de l'extrême Sud chilien possède des coins et des recoins, des canaux, des étendues, des paysages accidentés qui ont une histoire et sont les lieux possibles d'histoires et



d'aventures, réelles ou fictives, à rapporter oralement ou par écrit. Surtout, comme nous allons le voir, l'écriture géographique de Coloane s'emploie à exprimer de manière profondément dynamique ce territoire en mouvement, et délivre ainsi un discours de vérité en accord avec son objet, jusque dans sa forme.

Comme le texte analysé ci-dessus, de nombreux passages sont dynamisés par des verbes de mouvement qui en modèlent la syntaxe en décrivant des trajectoires. Cette dynamique est particulièrement visible lorsque le narrateur s'attache à donner des explications touchant à un phénomène climatique ou à un processus d'érosion qui, étant propres à un lieu, en constituent en quelque sorte une idiosyncrasie. Ainsi, le narrateur peut s'attacher à décrire le rythme de la mer en un endroit précis, comme lorsqu'il évoque les variations rythmiques de l'océan pacifique : « *En los ancones y grutas de loberías cambia este ritmo de tres olas chicas de descanso y tres grandes de trabajo, por una inesperada ola loca [...]*<sup>1305</sup> ». De manière tout aussi récurrente, les textes descriptifs tentent de saisir le processus d'érosion en plein mouvement, sous les yeux des personnages-spectateurs : « *Las grandes olas, que vienen de a tres después de las chicas, irrumpían en la proa de alto muro de arenisca terciaria solidificada, tratando de erosionarlo*<sup>1306</sup> ». Le verbe « *tratar* » pointe précisément un processus en train de se dérouler, soit la mer qui s'efforce de creuser la roche.

Un passage du roman *El guanaco blanco* offre un exemple qui n'est pas sans rappeler la métaphore du jeu de billard. Alors que les personnages sont en mer, le narrateur se permet une digression pour expliquer ces phénomènes dangereux pour la navigation que sont les tornades et rafales venues des montagnes, et pour en décrire la trajectoire. Ce qui est frappant, c'est la façon dont le narrateur suit ces phénomènes tout au long de leur course en notant les différentes formes qu'ils prennent:

*Dentro de las ensenadas, ancones y canales que rodean montañas elevadas, se vuelven más activas. Descienden de las quebradas, gargantas y valles corriendo a lo largo de un canal produciendo gran ruido, mezcla del ramaje sacudido y de los silbidos del viento en las aristas de las rocas. A menudo, las acompaña una manga de agua o granizo tan espesa que oscurece el horizonte y la costa desaparece a la vista. En otras ocasiones levantan en la superficie trombas de espuma y agua pulverizada que corren vertiginosamente llevadas por el viento. El barómetro oscila como si una onda de presión pasara sobre la superficie de la cubeta. [...]*

*Estas ráfagas locas, fantasmas ululantes, crepitantes, se encajonan a once millas al suroeste de Cabo Domingo, entrando por la desembocadura de Río Grande, de media milla de ancho en la pleamar y mucho menos de la décima parte en la bajamar. De las riberas de cada lado, las restingas y escolleras, de guijarros o grandes rodados, dan a esas sinfonías*

<sup>1305</sup> « *Estelas del Caleuche* », *Cuentos completos*, op.cit., p.212.

<sup>1306</sup> *Ibid.*

*procedentes del sur del Cabo de Hornos sus aberrantes ruidos, que iban a rascar el techo de zinc de la casa de Pelado Riera.*<sup>1307</sup>

Le lecteur traverse à grande vitesse un nombre important de lieux variés, selon une dynamique semblant mimer le souffle des rafales : « *ensenadas* » ; « *ancones* » ; « *montañas* » ; « *quebradas* » ; « *gargantas y valles* ». A cette énumération d'éléments topographiques s'ajoutent de nombreux verbes de mouvement qui permettent l'avancée du texte : « *descienden* » ; « *corriendo* » ; « *se encajonan* » ; « *entrando* » ; « *corren* ». L'énergie des éléments se communique aisément au lecteur qui, emporté par le mouvement violent des rafales soufflant sur le Cap Horn, retient à peine les données géographiques pourtant extrêmement précises qui lui sont fournies.

En effet, le texte impose un rythme à sa lecture, et la course semble bientôt importer plus que le sens, les directions, les lieux. Dans un premier temps, le rythme est essentiellement ternaire, ample, produisant un effet d'allongement final : « *ensenadas, ancones y canales* » ; « *quebradas, gargantas y valles* » ; « *produciendo gran ruido, mezcla del ramaje sacudido y de los silbidos del viento* ». Puis le rythme devient binaire et soutenu, comme si les rafales redoublaient d'énergie ; les paires rythmiques se rapprochent : « *rafagas locas, fantasmas ululantes, crepitantes* » ; « *de media milla de ancho en la pleamar y mucho menos [...] en la bajamar* » ; « *las restingas y escolleras, de guijarros o grandes rodados* ». Enfin, la syntaxe procède par allongement, par accumulation de propositions séparées par des virgules de telle sorte que le lecteur ne puisse reprendre son souffle avant d'atteindre la fin du paragraphe. De cette façon, il fait lui aussi l'expérience de ces rafales australes, par le biais d'une lecture que l'on pourrait donc qualifier de phénoménologique.

Dans « *La campana navegante* » est décrite la manière dont se transforme le paysage en fonction du temps :

*Pasado el temporal, la hermana gemela Ipún empieza a envolverse en la arrastrada niebla azul, serpiente tornasolada que asciende por los canales en busca de fiordos para convertirse en nieve eterna o rielar de nuevo en el viaje de lluvia, de hielo y torrentera andina que se despeña en busca del padre océano, creador de róbalos, salmones y truchas que a su vez hacen su recorrido a la inversa.*<sup>1308</sup>

Ce texte est constitué d'une seule phrase dont les mouvements complexes épousent au plus près ceux de la géographie. La description dessine une boucle, un cycle de l'eau, à l'aide d'une longue suite de verbes : « *envolverse* » ; « *asciende* » ; « *convertirse* » ; « *rielar* » ; « *se despeña* » ; « *hacen su recorrido* ». Le verbe inchoatif « *empieza* » marque l'amorce d'un

<sup>1307</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, p.27.

<sup>1308</sup> « *La campana navegante* », *Antártico, op.cit.*, p.36.

*processus métamorphique*. A ces verbes s'ajoute le dynamisme émanant de la tension des éléments vers une destination qu'ils connaissent parfaitement, idée exprimée par la répétition de « *en busca de* » ainsi que par la préposition finale « *para* » qui dote l'île d'Ipún d'une intentionnalité ou lui octroie un destin morphologique. Ce texte dévoile un écosystème parfait en lui-même, perfection mimée par le cercle que forme la phrase puisque les créatures aquatiques (bars, saumons et truites) refont le trajet décrit mais dans le sens inverse. La personnification de l'océan sous les traits d'un « père créateur » transmet l'image d'une vie océanique qui en serait l'œuvre et qui contiendrait en elle-même son principe génésique.

Les textes offrent ainsi des représentations de paysages qui semblent presque magiques et le sont parfois explicitement : « [...] *el mar entró en la laguna y Punta Sinaí casi convertida en otra isla fantasmal que aparece y desaparece, se estira y encoge, entre quince y veinte kilómetros, tal la escollera del Páramo*<sup>1309</sup> ». Sont décrites sur un rythme binaire les différentes formes que prend la Pointe Sinaí sous l'effet de la pénétration de la mer, pour devenir une terre-fantôme. Le paysage maritime n'est pas le seul à se métamorphoser, les montagnes australes étant elles aussi sujettes à des changements d'aspect :

*La cordillera Carmen Sylva disminuye cuando se acerca a la costa oriental de la Tierra del Fuego; sus estribaciones se deshacen en suaves colinas cubiertas de mata negra, calafate y romerillo, ramazones apropiadas para ocultarse. Luego la cordillera se levanta de nuevo en el mogote del cabo San Martín, cuyo acantilado, cayendo a pique en el mar abierto, cierra la bahía de San Sebastián, impidiendo el paso por la playa, desde donde se divisa la gran escollera del Páramo como una ola oscura y estática, petrificada en plena mar.*<sup>1310</sup>

Cette description ne mentionne à aucun moment le filtre subjectif d'un regard, de sorte qu'elle donne l'impression que la réalité décrite est mouvante et instable en elle-même. La mise en exergue des verbes de mouvement contribue de manière essentielle au rendu de ce tableau où le minéral, d'abord vivant, finit par se figer en une figure totalement autre. La complexité syntaxique de la dernière phrase mime celle inhérente à ce paysage changeant, et l'écriture ainsi travaillée en propose l'expérience au lecteur. Ce passage compose un paysage paradoxal dans la mesure où l'élément minéral donné à voir est en mouvement constant tandis que le paysage marin qui naît de la comparaison « *como una ola oscura y estática* » est étrangement statique et semble saisi en un tableau qui le fige une fois pour toutes.

<sup>1309</sup> « *El amigo Pat* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.227.

<sup>1310</sup> « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.312.

### 1.1.1.3. Paysages d'art : tableaux de la nature australe et nature spectaculaire

Le travail artistique et la saisie esthétique du paysage austral permettent d'exprimer une vérité sur les lieux que les termes topographiques ne peuvent dire. Explicitement, les lieux sont transformés en tableaux sous le regard d'un descripteur-peintre, condition sans laquelle ils ne peuvent être rendus avec justesse. De ce fait, le lecteur-voyageur guidé à travers les terres australes est aussi un lecteur spectateur et esthète soumis à la contemplation d'une nature qui semble parfois spectaculaire en elle-même, difficile à embrasser, et qui impose à l'homme sa contemplation. Parfois, la nature est décrite en termes artistiques, de sorte qu'elle apparaît comme un paysage-tableau que le descripteur se contenterait de lire ; d'autres fois, l'ambiguïté est levée et il est clair que le descripteur-peintre institue la nature comme tableau.

Le paysage apparaît dans les textes de Coloane à la fois comme une construction de l'esprit et comme réalité indépendante, une double conception qui est au cœur de toute réflexion sur la notion de paysage, que Jean-Marc Besse explique à partir d'une opposition entre les conceptions dites « réalistes » et « subjectivistes » du paysage. Il en développe les enjeux en termes de représentation et d'interprétation :

Que l'on soit subjectiviste ou réaliste, on reconnaît que le paysage est de l'ordre du visible. La vraie question est celle du statut accordé au visible, de sa fonction, voire de sa signification. En gros : est-ce le spectateur qui définit le paysage? Et, dans ce cas, le visible est relatif à un point de vue, un cadrage, c'est une image. Ou bien y-a-t-il du visible, du paysage, qu'il y ait ou non paysage? Dans ce cas, le visible et le paysage sont pensés comme objectifs, comme une face extérieure, un visage, une physionomie, et donc, le problème du spectateur éventuel consiste à s'ajuster perceptivement et intellectuellement à cette physionomie : le paysage n'est pas une image, c'est une forme. A vrai dire, ces deux positions, ou hypothèses, constituent deux pôles extrêmes, entre lesquels il y a une tension dans l'expérience paysagère : une tension entre, d'une part, l'activité du spectateur et, d'autre part, le fait qu'il y a quelque chose à voir, quelque chose qui se donne à voir. Une position subjectiviste met l'accent sur le rôle constituant du regard. Le réaliste met quant à lui l'accent sur l'idée qu'il y a quelque chose au-delà de la représentation, il veut apercevoir dans le visible la trace d'autre chose que le simple visible.<sup>1311</sup>

Coloane pose tour à tour ces deux types de regards sur l'extrême Sud chilien. Dans ces récits, le paysage peut apparaître comme inhérent aux lieux ou peut être le fruit d'une construction de l'esprit savamment calculée et esthétisante qui cherche à donner à voir des visions de la nature australe, à faire ressortir sa beauté ou sa magie par le biais de l'art et des images.

---

<sup>1311</sup>Jean-Marc Besse, « La physionomie du paysage, d'Alexandre de Humboldt à Vidal de La Blache », *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Paris, Actes Sud/ENSP/Centre du Paysage, p.100.

## Saisies picturales de la nature australe

L'art pictural est omniprésent dans l'écriture du paysage austral sous la forme d'un métalangage pictural et parfois de passages d'*ekphrasis*. Dans la chronique « *Regreso a esa Patagonia* », l'auteur revient en imagination sur les terres qui l'ont marqué et continuent de le fasciner bien des années plus tard. Le texte se fonde sur une accumulation de souvenirs de la Patagonie – des hommes et des paysages rencontrés – agrémentés de données historiques, scientifiques, culturelles et géographiques, entre autres. De ce fait, le texte se révèle un concentré de la Patagonie telle qu'elle est perçue par Coloane, modalisation qui doit être soulignée dans la mesure où elle est signalée dans le titre même du récit à travers l'emploi du démonstratif « *esa* ». Cette analepse mémorielle est introduite notamment par le biais de la métaphore du paysage-tableau :

*Regreso a los lugares de la Patagonia que conocí con mi memoria y los veo dibujados en un cuadro de trazos extraños e inolvidables, como los seres que la han habitado y a los que me ha tocado conocer de cerca. El olvido no existe cuando se ha vivido en ella, porque el paisaje que es la misma Patagonia se desliza cual ola gigantesca sobre una obra milenaria aún en construcción como la tierra misma.*<sup>1312</sup>

Très clairement, la mémoire fait figure de moteur et de véhicule du voyage imaginaire. Elle est un moyen d'exploration *a posteriori* de terres connues mais aussi passeuse de visions et de paysages. D'emblée, les lieux connus, revisités par la mémoire, apparaissent comme le contenu d'un tableau unique que construisent la distance et le souvenir. Le recours à l'isotopie du dessin témoigne de la conscience d'un lien profond entre l'art pictural et le paysage, et par conséquent, d'une conception véritablement artistique du paysage. Ces quelques lignes expriment aussi l'idée que l'art, en l'occurrence, le dessin, permet de fixer le souvenir, d'immortaliser l'expérience de la Patagonie : « *un cuadro de trazos extraños e inolvidables ; el olvido no existe cuando se ha vivido en ella* ». L'expérience de la nature australe rend son image inoubliable, la rend éternelle, la situe à jamais hors du temps.

De fait, l'art pictural est le médium artistique privilégié par l'auteur, manifeste notamment dans l'emploi de termes picturaux pour décrire mais aussipar le biais de références à certains tableaux de maîtres ou à des styles artistiques spécifiques. Picasso est le peintre le plus convoqué par Coloane. Son art est évoqué à Mechuque pour décrire le style des maisons caractéristiques de ce petit village de l'île portant le même nom : « *En Mechuque [el musgo]*

<sup>1312</sup>« *Regreso a esa Patagonia* », *Antártico*, *op.cit.*, p.209.

*decora tejuelas de alerce de las que están hechas las casas, de uno y dos pisos, con mansardas que caen en líneas de un cubismo "picassiano"<sup>1313</sup> ». En se référant à cet effet à l'art de Picasso, Coloane juxtapose brutalement le monde végétal et l'univers artistique auquel il l'associe, faisant ainsi appel à la mémoire et à la culture picturale du lecteur, car c'est seulement en tenant compte de cet indice stylistique qu'il pourra se faire une idée exacte de l'aspect du toit des maisons de Mechuque.*

Picasso est une nouvelle fois convoqué dans les îles Chauquis pour préciser une forme naturelle et la rendre plus concrète dans l'imagination du lecteur: « *A su lado lo acompaña una piedra de forma extraña, con una cabeza y un solo ojo que semeja una mujer de Picasso [...] o una escultura del abstraccionismo moderno [...]*<sup>1314</sup> ». Ainsi, il est possible de saisir l'étrangeté de cette forme par le biais d'une référence à une iconographie picturale universellement connue ou à un style artistique également identifiable par de nombreux lecteurs. Surtout, ressort ici l'idée que la nature et l'art peuvent s'éclairer mutuellement si on les fait dialoguer, et qu'une certaine vérité ou qualité visuelle et esthétique peut ressortir de cette interaction.

Les bords du canal Dalcahue, dans l'archipel des Chauquis, rappellent quant à eux le souvenir d'un célèbre tableau: « *Casi siempre se encuentra una luz bíblica en ese canal de Dalcahue, de costas altas y recortadas con abras y penínsulas que hacen recordar la famosa pintura de Cristo en escorzo de Dalí*<sup>1315</sup> ». Ce Christ peint « en raccourci », technique de représentation déformant un objet vu en perspective, fait référence au tableau de Dalí *L'ascension du Christ*. Outre le fait que cette référence ancre dans les lieux la présence du sacré, elle opère la mise en rapport d'un objet d'art, créé par l'homme, avec une chose de la nature, le premier étant supposé permettre de mieux voir la seconde, ou du moins de la voir telle que le narrateur souhaite qu'elle soit vue<sup>1316</sup>. Toujours est-il que l'auteur compte sur la culture picturale de son lecteur lorsqu'il a recours à de telles références sans fournir d'explications ou de commentaires quels qu'ils soient. Pourtant, il n'est pas certain qu'avoir précisément en tête le tableau de Dalí permette de se représenter le paysage que souhaite nous

<sup>1313</sup> « *En un archipiélago escondido* », *Francisco Coloane en viaje, op.cit.*, p.102.

<sup>1314</sup> « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* », *Antártico, op.cit.*, p.233.

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p.223.

<sup>1316</sup> En 1958 (période surréaliste du peintre), Dalí peint l'ascension christique, représentée verticalement dans la tradition iconographique religieuse, comme une lévitation et place ainsi le spectateur sous le corps du Christ dont il voit d'abord la plante des pieds (au premier plan) et les bras positionnés en croix tandis que son visage est invisible. Par ailleurs, le corps est placé au centre d'un cercle transparent survolé par la colombe de l'Esprit-Saint symbolisant le retour du Christ vers le Père. Quant aux doigts recroquevillés du crucifié, ils enserrant la totalité de l'univers, qu'il rassemble par sa mort et sa résurrection. Une ligne d'horizon très basse fait apparaître un paysage maritime.

montrer Coloane grâce à cette référence. Même avec ces précisions, il est difficile de se le figurer nettement : l'auteur brouille davantage les pistes qu'il n'éclaire le spectateur.

Ces références qui finalement ne montrent pas grand chose sur les lieux auxquels elles sont associées, témoignent cependant de la place fondamentale que revêt l'art pictural dans l'apprentissage littéraire de Francisco Coloane. En parcourant ses souvenirs d'adolescence, l'écrivain rend hommage à l'un de ses professeurs de lycée dont l'enseignement fut pour lui déterminant dans sa carrière d'écrivain, parce qu'il lui a appris à regarder un paysage.

*De los profesores en general tengo buenos recuerdos y, para algunos, un gran reconocimiento. Don Hugo Daudet, que era el profesor jefe, nos hacía dibujo. Nos sacaba a la campiña para enseñarnos perspectivas y a mirar el paisaje. Él fue un buen maestro en el sentido más profundo de la palabra. Tengo la seguridad que él me inclinó hacia la literatura.<sup>1317</sup>*

Dans ces quelques lignes, Francisco Coloane établit de manière indirecte un lien entre l'enseignement qu'il a reçu d'un maître et son écriture (« *él me inclinó hacia la literatura* ») : parce qu'on lui a appris à regarder le paysage, il est devenu écrivain. Ainsi, regarder le paysage ne relève ni d'un acte spontané ni d'une faculté innée mais bel et bien d'un apprentissage et d'un savoir-faire. En insistant sur le sens fort du mot « maître », Coloane nous invite à penser comme primordiales les notions de savoir et de transmission d'un savoir lorsqu'il s'agit de regarder le paysage : le maître est celui qui sait voir, qui sait disposer d'une technique particulière, maîtrise un art et l'enseigne. Dans ce contexte, le terme de maître peut aisément renvoyer au domaine de la peinture où la relation entre le maître et l'élève est centrale.

Dans cette perspective et tel que le terme apparaît dans le récit de ce souvenir, le paysage semble être conçu par Coloane comme une réalité en soi, qui exige de l'homme une attention particulière et un regard exercé pour être perçu dans toute sa subtilité et ses nuances et être retranscrit par le médium du texte descriptif s'il s'agit de littérature, ou par celui du tableau s'il s'agit de peinture. Tout comme son maître l'a fait, Coloane l'écrivain et le peintre des terres australes enseigne à ses lecteurs à regarder la nature de sorte qu'ils y perçoivent sa vérité. Ce faisant, Coloane organise les conditions d'une contemplation. L'étymologie du terme mérite d'être mentionnée dans la mesure où elle confirme l'étroitesse du lien entre l'acte contemplatif et la présence d'un tableau. Composé du préfixe « *cum-* » et du nom « *templum* » désignant l'espace tracé par le bâton de l'augure, l'acte de contempler implique bien la délimitation d'un espace précis sur lequel sont concentrés le regard et l'attention du sujet.

---

<sup>1317</sup> *Los pasos del hombre, op.cit., pp. 75-76.*

Celui-ci se trouve en quelque sorte séparé du monde ordinaire, absorbé dans la durée de la contemplation qui est aussi suspension du temps. Enfin, la notion d'espace délimité, séparé du monde profane, et en ce sens, sacré, rappelle le sens du paysage : un tableau résultant d'un prélèvement effectué sur cette étendue sans limites qu'est la nature par un regard qui le consacre. Lorsqu'il apparaît dans les textes de Coloane, le verbe « *contemplan* » est presque toujours associé à une vision particulière de la nature, prélude la plupart du temps à une description très travaillée sur le plan esthétique. Dans l'exemple suivant, le « *templum* » est le pont du bateau qui offre une vue imprenable de la nuit tempétueuse :

*Salimos a cubierta a contemplar la tempestuosa noche antártica: es negra como boca de lobo; las luces del barco [...] producen una vaga penumbra donde se hincha el lomo oscuro de las olas que la proa del Angamos rotura entre rosales de espuma.*<sup>1318</sup>

Par leur configuration, certains lieux invitent eux-mêmes à la contemplation de la nature environnante. Tel qu'il est décrit, le lieu parcouru par Subiabre en possède les conditions de manière intrinsèque. La nouvelle intitulée « *Cururo* » propose au lecteur de suivre l'ascension à cheval de l'un des personnages des collines situées aux abords de Río Chico et de découvrir avec lui, depuis les hauteurs, une géographie complexe, changeante, qui semble se dessiner elle-même :

*Las huellas serpenteaban entre las matas negras que cubrían la cabalgadura hasta el morren delantero, y allá, al final, se encajonaba hasta la misma cresta del cerro para abrirse en una puerta desde donde se contemplaba una maravillosa visión de la naturaleza. [...]*  
*En ese portillo de la cumbre, Subiabre detuvo su caballo, y hombre y bestia echaron a rodar los ojos en la inmensidad dilatada y verde como una esperanza.*<sup>1319</sup>

A travers la métaphore de la porte, reprise par le terme « *portillo* », le texte souligne la présence d'un cadre de contemplation qui semble également faire figure de seuil vers un regard esthétisant sur la nature. Comme l'indique l'emploi pronominal du verbe « *abrir* », il semble que le lieu s'ouvre sur une porte qui elle-même sert de point de départ à une vision artistique de la nature. Non seulement les lieux australs offrent aux voyageurs la possibilité de vues exceptionnelles sur elle-même, mais elle peut fournir également des expériences esthétiques à ceux qui la parcourent en offrant les conditions d'une contemplation selon des perspectives et éclairages variés. Parfois, ces paysages tableaux semblent se déployer d'eux-mêmes sous le regard surpris ou émerveillé du spectateur, ou viennent l'arracher à son

<sup>1318</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos*, op.cit., p.277.

<sup>1319</sup> « *Cururo* », *Cuentos completos*, op.cit., p.118.



cheminement. La description qui en résulte est généralement le lieu d'une transfiguration opérée par les images :

*Nuestra ruta, paralela al Baker, se interrumpió de pronto por un corte a pique, y a nuestra asombrada vista se extendió un grandioso valle, cuyos pastizales, partidos por el viento encajonado, semejaban la fina felpa de una nutria hendida por el soplo del experto. Era un tajo inmenso dejado por un ventisquero en el corazón de la montaña, uno de esos ríos milenarios, desaparecido, cuyo lecho de légamo hacía la fertilidad de esa pradera.*<sup>1320</sup>

C'est ici la géographie elle-même qui oblige à cette contemplation, elle semble avoir organisé elle-même le « *templum* » qui permettra sa contemplation : depuis leur promontoire élevé, les spectateurs ont une vue plongeante sur la vallée, changement inopiné dans le paysage, qui les prend de court. Le descripteur, narrateur homodiégétique, rapporte un spectacle partagé par tous les randonneurs – dont il fait partie – et suggère au lecteur une vision de cette vallée dont les pacages sont comparés à la peau duveteuse d'une loutre : d'un paysage terrestre et minéral, l'imagination du lecteur est déportée vers l'univers aquatique, tandis que la végétation devient animale. Ces va-et-vient d'un règne à l'autre, d'une matière à l'autre, ces opérations de substitutions et de transpositions réalisées par le jeu des images (comparaisons et métaphores) caractérisent la poétique descriptive de Francisco Coloane. Le lecteur des récits de Coloane contemple ainsi la nature très souvent « mise en tableau ».

De manière explicite, la plupart des descriptions sont traversées par un métalangage pictural et certaines relèvent de l'*ekphrasis* dans la mesure où l'objet décrit – le paysage austral – s'apparente à une œuvre d'art. Parfois le terme de paysage est synonyme de tableau, d'autant plus qu'il est accompagné d'adjectifs d'ordre esthétique : « [...] *el bello conjunto de las casas de la estancia, simétricas, trizadas de luz u de sombras, fue para él un oasis de cordialidad en medio del paisaje hermoso, pero estático, frío e igual*<sup>1321</sup> ». Le statisme renvoie au tableau qui fige une image de manière intemporelle.

Outre le recours à des références précises ou à des termes picturaux, nombreuses sont les descriptions qui prêtent une attention toute particulière aux jeux d'ombres et de lumières qui traversent les lieux ainsi qu'aux couleurs de ces derniers. L'écrivain se change en peintre qui projette dans le paysage les infinies possibilités que lui offrent sa palette et son imagination créatrice, tandis que le lecteur est institué d'office contemplateur des tableaux de la nature australe que Coloane met sous ses yeux.

<sup>1320</sup> « *Tierra de olvido* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.410.

<sup>1321</sup> « *El vellonero* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.109.

Dans les descriptions de l'écrivain, un paysage d'art résulte souvent d'un travail sur l'éclairage et d'une grande sensibilité chromatique. On trouve de très nombreux exemples de ces notations chromatiques dans la description d'un paysage, quand elles ne constituent pas les seules informations dispensées au lecteur-spectateur pour donner à voir un lieu :

*[...] la isla Grossover se atravesaba en medio del angosto paso del Indio como un gran cetáceo echado, con su lomo verde estático sobre las aguas, y detrás del lomo otras y otras perspectivas azules, blancas, verdes, marginando las aguas del canal que avanzaba como un sendero hacia otros mundos.*<sup>1322</sup>

On note ici les termes « *perspectivas* » et « *marginando* » qui alimentent à l'évidence le lexique pictural. Le narrateur décrit l'île Grossover comme s'il s'agissait d'un tableau, ou d'un dessin en couleurs. D'autre part, en comparant l'île avec un cétacé il soumet au lecteur une image confuse du lieu, comme s'il souhaitait que ce dernier voie cette île avec les yeux de son imagination, et qu'il l'imagine lui-même car ces « *autres perspectives bleues, blanches, vertes* » désignent des objets difficiles à saisir ; ce sont de simples touches de couleur. L'expression « *otras y otras* » suggère un nombre infini de perspectives. Enfin, la dernière image invite le lecteur à imaginer les eaux qui entourent l'île comme une porte d'accès vers d'autres mondes, achevant de donner à ces lieux une dimension irréaliste, magique.

De manière explicite, le ciel sur lequel s'ouvre la nouvelle « *El suplicio de agua y luna* » apparaît sous l'aspect d'un peintre, créateur d'un tableau crépusculaire, qui embrasse à la fois l'installation progressive de la nuit sur le détroit de Magellan et une aurore boréale, ce qui place le lecteur-spectateur dans une position unique. En effet, il peut dès lors vivre une expérience cosmique propre à la Région de Magallanes :

*Las noches de diciembre en el estrecho de Magallanes son muy cortas. Después de un crepúsculo lívido y subyugante que dura hasta cerca de la medianoche, las negruras empiezan a tenderse indecisas, pero aún no han terminado su pintado de sombras sobre la tierra cuando ya por el oriente aparece el tenue resplandor de la aurora, que pronto emergerá plena y radiante con su enjoyado boreal.  
[...] los rayos de luna [...] aparecía y desaparecía en un cielo jaspeado de claros profundos y de nubes velloneadas, cenicientas y oscuras [...].*<sup>1323</sup>

La terre est ici la toile que peint le ciel des nuits hivernales de la région magellanique. Le descripteur se montre très attentif aux nuances de clair-obscur qui s'y dessinent. La lune est présente dans ce tableau nocturne, comme elle l'est dans de nombreux récits, souvent métamorphosée en bijou ou une pierre précieuse. Ce texte descriptif est marqué par une

<sup>1322</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.401.

<sup>1323</sup> « *El suplicio de agua y luna* », *Cuentos completos*, op.cit., p.131.

alternance entre ombres et lumières qui se déploie tout au long du passage (« *crepúsculo lívido* » ; « *negruras[...]indecisas* » ; « *sombras* » ; « *resplandor de la aurora* » ; « *plena y radiante* ») et que souligne le rythme binaire du dernier mouvement (« *la luna [...] que aparecía y desaparecía* » ; « *claros profundos y nubes velloneadas, cenicientas y oscuras* »). On notera en outre un grand soin porté aux nuances chromatiques qui se traduit par le choix des adjectifs : « *negruras [...] indecisas* » ; « *el tenue resplandor* » ; « *claros profundos* » ; « *nubes velloneadas, cenicientas y oscuras* ». Enfin quelques termes se rapportant explicitement aux domaines de l'art, dont la maîtrise revient ici au ciel (« *su pintado* »), mais surtout à la joaillerie (« *enjoyado boreal* » ; « *cielo jaspeado* »), confirment l'idée d'une nature transformée sous et par le regard du descripteur en tableau et ouvrage d'art.

Quand ce ne sont pas les ombres de la nuit, c'est la lune australe qui est le peintre des lieux, comme le montre clairement cet exemple : « *Llegó la noche y junto con ella, al poco rato, surgió detrás de los cordones lejanos de la isla Tierra del Fuego una luna enorme y brillante que pintó de oro y plata a la pampa y al mar*<sup>1324</sup> ». Plus encore, la lune elle-même est un spectacle à contempler lorsqu'elle surgit<sup>1325</sup>.

La lumière de la lune transforme littéralement les lieux et son pouvoir se communique des eaux à la terre par un jeu de miroirs et de reflets :

*La ribera del lago se hizo más baja y plana, sin árboles, lo que permitió que la luz argentada de las aguas trascendiera a los pastizales de coirón con rara luminosidad. Aún más encantamiento adquirió esta luz de luna reflejada por la llanura de plata del lago y los coironales cuando penetramos en un extenso campo de paramelas, matojo cubierto de pequeñas y tupidas flores amarillas, que alcanzaba hasta los corvejones de los caballos. [...]*

*La plata del lago se transformó en oro puro cuando estuvimos metidos en medio del campo de paramelas. [...]*

*[A]mbos, hombre y bestia, se habían incorporado al aura de aquella noche de mágica belleza, en que las paramelas doraban la faz de la tierra con una luz más viva que la que reflejaba nuestro muerto satélite. [...]*

*Ambos contemplaban extasiados el vasto paisaje. Era como si hubiesen llegado al término de un largo galope.*<sup>1326</sup>

<sup>1324</sup> « *La venganza del mar* », *Cuentos completos*, op.cit., p.154.

<sup>1325</sup> C'est l'expérience que fait le jeune Manuel à son arrivée en Terre de Feu qui lui offre une véritable vision de la lune : [...] *en la pampa infinita, cuya superficie parecía combarse con la redondez de la tierra, surgió de pronto una llamarada grandiosa, y, al rato, una bola de fuego, sanguínea, monstruosa, fue levantándose en el horizonte con gravedad. Los pastizales quietos se cuajaron de oro ; una oveja levantó la cabeza dorada ; los alambrados se convirtieron en hilos de luz y las lejanías azules empezaron a palpitar como espejismos. Recordó el recogimiento de su cuerpo en un rincón oscuro del automóvil, asombrado, y cuando luego avanzó la cabeza, levantó una punta de la capota y sus ojos, tímidamente, se anegaron en el espectáculo que por primera vez veía : una salidad de luna sobre la Tierra del Fuego* », « *El vellonero* », *Cuentos completos*, op.cit., p.108.

<sup>1326</sup> « *En el caballo de la aurora* », *Cuentos completos*, op.cit., p.350.

Tout comme les personnages (le narrateur homodiégétique, le cavalier et son chien), le spectateur assiste à une transformation progressive des lieux sous l'effet de la conjonction de plusieurs lumières : l'argent de l'eau, la luminosité de la lune, l'or des paramelas<sup>1327</sup>. La lune change, son enchantement s'accroît ; le lac change, d'argenté il devient doré ; les fleurs changent, de jaunes elles deviennent or. La « face de la terre » devient elle aussi dorée, éclairée si puissamment par les paramelas. En bref, la nuit devient lumière. Ces transformations et cette invasion de la couleur or font de ce spectacle une vision magique, surnaturelle, qui provoque l'extase chez les spectateurs, laquelle est également provoquée par le pouvoir enivrant de la plante.

En représentant les lieux de telle façon, en se focalisant sur l'éclairage naturel, en donnant à voir la beauté de la nature australe, les textes descriptifs de Coloane invitent le lecteur à regarder cette dernière d'une manière particulière, mais juste, avec attention mais aussi en sollicitant son imagination. La vérité est que celle-ci ne peut être saisie avec justesse par un regard objectif ou géographique, comme une surface plane ou un ensemble de reliefs et de sinuosités, ou encore comme une dynamique. Elle est profonde et complexe, impossible à fixer, changeante, et seul l'art peut en rendre l'esprit et le communiquer au lecteur.

Cette vision épiphanique dans laquelle les regards de l'homme et de l'animal se noient est également dite belle par le narrateur, ce qui traduit la présence d'une perception esthétique sur la nature. La beauté semble ici davantage résider dans le regard de l'homme quand dans l'objet contemplé. A cet égard, une suggestion faite par l'un des protagonistes du roman *Los conquistadores de la Antártica* est révélatrice d'une conscience de la dimension possiblement subjective du paysage approché comme objet de projection esthétique. La déception des voyageurs face à une nature qui semble n'avoir rien d'extraordinaire à offrir aux regards des aventuriers conduit le sergent Ulloa, le guide et la voix de la connaissance tout au long de ce voyage vers le pôle, à ce commentaire philosophique sur le jugement esthétique : « *Alguien dijo que a veces la belleza no estaba en las cosas sino en los ojos que las miraban*<sup>1328</sup> ». Une telle conception de la beauté fait écho aux mots de Spinoza dans l'une de ses lettres à Hugo Boxel : « La beauté, Monsieur, n'est pas tant une qualité de l'objet considéré qu'un effet se produisant en celui qui le considère<sup>1329</sup> ». La différence est dans la modalisation apportée par l'adverbe « *a veces* » qui ne fait pas de cette observation une loi : contrairement au philosophe, le poète ou le peintre-écrivain des terres australes niera difficilement la réalité

<sup>1327</sup> Arbuste résistant aux conditions climatiques extrêmes de Patagonie. Son odeur est dite représentative des plaines de Patagonie.

<sup>1328</sup> *Los Conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.80.

<sup>1329</sup> Baruch Spinoza, « Lettre 54 à Hugo Boxel », *Lettres sur les spectres et les esprits*, Paris, Ed. Mille et une nuits, 2004, p.62.

d'une beauté naturelle en soi, même si c'est son regard qui l'instaure comme telle. En région antarctique, les voyageurs font en effet l'expérience de la beauté artistique dans la nature :

*[...] allí están los témpanos más bellos y delicados, tan vivos en ese paisaje donde la foca weddell, el elefante marino y hasta el leopardo no son más que sombras estáticas recostadas en sus bordes.*<sup>1330</sup>

D'une part, les adjectifs « *bello* », « *bellos* » et « *hermoso* » signalent une approche qualitative des lieux en termes esthétiques ; d'autre part, certains termes traduisent une perception de formes et d'un éclairage naturels indubitablement artistiques : « *simétricas* » ; « *trizadas* » ; « *luz y sombras* » ; « *delicados* ». Le geste descriptif est soumis à un principe d'inversion du mobile et du statique sur lequel se greffe un contraste lumineux, nouvelle déclinaison du clair-obscur : la faune marine grisâtre ou brunâtre (phoque, éléphant et léopard de mer) et d'ordinaire douée de mobilité, se voit transformée en ombre, dépourvue de volume et de matière, et figée hors de la lumière et du mouvement, tandis que les blancs icebergs, sous l'appréciation du jugement esthétique qui les consacre objets d'art, se font expression de lumière et de vie intenses, selon le double sens que revêt « *vivos* » (vivants, vifs, ou éclatants). Cette intensité est du reste étayée par le superlatif « *más* » et l'intensif « *tan* », exacts opposés de la tournure restrictive « *no son más que* ».

De fait, l'iceberg est un élément artistique essentiel dans le paysage austral représenté par Francisco Coloane, où il apparaît fréquemment sous l'aspect d'une sculpture.

### **La sculpture, l'art capricieux de la nature australe**

Quand il en est fait mention dans les œuvres de l'écrivain, la sculpture apparaît surtout comme un art propre à la nature australe, un art inédit dans la mesure où il ne renvoie à aucune tendance artistique préexistante. Ainsi, de manière surprenante, les végétaux peuvent être transfigurés en objets sculptés :

*La vegetación de las islas también amanecía a veces envuelta en blanco ropaje, lo que daba a los robles aparragados, laureles y cipreses caprichosas formas suavemente esculpidas y mantenidas milagrosamente sobre el claro azul de las aguas.*<sup>1331</sup>

La vision sculpturale relève ici de l'appréciation subjective (« *lo que daba los robles [...] formas* »), interprétation esthétique de l'effet de la neige sur la végétation insulaire.

<sup>1330</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos*, op.cit., p.282.

<sup>1331</sup> « *Rumbo a puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.402.

L'adjectif « *caprichosas* », qualifiant les formes sculptées, est récurrent lorsqu'il s'agit de renvoyer à la création de la nature australe. Il semble symptomatique d'un style propre à son art, et tout particulièrement à la sculpture.

Les icebergs sont les œuvres de la nature par excellence. De nombreux passages les décrivent comme des objets d'art à travers l'exploitation de la métaphore de la sculpture et la mise en valeur de la diversité de leurs formes. L'exemple le plus frappant, et qui file de façon détaillée la métaphore sculpturale, se trouve à la fin du roman *El camino de la ballena*. Le *Leviatán* mené par Julio Albarrán navigue en région polaire et les pêcheurs croisent sur leur route des créatures extraordinaires que les lois de la physique peuvent tout de même expliquer :

*[...] estos hielos, descuajados de las orillas del canal Gerlach o traídos a sus aguas por las corrientes que vienen de más al sur, tenían todas las formas imaginables. La disminución del volumen submarino, por efecto de la erosión, había hecho que se dieran vuelta paulatinamente, mostrando en la superficie las onduladas oquedades que el océano había burilado, combinándolas a los volúmenes de recientes nieves, como si el mar y el cielo hubieran tratado de competir en un fantástico trabajo de ciclópeos escultores.*<sup>1332</sup>

Le métalangage de la sculpture présente l'océan et le ciel sous les traits d'artistes de génie, sculpteurs inimitables de ces chefs-d'œuvre de glace. Le regard descripteur se resserre ensuite sur les différentes formes que prennent ces icebergs, essentiellement animales : « *Las formas animales de la naturaleza estaban representadas por cisnes de cuellos retorcidos o elefantes con trompas en espirales y extremidades engarzados de la misma manera a sus pesados volúmenes*<sup>1333</sup> ». A cet art contribue également le vent. En d'autres termes, le texte donne à voir un art cosmique avec lequel l'homme ne peut rivaliser : « *El viento también había introducido sus inquietos buriles en aquellas fantasmagóricas formas [...]*<sup>1334</sup> ». La métaphore des éléments sculpteurs résonne comme un écho à la métaphore biblique d'un dieu potier<sup>1335</sup> mais avec cette idée que la sculpture est un art plus sophistiqué, plus raffiné que la poterie, et purement gratuit (tandis que la poterie est artisanat, plutôt simple de forme et utile).

Il arrive cependant que la nature australe soit insaisissable uniquement par le seul regard et que les seuls arts plastiques ne puissent l'exprimer. Pour pouvoir la rendre au lecteur dans toute sa richesse – car elle n'est pas seulement un phénomène ou une expérience visuels –, le descripteur doit savoir stimuler tous les sens du lecteur. Le texte ci-dessous réunit les arts

<sup>1332</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.277.

<sup>1333</sup> *Ibid.*

<sup>1334</sup> *Ibid.*

<sup>1335</sup> C'est l'image que l'apôtre Paul utilise dans l'épître aux Romains pour expliquer le travail divin : Dieu est le potier, l'homme est le vase d'argile qu'il a façonné. Il y en a de différentes qualités, pour différents usages.

visuels et musicaux, s'adressant à l'oreille autant qu'à l'œil afin de communiquer au lecteur l'expérience multisensorielle que suscite une rencontre avec la nature australe :

*Había momentos en que el espectáculo del viento y de las aguas en loca carrera nos confundía en un arrobamiento artístico. El río que seguía a la cascada se convertía a ratos en un rosal estremecido, donde el viento deshojaba pétalos y los pulverizaba en una bruma blanquecina cuyos tonos cambiaban según los verdes del agua o los azules del cielo. De pronto, una llovizna repentina y de nuevo el sol. El trino de un pajarillo y las florecillas rojas y amarillas se sostenían con temblorosa ternura al borde de los abismos.*<sup>1336</sup>

Ce texte met en scène l'expérience artistique que constitue la dynamique de la nature australe, et plus précisément ici, l'énergie de ses fleuves. Cette expérience est avant tout visuelle. Elle repose sur une métamorphose que seule peut exprimer la métaphore, en l'occurrence une métaphore florale qui fait du fleuve un rosier (« *El río se convertía [...] en un rosal estremecido [...]* »), lequel éclate en pétales sous l'action du vent<sup>1337</sup> (« *el viento deshojaba pétalos* ») qui les pulvérise ensuite en une brume (« *y los pulverizaba en una bruma* ») aux couleurs changeantes, verte comme l'eau ou bleue comme le ciel. Une fois l'élément aquatique disparu (« *de nuevo el sol* »), aux couleurs de la nature, à celles des fleurs plus précisément, viennent se mêler harmonieusement les bruits des oiseaux pour exprimer à la fois tendresse (« *ternura* ») et fragilité (« *temblorosa* »). Tout ce passage repose sur une ambivalence entre énergie violente et douceur. Ces qualités sont étayées par les jeux consonnantiques et les allitérations. L'eau du fleuve d'abord violente (« *las aguas en loca carrera* ») se fait soudainement douce, une douceur exprimée notamment par l'abondance de sibilantes<sup>1338</sup> : « *un rosal estremecido* » ; « *deshojaba* » ; « *los pulverizaba* » ; « *blanquecina* » ; « *los azules del cielo* » ; « *una llovizna* » ; « *el sol* ». La dernière phrase fait se répondre des mots aux suffixes diminutifs qui expriment la fragilité, la délicatesse et la tendresse de la nature : « *pajarillo* » ; « *floreccillas* » ; « *amarillas* ». L'essence de la nature australe n'est pas perceptible comme une évidence et elle est loin d'être simple. Tout doit être mis en œuvre pour communiquer au lecteur l'expérience multisensorielle et émotionnelle qu'elle constitue.

La richesse et la complexité de la nature australe sont telles qu'il faut parfois pour les exprimer avoir recours à des images synesthésiques, discours poétique en adéquation avec le réel dont l'écrivain souhaite rendre compte. La nature australe, en effet, peut confondre les

<sup>1336</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.172.

<sup>1337</sup> La rose est canoniquement l'évanescence et la beauté, dans sa plénitude et sa fragilité. La fleur annonce donc toute l'ambivalence qui caractérise la description de l'énergie fluviale.

<sup>1338</sup> Les mots employés contiennent d'autres sons pourvoyeurs de la même douceur comme les liquides ou les labiales.

sens de l'homme ; aussi semble-t-elle obliger celui qui souhaite la rendre sensible dans sa vérité et en restituer l'expérience profonde, à confondre lui-même les arts sollicités dans les évocations métaphoriques qu'il élabore pour la représenter. Dans cette perspective, le narrateur de la nouvelle « *De la región famosa Antártica* » sait que le spectacle qu'il a sous les yeux est explicable par la raison, mais l'expérience étant d'abord sensorielle, une explication physique ne serait pas suffisante, ni à la mesure du phénomène. C'est la raison pour laquelle il a recours aux synesthésies pour y référer :

*Lo que veía navegar era una sinfonía de colores y de música. Porque las ventiscas del oeste, que allí son sorpresivas, o las corrientes de marea, lo paraban de frente y aun lo hacían retroceder. Entonces era una verdadera montaña de música, y allí llegaban las focas weddell deleitándose con este maravilloso fenómeno en que sus pieles adquirían colores grises, azules, pardos y atigrados con lampos de arco iris, cuando volvía a salir el sol en el largo día del paralelo 62° 30' Sur y 59° 40' Oeste, Greenwich, curiosamente en la isla de su mismo nombre.<sup>1339</sup>*

Ce texte fournit deux types d'informations : scientifiques et imaginaires. La première image « *Lo que veía era una sinfonía de colores* » est une double synesthésie qui exige du lecteur qu'il bouleverse par deux fois sa logique perceptive. Le narrateur rapporte dans un premier temps une expérience visuelle de la musique : « *Lo que veía era una sinfonía* » puis une expérience auditive d'un ensemble chromatique. De cette manière est exprimée une double expérience sensorielle qui a lieu simultanément : il s'agit de dire l'expérience visuelle d'une musique elle-même composée de couleurs diverses dont l'ensemble forme une harmonie, autrement dit, de voir quelque chose qui s'entend puis d'entendre quelque chose qui se voit. Cette image complexe, exprimant une réalité difficile à se représenter, est suivie d'une explication rationnelle qui semble fade au lecteur et n'a pas le même effet sur lui. Comparées à la synesthésie, les lois de la physique ne lui montrent en effet pas grand-chose de la réalité perçue.

La seconde image, une métaphore cette fois, représente un degré supplémentaire dans l'ordre de l'imaginaire. En effet, le syntagme « *una montaña de música* » combine un élément matériel, concret, lourd (qui correspond à la forme de l'iceberg) à un élément volatile, impalpable, invisible – même si la musique vient d'être rendue visible. Ces deux images alliant des réalités sensorielles trouvent ensuite leur explication exprimée en termes de « *maravilloso fenómeno* ». Tandis que l'homme en est bouleversé, la nature, elle, s'en satisfait pleinement, s'en amuse même, comme le suggère l'image des phoques qui semblent s'en accorder parfaitement (« *deleitándose* »), habitués à vivre au sein de cette réalité

<sup>1339</sup> « *De la región Antártica famosa* », *Cuentos completos*, op.cit., pp.285-286.



merveilleuse. C'est comme s'ils s'étaient incorporés naturellement, spontanément, ce phénomène surnaturel pour l'homme, dans la mesure où leur peau s'en fait le reflet, à la manière d'un arc-en-ciel qui plus est, phénomène optique qui représente le spectre de toutes les couleurs réunies harmonieusement. Leur peau concrétise ainsi l'image difficilement explicable de cette « symphonie de couleurs ».

Le texte se referme de manière inattendue sur une terminologie géographique qui semble totalement inappropriée en ce contexte merveilleux : en même temps qu'elles permettent d'ancrer objectivement ce phénomène insolite en un point précis du globe, les données de la science géographique ne sont ici d'aucune utilité, ne semblent avoir aucun sens, pour les phoques comme pour le lecteur, si ce n'est qu'ils mettent en valeur, par contraste, la victoire de la logique du merveilleux. On peut en revanche penser que le narrateur, au moment où il fait cette expérience déconcertante, a besoin de se raccrocher aux données objectives de la science pour s'assurer notamment qu'il n'est pas devenu fou, la synesthésie étant d'abord un terme médical employé pour désigner une pathologie de la perception.

Ainsi, la nature australe est complexe et merveilleuse et ne peut s'expliquer en termes uniquement mathématiques ou physiques. Elle bouleverse les logiques de perception, produisant des expériences presque hallucinatoires. Celui qui voudra la décrire devra prendre en compte cette vérité, ce que cherche à faire Francisco Coloane dans les récits qu'il a consacrés à la région australe, animé qu'il est par un souci constant de vérité.

Lorsqu'il resserre son regard sur la nature australe pour en collecter les spécificités animales et végétales et les donner à voir à ses lecteurs, lorsqu'il leur fait lire, à travers ses propres récits, les grands ouvrages scientifiques en la matière, l'écrivain fait également preuve d'un souci de vérité qui se manifeste dans un usage spécifique d'un discours d'autorité conçu et employé en tant que discours de savoir, langue technique de précision et médium poétique.

### **1.1.2. La nature australe, entre sciences naturelles et littérature**

L'espace austral représenté par Coloane se caractérise par l'omniprésence des éléments et êtres naturels : aux côtés des rares sociétés humaines concentrées dans les estancias, terres et mers australes se partagent le décor des récits qui font la part belle à leurs faune, flore et minéraux spécifiques.

Tandis que les outils du géographe et les visions du peintre sur le paysage austral s'attachent à en donner une représentation globale, l'écrivain « naturaliste » adopte un regard « microscopique » sur la nature indigène et ne s'occupe pas tant de la saisie de l'essence d'un

paysageque de l'observation et de l'étude du vivant dans ses éléments pris individuellement, tout au moins par espèce.

Ce faisant, les textes de Coloane intègrent les intérêts, la démarche et la langue propres à l'épistémologie des sciences naturelles. Dans son œuvre, la science, en tant que contenu et langage, est au service d'un discours ou d'un projet littéraire et critique. Elle peut cependant être considérée, sous certains aspects, comme le médium d'une vulgarisation des connaissances sur la nature australe, motivée par une volonté de mettre en évidence et de transmettre ce savoir, mais aussi de revendiquer fièrement la variété et l'unicité de la nature australe. De cette façon, Coloane s'inscrit dans la tradition littéraire et intellectuelle de son continent, mais se sert du discours des sciences naturelles qu'il intègre à ses récits explicitement en tant que discours spécialisé et porteur d'un savoir vrai sur les terres australes, pour les faire connaître. Les sciences naturelles ont donc valeur d'outil de connaissance. En ce sens, le discours naturaliste présent dans ses récits est un acte identitaire : il permet de dire et de définir un réel pour le rapporter à un espace plus grand, la région de Magallanes et de l'Antarctique chilien.

Les sciences naturelles constituent cependant une présence discursive complexe au sein d'une œuvre d'abord littéraire :

Lorsqu'un texte de fiction contient des éléments épistémiques, ceux-ci sont soumis à un « double codage », épistémique et esthétique, ce qui leur donne une fonction potentiellement auto-réflexive<sup>1340</sup>.

De fait, en même temps qu'ils en exploitent les connaissances, les récits de Coloane s'interrogent sur le pouvoir de la science en tant que discours cherchant à exprimer une vérité sur le vivant austral. Parallèlement est mise en avant l'efficacité pédagogique, heuristique et critique dont témoignent la fiction et l'imaginaire dès lors que la nature est essentiellement conçue comme le vivant et non comme une surface entièrement visible et lisible. En outre, la poésie du littéraire permet de toucher un lectorat étranger, plus à même de manquer d'intérêt à l'égard de ce régionalisme marqué qu'un lecteur familier des terres australes<sup>1341</sup>.

<sup>1340</sup> Thomas Klinkert, « Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XXe siècle (Marcel Proust) », *Fictions du savoir et savoir de la fiction, Epistémocritique*, Vol.12, printemps 2012. <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article258>

<sup>1341</sup> Certains traducteurs officiels de Coloane ont choisi d'alléger d'une manière ou d'une autre les commentaires et digressions d'ordre naturaliste, de les passer sous silence ou de réduire certaines listes, ou encore préféré des équivalents français pour traduire le nom de certaines espèces indigènes. Nous y voyons un symptôme de la peur d'ennuyer le lectorat étranger, susceptible de ne pas se sentir concerné par le savoir dispensé par Coloane sur la nature australe.

### 1.1.2.1. Présence des sciences naturelles dans la vie et l'œuvre de Coloane

La présence des sciences naturelles dans l'œuvre de l'écrivain s'explique d'abord par l'intérêt de l'homme, dont la soif de connaissance mais aussi le savoir, touchant à des domaines aussi variés que la biologie, l'astronomie, l'ethnologie, l'histoire ou la mythologie, se manifestent dans toute leur ampleur dans certains textes. Les sciences naturelles, l'observation et la compréhension du monde physique font en effet partie des grandes passions intellectuelles de Francisco Coloane. Dans l'une de ses chroniques, José Miguel Varas saisit un moment d'intimité dans la vie de l'écrivain et révèle ainsi au lecteur un Coloane féru de sciences naturelles, passionné d'ethnologie, et connaisseur en matière d'ornithologie chilienne :

*Se levantó y trajo un viejo libro, The Birds of Chile, y después de ojearlo y buscar en el índice, nos mostró una lámina en colores donde aparecían nueve variedades de Genus Chloëphaga, que es el nombre científico del caiquén, también llamado canquén o aveturda.*<sup>1342</sup>

Le chroniqueur rapporte ensuite la conversation sur les oiseaux de Terre de Feu (« *caiquenes* » et « *skúas* ») qu'il a eue avec Francisco Coloane et le poète Evtushenko, l'écrivain chilote faisant figure d'expert au milieu des deux profanes:

—¿Qué son las skúas, pájaros o animales de tierra?  
—¡Pájaros! —respondió, sorprendido por mi ignorancia—. Son las grandes gaviotas de Tierra del Fuego. Se dedican a cazar los caiquencitos nuevos. Los agarran por el pellejo del cogote, se elevan con ellos y los dejan caer desde unos quince o veinte metros de altura. Repiten la operación varias veces, hasta que el polluelo muere. Entonces le abren la cabeza a picotazos y se comen sus sesos. El resto no les interesa.<sup>1343</sup>

Coloane a beaucoup lu sur la faune australe, et ses lecteurs ont vu en lui un érudit en la matière. De nombreuses références à des naturalistes, distillées dans les récits, ainsi que des citations parfois très longues de certains ouvrages de ces auteurs en sont la preuve. Ainsi, dans la chronique intitulée « *Bucaneros en las Islas Galápagos* », écrite à l'occasion d'un voyage de cinq jours dans les Galápagos, l'auteur cite sur une dizaine de lignes un passage de

<sup>1342</sup> José Miguel Varas, « Coloane, Evtushenko y el caiquén », *La época*, 15.03.1998, p.24.

<sup>1343</sup> *Ibid.*

*L'origine des espèces* dans lequel le naturaliste anglais Darwin compare l'archipel des Galápagos à celui du Cap Vert<sup>1344</sup>.

D'autre part, dans certains récits, la voix narrative se fait le relais de théories ou hypothèses scientifiques qu'il se contente de paraphraser tout en les intégrant de manière plus ou moins naturelle à l'intrigue. Dans la nouvelle « *Cazadores de focas* », après avoir localisé le lieu principal du récit et dressé le portrait du héros, le capitaine Ñato, dont le nez est aplati comme celui d'un phoque, le narrateur fait part au lecteur des conclusions, hypothèses et incertitudes des scientifiques sur les origines biologiques des phoques et sur leur premier habitat, cela avant même d'avoir introduit les premières données de l'intrigue, donnant ainsi au passage scientifique, en apparence digressif, une place de choix dans l'économie diégétique<sup>1345</sup>. De nombreux narrateurs semblent de cette manière vouloir transmettre au lecteur, plus encore qu'un ensemble de théories scientifiques, un intérêt, un enthousiasme pour certaines questions comme l'origine des espèces. Un tel discours témoigne de l'esprit humaniste et passionné de Francisco Coloane, de sa personnalité de quêteur de savoir et d'enquêteur de terrain qui ont façonné ses récits.

Outre ces lectures et les connaissances qu'il y a puisées, l'écrivain se peint lui-même en collectionneur invétéré et maniaque, un trait de personnalité qui n'est pas sans rapport avec sa passion pour les objets, leur observation et leur accumulation, laquelle se reflète dans le contenu comme dans la forme de son écriture. Cette pratique fut selon lui essentielle dans son processus d'élaboration littéraire :

*Creo que mi manía de recoger cosas carentes de todo valor intrínseco, por lo general del suelo, en las calles, en el campo, a orillas del mar, en casas o barcos ruinosos, viene de entonces. Mi mujer no la comprende ni la aprueba. Pero soy incorregible. He acumulado piedras, conchas y otras cosas inútiles. [...] Así, sin que yo que mismo lo advirtiera del todo, se iba escribiendo mi literatura.*<sup>1346</sup>

Coloane établit un lien direct entre sa manie de collecter et d'accumuler les choses du monde les plus inutiles, et son œuvre littéraire s'est nourrie de ces objets divers et variés dont certains ont été pris au milieu naturel. Selon Philippe Hamon, les textes descriptifs peuvent

<sup>1344</sup> « *Bucaneros en las Islas Galápagos* », *Velero Anclado*, op.cit., p.99.

<sup>1345</sup> « *Los científicos dicen que las focas fueron en tiempos remotos mamíferos de tierra adentro y que se hicieron a la mar por razones aún no bien sabidas. Tal vez fueron acosadas por otras fieras, o las empujó la necesidad cuando eran anfibios que pescaban en la desembocadura de los grandes ríos. El hambre y la necesidad llevan a animales y hombres por azarosos caminos. Posiblemente se dieron cuenta de que había más peces en el mar que en los ríos y, poco a poco, fueron entrando en él hasta convertirse en lo que son hoy* », « *Cazadores de focas* », *Cuentos completos*, op.cit., p.200.

<sup>1346</sup> *Los pasos del hombre*, op.cit., p.101.

être définis comme une collection de mots ; le collectionneur d'objets et le collectionneur de mots partageraient donc le même plaisir de l'accumulation :

[...] tout cela rapproche singulièrement le plaisir du descripteur (et de son lecteur) qui collectionne les mots de celui du collectionneur d'objets : plaisir d'amasser, d'échanger, de constituer des séries d'objets « équivalents » en même temps que différents, de gérer des stocks, de tendre à la saturation de la série, de neutraliser synchronie et diachronie.<sup>1347</sup>

Francisco Coloane n'est pas seulement naturaliste<sup>1348</sup> de « cabinet », avide de lectures scientifiques ; il aime recueillir le vivant en mouvement, en allant à son contact et fut un voyageur qui s'est plu à marcher sur les pas de Humboldt ou de Darwin en Amérique australe. En outre, il a participé à plusieurs expéditions en Antarctique dont l'une d'entre elles a donné naissance à un ouvrage co-signé avec le photographe Jack Ceitelis. Dans l'ouvrage *Visión gráfica de un continente helado*, l'écrivain et le photographe ont consigné les grands moments de leur expédition en Antarctique, accompagnés du biologiste J.G. Andersson. L'écrivain rapporte les découvertes du savant, témoignant là encore de sa volonté de transmettre la richesse du monde naturel de l'extrême Sud, sous l'autorité d'un spécialiste : « [...] *descubre en una excursión geológica un diminuto animal cangrejo, el copépodo (del griego kope, remo, y podos, pie)*<sup>1349</sup> ». L'ouvrage est un véritable document, une mise à jour des recherches en sciences naturelles, illustré par les photos de Ceitelis qui lui confèrent une dimension esthétique indéniable. Coloane y répertorie les différentes découvertes d'Andersson (« [...] *helechos, cicádeas y coníferas, como una araucaria de nuestro Arauco domado* »)<sup>1350</sup> et conclut avec enthousiasme à leur caractère pionnier : « *Me convencí de que había descubierto la flora fósil de la época jurásica, que constituía una completa novedad para el conocimiento prehistórico de la Tierra*<sup>1351</sup> ».

Francisco Coloane voyage par choix et par goût, ou dans le cadre d'une mission journalistique. Il fut en effet journaliste-reporter<sup>1352</sup> avant d'être écrivain, ce qui l'a conduit à beaucoup voyager, à l'intérieur du continent comme dans le monde entier, notamment en

<sup>1347</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif, op.cit.*, p.74.

<sup>1348</sup> Nous appliquons à Coloane le terme « naturaliste » pris non pas dans son sens propre mais au sens d'écrivain amateur de sciences naturelles, qui en emprunte volontiers le savoir et le discours pour les intégrer à son œuvre.

<sup>1349</sup> *Visión gráfica de un continente helado, op.cit.*, p.20.

<sup>1350</sup> *Ibid.*, p.22

<sup>1351</sup> *Ibid.*

<sup>1352</sup> Coloane écrit ses premières chroniques et critiques de théâtre dès l'âge de 14 ans dans le *Semanario Teatral* de Punta Arenas. Des années plus tard, on lui accorde une colonne dans le journal local *El Magallanes*, intitulée « *Desde el minarete* », qu'il signe du pseudonyme « *Hugo del Mar* », double référence à Victor Hugo et à son goût de la mer. Il publie sa première nouvelle « *Cabo de Hornos* » dans le journal *El Mercurio*, puis est accueilli plus tard par *Las Ultimas Noticias* en qualité de reporter de faits divers criminels. Il travaille ensuite comme journaliste et chroniqueur pour *La Nación*, *El Mercurio*, *El Siglo*, ainsi que pour les revues *Zig Zag*, *En Viaje* et *Ercilla*.

Asie. En conséquence, la deuxième moitié de ses écrits est constituée d'un grand nombre d'articles et de chroniques, un genre formellement libre qui permet à l'auteur d'y inclure divers types de discours et de savoirs pour donner naissance à des textes inclassables. Concrètement, Coloane a rédigé la plupart de ses articles pour les journaux chiliens la *Nación* et *El Siglo* et pour la revue *EnViaje* publiée par l'entreprise de chemin de fer de l'Etat (*FF.CC. del E.*) entre 1933 et 1973. Un recueil édité en 2003 par Alejandro Jiménez Escobar, *Francisco Coloane En Viaje*, et sous-titré « *Antología testimonial* » réunit certaines nouvelles et chroniques que l'écrivain chilien a publiées dans la revue entre 1944 et 1970. Les chroniques sélectionnées sont toutes des comptes-rendus de voyages faits au Chili, et comportent des descriptions des lieux, des récits de « choses vues » ou encore des articles sur les mythes indiens ou sur les mœurs des Indiens eux-mêmes.

Selon Luis Alberto Mansilla, un bon chroniqueur doit posséder les qualités suivantes :

*De notable prosa, de admirable erudición algunos, de minuciosa documentación, dinamismo, ingenio y dominio de los hechos y las ideas. [...] En la prensa [algunos de los más talentosos escritores nacionales] hicieron su aprendizaje y perfeccionaron el arte de no ser aburridos; cosa difícil, que requiere una claridad de ideas y exposición que sólo se adquiere con la madurez y la práctica de la escritura.*<sup>1353</sup>

Deux pans se dessinent dans cette définition. Au niveau du contenu, le chroniqueur doit parfaitement maîtriser son sujet, en termes de faits et d'idées, maîtrise advenant au terme d'un travail minutieux de documentation. Les informations qu'il fournit à ses lecteurs doivent être authentiques, vraies. D'autre part, au niveau de la forme, sa prose doit être claire et efficace, sans jamais ennuyer. Elle doit donc témoigner d'un souci de transmission pédagogique.

Coloane n'a pas seulement pratiqué le genre de la chronique dans le contexte journalistique. On trouve des textes formellement similaires dans le recueil posthume *Velero anclado* (répartis selon trois sections : « *En tierras propias* », « *En tierras ajenas* » et « *Amigos* ») et, dans une moindre mesure, dans un autre recueil posthume intitulé *Antártico*. Avec ses 120 pages, *Travesías y travesuras en las Galápagos* est la seule chronique de voyage étendue qu'il ait écrite, presque vingt ans après avoir fait le voyage insulaire. Le récit contient des descriptions de lieux, d'animaux et de végétaux, des exposés d'ordre scientifique mais aussi les impressions et émotions de l'auteur face à la réalité naturelle qu'il a sous les yeux. Au début du livre, Coloane mentionne ses compagnons de voyage : Bolívar Naveda, auteur de *Galápagos a la vista*, le naturaliste Darwin et l'écrivain Melville, leurs approches littéraires et scientifiques étant pour lui nécessaires à la découverte des îles.

<sup>1353</sup>Luis Alberto Mansilla, « *Coloane cronista* », *Velero anclado*, *op.cit.*, p.5.

La science appréhendée en tant que discours et savoir sur la nature est également présente dans les fictions, parfois sous la forme de digressions qui rompent brutalement avec le fil de l'intrigue. Cette rupture signale ainsi clairement la spécificité de ces textes qui peuvent se concevoir comme des suppléments d'informations par rapport à la substance essentielle, à la matière centrale du récit. Dans ce cas, la désignation, la mention et la description du vivant austral changent la nature du texte qui devient une sorte de « magasin mémoriel<sup>1354</sup> » selon la formule employée par Philippe Hamon pour définir la fonction traditionnelle de la description. Mis bout à bout, les textes de Coloane constituent un compendium sur la flore et la faune du Chili austral en quelque sorte, mais d'une manière particulièrement originale dans la mesure où la dimension poétique de la langue et le travail narratif littéraire font de ces textes plus que des simples articles ou résumés encyclopédiques.

Comme le rappellent Michael Cahn et Wilfried Smekens dans l'article qu'ils ont consacré aux rapports entre sciences de la littérature et sciences naturelles, ces deux disciplines sont aussi deux discours :

La science et la littérature sont des discours dans la mesure où elles institutionnalisent toutes deux des usages linguistiques particuliers. Dans ce contexte, les conventions linguistiques que nous appelons scientifiques s'opposent bien évidemment à ce que nous appelons une façon littéraire de s'exprimer. [...] C'est seulement lorsque toutes deux sont conçues comme des discours que l'on peut commencer à envisager le rapport entre science et littérature.<sup>1355</sup>

Nourrie de cette double influence, la prose de l'écrivain établit les termes, conditions et nécessités de la coexistence de ces deux discours en son sein. Il ne s'agit pas seulement en effet d'un travail d'écriture purement formel mais de l'expression d'une intention idéologique, entendue au sens large du terme, soit à la fois herméneutique, esthétique et politique. En ce sens peut s'appliquer aux textes de Coloane cette formule de Cahn et de Smekens pour qui le « rapport de communication » entre science et littérature doit être analysé comme « un rapport de figures de pensée<sup>1356</sup> ».

Bien que le savoir transmis par les discours scientifiques soit un savoir fixé, pré-établi, les modes de sa transmission dans les textes de Coloane font de celui-ci un savoir vivant. D'autre part, ses textes à dimension didactique, même de manière implicite, impliquent la mise en place spontanée d'un dialogue :

---

<sup>1354</sup> « Le mot “description” est utilisé souvent [...] pour désigner des ouvrages décrivant [...] certaines villes importantes. [...] Comme le “monument” qu'elle commente, la description est alors “magasin mémoriel” (*officina, Trésor*), stock de savoirs à réactualiser », Philippe Hamon, *Du descriptif, op.cit.*, p.12.

<sup>1355</sup> Michael Cahn, « Entre science et littérature », traduit par Wilfried Smekens, *Littérature*, N°82, 1991, p. 20.

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p.21.

*[...] remite[n] necesariamente a una situación de tipo dialógico ya que la relación autor/lector corresponde a la relación primaria maestro/discípulo. Es decir una relación de tipo oral, pero con la diferencia de que se trata por una parte de un autor/maestro aislado que se dirige a un lector/discípulo lejano, in ausencia, al cual ha de llegar el mensaje/doctrina/enseñanza por la mediación del escrito.*

*Este paso de la oralidad a la escritura implica modificaciones notables en la formulación del mensaje, impone una estrategia peculiar que apuntara Platón en la evocación de las lecciones socráticas.<sup>1357</sup>*

Dans certains textes, le narrateur et les personnages rejouent ou miment ce dialogue de manière concrète, en présence l'un de l'autre : le narrateur est le maître, tandis qu'un ou plusieurs personnages sont les destinataires possédant le statut d'apprenant. Un véritable dialogue est alors retranscrit, avec possibilité d'échanges et de questions. La relation de réciprocité ainsi manifestée fait avancer le discours de l'homme de science bien qu'on ne puisse aller jusqu'à parler de maïeutique.

A côté de cette intention pédagogique réelle, la forme de certains passages laisse penser que l'auteur part du principe que son lecteur possède la même soif de connaissance que lui, le même goût pour les termes spécialisés. Il semble donc compter sur un lecteur humaniste, d'autant plus quand il s'agit d'un lecteur étranger à la région, au pays, et plus encore au continent américain<sup>1358</sup>. Certains textes, caractérisés par un « effet-savant » volontairement exposé par Coloane, imposent au lecteur un savoir de manière brute, alors qu'une œuvre de vulgarisation tendrait logiquement à privilégier une certaine épuration du discours. Comme le précise Gallego Barnés, pour toucher de nombreux lecteurs, « [...] *no basta redactar en lengua vulgar*<sup>1359</sup>, *es preciso también recurrir a un idioma exento de tecnicismos, [...] o para decirlo en una palabra, recurrir a un estilo llano*<sup>1360</sup> », également dépourvu de citations érudites. De ce fait, à partir du moment où il accepte de lire vraiment, dans leur entièreté, les textes de Coloane, le lecteur signe un pacte tacite avec l'auteur : il possède inévitablement un statut d'apprenant et le narrateur, celui d'enseignant, médiateur d'un savoir pluridisciplinaire sur le monde austral qu'il a lui-même acquis sur le terrain et à travers les livres.

La mission que l'on prête ordinairement au naturaliste est de réaliser l'inventaire de la flore et de la faune d'une région. Fernando Aínsa définit d'une manière similaire la teneur de la littérature hispano-américaine depuis le « *costumbrismo* » et surtout le naturalisme :

<sup>1357</sup> Andrés Gallego Barnés, « *La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modelos* », *El crítico*, Instituto Cervantes, N°58, 1993, p.103.

<sup>1358</sup> L'œuvre fictionnelle de Francisco Coloane connaît un grand succès en Europe depuis la diffusion de ses nouvelles et romans. En revanche, la plupart de ses chroniques n'ont pas été publiées, certainement, pour partie, en raison de l'ancrage local de certains de leurs sujets.

<sup>1359</sup> Il fait ici référence au latin, langue dans laquelle étaient écrits la plupart des traités didactiques jusqu'au XVIe s.

<sup>1360</sup> *Ibid.*, p. 106.



« [...]la novela propone el inventario del continente que todavía se ignora [...]»<sup>1361</sup>. Ainsi, les intentions de la science et de la littérature se rejoignent autour de la volonté de dire et de définir un monde unique, dans un texte et une langue qui lui seraient adéquats, c'est-à-dire propres à exprimer son essence ou le décrire en détails de manière authentique.

Francisco Coloane ne découvre ni ne décrit rien qui n'ait été découvert avant lui. Il reedit, résume, exploite le caractère médiatique de son œuvre pour montrer la diversité, la richesse et la spécificité du vivant austral. Ce faisant, en tant qu'écrivain, il offre à ses lecteurs sinon plus, du moins autre chose qui vient s'ajouter à ce savoir déjà édité, déjà compilé tel quel dans des ouvrages savants ou résumé dans des encyclopédies. Selon Coloane, la tâche de l'écrivain réside en grande partie dans l'art de la sélection :

*Mi memoria no ha podido retener tanto dato disperso. Podría buscar en una enciclopedia la historia de la ciudad, pero no es lo mismo... Así es el trabajo del escritor y periodista, y así también debe ser seguramente el de un mal charlista. Perdonadme si no les he traído una cosa más juiciosa y completa. Ustedes completarán su juicio o a lo mejor ya lo tienen completo con su propia información y estudio.*<sup>1362</sup>

La mémoire opère à la manière d'un filtre bienvenu qui donne à l'écriture (la reconstitution d'un souvenir) une saveur unique, vivante, humaine, et, s'il s'agit de celle d'un écrivain perspicace qui sait sentir et voir les choses de façon unique et pertinente, elle véhicule alors une vision perspicace. On trouve un commentaire métalittéraire similaire, formulé de manière imagée, dans une chronique consacrée à la baleine « *Alfaguara* » :

*Soy despreocupado para escudriñar los lugares escondidos donde guardo o abandono los apuntes de esos antiguos y lejanos viajes, aunque a veces una palabra es un ancla perdida que se levanta en nuestra memoria y nos entrega todas las madréporas y diatomeas con que se han revestido durante nuestro olvido.*<sup>1363</sup>

Sont comparés le mécanisme de la mémoire et le corps d'une baleine sur lequel adhèrent des animaux microscopiques (« *madréporas* » ; « *diatomeas* ») et qui la recouvrent ainsi : il suffit d'un mot pour faire apparaître la réalité derrière ces notes que l'auteur croyait perdues. Francisco Coloane n'est pas un scientifique préoccupé de précision et d'exhaustivité. Il se base sur sa mémoire, conscient de sa faillibilité. Ce qui reste, c'est ce qui compte, à

<sup>1361</sup> Fernando Aínsa, « Una literatura que hace sociología. El ejemplo de la narrativa latinoamericana », *Revista del CESLA*, T. 2, N°13, 2010, p.395.

<sup>1362</sup> « En las mesetas del Asia Central », *Velero anclado*, op.cit., p.63.

<sup>1363</sup> « *Alfaguara* », *Antártico*, op.cit., p.105.

savoir une image unique. De plus, il ne s'agit pas de dire tout, d'autant que pédagogiquement, inviter à la recherche est plus productif que livrer le savoir.

#### 1.1.2.2. La prose du monde austral

Les sciences naturelles sont d'abord un discours au service de la désignation, de la définition et de la description du vivant austral. Coloane intègre à son œuvre (récits fictionnels et chroniques) ces textes, cette terminologie propre aux sciences naturelles pour dispenser un savoir fixé et préétabli, sur la nature australe. Ils ont une valeur purement informative, documentaire, et font d'une partie de son œuvre un répertoire du vivant austral. Dans cette perspective, ces textes plus ou moins étendus sont délivrés par le narrateur ou par certains personnages à un lecteur qui peut, s'il le veut, suivre ces « cours magistraux » avec plus ou moins d'attention. La plupart du temps, dans les récits de fiction, ils sont intégrés à l'intrigue de telle sorte qu'ils restent lisibles, bien que certains apparaissent sous la forme de longues digressions qui les pointent comme tels.

Ce type de discours, aisément repérables par certains traits formels spécifiques, peut prendre la forme d'énoncés définitionnels au style encyclopédique faisant suivre la mention d'un être vivant de sa description ; de textes entièrement consacrés à une ou plusieurs espèces animales indigènes ; plus rarement, de listes. Enfin, il est un trait remarquable que l'on peut retrouver dans chacune des formes citées ci-dessus : une exploitation originale de la nomenclature des sciences naturelles. La pratique de l'inventaire se traduit dans sa forme la plus évidente et la moins scientifique par une syntaxe particulière : la liste.

#### **La liste**

Sur le mode de l'énumération, Coloane passe en revue une partie des espèces animales et végétales de la région australe pour en montrer la diversité ainsi que leur unicité respective. Au niveau lexical, ces listes se démarquent par la présence de régionalismes et d'indigénismes. De ce fait, Coloane dit non seulement le propre biologique mais aussi le propre linguistique de la région australe.

Ce sont surtout les végétaux qui apparaissent sous cette forme sans être décrits précisément, comme on peut le voir dans l'exemple qui suit :

*La angostura que une a los lagos Huillinco y Cucao es donde el viento ulula con más fuerza entre perfumados muermos, oscuros tepuales, cipreses y mañíos, por donde trepan las quilinejas, voquis y otras lianas parásitas en esta boca de la guitarra lacustre [...].<sup>1364</sup>*

Les lecteurs non familiers de ces réalités auront du mal à se représenter les végétaux désignés, à l'exception des deux dernières plantes (« *quilinejas et voquis* ») parce que leur nom est « traduit » en langue commune (« *y otras lianas* »), et parce qu'ils sont guidés dans leur interprétation par le verbe « *trepan* » qui signale la présence d'une plante grimpante. Ils visualiseront tout au mieux un décor et seront peut-être charmés par les sonorités étrangères. La difficulté de visualiser les plantes derrière les noms qu'elles portent est accentuée par la métaphore finale qui transforme le lieu en guitare et l'on comprend que le but de la liste n'était peut-être pas tant de pointer précisément des référents que d'offrir une prise à l'imagination. Une telle hypothèse semble confirmée par l'évocation de la végétation insulaire recouverte de neige, laquelle empêche de visualiser nettement les végétaux qu'elle transforme en œuvres d'art :

*La vegetación de las islas también amanecía envuelta en blanco ropaje, lo que daba a los robles aparragados, laureles y cipreses caprichosas formas suavemente esculpidas y mantenidas milagrosamente sobre el claro azul de las aguas.<sup>1365</sup>*

Plutôt que dresser un inventaire reposant sur l'emploi d'une terminologie spécialisée, l'auteur transmet ici une vision esthétique de la flore insulaire. D'ailleurs, les arbres et les plantes mentionnés sont désignés par leur nom commun et non par leur dénomination indigène spécifique ni par leur terminologie scientifique. Un tel choix lexical peut s'expliquer en partie par le fait que « *Rumbo a Puerto Edén* » est une fiction et que la présence d'un regard naturaliste sur le monde austral y serait peut-être inappropriée. A l'inverse, une présence miraculeuse paraît davantage en accord avec la nature du lieu : comme son nom l'indique, Puerto Edén doit être représenté comme l'est un oasis de paix, à l'image du paradis originel.

Lorsque Coloane recourt à la liste, c'est moins dans un but explicatif que pour attirer l'attention du lecteur sur la richesse et la diversité de la nature de l'extrême Sud, ainsi que sur ses dénominations, dont il est invité à apprécier la beauté formelle :

*Al atracar la embarcación en la playa, el fondo plano de la chalana prácticamente se varó sobre un banal de cholgas descubierto por la baja marea. Era tal la abundancia de estos moluscos, que los hombres no tuvieron que hacer más que sacar los brazos por la borda y empezar a llenar la embarcación de mariscos. Lo mismo hicieron con los erizos, que a poca*

<sup>1364</sup> « *El albatros Alvarito* », *Velero anclado*, op.cit., p.39.

<sup>1365</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.402.

*profundidad pululaban tiñendo de verde sepia a las cristalinas. Aquel ancón, bordeados de altos y frondosos coigües, tepas y laureles, por cuyas copas se desprendían guirnaldas de pequeños copihues rojos, era un vivero natural y virgen de cholgas, choros, erizos, ostras y centollas, que tanto abundan en las Guaitecas.*

*Esa noche hubo una especie de fiesta a bordo de la Huamblín, ante el variado regalo del mar.*<sup>1366</sup>

Dans ce texte, le descripteur se focalise d'abord sur une variété de moules (« *cholgas* »), puis sur des hérissons de mer (« *erizos* »). La mention de ces derniers est l'occasion d'offrir au lecteur un tableau chromatique de la mer, qui vient remplacer toute description détaillée de l'animal. Dans l'avant-dernière phrase, la plus longue, est d'abord exposée une végétation spécifique comprenant des plantes et des arbres dont les noms, aux accents indigènes pour certains, résonnent comme une langue étrangère aux oreilles du lecteur occidental (« *coigües, tepas* » ; « *copihues* »)<sup>1367</sup>. Ces végétaux se trouvent tous abondamment au Chili et en Argentine, le premier et le troisième étant spécifiques à la zone australe. Cette évocation prend d'abord la forme d'une liste par laquelle est traduite une vue d'ensemble sur la végétation. Puis, le regard se resserre sur la cime des arbres pour approcher les copihues à fleurs rouges, présentées ici sous l'aspect métaphorique de guirlandes : une fois encore, le point de vue « objectif » impliqué dans l'énumération glisse vers l'impression, l'image, et le paysage naturel est investi d'un regard esthétique qui le change en décor.

La phrase se termine par une liste plus importante constituée de cinq éléments différents qui renvoient tous à l'isotopie des « fruits de mer ». L'énumération plus ample se justifie par l'intention de montrer que cette petite anse protégée des Guaitecas constitue bien un vivier naturel de « *cholgas* », mollusques bivalves d'Amérique du Sud très semblables aux moules mais aux dimensions plus importantes, et qui font partie de la nourriture typique du Chili.

Les glossaires et lexiques placés à la fin de certains recueils constituent une forme brute de liste réduite à son minimum. Elle consiste la plupart du temps en une brève définition de termes spécialisés et de régionalismes et s'apparente ainsi à une forme de traduction pour les profanes. Ce ne sont pas des listes classées par catégories de savoir et on y trouve aussi bien des termes ayant trait à la pêche ou à l'isotopie du bateau<sup>1368</sup> que des mots renvoyant à la culture traditionnelle indigène. La flore et la faune régionales y figurent évidemment ainsi que certains termes biologiques estimés trop savants pour être déchiffrés spontanément par le

<sup>1366</sup> *Ibid.*, pp.391-392.

<sup>1367</sup> Le copihue, très souvent présente dans les légendes mapuches, est une plante dont la fleur est un symbole identitaire au Chili.

<sup>1368</sup> Le « *Vocabulario* » placé à la fin du roman *El último grumete de la Baquedano* (pp.160-161) réunit des termes propres à l'univers du bateau.

lecteur. Dans le « *Vocabulario* » qui clôt le recueil *Antártico*, la faune régionale trouve une place de choix :

- Cochodoma* Hembra del cangrejo que siempre se acompaña del macho.
- Chucao* Ave poco más chica que el zorzal, vive entre matorrales, de color café parduzco.
- Holoturia* Animal metazoo marino con esqueleto de placas calcáreas a veces con orificios por los cuales salen puntas o espinas.[...]
- Medusa* Animal celentéreo gelatinoso provisto de variedad de tentáculos por los sifonófora que en el mar destellan por su colorido.<sup>1369</sup>

Qu'ils aient été placés à la demande de l'éditeur ou sur une décision de l'auteur, ces termes réunis en liste témoignent d'une technicité et d'une scientificité du discours intégré à la langue de base ainsi qu'un souci de clarté sémantique d'ordre pédagogique même si certaines définitions comprennent parfois des termes eux-mêmes spécialisés.

Contrairement au glossaire qui délivre des informations réduites au minimum et qui sont surtout des traductions de termes techniques, les articles de type encyclopédique sont plus fournis. Dans le domaine de la faune indigène, Francisco Coloane consacre beaucoup d'articles aux oiseaux. Les textes soumettent ainsi souvent aux lecteurs une description, souvent explicative, de spécimens de cette espèce. Bien qu'ils constituent une forme textuelle digressive, expansive, les passages didactiques n'apparaissent pourtant pas comme un « kyste textuel<sup>1370</sup> » dans la mesure où le lecteur de Coloane est accoutumé à ce genre de discours didactiques qui délaissent, le temps d'un instant, le fil de l'histoire, pour le retrouver quelques lignes plus.

La forme énonciative minimale obéit au schéma de la définition, discours de vérité par excellence qui pose une adéquation entre le nom et sa description par l'intermédiaire de la copule « être ». Ce type d'énoncés figure surtout dans les chroniques : « *La "pinuca" es una holoturia como un pepino de más de una cuarta de largo y puesta en las brasas es sabrosa. También es un manjar en la tradicional comida china<sup>1371</sup>* ». Le terme défini, qui correspond à une espèce indigène d'holothurie, est ici en italique et entre guillemets, une typographie à fonction démarcative qui fait explicitement signe vers la technicité, ou la rareté, ou encore le

<sup>1369</sup> « *Vocabulario* », *Antártico*, op.cit., pp.237-238.

<sup>1370</sup> « Catalogues de vaisseaux (Homère), généalogies (sagas nordiques), dénombremments parodiques (la liste des livres de Saint-Victor, chez Rabelais), la "liste" nous paraît effectivement toujours, peu ou prou, un élément étranger, inassimilable, de l'œuvre, une sorte de kyste textuel radicalement différent », Philippe Hamon, *Du descriptif*, p.13.

<sup>1371</sup> « *En un archipiélago escondido* », *Francisco Coloane en viaje*, op.cit., p.106.

régionalisme du terme. Pourtant, la syntaxe canonique « sujet/verbe/attribut » est immédiatement suivie d'une comparaison qui se substitue à la description littérale attendue. De même, les considérations gastronomiques et les jugements de goût remplacent toute autre information plus scientifique. Ainsi, l'énoncé de type encyclopédique est détourné de son contenu traditionnel, en faveur d'une culture populaire ou d'appréciations gustatives et culinaires qui dépassent les frontières régionales. Compte ici davantage la mise en valeur d'un partage culturel et sensoriel – l'holothurie, en tant qu'élément de choix dans une tradition culinaire, réunit les hommes du Sud du Chili et de Chine autour d'une expérience gustative similaire – que la mention des attributs définitoires types de l'animal (taille, couleurs, habitat, reproduction, etc.).

Ces digressions, souvent bien intégrées au fil du récit, sont déclenchées la plupart du temps par le passage d'un cas particulier relevant de la diégèse à une généralité sortant de ce cadre. Ainsi, à l'occasion de la descente en mer des plongeurs de la *Huamblín* partis à la pêche aux moules, le narrateur s'attarde sur les mœurs et superstitions de ces professionnels de la mer, et attire l'attention sur l'une d'entre elles, qui concerne un oiseau, le « *quetro* », soit le brassemer cendré en français :

*Uno de los buzos de la flotilla de chalupas, por ejemplo, no podía trabajar sin llevar sus dos quetros que él había amaestrado para que lo siguieran hasta debajo del mar. [...] « Me traen la suerte », decía, y no se despegaba de ellos en sus faenas.*<sup>1372</sup>

L'évocation de cette superstition fournit au narrateur naturaliste l'occasion de digresser au sujet de l'oiseau, une espèce de canard originaire de Terre de Feu. La digression prend la forme d'une description-définition qui met l'accent sur l'une de ses propriétés distinctives, une particularité motrice :

*El quetro es un pato marino azul grisáceo, del tamaño de un ganso, que no puede volar. Es tan pesado que las alas apenas levantan el cuerpo sobre la superficie; pero aletean vertiginosamente y las anchas membranas natatorias patalean sobre las aguas dejando una rumorosa estela como la de una lancha a vapor; de allí proviene también su otro nombre de pato a vapor.*<sup>1373</sup>

Ce qui frappe surtout dans cette définition, c'est la précision de la description liée à une volonté didactique et un effort pédagogique que révèle le recours aux analogies et comparaisons permettant au lecteur de mieux visualiser l'oiseau en question. La dernière comparaison sert quant à elle à expliquer l'autre nom par lequel il est couramment désigné. Le

<sup>1372</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, op.cit., p.404.

<sup>1373</sup> *Ibid.*

lecteur est libre de s'attacher à ces détails qui n'ont aucune incidence sur la diégèse et ne constituent en ce sens qu'un supplément d'informations qu'il peut retenir ou omettre de considérer sans que cela n'altère sa compréhension globale du récit. Le goût de Coloane pour les nomenclatures est si prégnant que celles-ci fournissent leur matière à de nombreux passages scientifiques.

Toutefois, sa pratique de la nomenclature ne reproduit pas la taxinomie précise des sciences naturelles : l'écrivain ne récrit ni ne reproduit *l'Histoire Naturelle* d'un Buffon ni les descriptions exhaustives de Linné<sup>1374</sup>. A l'inverse, il sélectionne quelques traits qui lui semblent essentiels et qui sont d'autant plus susceptibles de rester gravés dans la mémoire du lecteur que son esprit n'aura pas été saturé de données. Dans une certaine mesure, ses écrits font œuvre de vulgarisation scientifique.

### **Un répertoire littéraire du vivant austral**

Plusieurs types de noms et nomenclatures se croisent dans les textes naturalistes de Coloane pour désigner les animaux et plantes de la nature australe: les noms utilisés communément pour désigner la flore et la faune régionales, les régionalismes, parfois inclus dans des listes que l'on retrouve fréquemment dans les glossaires, la nomenclature scientifique universelle et les noms indiens. Il arrive que les quatre se rencontrent au sein d'un même passage et cohabitent de manière harmonieuse sans que l'un soit plus valorisé que l'autre.

L'emploi de termes « étrangers » à la langue du texte principal a plusieurs sens. De manière générale, le but étant de désigner les espèces animales et végétales de la région australe, Coloane souhaite les répertorier pour faire connaître à son lecteur et les êtres désignés ainsi et les noms qui les désignent. Dans le même temps, classer la nature australe, la mettre en tableau peuvent être considérés comme deux actes de revendication identitaire. Cette revendication est lisible notamment dans l'emploi du pronom possessif de première personne du pluriel qui traduit un sentiment de fierté collective né de la prise de conscience ou du constat de la richesse et de la variété du vivant collecté et décrit : « [...] *estos pinnípedos de nuestro extremo sur, una de las varias especies abundantes en el océano del*

---

<sup>1374</sup> Selon Linné (1707-1778), « tout chapitre concernant un animal quelconque doit suivre la démarche suivante : nom, théorie, genre, espèce, attributs, usage et, pour terminer, *Litteraria* », Michel Foucault, *Les mots et les choses, op.cit.*, p.142. Dans son ouvrage didactique *Manière de traiter l'Histoire naturelle*, Buffon (1707-1788) préconise d'étudier ainsi le vivant : « La méthode d'inspection se portera sur la forme, sur la grandeur, sur les différentes parties, sur leur nombre, sur leur position, sur la substance même de la chose », cité par Michel Foucault, *ibid*, p.148.

*Polo Antártico* [...] <sup>1375</sup> ». Le pronom « *nuestro* » signale en effet un réel enthousiasme émanant du sujet alors qu'il exprime la relation intime, profondément identitaire, qui lie les habitants du Sud austral – parmi lesquels il s'inclut – à leur région. On le retrouve encore dans le titre de la chronique « *Nuestro Sur* », dans laquelle Coloane passe en revue les grands traits caractéristiques, géographiques, géologiques et naturels de la région australe. Il conclut : « *Este es a grandes rasgos nuestro sur* <sup>1376</sup> ».

Les passages « naturalistes » mettent l'accent sur trois types de noms, soulignés d'abord en tant que tels et qui renvoient précisément à une réalité unique : régionalismes et indigénismes, d'une part, nomenclatures scientifiques de l'autre, qui se présentent parfois comme une traduction savante mais aussi « universalisante » d'une réalité pourtant spécifique à une aire géographique déterminée.

Ces textes peuvent se lire autant comme la volonté de faire connaître des termes spécifiques désignant uniquement la faune et la flore du Chili austral – la restitution lexicale étant symptomatique d'un désir de restituer la réalité que les termes désignent – que comme l'expression d'un plaisir poétique de mentionner ces mots. On peut percevoir en effet une mise en valeur du nom en tant que tel : « *En un faldeo boscoso, había un grupo de altos manzanos silvestres, de la especie llamada "camuesa", una manzana verde, dura y agria, que sólo servía para hacer chica* <sup>1377</sup> ». Citons également : « *Allà la almeja la llaman "taca" y el "palde" es un fierro plano para desenterrarla cuando largan su "chijjetón" de agua denunciando su ubicación* <sup>1378</sup> ». Le dernier mot souligné n'est ni défini ni traduit et sa présence semble valoir pour elle-même.

Les définitions minimalistes et l'emploi de termes indigènes sont liés à l'évocation de souvenirs personnels qui peuvent expliquer l'importance de la désignation des choses de la terre natale :

*Mi infancia lejana se desenvolvió entre dos islas del archipiélago de Chiloé, en la costa oriental de la isla grande que lleva este nombre y frente a la de Caucahué, que en huilliche quiere decir « lugar de gaviotas grandes », pues hay otra más pequeña, el « cheye » o « chillehue », que en la misma lengua denomina a una gaviota más pequeña, enteramente blanca y de cabeza negra.* <sup>1379</sup>

En employant la terminologie indigène qu'il rend saillante en la soulignant, Coloane remonte en quelque sorte aux origines de sa langue, acte linguistique identitaire par

<sup>1375</sup> « *El fantasma del elefante marino* », *Antártico*, op.cit., p.138.

<sup>1376</sup> « *Nuestro Sur* », *Velero anclado*, op.cit., p.31.

<sup>1377</sup> « *En la escuela de Huite* », *Francisco Coloane en viaje*, op.cit., p.88.

<sup>1378</sup> « *Entre avellanos y murtas* », *Francisco Coloane en viaje*, op.cit., p.75.

<sup>1379</sup> « *Quemchi, escenario de mis primeros pasos* », *Francisco Coloane en viaje*, op.cit., p.85.



excellence. En effet, l'écrivain chilote enseigne à ses lecteurs quelques mots de la langue des premiers habitants des terres australes, ce qui est aussi une manière de la pratiquer et d'en assurer la pérennité. Dans cet extrait, comme dans de nombreux autres textes, transparaît la fierté de l'auteur d'être l'héritier d'un environnement naturel exceptionnel, ainsi que le désir de transmettre son attachement enthousiaste pour la région à ses lecteurs. Plus précisément, il se peut qu'il cherche à réveiller le même attachement chez son lectorat chilien et à susciter curiosité et admiration pour la nature australe chez ses lecteurs étrangers. Enfin, de manière plus gratuite, il ressort de ces textes un plaisir de manier les mots de langues différentes, de les faire cohabiter et de les arracher à leur usage restreint réservé à un petit groupe d'initiés.

A côté de la désignation des noms régionaux et des termes indigènes, la présence d'une nomenclature scientifique vient changer la tonalité du texte. Lorsque Coloane s'empare de la nomenclature propre aux sciences naturelles, ce trait d'écriture confère à certains passages un aspect encyclopédique insigne qui s'intègre plus ou moins naturellement à l'intrigue. La nouvelle « *Teresa Tekenika* » offre un exemple éloquent d'une telle idiosyncrasie stylistique.

Après avoir localisé le lieu principal de l'histoire, le texte complète la description géographique par des informations d'ordre zoologique spécifiques à la région :

*Al pie hay bancos de arena donde llega a reposar esa « especie de foca chilena » que el diccionario Larousse Universal denomina elefante marino y que los científicos llaman Mirounga Leonina, como si fuera un gran león marino que mirara por todas partes [...].*<sup>1380</sup>

Ce texte présente quatre types de dénomination, l'une d'entre elles étant mentionnée entre guillemets, ici le signe d'un discours rapporté, tandis que l'autre est en italique, manière typographique de signaler la présence d'une langue « étrangère » – doublement étrangère en fait, puisqu'il s'agit de latin, dans son usage scientifique – au sein d'un discours écrit dans une langue basique, normale. La source de la première dénomination n'est pas indiquée mais ressemble à la définition d'un dictionnaire généraliste. L'étiquette lexicale « éléphant de mer », issue du *Larousse Universel*, est encore plus large car elle ne donne aucune indication géographique alors que l'espèce « éléphant de mer » comprend plus précisément deux variétés dont les noms communs sont éléphant de mer du Sud et éléphant de mer du Nord, tandis que leurs noms scientifiques respectifs sont *Mirounga Leonina* et *Mirounga angustirostris*. Sur ces définitions complémentaires vient se greffer la nomenclature scientifique, c'est-à-dire le nom binominal de l'animal qui précise l'espèce à laquelle il appartient au sein de la famille des éléphants de mer, le premier terme étant le nom générique, le second, l'épithète spécifique, selon le système taxinomique formalisé par Linné au cours du XVIIIe s. Le fait est

<sup>1380</sup> « *Teresa Tekenika* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.270.

que la nomenclature binominale est la plus rigoureuse et si Coloane l'utilise souvent, c'est parce qu'il tient à transmettre à ses lecteurs une information précise sur une espèce caractéristique du Chili austral. La formule binominale *Mirounga Leonina* est suivie d'une hypothèse explicative, sorte de traduction pédagogique imagée permettant de donner à voir ce que la terminologie latine hermétique voile tout en évitant l'écueil et l'opacité d'un jargon. Malgré cela, de cette diversité linguistique ressort l'amour de Coloane pour les noms et le plaisir qu'il prend à nommer. Toutefois, la posture ostensiblement savante de l'écrivain qui transparait dans le travail de la nomenclature n'est pas liée au seul plaisir de nommer ; elle relève d'un désir d'être pertinent et juste quant à la désignation du vivant austral, la langue scientifique étant sollicitée à cet effet en tant que discours de vérité.

Comme nous pouvons le voir, le texte signale explicitement sa charge didactique et montre de quelle manière il se nourrit de savoirs, et ce d'autant plus que le passage concerné peut être lu à la manière d'un extrait d'encyclopédie ou d'un condensé de connaissances. La suite de la nouvelle confirme cette interprétation. Après quelques remarques sur la mythologie yamana, le narrateur impose au lecteur une digression naturaliste en consacrant deux paragraphes à la classification de différentes espèces d'albatros venant interrompre l'intrigue de ce récit aux allures de conte merveilleux<sup>1381</sup>. La structure mérite que l'on s'y attarde : le premier paragraphe est encadré par deux phrases renvoyant à l'intrigue principale. Ces deux phrases sont reliées au discours scientifique via l'établissement d'une ressemblance, hypothétique, entre la jeune fille et l'albatros. Il s'agit d'abord d'une identification : « *Tal vez Tekenika ansiaba volar de su estrecho mundo como los albatros que veía remontar por esos ventisqueros*<sup>1382</sup> ». Le rapprochement est l'occasion d'introduire un discours scientifique sur ces albatros, en en notamment distinguant les différentes sous-espèces.

En effet, le nom générique « albatros » semble avoir une fonction d'appel puisque le texte va convoquer trois types d'albatros différents dans leur nom indigène : « *Así lo hacían Kayelij, Tachalú y Milimoque*<sup>1383</sup> ». Suite à quoi vont être renseignées plusieurs caractéristiques propres à ces trois espèces, la troisième, *milimoque*, emblème de Tekenika, se voyant réservée un paragraphe entier :

*Kayelij, con sus cuatro metros de envergadura de alas blancas, viene del Pacífico (científicamente Diomedea exulans, exulans); Tachalú, desde el Atlántico, de un color negro sucio, se encuentra también en Chiloé, donde se llama pájaro carnero, por la forma de su cabeza y pico, o quebrantahuesos, ya que le gusta quebrar las mulleras para succionar los*

<sup>1381</sup>La jeune indienne yamana est persuadée qu'elle est un albatros jusqu'à ce qu'un phoque lui apparaisse pour lui proposer un voyage dans les profondeurs marines.

<sup>1382</sup>« *Teresa Tekenika* », *Cuentos completos*, op.cit., p.273.

<sup>1383</sup>*Ibid.*

*sesos de sus víctimas (Darwin lo llama Procellaria gigantea). Si una bandada de cientos de estos pájaros después de un largo vuelo se posa en el agua para descansar, se escucha un ruido confuso [...].*<sup>1384</sup>

Ce texte est véritablement le lieu d'un « effet de vocabulaire<sup>1385</sup> » recherché par le narrateur et étayé par l'italique qui met en exergue le caractère étranger des termes rehaussés. L'« effet scientifique » est quant à lui signalé par les parenthèses – exprimant une précision secondaire mais complémentaire dans l'effort de dénomination –, la référence au naturaliste anglais ainsi que la citation d'un extrait de l'un de ses ouvrages. Ajoutons que la coexistence des nomenclatures indigènes et scientifiques permet de saisir le caractère anti-dogmatique de la prose de Coloane. Pour Pablo Vargas, la langue littéraire de Francisco Coloane témoigne de sa nature, de son esprit démocratique: « *De este modo, Coloane les da igual importancia a las diferentes nominaciones, en un ejercicio democrático y por lo tanto político y antiautoritario de alcances profundos*<sup>1386</sup> ». Ainsi, le discours de vérité que l'écrivain propose n'est pas une autorité figée mais relève d'une cohabitation souple et humaniste de différentes dénominations qui sont autant de visions du vivant austral qui acceptent l'autre, s'enrichissent mutuellement tout en affinant notre connaissance de la réalité que Coloane souhaite nous montrer.

Ce qui frappe encore dans la langue de Coloane, c'est qu'il s'empare de la définition, traditionnellement perçue comme discours visant à l'univocité, pour l'ouvrir à la plurivocité, au multiple, autre aspect par lequel on saisit la nature profondément anti-dogmatique de son écriture. En outre, convoquer la métaphore au sein d'une définition (qui selon une approche philosophique occidentale se veut discours de raison) va dans le même sens.

Les informations concernant la première espèce d'albatros sont plutôt sommaires et ne retiennent que l'essentiel, à savoir son imposante envergure. Il s'avère en effet que « l'albatros hurleur » est le plus grand et le plus lourd représentant de son espèce. La description du « *kayelij* » s'accompagne d'un commentaire métalinguistique entre parenthèses dans lequel le texte explicite ses propres variations discursives par le recours à l'adverbe « *científicamente* » et qui délivre la nomenclature la plus précise qui soit puisqu'au lieu des deux termes attendus dans la nomenclature scientifique la plus courante, dite binominale, le texte en donne trois. L'existence de cette nomenclature trinominale est liée au fait que selon

<sup>1384</sup> *Ibid.*

<sup>1385</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>1386</sup> Pablo Vargas, « *La narrativa de Francisco Coloane, elementos de un discurso ecológico* », Coloane: *literatura y ecología al sur del mundo, op.cit.*, p.42.

les experts, il existerait cinq sous-espèces d'albatros hurleurs ou « *Diomedea exulans* ». Coloane propose ici celle découverte et nommée par Linné<sup>1387</sup>, qui mentionne en qualité de nom vulgaire le « grand albatros neigeux », renvoyant ainsi à une sous-espèce en moyenne plus grande que les autres. Cette dernière est aussi la seule dont les mâles adultes ont le corps, ainsi qu'une grande partie de la couverture alaire, entièrement blancs, et dont les femelles sont plus claires que celles des autres sous-espèces d'albatros hurleurs. Ce souci de précision en matière de savoir scientifique montre derechef à quel point Francisco Coloane est un lecteur attentif et passionné d'ouvrages scientifiques, curieux de sciences naturelles et féru de classifications. Il tient à intégrer ce savoir à son œuvre avec sérieux. Pourtant, la présence de parenthèses suggère que le contenu de ces dernières relèverait du luxe, suggestion sur laquelle enchérit l'évocation de l'espèce suivante, le *Tachulú*.

Cette deuxième espèce est traitée avec davantage de précision : le lecteur a le droit à de nouvelles informations d'ordre linguistique concernant la manière dont l'oiseau est couramment appelé à Chiloé, c'est-à-dire de deux façons, toutes deux liées à des caractéristiques qui lui sont propres. Les noms chilotes rendent compte de traits distinctifs d'ordre physique ou comportemental, renseignant concrètement sur sa couleur ou ses habitudes alimentaires singulières. Témoignant d'une familiarité empirique avec l'objet qu'ils désignent, ils n'ont pas l'impersonnalité des nomenclatures scientifiques auprès desquelles ils apparaissent, une telle proximité générant un effet de contraste – et non de nivellement – permettant aux premiers comme aux secondes de ressortir sans que l'un ne prime sur l'autre. Cette coexistence entre discours scientifique et expression subjective constitue un rouage essentiel de l'écriture de Francisco Coloane.

Dans l'œuvre de Coloane, la science s'avère être un médium discursif alternatif permettant de pointer la richesse, l'unicité et la singularité d'un être, d'une chose, d'une région, d'une culture. Elle s'appréhende donc ici, comme dans d'autres de ses textes comme une manière de transmettre un discours sur l'identité et de la forger dans le même temps, dans la mesure où l'idiolecte qu'elle exploite (essentiellement les nomenclatures) a été élaboré dans le but de nommer un seul et unique élément. Deux types de discours se relaient donc dans les textes de l'écrivain pour recréer la complexité du monde austral et le représenter à travers des points de vue distincts et complémentaires, mais aussi pour enseigner de manière plaisante, selon le célèbre adage « *docere placendo* ». Le premier paragraphe se referme sur

---

<sup>1387</sup> Le texte cité ci-dessus fait référence au naturaliste anglais Darwin dont Coloane emprunte la nomenclature scientifique, qui est celle établie par le naturaliste Gmelin qui supervisa, entre 1788 et 1793, la 13<sup>e</sup> édition du *Systema Naturae* de Linné en l'enrichissant et en la modifiant. La nomenclature utilisée par Darwin renvoie ainsi précisément et uniquement au pétrel géant de l'extrême Sud (« *Procellaria gigantea* »).

une phrase qui maintient le lien, d'une manière toutefois peut-être artificielle, avec le personnage principal, en signalant la possibilité d'une expérience auditive similaire : « *Quizás eso, más o menos, habrían escuchado los tímpanos de Tekenika*<sup>1388</sup> ».

Le paragraphe suivant poursuit sur la dernière espèce d'albatros mentionné dans la liste, soit le *milimoque*, l'oiseau-emblème de Tekenika :

*En cambio, Milimoque, que viene de las islas Malvinas o Falkland, no produce esos ruidos de lejanas conversaciones humanas. (Su nombre proviene de una corrupción fonética de balleneros y cazadores de focas: Mollimauk para algunos, y Mollemugge según otros). Es un petrel cobarde que despide un olor fétido. Lloro a moco tendido cuando mugen las tempestades; anida en las mesetas del paso Timbales.*<sup>1389</sup>

Ici, pas de nomenclatures scientifiques ni de marques explicites de discours scientifique. Un commentaire linguistique mis entre parenthèses vient les remplacer. Par ce biais, le narrateur explique l'origine du nom indigène *Milimoque*, une origine dont la description permet également de parler de la culture propre à un peuple. Quelques-unes des caractéristiques remarquables de cet oiseau sont ensuite évoquées : son comportement social (lâche), son odeur (fétide), l'endroit où il niche et enfin le cri singulier qu'il pousse par gros temps. Ce cri est l'objet d'une interprétation toute personnelle qui vient s'intercaler au milieu d'informations objectives. Soulignons que le type d'informations données est identique pour chacune des trois espèces d'albatros mentionnées, ce qui a pour effet de faciliter la distinction entre celles-ci.

Un dernier paragraphe est consacré au *Milimoque*, décrit cette fois avec plus de détails que les autres. Sont indiquées la couleur de ses ailes ainsi que sa démarche : « *Apretándose en sus nidadas familiares con sus alas plumizas ribeteadas de negro, pesadas y torpes, se arrastra como los pingüinos hasta la orilla del mar para poder emprender el vuelo*<sup>1390</sup> ». Outre sa nature didactique, cette description répond à une stratégie narrative dans la mesure où elle fait écho à certaines notations précédentes sur Tekenika : elle prépare l'identification entre la jeune femme et l'albatros *Milimoque* dont elle se sent si proche. En effet, celle-ci passe son temps au bord de l'eau, endroit depuis lequel elle s'abandonne à son désir de s'envoler, et plusieurs fois elle a été vue par les autres membres de sa tribu adoptant une démarche similaire à celle de l'oiseau : « [...] *se la vio salir arrastrándose de rodillas desde su choza* [...]»<sup>1391</sup> (la chaumière de Tekenika correspondant dans ce cas au nid de l'albatros). De cette manière, les informations naturalistes sont intégrées à la fiction de manière fluide,

<sup>1388</sup> *Ibid.*

<sup>1389</sup> « *Teresa Tekenika* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.273.

<sup>1390</sup> *Ibid.*

<sup>1391</sup> *Ibid.*, p.271.

sans rupture, et sont en un sens au service de l'évocation de la cosmologie indienne dans la mesure où elles permettent de mettre en relation un homme et un animal, c'est-à-dire son double. On retrouve, une fois de plus, ce balancement propre au discours naturaliste de Francisco Coloane qui fait de la langue scientifique un tremplin vers l'imaginaire.

### **Entre magie et érudition : « histoires naturelles » du monde austral**

Certaines nouvelles ou chroniques sont consacrées à une espèce animale en particulier. Parce que Coloane est un auteur littéraire, le contenu de ces textes rappelle la tradition des histoires naturelles des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s. et dont Michel Foucault résume la forme et la teneur en ces termes :

[...] faire l'histoire d'une plante ou d'un animal, c'était tout autant dire quels sont ses éléments ou ses organes, que les ressemblances qu'on peut lui trouver, les légendes et les histoires auxquelles il a été mêlé, les blasons où il figure, les médicaments qu'on fabrique avec sa substance, les aliments qu'il fournit, ce que les anciens en rapportent, ce que les voyageurs peuvent en dire. L'histoire d'un être vivant, c'était cet être même, à l'intérieur de tout le réseau sémantique qui le reliait au monde. Le partage [...] entre ce que nous voyons, ce que les autres ont observé et transmis, ce que d'autres enfin imaginent ou croient naïvement, la grande tripartition, si simple en apparence, et tellement immédiate, de l'Observation, du Document et de la Fable, n'existait pas.<sup>1392</sup>

Bien que Coloane ne livre pas un savoir exhaustif sur une plante ou un animal et que les choix qu'il fait soient guidés par ses propres centres d'intérêts, les textes qu'il consacre à telle ou telle espèce, animale ou végétale, possèdent l'aspect de miscellanées : s'y succèdent différents ordres de savoir – donc de discours – où la légende et la mythologie universelle côtoient les données de la science. Dans ce type de textes la nature littéraire de l'écriture de Coloane est mise en relief.

Dans la chronique « *El fantasma del elefante marino* », un titre qui met l'accent sur l'intangibilité et l'irréalité de l'animal qui en est l'objet, le lecteur pourra trouver tour à tour des informations sur la place et le sens de l'éléphant de mer dans la mythologie indienne qui lui confère une dimension divine. A la faveur d'un étrange rayon de soleil, le pachyderme échoué sur la plage de Valparaíso et ainsi exposé à la vue de tous – exposition rendant possible une observation minutieuse, et partant, une description détaillée de l'animal –, est en effet transformé en divinité :

---

<sup>1392</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op.cit., p.141.

*Un rayo de sol en su cenit se dejó caer sobre el lomaje del elefante marino. Una luz de la divinidad tornasolada del dios indio, « sin bulto y peso »: Ganesa, hijo de Siva y Parvati. El dios de la prudencia y de las artes que, en el Olimpo de la India [...].*

*En las festividades de las aldeas costeras del gran delta del Ganges, se la suele invocar al comienzo de todo viaje [...].*

*Se le representa [...] montado en un « ratón », como el que Charles Darwin encontró en las islas más orientales de las Galápagos.<sup>1393</sup>*

Le soleil au zénith, métaphore héliotropique, symbolise dans la Bible un moment de vérité. Dans le texte, la lumière qui tombe d'elle-même sur l'éléphant de mer est l'expression d'une révélation qui confère à l'animal d'une aura divine.

A ce passage mythologique et spirituel est mêlée la figure de Darwin, qui assure la transition vers des considérations d'un registre plus scientifique ayant trait cette fois aux souris :

*Respecto de mamíferos terrestres, no hay más que uno que pueda considerarse como indígena del archipiélago: un ratón, Mus galapaguensis, y hasta donde yo puedo asegurarlo, se haya confinado en la isla Chatam. Mister Waterhouse, naturalista, dice que este ratón es producto de una división de familia peculiar de los de América. En la isla James, asimismo se ha encontrado una rata muy distinta a la común, también estudiada por Waterhouse [...].<sup>1394</sup>*

Le caractère scientifique du discours est rehaussé par la présence de la nomenclature binomiale ainsi que par la volonté manifeste du narrateur de prouver l'authenticité des assertions émanant de différentes sources susceptibles de faire autorité en la matière. La première d'entre elles est l'auteur lui-même, qui a eu l'occasion de visiter en 1981 les îles Galápagos dont il a laissé un récit de voyage détaillé mêlant les informations historiques et géologiques sur l'archipel, les réflexions, les impressions de voyage et les références livresques<sup>1395</sup>. Il reste toutefois prudent quant à ce qu'il affirme (« *y hasta donde yo puedo asegurarlo* »). Puis vient le tour du naturaliste Waterhouse, une source plus spécialisée dont le narrateur rapporte les conclusions. La mythologie indienne est alors sollicitée de nouveau, le narrateur se permettant cette fois une note d'humour en détournant la nomenclature binomiale pour en inventer une autre sur le même modèle : « *Hay imágenes que presentan a Ganesa con las piernas cruzadas sobre el mus ganesis [...]*<sup>1396</sup> ». Le récit se poursuivra selon la même alternance, le narrateur juxtaposant parfois au sein de la même phrase considérations esthétiques (« *El elefante de nuestra historia tiene una belleza de luz y sombra [...]* »), biologiques (« *[...] sobre esos cuatro metros de largo que es también el tamaño de un*

<sup>1393</sup> « *El fantasma del elefante marino* », *Antártico*, op.cit., p.135.

<sup>1394</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>1395</sup> *Galápagos*, Santiago, Editorial Navegación e idea, 2011.

<sup>1396</sup> *Ibid.*

*hipopótamo, o de una vaca “pejebuey” o manatí del río Amazonas [...] ») et impressions personnelles (« ¡Qué maravilla o fantasía verlo [...]! »)<sup>1397</sup>. Le narrateur s'explique sur le contenu protéique de ce texte : « *Escribo estos recuerdos deshilvanadamente, cual un fantasma que se asoma a su pasado* ». Ce commentaire métalinguistique signifie deux choses : d'une part, qu'en écrivant ce texte l'auteur n'a pas eu l'intention de rédiger un article scientifique sur l'éléphant de mer, bien qu'il l'ait nourri d'aspects informatifs et didactiques indépendants de la trame générale ; d'autre part, qu'inclure ce genre de remarques dans ses récits est en soi un trait d'écriture ; enfin, qu'il pratique une forme narrative proche de celle dont Montaigne, l'un des plus grands auteurs humanistes, est coutumier, soit le « coq-à-l'âne » – ce qui ne signifie pas pour autant que celle-ci est décousue.*

Sur les baleines, les « articles » sont nombreux. « *Mito y realidad de las ballenas* » offre un exemple caractéristique de cette bigarrure de forme et de contenu. Le narrateur évoque d'abord la paire « mythe et histoire » qui allait de soi chez les peuples primitifs, avant de citer deux auteurs et les œuvres sur lesquelles il s'est appuyé pour rédiger sa chronique, autrement dit Martín Gusinde (*Hombres primitivos de la Tierra del Fuego*, 1951) et Mircea Eliade (*Le sacré et le profane*, 1965). Et de s'étendre sur la figure de la baleine dans la mythologie on a où celle-ci est nommée Halpén, puis dans la mythologie australienne où elle est connue sous le nom de Lumaluma, en passant par les rites initiatiques de la tribu australienne des Karadjeri, pour ensuite évoquer les nébuleuses de Magellan : « *Científicamente, se ha comprobado que son dos nebulosas gemelas, que se desplazan como gaseosas o polvo cósmico [...]*<sup>1398</sup> ». Puis, le passage à des considérations objectives (observations des tâches quotidiennes des baleiniers, histoire de la pêche à la baleine) est assuré brutalement par une transition péremptoire : « *Pero volvamos a poner los pies en la realidad de nuestra admirada y querida tierra valdiviana*<sup>1399</sup> ».

Bien que son titre ne le révèle pas, la chronique « *Alfaguara* » combine les genres narratifs de manière plus entremêlée, sans distinguer les différentes natures de savoirs : elle refait l'histoire de la chasse à la baleine et met le mammifère en relation avec un toponyme régional pour montrer les similitudes entre une formation géologique et le fonctionnement respiratoire de l'animal, la pointe « *Cruz de la ballena* » semblant émettre le même jet lorsque les vagues viennent s'y briser que la baleine émergeant des flots pour venir chercher l'oxygène<sup>1400</sup>. De même que jusqu'à la fin du XVIe s. les auteurs d'histoires naturelles compilaient sur le même sujet « tout le réseau sémantique qui le liait au monde » et que « la

<sup>1397</sup> *Ibid.*

<sup>1398</sup> « *Mito y realidad de las ballenas* », *Velero anclado*, *op.cit.*, p.46.

<sup>1399</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>1400</sup> « *Alfaguara* », *Antártico*, *op.cit.*, p.103.



grande tripartition [...]de l'*Observation*, du *Document* et de la *Fable*, n'existait pas<sup>1401</sup> », de même Coloane fait fi de la distinction entre observations personnelles et savoirs rationnel, mythologique et poétique en ajoutant aux informations collectées sur la baleine un extrait du poème de Neruda « *La ballenera de Quintay...*<sup>1402</sup> », polyphonie éloquente chère aux humanistes.

On constate que ce sont surtout à ses chroniques que Coloane accorde une fonction didactique ainsi que la mission de proposer des thèmes relevant de la connaissance naturaliste : en raison de la forme très libre du genre, l'auteur y fait entrer tout ce qu'il souhaite pour en faire des textes protéiformes. Pourtant, le roman – un genre ouvert, certes, mais plus systématique et codifié que la chronique – *El camino de la ballena* contient un passage en particulier qui peut se lire comme une sorte de traité de cétologie, bien qu'allégé en comparaison de ce que Melville propose dans *Moby Dick*. Dans ce roman d'aventures où prime l'action, le chapitre 4 constitue une véritable pause didactique à l'occasion d'un dîner entre Hansen l'administrateur de la base baleinière de l'île Decepción, le comptable de la base, le capitaine du *Leviatán* Albarrán et son pilote Yáñez. La digression scientifique sur les baleines est déclenchée ironiquement lorsqu'Albarrán affirme vouloir respecter une superstition propre aux chasseurs de baleine : « —*A bordo no se habla nunca de ballenas, sólo las cazamos —dijo Albarrán. Y cuando nos preguntan los de tierra, les decimos cualquier cosa y se la creen*<sup>1403</sup> ». La réponse d'Hansen, homme de culture qui n'interviendra que dans ce chapitre, ne peut se passer d'une référence savante : « —*Así es como Buffon se equivocó al describir sus costumbres*<sup>1404</sup> ». La question suscitée par cette intervention ne se fait pas attendre, la réponse non plus :

— *¿Quién era ese Buffon? —inquirió Yáñez.  
—Un naturalista francés, el más grande de su época*<sup>1405</sup>. *Sus conocimientos sobre el cetáceo estaban basados en relatos de balleneros, y parece que éstos eran un poco fantásticos.*<sup>1406</sup>

La référence au naturaliste français annonce la teneur scientifique de la conversation qui s'ensuit mais rappelle également les sources « profanes » sur lesquelles se basaient les hommes de sciences pour élaborer leurs théories et leurs histoires naturelles. Dans la culture

<sup>1401</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op.cit., p.141.

<sup>1402</sup> « *Alfaguara* », *Antártico*, op.cit., p.104.

<sup>1403</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.205.

<sup>1404</sup> *Ibid.*

<sup>1405</sup> A travers les propos d'Hansen pointe l'admiration de Coloane pour l'homme de sciences que fut Buffon, auteur de l'Histoire naturelle, une œuvre de 40 volumes.

<sup>1406</sup> *Ibid.*, p.204.

cétologique d'Hansen entrent toutes les sources de savoir, de Buffon à la Bible, bien que la religion et le naturaliste français furent ennemis, ce que déplore l'administrateur :

*—Lo que más me duele de Buffon —dijo Hansen, retomando el tema<sup>1407</sup>— no es que se haya equivocado sobre las ballenas, sino que haya tenido que retractarse de sus teorías por los prejuicios de su época, aunque después fueron confirmados por los adelantos de la ciencia. Fue ante las autoridades de la Iglesia, que no aceptaban que los seres no tuvieran origen divino.<sup>1408</sup>*

Ce commentaire qui rappelle l'opposition historique entre l'esprit scientifique et l'esprit religieux lui permet de rebondir sur la présence de la baleine dans la Bible ainsi que sur la description qui en est faite et qu'il cite en grande partie<sup>1409</sup>, sans refuser de considérer le mythe comme une source de savoir valide, pourvu qu'on sache l'interpréter. C'est du reste ce qu'il affirme face au scepticisme de Yáñez, qui, se fondant sur une interprétation littérale des Écritures, doute de l'identité de l'animal décrit dans le livre de Job : « *—Más bien se parece un poco al cachalote —comentó Yáñez. —Quién sabe...; la Biblia es a veces una poesía confusa de donde hay que interpretar verdades —replicó Hansen [...]*<sup>1410</sup> ». De cette façon, Hansen fait figure d'humaniste, à l'image de Coloane, car il ne cloisonne ni ne hiérarchise les savoirs et trouve dans chacun l'expression d'une vérité, bien que la manière de la déchiffrer varie en fonction de la nature du discours. Du texte biblique Hansen revient à un discours scientifique s'attachant à saisir la place de la baleine du point de vue de l'évolution, avant de clore son intervention sur l'origine de la légende des sirènes : « *Esto es posiblemente lo que ha dado origen a la leyenda de las sirenas, porque a cierta distancia tiene apariencia humana y semeja una mujer dando el pecho a su hijo*<sup>1411</sup> ».

L'explication de la légende des sirènes déclenche une question posée par Yáñez au sujet de la taille des baleines à leur naissance, laquelle signe le retour d'un savoir rationnel naturaliste sur les mammifères marins. Hansen se montre en effet très précis en lui apportant une réponse pour différentes espèces de cétacés, qu'il désigne pour deux d'entre elles par leur nomenclature binomiale. Il ajoute d'autres informations spécifiques (durée de gestation, mœurs sexuelles, rapports générationnels). De questions en questions, il est amené à évoquer la nourriture des baleines, le plancton, qu'il décrit avec une précision scientifique telle que son exposé occupe l'espace d'une page. La scientificité de son discours est soulignée par une

<sup>1407</sup> L'*excursus* se prolonge pour s'étendre sur tout le chapitre : « *A pesar de la advertencia de Hansen, el tema de los cuatro comensales no salió de las ballenas* », *ibid.*, p.206.

<sup>1408</sup> *Ibid.*

<sup>1409</sup> « *Es la descripción que hizo Jehová a Job del leviatán; es más larga, pero yo he entresacado las frases en que se parece más a lo que cazamos* », *ibid.*, p.207.

<sup>1410</sup> *Ibid.*

<sup>1411</sup> *Ibid.*, p.209.

abondance de termes spécialisés relevant du domaine de la biologie, ainsi que par la nature des commentaires de type descriptif-explicatif. Ce long exposé sera encore suivi d'un commentaire mythologique sur l'origine des noms des bateaux.

Dans les récits de Coloane, le savoir, quel qu'il soit, n'est pas seulement un discours susceptible de s'enrouler sur lui-même ; il ne prend pas seulement la forme d'un ensemble de connaissances nourries d'expériences livresques et livrées par diverses figures d'érudits. L'écrivain chilote met ce savoir à l'épreuve de la réalité et le fait aussi surgir des choses, donnant ainsi à voir une expérience empirique du vivant.

### 1.1.2.3. Des choses aux mots : le savoir mis en scène et mis en question

Parce qu'ils ne sont pas arides ni purement didactiques et mettent en scène une expérience humaine, les textes littéraires de Coloane sont le lieu d'une animation du savoir qui prend la forme de dialogues, d'enquêtes et d'explorations sur le terrain, et enfin, bien que plus rarement, de fables animalières.

## **Le savoir dialogué**

Certains textes font dialoguer des hommes de savoir à travers des citations d'extraits de leurs œuvres les plus connues. Les dialogues réels, « en présentiel », sont relativement rares mais nous intéressent étant donné que nous explorons les modes de transmission des connaissances sur la nature australe livrées dans l'œuvre de Coloane.

Le narrateur du récit « *Arica, cóndores, "guacaches" y ballenas* » met en scène une conversation qu'il a eue, dans le restaurant « La liserá » d'Arica (région d'Arica et Parinacota), avec Alfredo Wormald Cruz, auteur de l'ouvrage *El mestizo en el departamento de Arica*, célèbre à l'échelle régionale et nationale, et cité dès l'incipit. L'homme, médecin de formation, a vécu quatre ans dans la jungle bolivienne et cette expérience fut pour lui une école que le narrateur-enquêteur va exploiter : « *Alfredo Wormald se convierte para mí en un documento viviente*<sup>1412</sup> ». Il représente donc une source de savoir qu'il peut interroger sur divers terrains d'investigation, à commencer par le nom du restaurant où ils sont attablés :

*Yo creía que « La liserá » derivaba su nombre de ese pez que en ella abunda, la lisa; pero don Alfredo me rectifica: « Se llama liserá —me dice— desde los primeros años de la Colonia. Yo pensaba también que era por las lisas, pero nunca las comieron. Tengo las descripciones de las comidas de Arica a través de 400 años y en ellas se menciona el tomillo, el congrio, otros peces, pero nunca la lisa. En 1607 ya se designaba a este sitio*

<sup>1412</sup> « *Arica, cóndores, "guacaches" y ballenas* », *Velero anclado*, op.cit., p.26.

*como « La lisera » y mi opinión es que era debido a que aquí abunda una planta que después fue destruida por las dunas. Era una especie de pita, cuyo vástago de 10 o 12 pies florecía de blanco una sola vez en la vida, este vástago se llama lisera y de allí viene el nombre de este trozo de mar.*<sup>1413</sup>

*Don Alfredo tiene archivos de Arica desde 1605 a 1814. Son los únicos que existen, pues un maremoto en 1604 arrasó toda la documentación anterior.*<sup>1414</sup>

S'exprimant habituellement en qualité d'érudit maître de la connaissance qu'il délivre, le narrateur adopte ici une posture d'humilité, découvrant et recevant l'information en même temps que le lecteur. A l'inverse, don Alfredo apparaît non seulement comme un homme cultivé mais également comme un chercheur qui se trompe, consulte des documents, déduit et émet des hypothèses. Le lecteur voit ainsi un homme au travail qui révèle sa démarche heuristique. Sous la forme de l'archive, le document est mis en valeur à la fois comme source sûre de savoir et comme matière fragile que la nature peut détruire<sup>1415</sup>.

La réponse de don Alfredo n'est pas discutable et le schéma du cours magistral, exposé de connaissances scientifiques puisées dans des sources essentiellement livresques et transmis comme tel, est conservé. D'ailleurs, de longs extraits de l'ouvrage d'anthropologie *El mestizo en el departamento de Arica*, sont retranscrits les uns à la suite des autres, à la manière d'un copier-coller. Nombreux sont les textes de Coloane qui font de la sorte le recensement des connaissances sur telle ou telle matière et dans lesquels les citations génèrent des développements d'une longueur conséquente.

D'autres récits présentent des dialogues plus « socratiques » mettant en scène des maîtres et leurs disciples, des enthousiastes face à des sceptiques, qui entrent en interaction de façon plus régulière. Au chapitre 6 du roman *El camino de la ballena*, deux types de savoirs sont mis en scène sur le mode de l'opposition. Le savoir scientifique, ou théorique, est représenté par le personnage de l'administrateur Carlos Hansen dont la carrière est soumise à une alternance entre l'étude et l'action :

*Le habría gustado ser marinero, piloto o capitán en los buques de vela; pero su padre, que era pescador de arenques en su tierra natal, quiso que fuese médico y lo hizo ingresar en la Universidad de Oslo [...].*<sup>1416</sup>

<sup>1413</sup>*Ibid.*

<sup>1414</sup>*Ibid.*, p.27.

<sup>1415</sup>Bien que dans ce cas précis Wormald semble avoir privilégié le document écrit pour comprendre le lien entre un toponyme et la nature des lieux, son travail a été décrit par l'anthropologue Manuel Dannemann de la manière suivante : « *La base metodológica en que se sustenta Wormald está constituida por la observación y recolección directa de los hechos en el terreno mismo de su vigencia o de la conservación de sus huellas, a través de un contacto permanente con la cultura de esta tierra* », cité par Jorge Hidalgo Lehuedé, *Historia andina en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 2004, p.647. Est ici exposée une méthode d'acquisition de connaissances qui part du réel avant que celui-ci soit mis en discours.

<sup>1416</sup>*El camino de la ballena, op.cit.*, p.204.

Savant et cultivé, il est celui que l'on interroge, ce que fait notamment le pilote Yáñez, plus jeune, ingénu et enthousiaste et facilement impressionné par les figures d'autorité. Tandis qu'il se fait le relais du savoir rationnel sur les baleines, les marins, le capitaine Albarrán du Leviatán et le pilote Yáñez ont un rapport plus instinctif, primitif et direct avec l'animal qu'ils chassent quotidiennement. Le savoir de Hansen place tout naturellement ses convives dans la situation d'hommes à la culture imparfaite, en position d'apprenants, et les conduit à questionner l'administrateur sur divers points relatifs aux mœurs de la baleine<sup>1417</sup>.

Le chapitre prend fin avec un bref échange entre pilote et capitaine, qui révèle une appréciation différente par les deux marins du « cours » dispensé par Hansen<sup>1418</sup> :

—*Lo que es saber, ¿no? ¡Esta noche he aprendido más de ballenas con míster Hansen que en toda mi vida de cazador!* —dijo el piloto.  
 —*Son cosas de libros. Si uno hiciera caso de eso, no podría ni arponear tranquilo una ballena* —repuso el capitán.  
 —*Pero sabe el hombre de ballenas.*  
 —*Por lo que ha leído él, y yo por lo que he cazado.*<sup>1419</sup>

Affichant un certain mépris pour le savoir livresque, encyclopédique et théorique, qu'il considère comme susceptible de nuire à l'action, Albarrán fait valoir quant à lui un autre type de savoir, empirique et pragmatique<sup>1420</sup>. Le texte ne tranche pas et le parallélisme syntaxique sous-tendant la réplique d'Albarrán (« *Por lo que ha leído él, y yo por lo que he cazado* ») confère un poids égal à la lettre et à l'action, suggérant même une complémentarité entre les deux. Cependant, à la fin de la chronique « *El albatros Alvarito* », les défaillances d'une connaissance essentiellement médiate du vivant sont pointées à travers ce commentaire narratorial qui pointe avec ironie l'erreur d'une jeune conservatrice du musée de Cucao, pourtant sûre d'elle :

*Me habla con orgullo y seguridad de su « Museo de Cucao » y que conoce todos los « animales del agua » que están allí. Guardo respetuoso silencio ante la nueva generación de « sabios ». Tengo que apretar los dientes para no decirle que a la osamenta del cachalote le faltan todas las muelas de abajo que envainan los estuches comeos de arriba. Que más que un cachalote, me parece el hijo de una ballena blanca, de lomo gris perla, que mide un poco más que un cachalote, y que yo he ayudado a cazar al chilote Humberto Olavarria en medio de la corriente de Humboldt a cien millas de la costa.*<sup>1421</sup>

<sup>1417</sup> Ainsi, le sujet est lancé et constituera l'essentiel du chapitre 6.

<sup>1418</sup> La figure de professeur qu'il incarne est presque caricaturale : « [...] *sentándose cómodamente en su sillón, prosiguió largo y tendido, como si dictara una clase [...]* », *ibid.*, p.208.

<sup>1419</sup> *Ibid.*, p.214.

<sup>1420</sup> Comme on l'a vu, Albarrán est un homme d'action qui parle peu mais qui en revanche est tourmenté par une vie intérieure particulièrement intense. A l'écoute de ses rêves, il pense par analogie et ses connaissances du vivant sont intuitives.

<sup>1421</sup> « *El albatros Alvarito* », *Velero anclado*, *op.cit.*, p.42.

Le savoir du narrateur est précis parce qu'il est fondé sur une expérience vécue : la chasse à la baleine lui a fourni l'occasion d'observer minutieusement les cétacés. En revanche, les « savants » (les guillemets suggèrent que le terme est inapproprié pour désigner ces érudits « de cabinet »), qui ne sont entrés en contact avec la nature qu'à travers les livres ou l'observation de fossiles ou par d'autres moyens indirects sont susceptibles de se tromper. L'action, l'effort physique et la confrontation concrète ont permis une véritable rencontre avec la nature, car le vivant est en mouvement.

Dans les récits de Coloane, le vivant austral n'est pas seulement un texte, un discours, un thème, un nom, en bref, des mots posés sur une réalité fixée et immobilisée par la langue et qu'il suffit de transmettre tel quel. Même si l'apprentissage d'un savoir repose sur un discours, textuel ou oral, celui que propose Coloane est aussi présent en tant que réalité vivante, contemporaine des hommes qui l'approchent via un contact direct et physique. Cette coprésence du vivant austral et de l'homme, qui institue une autre forme de savoir et un autre mode de connaissance, apparaît dans les textes grâce à la mise en scène de promenades en milieu naturel effectuées, dont guidées, par un narrateur homodiégétique. Elles sont les sujets d'un grand nombre de chroniques de voyage rédigées par Coloane, collecteur pédestre de la nature australe. On peut lire cette pratique comme un écho à la péripatétisme aristotélicienne : Coloane, tout comme le fait Aristote, enseignait en déambulant. Il est possible de rapprocher cette pratique d'une approche humaniste (celle d'un Erasme, ou d'un Rabelais) qui préconisait une hygiène du cours selon laquelle un savoir solide ne s'acquière que par une confrontation du sujet avec l'objet de son étude.

Un passage de la nouvelle « *Estelas del Caleuche* » met en scène un narrateur, qui se révèlera particulièrement érudit en matière de zoologie marine, en promenade à Pirulil. Il est accompagné d'un homme, tailleur de son métier, qui se définit plutôt par sa force physique que par l'étendue de ses connaissances scientifiques. Sur la plage de Cucao, le regard du narrateur est tout naturellement attiré par des traces imprimées sur le sable, empreintes d'oiseaux, d'hommes et d'animaux qu'il déchiffre aisément avant de faire une découverte plus remarquable : « *De pronto nos topamos con dos vómitos de lobo ; uno inmenso y otro pequeño a su lado, como una campana y una campanilla navegantes*<sup>1422</sup> ». L'italique indique qu'il s'agit d'un terme peu courant, argot scientifique ou expression régionale, pour désigner quelque chose qui porte un nom plus objectif. Après en avoir décrit la forme par le biais d'une comparaison à l'adresse des « profanes », le narrateur se lance dans une description détaillée

---

<sup>1422</sup>« *Estelas del Caleuche* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.214.

de ces étranges créatures (« *extrañas creaciones de la naturaleza isleña* ») et fournit une explication documentée de leur histoire biologique et de leur organisation sociale complexe dignes d'un article spécialisé. Il se fait également le relais des discours des scientifiques (« *los cientistas las explican como individuos asociados en colonias [...]* »)<sup>1423</sup>, donnant ainsi l'impression que le texte, qui dessine un bloc assez massif à l'échelle de la page et qu'aucun alinéa ne vient aérer, se nourrit de son propre enthousiasme pour les précisions scientifiques et la théorie.

De fait, dans le paragraphe qui suit, le narrateur fait preuve de distance et d'autodérision. Il s'amuse de la forme de son discours précédent et offre une perspective humoristique sur le « bavardage » scientifique. Celui-ci perd en effet de son efficacité pédagogique dès qu'il prend la forme d'un « cours magistral » monologique et monolithique :

*Mi amigo Mansilla parecía un tanto cansado de mi compañía y mis divagaciones locuaces sobre estas hidromedusas y me invitó a regresar a la realidad, y al mismo tiempo a su pueblo [...].*<sup>1424</sup>

La science approchée en tant que discours d'érudition abstrait est ici opposée à la réalité, au lieu concret et familier. Le récit « *Entre avellanos y murtas* », construit sur le même modèle ambulatoire que la nouvelle « *Estelas del Caleuche* », est quant à lui dépourvu de théories scientifiques et met en avant l'importance sans égale des perceptions sensorielles dans le cheminement vers la connaissance. Retraçant sa propre expérience heuristique, le narrateur invite le lecteur à découvrir les noisetiers, les myrtes et les moules de la plage de Tubildad :

*[...] el sábado 20 de abril, bajábamos con Marta Yáñez por un sendero borroso entre avellanos y murtas, hacia la playa de Tubildad, a mariscar « quilmahues », o sea, choritos. Íbamos recogiendo y comiendo avellanas con ese sabor a tierra olorosa y dulzona hasta que me obsequió un ramo de deliciosas murtas. Esta baya silvestre es tan perfumada y dulce que se deja por ella cualquier otra golosina del bosque.*<sup>1425</sup>

Ces quelques lignes transcrivent une rencontre empirique avec les fruits de Tubildad. Alors que le verbe « *recoger* » pourrait parfaitement s'appliquer au naturaliste au travail, qui recueille dans la nature les objets de son étude, celui-ci n'est pas suivi du verbe « *observar* » mais de « *comer* ». Aussitôt cueillies, les noisettes sont avalées sans avoir été observées ni décrites. Coloane ne fait donc pas appel à l'esprit analytique mais aux perceptions sensorielles

---

<sup>1423</sup>*Ibid.*

<sup>1424</sup>*Ibid.*

<sup>1425</sup>« *Entre avallanos y murtas* », Francisco Coloane en *viaje*, *op.cit.*, p.75.

de son lecteur pour lui faire connaître, en substance, ces noisettes. De la même façon, concernant lesmyrtes, ne sont données que des informations gustatives et seul est transmis un plaisir sensuel. Le plaisir de nommer et de montrer est ici fortement lié à celui de dire la terre natale.

Quant aux moules de Tubidad, elles offrent au narrateur l'opportunité d'une expérience tactile :

*Los « quilmahues » o choritos se amontonaban generosamente sobre el limo descubierto por la extensa bajamarea y uno podía recogerlos a puñados, quitándoles sólo las pequeñas piedrecillas a que están adheridos con sus pelillos. Colmamos luego nuestros canastos y los lavamos en el mar.*<sup>1426</sup>

Cette expérience « en plein air » donne lieu à un contact direct avec le vivant, à une « manipulation », une transformation par l'homme de l'état naturel du mollusque. De ce récit sont absents les dialogues<sup>1427</sup> au profit d'une série d'actions que le narrateur cherche à partager avec le lecteur en employant le mode impersonnel (« *uno podía recogerlos* »).

Dans « *Teresa Tekenika* », on a vu que Darwin était évoqué une première fois pour fournir une précision en termes de nomenclature. Il l'est une seconde fois, dans le même paragraphe, à l'occasion de l'évocation des sons produits par l'albatros « *Procellaria gigantea* » ou « *Tachulú* » lorsqu'il se pose sur l'eau. Le naturaliste n'est donc pas sollicité cette fois pour son travail scientifique mais pour l'image qu'il emploie pour décrire ce bruit de manière subjective :

*Si una bandada de cientos de estos pájaros después de un largo vuelo se posa en el agua para descansar, se escucha un ruido confuso [...] « como el que se levanta de una gran masa de hombres que conversan a la distancia », observó Darwin. Quizás eso, más o menos, habrían escuchado los tímpanos de Tekenika.*<sup>1428</sup>

Ainsi, Darwin n'est pas seulement un usager des nomenclatures, il est aussi l'auteur d'une prose imagée grâce à laquelle il exprime les impressions qu'ont laissé sur lui les bruits de pétrels géants au repos lors de son voyage d'exploration dans l'extrême Sud du continent américain. La froide étiquette qu'est le nom scientifique, que Coloane ne délaisse pas pour autant, est complétée par la citation de l'analogie utilisée par le naturaliste anglais, une image

---

<sup>1426</sup>*Ibid.*

<sup>1427</sup> Ce silence est du reste souligné lorsque trois porcs sont lâchés pour venir fouir dans ces moules sous le regard étonné du narrateur et de Marta : « *Marta y yo miramos hacia la balsa, pero no hacemos comentarios. El chilote generalmente guarda sus opiniones y espera que los hechos hablen [...]* », *ibid.*, pp.75-76.

<sup>1428</sup>*Ibid.*



qui lui permet ainsi de rendre plus proche à ses lecteurs l'expérience auditive extraordinaire qu'il a pu faire en entendant ces oiseaux.

La forme littéraire de cette notation, qui exprime une expérience sensorielle vivante de la nature, importe à Coloane tout autant que sa forme scientifique. De cette manière, dans ses textes, la scientificité du discours savant s'efface à mesure que le fictionnel prend le dessus : dans ce cas, la fable propose une connaissance indirecte, mais non moins efficace, du vivant austral.

### Fables animales

Les albatros sont les héros des nouvelles « *El albatros Alvarito* » et « *Albatros errantes* ». Cette dernière est particulièrement intéressante en raison d'une « curieuse focalisation<sup>1429</sup> » à partir de laquelle le lecteur peut suivre le déplacement des oiseaux depuis l'île Ganso, non loin du Cap Horn, jusqu'aux rochers de Cucao sur lesquels ils finissent par se poser. Depuis le ciel sont ainsi perçus les différents lieux qui jalonnent leur trajectoire à travers la région australe.

Les trois héros de l'histoire représentent trois espèces différentes d'albatros, qui sont d'abord présentés au lecteur selon une triple, voire une quadruple nomenclature : nom d'usage, nom indigène et nom scientifique, auxquels s'ajoute pour l'un d'entre eux une alternative au premier, le nom commun. Ainsi classés, ils sont brièvement décrits et différenciés les uns des autres<sup>1430</sup>. C'est la désignation indigène qui va leur servir de nom fictionnel puisque dans le récit l'un s'appelle Milimoque, l'autre Tachulú et le troisième Cayejil.

En dehors des données « scientifiques » à l'aide desquelles sont introduits les personnages du récit, des volatiles, donc, le caractère fictionnel de la fable est particulièrement évident. En effet, le narrateur fait parler les oiseaux, comme dans un conte

<sup>1429</sup> « Mientras se desplazan y “dialogan” se produce una curiosa “focalización”, en que conocemos el panorama y la geografía que supuestamente recorren y observan desde la altura [...] », Juan Ricardo Ferrada, « Realidad y embrujo en Francisco Coloane », *Antártico*, op.cit., p.24.

<sup>1430</sup> « Al oriente del islote El Ganso —próximo a los cabos de Hornos— se reúnen cientos de albatros de « ceja negra », científicamente clasificados como el *Diomedis melanophris*, y que tantos yamanas como otros pobladores llaman “Milimoque”. Al “pájaro carnero” o albatros común del océano atlántico —que es el *Macronectes giganteus*— lo designaban “Tachulú” muy mencionado en los relatos de cazadores de focas y ballenas [...]. Pero este bandido de alta mar tiene menor envergadura de alas que el *Diomedea exulans* exulans, nombre científico que eufónicamente semeja sus cuatro metros de alas agitándose con suavidad sobre las olas del Pacífico [...]. Este último es el “Cayejil”, conocido por los onas cuando aparecía en el archipiélago de los cabos de Hornos [...] », « *Albatros errantes* », *Antártico*, op.cit., p. 174. Rappelons que ces trois espèces d'albatros ont déjà été décrites d'une manière similaire dans « *Teresa Tekenika* ». Soulignons ici encore la pédagogie de la répétition pratiquée par Coloane.

merveilleux ou un dessin animé, lesquels fournissent ainsi eux-mêmes des renseignements sur leurs propres spécificités, comme la façon dont ils volent :

—*Puedo volar de un largo por sobre esa tormenta que se avecina —dijo Cayejil al levantar el pico oteando un paredón gris oscuro [...].*

—*Yo por debajo; pero puedo encontrar mejor alimento fresco con ese temporal —replicó Tachulú [...].*

—*Salgamos por los grandes brazos del Onashaga hacia el Pacífico —insinuó Cayejil, abriendo medias sus alones [...].*<sup>1431</sup>

Le lecteur se trouve ainsi plongé au cœur d'une conversation animale, dans l'intimité des oiseaux, ce qui en fait un familier. Cette fiction merveilleuse témoigne ainsi de son efficacité pédagogique dans la mesure où l'imaginaire évacue le poids discursif d'une longue tirade scientifique : le fictionnel est du côté du vivant. Ce survol de la région par différentes espèces d'albatros est encore l'occasion d'une collection de la faune régionale et de sa classification scientifique mais celles-ci constituent ici un savoir vivant dans la mesure où ces informations partent de rencontres avec le réel naturel et ne sont donc pas un pur discours abstrait ou plaqué sur ce dernier. En effet, la narration s'adapte au mode de vie et aux mœurs des albatros, ainsi qu'à la progression de leur voyage. Autrement dit, elle se laisse guidée par la nature de ses personnages. Certains éléments, comme des proies potentielles, retiennent leur attention en particulier :

*No pasó largo sin que avistaran un gran cardumen que un leopardo marino perseguía hacia un redoso de la bahía Desolada.*

*Tachulú y Milimoque, en vuelos cortos, iniciaron su acoso sobre la cabeza de la Hydrurga leptonyx, de nombre vulgar « leptún ». Tiene este animal de uno a dos metros de largo, con manchas de color castaño oscuro y los ojos bordeados de un círculo pálido. Viven aislados y sólo se agrupan cuando llega la época de la procreación. Les gusta comer solos, sin ser molestados.*<sup>1432</sup>

Notons d'abord que le texte alterne entre deux temps verbaux : le passé simple, qui est le temps de la narration et correspond à l'histoire des trois héros, et le présent qui exprime une vérité générale sur les albatros. On passe ainsi du particulier au général, du vivant à la théorie. Ce qui est également remarquable ici, c'est la première désignation du léopard de mer convoité par la nomenclature scientifique binomiale « *Hydrurga leptonyx* », ce qui crée un effet de chute amusant en donnant l'impression que ces albatros sont si savants qu'ils connaissent le nom scientifique de leurs proies. Dans cette fable qui se nourrit de rencontres

<sup>1431</sup> *Ibid.*, pp.174-175.

<sup>1432</sup> « *Albatros errantes* », *Antártico*, *op.cit.*, p.176.

animales, le savoir semble ainsi incarné par le vivant lui-même. Il est animé et sa transmission est ainsi facilitée. En ce sens, Coloane s'inscrit dans la tradition du principe *docere placendo*.

Avant de prendre leur envol, les regards des albatros croisent une outarde :

*Con estas decisiones súbitas de los pájaros, volaron los tres albatros, no sin antes echar un vistazo en derredor. Una avutarda colorada, llamada "Luruj" por los aborígenes, levantaba su gran pecho de plumaje rojizo ocre y cabeza de un gris azul como la piedra balística donde se asentaba. Asimismo, unos deplorables jotes, o "chachaj" para los naturales, se posaban en las cumbres que formaban los robles aparragados.*<sup>1433</sup>

Dans ce passage dépourvu de termes scientifiques, la collecte de données se fait « au hasard » de rencontres, en mouvement ; les albatros et leurs compagnons australs sont pris sur le vif, dans leur environnement naturel, ce qui est aussi l'occasion de consacrer quelques remarques à l'aspect du paysage propre au lieu considéré. Puis les albatros rencontrent un manchot empereur :

*Un pingüino emperador pareció saludarlos al contonearse con su andar característico de pequeños saltitos y esa estatura tan apuesta semejante al Cayelij. —« Shusha shusha » —profirió Milimoque al ver que el emperador Aptenodytes Forsteri, que habita en grandes colonias en los islotes Eycuts, se pavoneaba luciéndose entre los pequeños pingüinos del sur, a los cuales los yamanas llaman simplemente « shusha shusha ».*<sup>1434</sup>

Le manchot empereur, oiseau endémique de l'Antarctique, dont la présence ici est donc particulièrement signifiante, reçoit à trois dénominations différentes : son nom vulgaire, son nom binominal scientifique et son nom indien qui est celui qu'utilisent les oiseaux dans cette fable. Outre le manchot empereur, les trois albatros rencontrent encore un cachalot, ainsi que des mollusques spécifiques à la région (« [...] colonias de "apretadores", unos moluscos de concha gruesa, resistente, de carne rosada y fondo cóncavo nacarado<sup>1435</sup> »), et encore des escargots de mer, tous décrits avec plus ou moins de détails. Le texte continue à solliciter l'idiolecte scientifique qu'il fait cohabiter au sein de la fable avec les régionalismes.

La nouvelle se clôt sur une description métaphorique du ciel qu'ont traversé les trois albatros, saisi lors d'une éclaircie :

*Así el albatros se pude deleitar con el manjar de su « Gran Asesino », mientras un « ojo de buey » se abrió en la bruma del cielo como una claraboya escorada presenciando las travesías y travesuras de su propia naturaleza.*<sup>1436</sup>

<sup>1433</sup>*Ibid.*

<sup>1434</sup>*Ibid.*, p.175.

<sup>1435</sup>*Ibid.*, pp.178-179.

<sup>1436</sup>*Ibid.*, p.181.

Par cette image, le narrateur semble définir son statut comme celui d'un observateur témoin du vivant régional, à qui il est donné de se mettre à la place de Dieu. Pareil statut implique une éthique : le narrateur-écrivain invite implicitement les habitants de la région australe à voir dans le vivant décrit « leur » nature, à laquelle ils se doivent donc d'être particulièrement attentifs puisqu'ils partagent avec elle le même habitat. En regardant par cette petite lucarne qu'il prête également au lecteur, Coloane remplit sa mission identitaire de passeur de connaissances et de provocateur de curiosité et d'amour pour cette nature diverse et unique.

Malgré cette faculté donnée à l'écrivain d'observer le vivant, certains textes montrent que ce dernier résiste parfois aux mots de la science et à l'intelligence de l'homme ainsi mis en difficulté par le réel sensible.

#### 1.1.2.4. Une nature qui résiste à l'intelligence et aux regards

En effet, les textes de Coloane suggèrent que certaines réalités résistent et résisteront longtemps à la volonté humaine de sonder le vivant pour le comprendre et de le fixer dans un discours. Il arrive en effet que le recours à l'observation, aux nomenclatures et aux discours scientifiques, ainsi que toute tentative d'étude, d'analyse et de compréhension de l'objet considéré se révèlent vains et inadaptés au réel appréhendé. D'une manière générale, les mots, quels qu'ils soient, ne pourront cerner complètement la nature australe. Le savoir qu'ils en transmettront sera toujours partiel ou lacunaire. Toutefois, révéler cette résistance est une manière d'exprimer une vérité fondamentale sur la nature australe : son irréductible opacité, son mystère essentiel.

En effet, dans ces lieux où tout peut arriver, désigner le vivant par des noms pour les identifier peut s'avérer insensé dans la mesure où comme les lieux, plantes et animaux héritent d'un plurilinguisme lié à l'histoire du peuplement de la région australe. La baleine blanche possède ainsi plusieurs noms, notamment celui qu'un pêcheur chilote lui a donné :

*[Humberto Olavarria] la llamaba « ballena franca o de aleta », por sus inmensos caudales que despliega sobre el horizonte cuando se hunde. Pero en Cucao todo puede ser... hasta Dios puede llamarse Cucao en sus tempestuosas playas, lagos y ríos, porque como dijo el obispo Berkeley hace doscientos años: « en la naturaleza existe parte de la divinidad ». ¿Y quién la va a discutir más allá de Cucao?<sup>1437</sup>*

<sup>1437</sup> « El albatros Alvarito », *Velero anclado*, op.cit., p.42.

La relativité du nom, l'arbitraire du signe, se révèlent très clairement en région australe, et il semblerait que le seul nom qui vaille, absolu, qui serait capable de désigner de manière vraie tout le vivant serait « Dieu ». A côté de cet absolu du verbe, les nomenclatures n'ont plus aucune valeur ni de raison d'être et c'est un long pan de l'histoire épistémologique qui se trouve ainsi balayé. De la même façon, le pouvoir de la croyance religieuse s'oppose à celui de la raison.

Dans « *Mito y realidad de las ballenas* », la pensée mythologique des Indiens de Terre de Feu apparaît comme une intelligence intuitive qui connaît son objet avant que la science ne cherche à le nommer, à l'explorer, à le théoriser, bien que le mythe ne le dise pas de la même façon et que les symboles l'emportent sur la logique rationnelle :

*Nuestros indios onas que se escaparon del vientre de la ballena Hálpén [...] habían evolucionado en sus creencias míticas y religiosas hasta la certeza de que el espíritu de los onas iba a morar en la « isla blanca que está dentro del cielo », conjeturo que podrían ser esas nubes o nebulosas de Magallanes que hasta hoy preocupan a los sabios y científicos que van recorriendo algunas puntas del infinito velo del universo.*<sup>1438</sup>

Les Indiens « habitaient » ainsi les phénomènes physiques de la nature et se les approprièrent de manière symbolique, préservant ainsi la part essentielle de mystère qui les caractérise. La pensée indienne est présentée ici comme un modèle de compréhension de l'environnement naturel.

Prenant soudain conscience de la vanité de ses mots, le narrateur du récit « *Estelas del Caleuche* » met brutalement fin à un long discours scientifique consacré à la description de variétés biologiques d'hydroméduses ou siphonophores :

*Otros poseen tentáculos para su defensa; en fin, allí estaban a nuestros pies, en la barra entre el mar y la tierra de Cucao; la sifonófora madre y el sifonóforo hijo; las huellas del padre se perdían a semejanza de la última luminosidad del sol que se hundía en la vastedad oceánica.*<sup>1439</sup>

Ce passage semble suggérer que la réalité du vivant n'a rien à voir avec celle dont rendent compte les discours scientifiques et que ceux-ci ne peuvent avoir prise sur des animaux dont la présence ou la visibilité ne sont que fortuites ou temporaires, qui rentrent dans leur milieu de vie et ne laissent que des traces de leur passage, se dérochant ainsi au regard trop curieux de l'homme et à sa langue bavarde. Soulignons également l'emploi des

<sup>1438</sup> « *Mito y realidad de las ballenas* », *Velero anclado*, op.cit., p.46.

<sup>1439</sup> « *Estelas del Caleuche* », *Cuentos completos*, op.cit., p.214.

termes à connotation affective « *madre* » (le féminin « *sifonófora* » étant par ailleurs un néologisme) et « *hijo* », en rien scientifiques car aucunement objectifs.

En effet, Coloane ne sacralise pas le discours scientifique, loin s'en faut. On trouve une occurrence où la mention des noms yamana et scientifique du même oiseau est l'occasion de prendre de la distance sur la nomenclature établie par les sciences naturelles. Ainsi, le narrateur qui rapporte l'histoire du *yekamusch* de la légende yamana se permet de ridiculiser, en même temps que le prétentieux personnage, les scientifiques qui font montre de pédanterie dans le choix des noms qu'ils ont donné à la flore et à la faune : « *En un de las canoas iba también Túwuch. Así llamaban los yamanas a la garza gris, que los científicos, cuya pedantería en ocasiones rivaliza con la del Sabelotodo, denominan Nycticoras obscurus*<sup>1440</sup> ».

Plus loin encore, le narrateur a recours non sans humour à la nomenclature scientifique pour désigner un arbre de la région antarctique dont le père du *yekamusch* récupère l'écorce pour se construire un canoé, sans donner toutefois son nom commun et faisant donc preuve de cette pédanterie scientifique qu'il soulignait plus haut : « *Rápidamente el viejo fue a cortar cortezas de roble para fabricarse una canoa de este nothofagus antártico que bota las hojas en invierno*<sup>1441</sup> ». La présence de ce mot produit un effet de contraste qui prête à rire. Coloane semble ici jouer sur la forme d'une langue sans plus considérer sa valeur sémantique.

De cette manière est pointée l'incapacité de la taxinomie scientifique à embrasser tout le vivant, qu'il n'est pas possible de mettre dans des cases. Les nomenclatures scientifiques deviennent alors inutiles. Il existe en effet quelques créatures naturelles difficiles à classer, sortes de monstres sans en être tout à fait, et dont l'existence aux confins du Chili montre qu'en ces lieux tout est possible. Dans la nouvelle « *Tierra de olvido* », un chien qui hurle plaintivement attire l'attention des voyageurs par son étrange physiologie :

*[...] surgió un extraño animal: era un perro de aguas con algo de lebrél; pero un lebrél de cara chata, con los belfos como de un lobo y de abundante lana en los flancos, tiesa y larga, igual que la de la foca peluda. Era una mezcla rara y repugnante, como la de las hienas, de patas delanteras tan altas que parecían arrastrar el cuerpo cuando andaba.*<sup>1442</sup>

Pour décrire cet animal, quatre espèces d'animaux différentes sont sollicitées : deux races de chien, le caniche et le lévrier, un loup, un phoque et une hyène. Cet assemblage, reposant sur la figure de la comparaison, compose une créature discordante en tous points, autrement dit un monstre biologique. Clifton, qui grâce à sa propre expérience a su décrire à son compagnon, le narrateur, le double processus de « désintégration » dans la nature puis de

<sup>1440</sup> « *El Sabelotodo* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.259.

<sup>1441</sup> *Ibid.*, p.263.

<sup>1442</sup> « *Tierra de olvido* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.411.

« réintégration » à la nature que subissent certains hommes à force d'isolement au sein des contrées sauvages australes, ne peut cependant pas expliquer la nature étrange de l'animal. Il ne peut qu'émettre des hypothèses, qui toutes mènent à la conclusion qu'il y a dans la nature australe des choses et des êtres défiant l'entendement humain. Face aux catégories élaborées par les sciences naturelles, ces derniers constituent de véritables énigmes :

*Lo del perro no me lo explico. Hay en el museo salesiano de Punta Arenas un caballo reconstituido que tiene la piel exactamente igual que la de un guanaco, es un verdadero caballo-guanaco ; pero no me parece posible que pueda haber una cruce entre una foca y un perro... de la que se pudiera creer que salió ese engendro. ¡Así como el lago Fagnano me cambió a mí hasta el modo de pensar, bien pudiera ser que esta naturaleza, donde parece haber cambiado hasta Dios, haya transformado generaciones de perros hasta sacar ese producto de extraño pedigree.*<sup>1443</sup>

La monstruosité apparaissant dans la nature australe incite à concevoir Dieu comme un créateur imparfait ou comme l'auteur volontaire d'un autre ordre des choses. Le commentaire « [...] donde parece haber cambiado hasta Dios » exclut en effet toute référence à une conception « leibnizienne » de la création divine selon laquelle la présence de monstres dans la nature est compatible avec l'idée de perfection divine en rien amoindrie par les ratés de la création, à moins que la divinité n'en soit pas l'auteur<sup>1444</sup>. Pour compléter cette argumentation fondée sur une connaissance médiatisée et organisée de la nature, Clifton rapporte une expérience personnelle qu'il estime comparable :

*A propósito de esto, recuerdo haber encontrado en una isla del canal Moraleda una manada de ratones que se echaban al agua para mariscar y pescar, y se enroscaban de la cola en los árboles para poder cazar los pájaros. La cola habíaseles desarrollado extraordinariamente y las patas las tenían como champallas. ¿Cómo llegaron esos ratones allí ?*<sup>1445</sup>

Malgré cette affirmation, Clifton propose une analogie, forme de raisonnement déductif qui, loin de résoudre ce mystère, ne fait qu'en montrer le caractère irréductible. En effet, il réfère au mythe scientifique touchant à l'arrivée des premiers Indiens yaghans au Cap Horn pour tenter d'expliquer la présence de ces étranges rats sur l'île Moraleda :

*¡Nadie lo sabe; así como nadie sabe la forma en que llegaron los indios yaganes al Beagle!  
¡Si éstos fueron arrojados, como se dice, en una canoa desde la Oceanía hasta el cabo de*

<sup>1443</sup> *Ibid.*, p.414.

<sup>1444</sup> Rappelons qu'en première partie de thèse, nous avons analysé combien l'œuvre de Coloane mettait en exergue de manière récurrente la présence du Diable désigné comme le maître des lieux non seulement en tant que personnage mais également en tant que principe d'organisation d'un monde à part, proprement infernal.

<sup>1445</sup> « Tierra de olvido », *Cuentos completos*, op.cit., p. 414.

*Hornos, bien pudieron aquéllos haber venido hasta la isla inhospitalaria del Moraleda en un cajón parafinero, arrojado desde el Corcovado por algún naufragio!*<sup>1446</sup>

Après cette analogie, qui n'est pas discours de vérité, Clifton revient à la science en rapportant ses observations qui ne valent pas comme de véritables explications mais seulement comme des pistes interprétatives :

*Por lo demás, hay hombres de ciencia que atestiguan que el lobo, el elefante, el leopardo, el dungungo o vaca, marinos, son descendientes de sus congéneres de tierra adentro que se desintegraron y reintegraron al mar. No es raro que por ese olvidado valle galopen también los caballos marinos, que más de alguno dice haber visto entre la espuma de las olas.*<sup>1447</sup>

La science vient confirmer l'existence de merveilles dans la nature australe. Il semble pourtant que l'ultime explication, celle capable de donner raison à tous ces phénomènes extraordinaires réside dans la nature des lieux elle-même :

*No se olvide usted, además, de que en esta tierra puede haber de todo, ya que más de una expedición alemana ha pasado Baker adentro en busca del plesiosauro que pudiera existir aquí aún.*<sup>1448</sup>

La région australe du Chili est donc explicitement désignée comme le lieu de tous les possibles, en termes d'êtres et d'événements, un argument qui met fin à toutes les supputations.

La science ne peut rendre compte de tout le vivant austral précisément parce que celui-ci, par nature, est insaisissable par ce biais. La baleine en est la meilleure preuve. Malgré toutes les recherches et toutes les connaissances acquises sur le cétacé, celui-ci résiste aux investigations poussées et se pose en énigme. Hansen, détenteur d'un immense savoir en la matière, avoue pourtant : « *La verdad es que nadie sabe nada cierto sobre el origen de la ballena, que se confunde con el pasado insondable del planeta*<sup>1449</sup> ». La suite de son exposé ne pourra dès lors contenir qu'hypothèses et approximations : « *Por una parte son como las focas, mamíferos*<sup>1450</sup> ». La comparaison rapproche ce qui est ressemblant mais ne pose pas

<sup>1446</sup> *Ibid.*

<sup>1447</sup> *Ibid.*, pp.414-415.

<sup>1448</sup> *Ibid.*, p.415.

<sup>1449</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.208. Cette affirmation est un leitmotiv dans les récits où la baleine apparaît. Ce fait est évoqué dès l'incipit de la nouvelle « *Alfaguara* » : « *El mamífero más gigantesco que ha existido en la Tierra, y que por necesidades aún no bien sabidas se adaptó al océano dándole su correspondiente símbolo de grandeza [...]* », *Antártico, op.cit.*, p.103. Ici encore, la compréhension scientifique est dans l'incertitude tandis que la pensée symbolique peut exprimer l'idée d'une adéquation.

<sup>1450</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.208.



une identité, ce qui a longtemps été l'un des objectifs des sciences naturelles<sup>1451</sup>. Il poursuit sur les théories en ces termes : « *Algunos han fijado su presencia geológica hace millones de años [...]*<sup>1452</sup> ». La mention du pronom « *algunos* » est symptomatique : elle traduit l'absence d'un consensus entre les scientifiques. L'adverbe « *posiblemente* » porte la même modalisation : « *Posiblemente, después de muchas generaciones carnívoras [...] produjeron estos descendientes que penetraron en el océano sin regresar más a la tierra*<sup>1453</sup> ». Ne pouvant en dire plus, le savant Hansen laisse de côté la baleine pour s'attarder sur d'autres animaux marins.

L'intelligence humaine est parfois incapable de comprendre les intentions animales. C'est ce que suggère le narrateur de la nouvelle « *El fantasma del elefante marino* », spectateur subjugué par la beauté de l'animal et observateur distant des vains efforts déployés par les hommes pour remettre à l'eau le mammifère venu se reposer sur le rivage. Il interprète cette divergence d'intentions comme le résultat d'une impossible compréhension par l'homme du langage animal non verbal, secret, marqué au sceau d'une altérité totale :

*De la gran multitud de curiosos, en varias oportunidades, salieron hombres de mar y de playa, intentando una gran osadía para que el animal volviera a sus aguas; pero, insistentemente, el elefante marino volvía a salir a la playa, como si quisiera decir algo en su lenguaje de algas y arenas del tiempo, como dice nuestra divina Gabriela.*<sup>1454</sup>

La référence au poète Gabriela Mistral semble suggérer que seul un poète est capable de percevoir, sinon de la comprendre tout à fait, la nature de ce langage, un langage marin issu de la nuit des temps et où s'expriment le minéral (le sable) comme le végétal (les algues). La fable de Tekenika suggère que les indigènes aussi sont capables d'entrer en communication profonde avec les animaux. A cet égard, rappelons que les Indiens yamanas, comme de nombreux indigènes de diverses origines, considèrent qu'ils ont un double animal, qu'ils choisissent en fonction d'une affinité particulière et du don qu'ils souhaitaient recevoir de cette symbiose.

A la fin de la nouvelle, le mystère est confirmé alors qu'on a fait venir des renforts composés de scientifiques cette fois, pour tenter de remettre à l'eau l'animal qu'on estime s'être malheureusement échoué. Seulement la science et ses interprétations peuvent achopper sur les intentions animales :

---

<sup>1451</sup> Michel Foucault rappelle que la « *Mathesis* » et la « *Taxinomia* » étaient les deux grands exercices intellectuels à l'âge classique : l'une, la *Mathesis*, la science des égalités, était conçue comme le discours de la vérité ; la seconde, en établissant des identités et des différences, était la science des articulations et des classes et permettait d'établir le tableau des différences visibles », *Les mots et les choses, op.cit.*, p.88.

<sup>1452</sup> *Ibid.*

<sup>1453</sup> *Ibid.*

<sup>1454</sup> « *El fantasma del elefante marino* », *Antártico, op.cit.*, p.137.

*Una vez varado en el puerto de Valparaíso, llegaron al lugar connotados hombres de ciencia entre demasiados curiosos. Todos con el propósito de ayudar, ayudas que a veces van en desmedro o se interponen al del conocimiento.*

*Todos los esfuerzos iban dirigidos a la protección del animal, que no era otra sino que por su propio impulso volviera a su residencia marina. Después de largas horas se hizo presente la autoridad del puerto, que a petición del cientista armó un tablado que diera toda la comodidad al elefante marino para transportarlo mar adentro.<sup>1455</sup>*

Certains termes laissent percer le léger mépris du narrateur face à un tel acharnement, tandis que par deux fois au cours du récit, l'animal est saisi en train de bâiller, symptôme de son indifférence suprême à l'admiration et aux efforts des trop nombreux badauds massés près de lui, ou aux hommes de science taxés non sans ironie de « *connotados* », adjectif par lequel ils sont tournés en ridicule puisqu'il suggère que ces savants présument de leur importance et de leurs compétences. Le texte souligne donc un véritable malentendu entre les hommes et l'animal qui renvoie les premiers aux limites de leurs connaissances et de leur pouvoir d'action, et consacre la baleine comme une créature dont les actes échappent inévitablement à l'intelligence humaine. La résistance de l'animal a longtemps triomphé de la volonté de ces hommes et bien que ceux-ci aient fini par réussir à agir selon leur idée, cette confrontation confirme la réalité d'une incompréhension entre les deux règnes, et le mystère inhérent à la nature australe.

Pour prétendre percer ce mystère, il semble qu'il faille au contraire avoir le courage d'abandonner ses habitudes intellectuelles, son désir de maîtrise cognitive. C'est ce que décrit Clifton, dans « *Tierra de olvido* », à travers le processus qu'il nomme « désintégration ». Pour en rendre compte, le personnage revient sur une période de son existence, alors qu'il occupait un poste de berger en Terre de Feu, absolument seul depuis trois ans :

*Fue algo así como si hubiera dejado de ser yo mismo. Comencé por perder el hábito de leer; los asuntos de los libros me parecían vanos, insignificantes, y prefería al pensamiento más profundo de Platón el rumor de una hoja. En seguida, dejé de reflexionar y casi de pensar. Estaba anonado. Era cruel.<sup>1456</sup>*

Dans un premier temps, donc, les facultés et intérêts purement intellectuels disparaissent, ce que dit l'adjectif « *anonado* » en exprimant une annihilation de la faculté de raison proprement humaine. Mais cette perte est bientôt suivie d'un gain qui prend la forme d'une intensification des facultés perceptives :

---

<sup>1455</sup>*Ibid.*, p.143.

<sup>1456</sup>*Ibid.*, p.413.

*Luego me di cuenta de que los pensamientos que se habían alejado de mi mente estaban siendo reemplazados por otros, y empecé a resurgir, pero a través de una transformación fundamental de esas facultades. Con ello, las cosas empezaron a adquirir cierto valor misterioso [...]. Desde el vago terror que empezaron a producirme las sombras de la noche, hasta la alegría de la alborada, que sólo había presentado en el canto de los pájaros, todo estaba allí, en la naturaleza, ante la cual me faltaban ojos, sentidos, mente, para ver, escuchar y reflexionar.<sup>1457</sup>*

La transformation est physique et spirituelle. Elle implique l'apprentissage d'une autre forme d'intelligence du monde dont l'appréhension se fait par les sens et qui permet à l'homme d'avoir accès au profond mystère inhérent aux éléments naturels. Est décrite ici une intelligence phénoménologique, exprimée par le terme « *presentido* » qui renvoie à un pressentiment ou à une présience, une modalité intuitive du connaître qui serait davantage du côté de la pensée primitive. On retrouve une explication similaire dans le roman *Los conquistadores de la Antártica* : le personnage Cauquenes, ermite volontaire, s'est livré ainsi au cœur de la nature australe à une forme d'ascèse qui lui a permis de se purifier des vices de la civilisation (le jeu, l'alcool et le goût de l'argent) et d'accéder à une clairvoyance sensorielle remarquable. La description de cet homme le montre comme uni de manière organique à la grotte qu'il a choisie pour domicile :

*Del seno de la tierra parecía emanar la voz de ese hombre, encorvado por los años y moldeado en ese hueco de la montaña por los dos únicos elementos que fueron penetrando en su ser a través de la soledad: la piedra y el agua. De esos extremos elementales, el más duro y el más blando, estaba impregnada la voz, y tal vez el alma, de Cauquenes.<sup>1458</sup>*

Cette fusion avec les éléments aquatique et minéral, annoncée plus haut par la description du lieu de vie de l'ermite<sup>1459</sup>, lui a permis une telle qualité d'introspection qu'elle l'a mené à une véritable connaissance de lui-même, au sein de la nature, dans la solitude la plus complète. En effet, la solitude extrême qui éloigne des livres ne signe pas la fin de la possibilité de connaître mais elle au contraire un médium vers une imprégnation de l'homme par le milieu naturel. La pierre, la retraite disent bien une forme de « mort à la civilisation » mais sont aussi les symboles d'une intimité avec la nature qui est la condition d'une connaissance profonde. Cette profondeur est ici selon diverses modalités, notamment à travers l'image archétypale de la grotte désigné par « un trou dans la montagne » tandis que l'expression « *del seno de la tierra* » creuse jusqu'aux entrailles de la terre. Les termes « *encorvado* » et « *moldeado* » suggèrent encore une forme de gestation souterraine qui

<sup>1457</sup> *Ibid.*

<sup>1458</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.46.

<sup>1459</sup> « [...] había en todo tal armonía entre la mano del hombre y la de la naturaleza, que no se distinguía dónde terminaba la una y comenzaba la otra », *ibid.*, p.42.

permet une connaissance par les profondeurs mais aussi une naissance à venir au sein de la terre. Ainsi, pour Clifton comme pour Cauquenes, ce nouveau mode d'être au monde, animiste, s'avère beaucoup plus approprié pour connaître la nature au plus près, qu'il s'agisse de la nature « physique » ou de la nature humaine.

De retour à la civilisation, Clifton comprendra mieux le sens de celle-ci, symbolisée dans le texte par le foyer, la lumière, la chaleur, la maison, autant de variations sur le thème du feu, l'élément symbole de la civilisation une fois qu'il a été maîtrisé par l'homme :

*Tuve que irme de aquel lugar y hacer un esfuerzo supremo para volver a abrir un libro y encender dentro de mí esa luz que sólo surge en el interior de las cuatro paredes de una casa. ¡Cómo pudiéramos llevar la civilización a la naturaleza y la naturaleza a la civilización! ¡Ah..., no sabe usted lo que significa encontrarse con una estufa caliente dentro de cuatro paredes en medio de estas soledades!*<sup>1460</sup>

Selon Clifton, il est impossible à l'homme de comprendre le sens du foyer, de la civilisation, s'il n'a pas vécu le dénuement le plus total, s'il n'a pas fait l'expérience de la désintégration au sein de la nature sauvage, dans l'isolement le plus extrême.

Outre ce qui est inclassable ou inexplicable, il y a ce qui reste invisible. En effet, la nature peut opposer une résistance à l'investigation de l'homme et à sa soif de connaissance – qui est aussi soif de conquête de ce qui lui échappe encore –, comme c'est le cas de la terre de Graham située dans la péninsule antarctique. Malgré la transparence de la mer qui la borde, la terre de Graham, de par sa configuration géologique, restera impénétrable au regard humain encore longtemps :

*[...] hay una extraña claridad por todas partes y el mar era tan transparente que se podía ver hasta una gran profundidad. Su vasta riqueza aún desconocida y no penetrada seguirá todavía oculta largo tiempo. Para llegar al corazón de la tierra de Graham, sería necesario atravesar una costra de hielo de más de quinientos metros de espesor, según se calcula.*<sup>1461</sup>

Ce texte ne laisse transparaître aucune déception de la part du narrateur, qui semble accepter l'impuissance de la science, notamment dans sa volonté de mesurer précisément les choses. C'est la raison pour laquelle l'écriture descriptive n'est pas exhaustive et s'oppose en ceci à la définition de la description « réaliste-naturaliste » développée par Philippe Hamon en ces termes :

---

<sup>1460</sup> *Ibid.*

<sup>1461</sup> « *El inglés de Lockroy* », *Antártico*, *op.cit.*, pp.163-164.

Le référent à décrire est considéré comme une surface, comme un espace, rationalisé-rationalisable, articulé, découpé, segmenté, grillé d'un côté par les « champs » lexicaux du vocabulaire, de l'autre par les divers savoirs officiels qui y ont déjà introduit le discontinu de leurs nomenclatures et leurs spécialités socio-professionnelles reconnues [...]. Le descripteur, c'est donc à la fois le périégète, le voyageur, aussi bien que Bouvard et Pécuchet, l'arpenteur d'espace comme l'arpenteur de bibliothèques. [...] Ce monde différencié est non seulement à arpenter, mais à « épuiser ».<sup>1462</sup>

Les descriptions du monde austral qu'offre l'œuvre de Francisco Coloane privilégient davantage la fonction décryptive qui considère le référent à décrire « comme constitué de deux (plusieurs) “niveaux” superposés qu'il faut traverser en allant du plus explicite au moins explicite<sup>1463</sup> » :

Il s'agit, cette fois, d'une tendance plus qualitative que quantitative, de compréhension plus que d'extension du référent, de la volonté d'aller *sous* le réel, *derrière* le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface. [...] La description se fait herméneutique.<sup>1464</sup>

La nature australe n'est pas considérée comme un espace à « épuiser » car elle résiste d'elle-même à ce travail – c'est tout au moins ce que veulent montrer les textes. On peut l'arpenter mais certainement pas dans le but de l'analyser de façon exhaustive. Les fonds marins, occultés par la surface de l'eau, imposent au regard et à la connaissance de l'homme la même distance infranchissable. Le passage d'une posture descriptive à l'autre se fait par la pénétration du regard (du corps) sous la surface de l'eau pour en révéler la vérité, pour autant que ses fonds autorisent un tel sondage invasif.

Les scènes de plongée, relativement fréquentes, sont la plupart du temps l'occasion d'une description de ce que voient les hommes depuis le bateau. C'est le cas notamment dans *El camino de la ballena*, où Pedro Nauto assiste à la plongée du pêcheur José Andrade. Son regard se focalise sur l'appareil spécial qui lui permet de respirer sous l'eau : « *Sólo burbujas de aire que subían a la superficie mostraban la huella del hombre lejos de su elemento terráqueo*<sup>1465</sup> ». Les fonds marins ne seront pas décrits, la narration étant axée sur les émotions que l'homme ressent alors qu'il fait cette expérience « inhumaine ». A la question de sa femme, qui souhaite savoir ce qu'il a vu, il répond, évasif : « —*Muy poco alcancé a ver... eran unas ostras de piedras y algunas en el barro. Tú sabes, el tiempo del agua se hace pesado y uno no alcanza a ver nada*<sup>1466</sup> ».

<sup>1462</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, op.cit., pp.60-61.

<sup>1463</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>1464</sup> *Ibid.*

<sup>1465</sup> *El camino de la ballena*, op.cit., p.105.

<sup>1466</sup> *Ibid.*, p.106.

Lorsqu'il s'agit de décrire la mer, de la révéler, le regard descriptif doit dépasser la surface, plonger pour découvrir la vérité des fonds marins. C'est pourquoi, ces descriptions sont déclenchées la plupart du temps par la présence de plongeurs. Par le biais du descriptif, le narrateur peut adopter un regard microscopique, ou faire le va-et-vient entre une vue d'ensemble, faite d'impressions et de visions plutôt que de certitudes, et une vue resserrée sur le réel perçu. L'incipit du récit « *La campana navegante* » est sous-tendu par cette double perspective grâce à laquelle le narrateur conduit le lecteur vers les fonds difficilement accessibles des eaux qui bordent l'île Huamblin :

*Las aguas son muy transparentes en el archipiélago de las Guaitecas y más en el de los Chonos, pero en Huamblin se enturbian con extrañas surgencias submarinas. [...] Nacer, crecer y morir entre crepúsculos que aparecen y desaparecen con la misma rapidez del latido de un « párpado vivo », es el destino de las burbujas y de los diminutos homúnculos que pueblan el redoso de la isla imantada.*<sup>1467</sup>

Ce sont les phénomènes marins spécifiques au lieu qui viennent chercher le regard de l'homme pour le conduire au cœur de la vie microscopique maritime (« *burbujas* » et « *homúnculos* »). En effet, les « remontées d'eau » (« *surgencias* ») poussent l'eau de surface des océans en fonction de la direction du vent, générant ainsi un vide permettant aux eaux de fond de remonter, et avec elles, une quantité importante de nutriments. Ces phénomènes se localisent grâce à leurs effets : une mer froide et surtout riche en phytoplancton, et concrètement, pour les pêcheurs, une augmentation importante du nombre de poissons.

Parce qu'elles sont porteuses d'une vie marine abondante, la mention de ces remontées d'eau déclenche naturellement une description qui va mettre sous les yeux du lecteur le spectacle chromatique de cette vie marine :

*En continuo ajuste y desajuste, entre esas sinuosas colinas de luces y sombras violáceas, tienden sus telas las arañas marinas peludas, con hilos verdes, azules, rojizos, nacarados, ambarinos, cual deshinchados cendales de estrellamares y los soles rodantes de los peñascos. Juego eternamente cambiante, que sólo el buzo Antonio Salvaro sentía y percibía como otros grandes gusanos de luces y sombras dentro de su propia escafandra [...].*<sup>1468</sup>

Ainsi, là où on aurait pu attendre un déchiffrement scientifique des fonds marins, le descripteur nous en donne une vision esthétique, faisant des araignées de mer des tisseuses de premier choix. Il y a bien une liste mais elle ne consiste pas en une énumération d'organismes marins et de créatures aquatiques rares ; elle est composée de toutes les couleurs de ce tissu

<sup>1467</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, op.cit., p.33.

<sup>1468</sup> *Ibid.*, pp.33-34.

épais créé par les araignées. Leur ouvrage, désigné par la métaphore de la toile, fonctionne comme un voile épais (ces araignées étant velues) posée sur les fonds et qui interdirait leur accès aux regards trop curieux.

Une comparaison relance l'exploration figurale des fonds marins en métamorphosant les étoiles de mer en autant de voiles effilochés qui s'ajoutent à la toile multicolore des araignées pour protéger au mieux l'opacité sous-marine et ainsi brouiller davantage les pistes. Par contraste, la surface est dite dans une langue prosaïque ou littérale, tandis que le langage figural apparaît comme une nécessité pour dire l'opacité des fonds marins, pour en conserver le secret et en imaginer la beauté. Pour l'écrivain, explorer les fonds marins c'est rechercher une langue plus poétique, métaphorique<sup>1469</sup>.

L'écriture offre en effet ici en effet un ensemble de visions correspondant à un paysage océanique essentiellement changeant (« *continuo ajuste y desajuste* » ; « *sinuosas colinas de luces y sombras* » ; « *juego eternamente cambiante* » ; « *soles rodantes de los peñascos* ») et insaisissable, et que l'homme ne peut fixer pour ces raisons. Seul le plongeur, une fois de plus, est capable d'en « sentir » et d'en « percevoir » la vérité, immergé qu'il est dans le milieu qu'il explore, et dont le scaphandre propage des visions similaires comme s'il était de même nature que le milieu marin et lui appartenait organiquement. Impossible pour le profane, pour l'homme qui reste à la surface et pour le lecteur, de connaître les fonds marins : « *Paraíso sumergido que el buzo y patrón de goletas pesqueras Antonio Salvaro llevaría en los arcanos de su propia escafandra [...]*<sup>1470</sup> ». Cette idée est un leitmotiv dans l'œuvre de Coloane.

La nouvelle « *Rumbo a Puerto Edén* » offre un exemple particulièrement frappant à ce titre. Si ce que l'on voit à la surface de l'eau est décrit en détails une fois que les plongeurs ont pénétré sous l'eau, dans le même temps, le silence de ces experts des fonds marins quant à ce qu'ils y ont vu est mis en exergue : « *¿Qué piensan los buzos cuando caminan por el fondo del mar ? [...] En lo tocante a lo que ven, suelen guardar silencio, con esa sonrisa fatigada de esfinge [...]*<sup>1471</sup> ». L'image du sphinx incite donc à voir les plongeurs comme détenteurs d'un savoir qu'ils taisent aux non initiés qui achoppent en surface contre une énigme, tandis que leur sourire met en évidence la lassitude éprouvée face aux multiples questions dont ces derniers les assaillent à propos des secrets des fonds marins. A la fin de la nouvelle « *Mar de travesías* », le plongeur est mort lorsqu'il reparaît à la surface, emportant avec lui ces secrets.

<sup>1469</sup> Rappelons l'un des sens de « *metaphorein* » : révéler, traduire.

<sup>1470</sup> « *La campana navegante* », *Antártico*, op.cit., p.51.

<sup>1471</sup> *Ibid.*

L'expérience que le plongeur Barría fait sous l'eau est unique, ce que tente de recréer l'écriture pour le lecteur. Les profondeurs de la mer se révèlent un lieu de communication particulièrement efficace entre les vivants et les morts, un espace utopique où l'histoire et le temps semblent abolis : « *Todo golpea la memoria. Ja... ja... ja... Voces escuchadas en otros tiempos, en otros rostros que traspasan la niebla del muro azul a través del cual se comunican los vivos con los muertos*<sup>1472</sup> ». La surface est une porte d'entrée semblable au seuil des Enfers homériques où Ulysse voit défiler les visages de ses proches. Barría, qui fait sous l'eau son dernier voyage, fait une expérience similaire au héros grec : « *No, no... no se trata del cadáver de una mujer entre marejadas de huiros, sino de Consuelo Mansilla, su mujer, que lo tironean desde allá en la isla de Calbuco con sus cinco hijos*<sup>1473</sup> ». Ce sont davantage les visions et hallucinations du personnage que la réalité sous-marine qui sont ici décrites, comme pour suggérer au lecteur que celle-ci lui échappera toujours, comme elle échappe à Barría qui se trompe une fois de plus sur ce qu'il voit : « *De pronto, un rayo de sol se encaja a sus pies de plomo, es la grieta de una roca ; pero no, no es un rayo de sol errante por las profundidades del mar. Es una campana navegante*<sup>1474</sup> ».

En effet, les énumérations qui suivent ne mentionnent pas les réalités que le plongeur a vues sous l'eau mais les objets issus de ses souvenirs, défilant rapidement dans sa mémoire :

*En Cucao, una rótula de mamut entre quijadas de ballena azul; un tímpano de cachalote, hueco cual la muela de arriba, duro marfil como la muela de abajo. Su Fierramosca sobre un gran banco de cholgás; la niña Aguilar entre las focas de Pirulil caminando sobre un rebaño de olas; ballenas despistando, lobas blancas y doradas.*<sup>1475</sup>

Une telle juxtaposition produit une hétérotopie qui donne à voir une sorte de non-lieu où les objets les plus hétéroclites cohabitent, et dont la description engendre une expérience de lecture presque surréaliste. Les fonds marins sont en effet évoqués dans une langue qui fait prévaloir la parataxe sur la syntaxe. La description montre la mer comme un milieu permettant de rapprocher des lieux, des temporalités et des êtres habituellement éloignés et qui convoque immédiatement des présences. Au fond de la mer sont abolies les distances et les catégories de pensée rationnelle. Cependant, une fois de plus, ce ne sont pas les fonds marins qui sont décrits ici mais l'expérience psychique à laquelle ils sont associés.

Enfin, l'homme qui s'aventure au fond de la mer peut apparaître comme un intrus ou, de manière plus confondante encore, comme un semblable lorsque le narrateur adopte le point de

---

<sup>1472</sup>*Ibid.*, p.58.

<sup>1473</sup>*Ibid.*

<sup>1474</sup>*Ibid.*, pp.58-59.

<sup>1475</sup>*Ibid.*, p.58.



vue des animaux marins. En plongeant au fond de la mer, le narrateur tente de saisir le spectacle qui s'offre aux animaux aquatiques lorsqu'un homme-grenouille décide de violer les secrets de la mer en venant cueillir ses fruits : « *Abajo, entre las algas verdosas, se vislumbraba como una gran rana blanca con cabeza de bronce, o un pez extraño entreabriendo las ramazones de algas*<sup>1476</sup> » ; « [...] *cardúmenes de peces curiosos, navegan un momento en ronda tranquila junto a la cabeza metálica [...]*<sup>1477</sup> » ; « *A veces es un delfín [...] el que se acerca a atisbar al blanco congénere que nada en esa extraña forma vertical*<sup>1478</sup> ». Il ressort de ces exemples qu'en explorant les fonds marins, l'homme pénètre dans un lieu au sein duquel il est l'étranger et de ce fait constitue un spectacle curieux pour les créatures aquatiques. Les comparaisons expriment l'impossibilité pour ces créatures d'identifier ces êtres insolites, voire monstrueux : « [...] *una gran rana blanca con cabeza de bronce [...]*<sup>1479</sup> » ne correspond à aucune réalité naturelle. C'est là une manière de réaffirmer que la mer, ce milieu littéralement inhumain, symbolise le secret essentiel qu'abrite la nature d'une manière générale.

Cette étude sur la présence des sciences naturelles dans l'œuvre de Coloane et sur les modalités de sa transmission à travers les récits a permis de mettre en valeur une absence de dogmatisme et de hiérarchisation des discours lorsqu'il s'agit de représenter et de dire le vrai sur la nature australe. La science y est montrée comme un discours pertinent et valide jusqu'à un certain point, mais le vivant échappe irrémédiablement à son emprise, et cette vérité ultime dépasse le contexte géographique de l'extrême Sud du Chili.

De la même façon, lorsqu'il aborde l'homme austral dans ses manifestations culturelles, folkloriques et mythologiques, afin de préserver cette culture en l'énonçant, en la rappelant aux mémoires des jeunes générations et en la transmettant, Francisco Coloane ne se contente pas de livrer au lecteur le savoir des ethnologues et des anthropologues – dont il révère par ailleurs l'autorité –, dans la mesure où il va directement aux sources, en interrogeant, de manière plus ou moins directe, les voix du peuple. Le caractère immédiat de ces sources est une garantie d'authenticité, forme sous laquelle est ici saisie la vérité. D'autre part, l'écrivain transforme par la fable un savoir livresque, discursif en une expérience vivante et quotidienne.

La culture du grand Sud ne renvoie pas seulement à un imaginaire collectif issu du passé et qu'il faut perpétuer dans le présent. Coloane, fort de son expérience personnelle,

---

<sup>1476</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.403.

<sup>1477</sup> *Ibid.*

<sup>1478</sup> *Ibid.*, pp.403-404.

<sup>1479</sup> *Ibid.*, p.403.

dresse le portrait de l'homme austral du 20<sup>e</sup> s. : le travailleur agricole des grandes estancias. Dans les récits de l'écrivain chilien, l'estancia constitue un axe autour duquel se définit un certain type d'hommes, une société unique qui implique l'existence d'une culture spécifique à laquelle Coloane souhaite donner l'accès.

### *1.2. Cultures des confins australs*

L'expression « cultures des confins », au pluriel, renvoie à deux grandes catégories de savoirs et d'expériences humaines. La première a trait aux légendes populaires et aux mythes ancestraux, et trouve ses racines dans le passé. La seconde correspond aux modes de vie d'une société humaine plus circonscrite et relativement nouvelle dans l'extrême Sud du Chili : les travailleurs agricoles du grand Sud, dont la présence en Patagonie et en Terre de Feu a donné naissance à une micro-culture unique, difficile d'accès et dont Coloane met au jour les grandes caractéristiques, en adoptant parfois le regard d'un sociologue.

L'exposition et la transmission d'un savoir culturel sur la région australe du Chili, à la fois populaire (folklore) et ancestrale (mythologie indienne), prennent deux formes complémentaires et nécessaires l'une autant que l'autre dans la perspective d'une acquisition de connaissances sur les cultures et sociétés de la Région de Magallanes et de l'Antarctique Chilien. A un premier niveau, d'ordre informatif, Coloane intègre à ses textes les récits des légendes folkloriques de Chiloé, les mythes fondateurs des civilisations indiennes de la région australe ainsi que leurs rites ancestraux. Cette intégration se fait de plusieurs façons : les légendes peuvent être retranscrites telles qu'elles, parfois de manière condensée, d'autres fois avec force détails (surtout les mythes). Pour ce faire, l'écrivain chilote se sert de ses lectures, cite des extraits d'ouvrages ethnologiques et anthropologiques qu'il juge indispensables et dignes d'être connus. Enfin, il fait parler le peuple lui-même, ce qui lui permet de recueillir au sein de ses chroniques les différentes versions d'une même légende. En donnant la parole aux habitants de Chiloé, une parole mise en scène à travers la figure d'un narrateur enquêteur ou reporter, Coloane confère à son œuvre l'apparence de l'authenticité ainsi qu'un effet d'oralité qui contribuent à donner de la valeur au contenu exposé. Pourtant, dans tous ces cas de figure, c'est du texte qui est transmis au lecteur et non pas une expérience vivante de cette culture populaire.

A un niveau plus profond, sa transmission a lieu à travers l'assimilation de ces textes à la fable de manière organique. Ce travail de réécriture régénère la légende, la ranime dans la mesure où les personnages sont décrits dans leur cohabitation quotidienne avec leurs mythes qui prend la plupart du temps la forme d'expériences surnaturelles. Ce faisant, la fiction

rétablit un lien intime entre l'homme chilote et un imaginaire culturel qu'il hérite de son passé. Qui plus est, la légende sera présente dans la mémoire du lecteur d'autant plus longtemps qu'elle aura été liée à l'histoire d'un personnage. Dans ce cas, littérature et ethnologie retrouvent le lien substantiel qui les a longtemps unies, dans la mesure où toutes deux travaillent sur l'art du récit, celui qu'on écoute, analyse, ou écrit<sup>1480</sup>.

Que la transmission qu'ils opèrent soit de nature informative ou phénoménologique, ces textes sont sous-tendus par la volonté de leur auteur de rappeler à la mémoire de ses contemporains et de faire connaître aux étrangers la richesse imaginaire (mythologie indienne) d'une région presque ignorée du Chili, car il est au fondement de la culture chilienne. Il souhaite montrer également combien, et de quelle manière, les légendes populaires restent profondément ancrées, au quotidien, dans l'esprit des chilotes (folklore local).

Tout autant qu'ils vont chercher les légendes et les voix du passé en fouillant dans les textes érudits, dans les mémoires et les expériences quotidiennes du peuple, les récits de Coloane font pénétrer le lecteur dans l'intimité d'une microsociété humaine marginale, méconnue des Chiliens et plus encore des étrangers, et qui possède ses propres codes culturels. Connaître ces deux pans de la culture australe est fondamental pour la compréhension de l'identité d'une communauté dont la cohésion de ses membres repose, d'une part, sur l'héritage d'un imaginaire commun (les insulaires de Chiloé ou des archipels proches), d'autre part, sur l'invention chaque jour renouvelée de modes de coexistence permettant de vaincre les difficultés imposées par l'environnement naturel (les travailleurs des estancias de Patagonie et de Terre de Feu). D'autre part, en dressant le portrait des hommes singuliers qui composent cette société essentiellement paysanne, en les décrivant au travail et dans leur solitude, Coloane, écrivain engagé dans le monde, donne à penser un mode d'être austral.

---

<sup>1480</sup> Alain-Michel Boyer rappelle les liens constitutifs qui unissent littérature et ethnologie : « De surcroît, l'ethnologie est justement née – en une longue gestation, qui s'est effectuée en quatre siècles environ – de la littérature elle-même, elle est née plus précisément d'une « branche » de la littérature, au moment où, entre le *Devisement du monde* de Marco Polo, en 1298, et les *Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes* de Jean-Baptiste Tavernier, en 1676, l'étrange commence à être trouvée à l'étranger, et donc dans un récit de voyage qui progressivement se forme comme un discours anticipant ce que deviendra l'ethnologie, à la fin du XIXe siècle », « Littérature et ethnologie », *Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck, N°298, 2/2001, p.295. Précisément, Coloane voit et montre l'étrange dans son propre pays, comme une réalité et une caractéristique inhérentes à la région australe. Boyer cite encore Roland Barthes, qui disait d'ailleurs que « de tous les discours savants, l'Ethnologique [lui] apparaissait comme le plus proche de la fiction », *ibid.*, p.298.

### 1.2.1. Connaissance des mythes : entre ethnologie et littérature

La chronique est le support textuel privilégié par Coloane lorsqu'il s'agit de rapporter les mythes et légendes. D'une manière générale, il apparaît que l'écrivain ait fait de ce genre, libre dans sa forme comme dans ses thématiques, l'espace discursif de la transmission de toutes les catégories de savoir concernant la nature et l'homme australs. Ce genre textuel possède d'autre part un degré de littérarité moins élevé que l'écriture romanesque. Plus proche du reportage, ou de l'article journalistique, – ce qui l'a fait considérer comme un sous-genre – il est un véhicule textuel essentiellement pragmatique, et sert aisément de médium à l'exposition d'informations.

Coloane a écrit de nombreuses chroniques pour la revue *En viaje*, une revue qu'Alfonso Calderón, écrivain chilien (Prix national de littérature 1998), décrit comme un lieu d'expression libre des mœurs, de la tradition culturelle, des changements sociaux et de l'histoire du pays :

*[...] quien desee ver en ella [la revista] las costumbres del país, los cambios de la vida cotidiana, el desarrollo, las ocupaciones, y el quehacer más variado, en lo real, y en la leyenda y el mito, ha de encontrar aquí un apoyo para mirar a Chile entre el ayer y el hoy.*<sup>1481</sup>

La chronique peut donc être envisagée comme un outil aidant à la saisie des différences entre deux Chilismes aussi comme une invitation à comprendre le sens de cette évolution.

D'autre part, la revue *En viaje* pour laquelle Coloane a écrit de nombreux articles fut conçue par ses instigateurs, ainsi que par les auteurs qui y ont publié des textes, comme un moyen de communication populaire et un espace de témoignages de certains moments de l'histoire. Dans cette perspective, la disparition de Francisco Coloane, fut aux yeux d'Alejandro Jiménez Escobar, éditeur du recueil *Francisco Coloane en viaje*, un événement dramatique :

*[...]su desaparición, como parte del proceso de liquidación a que fue sometida la Empresa de Ferrocarriles del Estado luego del 11 de septiembre de 1973, dañó de modo irreparable a la cultura nacional.*<sup>1482</sup>

Alejandro Jiménez Escobar a souhaité organiser cette rencontre textuelle posthume entre Coloane et la revue *En viaje* (au moment de la publication de l'anthologie, l'auteur comme la revue ont disparu), dans une intention particulière, celle de faire connaître, en

<sup>1481</sup> Cité par Alejandro Jiménez Escobar, in « Prólogo », *Francisco Coloane en viaje*, op.cit., p.10.

<sup>1482</sup> *Ibid.*

l'exposant, la culture populaire et ancestrale, mais aussi d'en préserver le souvenir, d'en garder la mémoire vivante, afin de lutter contre un double phénomène palpable à l'échelle du pays, l'oubli du passé et l'appauvrissement de l'imaginaire culturel: « *Ambos, de una u otra forma, experimentan el desafecto de la memoria y el desabrigo de nuestra Cultura*<sup>1483</sup> ».

#### 1.2.1.1. Les légendes par les textes : une œuvre qui recueille les voix du passé.

Bien que leur « existence » repose sur la transmission orale, Francisco Coloane a choisi de consacrer certains de ses textes au récit, parfois à l'interprétation, des légendes issues du folklore chilote – lequel a imprégné son imaginaire d'enfant – ainsi qu'à la mythologie indienne.

Le mot folklore fut créé en 1846 par l'écrivain anglais William John Thoms à partir de l'association de l'anglais « *folk* » (peuple) et « *lore* » (tradition orale) pour désigner la « science du peuple ». En 1884, Andrew Lang définit le terme « folklore » de la manière suivante :

Le folklore recueille et compare les restes des anciens peuples, les superstitions et histoires qui survivent, les idées qui vivent dans notre temps, mais ne sont pas de notre temps. A proprement parler, le folklore ne s'intéresse qu'aux légendes, coutumes et croyances du peuple.<sup>1484</sup>

Le folklore retenu par Francisco Coloane est celui que composent les fictions et créatures issues de l'imaginaire populaire chilote. D'un autre côté, il s'attache à redire les grands mythes des premiers habitants du Chili austral.

Folklore chilote et mythologie indienne ne sont pas appréciés par Coloane selon la même perspective. Il entretient avec le premier un rapport surtout intellectuel – il se montre d'ailleurs souvent sceptique à l'égard des croyances de ses compatriotes, qu'il désigne parfois sous le terme de superstitions –, et s'il les recueille dans ses récits, c'est pour préserver un patrimoine culturel unique qu'il juge indispensable à l'expression d'une identité régionale. Quant aux mythes indiens, paroles des origines ancrés dans un passé ancestral et immémorial, ils sont avant tout pour Coloane une source inépuisable de beauté et de poésie, et méritent pour cette raison d'être connus tels quels. Ainsi, tandis que le folklore chilote est aisément objet d'étude, la mythologie indienne reste du domaine de l'intouchable, se laisse simplement lire, raconter et surtout, écouter.

---

<sup>1483</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>1484</sup> Andrew Lang, Article « folklore » de l'*Encyclopédie Universalis*, édition 2009.

A la lecture des chroniques de Coloane, le lecteur peut prendre la mesure du travail de recherche effectué par l'auteur, un travail qui implique non seulement la lecture et l'étude des textes mais également la collecte de témoignages de diverses natures sur le folklore régional, voix savantes et populaires, médiatisées ou saisies directement. Dans plusieurs d'entre elles sont citées les sources auxquelles il a puisé pour enrichir sa connaissance. Coloane souligne ainsi la valeur de ces documents, tout en invitant le lecteur à les consulter. D'autre part, en citant ses lectures, Coloane montre au lecteur que ce qu'il écrit, il ne l'invente mais le tient de sources sûres, de voix légitimes. L'exemple le plus frappant de ce sérieux documentaire se trouve dans la chronique « *Mitología de Tierra del Fuego* ». Coloane s'y réfère aux premiers documents qui font état d'une rencontre avec les peuples primitifs de la Patagonie australe et met à ce titre en valeur l'œuvre de Pedro Sarmiento de Gamboa, Explorateur, scientifique, historien et humaniste du 16<sup>ème</sup> siècle, d'origine galicienne et basque, il est surtout le premier européen à avoir rapporté, dans un ouvrage que Coloane estime fondamental, un témoignage de cette rencontre, descriptions à l'appui.

La première partie de cette chronologie mythologique (« *Mitología de Tierra del Fuego* ») est ainsi abondamment nourrie de longs extraits de la description de cette rencontre avec les Indiens de la Terre de Feu, une description dont l'auteur est plus précisément le « scribe » de Gamboa, Juan Esquibel :

*El primer hombre europeo que dejó testimonio de su encuentro con los indios de la isla de Tierra del Fuego, fue Pedro Sarmiento de Gamboa en sus Viajes al Estrecho de Magallanes, obra cumbre de un gran navegante y de un estilista de esos que sólo el pensamiento y sus hechos labran con palabras. Pero en este caso la descripción no es de él, sino de Juan de Esquibel, el « escribano real » de su flota.<sup>1485</sup>*

Cette introduction est suivie d'une longue citation de vingt-deux lignes, en italique – marque typographique signalant la parole de Juan Esquibel –, qui décrivent en détails la rencontre entre les Européens et les Indiens.

Le dernier paragraphe témoigne de manière exemplaire de ce souci constant d'honnêteté intellectuelle qui est celui de Coloane. En effet, il mentionne ses sources principales ainsi que les ouvrages essentiels qui ont été rédigés sur les indiens de Terre de Feu, manière, également, de rendre hommage aux travaux de ces ethnologues qui ont connu de plus ou moins près les premiers habitants de la Terre de Feu :

---

<sup>1485</sup> « *Mitología de Tierra del Fuego* », Francisco Coloane en *Viaje*, op.cit., p.58.

*Entre estos, debemos a los sacerdotes salesianos las más auténticas narraciones de sus costumbres, modo de vida y, sobre todo de su rica mitología. Esta ha sido recogida e interpretada por diversos autores, entre los que recordamos al padre Antonio Coiazzi, en la Revista de Geografía, N°13, del año 1914. « La raza ona y su civilización », de Pedro Nolasco Herrera, 1897, y otros ; pero la obra clásica en esta materia se la debemos al sacerdote salesiano Martín Gusinde, una parte de la cual conocemos en « Hombres primitivos de la Tierra del Fuego », edición de la Escuela de Estudios Hispano Americanos, Sevilla, 1951. También recordamos las obras interpretativas de escritores como Ricardo Rojas, argentino, Carlos Keller y Nicasio Tangol, chilenos.<sup>1486</sup>*

Pareille précision bibliographique (on constate en effet que pour chaque ouvrage sont mentionnés, outre son titre et son auteur, l'éditeur et l'année de publication) révèle la fois un souci d'honnêteté intellectuelle ainsi qu'une volonté d'inviter le lecteur à aller consulter lui-même ces documents, un lecteur qu'il oriente dans ses choix de lecture en valorisant par-dessus tout l'œuvre de Martín Gusinde. Le fait est que c'est à l'ethnologue allemand que Coloane se réfère le plus dans ses textes : il a d'autant plus de respect et d'admiration intellectuelle pour ce homme qu'il a vécu pendant deux ans parmi les Indiens onas ; il écrit donc d'après une expérience authentique.

Sa rencontre avec les Alacalufes, il la doit d'abord à la lecture de l'ouvrage de l'ethnologue français Joseph Empeaire, *Los nómades del mar*, dont il ne cesse de louer les apports indispensables en termes de culture, d'histoire, et de connaissances ethnographiques : « [...] Joseph Empeaire, cuya obra sobre los antiguos « nómadas del mar » enriqueció nuestros conocimientos sobre estas etnias, ignoradas para la mayoría de nosotros<sup>1487</sup> ». Empeaire est le dernier à avoir pu observer les coutumes des Indiens du Cap Horn dans les années quarante (1946). Dans un autre récit, on peut lire un éloge semblable de cette somme ethnologique dont Coloane s'est tant nourri et dont il a nourri ses textes :

*Permaneció varios años en el extremo sur acompañando a Joseph Empeaire en sus tareas en el mundo de los alacalufes, que resumió en Nómades del mar, libro clásico para conocer hasta en detalle la vida del mundo de los alacalufes de los archipiélagos australes y su gente, alacalufes y yaganes.<sup>1488</sup>*

Joseph Empeaire est si important pour lui, et il souhaite tant faire connaître son œuvre, qu'il consacre un chapitre entier à sa lecture personnelle des *Nomades de la mer* dans le texte intitulé « *Los alacalufes, gente sin malicia* ». Ainsi, l'un des chapitres de la chronique s'ouvre sans détour sur une référence à l'ouvrage de l'ethnologue français : « *En los Nómades del mar*

<sup>1486</sup>*Ibid.*, p.59.

<sup>1487</sup>*Ibid.*, p.152.

<sup>1488</sup>*Ibid.*, pp.141-142.

*se mencionan más de 1.000 alacalufe en 1900 [...]»<sup>1489</sup>*. Quelques lignes plus loin, Coloane-lecteur évoque le même texte pour en citer cette fois un long extrait et introduire la légende du Dieu Ayayema : « *“Ya no tienen actualmente nociones claras sobre la vida de los muertos en el otro mundo”, continúa Emperaire<sup>1490</sup>* ». Plus haut, il rapporte un passage de l'œuvre qui l'a particulièrement ému : « *Es conmovedor, en este aspecto, el último sermón que escuchó Emperaire de una vieja alacalufe [...]. Textualmente, dijo así : “No has cuidado a tus hijos [...]»<sup>1491</sup>* ». Par le biais de ces textes, Coloane dispense un savoir ethnologique inestimable sur les premiers habitants du Chili austral, dont il transmet parfois les voix, bien que de manière indirecte. Il livre également les émotions que lui ont procuré certains passages de cet ouvrage qu'il qualifie plus d'une fois de magnifique<sup>1492</sup>, certainement avec l'espoir de communiquer au lecteur toute l'intensité émotionnelle de cette expérience livresque. D'autre part, de ce savoir, il peut nourrir ses propres textes : la chronique « *Nuestro Sur* » évoque le mythe alacalufe du Dieu Ayayema, un dieu cruel autrement appelé *Wollapatuch* ou « le grand assassin », identifié aux forces impitoyables de la nature australe<sup>1493</sup>.

Ainsi, Francisco Coloane a cherché à connaître et a appris de ces ethnologues :

*[...] a lo largo de los años he intentado conocerlo y abarcarlo a través de la lectura y el estudio. En este empeño conocí los trabajos de hombres de ciencia extraordinarios y los honestos testimonios de sacerdotes y cronistas.<sup>1494</sup>*

Fort de cette culture, il peut la transmettre à son tour. Cependant, bien que la démarche de Coloane soit dans ce cas proprement intellectuelle, ce que l'auteur dit apprécier avant tout dans les récits de ces ethnologues, plus que leur exactitude scientifique ou la beauté de leur prose, c'est le regard modeste et bienveillant que certains ont posé sur une culture qui leur était totalement étrangère. Leur écriture, épurée et non alourdie de commentaires ou d'effets de style, reste ainsi fidèle à ce qu'ils ont entendu :

*A mí las que más me han gustado son las descripciones de los primeros sacerdotes salesianos que tuvieron contacto con ellos, como las del padre Zenone, Beauvoir, Fagnano y*

<sup>1489</sup> « *Los alacalufes, gente sin malicia* », Francisco Coloane en viaje, *op.cit.*, p.68.

<sup>1490</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>1491</sup> *Ibid.*

<sup>1492</sup> « *Digo que es una epopeya porque después de los alacalufes ningún ser humano ha podido vivir en esas regiones. Sólo ellos, de los cuales aún quedan algunos ejemplares muy bien estudiados por el etnólogo francés Joseph Emperaire en su magnífico libro Los Nómades del Mar* », « *Nuestro Sur* », *Velero anclado*, *op.cit.*, p.31.

<sup>1493</sup> « *Emperaire cuenta que cuando un alacalufe muere, su cadáver es cosido en un gran cuero de foca colocado en su canoa, con dos grandes piedras en el pecho y lanzada la canoa al mar, la que va a la deriva y es llevada por el tempestuoso espíritu de Ayayema hacia lo desconocido* », *ibid.*, pp.31-32.

<sup>1494</sup> *Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.215.



*otros, porque reflejan una transcripción ingenua, sin pretensiones científicas ni literarias, que a veces deforman, aunque embellezcan y profundicen el contenido de estos mitos y leyendas de un espíritu primitivo altamente evolucionado.*<sup>1495</sup>

La simplicité et la transparence de la prose ainsi que la spontanéité des auteurs seront la garantie d'un discours authentique. Il ressort d'une telle appréciation que c'est cette écriture dépourvue de toute finalité scientifique ou esthétique qu'il faut valoriser dans ce genre de témoignages, sorte de déontologie de l'ethnologue selon l'écrivain chilote. Les auteurs cités pour l'authenticité de leur prose, des prêtres pour la plupart, réapparaissent çà et là dans les textes de Coloane en raison de leurs précieux témoignages. On retrouve ainsi le prêtre José María de Beauvoir au chapitre 15 du roman *El guanaco blanco*. Y est exposé le dialogue qu'il a eu avec les Onas lors de l'Exposition Universelle de Paris de 1899 ; il ne s'agit pas ici d'un dialogue fictif mais d'une information authentique tirée des notes qu'il a laissées à sa mort :

*Por una coincidencia, el padre Beauvoir llegó a la Ciudad Luz. Recorriendo la famosa Exposición que atraía turistas de todas partes del mundo, dio con el tolderío de « los canibales de Tierra del Fuego », de cuya lengua había hecho ya un pequeño diccionario. Así, entabló con los onas un diálogo en su propio idioma :*  
*« —¿Qué hacen aquí ? ¿Cómo llegaron ?*  
*—Nos cazaron y trajeron ?*  
*—¿Quiénes ?*  
*—Unos cazadores de allí.*  
*—¿Quiéren volver ?*  
*—Sí, sí —exclamaron con lágrimas de alegría para el que les hablara en su propia lengua en París...*  
*—Disimulen entonces, estén tranquilos ; yo los libentaré y me los llevaré ».*<sup>1496</sup>

Le roman laisse ici parler ce véritable document historique, intégré au roman à des fins critiques, le père Beauvoir mettant ici en valeur une injustice dont sont victimes les Indiens. Quant à Monseigneur Fagnano, il est présent dans le même roman, mais ne s'exprime pas. Il est seulement évoqué par un certain Garibaldi Honte, un Indien ona qui le juge plutôt sévèrement tandis que dans la nouvelle « *El relato de Miukiol Kausel* », il apparaît comme une figure de bonté toujours à travers le regard des Indiens réfugiés dans sa mission, ce qui lui a d'ailleurs valu le pseudonyme de « *Capitán Bueno*<sup>1497</sup> ».

<sup>1495</sup> « *El encanto de lo primitivo* », *Francisco Coloane en viaje, op.cit.*, p.59.

<sup>1496</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, pp.99-100.

<sup>1497</sup> « “¡Capitán Bueno, Capitán Bueno, no te vayas !”, profirieron las tres indias onas cuando vieron que el misionero salesiano se disponía a partir en su caballo. Lo llamaban así porque era el único que no llevaba armas de fuego para atacarlos o exterminar sus guanaco, bajo cuya protección habían desarrollado habían desarrollado su primitiva cultura », « *El relato de Miukiol Kausel* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.457.

Coloane valorise ce principe de fidélité de langue espagnole aux récits indigènes pour une autre raison, inhérente aux mythes indiens :

*¿Por qué, cómo traducir a otros idiomas la belleza que en la lengua ona, exclusivamente oral, estas historias tienen ? Sabemos las dificultades que hay para traducir la poesía en su contenido esencial del alma a un idioma, la sonoridad de los vocablos, los matices sutiles, la melodía y la misteriosa relación que habría entre pensamiento y lenguaje en cada uno de esos primitivos que narraban a los sacerdotes los recuerdos de sus antepasados.*<sup>1498</sup>

L'écrivain pointe ici une difficulté d'ordre épistémologique qui concerne la traduction de la poésie, laquelle est à la fois langage et pensée, et en ce sens intraduisible mot à mot. Au mieux, une prose humble et transparente pourra ne pas trahir l'esprit de cette langue poétique. De fait, pour Coloane, une connaissance approfondie des mythes indigènes révèle que les Indiens étaient des poètes, notamment parce qu'ils vivaient en des lieux particulièrement propices à la création poétique :

*Desde allí también se divisan las lejanías azules del oeste fueguino, donde las grandes montañas nevadas y los glaciares, conforman un escenario fantástico, propenso a las creaciones imaginativas, poéticas. Evtushenko enmudeció ante tanta belleza y grandiosidad. Recuerdo que lo único que me dijo fue « después de ver esto puedo morir feliz ». Yo le dije que allí habían vivido también grandes poetas primitivos, como aquél que inventó la leyenda ona en que « Schiuno, el viento, se casó con Ocen, la ballena, y tuvieron por hijo a Schiunoktau, el picaflor ».*<sup>1499</sup>

Coloane souhaite faire connaître la beauté des mythes onas, quand bien même la traduction en amoindrirait le génie, l'originalité et la délicatesse, car il les considère une part essentielle du patrimoine culturel et poétique du Chili et de l'humanité. C'est pourquoi il fait figurer inlassablement dans ses textes les mêmes épopées héroïques légendaires, dont la récurrence peut avoir également une valeur pédagogique en permettant la mémorisation. Dans le roman *El guanaco blanco*, hormis quelques évocations ponctuelles au fil du récit, les mythes génésiques et fondateurs des Indiens onas de la Terre de Feu occupent l'entièreté des chapitres 5 (Quenós), 7 (Siáskel) et 8 (Krén et Krá). Le récit intitulé « *El relato de Miukiol Kausel* », qui a pour sous-titre : « Origen de los onas, una leyenda de Tierra del Fuego », est presque entièrement consacré au récit de ce mythe génésique par le chef d'une tribu ona. La chronique « *Mitología de Tierra del Fuego* » est organisée en différentes sections intitulées « *El origen del mundo y del hombre ona* », « *Otros antepasados* » ou encore « *Kuanip, el*

<sup>1498</sup> « *El encanto de lo primitivo* », Francisco Coloane en viaje, op.cit., p.60.

<sup>1499</sup> *Ibid.*

*héroe contra el mal* ». Concernant le mythe de Kuanip, il est intéressant de souligner la forme du texte, composé pour la plus grande part d'un récit rapporté mais anonyme, accompagné de commentaires, d'interprétations et d'impressions de l'auteur :

*El de Kuanip, es el mito que más me ha impresionado por la composición de su argumento y el significado social de sus hechos en los que me parece ver la historia del propio pueblo ona sufriendo esas inclemencias de una tierra helada.*<sup>1500</sup>

En faisant part à ses lecteurs de son interprétation du mythe, Coloane oriente sa lecture. A la fin du récit, le mythe de Kuanip devient un prétexte à la dénonciation des crimes des Occidentaux à l'encontre des indigènes de l'extrême Sud du Chili: « *Pero hoy ya no hay onas que puedan mirar a su Kuanup en el cielo. El colonizador blanco los exterminó a sangre y fuego*<sup>1501</sup> ». De fait, au moment où Coloane rédige ces chroniques, les Indiens australs ont quasiment tous disparu et leurs voix sont absentes des témoignages qu'il recueille. La connaissance des mythes indiens ne peut donc se faire que de manière indirecte, à travers le récit de ceux qui les ont fréquentés, qui ont pu les comprendre et mettre leurs récits par écrit.

« *La leyenda de la laguna de Agamaca* », qui a pour sous-titre « *Dos versiones de la laguna de Agamaca* », recueille de manière orale le récit du fils d'un pasteur évangéliste, élevé parmi les Indiens et marié à une femme yamana. Le narrateur dit tenir cette légende d'un dénommé Lawrence, qui a partagé un temps la vie et les rites des Yamanas. Il rapporte ainsi le récit qu'il a obtenu de cet homme rencontré lors d'une traversée de Punta Arenas à Puerto Róbalo en 1936. Spontanément, en quête perpétuelle de connaissances sur la vie de ses ancêtres indiens, le chroniqueur cherche à approfondir ce qu'il sait et en saisit l'occasion dès qu'elle s'offre à lui : « *Don Federico Lawrence me contó en aquella ocasión que en el interior de Lapataia, en la costa sur de la Tierra del Fuego, había una laguna llamada Agamaca [...]*<sup>1502</sup> ».

Après avoir rapporté au style indirect le récit oral de Lawrence, Coloane propose une seconde version de cette légende, dont la source est de nature différente. Il s'agit d'un compte-rendu écrit, rédigé par un dénommé L. Martial, capitaine de la frégate *Romanche*, qui en 1882 et 1883 mena la Commission Scientifique Française en région australe. Le récit se caractérise par une approche historique et scientifique évidente de la légende, désignée ici par une catégorie plutôt par un titre unique : « *Hay que citar en primer lugar la tradición del*

<sup>1500</sup> « *Kuanip, el héroe contra el mal* », Francisco Coloane en viaje, *op.cit.*, p.62.

<sup>1501</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>1502</sup> « *La leyenda de la laguna de Agamaca (Dos versiones de una leyenda yamana)* », Francisco Coloane en viaje, *op.cit.*, p.92.

*diluvio, que explican por la caída del sol en el mar [...] <sup>1503</sup>* ». La légende en elle-même est très vite résumée, l'auteur cherchant davantage à en expliquer la raison: « *La verdad del hecho queda suficientemente probado para ellos por la presencia de osamentas de ballenas [...] <sup>1504</sup>* ». Enfin, toujours de son point de vue rationalisant, il la compare à la tradition mythologique occidentale: « *La conservación de la especie humana ha sido asegurada, lo mismo que en la tradición bíblica, por la fuga de un hombre y una mujer [...] <sup>1505</sup>* ». Ainsi, au lieu de mettre en évidence des différences et des spécificités, le capitaine Martial rapproche les productions culturelles de civilisations pourtant extrêmement distinctes et aborde le mythe par le filtre de l'anthropologie structurale. En faisant coexister au sein du même texte deux « versions » de cette légende, qui correspondent en réalité à deux approches intellectuelles différentes sur le mythe, Coloane offre au lecteur la possibilité d'appréhender la mythologie yamana soit dans une perspective « naïve », soit dans une perspective rationnelle, sans que l'auteur ne tranche en faveur de l'une ou de l'autre.

Cette neutralité n'est pourtant pas systématique. Dans la chronique « *Donde fondeaba el Caleuche* », Coloane rapporte sa propre expérience de la légende, une expérience familiale dont il n'est que le très sceptique hériter :

*Así son las narraciones de estos hombres, breves, concisas, como el estilo de la Biblia. Siempre he tenido miedo de tocarlas, de agregarles algo, como si fuera a profanarlas. [...] La verdad es que cada chilote tiene su propia versión del « Caleuche ». Yo tengo la mía, transmitida por mi madre, que la oyó de mi abuela materna, doña Carmen, y ésta, a su vez, de mi abuelo Feliciano Cárdenas. <sup>1506</sup>*

Afin de perpétuer en l'immortalisant, la tradition familiale de la légende du *Caleuche*, Coloane l'écrit. Il rapporte l'expérience et le récit de son grand-père, non sans avoir précisé auparavant sa passion pour l'eau-de-vie <sup>1507</sup> :

*Una noche en que viajaba de a caballo desde Quemchi a Huite, vio en la punta Yauvilu un fantástico barco iluminado, cuyos costados despedían fosforescencias, como las que producen las escamas del pejerrey. [...] De esta manera fue como vio que los remeros llevaban un pie pegado a la espalda. <sup>1508</sup>*

Le narrateur se livre ensuite à un travail d'ethnologue. Il s'emploie à comparer les différentes versions du mythe chilote pour en souligner les divergences et coïncidences :

<sup>1503</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>1504</sup> *Ibid.*

<sup>1505</sup> *Ibid.*

<sup>1506</sup> « *Islas de Chiloé* », Francisco Coloane en *viaje*, *op.cit.*, p.54.

<sup>1507</sup> « *Bebía aguardiente, al que dominaba "espíritu volteante"* », « *Donde fondeaba el Caleuche* », Francisco Coloane en *viaje*, *op.cit.*, p.55.

<sup>1508</sup> *Ibid.*

« *Sobre esta anatomía de los tripulantes del Caleuche todas las versiones son coincidentes : llevan una pierna doblada, pegada a la espalda y la cabeza vuelta para atrás [...]*<sup>1509</sup> ». Coloane confirme ici qu'il n'est pas un simple conteur ni médiateur de culture ; il travaille la matière qu'il livre à son lecteur. Il cherche, tente de comprendre et pense la culture populaire dont il est l'héritier.

Coloane ne se satisfait cependant pas de cette concordance sur l'anatomie monstrueuse des sorciers du *Caleuche* pour valider la version de son grand-père. Pour lui, la vérité est ailleurs. C'est ainsi qu'il adopte un point de vue rationnel sur la légende, afin de mettre à nu le mécanisme de création des légendes locales<sup>1510</sup>. Il avance deux hypothèses, l'une liée aux activités de pêche propres à la région, l'autre à l'alcoolisme de son grand-père :

*Todos los hombres de mar habrán visto cómo los tripulantes de una chalupa cargada de agua tienen que remar sentados en cuclillas sobre las bancadas, maromeando para no caerse. Es posible que lo que vio mi abuelo no haya sido más que una faena nocturna de hacer agua de algún ballenero escaso de ella o el producto también del « espíritu volteante ».*<sup>1511</sup>

Enfin, la nature même du lieu pourrait servir d'explication à cette vision :

*El lugar asimismo se presta para la fantasía. La cueva de la punta de Yauvilu no tenía entonces una cascada, pero sí una vertiente cuyo caudal aumentaría con las lluvias. En la bajamarea podía penetrarse en ella, y entre las rocas y la arenisca sedimentaria ver aparecer las raíces de los árboles como gruesas culebras retorciéndose con una monstruosidad artística espantable para una mente infantil.*<sup>1512</sup>

Ainsi, Coloane recherche les raisons susceptibles d'expliquer les expériences individuelles surnaturelles qu'ont eues les habitants. Ses textes révèlent un point de vue distancié sur folklore qui imprègne les esprits de ses compatriotes, comme s'il observait un phénomène auquel il était étranger, à la fois fasciné et incrédule. A la manière de l'ethnologue, il observe l'imaginaire de ce peuple – auquel il appartient pourtant – comme « un objet lointain, purement extérieur, étranger de toute façon à la *ratio* occidentale<sup>1513</sup> ».

Pourtant, ces trois explications possibles sont présentées sur le mode de l'hypothèse. Rien n'est affirmé, la place au doute et à la crédulité est laissée. A ses propres hypothèses, l'auteur ajoute celles de spécialistes en ethnologie religieuse et indique à cet égard un livre qui l'a beaucoup éclairé sur l'interprétation à donner à la légende du *Caleuche*: « *En el libro Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé, del escritor chilote Narciso García Barría,*

<sup>1509</sup> *Ibid.*

<sup>1510</sup> « [...] yo he intentado de explicarme racionalmente esta versión de mi abuelo Feliciano », *ibid.*

<sup>1511</sup> *Ibid.*

<sup>1512</sup> *Ibid.*

<sup>1513</sup> Alain-Michel Boyer, « Littérature et ethnologie », *Revue de littérature comparée*, N°298, *op.cit.*, p.297.

*hemos encontrado una de las interpretaciones más interesantes sobre el origen de esta leyenda*<sup>1514</sup> ». Et de citer *in extenso* l'interprétation de son ami le capitaine Carlos de Caso<sup>1515</sup>, rapportée du reste dans la somme mythologique de García Barría.

Il recueille encore les interprétations des habitants les moins crédules de Chiloé. Voici ce que lui ont dit les navigateurs (« *me han dicho que* »):

*Otros navegantes que han visto aparecer y desaparecer al Caleuche sobre los espejeantes canales de Chiloé, me han dicho que posiblemente sea un fenómeno de refracción. Ciertas nubes que harían las veces de espejos de papel plateado [...] recibirían la imagen de un barco en navegación o fondeado detrás de una isla, y la volverían distorsionada, como un espejismo [...].*<sup>1516</sup>

Notons l'emploi du conditionnel, qui montre que là encore, l'auteur de la chronique n'affirme rien et montre qu'il y a autant d'interprétations et d'expériences possibles d'une même légende qu'il y a d'individus.

Pourtant, ces différentes interprétations ainsi que son travail de comparaison des versions existantes sont loin de satisfaire l'écrivain qui, paradoxalement, s'interroge à la suite sur le bien-fondé de sa propre attitude envers ces légendes populaires : « *¿Pero por qué este afán de explicarnos los mitos y destruir su encanto poético ?*<sup>1517</sup> ». Ce caractère presque sacré du mythe peut expliquer pourquoi Coloane ne cherche jamais à expliquer les mythes fondateurs des Indiens australs, intouchables en regard du folklore chilote.

Alors qu'aucune des chroniques de Coloane ne peut rapporter la parole authentique d'indigènes sur leurs mythes, lorsqu'il s'agit des légendes du folklore chilote, l'auteur a la possibilité de laisser parler les insulaires derrière lesquels il s'efface. Le texte se nourrit alors de ces voix populaires qui peuvent offrir différentes versions d'une même légende populaire sans le filtre de l'étude, de la distance ou de l'analyse rationnelle, depuis un point de vue interne. Le recueil de témoignages se fait alors plus vivant, confère au texte une véritable profondeur humaine ainsi que l'épaisseur des voix « authentiques » dont il est tissé.

« *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* » offre l'exemple le plus flagrant de cette collecte de récits auprès de la population insulaire ; Coloane ethnographe offre ainsi au lecteur une « initiation [...] péripatéticienne, fondée sur la marche, l'arpentage inlassable d'un territoire<sup>1518</sup> ». En voyage dans l'archipel des Chauquis, le narrateur fait une série de

<sup>1514</sup> « *Tesoro mitológico* », Francisco Coloane *en viaje*, *op.cit.*, p.56.

<sup>1515</sup> *Ibid.*

<sup>1516</sup> *Ibid.*

<sup>1517</sup> *Ibid.*

<sup>1518</sup> Claudie Voisenat, « L'outre-monde des campagnes. Folklore et fantastique. D'Henri Vincenot à George Sand », *Littérature régionaliste et ethnologie*, Sylvie Sagnes (dir.), Arles, Museon Arlaten – Ethnopôle-Garac – Actes Sud, 2015, *op.cit.*, p.101.

rencontres qui sont pour lui l'occasion de se faire conter les légendes et superstitions locales. Sur l'île Buta Chauquis, le narrateur peut s'entretenir avec un certain Manuel Vivar, soixante ans, ancien juge de district auprès duquel il va mener son enquête : « *Curioso, lo inquiero sobre anécdotas de su mandato y sobre brujerías y me cuenta : [...]*<sup>1519</sup> ». La chronique se poursuit ainsi sur le témoignage de Vivar, répertoire vivant des légendes locales : « *Del Caleuchetiene estas propias versiones*<sup>1520</sup> », deux versions qui correspondent en réalité à deux expériences différentes du vaisseau-fantôme de l'archipel chilote. Le récit qu'en fait Vivar montre que pour lui, la légende est réalité. Dans cet exemple, Coloane souhaite montrer une expérience humaine du légendaire plutôt que raconter la légende elle-même, ce qu'il a déjà fait plusieurs fois. Dans le même temps, il souligne à quel point elle est présente dans l'esprit des insulaires qui la convoquent spontanément pour interpréter des phénomènes inexplicables mais qui semblent se rapprocher de tel ou tel conte populaire. L'écrivain chilote dit ainsi que dans l'archipel le folklore est vivant car il se vit. Ces nombreuses expériences l'enrichissent et les raconter permet de maintenir en vie la légende, jamais définitivement fixée. Quelques lignes avant la clôture du récit, le *Caleuche* réapparaît dans la bouche d'un autre insulaire d'origine indigène, un certain Millalonco, qui livre sa propre version de la légende, tout à fait différente:

*[...] me contó que una vez le pegó una patada a un lobo marino que estaba tendido en la playa. Mas su mujer, al regresar de una de las islas, le había dicho : « Tú peleaste con un hombre, eso me lo dijeron en la isla. Ese hombre era un marino del Caleuche, y si se hubiera muerto te habrían venido a buscar para reemplazarlo » Y Millalonco me sentenció : « Por eso hay que dejar tranquilos a los animales del mar cuando descansan ».*<sup>1521</sup>

Là encore, plus qu'une énième version de la légende, c'est une nouvelle fois le récit d'une expérience personnelle, interprétée par Millalonco comme une expérience du *Caleuche*, en l'occurrence comme une leçon éthique-écologique. Le vaisseau-fantôme chilote et ses marins-sorciers sont une présence magique dans l'archipel qui coexiste quotidiennement avec les habitants.

Parce qu'une légende doit avoir été vécue pour pouvoir être racontée, Manuel Vivar ne peut parler du Trauco au visiteur des îles Chauquis : « *Del Trauco no me pudo hablar nada porque nunca lo ha visto [...]*<sup>1522</sup> ». Cependant, il peut rapporter ce qu'en disent celles qui l'ont vu : « *[...] dicen que sí lo ven las mujeres, expresó sonriendo maliciosamente*<sup>1523</sup> ». Suit

<sup>1519</sup> « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* », *Antártico*, *op.cit.*, p.231.

<sup>1520</sup> *Ibid.*, p.232.

<sup>1521</sup> *Ibid.*, pp.234-235.

<sup>1522</sup> *Ibid.*, p.232.

<sup>1523</sup> *Ibid.*

alors une série de discours directs ramassés en un seul paragraphe, entre guillemets, qui ainsi assemblés composent un témoignage polyphonique sur les manifestations du *Trauco* légendaire. Dans un autre texte, Coloane rapporte le précieux témoignage d'une indigène qui semble avoir fait elle aussi une expérience intense du *Trauco* :

*Este verano estuve en el estero de Compu, al sur de Castro, fundada en 1567 y conversé con Carmen Lincomán, mujer indígena de 68 años, quien me dijo : « Aquí creemos todos en el Thrauco, porque hace mal a la gente. Usted está sentado allí y viene a darle un golpe. Usted no ve nada, pero a los días cae enfermo. Hay que prevenirse de él con las hierbas de las montañas, o bien poniendo montones de arena recién sacada de la playa[...] ».*<sup>1524</sup>

Ce récit fournit un nouveau point de vue sur le *Trauco*, ainsi que les moyens naturels et magiques pour se prévenir de ses maux. Les chroniques de Coloane sont bel e bien un médium populaire où toutes les catégories socio-culturelles du peuple, ainsi que les sceptiques et les crédules, laissent entendre leur voix.

Aux abords des îles Taucolón et Añigué de l'archipel des Chauquis, le marin Edmundo Barrientas raconte au narrateur la légende de « *la isla del caballo marino* », un récit réécrit au style indirect<sup>1525</sup>. Le chroniqueur terminera sa visite des îles Chauquis chez l'irlandaise Dorothy, une jeune missionnaire avec laquelle il s'entretient sur les principes religieux de son action sur l'île de Mechuque. De cette manière Coloane fait coexister au sein d'un même texte des croyances de nature différente, celles qui ont pour objet des légendes populaires et superstitions, et celles de nature religieuse. Est ainsi montrée la manière dont cohabitent sur l'île les cultures insulaires et étrangères, les héritiers de la culture et de la spiritualité locale, et ceux de tradition judéo-chrétienne. Ce faisant, Coloane donne à voir un espace ouvert sur l'autre culturel, bien qu'imprégné de ses croyances.

A la fin de la chronique, le narrateur explique l'intention qui a guidé son voyage aux îles Chauquis et l'écriture qui l'a suivi : « *En este artículo sólo he querido llamar la atención sobre un rincón de nuestro país [...] pues estas Chauquis merecen más atención [...]*<sup>1526</sup> ». Coloane fait donc la promotion de l'archipel des Chauquis en donnant au lecteur un aperçu de son folklore et en faisant parler ses habitants. Dans le même temps, à travers ses textes, l'écrivain chilote forge ou confirme le mythe des mystérieuses îles Chauquis<sup>1527</sup>.

<sup>1524</sup> « *Islas de Chiloé, donde la realidad y la fantasía se confunden* », *op.cit.*, p.57.

<sup>1525</sup> « *Edmundo me dice que la gente escucha en las noches lo mismo que un galopar de un caballo en su costa [...]* », « *Realidad y embrujo de las islas Chauquis* », *Antártico, op.cit.*, p.233.

<sup>1526</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>1527</sup> « *En las islas Chauquis suceden siempre cosas misteriosas y extrañas* » est le leitmotiv de plusieurs récits de Coloane.



Au-delà de la collecte de récits folkloriques et de leur retranscription sur un mode « sérieux », dans une intention didactique et analytique, Coloane réinvente à sa manière cette culture populaire, s'en inspire pour créer des récits à part entière ou l'intègre à ses contes. Son œuvre littéraire comprend en effet des « fictions folkloriques », c'est-à-dire des récits d'invention auxquels est intégré le folklore, leur auteur s'attachant à faire renaître ainsi, de manière vivante, les légendes et traditions populaires d'un lieu précis<sup>1528</sup>. En effet, certains textes de Coloane mettent en scène des créatures du folklore chilote, avec leurs attributs légendaires, mais la diégèse relève de l'imagination de l'auteur. Le folklore est ainsi matière à fiction et expérience de lecture, une autre voie vers la connaissance d'un fait culturel lié à une région précise.

#### 1.2.1.2. Connaissance par l'imaginaire

C'est par le biais de l'imagination que Francisco Coloane peut efficacement préserver le folklore chilote de l'oubli, c'est-à-dire en garder vivante la tradition orale grâce à la régénération de son potentiel créatif à travers la fiction. Les textes imprégnés de ce folklore local se teignent alors naturellement d'une tonalité fantastique, en accord avec la matière recréée et réinventée, dans la mesure où ils mettent en scène « une radicale étrangeté<sup>1529</sup> », étrangeté pour le personnage qui rencontre le mythe, étrangeté pour le lecteur témoin en imagination de cette rencontre impossible.

La première partie du roman *El camino de la ballena*, qui se déroule à Quemchi sur l'île de Chiloé, réunit les deux aspects de la transmission du légendaire telle que la pratique Coloane, c'est-à-dire à la fois sous la forme d'un ensemble de récits racontés et par la mise en scène d'expériences vécues depuis l'intérieur. Dans le roman, la régénération du folklore chilote repose sur les aventures de deux personnages spirituellement et intellectuellement opposés : Pedro Nauto le sceptique, et Rosalía Nahuelquén, dont l'esprit est imprégné des croyances insulaires. A la demande de ses filles et en présence de Pedro, Hilario Nahuelquén et sa femme Encarnación racontent les faits et gestes des êtres fabuleux si étroitement liés à la géographie chilote. Sont ainsi recréées les conditions de la transmission orale. En même temps que le jeune homme, le lecteur apprend alors que « *el imbunche* », la plus terrible

<sup>1528</sup> La fiction folklorique se distingue des contes folkloriques qui consistent en une simple mise par écrit de récits oraux, sans apports fictionnels.

<sup>1529</sup> Claudie Voisenat, « L'outre-monde des campagnes. Folklore et fantastique. D'Henri Vincenot à George Sand », *Littérature régionaliste et ethnologie, op.cit.*, p.101. Coloane, bien que familier des légendes chilotes dont il hérite les expériences de ses grand-père et mère, cherche pourtant à mettre en scène cette étrangeté, à l'accentuer, notamment pour le lecteur étranger à la région.

créature des légendes chilotes, est le chef des sorciers et le gardien de la grotte de Quicaví<sup>1530</sup>, qu'il vole les enfants âgés de six mois et les emmène dans cette grotte pour les transformer en monstres. Il sait désormais que « *la Pincoya* » est la sirène des ruisseaux chilotes et que lorsqu'elle est de mauvaise humeur, elle peut faire fuir les poissons ; qu'au contraire, si l'on célèbre une fête en son honneur, celle-ci peut alors remplir les filets des pêcheurs. Encarnación Nahuelquén décrit quant à elle les mœurs et l'aspect du « *camahueto*<sup>1531</sup> », cheval marin et « coursier » que les sorciers chilotes enfourchent pour se déplacer d'île en île au sein de l'archipel de Chiloé.

D'autre part, dans le cadre de son apprentissage et de sa quête identitaire, Pedro Nauto va faire, aux côtés de Rosalía, l'expérience « concrète » de certaines légendes locales. On l'a vu, cet orphelin de père est très près d'accepter l'identification que lui imposent avec sarcasme les enfants de l'île : il serait le fils d'un « *caleuchano* », l'enfant bâtard d'un marin sorcier du *Caleuche*. En ce sens, presque fatalement, Pedro incarne le mythe local du *Caleuche* et de ce fait, l'identité culturelle chilote : impossible pour un chilote ne pas hériter de l'histoire du vaisseau-fantôme de l'archipel de Chiloé, qu'il y croie ou non.

D'un autre côté, il représente l'attitude inverse en récusant l'existence du « *Trauco* » ou du « *Camahueto* », qui relèvent pour lui de la superstition. Pour Rosalía, la jeune fille désirée le temps d'un été, et qu'il n'a pu se retenir d'embrasser, il est le fils du « *Trauco* », le monstre légendaire violeur de jeunes filles. Parce qu'il n'a pas su maîtriser ses pulsions adolescentes, Rosalía l'assimile à cette créature dionysiaque : la jeune fille, comme d'autres insulaires, vit le mythe au quotidien, y a spontanément recours en tant que moyen d'explication de phénomènes qui lui échappent. Ainsi, avant que Pedro ne l'embrasse de force, elle a tenté de faire vivre au jeune homme l'expérience du « *camahueto* », animal fabuleux des légendes chilotes qui a élu domicile sur les rives ombragées des fleuves. Rosalía estime que le bord de la rivière qui traverse la petite île Aucar, luxuriante et sauvage est propice à une rencontre avec le monstre « *camahueto* » : « —*Es un lugar como para que salga el camahueto [...]*<sup>1532</sup> ». Devant l'incrédulité de Pedro, elle va tout faire pour le convaincre de la réalité du monstre en lui proposant de venir à lui.

L'espace traversé par les deux jeunes gens pour aller à la rencontre du mythe possède les caractéristiques d'une géographie merveilleuse, digne des contes et récits initiatiques : « *Se levantaron y avanzaron por la margen del río. Pasaron el pequeño tranque que desviaba*

<sup>1530</sup> Lieu mythique situé sur la côte orientale de la Grande Île et associé à la sorcellerie.

<sup>1531</sup> *El camino de la ballena, op.cit.*, p.53.

<sup>1532</sup> *Ibid.*, p.47.

*las aguas, y se internaron por un bosque entre dos lomas*<sup>1533</sup> ». Après avoir passé un petit barrage naturel, ils s'engouffrent dans une forêt enclavée entre deux collines, espace clos, sauvage et marginal à l'image des forêts fabuleuses des légendes médiévales. Le rayonnement lunaire permet d'alimenter cette atmosphère fantastique et merveilleuse en transfigurant le décor naturel en une scène favorable au surgissement d'un phénomène surnaturel, d'un événement extraordinaire, comme l'apparition d'un être fabuleux :

*En las hojas de los avellanos centelleaba la luna haciendo lentejuelas de plata. Sus rayos, a veces, traspasaban la umbría, bajando por los grandes helechos como los pálidos flecos de algún ropaje fantasmal.*<sup>1534</sup>

C'est à ce moment-là que Rosalía voit non pas le « *camahueto* », mais le « *trauco* », qui les surveille. Pedro constate lui aussi la présence d'une créature merveilleuse :

*Pedro atisbó con aguda mirada hacia el rincón umbroso, herido por un débil cendal de luna. Entre la fronda de los grandes helechos, rodeado de hojas de pangue y de « costilla de vaca », entre musgos y siemprevivas, se vislumbraba una especie de enano vestido de un reluciente y tembloroso traje blanquecino, con un sombrero en forma de cono, del color de los árboles descortezados. En su escondido rostro, dos ojillos temblorosos parpadeaban como heridos por el rayo de la luna.*  
—*Parece ser...cierto* —*balbuceó Nauto.*<sup>1535</sup>

Devant l'« évidence » de la présence du monstre, Pedro reste pourtant prudent et plutôt que de reconnaître la réalité de celui-ci, il marque son étonnement quant à la possibilité de son existence (l'emploi du verbe « *parecer* » devant le verbe assertif « *ser* » traduit cette précaution). De la même façon, la description de cette créature est nuancée: en même temps qu'elle dessine l'être fabuleux, en s'attardant parfois sur certains détails, elle distille des indices qui laissent la place au doute. La créature surgit au sein d'un paysage où la végétation luxuriante sature l'horizon. Cet effet de saturation est produit dans le texte par l'anaphore de la préposition « *entre* » sur deux syntagmes qui encadrent une proposition participiale commençant par le verbe à la forme passive « *rodeado* » (entouré), qui a pour agent les feuilles des arbres (« *rodeado de hojas de pangue y de "costilla de vaca", entre musgos y siemprevivas* ») tandis que la proposition principale s'ouvre sur le verbe « *vislumbrar* » (apercevoir). Pareille syntaxe enchevêtrée donne l'impression d'une vue circonscrite et limitée par une flore sylvestre foisonnante.

<sup>1533</sup>*Ibid.*

<sup>1534</sup>*Ibid.*, pp.48-49.

<sup>1535</sup>*Ibid.*, p.49.

Ce paysage entièrement envahi par le végétal ne permet qu'une vision partielle. Cette idée est relayée par l'emploi, à deux reprises, de l'adjectif « *tembloroso* » (tremblant), toujours accompagné d'un terme lumineux exprimant la brillance et les scintillements, selon une esthétique impressionniste qui rend l'objet du regard toujours fuyant (« *un enano vestido de un reluciente y tembloroso traje blanquecino ; dos ojillos temblorosos parpadeaban* ») sans compter qu'il est impossible de voir le visage du « *camahueto* ». Les adjectifs qualifiant certains aspects de son vêtement ou de ses yeux relèvent en réalité de la perception subjective qu'en ont Pedro et Rosalía. Il semble également difficile de différencier cette créature sylvestre du milieu naturel, puisque leur coloris est semblable et qu'ils semblent ainsi se confondre, comme si le monstre avait recours au camouflage pour mieux surprendre ses victimes (« *con un sombrero en forma de cono, del color de los árboles descortezados* »). La fiction met ainsi au jour le lien organique qui existe entre le récit folklorique et le fantastique : le fantastique permet d'exprimer au mieux une légende, c'est-à-dire en tant que phénomène, expérience humaine du surnaturel.

Etant donné ces conditions de perception confondantes, Pedro est réticent à accepter la réalité de ce qu'il a toujours considéré comme un pur produit de l'imagination et de la superstition. La présence ressentie plus que vérifiée du personnage légendaire met alors Pedro à l'épreuve du mythe, qu'il prend comme un défi. Ainsi, à Rosalía qui le prie de revenir en arrière, il répond : « —*No; yo quiero ver hasta el fin de qué se trata*<sup>1536</sup> » ; on voit une nouvelle fois Pedro Nauto en quête de vérité s'armer de courage pour affronter les peurs ancestrales et archétypales des Chilotes :

*Pedro Nauto avanzó entre temeroso y decidido a pesar de las protestas de la muchacha asustada. Desgajó un grueso gancho de avellano y se internó cautelosamente en la umbría en dirección al pequeño gnomo cuyos ojos relucientes permanecían fijos.*

*—¡Toma maldito! —gritó el muchacho, descargando el garrotazo sobre el sombrero cucurucho. El blanco cuerpo del enano se hundió con un quejido apagado. [...] Levantó la punta del palo bien en alto, sacudiendo las lianas, que ondearon en la umbría como una bandera enlunada.*

*—¿Ves? —dijo—. ¡Eso era todo! ¡Una mata de quilineja florida!*

*—¿Y los ojos que nos estaban mirando?*

*—Son como esos... —agregó Pedro Nauto, señalando otras gotas de rocío que espejeaban a la luz de la luna [...].*<sup>1537</sup>

Il semble que le jeune héros ait relevé le défi contre le monstre en proposant une explication rationaliste du mythe chilote par les caractéristiques de la flore insulaire ; ainsi, au surnaturel, Pedro Nauto répond par le naturel. Bien que son acte entérine une rupture d'avec

<sup>1536</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1537</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

la tradition chilote, il exprime aussi une autre façon de faire revivre le mythe. Quoi qu'il en soit, avoir osé défier le « *trauco* » confère au personnage un statut particulier qui le place sinon au-dessus, du moins à l'écart, de la communauté chilote.

Face aux dénégations de Pedro, Rosalía réaffirme quant à elle sa croyance au Trauco et, déçue de son incrédulité, va jusqu'à provoquer son compagnon en le traitant de « fils du Trauco ». Au même moment, en proie à une soudaine et violente pulsion sexuelle qu'il ne peut contrôler, Pedro se jette sur Rosalía pour l'embrasser de force, ce qui va mener la jeune fille à réitérer son insulte, comme si les actes de Pedro ne faisaient que confirmer son intuition. Cette seconde insulte confond également Pedro, qui peine à comprendre les raisons d'un geste qui lui apparaît également digne du monstre chilote. Son incompréhension s'apparente à la reconnaissance de la possibilité d'une filiation symbolique entre lui et le Trauco :

*Pedro Nauto permaneció como aturdido, sin darse bien cuenta de lo que había hecho. Nunca le hubiera pasado por la imaginación faltarle en esa forma el respeto a Rosalía [...]. ¿Qué fue lo que lo impulsó a tomar de esa manera la cintura de la muchacha?*<sup>1538</sup>

Par sa confusion, Pedro réintègre la tradition chilote à laquelle il semblait vouloir échapper mais en lui donnant une incarnation proprement humaine. Cet incident et les conclusions blessantes de la jeune fille lui rappellent un événement semblable, investi de la même énergie désirante à l'égard de Rosalía mais qu'il avait su alors refouler :

*Ella trepó para cortar un « guiñacho », una especie de nalca<sup>1539</sup> muy sabrosa y muy tierna que nace debajo de la arena, y él, sin querer, al levantar la vista, tropezó con la entrepierna desnuda de Rosalía. Se agachó, avergonzado, tratando de retirar la mirada; pero volvió a atisbarla, mientras la muchacha retorció el guiñacho para arrancarlo. La desvió disimuladamente cuando ella, triunfante, le mostró la tierna raíz en sus manos; la partió y le ofreció la mitad.*<sup>1540</sup>

L'ingestion du « *guiñacho* » qui va suivre cette scène est symbolique dans l'ordre de l'initiation de Pedro. Doté d'une charge morale, il représente d'abord le fruit désiré et défendu, avant de devenir un fruit maléfique : « *Comieron; pero algo oscuro había surgido en su interior, un guiñacho sombrío que se retorció como una culebra negra por su sangre, en su corazón*<sup>1541</sup> ». Coloane récrit ici le mythe du paradis terrestre en l'adaptant au contexte chilote, et le « *guiñacho* » remplace aisément la pomme. On retrouve la symbolique chrétienne du serpent incarnant une force maligne poussant au péché de la connaissance.

<sup>1538</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>1539</sup> « *Nalca* », plante vivace originaire du Chili et de l'Argentine.

<sup>1540</sup> *Ibid.*, pp.52-53.

<sup>1541</sup> *Ibid.*, p.53.

Pedro Nauto est ici un héros dionysiaque, issu d'un syncrétisme spirituel où se mêlent, entre autres, les mythes indigènes, chrétiens et gréco-romains.

Ainsi, en reconnaissant une similitude d'ordre psychique entre la légende et ses propres actes, Pedro Nauto fait une autre expérience du mythe, en tant que récit révélateur d'une vérité humaine universelle : les mécanismes du désir. C'est là l'une des vérités de ces légendes paniques, une vérité que Coloane dévoile à ses lecteurs par le biais de l'imaginaire. Dans le roman, le jeune homme se retient de commettre le « péché de chair », mais la pulsion réprimée continue à se nourrir de ce désir refoulé en profondeur (« *por su sangre, en su corazón* ») qui finira par exploser quelques temps après, comme on l'a vu plus haut. La mythologie insulaire se révèle un texte-prétexte à une explication poétique des pulsions sexuelles de Pedro Nauto. Elle est partie prenante de l'initiation sexuelle du jeune héros tout autant que de son questionnement identitaire :

*« Hijo del trauco », se repitió para sus adentros. Sólo después de un rato que Rosalía había partido se dio cuenta cabal del insulto. ¡Sí, lo merecía! ¡Eso nada más era él! ¡El hijo de algún trauco errante por la superficie de la tierra o del mar!*<sup>1542</sup>

Ainsi, en se répétant à lui-même les paroles de la jeune fille, le jeune homme tente de se les approprier, de se (re)connaître derrière ce sobriquet, et d'envisager l'histoire qui pourrait être la sienne, c'est-à-dire l'errance, sur terre ou sur mer – rien est encore décidé. C'est de cette manière que le roman réalise l'union entre la quête de la connaissance de soi et la quête de la connaissance d'un peuple : le personnage de Pedro Nauto, avec sa propre trajectoire, fonctionne comme le miroir d'une culture, d'une histoire et d'un destin communautaires.

Le processus identificatoire avec le « *Trauco* » dans lequel Pedro semble dès lors s'engager trouve sa concrétisation dans un acte « créateur ». Après avoir contemplé les dessins laissés par de nombreux visiteurs (visages, bateaux, poissons, baleine) sur la cloison en bois du moulin d'Aucar, l'adolescent décide quant à lui d'y graver un « *trauco* » comme pour matérialiser et tenter de dominer cet autre lui qu'il porte mais accepte difficilement. La création achevée conserve l'ambiguïté qui caractérise le personnage de Pedro, adolescent chilote banal, mais aux origines mystérieuses difficiles à sonder, à la fois humaine et déformée : « *Pedro Nauto había terminado de tallar un pequeña figura humana, contrahecha por la inhabilidad o la intención del tallador [...]*<sup>1543</sup> ». Pedro Nauto est-il malhabile ou se

---

<sup>1542</sup>*Ibid.*, p.53.

<sup>1543</sup>*Ibid.*, p.59.

voit-il « déformé », c'est-à-dire déchiré entre deux modes d'être et de penser, l'un rationnel, l'autre imaginaire ?

En intégrant les légendes et leurs créatures à l'histoire de certains de ses personnages<sup>1544</sup>, Coloane les incarne, les associe à une expérience humaine et les régénère, les revalorise et montre qu'elles restent une source considérable d'inspiration. Dans ce cas, on l'a vu, l'intégration d'une créature folklorique ou d'une légende à un récit est souvent associée à une tonalité fantastique ou merveilleuse, à la mise en scène d'une expérience surnaturelle. La proximité des imaginaires folklorique et surnaturels fait qu'ils se prêtent aisément à cette interaction. En effet, en dépit des différences fondamentales qui les distinguent<sup>1545</sup>, ils possèdent dans leurs principes de base de nombreux points communs : ils mettent tous deux en scène des créatures qui entourent les hommes, de manière visible ou par une atmosphère particulière soulignée dans le texte ; ils naissent tous deux de fantasmes humains et valorisent une interprétation symbolique ou imaginaire de la réalité. Enfin, folklore et récit fantastique impliquent, pour être efficaces, que le récepteur y croie, bien que le doute subsiste quant à leur validité dans le monde réel ou lorsqu'il est envisagé d'un point de vue rationnel.

La légende du *Caleuche* revient de façon récurrente dans les fictions de Coloane. Pour cause, l'écrivain chilote présente lui-même le *Caleuche* comme une partie intégrante de l'identité chilote, et s'inclue lui-même dans cette tradition et expérience culturelle collective : « [...] *las estelas del Caleuche, que todo chilote lleva en la intimidad de la muela de abajo y sobre los párpados del corazón*<sup>1546</sup> », phrase énigmatique qui préserve la langue poétique du mythe mais qui institue également un lien de nature biologique entre les Chilotes et les marins-sorciers du vaisseau-fantôme.

Il semble en effet que Coloane ait choisi d'attribuer un langage étrange aux sorciers du *Caleuche*, ce dont témoigne la fiction « *Tripulantes del Caleuche* ». De fait, le narrateur de ce texte est l'une des créatures fantastiques qui composent l'équipage fantastique du vaisseau-fantôme. Sa connaissance de la légende est donc particulièrement pointue, ce qui permet au lecteur d'avoir accès à de nombreux détails, notamment sur le physique de ces sorciers : « *Y*

<sup>1544</sup> Pedro Nauto en est le porte-parole le plus efficace dans la mesure où sa trajectoire romanesque et sa quête identitaire sont étroitement liées à l'île de Chiloé.

<sup>1545</sup> Ce doute sur la validité est plus prononcé dans le cas de l'imaginaire surnaturel que dans celui de l'imaginaire folklorique. En tant que fiction assumée, le surnaturel fait plutôt signe vers une non-validité du propos, tandis que le folklore, en tant que croyance faite, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, signe vers une validité du propos. Qui plus est, la norme est donc de « croire » au folklore avec un doute, et de « ne pas croire » au surnaturel avec un doute. Le folklore a une origine ancestrale et populaire alors que le surnaturel est défini en tant que tel par son expression littéraire, à l'âge moderne. Selon Pierre Georges Castex, l'imaginaire folklorique implique un « dépaysement de l'esprit » et une couleur locale prononcée tandis que le surnaturel moderne « se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience », *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1989, p.8.

<sup>1546</sup> « *Estelas del Caleuche* », *Cuentos completos*, op.cit., p.215.

*para entender todo hay que conocer la guardia imaginaria*<sup>1547</sup> ». Voici le début de cet autoportrait qui doit apporter au lecteur une première connaissance des marins du *Caleuche* :

*[...] para los tripulantes del Caleuche, el día empieza en ese preciso instante de la medianoche, y ésta cuando el sol atraviesa por el cenit del mediodía. De allí viene nuestra deformada cabeza vuelta hacia atrás y la planta del pie derecho apegada a la espalda, como si fuera la curvada aleta dorsal de un cahuel, la más grande de las especies de toninas y delfines que penetran por las bocas del Guafo hasta el canal de Chacao [...].*<sup>1548</sup>

Sont ensuite décrits les yeux de ces sorciers :

*Con nuestros ojos vueltos para atrás, vamos sumergidos constantemente en el pasado, pero nos ha quedado en la mollera uno invisible que percibe la totalidad del instante en que se vive. [...] En fin, así nuestros ojos, aunque vayan por detrás, tienen las propiedades de las moscas, que ven por los cuatro costados [...].*<sup>1549</sup>

De tels détails ne peuvent être donnés que par l'un d'eux. Selon Juan Ricardo Ferrada, cette mise en scène narrative contribue à donner à ce discours imaginaire, inventé par Coloane, son caractère vraisemblable ; elle fonctionne comme un gage d'authenticité, produit un « effet de réel » :

*[...] destacamos esa voz que habla desde « el reverso del mito », en el cuento « Tripulantes del Caleuche », con lo cual Coloane explora más en su experiencia con la literatura fantástica. Es el « buque de arte » del imaginario mitológico y que atemoriza a los habitantes en el archipiélago de Chiloé ; sin embargo, el narrador se sitúa en la experiencia real de ser parte de su tripulación ; en consecuencia, el « efecto de realidad » estrecha las distancias entre lo posible y lo imposible.*<sup>1550</sup>

Ces conditions narratives sont surtout – car le caractère fictionnel du récit est aisément palpable, et cet étrange récit a des allures plus merveilleuses que fantastiques – une manière de donner vie à la légende en l'actualisant au sein d'une fiction inventée par Coloane et racontée depuis le point de vue de l'un des personnages du mythe. Qui plus est, en utilisant le prétexte d'une narration-fantôme, Coloane approfondit le sentiment de dépaysement et d'étrangeté du lecteur, ce qui accentue le caractère original de la légende.

Ce sentiment d'étrangeté est également provoqué par la langue du texte. Le narrateur parle en effet un langage très particulier, très technique, qui relève des sciences physiques, de

<sup>1547</sup> « *Tripulantes del Caleuche* », *Antártico*, *op.cit.*, p.149.

<sup>1548</sup> *Ibid.*

<sup>1549</sup> *Ibid.*, p.

<sup>1550</sup> Juan Ricardo Ferrada, « *Realidad y embrujo en Francisco Coloane* », *Antártico*, *op.cit.*, p.25.



l'astronomie, des mathématiques et témoigne d'une connaissance particulière et unique des lieux :

*Tanto conocimiento nos permitió detectar grietas, fosas submarinas imantadas y magnéticas que van desde las vergas de la Cruz del Sur hasta las islas blancas que están dentro del cielo, las nebulosas de Magallanes y otras aún desconocidas por los « limpios » ; todo ello nos permitía aparecer y desaparecer entre los parpadeos de los de tierra adentro [...].<sup>1551</sup>*

Le lecteur est un privilégié auquel sont livrés des connaissances presque ésotériques sur la région – car ce voyage fantastique au sein de l'archipel est encore l'occasion de transmettre au lecteur une connaissance géographique de la région, depuis un point de vue unique.

A ce savoir cosmique, rapporté dans une langue également poétique, se mêlent d'étranges considérations géologiques grâce auxquelles ce sorcier fait remonter l'existence des « caleuchanos » au temps des origines. Leur présence précède celle des « limpios » :

*Este instintivo cero lo tenemos desde la época del terciario, cuando nuestros estrechos, canales y canalizos empezaron a ser erosionados por los ventisqueros que dejaron sus morrenas convertidas en las cuarenta y tantas islas de nuestro archipiélago de Chiloé. [...] En aquellos tiempos del terciario, los hombres todavía no existían en ninguna isla del planeta, y por ello « los limpios » no podrán nunca acertar con sus cálculos matemáticos del pi tres, catorce, dieciséis, etc. Nosotros hacemos « pi-pi » a través de ese cálculo infinitesimal, y no nos creemos Dios, salvo que fuera un dinosaurio, geosaurio o tiranosaurio el que nos diera a conocer el micronésimo instante de espacio, lugar y tiempo donde nace la serpiente que tentó a los primeros padres de « los limpios » [...]. Nosotros somos sólo cahuelches y descendemos de aquel que se quedó al otro lado de la cortina de sombras.<sup>1552</sup>*

Plus loin, il raconte dans une langue encore plus hermétique la manière dont il a été secouru par les sorciers du *Caleuche* après son naufrage, puis sa transformation une fois à bord du vaisseau fantôme:

*[...] desde el Caleuche —donde habían visto nuestro naufragio—, a través de los remolinos, nos lanzaron con un nivelái (hilo de luz invisible), dos ceros, y atravesándolos nos convertimos, en un micronésimo de segundo, de dos « limpios » de Lliuco en dos « cahuelches » de la punta de Quenaio, frente al morro Lobos [...]. Estos ceros evolucionaron como discos voladores por dentro y fuera de nuestras cabezas. Víctor traspasó el cero de la derecha y a mí me tocó el de la izquierda, y así quedamos girando hasta hoy con nuestros remolinos encontrados [...].<sup>1553</sup>*

---

<sup>1551</sup>*Ibid.*, p.158.

<sup>1552</sup>*Ibid.*, p.150.

<sup>1553</sup>*Ibid.*, p.155.

A ce moment du récit, le discours du narrateur n'est décidément plus celui de la légende : il est presque incompréhensible pour les vivants (« *los limpios* »). De même, il n'y a aucun Víctor n'apparaît dans la légende officielle. L'invention et l'imagination de Coloane, qui se sont nourries de la légende, la dépassent désormais pour forger une fiction unique, qui n'aura qu'une version, écrite une fois pour toutes. On est bien loin du registre fantastique utilisé dans *El camino de la ballena* ; il n'y a dans ce récit aucune place pour le doute sceptique ou l'interprétation rationnelle, et ce d'autant moins que le narrateur (celui qui mène le récit) est lui-même un membre du vaisseau-fantôme, une identité sur laquelle il insiste fortement. Avant de prendre l'aspect qu'il a décrit dans un premier temps, il a subi toute une série de métamorphoses décrites dans une langue métaphorique et poétique :

*Luego, sufrimos todas las transformaciones requeridas para llegar a ser un tripulante del Caleuche. De árboles a la deriva se extraía su « ciencia », que se nos inyectaba para cambiar nuestra savia terrestre por el agua marina [...].*<sup>1554</sup>

Le fait que ce soit un « je » merveilleux qui raconte la légende et qui en fait partie, qui l'incarne, plonge le lecteur dans la familiarité et l'intimité du mythe, même si celui-ci a été modifié par l'imagination de l'auteur qui est venue s'y greffer.

Cette fiction folklorique témoigne également de la volonté de Coloane de lier étroitement le mythe à la géographie locale, de l'ancrer dans le concret et de lui donner une origine territoriale. Dans ce discours qui peut apparaître quelque peu délirant, le narrateur donne une définition merveilleuse ou énigmatique de l'identité chilote, se revendiquant profondément chilote, même après sa transformation – ou précisément parce qu'il a subi cette transformation : « [...] *nosotros los chilotes somos la mezcla de cholgas y piures*<sup>1555</sup> ». La « *cholga* » est une espèce de mollusque bivalve filtreur d'Amérique du Sud, dont l'aire d'origine va des côtes du Pérou et de tout le Chili jusqu'à la Terre de Feu. Elle fait partie de la nourriture typique du Chili, et particulièrement du Sud (Puerto Montt, Chiloé), consommée abondamment par les Indigènes, pêchée par les femmes alacalufes qui plongeaient en apnée pour les recueillir. Quant à la « *piure* », elle est une espèce d'ascidie comestible des côtes du Pérou et du Chili ainsi qu'un élément fondamental de la gastronomie des populations australes. Ce sorcier propose donc une définition originale de l'homme chilote, géographique et culturelle, à partir de deux animaux marins minuscules mais pourtant représentatifs d'une longue tradition régionale.

---

<sup>1554</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>1555</sup> *Ibid.*, p. 154.

Dans la nouvelle « *Estelas del Caleuche* », les passagers du *Rosario del Carmen* vont à la rencontre du mythologique vaisseau fantôme en suivant ses trajets légendaires. De manière plus ponctuelle, la présence du Caleuche est encore évoquée par le narrateur de « *Madera seca* », pourtant sceptique quant aux superstitions locales :

*Yo no creo en el Caleuche, el buque fantasma ; pero la extraña embarcación cenicienta en medio del temporal nocturno me pareció algo así como la súbita aparición del proteico barco de la mitología isleña, aunque más bien era un armatoste contrahecho, mezcla de chata pontonera y lancha chilota.*<sup>1556</sup>

Ainsi, qu'ils y croient ou non, l'imaginaire folklorique est présent dans l'esprit des insulaires qui y font appel lorsqu'il s'agit de déchiffrer une réalité non évidente.

Moins présent que le *Caleuche* dans les récits de Coloane mais d'une importance non négligeable pour le folklore chilote, le *Trauco* a inspiré une autre nouvelle à Francisco Coloane : « *Proceso al Trauco* ». Elle raconte la naissance d'un enfant monstrueux, un « enfant-nation » (« *niño nación*<sup>1557</sup> ») dont accouche une jeune fille chilote de treize ans. Toute l'intrigue repose sur le mystère de l'identité du père de cet enfant. Les témoins de la naissance et les connaissances de la jeune fille viennent tour à tour, plusieurs fois, faire des déclarations sous serment souvent contradictoires, elle-même ne disant jamais la même vérité. Toutes ces voix qui se succèdent et jamais ne s'entendent sèment la confusion dans l'esprit du lecteur, jusqu'à ce que le père adoptif de la jeune avoue l'avoir violée.

Si l'on s'interroge *a posteriori* sur le sens du titre, l'on comprend que ce *Trauco* n'est qu'une vision projetée sur la réalité, celle d'insulaires dont l'esprit est imprégné de superstitions locales. Le *Trauco* est ici également un mythe invoqué pour couvrir des méfaits ou donner un nom à l'innommable : l'inceste. Francisco Coloane reprend ainsi le vrai sens du mythe du *Trauco*, lui redonne vie en l'ancrant dans l'histoire locale dont il propose la chronique (les déclarations se suivent page après page – reproduites en italique – depuis le 9 février 1961 jusqu'au 10 juillet 1961). D'ailleurs, le personnage légendaire lui-même n'est évoqué que deux fois, la première fois lorsque la jeune Ofelia, sommée de répondre à la police, nie connaître le responsable de cette situation :

— [...] *Di quién te hizo el monstruito porque tenemos orden de informar* — *insistió el cabo Vargas.*  
*La muchacha, temerosa y confusa, sólo respondió :*  
 — *¡No sé, no sé !*

<sup>1556</sup> « *Madera seca* », *Cuentos completos*, op.cit., p.184.

<sup>1557</sup> « [...] *que así llaman en las islas a los que nacen defectuosos, ya sean animales u hombres* », « *Proceso al Trauco* », *Cuentos completos*, op.cit., p.247.

*Los funcionarios se miraron cara a cara, dando término a su diligencia. En los oídos de Lincomán resonaban las palabras de la muchacha y esa creencia tan arraigada en la gente de las islas sobre el Trauco, personaje que ronda tras las doncellas para engañarlas. ¿Podrá ser cierto lo que vimos ?<sup>1558</sup>*

Ce passage montre la survivance du folklore dans la manière de pensée des insulaires ; il est un réflexe culturel qui concerne tout aussi bien les gens du peuple que les « enquêteurs » dont la mission est pourtant de trouver la vérité. Ainsi, une explication mythologique de l'événement serait tout aussi possible qu'une autre (qu'un mensonge de la victime, par exemple). Le gendarme Lincomán s'affirme cependant du côté des sceptiques, tout en continuant à ne rien affirmer et à suggérer :

*—[...] he oído del hombrecito que se viste con quilinejas. Una tía abuela me contó haberlo visto, y es el que se aprovecha de las niñas. Es por eso que abundan por estos lados los hijos que llaman de crianza. Pero ¿quiere que le diga algo, mi cabo ? Yo no creo mucho en eso, aunque, en este caso... Fijese que eso no era humano...<sup>1559</sup>*

Ces discours contradictoires et instables seront suivis d'une série de déclarations qui se ponctuèrent finalement par la négation de la naissance de « l'enfant-nation<sup>1560</sup> » et l'absolution du père adoptif de la jeune fille<sup>1561</sup> alors qu'il avait été dans un premier temps condamné pour viol et inceste.

La nouvelle ne se termine pas sur cette conclusion de justice inattendue. Une sorte d'épilogue, séparé du corps du texte précédent par un blanc typographique, réintègre au récit le *Trauco* de la légende chilote, par l'intermédiaire de deux personnages jusqu'alors absents de l'histoire principale, et dont la conversation affirme la possibilité d'une explication fantastique des faits, c'est-à-dire une interprétation mythologique. Ainsi, deux femmes commentent le verdict de la Cour d'Appel de Valdivia, simple confirmation de la sentence proclamé par le tribunal de Castro :

*Dos mujeres conversan encucilladas y miran hacia la iglesia que otra vez aparece como el Barcoiche, nombre huilliche del buque de Arte, entre otras denominaciones del Caleuche.*

<sup>1558</sup> *Ibid.*, p.249.

<sup>1559</sup> *Ibid.*

<sup>1560</sup> Le médecin légiste, Castro, fait la suivante déclaration : « He examinado a doña Ofelia Gamín Maripillán, de acuerdo con lo señalado por el Tribunal y he constatado lo siguiente : 1) No presenta señales o demostraciones de haber dado a luz. 2) La edad media de fecundación es entre los tres y cuarenta y cinco años », *ibid.*, p.256. Deux arguments qui, malgré leur manque de précision et de valeur scientifique, suffiront aux hommes de loi de la contrée pour absoudre le père de tout crime.

<sup>1561</sup> « En el caso denominado "Violación e incesto de Ofelia del Carmen Maripillán G.", se extrae la siguiente parte de la sentencia; cuyo abogado procurador fue don A. Pérez B: [...] Que se absuelve al reo Fermín Maripillán Raín, no lee ni escribe, nunca ha estado procesado, sin apodo, de la acusación deducida en su contra como autor del delito de incesto de la menor antes mencionada, por no encontrarse acreditada legalmente la existencia del referido delito », *ibid.*, p. 257.

*Un relámpago da otra cuchillada a las sombrías nubes de Compu, lecho de un glaciar de la época terciaria, y una de ellas interroga :*

— *¿Será cierto todo eso ?*

— *¡Así es... el proceso del Trauco ! —responde Lucinda Ñancul mirando a una nube que, cual el buque fantasma, navega como una sombra verde en el horizonte.*<sup>1562</sup>

La nouvelle ne se clôt donc pas seulement sur la réaffirmation de la présence vivante du « Trauco » dans les esprits, il montre aussi que l'imaginaire insulaire est imprégné d'un ensemble de légendes qui cohabitent constamment. La fiction montre que ces mythes et légendes forment aussi un filtre qui s'interpose entre la population et le réel, détourne parfois de la vérité et peut conduire à des jugements obscurantistes. Elle signale ici, sur le mode de la suggestion, la manière dont le folklore et les croyances peuvent dégénérer lorsqu'ils sont « manipulés » par des esprits superstitieux ou occultes. Comme pour l'histoire de Pedro Nauto, la fiction suggère que le folklore régional, bien qu'ancré dans un contexte géographique et culturel précis, possède un sens universel et est ainsi digne d'intérêt même pour les lecteurs étrangers : il y a une leçon, une vérité sur l'homme à chercher dans toute légende, même folklorique.

Les légendes du folklore chilote peuvent être évoquées de manière très ponctuelle, au passage, pour ainsi dire. Dans ce cas, malgré le peu de place qui lui est accordée, la légende se révèle constamment présente dans l'esprit des personnages, donc dans celui de l'écrivain chilote. Clairement, son intention est de créer, à force de répétition, une familiarité – donc une forme de connaissance – entre le lecteur et le corpus folklorique chilote. Dans « *Mar de travesías* », le narrateur rétablit très vite le réel, laissant à la légende à peine le temps d'exister. Pourtant, son évocation réussit à raviver le passé chilote du personnage. En effet, le pêcheur-plongeur Pescetto a une étrange vision alors qu'il est sous l'eau, une vision qui le rapporte immédiatement à son île natale, Chiloé :

*Una extraña visión revitalizó la desgarrada memoria del capitán de las islas. Entre algas y caparzones de locos, lapas y picorocos divisó una de esas grandes cochodomas mitológicas que, según la gente de las islas de Chiloé, a veces llevan un niño adentro. Sus bordes relucían. El hombre se incorporó como un fantasma dormido y avanzó con sus pesados zapatos de plomo.*<sup>1563</sup>

Dans cette scène onirique, le plongeur va à la rencontre de cette créature mythologique. Dans les fonds marins, l'imaginaire se lie au réel, le vaporeux (« *visión ; fantasma dormido* ») au matériel (« *pesados zapatos de plomo* »), tandis que se mêlent les différentes créatures sous-marines (« *algas ; caparzones de locos, lapas y picorocos* »). En créant des interférences

<sup>1562</sup> *Ibid.*

<sup>1563</sup> « *Mar de travesías* », *Cuentos completos, op.cit.*, pp.198-199.

entre le présent de l'action et la mythologie immémoriale, le fait mythologique reprend vie, quand bien même la réalité finit par se substituer au rêve, grâce à un éclairage propice du soleil qui révèle le véritable objet de cette vision:

*No era un cangrejo de oro fugitivo, ya que al apartar las ramazones de algas para no enredar el cordón umbilical que lo ataba a la quilla de la vida, un rayo de sol, en el entrevero geométrico de colorido múltiple, dejó al descubierto el bronce de una de esas campanas que llevan los buques para advertir con sus sonos los cambios de guardia.*<sup>1564</sup>

Cette épreuve de vérité n'ôte cependant rien au fait que l'homme ait d'abord cru voir la *Cochodoma*, preuve de ce que le mythe est vivant dans les esprits, qu'il accompagne les expériences du réel. Outre le fait que le folklore chilote représente une source inépuisable d'inspiration pour Coloane, celui-ci possède une fonction culturelle puissante et une forte signification identitaire en ce sens où il permet de définir une culture unique.

Contrairement au folklore, qui se prête particulièrement bien à la métamorphose et à la réinvention puisque il est malléable par nature, les grands mythes fondateurs et génésiques ne peuvent être retouchés, encore moins réinventés. Quelques fictions les reprennent mais ne leur font subir aucune modification organique ni ne les assimilent de manière essentielle à la fable. Ils sont présents en tant que tels, sous la forme de récits des origines, et sont dits par des personnages particuliers. La seule mise en scène qu'on peut trouver consiste en la reconstitution des conditions d'une transmission orale. Ainsi, « *El relato de Miukiol Kausel* » met en scène un acte verbal fondamental : la transmission orale de mythes onaspar le chef d'une tribu à un prêtre salésien : « [...] *Miukiol Kausel prometió hacerle un relato sobre los orígenes de los antepasados y otras cosas ocurridas en el lejano Onasín*<sup>1565</sup> ». Ainsi, tandis que le chef onas fait figure de griot, mémoire vivante du passé ancestral de son peuple, le prêtre représente l'oreille attentive de tout lecteur étranger à la culture indigène du Chili austral.

Un chapitre du roman *Los conquistadores de la Antártica* est consacré au récit de la légende du « Pingouin Fantôme » par le Chef Blanc de la tribu yaghane, sorte de récit étiologique qui explique également la disparition des araignées de mer dans le canal Beagle. Soulignons que cette fois encore c'est le chef de la tribu qui se charge de conter, mission identitaire, politique même, pour ces peuples dits « primitifs », de tradition orale. Le récit est introduit de la manière suivante : « —¡Ah..., ésa es una historia muy larga y muy triste, que

<sup>1564</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>1565</sup> « *El relato de Miukiol Kausel* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.457.

*no es de la centolla solamente ! ¿Quieres saberla ? Pues, te la voy a contar tal como la oí de labios de un viejo yagán*<sup>1566</sup> ». De cette manière le personnage légitime la véracité de son récit, qui s'étendra sur environ sept pages.

Ainsi, Coloane ne se sert pas uniquement de ses chroniques comme d'un médium textuel permettant la conservation d'une mémoire ancestrale changée en document, fixée par l'écrit. Il offre à ce passé un espace au sein même de ses fictions où les légendes indiennes semblent constituer des pauses dans le récit mais y sont aussi des contes vivants ; où le mythe est une parole en train d'être dite, imaginée, ou méditée par les personnages.

D'une manière générale, l'œuvre de Coloane peut se lire comme le dépositaire d'un « trésor mythologique » sur le Chili austral. Cependant, pour l'écrivain chilote, l'exposition et la transmission des manifestations culturelles du Chili austral, de l'archipel de Chiloé à la Terre de Feu, ne revient pas seulement à raconter les mythes ou à récrire des légendes liées à un passé immémorial ou au folklore local.

Pour mener à bien son projet littéraire de dévoiler les particularités de l'« être austral » et en un sens de le définir, l'écrivain chilote s'attache également à en montrer le présent. Plus précisément, il met au jour le quotidien de ceux qui, à partir de la fin du XIXe s., sont venus travailler dans les grandes estancias de l'extrême Sud du Chili où ils ont peu à peu remplacé les Indiens. Leur présence en ces lieux des confins, liée à l'évolution économique du pays, a donné lieu à la création d'une société et d'une culture uniques : celles des travailleurs du grand Sud chilien. Nous aborderons à présent la manière dont Francisco Coloane rend visible cette frange méconnue et marginale de la population, dont il tente d'exprimer les particularités, l'unicité et l'essence à travers ses récits. C'est l'une des grandes vérités véhiculées par la littérature de Francisco Coloane, que souligne Hernán del Solar :

*Francisco Coloane impuso a los comentaristas otra manera de considerar las cosas. [...] Porque sucedía que Coloane aparecía hecho un auténtico conquistador de tierras, y éstas resultaban por completo diferentes de las ya incorporadas a nuestra literatura, pero llegaba con una novedad de vital importancia : los habitantes de esas tierras so se asemejaban a los de otras del país, poseían características propias, eran como de otra raza. [...] Había junto a los nativos, algunos ingleses, o yugoslavos, nórdicos, tipos de regiones muy lejanas, que por ahí plantaban su vida, sin ninguna gana de verla florecer, aunque resueltos —como es muy humano— a no permitir que manos entrometidas la troncharan.*<sup>1567</sup>

Coloane, de ses yeux curieux, explore cette société et en rapporte un portrait permettant au lecteur d'en connaître les fondements, comprendre les hommes.

<sup>1566</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.52.

<sup>1567</sup> Hernán del Solar, « *El témpano de Kanasaka* », *El Mercurio*, Santiago, 1<sup>er</sup> septembre 1968.

### 1.2.2. Une microsociété aux confins du Chili : les travailleurs du grand Sud

Très rares sont les narrateurs qui accèdent à l'univers intérieur de ces personnages, lequel est le plus souvent suggéré, et non dépeint explicitement, à travers le recours aux symboles notamment. Cependant, l'écriture réussit subtilement à sonder les cœurs et les esprits des hommes de cette société silencieuse, à la psyché complexe. En quelques traits seulement, par le biais d'images, d'allusions et de suggestions, Coloane parvient en effet à atteindre une grande profondeur psychologique. Dans le même temps, l'écriture se fait instrument d'une révélation advenant sur le mode d'une rencontre émotionnelle et s'offre ainsi comme moyen de connaissance de l'homme austral. L'absence presque totale de focalisation interne et de narrateur omniscient préserve les secrets des personnages et installent des non-dits qui suggèrent d'intenses drames intérieurs, la plupart liés à l'environnement dans lequel les héros évoluent.

Dans cette société exclusivement masculine et solitaire, les animaux ont un rôle fondamental et les relations qu'ils entretiennent avec les hommes, aux confins du Chili, fournit leur matière à de nombreux contes dans lesquels l'animal possède souvent une fonction régulatrice ou compensatrice. En mettant le lecteur au contact de cette intimité étroitement gardée, les fictions de Francisco Coloane cherchent ainsi à révéler une vérité sociale permettant d'identifier l'homme austral d'aujourd'hui, et psychologique exprimant tout autant l'âme des travailleurs du Sud que celle de l'homme universel. Pourtant, ces fictions laissent transparaître un véritable regard sociologique sur l'homme austral en particulier : de manière plus ou moins explicite, Coloane y dresse un portrait social, montre des mœurs et des types, des caractères forgés par le milieu, le climat et les métiers exercés par les travailleurs de l'extrême Sud. Son œuvre définit en ce sens une « condition australe ».

#### 1.2.2.1. Des hommes au travail : le corps à l'épreuve

Les personnages des récits de Coloane sont avant tout des travailleurs journaliers dans de grandes estancias. Ce mode de vie façonne un mode d'être, qui à son tour définit une culture particulière, et pour chaque homme, une psychologie et un physique particuliers. En d'autres termes, ces hommes de l'extrême Sud chilien sont physiquement abîmés ou modelés par leur travail, ainsi que par leur environnement naturel, leur esprit et leur psychologie s'accordant avec ceux-ci.



## Des hommes rudes, à l'image du climat austral

Eric Dardel commente ainsi l'influence que peut avoir la géographie sur certains hommes :

Il est des cas où l'homme est agi par l'environnement géographique ; il subit l'influence du climat, du relief, du milieu végétal. Il est montagnard dans la montagne, nomade dans la steppe, terrien ou marin. La nature géographique le rejette sur lui-même, le façonne dans ses habitudes, ses idées, parfois dans ses aspects somatiques.<sup>1568</sup>

Dans les récits de Coloane, ces cas sont légion, et le phénomène que décrit Dardel y a force de loi. La nouvelle « Cururo » dresse un portrait à valeur générale de l'homme austral, que le héros Subiabre représente parfaitement. Celui-ci y apparaît façonné psychologiquement et physiquement par une nature violente dont il porte les stigmates :

*Hombres rudos, solitarios, amansados por la dura caricia de la escarcha, del filoso carámbano; ventilados de todo humor por el fuerte viento de la pampa, que de una hilacha hace un nudo, y de ese nudo, un arma...*<sup>1569</sup>

Dans cet extrait deux tournures passives se détachent, qui montrent l'homme en position d'« agi », pour reprendre le terme de Dardel. Les participes passés « *amansados* » et « *ventilados de todo humor* » suggèrent respectivement que les hommes exerçant le métier de dresseur de chevaux sauvages sont eux-mêmes « dressés » et endurcis psychologiquement par plus fort qu'eux, le climat austral (gel et vent fort), ici en position d'agent dont l'agressivité est mise en valeur par des métaphores. La première, reposant sur un oxymore (« *la dura caricia de la escarcha* »), met en évidence la trahison du climat ou son incapacité à faire preuve d'autre tendresse que celle du froid. D'autre part, à travers la métaphore de la couture, le vent apparaît sous les traits d'un tueur particulièrement habile, capable de transformer une effilochure (« *una hilacha* ») en une arme véritable.

La nature australe forge les comportements et les psychologies des hommes après les avoir soumis à un processus de transformation. Ainsi, évoquant les hommes qui viennent s'établir en Terre de Feu, un autre texte exploite l'image du glaçon au sein d'une comparaison où celui-ci est rapproché de l'âme de ces hommes en raison de leur froideur et leur tranchant : « *Otros [...] llegan de tarde en tarde a esas tierras inhospitalarias, donde pronto el viento y*

<sup>1568</sup> Eric Dardel, *L'homme et la terre*, op.cit., p.12.

<sup>1569</sup> « Cururo », *Cuentos completos*, op.cit., p.116.

*la nieve les machetean el alma, dejándoles sólo los filos con dureza de carámbano*<sup>1570</sup> ». On le constate, à quelques variations près, ces images sont similaires et constituent un leitmotiv dans les nouvelles de Coloane. L'histoire de nombreux personnages montre en effet que vivre et travailler en terre australe ne laisse pas indemne ; les corps et les esprits en sont marqués à jamais, définissant ainsi un mode d'être austral. Les récits de Coloane disent combien dans la région la plus méridionale du Chili l'homme et le lieu, le travailleur et la terre, sont inévitablement et inextricablement liés.

En même temps que l'âme et les comportements, la vie en terre australe conforme des physiques en accord avec les lieux. Les portraits de ces hommes occupés à des travaux physiques particulièrement ardues mettent en valeur un corps en harmonie avec les tâches qu'il doit accomplir ainsi qu'avec le milieu naturel. Il en va ainsi du constructeur de phare à Puerto Refugio, décrit à l'aide d'adjectifs appliqués dans certains récits à la nature australe : « *Vladmiro era un yugoslavo gigantón, primitivo y algo bestial; pero con un fondo de bondad, donde Ana se había refugiado como tórtola que encuentra seguro nido*<sup>1571</sup> ». Ricardo, qui travaille lui aussi à la construction du phare, est du même acabit : « *Mediano, macizo y recio, era el mejor trabajador del grupo*<sup>1572</sup> ». L'admiration du narrateur pour cette puissance physique transparait parfois explicitement : « *Contemplo la habilidad y fortaleza de dedos y músculos para esa faena ciclópea de hacer un ojal*<sup>1573</sup> ». L'adjectif « *ciclópea* » souligne le caractère exceptionnel de ces corps surhumains dignes des géants de la mythologie grecque.

Espaces propices aux rencontres dépassant les frontières nationales, les lieux du bout du monde réunissent des hommes de tous horizons. S'ils arrivent dans ces confins fortement marqués par leurs origines, ils finissent toutefois par les perdre au profit d'une identité nouvelle. C'est le cas du marin José Hernández y Hernández, un chilote venu tenter sa chance à Magallanes :

*Había nacido en el archipiélago de Chiloé, pero anduvo un tiempo embarcado en los cúteres loberos por el estrecho de Magallanes, y de allí seguramente que se le había pegado ese acento español con que pronunciaba doblemente su apellido, pues en Chiloé el que no lleva dos, generalmente tiene el complejo de hijo ilegítimo. Pero Hernández, con el cosmopolitismo adquirido en Magallanes y una locuacidad que no es la característica de sus introvertidos paisanos, hacía mofa de esos prejuicios y por eso repetía su apellido paterno, pues por la madre era Andrade.*<sup>1574</sup>

<sup>1570</sup> « Cabo de Hornos », *Cuentos completos, op.cit.*, p.19.

<sup>1571</sup> « El constructor del faro », *Cuentos completos, op.cit.*, p.442.

<sup>1572</sup> *Ibid.*, p.446.

<sup>1573</sup> *Ibid.*, p.298.

<sup>1574</sup> « Madera seca », *Cuentos completos, op.cit.*, p.179.

De même qu'ils remodelent les corps, les lieux définissent une nouvelle identité. On trouve d'autres allusions à ce cosmopolitisme caractéristique de la région de Magallanes, par le biais notamment d'une interrogation sur l'origine des patronymes de ses habitants : « [...] *Susana [Calafate] nunca se preocupó de aclarar su apellido, cosa frecuente en Magallanes, porque la gente es "venida de muchas partes"*<sup>1575</sup> ». En utilisant le présent de vérité générale pour faire du cas de Susana un exemple parmi d'autres, le texte définit un type de présence proche de l'anonymat, qui semble effacer un passé et une histoire individuels.

Alors que les textes exhibent les corps des travailleurs, leur intériorité est plus difficilement accessible. Thème fondamental dans l'œuvre de Coloane, ce trait participe de la définition par l'écrivain d'une culture à part, opaque, et en ceci profondément paysanne. Plusieurs récits sont ainsi centrés sur l'énigme que constitue tel ou tel personnage, sans que celui-ci l'éclaircisse jamais ou alors sous la contrainte d'une tragédie. Ces textes révèlent donc une société d'une grande pudeur, où les sentiments et les drames personnels ne sont pas verbalisés. Les dialogues sont rares, tandis que les récits insistent sur le silence qui caractérise les relations.

Ces conditions d'existence déterminent une certaine vision du monde propre aux travailleurs des confins chiliens, sorte de fatalisme qui fait de l'existence un simple chemin vers la mort et conduit à considérer l'homme comme l'égal de l'animal : « —*Así es la vida, compañeros; para todos igual, al fin, como la de estos capones que arreamos de la estancia para el frigorífico [...]*<sup>1576</sup> ». La comparaison dont se sert Pedro renvoie directement à l'activité quotidienne de ces travailleurs, sorte de paradigme à partir duquel le vieil homme pense une existence humaine également déterminée par l'environnement :

*[...] tampoco era raro que aquel viejo curtido por la vida se desdoblara fácilmente en razonamientos y viera las cosas del modo que enseñan a verlas estos campos australes, donde el hombre es fuerte y grande algunas veces, levantándose de su pequeñez en medio de las sobrecogedoras visiones de esta dura naturaleza.*<sup>1577</sup>

La nature australe enseigne donc à voir et interpréter le monde d'une manière unique qui est celle que finissent par adopter, malgré eux, les travailleurs du grand Sud. Dans le même temps, ceux-ci sont poussés à la grandeur et à l'héroïsme par cette même nature.

<sup>1575</sup> « *Pedro Soldado* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.266.

<sup>1576</sup> « *Perros, caballos, hombres* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.140.

<sup>1577</sup> *Ibid.*, p.141.

## Des hommes au travail

Ayant déjà longuement analysé les figures de marins et de chasseurs de baleine lors de notre étude du roman *El camino de la ballena*, nous ne nous attarderons pas ici sur la manière dont sont représentés les professionnels de la mer. Signalons simplement que certaines chroniques décrivent de manière parfois très détaillée les différentes tâches auxquels se consacrent les employés de la base baleinière.

Outre les notations et descriptions résultant de ses observations<sup>1578</sup>, le narrateur de la chronique « *Balleneros de Quintay* » recueille, à la manière d'un reporter, les témoignages de divers employés de la base baleinière de Quintay. Ainsi insérés dans une chronique où ils figurent accompagnés d'une brève histoire de chaque employé ainsi que de la mention de quelques traits physiques et psychologiques distinctifs, ces témoignages garantissent des propos authentiques. Le lecteur rencontre l'un après l'autre certains des travailleurs de l'un des baleiniers de l'entreprise *Indus* comme le contremaître Carlos Aravena, le jeune Evaristo González, qui décrit en détails la manière dont on harponne et remorque une baleine, le capitaine Humberto Olavarría, un Chilote de cinquante-six ans qui se consacre depuis trente ans à la pêche à la baleine<sup>1579</sup>, le cuisinier Moisés Arena ou le premier ingénieur Opazo. A Valparaíso, le chroniqueur monte à bord d'un autre bateau, l'*Indus 9*, dont il rencontre également le capitaine, Sander, un Norvégien sarcastique, désabusé par la société mais qui trouve satisfaction dans la chasse à la baleine, faute de mieux, puis son pilote Manríquez. Parfois, un témoignage direct comme celui d'Evaristo González vient compléter la présentation :

*Evaristo González es el de más edad entre los faenadores. En un descanso a la orilla de la rampa me conversa. Comenzó su trabajo a los diecisiete años en la factoría de Punta Calvario, al sur de Corral. Con una astilla me dibuja un arpón entre la sangre de las ballenas en el suelo.*<sup>1580</sup>

A travers son témoignage, le lecteur en apprend plus sur l'un des plus importants métiers de la mer en région australe que par la bouche du narrateur qui, loin d'être expert en la matière, préfère ici déléguer la parole. Le narrateur de la chronique « *Mito y realidad de las ballenas* » part quant à lui sur les traces des chasseurs de baleine pour nous apprendre qu'il

<sup>1578</sup> « [...] observo desde temprano las faenas de destazamiento de las ballenas. [...] Estoy atento, muy atento a este proceso [...]. [...] tomaba rumbo a mi casa, junto a la cueva del Pirata, para ordenar esos apuntes », « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.290, 291, 304.

<sup>1579</sup> *Ibid.*, p.294.

<sup>1580</sup> *Ibid.*, p.292.

existait à Chiloé un métier bien spécifique qu'exerçaient les « *aguateros* », spécialisés dans le halage des bateaux au moyen de cordages faits de fibre de quilineja<sup>1581</sup>, plante grimpante des bois de Chiloé utilisée traditionnellement dans la confection de cordes, paniers et balais. A travers cet usage maritime de la quilineja, le métier d'« *aguatero* » réalise avec succès la synthèse entre une tradition culturelle et économique étrangère et les ressources naturelles locales de Chiloé. Cet exemple témoigne de la manière originale dont la population chilote a su s'approprier l'univers de la pêche à la baleine en y greffant un élément significatif d'une tradition régionale artisanale mais aussi légendaire. En effet, selon les croyances locales, la quilineja fournirait au *Trauco* du folklore chilote les fibres dont il se vêt. La plante est également associée aux sorciers et au *Caleuche*<sup>1582</sup>. Ainsi, lorsqu'il décrit un métier, Coloane le resitue dans sa dimension identitaire régionale : à Chiloé la pêche à la baleine et les différentes activités qu'elle génère se sont intégrées au paysage et aux mœurs.

Plus nombreux encore sont les récits qui saisissent des tranches de vie dans les estancias ainsi que les habitudes qui régissent et rythment l'existence des hommes qui y travaillent et y demeurent. Certains passages s'attachent ainsi à les dépeindre dans leurs activités quotidiennes. Le lecteur qui connaît la vie de Coloane sait que l'auteur est parfaitement légitime dans ce type de descriptions. Y abondent particulièrement les termes techniques et régionaux, contribuant ainsi à donner à ces représentations une touche de couleur locale.

Les différentes tâches réalisées dans une estancia sont représentées comme autant de scènes de la vie champêtre et agricole mais qui n'ont rien de bucoliques. Sont ainsi évoquées « *la señalada* » ou marquage des ovins<sup>1583</sup> et « *la castración a dientes* », ou castration des moutons avec les dents, une activité décrite en détails dans la nouvelle « *Un tablón entarugado* » :

*Luego siguen los agarradores de animales, que ponen los corderitos a disposición de los marcadores que les harán unas muescas en las orejas, cortarán sus colas y, si se trata de machos, los castrarán a dientes [...].*<sup>1584</sup>

<sup>1581</sup> « En nuestro Chiloé lo hacían los “aguateros”, hombres especializados en tirar el halar de fibra de quilineja », « Mito y realidad de las ballenas », *Velero Anclado*, op.cit., p.51.

<sup>1582</sup> « Es, además, según la creencia local, el material con que viste el Trauco; la fibra indicada para hacer cruces que puestas al interior de los ataúdes evita que los brujos extraigan los cadáveres. Se desconfiaba de los costeños que tenían botes negros amarrados con sogas de este material porque se los asociaba a El Caleuche », *Diccionario de mitos y leyendas*, élaboré par l'équipe NAYA (*Noticias de Antropología y Arqueología*). Référence disponible en ligne sur : <http://www.cuco.com.ar/>

<sup>1583</sup> « Regreso a esa Patagonia », *Antártico*, op.cit., p.213.

<sup>1584</sup> « Un tablón entarugado », *Cuentos completos*, op.cit., p.237.

Dans le film d'Olivier Guiton, la même tâche est évoquée par Coloane comme un souvenir intense de ses travaux à l'estancia Sara. Quant au dressage de chevaux sauvages, un métier essentiel en ces contrées, il est très souvent décrit comme un spectacle à couper le souffle :

*Toda la caravana hace su lento andar para mejor contemplar el duelo primaveral entre hombre y bestia. Los carreros quedan en suspenso con los seis pares de riendas en sus manos, y hasta los cocineros dejan de apoltronarse dentro de sus carros, para [...] contemplar una escena de la vida campo afuera.*<sup>1585</sup>

La nouvelle « *Pascua salvaje* » déploie le récit par excellence d'une scène de dressage dans une estancia. Dans ce combat épique, dont la description s'étend sur deux pages, s'affrontent un homme, Reyes, et un alezan, *el Tostado*. En s'attelant à dépeindre une scène de dressage, l'écrivain mesure, en un sens, son habileté littéraire à l'habileté technique de cet artiste exemplaire qu'est le dresseur de chevaux sauvages.

La scène s'ouvre sur l'annonce du dressage du cheval *el Tostado* par Reyes, stratégie dramatique visant à susciter l'attente chez le lecteur et à faire de la description à venir un véritable spectacle, moment à part dans le récit :

*En la tarde habrá un amanse. Reyes, el ovejero, ha prometido montar el Tostado, reservado, uno de esos caballos que no se han dejado domar. Los campañistas, amansadores de profesión, están deseosos de ver a un pacífico ovejero sobre el lome del alazán que desde años nadie ha podido amansar.*<sup>1586</sup>

Le désir et l'impatience des vachers aguerris (« *campañistas, amansadores de profesión* ») se communiquent au lecteur qui deviendra bientôt spectateur grâce à l'art de l'hypotypose que maîtrise parfaitement Coloane dans la description de ce genre de scènes. Celle-ci est racontée au présent par un narrateur spectateur, ce qui confère au spectacle une immédiateté bienvenue pour faire du lecteur lui aussi un proche témoin de la scène. Le récit de l'affrontement, un duel, commence par la présentation de chacun des deux combattants pour l'instant à l'arrêt : « *El alazán se ha levantado y se afirma en las cuatro patas [...]. La tranquera está abierta. Reyes, en lo alto, levanta su rebenque y mira fijamente a las orejas*<sup>1587</sup> ». La mention de l'ouverture de la barrière alimente le suspense puisqu'à tout moment le cheval peut entrer en scène.

<sup>1585</sup> « *Regreso a esa Patagonia* », *Antártico*, op.cit., pp.213-214.

<sup>1586</sup> « *Pascua salvaje* », *Cuentos completos*, op.cit., p.221.

<sup>1587</sup> *Ibid.*

Pourtant, avant de poursuivre le récit de l'action proprement dite et de mettre en branle le combat, le narrateur intervient pour expliquer au lecteur le geste de Reyes et souligner son habileté experte en matière de dressage : « *Allí está el detalle del buen amansador ; no descuidar con la vista en las orejas, para ver hacia qué lado caen en cada corcovo, y así hacen el esguince para equilibrarse sobre el lomo*<sup>1588</sup> ». Cette digression de nature didactique est révélatrice de la volonté de l'auteur de transmettre une connaissance de la culture et de la société, essentiellement masculines, des zones reculées du Sud du Chili.

La scène s'anime enfin quand le cheval et l'homme entrent en mouvement : c'est la première étape du duel. Le regard du narrateur s'arrête d'abord sur l'animal pour en présenter une image vivante où l'on peut voir son corps mobile se détacher sur le fond de la scène :

*El animal da un bufido y sale por la tranquera con un trote descompuesto; pero ya, afuera, se empina súbitamente sobre las dos patas traseras y se lanza al aire. Cae de manos, haciendo un tirabuzón con el cuello y el lomo [...]*<sup>1589</sup>

Dans le même élan est décrite la réaction de l'homme aux mouvements du cheval qui danse devant lui: « [...]pero Reyes no ha perdido de vista las orejas, y da rebencazos en el anca, como buscándole más bronca a su contrincante<sup>1590</sup> ». Ainsi, l'homme est dans la provocation et va obliger le cheval à changer de tactique. C'est la seconde étape du duel dont le déroulement est minutieusement orchestré, le rythme, savamment maîtrisé : « *El Tostado cambia de táctica y al instante se lanza a la carrera, entre violentos corcovos, de lado a lado. Reyes persigue las orejas y rebenquea de lo lindo*<sup>1591</sup> ». Ce deuxième temps est marqué par une accélération du rythme de l'affrontement ainsi que par une brutalité croissante dans les actions des deux combattants.

Alors qu'on s'attendrait à la poursuite de cet élan vers un paroxysme agonistique, le narrateur prend le temps de commenter les émotions des spectateurs : « *La peonada, ovejeros, esquiladores, carreros y campañistas, se apiñan sobre el cerco del corral de tropillas y, comodesde un anfiteatro, siguen entusiasmados el espectáculo*<sup>1592</sup> ». L'impression est celle d'un débordement : la foule surexcitée se presse contre la clôture qui délimite la scène de ce spectacle de lutte digne des jeux antiques. La comparaison du lieu avec un amphithéâtre conforte la dimension spectaculaire et théâtrale de la scène narrée. C'est du reste lorsque l'excitation des spectateurs est à son comble que le combat atteint son apogée : « *Envueltos en*

---

<sup>1588</sup> *Ibid.*

<sup>1589</sup> *Ibid.*

<sup>1590</sup> *Ibid.*

<sup>1591</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>1592</sup> *Ibid.*, p.222.

*una nube de crines, rebencazos y polvo, bestia y hombre salen al callejón. Los dos son un solo centauro polvoriento que al dispararse al aire hace retemblar el suelo*<sup>1593</sup> ».

C'est l'apothéose du combat, et tout naturellement, le moment où le registre épique se fait le plus entendre : un rythme binaire traduisant à la fois le duel et la fusion des corps héroïques, confère à la phrase sa cadence tandis que le lexique employé recouvre les isotopies de la lutte et du chaos tout en faisant signe vers l'imaginaire mythologique antique qui projette le lecteur-spectateur en plein champ de bataille homérique mais aussi face à une scène fantastique où la représentation se fait vision. L'omniprésence de la poussière empêche en effet de distinguer l'homme de la bête et les deux créatures sont transfigurées en un seul corps, hybride, énorme, lourd et monstrueux, celui d'un centaure. La référence à la mythologie grecque se poursuit un peu plus loin pour confirmer cette vision d'un seul corps devenu comme une image symbolique de ce violent combat : « *Es la lucha de dos titanes ensamblados. La bestia y el hombre*<sup>1594</sup> ». La formulation déictique a pour effet de porter le spectacle – qui n'est plus ici qu'une vision – directement sous les yeux du lecteur-spectateur, tel un tableau, tout en accentuant sa solennité, tandis que la phrase nominale, qui distingue à nouveau chacun des deux combattants, parfait le caractère éminemment dramatique de la scène.

Enfin, l'un des deux combattants se relève : c'est l'homme qui sort victorieux de ce duel. Celui-ci est décrit dans une attitude qui le fait paraître un héros épique : « *Reyes, con habilidad, afirma los pies a un costado del animal caído, y antes de que se levante, ya está encima otra vez, rebenqueando sin darle un respiro*<sup>1595</sup> ». Le symbolisme de la verticalité exprime une fois de plus l'énergie virile qui imprègne la représentation de la scène : l'homme remonte au dessus de la bête, exprimant ainsi sa domination et s'affirmant en tant que dompteur de la nature sauvage, à la manière de l'artiste. Le combat se termine comme se clôt un spectacle, et sur un rythme toujours aussi lapidaire qui entretient la dynamique épique de la scène : « *La jineteada de Reyes ha terminado*<sup>1596</sup> ». A ce point du récit, le personnage a réalisé le potentiel dramatique et le destin romanesque contenus dans son nom : « Reyes » suggère le héros glorieux, et le pluriel appuie la dimension titanesque du combat qu'il vient de livrer. On quitte alors le cadre du spectacle et le récit reprend son cours, dans autre un espace-temps.

L'étude de ce texte révèle en revanche une parfaite maîtrise de la mise en scène fondée sur des jeux de focalisation réussis et sur une grande efficacité rythmique. Un sens aigu du drame ainsi qu'un art de la composition picturale et sonore caractérisent en effet la plupart des

---

<sup>1593</sup>*Ibid.*

<sup>1594</sup>*Ibid.*

<sup>1595</sup>*Ibid.*

<sup>1596</sup>*Ibid.*



récits du conteur chilien. Son écriture apparaît ici dynamisée par l'énergie virile et la brutalité qui caractérisent la vie australe dont il a été témoin, spectateur et acteur.

Au fil de ses récits, Coloane présente à ses lecteurs un panel de métiers et d'activités gravitant autour de l'exploitation des ovins. Parallèlement à la description de scènes de la vie quotidienne dans les estancias et des différentes tâches qui s'y réalisent, le lecteur découvre en effet les divers postes et grades qui en organisent la hiérarchie, depuis l'apprenti, ou « *jackruse* », à l'administrateur de Section, en passant par les contremaîtres.

En dehors des termes techniques ayant trait pour la plupart aux activités agricoles, le caractère régionaliste de la prose de Coloane réside surtout dans l'art de rendre sensible une atmosphère particulière, faite de mouvements, d'odeurs et de matières bien spécifiques:

*Reyes se hallaba mal arreando ovejas. El había lucido su baquía, sus lazos y sus pingos en las haciendas de vacunos, floridas como jardines, luchando cual un Ursus con los terneros, hasta caer ambos revolcándose en el polvo de los corrales olorosos a bestia caldeada, sangre y pelo quemado en los días de señalada o librar de una corazonada al manco embestido en una apartá por la cachada de una vaca celosa... Aquello era vida [...].<sup>1597</sup>*

Ces quelques lignes invitent le lecteur à une appréhension sensorielle du monde des gauchos, devenus presque invisibles dans l'espace littéraire du début du 20<sup>e</sup> s. Peu après que Ricardo Güiraldes a conté avec nostalgie et mélancolie leur disparition en donnant à son héros Don Segundo le statut symbolique d'une ombre<sup>1598</sup>, Coloane les fait revivre en décrivant la vie quotidienne dans les terres des confins chiliens, montrant par ce biais qu'une culture identique existe dans l'extrême Sud du Chili. D'autre part, la représentation qu'il en donne n'est jamais neutre : elle laisse transparaître le désir de l'auteur de dresser un portrait apologétique de ces travailleurs rudes à la tâche, anonymes et oubliés du reste du Chili. C'est là une partie non négligeable de l'œuvre sociale de l'écrivain qui témoigne d'un souci manifeste de mettre en lumière ceux qu'on ne voit pas, ou plus, ouvriers subalternes ou Indiens.

Le texte cité plus haut exprime une intensité vitale : les hommes de l'extrême Sud s'épanouissent et satisfont leur soif de reconnaissance et de grandeur dans le cadre de luttes très physiques et souvent violentes contre l'énergie sauvage et la brutalité, le domptage de

<sup>1597</sup> « *Perros, caballos, hombres* », *Cuentos completos, op.cit.*, pp.142-143.

<sup>1598</sup> Rappelons l'*excipit* du roman de Güiraldes, lorsque le narrateur, Fabio Cáceres, en vient à douter de la réalité de celui qui a été son guide et père spirituel pendant sa formation et qu'il regarde s'évanouir progressivement de son champ de vision jusqu'à disparaître complètement : « *Lo vi alejarse al tranco. [...] Un rato ignoré si veía o evocaba. [...] Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre. Y bruscamente desapareció, quedando mi meditación separada de su motivo. [...] Se fue reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago* », Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Cátedra, 1988.

chevaux ou de veaux leur permettant ainsi de rejouer les mythes civilisateurs dans lesquels l'homme se dresse contre et affronte la nature. Cette évocation est propre à exprimer une vérité concernant à la fois l'homme austral, ancré dans un contexte unique, et l'humanité dans son universalité.

A côté du spectacle enthousiasmant d'une lutte corps à corps avec un bœuf, auquel assiste en nombre des hommes exaltés et de laquelle le combattant sort souvent vainqueur, et donc, grandi, sont décrites d'autres activités moins glorifiantes, voire dégradantes. C'est le cas du domptage de chevaux sauvages, car il renvoie presque inévitablement l'homme, vaincu d'avance face à l'énergie illimitée de la brutalité bestiale, à sa vulnérabilité physique, à sa fragile humanité. L'expérience s'avère donc la plupart du temps frustrante, même si certains en sortent triomphants. Malgré lui, Reyes doit se soumettre à cette mission de temps en temps :

*[...] el capataz lo enviaba de encargado en los rodeos de la yeguada cerril, donde los jinetes cambiaban hasta tres caballos por día, agotados de tanto correr por valles y montañas. Pero era un extremo demasiado violento; en esos rodeos era preciso emplear mucha energía con esos inalcanzables potros salvajes que cruzaban como visiones las praderas y montañas. ¡No, ya no era como la vaquilla, que, por más ligera que resultara, se la paletaba briosamente cualquier pingo! Eran bestias cuyas fauces no habían sido tocadas por el roce de ningún lazo. Burlados y en ridículo quedaban jinetes y montureros ante la potencia de un potro libre, puro nervio e instinto, husmeador inteligente de la celada tendida por el hombre y el hermano sometido, de naturaleza perdida.*<sup>1599</sup>

L'énergie sauvage que l'homme a devant lui est telle qu'elle est insaisissable, ne serait-ce que par le regard, ce qu'exprime la comparaison optique « *potros salvajes que cruzaban como visiones las praderas y montañas* » : ces chevaux indomptés sont semblables à des visions, l'espace tout entier leur appartient car leur présence est omniprésence, sans limites spatiales ni mesure. Ce texte qui met l'homme au travail face à une réalité naturelle qui lui échappe rappelle la dichotomie développée par Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne dans leur ouvrage consacré à la notion de « *mêtis* » dans la pensée grecque antique :

La *mêtis* est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise ; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux. [...] Elle porte sur des réalités fluides, qui ne cessent jamais de se modifier et qui réunissent en elles, à chaque moment, des aspects contraires, des forces opposées. Pour saisir le *kairos* fugace, la *mêtis* doit se faire plus rapide que lui. Pour dominer une situation changeante et contrastée, elle doit se faire plus souple, plus ondoyante, plus

---

<sup>1599</sup>*Ibid.*, p.143.

polymorphe que l'écoulement du temps (...). Pour le Grec, seul le même agit sur le même. La victoire sur une réalité ondoyante, que ses métamorphoses continues rendent presque insaisissable, ne peut être obtenue que par surcroît de mobilité, une puissance encore plus grande de transformation.<sup>1600</sup>

Le texte de Coloane est animé de forces inégales jouant au détriment de l'homme : l'intelligence instinctive de l'animal sauvage et libre l'emporte sur le calcul et la prévision, tandis que les « ruses de l'intelligence » humaine, qui prennent ici la forme d'un piège tendu (« *la celada tendida* ») mais déjoué par l'animal, apparaissent impuissantes. D'autre part, la comparaison par laquelle sont désignés les chevaux indomptables et inaccessibles (« *como visiones* ») rapproche ces animaux des « réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes » qu'évoquent Vernant et Détienne.

Le rythme et l'énergie propres à l'animal ne sont pas les seules raisons expliquant la mise en échec de l'intelligence humaine dans ce contexte. En effet, l'homme se trouve également confronté à un espace qui déborde sa mesure, à l'étendue d'une nature sans limites que seul l'animal peut parcourir sans effort et sans fatigue.

Plus loin, le narrateur insiste sur la frustration et la déception que ressentent les hommes vaincus : « *Quedaban los hombres vencidos, su trabajo deshecho, mascullando y escupiéndose las maldiciones y la culpa, hasta sonreír con desprecio de sí mismos [...]*<sup>1601</sup> ». Alors que l'estime de soi capitule, le langage articulé, le propre de l'homme, est lui-même troublé par cette défaite, et semble vide de sens.

Ainsi, par le truchement de ces quelques personnages représentatifs, Coloane fait découvrir à ses lecteurs l'univers des gauchos du Sud du Chili, un univers masculin où la confrontation avec le monde sauvage est quotidienne car elle constitue un métier. Leurs activités primordiales sont celles d'une société archaïque fondée sur des valeurs ancestrales où prédominent les codes de la virilité. Ces hommes se définissent en effet les uns par rapport aux autres en fonction de la qualité de leurs exploits physiques qui les mettent en valeur ou les tournent en ridicule. Si les textes qui leur sont consacrés peuvent être appréciés comme une forme d'hommage rendu aux travailleurs du grand Sud, ceux-ci ne sont cependant pas idéalisés.

Bien que constamment au travail, ces hommes ressentent de manière plus ou moins pesante la monotonie. Celle-ci est causée par la vue d'un paysage uniforme ou entièrement blanc, ou par le caractère répétitif de leurs activités quotidiennes. Il est un poste entre tous qui

---

<sup>1600</sup> Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p.10

<sup>1601</sup> *Ibid.*

provoque une véritable souffrance psychologique : celui de gardien de troupeau. Celui-ci se caractérise par une pesante inertie, une immobilité imposée qui conduit à l’abrutissement :

*Vivía sin ideas, entre sus perros, caballos y ovejas, la existencia apagada de los seres solitarios que vigilan de puesto en puesto los enormes piños de “oro blando” en las dilatadas pampas de la Tierra del Fuego y de la Patagonia.*<sup>1602</sup>

Le gaucho Reyes fait une expérience similaire en tant que berger : « [...] gritar, silbar, meter ruido y todos los días mirar los traseros amarillentos en las tímidas y estúpidas ovejas que avanzaban como un lento mar gris y monótono<sup>1603</sup> ». La syntaxe met en valeur la répétition génératrice de monotonie. La comparaison des ovins qui avancent en troupeau à une « mer grise et monotone » permet au lecteur de visualiser concrètement cette existence répétitive sous l’aspect d’un paysage presque immobile et monochrome. Outre le fait qu’elle rappelle la couleur de la laine, la couleur grise connote également la tristesse et le désarroi. Quelques lignes plus bas, on voit du reste le personnage se résigner à cette fatalité, à l’image de bien d’autres hommes avant et après lui :

*Año tras año, Reyes se repetía el peculiar consuelo campesino: « Ya pasará el invierno y buscaremos otro acomodo »; mas los inviernos pasaron y el hombre sosegó sus inquietudes y aprendió a andar sin esperanza detrás de la masa sin alma de los piños...*<sup>1604</sup>

Ayant perdu sa vitalité, son énergie et son ambition, Reyes a fini par s’adapter au rythme grégaire de ses brebis. La structure circulaire de la nouvelle est à l’image de la philosophie fataliste qu’exprime Don Pedro à la fin de son récit : « —¡Y qué se viá hacer; la vida es dura y le pasan tantas manos que al fin uno se curte y le da lo mismo andar derecho o torcido por el mundo! [...]»<sup>1605</sup>.

Dans cette nouvelle, en effet, il ne se passe rien. Une veillée est décrite, pendant laquelle l’un des personnages raconte, pour tromper l’ennui et divertir les esprits, la tragique histoire d’un ami et de ses deux compagnons les plus chers, un chien et un cheval. La clôture du récit entérine le sens et l’atmosphère généraux de la nouvelle, dans la mesure où elle fait se resserrer l’angoisse existentielle sur les quatre hommes et parce qu’elle consacre de manière symbolique l’idée d’une sclérose définitive :

<sup>1602</sup> « Cururo », *Cuentos completos, op.cit.*, p.118.

<sup>1603</sup> « Perros, caballos, hombres », *Cuentos completos, op.cit.*, p.143.

<sup>1604</sup> *Ibid.*, pp.144-145.

<sup>1605</sup> *Ibid.*, p.149.

*Un tifón de ventisca aventó de nuevo la llama, la lona flameó sonando como un tambor desvencijado y la noche pesó un poco más sobre los cuatro arrieros en medio de la huella blanca y desolada.*<sup>1606</sup>

Sous cette tente devenue silencieuse à la fin du récit de Don Pedro, l'espoir symbolisé par la flamme se trouve menacé par le vent : il ne fait pas le poids face à la nuit qui s'épaissit davantage. La mention du lieu du campement clôt le récit de façon significative : la piste, le chemin (« *huella* ») que ces hommes sont censés suivre est blanc, aucune trace ne peut s'y imprimer, aucune histoire n'y peut être déchiffrée ou imaginée. Ce chemin n'a ni signification ni direction, de même qu'il est désolé, sans âme, sans présence humaine ni animale. L'*excipit* de la nouvelle fait ainsi écho à un passage situé au début de celle-ci :

*[...] a pesar de estar acostumbrados a esas monotonías anonadadoras, se sentían cansados por dentro, miraban los corrales atestados de ovejas sin ver nada en esa masa blanquecina como una montonera de nieve sucia, quieta y triste, indiferente al viento y a la nieve.*<sup>1607</sup>

Le regard que posent sur leurs bêtes les bergers, abrutis par la monotonie, est un regard blasé, dépourvu d'émotion. Ils ne distinguent aucune âme dans leurs troupeaux, évoqués sous l'aspect synecdochique d'une « masse blanchâtre », soit un ensemble impersonnel comparé ensuite à un « amas de neige sale », mélange de pluie et de glace ni blanc ni noir : gris. Paradoxalement, cet amas, d'abord réifié à travers la comparaison, est ensuite personnifié via les trois sentiments qui lui sont associés (« *quieta y triste, indiferente* »), mais ceux-ci expriment tous l'absence de vitalité, sorte d'état apathique qui ne fait qu'enchériser sur la stase presque mortifère ainsi suggérée.

La dernière phrase n'entérine pas seulement l'idée d'une stagnation inexorable mais elle ajoute également le sentiment d'une perte par le biais d'une métaphore : l'image de la tente transfigurée en tambour éventré, dont on ne pourra tirer aucune musique harmonieuse, achève de priver de joie l'univers de ces hommes. Plus encore, l'éventrement du tambour symbolise une béance semblable à une blessure ouverte infligée avec violence. Le tambour n'est pas seulement une métaphore de la tente, l'habitat de ces hommes, il désigne également leur corps (l'instrument est recouvert d'une peau comme l'homme), plus exactement son « ventre », lui-même évocateur de l'intériorité psychique : l'éventrement signale une déchirure, une béance qui atteint l'homme en son cœur sensible, blessure psychique et ontologique impossible à panser. Reflétant une conscience appuyée de leur sort malheureux, la parole du conteur n'a

---

<sup>1606</sup>*Ibid.*

<sup>1607</sup>*Ibid.*, p.141.

rien pu changer à la situation de ces hommes ; au contraire, elle n'a fait qu'en confirmer la souffrance et la misère, voire l'approfondir en les mettant ainsi sous leurs yeux. En effet, l'histoire racontée par don Pedro peut être lue comme le miroir en creux de l'existence de ceux qui l'ont écoutée.

Bien que le temps de ces hommes soit essentiellement consacré au travail, les textes de Coloane les mettent aussi en scène dans leurs brefs moments de loisir auxquels ils s'adonnent sur leur lieu de travail ou dans des campements de fortune lorsqu'ils sont en déplacement, ou encore, de temps en temps, dans la ville la plus proche. De telles scènes constituent généralement une pause dans l'intrigue principale, un moment de relâchement des tensions.

### **Des hommes au repos : loisirs et distractions**

Dans la nouvelle « *Pascua Salvaje* », dont l'action se déroule à Noël, les hommes mariés ont droit à trois jours de vacances pour aller rejoindre leur femme et famille tandis que ceux qui n'en ont pas passent ces quelques jours festifs à la ferme après être allés faire un tour au « bordel », et jouissent du spectacle d'un dressage de chevaux<sup>1608</sup> ici perçu comme un jeu qui met une fois de plus au défi force et ruse. Le contenu et la forme de ces jeux sont symptomatiques d'une culture masculine de l'*agôn* qui rappelle les structures sociales de la Grèce Antique où les pratiques sportives sont dérivées des épreuves guerrières.

Certains jeux spécifiques à cet univers masculin font en effet l'objet de descriptions où la pratique ludique apparaît comme une nécessité, une stratégie sociale assurant la cohésion du groupe et la coexistence pacifique de ses membres, car la distance qu'il implique permet de canaliser une violence plus ou moins refoulée en permettant à ces hommes de « mimer » une compétition mais aussi d'apprendre la solidarité. On notera par exemple le jeu du « monte » : « *El juego del monte se arma sobre una mesa y los jugadores se acomodan de pie o sentados en las bancas. Se hacen las apuestas [...]*<sup>1609</sup> ». On trouve aussi celui du « *palo al medio* », épreuve virile redoutée à laquelle seuls les plus confiants aiment à s'essayer, son dénouement ayant des conséquences sociales et psychologiques déterminantes sur le vainqueur et le perdant marqués à vie par l'issue de la compétition :

*Pocas veces un hombre de campo se pone a competir en esta brusca prueba, característica de aquellas tierras, porque el que sale vencido queda ante el otro con un complejo de inferioridad física para toda la vida, y allá esto tiene mucho valor.*<sup>1610</sup>

<sup>1608</sup> « *Pascua salvaje* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, pp.220-222.

<sup>1609</sup> « *Pascua salvaje* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.223.

<sup>1610</sup> « *Palo al medio* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.95.

C'est pourquoi le jeu du « *palo al medio* » constitue un événement et un spectacle pour la communauté entière. Dans la nouvelle « *Palo al medio* », ce jeu oppose les deux héros Arredondo et Vásquez. La description du duel est naturellement focalisée sur les mouvements des corps :

*Sus espaldas se encorvaron, los brazos desnudos semejaban calabrotos de nervios estirados, prontos a reventar; crujían los huesos, el sudor empezó a perlar las frentes y ninguno levantaba al otro una sola pulgada del suelo, lo que hubiera significado la derrota.*<sup>1611</sup>

Le fait que les différentes parties du corps soient les sujets des verbes contribue à donner l'impression d'une omniprésence du corps dans la scène. La description propose en effet une vision très organique de la lutte. Purs corps engagés pleinement dans l'affrontement, ces hommes pourraient tout aussi bien être des bêtes. La tension physique extrême, égale des deux côtés, et perceptible autant sur le plan visuel que sonore, comme le suggèrent les allitérations en [r] qui étayent l'âpreté du combat (« *encorvaron* » ; « *brazos* » ; « *calabrotos* » ; « *nervios estirados, prontos* » ; « *reventar* » ; « *crujían* » ; « *sudor* » ; « *perlar* » ; « *frentes* » ; « *otro* » ; « *hubiera* » ; « *derr-ota* »), est d'autant plus forte qu'elle ne débouche sur aucune victoire qui permettrait de la désamorcer. De façon surprenante, c'est un sentiment naissant entre les combattants qui occupe cette fonction : les deux hommes, égaux en force, vont se lier d'amitié, chacun ayant reconnu en son adversaire un égal.

Ces jeux qui engagent un effort physique intense sont une manière pour les hommes de déporter ou de refouler les pulsions qui les rongent. De cette façon, l'abstinence sexuelle peut être compensée, jusqu'à un certain point :

*Vida fuerte para el trabajo, comida abundante y nutritiva, cada vez que la bestia de la sensualidad acorrala en esas latitudes, en ciertas ocasiones, no queda más que trabajar como machos, o también se parte donde están los otros compañeros y allí los trabajadores apuestan unas botellas de licor al brutal deporte del « palo al medio », costumbre de uso corriente en la Patagonia, que a veces sí es un buen entretenimiento, empero otras veces se usa para dirimir asuntos o problemas que se pueden crear entre compañeros de trabajo.*<sup>1612</sup>

Bien que la mise à l'épreuve du corps soit constante et qu'elle occupe une place considérable dans l'existence des hommes, les activités physiques peuvent être suspendues le

<sup>1611</sup>*Ibid.*

<sup>1612</sup>« *El lobo de Cabo Domingo* », *Antártico*, *op.cit.*, p.89.

temps d'une soirée pour laisser place à la parole ou à l'écoute. En effet, les récits de Coloane laissent s'exprimer de nombreux conteurs, car ces hommes du grand Sud ont des expériences uniques à raconter qui débouchent parfois sur des leçons de vie, ou des anecdotes personnelles non moins dignes d'intérêt. La mise en scène de cette parole donne lieu à de nombreux récits enchâssés rythmés par des échanges entre auditeur(s) et conteur(s), le(s)quel(s) prend/prennent alors le relais du narrateur principal qui adopte alors volontiers une posture d'observateur. Dans un univers où les relations humaines se caractérisent par un silence souvent oppressant, ces moments sont presque les seuls où l'oralité se déploie.

Preuve de l'importance conférée à la parole issue de l'expérience, presque chaque récit comporte une figure de conteur dont l'effet premier est d'apaiser les tensions contenues en chacun et d'humaniser les échanges au sein d'un monde qui favorise au contraire les instincts violents, la bestialité et l'abrutissement. Ainsi, après une longue journée passée à mener les brebis sur les pistes pampéennes, le vieux don Pedro décide de raconter à ses compagnons de travail une histoire qu'il a vécue. Les conditions de son récit sont mises en scène de la manière suivante :

*Lió el viejo un grueso cigarrillo de la tabaquera hecha de vejiga, olorosa a caporal, el mejor tabaco cresco; tomó un tizón y lo encendió, y como un remate a la noche de arreo en la huella contó una historia triste...*<sup>1613</sup>

Le contenu et la tonalité de l'histoire relatée sont en accord avec l'atmosphère qui entoure la réunion de ces hommes, avec leur activité diurne, monotone et pénible. L'histoire est ici racontée et mise en scène par le narrateur principal (« *Fueron dos compañeros de su vida: el Chico, un caballo alazán dorado [...]. Y Pial, su perro favorito, vivaracho, de hermosa estampa ovejera*<sup>1614</sup> »). Une fois le récit achevé, le lecteur est reconduit à la situation initiale (une nuit, sous la tente) et informé des conséquences de cette fable tragique et pathétique sur les auditeurs : « *Un remolino aventó la nieve hasta el interior de la carpa, y entre mate y mate, la sentida historia iba horadando la corteza inconvencible de los tres ovejeros*<sup>1615</sup> ».

La métaphore employée pour exprimer le retentissement de cette histoire pathétique est récurrente dans l'écriture de Coloane, et on la retrouve notamment pour exprimer le bruit des sabots des chevaux dans la neige. Revient d'ailleurs fréquemment l'idée que la rudesse des hommes est une forme de pudeur voilant une grande sensibilité : « *El corazón de estos hombres tiene mucho que aguantar, detrás de esa rudeza aparente se oculta una gran*

<sup>1613</sup> « *Perros, caballos, hombres* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.145.

<sup>1614</sup> *Ibid.*, pp.145-146.

<sup>1615</sup> *Ibid.*, p.148.



*humanidad, tan delicada como la fina piel de la ballena*<sup>1616</sup> ». La comparaison joue elle aussi sur le contraste entre l'infiniment grand (la baleine) et l'extrême finesse (sa peau) ; elle répond de manière analogique au portrait des hommes australs qui met en opposition un physique rude, presque barbare, et une délicatesse de sentiments. De cette manière, Francisco Coloane met à mal le stéréotype d'hommes rudes et insensibles, sonde les cœurs et fait remonter les émotions qu'ils abritent pour en révéler au lecteur la vraie nature, les profondeurs, auxquelles eux-mêmes n'ont pas accès : « [...] *estos hombres no se conocían más allá de cierta superficie, porque el campo no promueve complicaciones, más bien las aquieta*<sup>1617</sup> ». De fait, les intimités partagées sont rares dans les récits de Coloane, ce qui n'empêche pourtant pas les tragédies d'advenir.

« La musique adoucit les mœurs » est un adage qui pourrait s'appliquer parfaitement à la communauté de travailleurs représentée dans les récits de Coloane. En effet, les personnages musiciens n'y sont pas rares et leur musique semble avoir sur eux cet effet régulateur. Surtout, elle permet à ces hommes frustes d'exprimer ou de ressentir des émotions que l'action constante leur refuse. Elle fonctionne ainsi comme le révélateur d'une psychologie complexe qui les met face à la dure réalité de leur existence. De fait, la musique que joue le charretier Oyarzún sur son accordéon la veille de Noël provoque chez ces hommes d'ordinaire si rudes un accès de sentimentalité irrépressible, et chez l'un d'entre eux, la nostalgie de son pays, la Hongrie :

*Schaeffer llora al escuchar una polka y murmura algo que todos creen una mala palabra.*  
 —¿Qué te pasa, viejo?  
 —La puszta... la puszta... —responde entre dientes.  
 La música ha tocado el corazón del viejo húngaro y sale hasta por su nariz en forma de una gota dudosa, que no se sabe si es ginebra o lágrima.  
 —¿Qué es la puszta ? —pregunta alguien.  
 —La pampa, hombre, la pampa húngara, igual que la Tierra del Fuego.<sup>1618</sup>

Les concerts improvisés peuvent constituer le moment-clé de certaines fêtes possédant une dimension païenne ou carnavalesque et où le débordement est salvateur dans la mesure où leur existence quotidienne est ascétique sous de nombreux aspects :

*Después viene lo mejor de la fiesta; se improvisa una orquesta con un acordeón y dos guitarras. El lechero la quiere amenizar con un gramófono; sin embargo, en medio de los*

<sup>1616</sup> « *Balleneros de Quintay* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.301.

<sup>1617</sup> « *Palo al medio* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.96.

<sup>1618</sup> « *Pascua salvaje* », *Cuentos completos, op.cit.*, pp.222-223.

*ochenta o cien hombres, aquello suena como una resfriada voz gangosa. Lo hacen callar: todos prefieren la orquesta.*

*El jolgorio está en su apogeo, con el alcohol y la música. Todos bailan por parejas, pasodoble, foxtrot, rancheras y una que otra cuenca; pero el acordeón y la guitarra tocan al mismo compás y todos bailan en la misma forma. El comedor grande tiembla con esa lentitud de hombres rudos bailando entre ellos.*<sup>1619</sup>

Le concert exige l'accord, compris au sens musical et humain, dans la mesure où il implique nécessairement l'écoute de l'autre. Il imprime un rythme unifié à la danse, qui engendre elle-même la formation de couples. Par l'emploi du pronom totalisant au pluriel « *todos* », mentionné trois fois dont deux avec le même verbe (« *todos bailan* »), l'écriture met en avant la cohésion du groupe, le représente comme un seul corps harmonisé et partageant une expérience commune que le syntagme « *entre ellos* » fait ressortir en fin de phrase. Par ailleurs, le concert représente une pratique artistique commune, où les hommes, non plus travailleurs mais créateurs – puisqu'il s'agit ici d'improvisation – s'épanouissent intellectuellement et affectivement.

En mer, la musique et les chants permettent d'atténuer les angoisses liées au mauvais temps ou à la menace d'une tempête. C'est pourquoi, le capitaine du *Pumalín* intime l'ordre de jouer au marin surnommé « *Cuncunita* » en raison de sa réputation de chanteur<sup>1620</sup> :

*El aludido tomó una guitarra rústica, hecha de una sola tabla de alerce, con cuerdas de alambre corriente, y empezó a rasguitarle, mientras su compañero tamborileaba en cajón parafinero donde estaba sentado. Al son de la ínfima orquesta y del rumor de las olas escurriéndose por la regala se levantó su voz [...].*<sup>1621</sup>

Une harmonie entre les hommes, qui s'accordent autour du même rythme, et la mer, est ainsi créée puisque sa voix vient se mêler à celle de l'orchestre. La musique désamorce également les tensions grâce à la légèreté et à l'humour paillard de certaines chansons, comme celle de *Cuncunita* où l'imagerie sexuelle joue clairement un rôle compensateur : « "Hijo e Cuncuna mi alma/ si ay, ay, ay, /te agarré la mata e luce/ y tú el ragüay". *Todos reímos por el doble sentido de los últimos versos*<sup>1622</sup> ».

<sup>1619</sup> *Ibid.*, p.223.

<sup>1620</sup> « *Porque en Chonchi está la cantina del viejo Cuncuna, que toca el acordeón, que por aquí llamamos cuncuna, y como éste le ha aprendido sus canciones y toca y canta más que el viejo, le pusimos Cuncunita* », « *Madera seca* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.182.

<sup>1621</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>1622</sup> Le narrateur explique ensuite les sous-entendus sexuels : « *el luce es un alga comestible, suave y tierna, que brota como un oscuro pubis entre las grietas rocosas, y el ragüay, la raíz de la nalca, el enhiesto tallo que se levanta, desde las areniscas terciaras del subsuelo isleño [...]* », *Ibid.*, p.183.

On le voit, les relations entre ces travailleurs ne sont pas nécessairement violentes bien qu'ils forment un groupe régi par les codes de la virilité. Malgré leur existence pénible et souvent désespérante, ou plutôt en raison de celle-ci, les récits de Coloane relatent de nombreuses histoires d'amitiés d'autant plus fortes qu'elles sont nées de souffrances partagées, physiques ou psychologiques, mais aussi de joies.

#### 1.2.2.2. L'amitié au fondement de la société australe

Dans ses écrits autobiographiques, l'auteur n'a cessé de rendre hommage aux hommes devenus ses amis chers alors qu'il travaillait dans les estancias de Patagonie. Jusqu'à un certain point d'ailleurs, ses récits en commémorent le souvenir, comme il l'affirme à plusieurs reprises. Dans le récit « *El amigo Pat* », le narrateur rend ainsi hommage à un ami de longue date au lendemain de son enterrement. Il revient pour ce faire sur les moments marquants de leur histoire commune dans les estancias où ils ont travaillé ensemble. C'est en effet au travail, sur la base d'activités communes et parfois d'événements uniques, que la plupart des amitiés se nouent en terres australes :

*Siempre nos juntábamos Facón, el Largo y yo. Éramos los más antiguos y nos habíamos amistado en el trabajo; dentro de la cotidianidad rutinaria no faltaban incidentes o novedades que convenía comentar, útiles a veces para espantar el tedio de los hombres solos.*<sup>1623</sup>

L'amitié est généralement présentée comme le corrélat d'une vie aux confins du monde, la meilleure manière de supporter l'isolement le plus extrême. Sur ce point, le narrateur de la chronique autobiographique « *Regreso a esa Patagonia* » confie :

*Lo importante en estas soledades es el vínculo de la amistad, que se arraiga tan fuerte como el coirón a la tierra. Y así fue la mía con dos hombres de mi Patagonia. Ellos fueron Perico Arentsen y Andrés Nicol [...].*<sup>1624</sup>

Quelques lignes plus loin revient la même idée, récurrence qui en révèle l'importance : « *Amistad y juegos en medio de una naturaleza extrañamente bella y ruda nos ayudaban en las largas noches y el tedio se desvanecía*<sup>1625</sup> ».

<sup>1623</sup> « *Un tablón entarugado* », *Cuentos completos*, op.cit., p.238.

<sup>1624</sup> « *Regreso a esa Patagonia* », *Antártico*, op.cit., p.215.

<sup>1625</sup> *Ibid.*, p.217.

On retrouve au fil des textes l'idée d'un lien étroit et logique entre la nature des lieux et la nature des relations humaines qui s'y déploient. Elle y est formulée comme une vérité générale :

*En esas soledades se crea una amistad profunda. [...] A veces, la prolongación de las veladas nos llevaba a emparejarnos para bailar unos tangones patagones. Podría decirse que aquí la amistad, en esta tierra tan primitiva, se forja a través de mutuos aporrees que con sus vendavales, que alcanzan hasta cien o más kilómetros por hora, forman hombres sin hilachas, de un solo largo. [...] nuestras tropillas, nuestros perros eran camaradas, ¿cómo no íbamos a serlo nosotros si era el mandato de esa Tierra del Fuego?*<sup>1626</sup>

De même qu'ils engendrent un certain type d'hommes, ces lieux génèrent un type de relations particulier fondées sur la formation de « couples » de travailleurs, de compagnons de travail :

*[...] un compañero de trabajo en la Tierra del Fuego es más que un familiar, que un amigo íntimo. Muchas veces se parte el propio pan en la angustia del hambre, se tesa el mismo lazo, se aligera la mano hacia el mismo cuchillo y la flaqueza de uno puede costar la muerte de otro.*<sup>1627</sup>

Ces lignes exposent une relation faite de partage et d'interdépendance vitale. Celle-ci repose sur une confiance absolue en l'autre ainsi que sur la conscience d'une responsabilité à l'égard du compagnon d'existence, qui, plus qu'un frère ou qu'un ami proche, est un véritable double. Il en va ainsi entre Arredondo et Vásquez, qui se sont d'abord défiés au jeu du « *palo al medio* » :

*Llegaron a constituir una pareja temida en toda clase de faenas, y la amistad que cultivaron causó respeto y benéfica influencia en el ambiente; era una amistad viril; basada en el respeto mutuo, la capacidad y la comprensión.*<sup>1628</sup>

L'« amitié virile » entre deux hommes revêt donc une signification éthique et peut avoir des conséquences positives au niveau collectif en fonctionnant comme un principe régulateur et pacificateur. Elle engage une noblesse de cœur et d'esprit susceptible de l'ériger en modèle social mais elle peut aussi reposer sur la tendresse :

<sup>1626</sup> « *El lobo de Cabo Domingo* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.85.

<sup>1627</sup> « *El australiano* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.69.

<sup>1628</sup> « *Palo al medio* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.96.

[...] *la amistad más entrañable fue con Perico: habíamos hecho una yunta; la tierra y la proximidad nos habían hecho así, como que no fuéramos nosotros mismos, eran los riscos de la sección donde trabajábamos.*<sup>1629</sup>

Le terme « *yunta* », employé pour décrire la nature de la relation liant le narrateur à Perico, son compagnon de travail, renvoie à l'activité de labourage, puisqu'il désigne en premier lieu un attelage de bœufs, et plus largement, une paire. La première acception s'intègre parfaitement au contexte dans lequel sont ancrés les personnages des romans de Coloane : la paire que ces deux travailleurs forment est aussi indestructible que deux bœufs attelés à la même charrue et appliqués à réaliser la même tâche, à suivre la même direction.

Plus profonde parfois qu'une amitié entre deux hommes, l'étroite intimité qui peut unir un homme et un animal constitue le motif de plusieurs nouvelles. Les textes creusent le sens de cette intimité aux enjeux multiples tout en montrant que ce type de relations ne peut advenir qu'en ces lieux. En nourrissant ses récits de l'idée d'une étroite amitié entre homme et animal, Coloane livre encore une vérité sur l'être austral à la connaissance duquel il fait accéder ses lecteurs par le biais de fables morales.

L'histoire d'une amitié entre un homme et un animal est fréquemment l'occasion d'une mise en question morale, la figure animale possédant une fonction spéculaire souvent révélatrice d'une vérité sur l'homme. Par là, les textes acquièrent une portée universelle. Dans le même temps, ce type d'amitié entre homme et animal, profondément liée au contexte austral, possède un sens écologique qui conduit à considérer l'écriture de Coloane comme le lieu et la forme par excellence d'une « symbiose narrative » (« *una simbiosis narrativa*<sup>1630</sup> ») définie par Juan Gabriel Araya Grandón en ces termes :

[...] *la asociación viva de especies diferentes, en su sentido más lato, con el objeto de describir las interrelaciones que instaura con su entorno el hombre asentado en las lejanías meridionales. Efectivamente, en el interior del cuerpo de los cuentos y novelas de Coloane se generan formas y asociaciones de vida comunitaria interespecies. Así las formas de vida, por el hecho de coexistir en un espacio desmesurado, se encuentran sometidas a un mismo destino y cooperan simbióticamente para subsistir. Esto implica no sólo la asociación obvia, sino, además, un grado de afectividad que muchas veces va más allá de los rasgos de vinculación, identificación y dependencia entre los sujetos implicados.*<sup>1631</sup>

<sup>1629</sup> « *El lobo de Cabo Domingo* », *Antártico*, op.cit., p.85.

<sup>1630</sup> Juan Gabriel Araya Grandón, « *Un territorio más allá: convergencias ecológicas en la cuentística de Francisco Coloane* », *Literatura y Lingüística*, Santiago, N°20, 2009, p.42. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112009000100003>

<sup>1631</sup> *Ibid.*, p.43.

Les récits concernés révèlent et décrivent ainsi une relation « éco-systémique » manifeste dans l'extrême Sud chilien, laquelle s'oppose à toute vision dichotomique des rapports homme/bête. C'est en ce sens que l'on peut parler à juste titre de la dimension écologique de l'œuvre de Coloane<sup>1632</sup>, en comprenant le terme « écologie » dans son sens large, c'est-à-dire comme la conscience d'une relation mutuelle, faite d'interdépendance, entre l'homme et l'environnement naturel dans lequel il s'inscrit :

*El escritor no concibe al hombre como un ser aislado, independiente, con sólo una dimensión interior – por rica que ésta sea – sino como una entidad plenamente inserta e identificada con el medio donde desarrolla su existencia.*<sup>1633</sup>

Ce mode d'être est propre aux hommes des confins représentés par Coloane : « *Es por ello que el hombre magallánico retratado por Coloane es una entelequia que sólo puede producirse al sur del mundo, donde naturaleza y humanidad se funden en una perfecta relación simbiótica*<sup>1634</sup> ». Bien que l'idée d'une « parfaite relation symbiotique » entre l'homme et la nature doive être nuancée dans la mesure où elle y apparaît plus volontiers conflictuelle qu'harmonieuse, il est vrai que les textes de Coloane font de l'extrême sud du Chili l'espace d'une rencontre unique et intime entre l'homme et la nature, dont nous verrons les principales modalités à travers l'étude de la place et du rôle de l'animal dans les fictions australes.

Malgré l'extrême solitude dont souffrent ces hommes, ils peuvent trouver un certain réconfort dans la présence d'animaux exceptionnels. C'est ce que suggère le narrateur de la nouvelle « *Tristana* », dont le drame se déroule dans l'estancia la plus reculée du Chili austral<sup>1635</sup> :

*Los dos hombres partieron de a caballo y atravesaron el Páramo. Tal vez, uno de los lugares más desolados del planeta [...]. Sin embargo, esa región aparentemente soledosa, tiene una playa gigantesca donde manadas de focas les dicen a esos jinetes que no están solos.*<sup>1636</sup>

<sup>1632</sup> Il convient de rappeler que les récits de Francisco Coloane ne sont porteurs d'aucun discours militant pas plus qu'ils ne comportent de prêche idéologique.

<sup>1633</sup> Álvaro Sapag, « *Presentación* », *Francisco Coloane: literatura y ecología al sur del mundo*, Chile, Ocho libros, p.7.

<sup>1634</sup> *Ibid.*

<sup>1635</sup> « —Pero si esto es lo más solo, Mac; el puesto más apartado en este fin del mundo », « *Tristana* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.465.

<sup>1636</sup> *Ibid.*, p.470.

L'adverbe « *aparentemente* » laisse penser que la présence animale capable de combler les solitudes les plus extrêmes n'est pas évidente, qu'elle est occultée par l'omniprésente solitude qu'exhibent les lieux. Pourtant, la possibilité d'une compagnie est réelle ; elle est même présente en abondance comme l'indiquent ces troupeaux de phoques s'adressant spontanément aux cavaliers (« *manadas de focas les dicen a esos jinetes* »). Ces animaux apparaissent ainsi disposés aux liens, à l'échange ; ils semblent même proposer cette union.

L'amitié et la fraternité sont deux sentiments récurrents lorsqu'il s'agit de décrire les relations hommes/animaux qui se développent en Terre de Feu. La nouvelle intitulée « *Perros, caballos, hombres* » raconte en effet l'histoire d'une amitié tragique, car fondée sur l'interdépendance extrême de trois compagnons, le cheval Chico, le chien Pial et le gaucho Reyes. A la mort du cheval, l'homme et le chien ne tarderont pas à sombrer, vieillissant prématurément : l'homme quitte l'estancia et perd son habileté au travail, tandis que le chien se dégrade physiquement et décide de venir mourir à l'endroit où Chico a trouvé la mort. Dépassant la simple coopération dans le travail, le lien qui fédère les trois êtres est d'ordre charnel et biologique<sup>1637</sup>, littéralement vital, et pas seulement affectif.

Pour symboliser cette relation symbiotique, le texte exploite la métaphore de la « tresse », directement ou implicitement, tout au long du récit. Le trope exprime de manière efficace un destin commun aux trois compagnons : « [...] *la vida con sus altibajos los había trenzado*<sup>1638</sup> ». Les aléas de l'existence, les hauts et les bas de la vie sont ainsi rapprochés de l'acte de tresser en raison d'une similitude de forme et de mouvement: la main qui tresse s'élève vers le haut avant de redescendre, et ce de façon répétée. De même, l'existence est faite de vicissitudes, y alternent les joies et les peines. Dans les deux cas, c'est l'assemblage de hauts et de bas qui donne sa cohésion au tout : la métaphore de la tresse suggère donc que l'amitié profonde n'est pas simplement un lien mais un lien qui se prolonge dans l'adversité comme dans les périodes heureuses.

Par ailleurs, la métaphore possède une profonde résonance identitaire dans la mesure où les tâches quotidiennes de Reyes sollicitent fréquemment l'acte de tresser, que ce soit au travail (« [...] *en la tarea de trenzar la catcha de un rebenque* [...]»<sup>1639</sup>) ou dans ses moments de loisir (« *Siempre que Reyes se sentaba a la orilla de un fogón debía tener un tejido de apero entre manos como un entretenimiento en las largas noches invernales*<sup>1640</sup> »). Le chien Pial a quant à lui l'habitude de croiser les pattes sur les rênes du cheval Chico, ce qui souligne

<sup>1637</sup> Juan Gabriel Araya Grandón parle de « *imbricación bioexistencial entre hombre y animales* », « *Un territorio más allá: convergencias ecológicas en la cuentística de Francisco Coloane* », *op.cit.*, p.46.

<sup>1638</sup> « *Perros, caballos, hombres* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.147

<sup>1639</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>1640</sup> *Ibid.*

le lien étroit – symbolisé par les rênes – unissant les vies des deux animaux, et *a fortiori*, des trois compagnons en perpétuelle errance et pour qui l’attachement n’a de sens qu’envers des êtres et non des lieux.

Le chien conservera cette habitude jusqu’à la mort du cheval, où la tresse métaphorique est coupée par l’homme lui-même, qui pense ainsi sauver l’animal en empêchant qu’il ne s’étrangle. Au lieu de cela, le cheval s’enfonce dans le borbier :

*—¡Maldita suerte! —gritó el hombre—. Ahora lo estoy matando yo —y cortó de una cuchillada el lazo; pero la cabeza negra del Chico se perdió en un hoyo negro, que cerrándose hasta que el pantano adquirió su quietud traicionera.*<sup>1641</sup>

Dans cette scène tragique frappée d’une ironie funeste, la coupure de ce cordon ombilical symbolique est synonyme de mort. Cette fable est ainsi en accord avec la tonalité générale des récits de Coloane, comme si l’existence des hommes de l’extrême sud chilien était essentiellement tragique, soumise à la fatalité d’un sombre destin ruinant la possibilité de liens pérennes.

La nouvelle « Cururo » est l’histoire également tragique d’une amitié fusionnelle entre un homme et un chien, et peut être lue comme représentative de l’existence des travailleurs du Grand Sud. Elle s’ouvre sur une saisie d’ensemble d’un groupe d’hommes, de chevaux et de chiens qui semblent ne former qu’un seul corps, ou plus exactement, une seule ombre :

*Galopaban los jinetes a través de la noche, sobre una meseta azotada por la nieve, apedreada de granizos, herida por el viento. Iban cinco ovejeros sobre unos caballos oscuros, altos y vigorosos, seguidos por ocho perros que trotaban en grupos de a pares al lado de las patas de las cabalgaduras de sus amos.*<sup>1642</sup>

La scène représente l’image symbolique d’un même cheminement, d’une même destinée entre hommes et animaux. Elle préfigure les lamentations de Subiabre, l’un des bergers mis en scène, lorsqu’il perdra son chien *Cururo*, le héros de cette nouvelle éponyme : « —¡Oh Cururo querido, cuánto se iba pareciendo tu vida a la mía! —murmuró el ovejero—. ¿Por qué la acabaste tan pronto? ¿Acaso también me espera un cercano fin?...<sup>1643</sup> ». Subiabre a l’intuition d’une correspondance étroite entre sa propre vie et celle de son chien, correspondance qui, au moment de l’épilogue, est devenue identité :

<sup>1641</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>1642</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>1643</sup> « Cururo », *Cuentos completos, op.cit.*, p.130.



*¡Igual, igualito que su finado Cururo había sido él! Un día cualquiera también acabaría su vida en una rodada traicionera del destino cruel! « Perro y hombre son casi lo mismo en estas tierras! », pensó.*

*—¿Acaso sus compañeros no eran otros innumerables y anónimos Cururos que arreaban los piños de « oro blando » en las dilatadas regiones magallánicas?*

*—¡Sí, eso no más eran!*

*Y Subiabre, abrazando fuertemente el cadáver de su perro, como si abrazara a su vida, se sentó en un montón de nieve duro y frío como el corazón de los dueños de esta tierra.<sup>1644</sup>*

L'histoire de Subiabre est exemplaire de l'existence et du destin des bergers de Terre de Feu : ces hommes et leurs chiens constituent les éléments d'un même tout et sont ainsi unis de manière indélébile. Subiabre, comme tant d'autres héros de Coloane, se révèle un personnage collectif, un archétype de cette société du Grand Sud. Son histoire possède un sens social plus encore qu'individuel et offre au lecteur le moyen d'une connaissance intime des grands traits de cette société humaine des confins du Chili. Parallèlement, en jouant sur l'émotion du lecteur, cette fable au registre pathétique est un mode d'accès privilégié à une vérité psychologique universelle.

Le récit expose les raisons d'une telle union :

*Estos hombres aman a sus perros como a la vida misma y no sólo porque estén olvidados de la ternura, sino porque esos perros son únicos en inteligencia, y la cercanía con la vida primitiva les ha enseñado que a veces un perro es mejor que un hombre, al menos no tiene tantas mudanzas.<sup>1645</sup>*

Une « proximité avec la vie primitive » imposée par la Patagonie et la Terre de Feu mènerait à ce type d'alliances. Qu'ils le veuillent ou non, ces hommes réalisent une union avec la nature, établissent une continuité<sup>1646</sup>. D'autre part, le chien s'apparente ici à un paradigme moral en raison de sa loyauté et de sa fidélité. Dans les récits de Coloane, seuls les hommes trahissent, abandonnent et fuient, tandis que les animaux affrontent la réalité jusqu'à la mort. Ils sont en ceci des êtres tragiques, sacrificiels, des modèles de dévotion.

En effet, dans la plupart des récits, l'animal représente un modèle de loyauté absolue qui dépasse celle dont la plupart des hommes sont capables. La nouvelle « Cururo » raconte ainsi l'histoire d'un homme rongé par le remords après avoir abandonné son chien mort sans lui

<sup>1644</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>1645</sup> « Cururo », *Cuentos completos, op.cit.*, p. 116.

<sup>1646</sup> Juan Gabriel Araya Grandón parle à cet égard de la pensée « proto-écologiste » de Francisco Coloane : « [...]los contenidos de algunos cuentos de Coloane asumen íntegramente el deber de dejar un testimonio patrimonial, ligado a cuestiones ético-ambientales, mucho antes de la conformación orgánica de grupos ecologistas y ambientalistas, cuyas primeras manifestaciones surgen a mediados de la década del 60'. A este gesto podemos llamarlo, audazmente, pensamiento protoecologista, pues la creación de una conciencia ecologista, en Chile, tiene ciertamente a Coloane como uno de sus precursores », « Un territorio más allá: convergencias ecológicas en la cuentística de Francisco Coloane », *op.cit.*, p.47.

offrir de sépulture, bien qu'il fût son plus fidèle compagnon : « *Y él como hombre, más ingrato naturalmente, los había abandonado ...*<sup>1647</sup> ». Clairement ici, l'animal occupe une place plus élevée que celle de l'homme sur l'échelle de la bonté et de la reconnaissance.

En effet, à la différence de l'homme, un chien peut veiller son maître même dans la mort, comme le rappelle une anecdote racontée par l'un des membres de l'équipage de la Huamblín, dont la navigation est mise en scène dans « *Rumbo a Puerto Edén* ». Alors que les marins comparent la valeur de l'agneau et du chien, l'un des plongeurs semble trouver dans l'idiosyncrasique fidélité canine un argument imparable contre le cuisinier Villegas qui s'est pris d'affection pour un agneau :

*¡No era nada lo que le había pasado al hombre!... Primero, se le había muerto la mujer de un parto... Luego se le quemaron los tres hijos pequeños con rancho y todo... ¡Y nosotros lo encontramos muerto sobre la nieve, escarchado! ¿Y saben quiénes estaban a su lado? ¡Sus dos perros! ¡Sus dos perros, estirados al lado del cadáver! ¿Qué animal muere así junto a su amo? Sólo el perro muere con su amo! [...]*<sup>1648</sup>

Fortement impressionné par l'exceptionnelle empathie instinctive du chien, le plongeur relate cette histoire sur un ton admiratif. De fait, dans de nombreux récits, l'animal représente un paradigme moral qui conjugue les qualités de noblesse, loyauté, générosité et bonté.

Les animaux sont également l'unique source d'affection que peuvent recevoir les hommes du Sud et les seuls êtres auxquels ils manifestent de la tendresse. Cette tendresse surgit d'autant plus naturellement que l'animal est le compagnon de travail de l'homme : « *Subiabre, seguido de su caballo, avanzó hacia su Cururo y lo abrazó conmovido, con esa ternura de los ovejeros para con sus fieles camaradas de trabajo y de penurias*<sup>1649</sup> ». Cet affect a donc valeur de vérité générale parmi les bergers.

Plus encore, les animaux peuvent apprendre à l'homme rude de ces contrées hostiles la tendresse et la douceur dont il était jusqu'alors dépourvu, pouvant aller jusqu'à transformer une personnalité aigrie. La nouvelle « *Rumbo a Puerto Edén* » offre un cas extrême de ce genre de rencontre. Elle met en scène, entre autres personnages, le cuisinier de bord Villegas, défini par les autres membres de l'équipage par des étiquettes péjoratives comme « *tan malo de adentro*<sup>1650</sup> », « *de tan malhadado genio*<sup>1651</sup> » ou « *tan mañoso [...]tan discolo*<sup>1652</sup> », et dont le physique est un reflet parfait de son caractère obscur et tourmenté : « *El cocinero era*

<sup>1647</sup> « Cururo », *Cuentos completos, op.cit.*, p. 116.

<sup>1648</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.395.

<sup>1649</sup> « Cururo », *Cuentos completos, op.cit.*, p.125.

<sup>1650</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.390.

<sup>1651</sup> *Ibid.*, p.392

<sup>1652</sup> *Ibid.*, p.400.

*un hombre menudo, flaco, de cara angulosa y pálida; con unos ojos pequeñísimos, aguados y con un bigote rucio desleído que le daba un aire de ratón molinero*<sup>1653</sup> ».

Pourtant, au beau milieu de la navigation, alors que les marins de la Huamblín ont croisé sur leur route les îles Desertores, particulièrement prodigues en fruits de mer, l'humeur du cuisinier change, ce qui constitue un événement en soi. En témoigne l'insistance notable du texte sur ce changement qui rythme la narration comme un leitmotiv : « [...] *hecho extraño, hasta el cocinero estaba de buen humor esa noche y sonreía cordialmente*<sup>1654</sup> » ; « *Dámaso Ramírez [...] habíase dado cuenta de que a partir de aquella noche en las Desertores, el carácter del cocinero había ido cambiando curiosamente*<sup>1655</sup> » ; « [...] *lo más notable de todo esto era el cambio de carácter del cocinero, que ya no se pasaba refunfuñando en la estrecha cocina [...]*<sup>1656</sup> » ; « [...] *pensó que algo había hecho cambiar su genio en el último tiempo*<sup>1657</sup> » ; « [...] *el cocinero Villegas se había transformado también con el tiempo en otro hombre [...]*<sup>1658</sup> » ; « *Este cambio cordial era de tal modo notorio que ni él mismo se reconocía...*<sup>1659</sup> ». Cette transformation est donc perçue par le capitaine et par Villegas lui-même comme une énigme : « [...] *no se explicaba la causa de la transformación de tan malhadado genio*<sup>1660</sup> » ; « *Los secretos resortes del proceso de esta transformación no los sabía ni el propio Villegas a bordo...*<sup>1661</sup> ».

Tandis que le capitaine Ramírez tente en vain de comprendre les raisons d'une telle transformation, le texte fournit des éléments d'explication à travers la relation étrange et très intime qui lie le cuisinier à l'agneau qu'il a monté à bord en même temps que la mère de l'animal, destinée quant à elle à servir de repas aux marins. Attendri par les bêlements du jeune animal, Villegas va se sentir une âme maternelle à l'égard d'une créature symbolisant la douceur et l'innocence. Ce rapport tactile et maternel, fondé sur une profonde tendresse, est décrit en détails, preuve de son caractère exceptionnel, mais aussi de son importance dans le récit :

*Entonces lo acurrucó contra su pecho, envolviéndolo con el halda de la manta de lana. El cordero acomodó el hociquillo en la tibia axila del hombre y se quedó más tranquilo. De vez en cuando éste pasaba su mano por sobre la rizada piel del recién nacido y un contacto tierno se producía entre el hombre y el pequeño animal. Sintió como si en medio de aquella*

---

<sup>1653</sup> *Ibid.*, p.390.

<sup>1654</sup> *Ibid.*, p.392.

<sup>1655</sup> *Ibid.*

<sup>1656</sup> *Ibid.*, p.394.

<sup>1657</sup> *Ibid.*, p.400.

<sup>1658</sup> *Ibid.*, p.404.

<sup>1659</sup> *Ibid.*, p.405.

<sup>1660</sup> *Ibid.*, p.392.

<sup>1661</sup> *Ibid.*, p.405.

*noche lloviznante, en el desamparo de esa última orilla del archipiélago de las Desertores, su mano diera de pronto con algo suave y tembloroso, débil y tierno, que hacía mucho tiempo no percibiera.*

*Recordó que cuando niño su madre lo acurrucaba así junto a su seno, y apretando el animalito sintió su respiración, palpitando suavemente como un tibio corazón.*<sup>1662</sup>

La scène décrite constitue un cas isolé dans l'œuvre de Coloane, qui s'attache à représenter une société masculine laissant peu de place à l'expression des sentiments. Il semble que le type d'intimité qui se développe avec l'animal chez un homme non disposé à ce genre d'effusion sentimentale s'avère plus facile à assumer, plus facile à vivre dans la mesure où cette relation se passe de paroles.

D'autre part, la présence de l'agneau à bord déclenche chez Villegas un processus d'identification qui révèle à cet homme fuyant une partie de sa personnalité qui lui était jusqu'alors inaccessible, et lui offre l'opportunité d'une introspection en le ramenant à son passé. Dans le même temps, elle a des conséquences sur l'ensemble de l'équipage de la *Huamblín* :

*El resto de la gente empezó a ver al pequeño animal también como una especie de mascota de la Huamblín. Una mascota original, porque mientras las otras goletas y lanchas acostumbraban llevar siempre un perro, la Huamblín iba a aparecer en Puerto Edén con un cordero retozando sobre su cubierta.*<sup>1663</sup>

L'agneau devient emblème de la communauté des marins de la *Huamblín*, et son association avec Puerto Edén, leur lieu de destination, lui confère des connotations christiques. Le lecteur est invité à considérer l'animal comme un sauveur, et donc, comme un « porte-bonheur ». Ce passage revêt en effet une importance non négligeable à l'échelle de l'œuvre dont il laisse deviner la suite. Alors qu'une horrible tempête se déchaîne, que la *Huamblín* est sur le point de faire naufrage, incapable de répondre aux manœuvres des marins, survient le miracle inespéré. A moins que le sauvetage du bateau ne soit dû à l'intelligence pratique et à l'audace de son capitaine : miracle divin, chance ou maîtrise de l'homme, ou encore coïncidence des trois ? Le texte ne se prononce pas et entretient plutôt l'ambiguïté, laissant ainsi au lecteur le choix de l'interprétation :

*Con audaz decisión, y jugándose la suerte de la goleta y de sus vidas, el patrón viró en redondo y atisbando un estrecho canalizo entre las rocas, dio la popa al viento y se lanzó*

---

<sup>1662</sup>*Ibid.*, p.393.

<sup>1663</sup>*Ibid.*, pp.393-394.

*por él a la buena de Dios. No tocó fondo, y alcanzó a sortear el peligro saliendo milagrosamente hacia el canal abierto.*<sup>1664</sup>

Ainsi, la survie des hommes de la petite communauté a dépendu de cet animal. En résumé, cette fable est une sorte de parabole : elle relate l'histoire d'un homme malveillant que le contact avec un animal exceptionnel, comme par un effet de contamination, va transformer en être bon, aimable et loyal (« *en un cordial y buen compañero*<sup>1665</sup> »), capable de tendresse et d'effusions sentimentales par le geste sinon par la parole. Se trouve illustrée de cette façon l'idée récurrente dans l'œuvre de Coloane que les hommes peuvent tirer une leçon de vie de l'observation ou de l'imitation du comportement des animaux. Aussi ceux-ci se trouvent-ils érigés en paradigme moral et social dans la mesure où non seulement ils conduisent à une remise en question des pulsions sauvages tapies dans les tréfonds du cœur humain, mais qu'ils sont aussi capables de les réguler en (r)établissant une coexistence pacifique entre les hommes.

Pourtant, bien que l'amitié constitue la matière de nombreux drames dépeints par Coloane, la solitude extrême des hommes australs inspire son écriture plus que tout autre thème. Elle apparaît en effet dans ses récits comme le mode d'être par excellence de cette société masculine perdue aux confins du continent américain. Toujours en quête de justesse, de justice et de vérité, l'écrivain chilote révèle ainsi les tragédies humaines longtemps dissimulées derrière certaines images d'Épinal de la Patagonie ou de la Terre de Feu.

---

<sup>1664</sup>*Ibid.*, p.407.

<sup>1665</sup>*Ibid.*, p.404.

## Chapitre 2. Un Sud tragique

Les récits de Coloane proposent une vision inédite de l'univers austral. Elle vient nuancer, voire contredire, les mythes et idéaux qui ont été longtemps associés à ces terres du bout du monde. Certes, l'écrivain chilote y exhibe la beauté sublime de paysages sauvages et immenses, et décrit les expériences intenses que procure aux hommes la confrontation avec une nature omniprésente, encore pure et intacte. Pourtant, dans un constant souci de vérité, Coloane met également sous les yeux du lecteur la face cachée de ces terres fantasmées, car méconnues. A ce titre, l'auteur souhaite que les nouvelles générations d'écrivains chiliens sauront rendre la Patagonie dans sa vérité, aussi crue et cruelle soit-elle parfois : « *Así lo espera esa Patagonia para que sea más que un espectro literario como fue siempre*<sup>1666</sup> ».

La vision nouvelle que propose Coloane a été perçue par certains de ces lecteurs. En témoigne ce passage d'un article consacré à la découverte en France de ses récits australs, qui met en valeur la manière dont la représentation d'un univers violent et brutal prime sur l'imagerie idyllique associée jusqu'alors dans la littérature à la *Terra australis* :

[...] le bout du monde dont parle Coloane n'a rien à voir avec les paysages idylliques que rapportait W.H. Hudson dans *Un flâneur en Patagonie*, ni ce qu'en a ramené Chatwin en parlant avec des écossais exilés. Chez Coloane, les oiseaux crèvent les yeux des moutons, les troupeaux de moutons forment une « masse blanchâtre pareille à un amoncellement de neige sale, calme et triste, indifférent au froid et au vent ». Les hommes violents, tuent ou deviennent fous de solitude. Tout est bon à l'exutoire : quand les brebis accommodantes viennent à manquer, une femelle de phoque fait parfois l'affaire ; sauf que chez Coloane, l'animal est dépecé vif après le gang-bang. Tout, du meurtre à l'animalisme, devient une question d'économie. [...] Il y a chez Coloane des histoires de chiens fidèles et d'agneaux mascottes, mais elles se terminent souvent chez le boucher.<sup>1667</sup>

Ce texte met précisément le doigt sur l'un des traits essentiels de la « littérature de vérité » que pratique Coloane en allant fouiller derrière l'exotisme séduisant et la beauté romantique des grandes plaines sauvages et des étendues blanches pour exhiber la violence essentielle et la solitude extrême, souvent aliénante, qui caractérise les conditions et modes de vie des hommes australs. C'est la raison pour laquelle presque tous les récits de Coloane sont tragiques et que les destins de ses personnages se trouvent la plupart du temps frappés par une fatalité malheureuse.

<sup>1666</sup> « *Regreso a esa Patagonia* », *Antártico*, *op.cit.*, p.220.

<sup>1667</sup> Philippe Garnier, « *Cap Horn : Coloane, Chili incarné* », *Libération*, 19.01.1995.

Diponible sur : [http://www.liberation.fr/livres/1995/01/19/cap-horn-coloane-chili-incarnefrancisco-coloane-cap-horn-nouvelles-traduites-de-l-espagnol-par-franc\\_119379](http://www.liberation.fr/livres/1995/01/19/cap-horn-coloane-chili-incarnefrancisco-coloane-cap-horn-nouvelles-traduites-de-l-espagnol-par-franc_119379)

Le critique littéraire Yerko Moretic souligne le même trait réaliste, déterminé par le souci constant de l'auteur de dire la vérité :

[...] siempre lo relatará todo sin buscar adornos falseadores, sin idealizar, inclusive con una crudeza que puede herir a quiénes piensan que la revolución se realiza en un lecho de rosas.<sup>1668</sup>

La volonté qui sous-tend l'œuvre de Coloane est de rendre visible le Sud austral et sa population, cet espace et ses hommes oubliés et méconnus du Chili et du monde. En s'attachant à mettre un terme à cette ignorance généralisée sur l'extrême Sud du Chili, fort de son expérience sur le terrain, et de ses enquêtes intellectuelles, Coloane fait de ses textes le lieu poétique d'un dévoilement, d'un « défaussement », et de son écriture une arme critique et un acte dénonciateur. Il montre ainsi de quelle manière ces derniers ont tous subi, depuis les premiers habitants indigènes aux ouvriers agricoles du 20e s., les conséquences néfastes de la marginalité ou de la déterritorialisation.

On l'a vu, Coloane a choisi de mettre sur le devant de la scène les ouvriers agricoles et les gauchos des grandes estancias ovines qui ont constitué la population australe du XXe s., celle dont l'écrivain a fait partie un temps. Dans ses récits, celle-ci est soumise aux fléaux d'une solitude et d'une violence aussi extrêmes que l'est le climat que ces hommes doivent affronter au quotidien. Bien que cette société apparaisse sclérosée, fermée sur elle-même et marquée par la fatalité de ces fléaux, en bref, incapable de changements, certains récits dramatisent les mouvements ouvriers qui ont fait l'histoire de la région de Magellan à partir de la fin du XIXe s. Des mouvements réprimés dans la violence – un fait sur lequel les discours historiques officiels sont passés relativement vite – mais qui participent également de la naissance d'une conscience politique collective et de l'idée de communauté dont Francisco Coloane cherche à montrer l'importance par le biais de la fiction.

L'histoire locale est celle qu'ont faite les ouvriers de la région de Magallanes au début du XXe s., mais pour Coloane, elle aussi celle des indigènes qui furent les premiers occupants du territoire austral. Ceux-ci sont donc avant tout les garants de la mémoire des lieux dans la mesure où leur civilisation représente l'identité australe à ses origines. C'est pourquoi l'écrivain s'attache à récupérer leurs voix et à les donner à entendre à travers la fiction. C'est aussi la raison pour laquelle les récits de l'écrivain chilote montrent que leur extermination est un véritable crime contre l'humanité, une vérité qu'il souhaite porter à la connaissance de tous et dont le roman *El guanaco blanco* est le véhicule.

---

<sup>1668</sup>Yerko Moretic, « A propósito de Francisco Coloane », prologue à Francisco Coloane, *El chilote Otey y otros relatos*, p.23.

Tout au long de ce chapitre nous montrerons comment cette œuvre, qui se pose en contrepoint des images et discours officiels sur l'extrême Sud chilien, se révèle animée par une véritable quête de justice qui passe par le rétablissement, ou la fondation, d'une mémoire du Chili austral. Ainsi, Coloane ne se contente pas de dénoncer les crimes commis contre les indigènes, il restitue à ces hommes, de manière symbolique, le territoire, l'environnement, le monde dont ils ont été dépossédés.

Qu'il s'agisse des ouvriers ou des indigènes, Coloane rend hommage aux hommes, qu'il érige en héros, anonymes ou non, qui ont habité le territoire des confins du Chili, et y ont établi une culture pour en forger ainsi l'identité.

### *2.1. Tragédies de l'isolement*

Les récits se déroulant dans les terres sont tous des drames tragiques qui se terminent soit par la mort, soit par la folie, soit par la fin d'une amitié ou par une trahison, autant de dénouements sombres contenus en germe dès le début de la diégèse. En effet, l'écriture fait peser la fatalité sur les personnages, notamment en multipliant les mauvais augures et les signes funestes dès l'incipit et jusqu'à ce qu'ait lieu l'événement malheureux. Cette fatalité est inscrite dans les lieux qui déterminent ainsi une trajectoire humaine proprement tragique. Dès lors, la nature australe se fait le miroir de l'homme et de ses actes, de sorte qu'il lui est presque impossible de fuir ou d'échapper à lui-même.

La solitude extrême et le sentiment d'isolement sont les conditions de l'existence aux confins du Chili ainsi que les thèmes moteurs de l'écriture de Coloane. Les personnages du grand Sud représentés par l'écrivain chilote en souffrent tous bien qu'à un degré différent : ils les supportent comme ils peuvent, ou bien en sont épuisés, ou leur comportement s'en trouve changé, devient étrange ; d'autres voient leurs sombres pulsions réveillées ou exacerbées et sont alors poussés à commettre des actes insensés et irréparables. Les nouvelles qui composent les différents recueils de Coloane peuvent ainsi s'interpréter comme autant de variations sur le thème de la solitude et de l'isolement en terre australe ; sur les manières, souvent vaines, dont l'homme tente de les oublier sans jamais y parvenir ; sur les crimes, enfin, auxquels ils peuvent conduire. Dans tous les cas en effet, un sentiment de solitude insupportable apparaît comme la cause principale des tragédies évoquées.

De ces récits ressort un portrait de l'homme austral : il est un être prisonnier de la solitude, mais qui la recherche tout autant qu'il l'abhorre ; un être à la fois victime et acteur de la violence qui caractérise la vie en ces lieux reculés.



### 2.1.1. « *El continente de los hombres solos* » (Mariano Latorre).

Telle qu'elle est mise en scène dans les récits de Francisco Coloane, la solitude est le thème et le motif par le biais desquels le lecteur accède à l'intimité des travailleurs agricoles du grand Sud. A travers leur histoire, il est également conduit à explorer sa propre solitude.

En ces lieux du bout du monde, la solitude australe est extrême et absolue, et la plupart de ceux qui la subissent la vivent comme une épreuve physique et psychologique, voire comme un supplice. A l'occasion d'une conférence donnée en Terre de Feu aux ouvriers de la Compagnie Nationale de Pétrole (ENAP), l'écrivain a le loisir de s'entretenir avec l'un d'eux. Ils abordent naturellement le thème de la solitude :

*[...] hablamos de la soledad y del silencio, problemas que yo conocí cuando trabajé de aprendiz en la estancia « Sara », y que se hacía agudo entre los puesteros, que en ese tiempo no tenían radio. « El silencio absoluto no existe » —me dice González Vera, y agrega: « —Y la soledad..., bueno, los animales pueden estar solos, pero los hombres no. Por último uno escucha su propio corazón, sus oídos, y con ellos no se percibe el silencio. La luz misma no es solitaria, converge, en curva se junta. Todo se mueve en permanente movimiento. Mi noción del cosmos es que es curvo, y tal vez finito... »*<sup>1669</sup>

Rares sont les personnages des récits de Coloane à posséder cette sagesse ou disposés aux méditations métaphysiques et que la contemplation de la vie cosmique comblerait. Précisément, l'écrivain met en scène des hommes qui ne parviennent à s'accoutumer à la solitude et au silence qui l'accompagne généralement, ou qui pour s'y accoutumer doivent recourir à de nombreux stratagèmes, inventer de nouveaux comportements et modes d'être, de voir et de penser :

*Los puesteros generalmente se acostumbraban a la soledad; para que no los acorrale, ejecutan una serie de acciones que en otros lugares parecerían raras: conversan con sus perros y caballos y abren las puertas para que entren el sol, el viento y el paisaje a hacerles compañía.*<sup>1670</sup>

Ainsi, la solitude, qu'elle soit supportée ou non, définit un mode d'être austral et génère des comportements qui ne peuvent avoir lieu ailleurs. Francisco Coloane a choisi d'aborder ce thème avant tout comme un problème, car c'est ainsi qu'il l'a vécue en Terre de Feu, parmi les travailleurs. Dans sa dimension physique, la solitude croise la problématique de l'absence de femmes et de l'abstinence prolongée. Dans sa dimension psychologique, elle est une pensée que l'on tente de chasser par tous les moyens, souvent destructeurs ; elle peut être

<sup>1669</sup> « *Evocación poética de Tierra del Fuego y la Patagonia* », Francisco Coloane en viaje, *op.cit.* 117.

<sup>1670</sup> « *La voz del viento* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.37.

aussi déraison et mener un homme à la folie. Son corrélat est le silence, qui inspire de nombreux drames.

#### 2.1.1.1. Drames du silence

La nature australe qui est le décor de tous les récits de Coloane, et l'environnement principal de tous les personnages, est la plupart du temps silencieuse. Certains lieux représentent même la quintessence du silence, lequel se transmet inévitablement aux hommes ou se trouve en accord avec leur tempérament : dans le premier cas, il y a une influence puissance de la nature sur l'homme, dans le second, une correspondance entre les deux.

Les personnages des récits de Coloane sont en effet pour la plupart rétifs aux effusions sentimentales ou incapables d'exprimer leurs sentiments et états d'âme. Ils semblent ainsi conditionnés par leur vie au sein d'une nature elle aussi silencieuse, hermétique et indifférente à leurs souffrances ainsi qu'à celles des animaux. Dans la nouvelle « *La botella de caña* » est mise en évidence une interaction entre l'homme et la nature par le biais d'un jeu de miroir entre le silence de l'un et de l'autre : tout au long du récit le silence de l'homme et celui de la nature sont traités parallèlement. Ce trait d'écriture est récurrent dans les drames du silence inventés par Coloane.

Le silence est présent dès l'ouverture du récit, où le regard du narrateur est focalisé sur deux cavaliers qui font route ensemble sur les pistes désolées de la pampa patagonienne :

*Continúan el camino sin hablar, uno al lado del otro. La soledad de la pampa es tal, que el cielo, gris y bajo, parece haberse apretado tanto a la tierra que ha desplazado todo rastro de vida en ella y dejado solo y más vivo ese silencio letal, que ahora es horadado sólo por los crujidos de las patas de los caballos en la nieve.*<sup>1671</sup>

L'expression finale traduit bien l'approche du silence comme une plénitude funeste, comme le seul élément vivant et palpable dans cette relation humaine taciturne, tandis que la nature, elle, se fait entendre à travers le bruit des chevaux. D'autres exemples similaires suivent : le silence rythme le récit telle une psalmodie ou une litanie. Quelques lignes plus loin on lit en effet, après un bref échange lié à la boisson : « [...] y continúan de nuevo en silencio su camino<sup>1672</sup> ». Au milieu du récit, l'un des deux cavaliers se souvient de sa rencontre avec l'acheteur d'or qu'il s'apprête désormais à tuer :

<sup>1671</sup> « *La botella de caña* », *Cuentos completos*, op.cit., p.429.

<sup>1672</sup> *Ibid.*, p.430.

*Sintió que lo miraba de arriba abajo buscándole la vista; pero él no se la dio, y así siguieron, silenciosos, uno al lado del otro, al tranco de sus cabalgaduras, amortiguado por el césped del pasto coirón.*<sup>1673</sup>

Malgré le binôme qu'ils forment, leur marche reste silencieuse et solitaire. La mise en apposition de l'adjectif « *silenciosos* » suivi du complément circonstanciel de manière « *uno al lado de otro* » met en valeur le paradoxe entre la compagnie et ce silence implacable. L'herbe est complice de ce silence dans la mesure où elle amortit les sons, amplifiant ainsi l'épaisseur du silence des hommes et amoindrissant désormais le bruit des sabots des chevaux dans la neige. Le silence étant de plus en plus prégnant dans le texte, de plus en plus pesant entre les deux personnages, le lecteur en prend lui aussi l'habitude.

Une tentative de conversation superficielle, à l'initiative du moins introverti, finit par échouer, et le silence se rétablit très vite entre ces deux cavaliers incapables d'intimité ni d'extériorité :

*El zorrero lo mira con más tristeza que desabrimiento, y comprendiendo que aquel hombre parece estar ensimismado en algún pensamiento y no desea ser interrumpido, lo deja tranquilo y sigue, silencioso, a su lado, tratando de buscar uno propio también en el cual ensimismarse.*<sup>1674</sup>

Les lieux sont en effet propres à l'introversion et à la méditation, et les rares conversations sont rudimentaires, se limitant aux besoins de première nécessité ou à des objets superficiels. Dans de nombreux récits de Coloane, la parole humaine possède une fonction phatique et non réflexive, à l'opposé du silence.

On apprendra plus loin que le mutisme du plus introverti des deux cavaliers, dont on ne connaît ni le nom ni le métier, est une manière de cacher son passé de meurtrier. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il reste anonyme tout au long du récit, désigné simplement par l'adjectif substantivé « *el otro* », ou tout simplement par le pronom sujet « *él* » (parfois implicite dans le verbe espagnol conjugué à la troisième personne du singulier). Son compagnon de route, quant à lui, est désigné par son activité, « *el zorrero* », le chasseur de renards, et l'on sait que son épouse, Elvira, l'attend à Chiloé. En se réfugiant dans ces régions silencieuses, « l'autre » cherche à effacer sa présence au monde.

Presqu'à la fin du récit, alors que cet ancien criminel, tourmenté par ses instincts meurtriers, voit dans son compagnon sa future victime, le silence oppressant refait surface, simulacre d'indifférence occultant une pulsion inavouable : « *El silencio vuelve a pesar entre*

---

<sup>1673</sup>*Ibid.*, p.435.

<sup>1674</sup>*Ibid.*, p.430.

*los hombres, y no hay más ruido que el monótono fru-fru de los cascos de los caballos en la nieve*<sup>1675</sup> ». La délicatesse suggérée par le frou-frou évoqué est teintée d'ironie dans la mesure où elle jure avec les désirs funestes pour l'instant refoulés. Enfin, après s'être révélé dans toute sa folie à son compagnon de route en tentant de le tuer, un paragraphe se détache du corps du texte, sorte de transition vers une situation nouvelle à laquelle le texte ne fera toutefois qu'allusion. Y est repris le *leitmotiv* du silence, auquel un terme définitif est mis :

*Vuelve a reinar el silencio, solo, pesado, vivo, y a escucharse el crujido de los cascos en la nieve; pero poco a poco un leve rumor comienza también a acompasar al crujido; es el viento del oeste que empieza a soplar sobre la estepa fueguina.*<sup>1676</sup>

A partir de ce dérapage dû à la consommation d'alcool, le silence entourant le meurtre commis dans le passé et le meurtre à venir est rompu par le bruit du vent et parallèlement, par les souvenirs mélancoliques du chasseur de renard. La narration ne se focalise alors plus sur les pensées du meurtrier mais sur celles du plus jeune, qui retrouve en imagination l'image du tablier blanc de sa fiancée Elvira l'attendant patiemment sur l'île familière.

La rupture du silence pesant, qui congédie le crime passé et empêche le crime fantasmé d'advenir, est confirmée dans les lignes précédant le bref épilogue de la nouvelle. Ce court paragraphe fait écho à l'incipit<sup>1677</sup> et ferme ainsi la nouvelle en une boucle parfaite évocatrice du cercle vicieux dans lequel l'homme en proie à ses instincts violents est prisonnier. Plus largement, cette circularité est à l'image des plaines australes, terres où tout est répétition et où l'homme, circonscrit dans une intériorité fermée à tout réel échange, ne peut avoir d'histoire : « *Dos jinetes, como dos puntos negros, empiezan a separarse y a horadar de nuevo la soledad y la blancura de la llanura nevada*<sup>1678</sup> ». Entre ces êtres comparés à des points juxtaposés manque le trait d'union qui assurerait la possibilité d'une syntaxe relationnelle, autrement dit, d'un dialogue permettant de briser la solitude et de créer un lien autre que conflictuel. A l'inverse, ici, la rencontre semble ne pas avoir eu lieu, et le cheminement effectué à deux paraît une illusion. C'est d'ailleurs l'un des sens que revêt l'épilogue : « *Junto a la tranquera queda una botella de caña, vacía. Es el único rastro que a veces deja el paso del hombre por esa lejana región*<sup>1679</sup> ».

<sup>1675</sup> *Ibid.*, p.438.

<sup>1676</sup> *Ibid.*, p.439.

<sup>1677</sup> L'incipit de la nouvelle est lourd de présages : « *Dos jinetes, como dos puntos negros, empiezan a horadar la soledad y la blancura de la llanura nevada. Sus caminos convergen, y, a medida que avanzan, sus siluetas se van destacando con esa leve inquietud que siempre produce el encuentro de otro caminante en una huella solitaria* », *ibid.*, p.429.

<sup>1678</sup> *Ibid.*, p.440.

<sup>1679</sup> *Ibid.* Par cette notation suggestive, Coloane nous renseigne également sur la manière dont il a écrit ce conte, c'est-à-dire, en imaginant une histoire possible à partir d'un unique objet, une bouteille d'eau-de-vie.

Dans la nouvelle « *Témpano sumergido* », la rencontre relatée n'est pas mise en doute. Il s'agit plus exactement d'une confrontation entre deux hommes en tous points opposés : le narrateur, un personnage plutôt enjoué venu à Puerto Robalo travailler à la ferme d'Haberton, un être des plus taciturnes – tout comme l'est sa femme indienne – et dont le silence permanent va mettre le premier à la torture. En effet, alors que ses premiers jours de travaux agricoles lui ont paru idylliques, le narrateur va voir peu à peu son quotidien se transformer sous la sombre influence d'Haberton :

*[...] al cabo de dos o tres semanas fui notando la extraña influencia que poco a poco me llevó hasta la desesperación.  
Haberton no hablaba. Después de haberme dado las instrucciones, enseñado los caminos y dividido las faenas, permaneció en el más completo silencio.  
Su mujer y los niños parecían estar acostumbrados a este mutismo; pero a mí me fue dañando poco a poco la presencia de este hombre silencioso.<sup>1680</sup>*

Le silence du mystérieux personnage concorde avec sa personnalité contemplative, laquelle s'emble s'épanouir dans le sein de la nature tandis qu'elle est incomprise par les hommes et leur est même insupportable :

*Lo encontré en una de las cumbres más altas, guarecido en una cueva natural hecha en la roca; fumaba su cachimba de octoroon y contemplaba, fijos los ojos en la lejanía, a la naturaleza circundante.<sup>1681</sup>*

La grotte est l'élément d'une géographie de l'introversion selon l'analyse de Bachelard sollicitée précédemment pour définir la personnalité du capitaine Julio Albarrán. En s'y abritant, Haberton scelle son appartenance au minéral, dont il a hérité du statisme, de la froideur et du silence. L'homme et la nature qu'il a élue comme son lieu de prédilection sont ainsi à l'image l'un de l'autre. Coloane suggère de cette façon que les hommes silencieux habitant la zone australe sont amenés, sans le vouloir ou en être conscients, à établir une relation intime avec les lieux, parfois plus forte qu'avec leurs pairs.

Le narrateur a compris l'existence d'un dialogue tacite entre Haberton et son environnement naturel et le révèle au fils de celui-ci qui n'a pas su encore le saisir : « —Sí, habla —le respondí—, habla con los árboles, con las nubes y con las piedras<sup>1682</sup> ». Plus loin, l'intimité de l'homme et de la nature trouve une nouvelle formulation qui confère au titre son sens symbolique. Par le biais d'une analogie, Haberton est dit semblable à un iceberg dont on ne verrait qu'un septième de la masse totale, le reste restant immergé dans le silence, thème

<sup>1680</sup> « *Témpano sumergido* », *Cuentos completos*, op.cit., p.424.

<sup>1681</sup> *Ibid.*, p.424.

<sup>1682</sup> *Ibid.*, p.425.

d'une métaphore dont le phore elliptique est vraisemblablement la mer, laquelle acquiert par là-même une profondeur psychique : « [...] *ese hombre extraño, sumergido en su silencio como un témpano que sólo mostraba una séptima parte de su dimensión, y aún tan rugosa y pétrea como la naturaleza que lo circundaba*<sup>1683</sup> ». L'image de l'iceberg, déjà rencontrée dans d'autres textes<sup>1684</sup>, est suivie d'une comparaison par le biais de laquelle la personnalité d'Haberton est mise en correspondance avec « l'âme » de la nature environnante : « rugueuse et rocailleuse », autrement dit, rude et dépourvue de douceur. A nouveau, la nature australe est à l'image des hommes qui y vivent : elle les influence, les conditionne, conforme ou confirme leur caractère. De cette façon, Coloane révèle une vérité sur l'être austral tributaire de l'environnement naturel.

Confronté à cette intériorité absolue, qu'il refuse d'abord d'accepter, le narrateur tente d'introduire la sociabilité dans la vie de la famille d'Haberton, principe à ses yeux indispensable au bonheur de l'homme :

*Me refugié en los niños. Les hice un pizarrón y con una tierra parecida a la tierra a la tiza les enseñé a escribir y leer. [...] hasta que poco a poco fui formando con ellos un pequeño grupo social, sano y alegre, que suavizaba un poco esa dura monotonía.*<sup>1685</sup>

A ce moment de l'histoire, le narrateur ne se montre pas tant motivé par le désir de résoudre le mystère du silence d'Haberton que frustré par l'absence de dialogue avec ce dernier et incapable de supporter plus longtemps la solitude à laquelle il est contraint et qui menace son équilibre mental. Le lecteur, quant à lui, est suspendu à la résolution de ce mystère autour duquel est concentrée toute la tension dramatique du récit :

*« ¿Por qué este hombre es así? », me preguntaba cada vez con más insistencia. No era curiosidad por saber lo que encerraba aquel individuo, que a lo mejor no era otra cosa que estupidez o cansancio de viejo; no era tampoco amor propio o susceptibilidad herida, sino simplemente en el anhelo de hablar con un ser racional. ¡Y el único que había allí era él, y él me negaba este precioso don!*<sup>1686</sup>

D'abord dans l'incompréhension, le narrateur en viendra ensuite à déduire de ce silence qu'Haberton est fou et qu'il ne lui reste plus qu'à s'éloigner de cet homme susceptible de le contaminer. Sain d'esprit, lucide, il sait en effet que la solitude et le silence qui lui sont imposés peuvent le faire sombrer dans la folie s'il doit les subir plus longtemps :

<sup>1683</sup> *Ibid.*, p.426.

<sup>1684</sup> Cette image apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Coloane et on en a vu plusieurs variantes dans la deuxième partie de la thèse. Sur ce point, notons que Tatiana Calderón Le Joliff a consacré sa thèse de littérature comparée à l'étude de ce motif, qu'elle a publiée sous le titre suivant : *Le principe de l'iceberg : écriture et allusion (Francisco Coloane, Ernest Hemingway, Jean-Marie Gustave Le Clézio)*, Sarrbruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010.

<sup>1685</sup> *Ibid.*, pp.424-425.

<sup>1686</sup> *Ibid.*, p.425.

*Pero un día puse término a mis obsesiones con esta determinación: « ¡Este hombre no está en sus cabales —me dije—; éste está loco de soledad, de silencio, quizás de qué, y si yo sigo aquí me voy a poner tan loco como él; así es que me voy con la primera cosa que parta!»<sup>1687</sup>*

Ainsi, devant l'impossibilité de changer les choses et de résoudre le mystère touchant à l'inexorable mutisme auquel est condamné Haberton par son existence australe, le narrateur choisit de partir. Mais il devra compter sur l'opposition de son énigmatique patron. Dans un ultime rebondissement dramatique, Haberton rompt enfin le silence, révélant ainsi la grande souffrance psychologique qu'il voilait : l'iceberg s'est retourné et laisse désormais voir sa partie longtemps restée immergée. Pressé par l'urgence, il ne peut en effet contenir l'affliction qu'il ressent à l'idée du départ de son unique compagnon, et ses premières paroles traduisent une vive émotion. En effet, il prie son hôte de rester en lui adressant de véritables supplications et tente de le convaincre comme il peut :

*— ¡No se vaya, quédese! ¡Yo voy a morir pronto, y los niños y ella, que son unos animalitos, no sabrán qué hacer! ¡Vendrá la rapiña, alguien se hará dueño de esto y los echarán de aquí! Excúseme lo que he hecho<sup>1688</sup>, pero no quería que se fuera! ¡Usted puede ser el dueño de todo esto y cuidar de ellos como lo ha hecho hasta ahora! ¡Yo no se le quería decir, porque quería probarlo más! Muchos años he buscado a un hombre como usted! ¡No se vaya, lo haré dueño de todo! ¡Búsquese una prima de mi mujer y quédese!<sup>1689</sup>*

On le voit, le silence d'Haberton et l'isolement absolu dans lequel il a tenté de maintenir son hôte trouvent leur explication. Ils étaient une manière de le mettre à l'épreuve : serait-il capable de supporter l'existence esseulée et silencieuse à laquelle l'homme est nécessairement assujéti dans semblable environnement ? Cet épanchement inattendu, prenant la forme d'un flot de paroles exclamatives, constitue le coup de théâtre qui va précipiter la fin du drame. La nouvelle propose ainsi l'histoire d'un homme dont le silence, dû à une grande pudeur émotionnelle, est une sorte de voile posé sur une âme en réalité très sensible. Le narrateur, observateur attentif et psychologue perspicace, a su déceler cette dualité exprimée à la fin de la nouvelle par la reprise de la métaphore de l'iceberg menée jusqu'au bout de sa potentialité signifiante. Elle apparaît dans le soliloque final du narrateur : « [...] *ninguno como yo vio lo que el témpano ocultaba debajo de las aguas ! ¡Nadie vislumbró la ternura de esa naturaleza sumergida !*<sup>1690</sup> ».

<sup>1687</sup> *Ibid.*

<sup>1688</sup> La nuit précédente, Haberton a attaché son hôte à son lit durant son sommeil dans l'espoir de lui faire rater le bateau du départ. Il a cependant été libéré par son juste à temps.

<sup>1689</sup> *Ibid.*, p.427.

<sup>1690</sup> *Ibid.*, p.428.

La réponse du narrateur aux prières d’Haberton lui prouvera qu’il s’est trompé et que l’homme qu’il vient d’embaucher ne possède pas la nature exceptionnellement endurente qu’exige la mission dont il est chargé : « —*¡No aguanté más ! —le respondí. —¡Lo mismo que los otros ! —replicó—. ¡Ninguno dejó pasar más de una vez la escampavía! —y se alejó, riendo sin sentido*<sup>1691</sup> ». Ainsi, par l’intermédiaire de deux personnages opposés, cette histoire dresse le portrait de l’homme austral, le seul capable d’affronter la spécificité des terres de l’extrême Sud car, selon les récits de Coloane, celles-ci requièrent un type d’hommes d’une trempe particulière et opèrent une sorte de sélection naturelle de sa population.

Certes, la fin de la nouvelle laisse espérer, dans un premier temps, un futur réjouissant pour Haberton et sa famille. En effet, dans un élan d’enthousiasme et peut-être de culpabilité, le narrateur se fait la promesse de revenir à Puerto Robalo pour y changer les choses :

*¡Un día tal vez he de volver a Puerto Robalo! ¡Seré rico; el silencio del antiguo dueño lo transformaré en bullicio alegre; entonces me gustará hasta la joven viuda; con los niños, ya mozos, aparejaremos un cutter esbelto como un albatros y nos iremos por las islas arponeando lobos a la manera yagana.*<sup>1692</sup>

Un tel rêve ne se réalisera jamais, comme l’exprime la dernière phrase du texte faisant suite à l’exposé de ce projet idéaliste : « *Pero no he vuelto más*<sup>1693</sup> ». En l’absence d’explication, le lecteur est invité à lire dans ce renoncement la toute-puissance d’une fatalité imposée par les lieux contre laquelle les hommes ne peuvent rien à moins d’y sacrifier leur raison. Ce drame du silence possède la même dimension allégorique que les autres : il dévoile une vérité sur l’homme austral, dont l’existence est profondément tragique, mais parle également, dans le même temps, de la psyché de l’homme universel.

Pour endormir la conscience de ce destin tragique, pour chasser la solitude et tenter (en vain) de repousser la fatalité, l’alcool est une échappatoire très prisée dans ces contrées australes qui comptent de nombreux personnages alcooliques. L’alcoolisme apparaît en effet comme un trait définitoire de l’homme austral<sup>1694</sup>.

#### 2.1.1.2. L’alcool, une échappatoire

La nouvelle « *El lobo de Cabo Domingo* » est amorcée par le soliloque d’un homme qui décrit les sensations que procure l’ivresse et insiste sur son rôle salvateur dans ces lieux désolés :

<sup>1691</sup>*Ibid.*

<sup>1692</sup>*Ibid.*, p.428.

<sup>1693</sup>*Ibid.*

<sup>1694</sup> Coloane a lui-même été victime de son empire lors de son séjour en Terre de Feu.



*Je je je eeeee, ji ji ji iiiiii. Dos años sin ver mujeres.  
¿No te has tomado nunca las horas con whisky? Si vieras... En vez de echarle un poco de agua al whisky, como lo hacemos cuando empezamos a beber, se echan unas cuantas horas dentro del vaso. Vieras, tomarse las horas, beberse el tiempo que inunda estas malditas soledades. Luego que uno se ha bebido una botella de whisky, tal vez se ha tomado tantas horas como tiene vida. Es un morir, cierto. Es una etapa. Uno puede morir unas horas así, y renacer después; resucitar en la mañana alegre [...].<sup>1695</sup>*

Le temps est ici métaphorisé en une substance liquide que l'on ajouterait au whisky comme pour le noyer dans l'alcool et l'absorber en même temps que lui. Les heures de solitude ajoutées ainsi au spiritueux, annihilées dans l'ivresse, sont autant d'heures pendant lesquelles ce sentiment n'obsède pas les pensées. Pourtant, l'alcool ne peut se substituer réellement à l'isolement qui pèse sur tous ces hommes ; tout au plus le soulage-t-il le temps d'un instant, comme l'expérimente le vieux Mac, gardien de troupeau de moutons en Terre de Feu et Patagonie australe : « *Solo, toda la vida solo, con un vaso de alcohol al fin de la semana para sobrellevar tan dura existencia*<sup>1696</sup> ». Comme tant d'autres, Mac boit pour tromper sa solitude :

*Mac, un puestero solitario, un gringo que la guerra había dejado un poco averiado, medio loco a veces, que tenía la costumbre de echarse al cuerpo unas botellas de ginebra o whisky para olvidar su soledad, desde el sábado en la tarde hasta el lunes.<sup>1697</sup>*

En quête de divertissement, le jeune chasseur de renards plonge dans la boisson pour revoir en imagination ses terres natales, pour trouver une douce nostalgie qui lui fait revivre en rêve le paysage et les êtres tant aimés et oublier le temps d'un instant la rudesse du climat austral :

*Pronto el zorrero encuentra el entretenimiento con que su imaginación viene solazándose desde hace dos años. Esta vez, los tragos de caña dan más vida al paisaje que su mente suele recoger; éste es el de una isla, verde como una esmeralda, allá en el fondo del archipiélago de Chiloé y en medio de ella, el blanco delantal de Elvira, su prometida, que sube y baja entre el mar y el bosque como el ala de una gaviota o la espuma de una ola. ¡Cuántas veces este ensueño le hizo olvidar hasta los mismos zorros, mientras galopa por los parajes donde armaba sus trampas!<sup>1698</sup>*

L'alcool est ici activateur de souvenirs et vecteur d'images réconfortantes : l'île de Chiloé est rendue au personnage telle une pierre précieuse, tandis que son imagination,

<sup>1695</sup> « *El lobo de Cabo Domingo* », *Antártico*, op.cit., p.83.

<sup>1696</sup> « *Cururo* », *Cuentos completos*, op.cit., p.118.

<sup>1697</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>1698</sup> « *La botella de caña* », *Cuentos completos*, op.cit., p.430.

stimulée par la boisson, lui apporte la vision du tablier blanc de sa fiancée semblable à l'aile d'une mouette ou à l'écume d'une vague, la première comparaison suggérant la délicatesse et l'évanescence de cette vision apaisante, tandis que la toile de fond marine des deux images ouvre un horizon, une respiration, une issue bienvenue.

Néanmoins, l'alcool ne permet pas seulement l'accès à des visions plaisantes et n'est un soulagement qu'à court terme. Il peut être au contraire pourvoyeur d'images angoissantes, en fonction de l'histoire individuelle de chaque personnage. Par son contenu, l'imagination alcoolisée du personnage taciturne de « *La botella de caña* » laisse présager de tragiques événements déclenchés par la reprise d'une mauvaise habitude associée à son passé criminel. L'alcool ingéré le ramène à ce passé et à son désir de quitter à la fois l'hostile et angoissante Terre de Feu pour le nord plus chaleureux de la Patagonie et le froid qu'il ressent en lui :

*Esta vez, ese algo helado surgió más intensamente dentro de él, y lo hizo temblar [...] bebió un trago de la caña con que solía espantar el frío y que en esta ocasión espantó también ese otro frío que le venía desde adentro.*<sup>1699</sup>

L'âme de l'homme apparaît en adéquation avec le climat fuégien, comme le laisse penser le parallélisme entre le froid provenant de la nature et le froid intérieur désigné à plusieurs reprises par l'expression : « *ese algo helado* ». La périphrase nourrit l'énigme et crée chez le lecteur le désir de découvrir le secret de l'homme qui semble ineffable.

Dans « *Tristana* », l'ivresse est explicitement présentée comme une manière d'oublier provisoirement la solitude. Cette dernière apparaît sous l'image récurrente d'une vieille louve aux aguets que le personnage principal MacNamara s'évertue à chasser constamment de la même façon, depuis la ferme la plus isolée du monde où il est en poste : « [...] *él tenía unas buenas botellas reservadas para espantar a la vieja loba de la soledad cuando llega la noche*<sup>1700</sup> ». Dans « *El lobo de Cabo Domingo* », qui met en scène un autre personnage d'alcoolique dépressif, Perico, une image similaire désigne cette même nuit intérieure qui dévore certains hommes des terres australes : « [...] *cuando entra la noche entra despacito como una gran leona negra que va a atrapar al mundo en su nido de inmensidad*<sup>1701</sup> ». Ici, la lionne a remplacé la louve mais toutes deux sont des fauves qui dévorent impitoyablement leurs proies. Métaphore de la solitude extrême, la nuit s'empare du monde austral pour l'assujettir à l'emprise de ses griffes puissantes.

Pansement traumatique, l'alcool permet à MacNamara de chasser une présence obsédante : le triste souvenir de ses proches dont il n'a plus de nouvelles depuis longtemps.

<sup>1699</sup> *Ibid.*, p.433.

<sup>1700</sup> « *Tristana* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.464.

<sup>1701</sup> « *El lobo de Cabo Domingo* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.87.

Son compagnon de solitude, un Chilote, préfère quant à lui fréquenter la ville et ses maisons closes une fois par semaine pour se soulager du poids d'un isolement extrême. Sur le meilleur remède contre la solitude, chacun possède un point de vue différent : l'un préfère s'enfermer dans l'obscurité de sa maison pour y boire seul, l'autre choisit l'illusion de la compagnie dans la fréquentation de prostituées :

—¿De qué remedio me hablas, Lindor ?  
 —Sí, el remedio.  
 —Pero ¿cuál remedio?  
 —¡La mujer, hombre, la mujer!  
 —¿La mujer?<sup>1702</sup>

Ce dialogue oppose deux visions de la femme, l'une romantique, l'autre pragmatique, cette dernière primant dans les récits de Coloane. MacNamara, désireux d'aimer et incapable de traiter une femme comme un simple instrument destiné à assouvir des besoins purement physiques, représente un cas isolé dans cet univers romanesque. Son histoire est en effet celle d'un amour impossible. Alors qu'il a accepté la proposition de Lindor de l'accompagner au bordel de la Cinchón Tres Vueltas, à Río Grande, MacNamara s'éprend de la nouvelle venue, Tristana. Il décide alors de la ramener avec lui à la ferme, dans l'espoir qu'ils y vivent comme mari et femme, et ce contre le règlement imposé par la Compagnie exploitante<sup>1703</sup>. Leur départ est accompagné d'une prophétie de la maquerelle, en colère de voir lui échapper sa nouvelle recrue : «—¡Patas de zorro, patas de zorro, caíste en la trompa ! Llévate a tu Tristana, para espantar tu tristeza<sup>1704</sup> ». En établissant un parallèle entre le prénom « Tristana » et le nom « tristesse », la deuxième phrase suggère que le personnage féminin porte dans son nom un destin romanesque tragique ; ce sera celui du couple.

De fait, elle a beau apporter la vie, la culture et le raffinement à l'endroit le plus désolé du monde, en créant un potager et en cuisinant ; elle a beau s'efforcer d'apaiser la mélancolie dépressive de MacNamara (« Durante todo el año, ya no luchaba contra la loba negra de la noche, ni la neurastenia o la soledad lo acosaban. Su vida la sentía cambiada, no miraba hacia su pasado [...]»<sup>1705</sup>), la monotonie l'emporte toujours, loi inabrogeable de ces

<sup>1702</sup> « Tristana », *Cuentos completos, op.cit.*, p.466.

<sup>1703</sup> « [...] ¿por qué la compañía no permitirá que vivan hombres con sus mujeres en los puestos? —Porque echarían raíces, hijos, familias, y después... costaría mucho desarraigarnos. Vendrían otros problemas... Las compañías prefieren poblar los campos con ovejas y no con personas. Con un hombre por cada siete mil ovejas [...] », *ibid.*, p.467.

<sup>1704</sup> *Ibid.*, p.474.

<sup>1705</sup> *Ibid.*, p.476.

contrées : « *La vida seguía con la misma rutina que sólo se da en esos apartados lugares*<sup>1706</sup> ».

Surtout, la présence illégale de Tristana est découverte par un homme, Zurdo, qui reconnaît en elle la prostituée qu'il a sortie du bordel de Punta Arenas pour la vendre à la Cinchón. Cette anagnorèse fonctionne comme une révélation pour MacNamara<sup>1707</sup> ; brutalement ramené à la réalité, il prend conscience de l'impossibilité d'un amour pur dans ces lieux rudes et impitoyables<sup>1708</sup>. Le retour à la lucidité coïncide avec le retour de l'obscurité intérieure, car quoi qu'ils fassent, les personnages du Sud austral raconté par Coloane n'échappent pas à la confrontation avec leur solitude : « *Una grieta había quebrado esta relación súbita entre los dos hombres, y la noche ya con su loba negra puso el vaso de whisky en las manos de Mac [...]*<sup>1709</sup> ». Alors que leur chemin se sépare, MacNamara tente d'expliquer à Tristana l'échec de leur histoire en accusant la nature des lieux destructeurs de relations humaines :

*[...] el rancho acorrala siempre, uno se hunde y todo se vuelve como un nudo de serpientes; el amor se vuelve odio; el cansancio aplasta y atosiga. [...] pienso que volveré a caer, será mi derrota... mi derrota última [...].*<sup>1710</sup>

Selon MacNamara, la défaite humaine est une fatalité en ces lieux, une idée qu'étaye l'emploi du futur prophétique (« *volveré a caer, será mi derrota* ») ainsi que le recours au mode impersonnel et au présent de vérité générale (« *uno se hunde y todo se vuelve* »). Telle est la loi implacable de ce Grand Sud tragique : fatalement, tous les rapports humains y sont pervertis, l'amour se change en haine tandis que la nuit peut rendre fou.

### 2.1.2. Passions et déraison aux confins du Chili

Dans les régions des confins évoquées par Coloane, la folie menace les hommes de bien des façons et les conduit souvent à des actes de violence irréversibles. Dans ses récits, l'auteur met à nu les mécanismes de cette violence et donne à voir un mode d'existence essentiellement tragique. La géographie extrême, la nature agressive et l'intensité physique

<sup>1706</sup>*Ibid.*

<sup>1707</sup> Bien qu'il ait su dès le début l'histoire de Tristana.

<sup>1708</sup> « —*No te das cuenta, te metiste en mi sangre, mujer maldita, una y otra vez ¡maldita!; me encandilaste en esa casa; creí en tu pureza... y no pensé que en la mujer... la moralidad es el engaño. Ya es muy tarde, hubiera preferido que estos minutos no hubieran llegado jamás; que el Zurdo hubiese sido un fantasma como el de la noche que enloquece; yo no quería saber esta verdad, esta verdad que la vino a gritar el Zurdo...* », *ibid.*, p.480.

<sup>1709</sup>*Ibid.*, p.479.

<sup>1710</sup>*Ibid.*, p.482.

qu'exigent les tâches auxquelles les hommes doivent se consacrer en sont les raisons principales.

Cette fin du monde géographique est en effet le lieu où la raison, le propre de l'homme, – de même que le langage, comme on vient de le voir – est mise en péril, et sa solidité, mise à l'épreuve. Dans ce contexte unique, les passions obscures de l'homme sont exacerbées tandis que resurgissent les pulsions les plus primaires pouvant aller jusqu'à faire régresser l'homme sous le seuil de l'humanité.

#### 2.1.2.1. Une humanité dégradée

Au fil des récits, on rencontre des individus en proie à différentes formes de régression plus ou moins avancées, dues à l'isolement, à la nature des lieux et de la société qui les peuple. Entre autres exemples, Alfredo Handler, l'un des héros de la nouvelle « *En el caballo de la aurora* », a souffert d'une inadaptation qui a provoqué chez lui une sorte de dépression évoquée de manière métaphorique :

*Era un hombre demasiado culto y delicado para el rudo ambiente de la Patagonia, y lo había conocido en sus buenos tiempos, cuando llegara como ayudante de contador a la estancia Cerro Guido. Y digo sus buenos tiempos, porque así como los lagos patagónicos van descendiendo al mar cada vez menos espejeantes, la mente de Handler fue, al parecer, sufriendo el mismo descenso, por su afición al whisky, decían algunos, o de sus lecturas, en las cuales se enfrascaba días y semanas, decían otros.*<sup>1711</sup>

Quelle qu'en soit la véritable raison, le personnage devenu asocial s'enfonce dans une sombre introversion qui lui ôte tout éclat aux yeux des autres. La comparaison avec les lacs de Patagonie met en correspondance les lieux, leur aspect, et la psychologie humaine, confirmant ainsi l'idée que l'homme austral est à l'image de la nature qui l'entoure, subit les mêmes processus de transformation.

De manière plus ponctuelle, la solitude et l'isolement peuvent mener à un état de régression proche de la déshumanisation et dont la première manifestation est la dégradation du langage. Ainsi, les voyageurs de la nouvelle « *Tierra de olvido* » croisent sur leur chemin un homme étrange. S'ils peuvent deviner le sens de ses gestes, ils sont incapables en revanche de comprendre le discours qu'il tient :

---

<sup>1711</sup> « *En el caballo de la aurora* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.340.

*El hombre respondió con una voz gutural ininteligible y señaló el fondo del valle, como indicándonos el camino. [...] poniéndose frente a nosotros profirió, con su voz gutural, otra vez algo, y como amenazando con el perro indicó nuevamente el contrafuerte cercano.*<sup>1712</sup>

L'adjectif « *gutural* » est régulièrement employé dans les récits pour qualifier un langage sonore inintelligible, plus proche du cri de l'animal que des sons d'une langue articulée. Ici, le caractère inintelligible de ce langage « infra-humain » se traduit également par l'emploi de l'hyperonyme « *algo* » qui ne permet pas de restituer un contenu pleinement signifiant aux paroles proférées. Le texte poursuit d'ailleurs en ce sens :

*Cuando nos perdimos en el valle, el aullido escalofriante del perro se dejó de nuevo oír, pero el extraño animal llegó sólo hasta las cercanías de nosotros, pues, en el momento en que parecía alcanzarnos, otro aullido gutural brotó del hombre [...].*<sup>1713</sup>

Le terme « *aullido* » (hurlement) désigne ici et l'aboïement du chien et la voix de l'homme. La différence réside dans le choix de l'adjectif qualificatif accompagnant chaque occurrence : le hurlement du chien, qui a d'abord été dit plaintif<sup>1714</sup>, est ici « terrifiant » (« *escalofriante* ») tandis que celui de son maître est « guttural » (« *otro aullido gutural* »). Le premier adjectif appliqué au cri du chien reflète une charge émotionnelle, une souffrance que traduit la plainte. Le second décrit l'effet que cette plainte a sur les voyageurs. Le troisième adjectif en revanche désigne seulement un mode de prononciation et n'est pas porteur de sens. Autrement dit, l'homme exprime moins que le chien, et son « langage » laisse les voyageurs confus. Il n'est qu'un symptôme, celui d'un esprit perturbé, d'une régression à un état d'avant la parole, celui de l'enfant (l'enfant – *infans* – est littéralement, qui ne parle pas) ou de la bête.

A la suite de cette rencontre, le narrateur met en évidence un lien de cause à effet unissant cet homme sauvage à son environnement naturel rude et impitoyable, par le biais d'une comparaison :

*[...] poco a poco todo se fue poniendo oscuro como un solo corazón; como el pétreo corazón de esa naturaleza desintegrando hasta la última brizna humana en su milenaria desolación.*<sup>1715</sup>

Tandis que la nature apparaît comme une puissance de désintégration et un lieu de désolation absolue, l'homme est réduit, par la métaphore, à un brin que la nature peut détruire aisément. La vulnérabilité humaine est ainsi accentuée.

<sup>1712</sup>« *Tierra de olvido* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p. 411.

<sup>1713</sup>*Ibid.*, pp.411-412.

<sup>1714</sup>« *Un aullido plañidero nos partió como un rayo los nervios y los caballos saltaron despavoridos* », *ibid.*, p.410.

<sup>1715</sup>*Ibid.*, p.412.

La seconde partie de la nouvelle laisse place à un dialogue entre le narrateur et l'un des personnages principaux, Clifton. Encore confus après cette rencontre, il cherche une explication à l'état de l'homme sauvage :

—¿A qué atribuye usted el estado de ese hombre que encontramos en el valle ? [...] —¿A una desintegración producida por la naturaleza! —respondí, tratando de ser preciso; pero al darme cuenta de que había resultado pedante, alcancé a agregar, a manera de excusa—: ¡Una vez estuve tres días sobre unas rocas, y cuando pasaron a recogerme, casi gateaba ya como una jaiba!<sup>1716</sup>

Ayant compris de quoi il s'agit, Clifton prend désormais le relais de l'explication en décrivant une expérience que tout homme sain d'esprit – comme lui – peut faire s'il se trouve isolé pendant un certain temps au fin fond d'une nature sauvage, une expérience qu'il a faite lui-même. A ce moment du récit, le titre de la nouvelle, un toponyme fictif comme il y en a peu dans l'œuvre de Coloane, prend tout son sens. Contrairement à la règle générale, les lieux de ce récit ne sont pas localisés et l'on comprend que « *Tierra de olvido* » est un terme générique propre à désigner l'ensemble de la région australe : en ces lieux où il est facile d'être oublié du reste du monde, l'homme peut lui-même s'oublier facilement, agir de manière incompréhensible aux yeux des autres, ou pire encore, régresser à l'état de bête sauvage ou perdre la raison<sup>1717</sup>.

Clifton renonce à comprendre les raisons qui poussent cet homme, Vidal, à rester ici alors que plus rien (production de laine anéantie) ni personne (épouse et enfants morts) ne le retient. Il préfère s'en tenir à la loi de ces contrées qui frappe de folie certains hommes marqués par le sort et dont la destinée est tragique :

¡Nada sabemos de lo que ocurre a veces en las almas golpeadas por la fatalidad! —prosiguió Clifton—. ¡Y no me extraña la actitud de Vidal, cuando he visto a un pescador llevar en las tardes su comida al mar y arrojarla entre las olas, en el mismo lugar en que un día le fuera arrebatada su mujer! ¡Todas las tardes aquel hombre esperaba un rato antes de echar la comida al agua, como si tuviera la esperanza de verla aparecer aún; luego, con renovada ilusión, tiraba los trozos de pan al mar y vertía el tiesto a cucharadas, cual si realmente estuviera dándole de comer a la boca amada!<sup>1718</sup>

<sup>1716</sup>*Ibid.*, pp.412-413.

<sup>1717</sup> Si les conversations des personnages, centrées sur la folie accablant Vidal ainsi que sur le double processus de désintégration/ réintégration qui affecte l'homme isolé aux confins du Chili, étayent une telle interprétation du titre, le texte en propose une autre de manière explicite en clôturant la nouvelle en ces termes : « *Desde el estrecho de Magallanes hasta el golfo de Penas, entre los innumerables canales y fiordos, hay muchas hermosas praderas como éstas, y nadie sabe por qué están abandonadas. ¡Son tierras de olvido!* », *ibid.* Ces terres sont oubliées des hommes. Réciproquement, ceux qui les ont connues s'y sont perdus eux-mêmes, autrement dit, ont oublié leur humanité.

<sup>1718</sup>*Ibid.*, p.417.

Dans ce contexte où l'environnement naturel prédispose à un sort funeste, ceux qui ne sombrent pas dans la folie n'en sont que plus remarquables. L'image récurrente des Indiens de Terre de Feu, capables de supporter un climat d'une rudesse inhumaine, a ainsi vocation à mettre en exergue leur exceptionnelle endurance : « [...] *uno se siente extrañado de que un hombre normal pueda soportar tan extremo desamparo y soledad*<sup>1719</sup> ».

A l'opposé des Indiens au pouvoir de résistance presque surhumain, Jackie et Peter, les deux héros silencieux du récit « *Cabo de Hornos* », sont clairement rapportés à un degré d'humanité inférieur : « [...] *no abren la boca sino para la violencia y para engullir*<sup>1720</sup> ». La bouche, endroit du corps par laquelle s'échappe la voix, est pervertie en symbole de violence et de bestialité, animalisation confirmée plus loin : « *Jackie lanza un bostezo desde sus quijadas de foca [...]*<sup>1721</sup> ». Si l'on s'intéresse aux portraits de ces deux hommes sauvages, on découvre qu'à ce silence animal peut s'ajouter une autre dimension : « *Jackie tiene la faz impersonal y vaga de un recién nacido; [...] parece a veces un gran feto o una foca rubia*<sup>1722</sup> ». Est décrite ici l'oralité de l'*in-fans*, c'est-à-dire davantage le stade oral du développement psychique que l'oralité conçue comme parole articulée et signifiante.

L'écriture de Coloane exploite à l'envi l'analogie homme/animal et suggère des rapprochements plus ou moins intimes. A travers le regard étrange qu'il pose sur un homme, un animal peut effectivement lui faire prendre conscience de sa dégradation. C'est le cas du Chilote Lindor, isolé depuis trois jours dans une ferme des plus reculées du Chili, et qui peut lire la folie qui le guette dans le regard des animaux qui l'accompagnent au quotidien : « *Me dio por hablar con los animales como si fueran personas... Y al darme cuenta que los caballos y los perros me miraban extrañamente, empecé a pararlas de que me estaba goteando el techo [...]*<sup>1723</sup> ».

Un passage de la nouvelle « *El constructor de faro* » offre un autre exemple de ce genre de confusions révélatrices : Esteban s'aperçoit qu'un phoque a reconnu en lui l'un de ses congénères. Cette identification provoque chez le jeune homme une profonde angoisse quant à sa condition humaine :

*Un día en que se encontraba sobre una roca solitaria junto al mar, una foca que pescaba sacó de repente medio cuerpo fuera del agua, a unos quince o veinte metros de él, y sostenida con el poder de sus aletas como por milagro, se quedó mirándolo con sus redondos ojos negros con una curiosidad casi humana. Entonces se estremeció, al darse cuenta de que lo había confundido con otra foca parada sobre dos largas aletas encima de*

<sup>1719</sup> « Cururo », *Cuentos completos, op.cit.*, p.120.

<sup>1720</sup> « Cabo de Hornos », *Cuentos completos, op.cit.*, p.20.

<sup>1721</sup> *Ibid.*

<sup>1722</sup> *Ibid.*

<sup>1723</sup> « Tristana », *Cuentos completos, op.cit.*, p.466.



*la roca. ¡Cuánto había descendido desde los valores humanos con que acostumbraba medir su condición de hombre en la gran ciudad!*<sup>1724</sup>

Dans cet exemple, Esteban, issu de la bourgeoisie urbaine et venu travailler dans le Sud sur les instances de son père pour devenir un homme<sup>1725</sup>, déchiffre le regard animal posé sur lui comme la preuve d'une dégradation de son humanité.

Dans des récits où la parole des personnages est rare ou inintelligible, les manifestations de violence sont courantes et parfois extrêmes. Bien que les personnages de Coloane ne soient pas tous violents et que la plupart soient capables de lier des amitiés, certains, influencés de manière plus ou moins directe par le caractère hostile des lieux, conditionnés par un isolement propice au déclenchement d'incidents violents, ne peuvent retenir ni maintenir cachées longtemps leurs pulsions assassines. D'autres encore, les chasseurs de phoques surtout, plus isolés que les ouvriers agricoles réunis en société autour d'une exploitation, sont simplement encouragés par l'environnement à laisser libre cours à leurs instincts primaires.

Frappés par la folie, ils sont conduits à une violence irrépressible qu'ils dirigent parfois contre eux-mêmes, scellant ainsi leur propre annihilation : « *También en los puestos, hombres solitarios, angustiados, cometían aberraciones ahorcándose luego con sus lazos o dándose un escopetazo en la boca por un dolor de muela*<sup>1726</sup> ». Semblable violence contre soi, symptôme de « dépression » qui mène au suicide, constitue donc une loi générale dans les contrées reculées du grand Sud. Les récits de Coloane mettent cependant plus volontiers en scène des hommes violents entre eux et qui peuvent aller jusqu'à perdre leur dignité en agissant au mépris des conventions sociales élémentaires.

#### 2.1.2.2. Une humanité violente

Les Indiens sont les premières victimes de ces accès de violence et de rage qui s'emparent des malfaiteurs et les poussent à multiplier les agressions :

*Otros « hombres occidentales » retrogradan en esos parajes a un estado muy inferior al de las mismas bestias... Aquella tarde, cuando la Huamblín echó el ancla bien adentro de Puerto Edén, en la caleta Malacca, quedaba aún flotando en el aire la vergüenza de una de las fechorías que cometen algunos pescadores y cazadores con los infelices alacalufes: cual forajidos se abalanzan sobre sus chozas, atacan a los hombres y les violan sus mujeres e hijas. [...]*

<sup>1724</sup> « *El constructor de faro* », *Cuentos completos*, op.cit., p.444.

<sup>1725</sup> « [...] el padre [...] le había ordenado fríamente que se dirigiera al sur, hacia aquel lugar para "aprender a ser hombre"... », *ibid.*

<sup>1726</sup> *El guanaco blanco*, op.cit., p.191.

—Aprovecharon que no estaba el sargento de la aviación para tirarse sobre las indias [...].<sup>1727</sup>

Ainsi, bien que les Indiens forment des sociétés dites « primitives », les barbares sont en réalité les hommes blancs qu'une attitude indigne, dont le caractère immoral est clairement condamné à travers la formulation d'un jugement sans appel (« *retrogradan* » ; « *la vergüenza* »), ravale à un rang inférieur à celui de l'animal (« *estado muy inferioral de las mismas bestias* »). Loin d'être légitime, ce comportement peut néanmoins trouver une explication aux yeux de certains dans la solitude extrême que ces hommes doivent affronter trop longtemps :

—*Los hombres están solos mucho tiempo por estos lados..., ven las indias y, bueno..., siempre es preferible una mala india a otras cosas — comentó otro chorero, que había llegado en visita desde tierra.*

—*¿Qué cosa ? —intervino Dámaso Ramírez—. ¿Lo que pudieran hacer entre ellos los sucios?*

—*Peor que eso... Una vez yo vi a unos loberos que amarraron una foca en la playa de una isla para sus necesidades. [...] Uno de ellos se volvió loco después.*<sup>1728</sup>

La zoophilie représente un acte de perversion tel que l'homme qui s'y est adonné peut facilement sombrer dans la folie, ayant perdu toute dignité humaine. Elle fait partie de cette tragédie de la solitude que raconte l'œuvre australe de Francisco Coloane. Pratique sexuelle apparemment courante parmi les Blancs venus vivre dans le grand Sud et incapables de supporter les longues périodes d'abstinence auxquelles ils sont contraints, conditionnés également par la nature des lieux, elle est évoquée à plusieurs reprises comme un trait remarquable de cette société. Ainsi, au sud du Beagle, une expédition aurifère réunissant soixante hommes fut l'occasion d'un déferlement de bestialité de même nature, dont fut témoin le jeune Pescetto, l'un des participants à l'expédition :

*Fue una catástrofe todo ello: allí empieza a conocer cómo la vida humana puede retrogradar a la animalidad más desenfrenada. [...] Los tres empresarios, poco advertidos, por decir lo menos, tuvieron que enfrentar un verdadero motín cuando se desataron los instintos más bestiales contra una pobre foca que había parido entre los robles costeros de la isla.*<sup>1729</sup>

On constate que Coloane préfère suggérer que de rapporter les détails de cette scène sordide de zoophilie collective. Bien qu'il dévoile la face cachée de ce bout du monde fantasmé et romancé, l'écrivain chilien ne pratique pas le naturalisme cru ou le

<sup>1727</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.398.

<sup>1728</sup> *Ibid.*, pp.398-399.

<sup>1729</sup> « *Mar de travesías* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.192.

« *tremendismo* » d'un Camilo José Cela mais choisit l'allusion en mettant davantage en valeur l'idée de déchaînement des instincts que l'acte en lui-même. Au lecteur d'imaginer la scène.

Suite à cette expérience, l'un des hommes de l'équipe se livre à un commentaire d'ordre général sur la violence à l'origine de la dégradation de l'humanité en ces régions extrêmes :

*«En estos parajes uno llega a ser pulga de cualquier perro», le había dicho Zlatko, el yugoslavo, uno de los mejores hombres de la cuadrilla suya, una especie de ángel de hierro descolgado entre ese hacinamiento bestial.*<sup>1730</sup>

L'expression oxymorique « ange de fer », employée pour désigner par contraste la personnalité de Zlatko, laisse penser que l'humanité est trop faible pour résister aux pulsions animales que réveillent les contrées australes : le fer traduit la dureté exceptionnelle de cet homme, de son intransigeance et de sa droiture, tandis que sa nature angélique lui confère une dimension surnaturelle ainsi qu'une pureté en totale opposition avec les vils instincts qui ont poussé les ouvriers à soulager leurs pulsions sexuelles sur la femelle phoque.

De fait, dans la société dépeinte par Coloane, exclusivement constituée de travailleurs de force, très rares sont les figures féminines. Lorsqu'elles sont présentes, et cela uniquement dans les « récits de terre », elles le sont toujours en tant qu'objets de convoitise. Catalyseurs de pulsions, elles subissent en retour la violence psychologique ou physique des hommes ou peuvent être le moteur du drame. A l'image de Tristana, elles sont souvent d'anciennes prostituées.

La relation entre cette dernière et le gardien de moutons se finira inévitablement par une rupture annoncée dès le début par Lindor Oyarzo, le collègue de MacNamara qui rappelle à ce romantique Ecossais la fatalité pesant sur les couples en Terre de Feu :

— [...] *ésta es una tierra de hombres solos. En otras partes ha habido casos en que un puestero ha llevado a su mujer, casi siempre ha sucedido algo... Cuando no es él, es otro, y, a veces ella la asesinada...*  
— *Entonces quiere decir que no es tierra de mujeres...*<sup>1731</sup>

Ainsi, sans surprise face à la fatalité, après une dispute particulièrement violente, la nouvelle se termine par le départ de Tristana, juste à temps pour éviter un dénouement funeste. « *El constructor de faro* » propose une variation sur le même thème. Dès le début du récit, un personnage se charge de prophétiser la tragédie à venir en rappelant à Vladimiro, le chef de chantier, les menaces qui planent sur son couple : « — *Su mujer...; yo le advertí que era arriesgado traer una mujer entre seis o siete hombres. La gente se pone belicosa con la*

<sup>1730</sup> *Ibid.*

<sup>1731</sup> « *Tristana* », *Cuentos completos, op.cit.*, pp.467-468.

*abstinencia*<sup>1732</sup> ». La prophétie va se concrétiser lors de l'arrivée d'un jeune homme venu de la ville, Esteban, dont la présence va déclencher les rumeurs parmi les ouvriers. Incapables de les supporter davantage, Esteban préférera s'en aller.

Dans « *La voz del viento* », de la pulsion violente au meurtre, il n'y a qu'un pas, et la victime sera une femme. Le lecteur s'y attend dès le début : dans l'incipit est introduite *in medias res* la violence comme le thème moteur de l'histoire. En effet, les signes annonciateurs d'un événement tragique y abondent, dispensés par les paroles funestes et prophétiques de la femme de Denis, Lucrecia, elle aussi ancienne prostituée<sup>1733</sup>. Le récit s'ouvre sur un constat affligeant : pour la cinquième fois, un vautour vient de crever les yeux d'une brebis. Ce qui vaut à Lucrecia cette lamentation :

— [...] *¡Todo se vuelve malo en este peladero! Tú hace días que andas dando vueltas con el cuchillo en la mano sin tener qué degollar; me das miedo cuando me miras tan fijamente y te veo recorrer, con la yema de los dedos, el filo de tu descuerador. En primavera son los aguiluchos, que se comen los corderos recién nacidos, desde las entrañas mismas de la madre; en verano, las gaviotas que vienen del mar hasta las cordilleras, para despanzurrar desde lo alto a los pequeños caiquenes, y en invierno, estos caranchos malditos, que les arrancan los ojos a las ovejas a picotazos, para desbarrancarlas y comérselas.*<sup>1734</sup>

Pour Lucrecia, son mari est en proie au même fléau que tous ces oiseaux cruels de Terre de Feu dont elle a fait la liste : la violence aveugle et impitoyable. De ce fait, la brebis qu'elle aperçoit en scrutant l'horizon de ce paysage désolé lui renvoie l'image de son destin :

*Lucrecia puso sus manos a modo de pantalla y avizó la distancia. Luchando entre el furioso oleaje, una oveja sin ojos avanzaba contra el viento, seguida de una pequeña bandada de caranchos.*<sup>1735</sup>

Ainsi, la violence de l'homme est à l'image de celle de la nature australe : elle conditionne l'homme, le condamne. D'autre part, lorsque le narrateur s'interroge sur la raison de cette violence et du plaisir sadique que Denis semble prendre à tuer, un autre type de conditionnement est suggéré, mais toujours lié au contexte :

*¿Era criminal nato Denis, o los veinte años de carneador lo habían convertido en un hombre que sentía la necesidad de matar diariamente?*

<sup>1732</sup> « *El constructor de faro* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.442.

<sup>1733</sup> « *Lucrecia era una mujer sensible; por eso no soportaba las cosas de esa dura tierra; por eso también fue que abandonó esa otra vida de las prostitutas de Río Grande, adonde bajaban oleadas de ovejeros, cazadores de guanacos y troperos a desahogar sus años de continencia y soledad* », « *La voz del viento* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.35.

<sup>1734</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>1735</sup> *Ibid.*

*Porque desde que dejó de degollar, al ser trasladado al puesto, sintió todos los días que algo le faltaba; tomaba su cuchillo y, a solas, dibujaba cortes en el aire y garreaba animales imaginarios.*<sup>1736</sup>

Ces questions laissent penser que la personnalité de Denis pourrait être le fruit de son milieu, que l'homme pourrait être conditionné par des activités somme toute primitives, capables de le transformer parfois jusqu'à l'aliéner.

Plus loin, un portrait psychologique de Denis viendra expliquer concrètement les appréhensions de sa femme :

*El cuchillo era para Denis como una prolongación de sí mismo, un sentido más a través del cual recibía secretas vibraciones y placeres. Siempre con él, cortando lonjas de cuero, adelgazando tientos, deshilachando finas venas de guanaco para coser, durante el día. En las noches descansaba plácidamente con su compañía bajo la almohada, junto al tirador donde guardaba su dinero.*<sup>1737</sup>

Le personnage et son couteau ne font qu'un ; la violence de Denis revêt une dimension obsessionnelle proprement pathologique, perversion encouragée par son premier métier et stimulée ensuite par l'arrêt de cette activité. En outre, la dimension phallique de l'image initiale évoque une libido pervertie elle aussi : la jouissance secrète et presque onaniste que l'homme tire du maniement de son arme prend d'autant plus de relief que le lit conjugal n'est pas présenté comme le lieu d'une intimité charnelle avec l'épouse, laquelle est évincée de la scène et remplacée pour ainsi dire par le couteau personnifié à travers le terme « *compañía* ». L'attachement de l'homme pour son arme semble donc supplanter l'amour conjugal et offre ainsi matière à un investissement libidinal détourné de son orientation normale.

La nouvelle intitulée « *Rumbo a Puerto Edén* » met en scène la même interrogation sur le mal et la folie en l'homme en tant que générateurs d'une violence que les terres australes poussent à l'extrême. De manière plus générale, elle interroge la puissance du mal en l'homme dans le cadre d'une navigation à destination d'un lieu au nom significatif « *Puerto Edén* ». Dès l'incipit, le lecteur est invité à interpréter l'arrivée à bon port comme un signe de salut. L'histoire, rappelons-le, est centrée sur la personnalité d'un homme maussade et malveillant, le cuisinier Villegas, que la présence d'un agneau à bord, qu'il a lui-même sauvé d'un naufrage, va transformer en homme doux et tendre. La disparition de l'animal au cours d'une tempête qui aurait pu être fatale à la *Huamblín* et à son équipage peut être ainsi lue comme le sacrifice de l'agneau divin pour la rédemption des hommes. Une telle interprétation est confirmée à la fin de cette fable morale. Après la tempête et la perte de l'animal, Puerto

---

<sup>1736</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>1737</sup> *Ibid.*, p.34.

Edén apparaît aux marins dans toute sa nature paradisiaque : « *Al día siguiente, Puerto Edén amaneció con una atmósfera tan diáfana como la que correspondía a su nombre bíblico*<sup>1738</sup> ».

Pourtant, un ultime rebondissement vient remettre en cause la possibilité qu'un cœur mauvais, ou amer, soit définitivement sauvé par l'amour. Devenu fou après la disparition de l'agneau qu'il a tant chéri, Villegas finit par tuer sauvagement un marin à l'aide d'un couteau de cuisine :

—*¡No sé si está loco este hombre o es malo de adentro ! —dijo Dámaso Ramírez al informar al capitán del barco sobre aquel insólito hecho de sangre, y agregó— : ¡Parece que todo fue por culpa de un cordero que cayó al agua.*<sup>1739</sup>

Villegas est-il devenu fou une fois dépossédé de son animal, ou est-il mauvais par nature ? Quoi qu'il en soit, l'interrogation du patron de la *Huamblín* ne remet pas en question l'idée que la faute, s'il y a faute, revient à l'homme et non à l'animal, qui n'est qu'un prétexte ou un motif apparent cachant un malaise plus profond. Le conte se clôt de manière métaphorique en consacrant la victoire du mal en l'homme :

*En uno de los islotes que existen frente al redoso de Puerto Edén, cual una baliza que advierte a los navegantes de los peligros de los bajíos, manos piadosas clavaron una tosca cruz, que fue el último rastro de las andanzas del viejo marinero Ruperto Álvarez. Fueron simplemente dos estacas de roble aparragado amarradas con un nudo marinero que el tiempo habrá deshecho, o que alguna turbonada habrá arrancado de cuajo.*<sup>1740</sup>

Semblable conclusion laisse entendre le pessimisme du narrateur quant à la nature de l'homme (« *habrá deshecho o [...] habrá arrancado* »). Il suggère en effet que la rédemption et le sacrifice du Christ sont inutiles et que le mal est irréductible chez certains hommes, quelle que soit sa manifestation (folie, barbarie). L'hypothèse selon laquelle la nature australe, dans sa violence impitoyable, aurait arraché la croix plantée en hommage au défunt, est une manière d'inciter le lecteur à lire dans cet ultime tableau une métaphore des actes de l'homme : aucun symbole, aucun mythe humaniste, aucune religion prônant l'amour du prochain ne sont finalement capables de les réguler. En exploitant la symbolique chrétienne de l'agneau, Coloane énoncé une vérité sur l'homme universel, au-delà du contexte austral.

La violence est présentée comme une loi régissant les relations entre les hommes du grand Sud. En pleine fête de Noël, alors que les réjouissances battent son plein, la violence fait soudainement irruption : « *Cerca de la medianoche se produce la primera reyerta*<sup>1741</sup> ».

<sup>1738</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.405.

<sup>1739</sup> *Ibid.*, p.408.

<sup>1740</sup> *Ibid.*

<sup>1741</sup> « *Pascua salvaje* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.223.

L'emploi du présent, outre son effet dramatique, met en avant le caractère prévisible de la rixe, laquelle est ramenée à une sorte de réflexe culturel, à une habitude sociale. Echauffé par l'alcool, un jeune tondeur de moutons cherche à provoquer une bagarre afin de donner la preuve de sa virilité aux yeux de ses aînés suite à une provocation. La bagarre entre les deux hommes se propage à toute l'assemblée, distinguant deux camps :

*La reyerta se entabla ahora entre ovejeros y peones. Son como dos clases sociales en la estancia: los ovejeros ganan más, trabajan todo el año y montan a caballo; la mayoría de los peones trabaja sólo por la temporada y van de a pie.*<sup>1742</sup>

Le texte propose ainsi une lecture politique de cette rixe. Les inégalités socio-économiques ont pour conséquence la répartition des hommes en classes distinctes qui ne peut conduire qu'à la violence dans des lieux où les passions se trouvent exacerbées :

*Algunos otros logran salir a la intemperie, y desde allí escuchan el fragor de los combatientes. Es como si olfatearan una batalla campal. Una humanidad oscura, peleando en medio de su propia oscuridad. ¿Quiénes ganarán la justa colectiva? ¿Ovejeros o peones?*<sup>1743</sup>

Le grand Sud, bout du monde géographique et moral où se concentrent des hommes vivant pauvrement et travaillant durement pour un salaire misérable, apparaît dès lors comme un observatoire social et politique. Pourtant, peu d'entre eux sont capables de prendre de la distance par rapport aux contingences et de voir l'homme moral derrière l'animal politique : « *Un ovejero grita: "¡Qué pocos hombres somos! ¿Cómo han dejado pelear a un muchacho así?"* ». Plus loin, les deux ennemis Reyes et Santana sont transfigurés en bêtes, la sauvagerie remplaçant toute humanité : « *Ya no es Reyes, el hombre y la bestia, sobre un caballo cerril, son dos hombres o dos bestias, en el suelo, que tratan de dominarse o matarse*<sup>1744</sup> ».

La violence est ici déshumanisante puisqu'elle animalise. Elle est présentée comme un fait inévitable, qui touche autant les combattants que les spectateurs du duel, ces derniers étant désignés par le terme « *manada* » (troupeau, horde) : « *¿Por qué todos los años estos dos hombres tienen que abofetarse así y la manada humana esperar ansiosa el encuentro con cierta maléfica satisfacción?*<sup>1745</sup> ». La récurrence annuelle de la bagarre entre Reyes et Santana est en effet l'expression d'une malédiction éternelle. De ce fait, cette passion primitive favorisée par certains contextes socio-culturels et géographiques spécifiques ne

---

<sup>1742</sup>*Ibid.*, p.224.

<sup>1743</sup>*Ibid.*

<sup>1744</sup>*Ibid.*, p.225.

<sup>1745</sup>*Ibid.*

pourrait être apaisée que par une intervention divine, une telle « humanité obscure » étant incapable d'autorégulation morale : « *Ahora hay uno vencido, todos respiran en paz, como si el hijo de Dios que naciera en un lejano pesebre hace dos mil años hubiera venido a redimirlos de nuevo a Tierra del Fuego*<sup>1746</sup> »

Outre le fait qu'elle soit motivée par le temps du récit (l'histoire se déroule la veille de Noël), la référence à la naissance du Christ vaut aussi pour sa signification symbolique : porteur d'un message de paix, il est aussi celui qui s'est sacrifié pour la rédemption de chaque homme, qu'il soit ou non croyant. La fin de la nouvelle fait ainsi écho à la conception préventive du religieux manifeste dans les sociétés primitives selon René Girard :

Dans ces sociétés, les maux que la violence risque de déclencher sont si grands, et les remèdes si aléatoires, que l'accent porte sur la prévention. Et le domaine du préventif est avant tout religieux.<sup>1747</sup>

« *Pascua salvaje* » se referme poétiquement sur l'idée que la nature peut être un lieu de paix et de vie, à l'opposé des espaces de concentration humaine : « *Afuera, el pasto coirón afila sus tiernos cuchillos de luz anunciando el amanecer de esta Pascua salvaje*<sup>1748</sup> ». L'oxymore « *tiernos cuchillos* » montre la nature australe, en l'occurrence le « *pasto coirón* », herbe sauvage typique de la steppe patagonienne et servant de pâture aux animaux, comme un miroir inversé de l'homme : si elle possède des couteaux, ceux-ci sont tendres et ne blessent pas. Cette idée est renforcée par la métaphore oxymorique « *cuchillos de luz* » : au lieu de répandre la mort et l'obscurité qui leur est d'ordinaire associée, les couteaux sont sources de lumière, et donc de vie (ces « couteaux-coirón » sont d'ailleurs la nourriture du bétail). La nature est ici espace et modèle de paix, et en un sens, un temple sacré susceptible de réguler les mœurs si l'homme y prête attention, s'il s'arrête pour la contempler et y méditer sur le sens de l'humanité.

Pourtant, la nature australe est le plus souvent le lieu de crimes qu'elle peut cacher mais surtout révéler, voire favoriser. Le héros de « *La botella de caña* » considère les lieux qu'il parcourt à cheval particulièrement propices à ce genre d'actes susceptibles de n'être jamais découverts, et ses auteurs jamais punis. C'est en effet une terre où l'on disparaît facilement :

*No se necesitaba —piensa— tener mucha habilidad para cometer el crimen perfecto en aquellas lejanas soledades. La policía, más por procedimiento que por celo, busca durante algún tiempo y luego dejar de indagar. ¿Un hombre que desaparece? ¡Si desaparecen*

<sup>1746</sup> *Ibid.*

<sup>1747</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011, p.38.

<sup>1748</sup> « *Pascua salvaje* », *Cuentos completos*, op.cit., p.225.



*tantos! Algunos no tienen interés en que se les conozca ni la partida, ni la ruta, ni la llegada!*<sup>1749</sup>

Les terres australes apparaissent comme une scène adéquate pour le crime et le triomphe de l'illégalité, en dépit de la justice que rétablissent les saisons, notamment le printemps avec la fonte des neiges : « *De otros sólo se sabe algo sólo porque la primavera descubre sus cadáveres debajo de los hielos*<sup>1750</sup> ». Une phrase similaire clôt la première partie de la nouvelle « Cururo », après une évocation lyrique et euphorique sur les plaines de Terre de Feu au printemps. Le tableau tout en contrastes de ce printemps fuégien est d'une ironie brutale :

*¡La primavera..., la época en que las llanuras fueguinas convierten su caparazón de nieve en hilillos de plata que rielan hacia las vegas; cuando los cadáveres aparecen intactos y después, roídos por los aguiluchos y caranchos, muestran sus huesos blanqueados por el sol!*<sup>1751</sup>

La vérité et la justice dont fait montre la nature australe au printemps peuvent très bien disparaître tout aussi rapidement, devenues les pâtures des rapaces et charognards. De cette manière, un meurtre peut très bien passer inaperçu, et un cadavre, surtout s'il a été découpé en morceaux, ne jamais être retrouvé : « —*¡De aquí creo que no sale nadie ! — dijo, mirando de reojo el cuello de su víctima, y pensando que era como el de un guanaquito que estaba al alcance de su mano*<sup>1752</sup> ». Il pourrait être tout aussi bien inutile de prendre cette peine supplémentaire, la neige étant la parfaite complice : « “*¡A éste no hay nada que hacerle, la misma nieve se encargará de cubrirlo!*”, se dice, dispuesto ya a descargar el golpe<sup>1753</sup> ». Sur un commentaire similaire s'achève la première partie de « Tristana », alors que MacNamara a fini par accepter la proposition de son collègue Lindor d'aller avec lui chez la Cinchón rencontrer une prostituée et lutter ainsi contre la solitude et l'obscurité qui le gangrènent :

*Los dos hombres partieron de a caballo y atravesaron el Páramo. Tal vez, uno de los lugares más desolados del planeta, donde se ocultan pasiones, rencores, odios, abnegación y muchas veces hasta heroísmo.*<sup>1754</sup>

La justice humaine n'a aucune prise ici : c'est la nature qui décide en dernier lieu si la vérité doit être montrée ou restée occulte. En effet, la nature australe fait se confronter les hommes à leur réalité, et opère ainsi en tant que miroir de vérité et étalon moral. Dans la nouvelle « *La botella de caña* », dont la structure repose une analepse mémorielle, le héros se

<sup>1749</sup>*Ibid.*

<sup>1750</sup>*Ibid.*

<sup>1751</sup>« Cururo », *Cuentos completos, op.cit.*, p.117.

<sup>1752</sup>« *La botella de caña* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.438.

<sup>1753</sup>*Ibid.*, p.439.

<sup>1754</sup>« *Tristana* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.470

souvent de la première fois qu'il a ressenti « ce quelque chose de glacé » en lui. Depuis qu'il a tué l'acheteur d'or, cette sensation n'a cessé de le hanter<sup>1755</sup> et figure dans le texte comme la métaphore de son sentiment de culpabilité. Ce sentiment le pousse à voir dans le ciel les yeux exorbités de sa victime qui elle, est nommée : « *Se estremeció, miró al cielo y le pareció ver en él una inmensa trizadura, azul y blanca, como la que había en los descuajados ojos de Bevan*<sup>1756</sup> ». En prenant le visage de sa victime, le ciel austral devient le miroir de sa psyché et offre une image des tourments intérieurs qu'il ne peut extérioriser oralement.

Cette hyper-lucidité imposée par la Pampa est insupportable au personnage. Enflammé par l'alcool, il va commettre un acte sadique, tel un possédé :

*Luego, más repuesto, se levantó más obsesionado por la idea de esconder el cadáver, y no encontrando dónde, lo poseyó un nuevo furor, otro abismo y otro vértigo, y, sacando de la entrebota un cuchillo descuerador, despedazó su víctima como si fuera una res.*<sup>1757</sup>

La nature, miroir de la vérité, laisse l'homme seul avec lui-même et avec ses crimes, ce qui conduit les plus vulnérables à la folie. Alors qu'il enterre précautionneusement chaque morceau du cadavre, il est en proie à d'angoissantes visions. Au milieu de cette plaine désolée, il lui est impossible de cacher la tête de sa victime et doit alors supporter son regard accusateur dont le ciel est le miroir<sup>1758</sup>. La tension narrative et la souffrance du personnage augmentent parallèlement. Le ciel se fait alors instrument de torture et la pampa prison, transfigurés par les visions que favorisent l'alcool et la culpabilité :

*Parpadeó, y las trizaduras aumentaron; mil agujillas de trizaduras de luz traspasaron su vista, le cerraron todo el horizonte, y entonces, como una bestia enceguecida, corrió detrás de las matas negras que huían, alcanzó a tirar la cabeza en medio de ellas y siguió corriendo hasta caer de bruces sobre la pampa, trizado él también por el espanto.*<sup>1759</sup>

La douleur physique et psychologique ressentie par le personnage est rendue sensible au lecteur par le biais de l'allitération sifflante rappelant les aiguilles que lui lancent les yeux du cadavre et le ciel : « *las trizaduras* » ; « *mil agujillas de trizaduras de luz traspasaron su vista* » ; « *cerraron* » ; « *el horizonte* » ; « *bestia enceguecida* » ; « *siguió* » ; « *bruces* » ; « *trizado* » ; « *espanto* ».

<sup>1755</sup> « *La conmoción le agotó; pero después del vértigo tan intenso cayó en una especie de laxitud, en medio de la cual, más sensible que nunca, fue percibiendo lentamente ese algo helado que le venía desde adentro* », *ibid.*, p.436.

<sup>1756</sup> « *La botella de caña* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.437.

<sup>1757</sup> *Ibid.*

<sup>1758</sup> « *Tomó la cabeza entre sus manos para enterrarla; pero no halló dónde; todo huía, todo temblaba; la trizadura que veía en los ojos cadavéricos y en la comba del cielo empezó a trizar también los suyos* », *ibid.*

<sup>1759</sup> *Ibid.*

Après la description de la folie meurtrière qui s'est emparée du meurtrier alcoolisé, le texte opère un retour au temps de la diégèse et le lecteur retrouve les deux hommes à cheval sur lesquels s'est ouvert le récit. Se poursuivent leurs brefs échanges autour de la bouteille d'eau de vie qui se vide peu à peu malgré la promesse que l'ancien meurtrier s'était faite de ne plus jamais retoucher à l'alcool. De fait, la boisson réveille ses pulsions meurtrières et son nouveau compagnon de route se révèle une victime adéquate : « *¡Pero a éste lo mato como a un chulengo, de un rebencazo !* », *piensa sacudiéndose en la montura, mientras la caña le recorre el cuerpo con la misma y antigua onda maléfica*<sup>1760</sup> ». Toutefois, on l'a vu, cette seconde tentative de meurtre échouera, minée par la force purificatrice du vent qui se lève à la fin du récit : « *Y ese fuerte viento del oeste, que todas las tardes sale a limpiar el rostro de la Tierra del Fuego, orea también esta vez a esa dura faz, y barre de esa mente el último vestigio de alcohol y de crimen*<sup>1761</sup> ». Chose rare, l'élément a finalement raison du mal en l'homme qu'il efface au lieu de l'exacerber.

Les personnages mis en scène par Coloane ne sont pas seulement violents entre eux, ni envers les femmes. Soucieux de cerner au plus près et de montrer le caractère endémique de la violence dans le grand Sud, d'en mesurer l'étendue et d'en saisir les formes, l'écrivain dresse le portrait d'hommes cruels et impitoyables, dont les instincts sanguinaires, encouragés par les lieux, se déchaînent sur les animaux quand ceux-ci ne sont pas de précieux compagnons.

### 2.1.2.3. La cruauté envers les animaux

Comme nous l'avons vu, parmi les fondements de la société australe se trouvent les rapports amicaux et fraternels que l'homme entretient avec certains animaux domestiques comme le cheval et le chien, leurs compagnons de travail irremplaçables. S'insérant dans le contexte d'un rapport commercial à l'animal dénoncé par Coloane, la cruauté est le pendant négatif de cette amitié. En ce sens, ses récits peuvent être qualifiés de fables morales. En effet, dans ces derniers, et de manière implicite, le rapport à l'animal, selon qu'il est amical ou cruel, définit deux types d'homme, les « bons » et les « mauvais », même si dans les détails la distinction entre les personnages n'est pas aussi tranchée.

La cruauté est surtout le fait des chasseurs de phoques et de guanacos, et dans une moindre mesure, des chasseurs de baleine<sup>1762</sup>. A côté des chasseurs stimulés par l'appât du gain, ou parmi eux, il y a ceux que la folie gouverne et pousse à la cruauté. La description de

---

<sup>1760</sup> *Ibid.*, p.438.

<sup>1761</sup> *Ibid.*, p.440.

<sup>1762</sup> Rappelons qu'ils sont également considérés et représentés dans l'œuvre de Coloane comme des héros.

Jackie au travail en fait un personnage proche de Denis. Jackie incarne à lui seul la cruauté sadique, objet de plusieurs passages descriptifs mentionnés dans diverses nouvelles :

*[...] el gringo Jackie, campañista de la estancia, se acercaba cuchillo en mano, con su sonrisa rara, y atestaba desde abajo la cuchillada en el tierno pecho del animal, que caía arrollado a sus pies. Era rápido Jackie. Con su gran brazo blanco estriado de sangre sacaba y hundía la hoja del Eskilstuna reluciente que sembraba la muerte en el corral lleno de vidas. El matador hacía sus chistes que celebraban algunos empujando las carcajadas. Después, como en una lobería, quedaban los cuerpos de lindo pelaje, inertes, cubriendo el suelo del corral de aparte, de cuyo barro de sangre emanaba un olor siniestro que el sol levantaba para metérselo en la nariz a los hombres, sólo en la nariz, pues a sus corazones no llegaba la crueldad del espectáculo.*<sup>1763</sup>

Le narrateur ne se contente pas de décrire avec précision les actes cruels de Jackie, il insiste sur l'indifférence des spectateurs, seulement incommodés par l'odeur du sang (« [...] para metérselo en la nariz a los hombres, sólo en la nariz [...] ») mais nullement émus par la cruauté que l'écrivain rend nettement sensible via un travail soigné de l'imagerie corporelle et organique. Une telle indifférence ne fait que mettre en relief la brutalité de Jackie aux yeux du lecteur, tout en exposant l'accoutumance à laquelle la familiarité avec la violence est susceptible de conduire dans ces régions.

Dans la nouvelle « Cururo », une scène représente la transfiguration d'un alcoolique en bête et créature diabolique, mais aussi en un être ignoble, indigne, méprisable aux yeux de celui qui assiste au spectacle de son corps inconscient sous l'effet de l'alcool :

*Así Subiabre vio todo. Al gringo Mac en el sopor más profundo de la borrachera, con una cara de bestia alcoholizada, la quijada rectangular, colgada y salidiza como la de un cadáver, y en la boca, en el grosero repliegue de los labios, una mueca asquerosa, repugnante, diabólica y bestial, algo así como una sonrisa detenida en un ataque de parálisis, que mostraba los dientes extraordinariamente descarnados, amarillentos, como los de una foca muerta. Las piernas estaban abiertas y una de ellas colgaba caída al borde del catre, en actitud tan independiente que parecía estar despegada de aquel cuerpo infame. Y más allá, arrojado junto a la puerta, como un saco viejo, el cuerpo de la perra estrangulada, pateada...*<sup>1764</sup>

Alors qu'au visage et au corps de l'homme est associé un ensemble d'adjectifs dépréciatifs destinés à exprimer son infamie, l'animal tué est quant à lui montré comme un cadavre, arrêté dans une attitude semblable à celle de l'homme mais qui évoque une victime tragique. La phrase nominale produit un effet dramatique qui suscite la compassion du lecteur, et dans le même temps, une sorte de dégoût pour cet homme. De ce texte ressort un jugement moral qui condamne l'humanité dégradée ainsi exposée.

<sup>1763</sup>« Perro, caballos, hombres », *Cuentos completos, op.cit.*, p.144.

<sup>1764</sup>« Cururo », *Cuentos completos, op.cit.*, p.122.

Au sein de la fiction, des personnages dénoncent eux-mêmes la barbarie dont font preuve certains hommes envers les animaux :

—*Esos bárbaros descueraron la foca medio viva, después, para aprovechar la piel, que era de dos pelos... Pero al día siguiente no había ni rastros de foca en la playa, descuerada y todo se había arrastrado al mar... Por eso perseguía al lopera hasta que lo volvió loco, como los náufragos que no se entierran y que atormentan a los que le han hecho mal.*

—*Son cuentos... —exclamó el patrón.*

—*Cuentos o no, el caso es que al gallo ese tuvieron que amarrarlo para que no se tirara por la borda al mar...*<sup>1765</sup>

Cette anecdote possède un sens moral. Les crimes barbares évoqués (le terme est employé pour désigner les chasseurs de phoques) sont punis par la folie : « —[...] *Uno de ellos se volvió loco después. Se despertaba de noche gritando y decía que una foca descuerada lo perseguía*<sup>1766</sup> ». L'homme incapable d'assumer les gestes qui remettent en cause son intégrité morale et son équilibre mental ne peut que sombrer dans la folie. Dans ce récit, un sentiment de culpabilité trop lourd à porter se révèle à l'homme à travers le rêve. Plus exactement, l'objet de son crime se manifeste à sa conscience par le truchement du cauchemard. La folie y est donc finalement le signe de l'existence d'une conscience morale, bien que tourmentée. Après avoir entendu cette anecdote, le capitaine de la *Huamblín* conclut à la bestialité extrême à laquelle l'homme peut s'abaisser et qui le place, en termes de conscience morale, au-dessous des bêtes les plus féroces. Il est dès lors la plus ignoble des créatures : « — *Bestias, bestias; peores que la peor bestia!*<sup>1767</sup> ».

A cet égard, Coloane rappelle qu'en termes de cruauté, il n'y a pas pire que l'homme dans la mesure où l'animal, par nature, ne peut être cruel ; il est seulement mu par ses instincts et dépourvu de raison et de sens moral : « *Las aves no son crueles. La naturaleza no es cruel. La crueldad es cosa de los seres humanos*<sup>1768</sup> ».

Plusieurs nouvelles mettent en scène un ou plusieurs personnages qui se retrouvent punis pour le massacre d'un animal, le lien entre les deux étant la plupart du temps implicite. Cette justice poétique peut prendre la forme d'un piège tendu par les lieux ou encore de la perte de la raison engendrée par une culpabilité trop pénible à porter. Dans tous les cas, l'idée est de montrer que les auteurs des crimes sont les victimes de leur propre cruauté. Dans « *Cazadores de focas* », les chasseurs qui ont pénétré le secret de la grotte de Punta Sobaco où les phoques donnent la vie se retrouvent piégés par les lieux dont ils ne peuvent sortir en raison de leur configuration complexe. Pour survivre mais aussi pour entretenir leur feu et

<sup>1765</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.399.

<sup>1766</sup> *Ibid.*

<sup>1767</sup> *Ibid.*

<sup>1768</sup> José Miguel Varas, « *Coloane, Evtushenko y el caiquén* », *op.cit.*, p.24

faire provision de peaux qu'ils vendront une fois dehors – soulignons au passage que malgré l'urgence vitale de leur situation, la pensée commerciale ne les quitte pas –, ils n'hésitent pas à tuer les phoques nouveaux nés (appelés « *popis* »)<sup>1769</sup> dont la chair tendre et savoureuse comble leur palais. Aussi piégés soient-ils, ils recherchent encore le plaisir gustatif :

*Las focas fueron dejándoles cada vez más espacio a los hombres, a medida que éstos mataban a los popis para sacarles la piel y devorar su carne, más tierna y con menos gusto a pescado que la de los adultos. Carneaban a alguno de éstos nada más que para obtener su grasa para la hoguera y cubrirse con el cuero a manera de frazada, con la carnaza por fuera.*<sup>1770</sup>

Ce passage comprend quelques formules qui révèlent l'intention du narrateur, dont le récit est loin d'être neutre. Ainsi, la formule restrictive « *nada más que* » fait ressortir son exaspération face à la cruauté et l'insensibilité de ces hommes. Une telle extrémité ne peut qu'entraîner leur condamnation, ce qui a tôt fait d'arriver. Celle-ci se manifeste d'abord par la folie, dont le symptôme principal est un rire ambigu qui finit par remplacer toute parole :

*Al tercer día Eliseo Vera, el Liche, empezó a reír extrañamente. Fue una carcajada gutural [...]. Carcajada que a veces terminaba en una especie de hipido o llanto de borracho. Al notar que los otros se molestaban, porque no sabían si era risa o llanto, se apartó de sus compañeros y se fue a reír solo, entre las focas, que no se asustaron por su extraña afectación.*<sup>1771</sup>

Puis Vera est la victime de la séduction fatale et traître qu'exerce sur lui la mer australe qui inflige à ses contrevenants une mort souvent mystérieuse :

*Al día siguiente, siempre riendo, se lanzó al mar. [...] Se perdió en la penumbra [...]. Al otro día, la corriente que venía de mar afuera trajo su cadáver, pero sin la cabeza y sin un brazo, desgarrado como las cuadernas de la chalupa ballenera entre las rocas.*<sup>1772</sup>

Il n'est pas anodin que le corps d'Eliseo soit retrouvé déchiré. Le lecteur est invité à déchiffrer symboliquement l'état de son cadavre dans la mesure où celui-ci est inexpliqué. En effet, bien qu'il soit comparé à la carcasse d'une chaloupe échouée parmi les roches, il reste possible de voir dans ce corps disloqué les signes d'une vengeance rendue trait pour trait : la mer et ses prédateurs mystérieux ont fait subir au chasseur cruel le même sort que celui-ci a fait subir à ses proies. S'il réapparaît sans sa tête, ce peut être ainsi pour signifier son

<sup>1769</sup>Un jargon propre aux chasseurs de phoques : « [...] *lobeznos recién nacidos, los llamados en jerga lobera popis, en busca de cuya codiciada piel iban los cinco hombres* », *ibid.*, p.202.

<sup>1770</sup>« *Cazadores de focas* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.203.

<sup>1771</sup>*Ibid.*, p.205.

<sup>1772</sup>*Ibid.*

indignité, ou pour suggérer que son visage n'était pas celui d'un être humain digne de ce nom ou que sa tête, abritant un esprit malade, ne lui appartenait plus. Selon la même logique interprétative, la perte du bras peut être une manière de supprimer l'arme (par métonymie) qui lui permettait de commettre ses crimes et d'achever ainsi de le mettre hors d'état de nuire.

Eliseo n'est que la première victime de ce châtiment, car bientôt le même rire insolite s'empare de ses compagnons lorsqu'ils finissent par ployer face à l'implacable ironie de l'eau. En effet, malgré tous les efforts qu'ils déploient pour se débarrasser des restes des corps humains et animaux, le ressac les leur ramène systématiquement, tel un supplice éternel qui viendrait hanter leur conscience à jamais. Face à l'invincible élément vengeur, ils sont contraints d'abandonner la lutte :

*Sus compañeros volvieron a echar el cadáver al mar, así como los restos de las focas que no servían para la hoguera. La resaca volvió a traerlos y entonces Cárdenas y Andrade empezaron a reír igual que el Liche, o llorar, porque tampoco ellos lo sabían bien, como tampoco se daban cuenta dentro de aquella caverna si era de día o de noche.<sup>1773</sup>*

« *Cabo de Hornos* » est une autre des ces fables morales où la cruauté et l'ambition des chasseurs de phoque sont finalement punies. Dans la chronique « *Galopes en la Patagonia* », Coloane se souvient de l'expérience marquante qui donnera naissance à cette fable quelques années plus tard :

*En gajes de mi oficio llegué hasta el mismo Cabo de Hornos, donde dicen que está la « Sepultura del Diablo » [...]. Así fue como conocí, en ese mundo tan lejano, una lobería, y los ataques despiadados del hombre para exterminar centenares de lobitos recién nacidos, ya que ésa es la piel codiciada por los adiestradores peleteros. Tuve la impresión de que la isla estaba pariendo, y sentí como un desgarró el gemido de esa naturaleza creadora.<sup>1774</sup>*

La Terre de Feu fut donc le lieu d'une prise de conscience qui se répercute dans ses récits. Jackie et Peter, les deux héros de « *Cabo de Hornos* », sont deux êtres plus proches de la bête que de l'homme, comme en témoignent leurs portraits explicitement déshumanisants. Ils ont l'ambition de forcer l'antre mystérieux d'une grotte que les femelles phoques ont élue pour donner la vie. Symboliquement, ils s'apprêtent donc à violer un lieu sacré, un sanctuaire naturel de la création :

*¡Si aquello era una lobería, era una isla en el trance doloroso!... ¡una isla pariendo! ¡El gemido de la naturaleza creadora en esa bolsa de aire fétido y aguas oscuras! ¡La matriz fecunda de la isla incubando los hijos predilectos del mar!... ¡El mar, ese macho arrollador*

---

<sup>1773</sup> *Ibid.*

<sup>1774</sup> « *Galopes en la Patagonia* », Coloane: *Literatura y ecología al sur del mundo*, op.cit., p.93.

*y bravío que baña sus peñascos relucientes desde afuera! ¡El progenitor que devuelve los dolores parturientes de la isla, con blancas caricias de espumas engarzadas a los riscos!*<sup>1775</sup>

En souillant ce lieu de vie, Jackie et Peter le transforment en lieu funeste : c'est là qu'ils finiront, l'un anéanti par la folie, l'autre disparaissant en mer. A travers l'accomplissement de cette justice poétique, c'est la voix de l'auteur qui s'élève contre l'acte criminel<sup>1776</sup>.

Les personnages des récits de Coloane vivent leur existence sur le mode tragique. Inscrits dans des lieux d'une rudesse extrême, profondément isolés de la civilisation urbaine, confrontés à la violence des autres hommes ou eux-mêmes portés à celle-ci, ils sont poussés aux limites de la raison et sombrent facilement dans la folie. Les textes mettent ainsi en relief la sombre fatalité qui semble déterminer leur existence.

Cependant, Coloane rappelle aussi, bien que ponctuellement, qu'une partie de ces hommes taciturnes, qui semblent figés dans une sorte de paralysie sociale et politique, se sont un jour élevés contre l'injustice dont ils étaient victimes pour mettre en place un mouvement de protestation que l'histoire officielle a souhaité rapidement oublier. Les textes de Coloane relayent cette histoire locale passée sous silence, en insistant particulièrement sur la violence de la répression qui a achevé d'anéantir cette volonté de changement.

## 2.2. *Ecrire les mouvements de l'histoire locale : les ouvriers oubliés*

La présence de l'histoire, en tant que mouvement humain collectif créateur de situations nouvelles, est rare dans les récits de l'écrivain. Comme on l'a vu, le quotidien des hommes s'y caractérise par la monotonie, le statisme et l'éternelle répétition. Confinés dans l'habitude du

<sup>1775</sup> « Cabo de Hornos », *Cuentos completos, op.cit.*, p.27.

<sup>1776</sup> Jackie et Peter représentent des cas extrêmes et ce n'est pas un hasard si leurs portraits les situent aux limites de l'humanité, mentalement déficients. La maternité n'a pour eux rien de sacré tandis que pour les chasseurs de baleine, elle constitue une loi morale qu'on ne transgresse pas sans conséquences. En effet, dans *El camino de la ballena*, la liesse générale entourant la victoire du pilote Yáñez est de courte durée lorsqu'il découvre, avec le reste de l'équipage, qu'il vient de tuer une baleine ayant récemment accouché. La vue de la baleine morte, d'abord réjouissante en termes économiques, devient ainsi le spectacle pitoyable d'un massacre. Avec l'entrée en scène du baleineau, le texte passe du registre épique au registre pathétique, le sang versé symbole de gloire devenant celui du meurtre. L'acte du pilote est du reste condamné par les autres marins: « —Ha muerto una ballena madre, recién parida —díjole el capitán, y agregó—: ¡Eso no lo debe hacer nunca un ballenero que se precie! », *El camino de la ballena, op.cit.*, p.256. Le pilote connaît cette loi, et envahi par la honte, il demande le pardon divin. La conscience morale de l'homme se manifeste ici dans son respect pour la maternité et dans le recours spirituel, mais aussi dans une culpabilité que la fin du chapitre exprime de manière métaphorique : « [...] alrededor de esta última parecía seguir rodando algo bajo las aguas, cuya sombra venía a proyectarse en la conciencia de los balleneros », *ibid.*, p. 257. Ainsi, même aux confins du monde, dans ces mers et terres australes où le crime peut rester impuni, certains hommes sont sauvés par leur conscience morale qui les distingue de tueurs sans âme.



même et terrés dans un silence presque permanent, ils vivent au rythme de la nature et sont modelés à son image, quand ils n'en sont pas les prisonniers. Dans ces conditions, il semble que les mouvements du monde extérieur ne leur parviennent pas et qu'ils soient condamnés à l'anhistoricité.

Quelques rares récits, pourtant, évoquent un événement fondamental de l'histoire de la Patagonie : le mouvement des ouvriers agricoles de la région de Magallanes survenu à la fin des années 1880. Un événement historique, parmi les seuls évoqués par Coloane, revient de manière suffisamment fréquente dans ses récits pour attirer l'attention du lecteur : il s'agit de la « *huelga grande* », la « grande grève », autrement appelée « *gran huelga de Magallanes* » :

*El movimiento obrero magallánico se conformó en torno a la industria de la carne y los astilleros que operaban en Punta Arenas cuyo desarrollo estuvo vinculado al importante tráfico naviero a través del Estrecho de Magallanes. La apertura del Canal de Panamá (1914) provocó la crisis de dichas industrias con la consiguiente reacción de los trabajadores, muchos de los cuales perdieron sus empleos o vieron mermadas sus condiciones laborales.<sup>1777</sup>*

L'auteur souhaite sauver de l'oubli ou faire connaître à ceux qui l'ignoraient cet épisode de l'histoire locale qu'il estime capital : dans la chronique « *Regreso a esa Patagonia* » – sorte de compendium des étapes marquantes de l'histoire australe depuis la découverte de la région par les Espagnols – Coloane l'inscrit au nombre des événements marquants de cette région isolée qui ne fait que très peu parler d'elle dans la mesure où elle ne « parle » pas.

En faisant des mouvements ouvriers le thème central de quelques récits de fiction, l'écrivain rétablit la vérité de faits historiques méconnus ou relayés seulement de manière partielle par les discours et textes officiels, rendant ainsi justice à ces ouvriers subalternes, ces héros anonymes dont les revendications ont été réprimées dans la violence. Coloane propose ainsi, par le biais de l'écriture littéraire, un discours alternatif, une certaine vision de l'histoire porteuse de vérité, en exhibant notamment la sombre réalité de ces mouvements ouvriers. En ceci, il s'oppose aux propos d'un Mateo Martinic par exemple, historien spécialiste de la Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien<sup>1778</sup> qui s'est vite imposé comme l'historien officiel de la région.

Dans une étude intitulée « *Mateo Martinic y Francisco Coloane : la construcción de una identidad regional en Magallanes* », Rodrigo Suárez Pemjean montre que le discours

<sup>1777</sup> Article « *Gran Huelga de Magallanes* », Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile.

URL : <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-articulo-96189.html>

<sup>1778</sup> Mateo Martinic, né à Punta Arenas en 1931, est avocat, historien et professeur émérite à l'Université de Magallanes. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur la région, entre autres : *Presencia de Chile en la Patagonia austral 1843-1879* (1971), *Magallanes, síntesis de tierra y gentes* (1972), *Crónica de las tierras del sur del canal Beagle* (1974). Il a fondé le « *Museo del Recuerdo* » (Punta Arenas) en 1970.

identitaire élaboré par l'historien correspond en effet à celui de la classe sociale hégémonique de la région. Il serait ainsi sous-tendu par une vision raciste et révisionniste de l'histoire excluant de celle-ci la présence indigène et faisant des patrons et des ouvriers des égaux sur l'échelle sociale sans tenir compte de la dichotomie socio-économique qui les distingue pourtant :

*[...] cuestionamos la exclusión de las culturas indígenas y el ocultamiento que opera en torno a los antagonismos de la vida real, mucho más dura e injusta que lo retratado por Martinic. Nos atrevemos a decir que aquí « blanqueamiento » histórico de la identidad que viste a la modernidad con una aureola gloriosa de progreso traído a la región por los inmigrantes y colonizadores europeos.*<sup>1779</sup>

Que ce jugement de l'œuvre de Martinic soit fondé ou trop peu nuancé, il est évident que l'œuvre de Coloane se pose en contrepoint de ce discours officiel. En quête de vérité, l'écrivain chilote soulève ou déchire le voile brillant du « progrès » industriel en Patagonie pour livrer au lecteur les tragédies politiques du Sud qui ont eu pour acteurs des hommes plus que modestes : « *Los personajes de Coloane, muy al contrario, delatan modos de vida y pensamiento que son la negación de la ética pionera que nos ha presentado Martinic*<sup>1780</sup> ».

Cet aspect heuristique, critique et politique de son œuvre doit être interrogé dans le cadre d'une réflexion sur la construction identitaire d'une région marginale telle que Magallanes dans la mesure où la mémoire historique est un facteur fondamental de cohésion pour une communauté. A partir de celle-ci en effet, chacun de ses membres peut se reconnaître comme appartenant à un territoire précis et partageant un passé et une histoire communs.

### 2.2.1. Francisco Coloane et la cause ouvrière

Dans le film d'Olivier Guiton, Francisco Coloane se déclare socialiste marxiste<sup>1781</sup>. Pourtant, il tient à séparer préoccupations et opinions politiques d'une part, et littérature d'autre part. C'est tout au moins ce qu'il déclare : « *Jamás he mezclado los asuntos políticos inmediatos o contingentes, como se dice ahora, con mi literatura*<sup>1782</sup> ». Effectivement, les personnages de Coloane qui envisagent leur condition selon une perspective politique et

<sup>1779</sup>Rodrigo Suárez Pemjean, « Mateo Martinic y Francisco Coloane: la construcción de una identidad regional en Magallanes », *Cyber Humanitatis*, N°23, Universidad de Chile, invierno 2002.

URL : <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5613/5481>

<sup>1780</sup>*Ibid.*

<sup>1781</sup> Olivier Guiton, *Francisco Coloane : l'écrivain du bout du monde*, *op.cit.*, 34:02-34:25.

<sup>1782</sup>*Los pasos del hombre*, *op.cit.*, p.128.

sociale sont extrêmement rares. Lorsqu'ils le font, c'est avec pessimisme, convaincus d'une fatalité impossible à briser. Ils se contentent alors de la déplorer. D'autres en rient, semblant dépourvus de toute conscience politique. La nouvelle « *Perros, caballos, hombres* » fait ainsi se confronter deux types d'ouvriers à travers une dichotomie entre le personnage de don Pedro et ses interlocuteurs : le premier donne son avis sur le sort des travailleurs du grand Sud en se basant sur sa longue expérience, tandis que les seconds préfèrent en plaisanter.

Le vieux don Pedro débute donc son récit par une analogie efficace au moyen de laquelle il établit une correspondance entre les hommes et les animaux. Il souligne d'abord combien la mort et la souffrance sont des facteurs d'égalisation qui font oublier les différences entre les espèces : « —*Así es la vida, compañeros; para todos igual, al fin, como la de estos capones que arreamos de la estancia para el frigorífico*<sup>1783</sup> ». La mort est un destin commun aux hommes et aux moutons castrés, et si l'on suit la logique de cette analogie, l'ouvrier agricole serait lui aussi une simple tête de bétail, non maître de son destin, que les grands propriétaires le conduiraient inexorablement à la mort.

Cependant, don Pedro fait ensuite remarquer une différence en défaveur de l'homme dont le sort peut être pire que celui de l'animal :

*[...]con la diferencia de que a los capones los engordan y después sus carnes van arregladas en latas de colores a Europa, mientras que nosotros, cinchando toda la vida, boleados y pisando las maneadas a cada tranco, vamos a dar con nuestras pobres carnes al barro podrido, y a veces, por variar, a uno de esos carneos de hombres que arman los ricos entre los países, los que ni siquiera se toman el trabajo de engordarnos como los estancieros a sus ovejas, y adonde iremos a parar tal vez muy pronto.*<sup>1784</sup>

Derrière cette description métaphorique et cynique de l'existence humaine pointe la critique politique. L'ouvrier agricole et le bétail dont il s'occupe se distinguent par la qualité du traitement qu'ils reçoivent : l'animal est finalement mieux loti que l'homme, sa place dans le monde est plus confortable car il sera toujours nourri, « engraisé ». Au contraire, l'homme s'épuise vainement à la tâche, doit assurer lui-même sa subsistance et est constamment malmené par la vie, un sort décrit via des termes métaphoriques exploitant l'isotopie du dressage. Selon la philosophie fataliste du vieil homme, deux lieux de destination attendent ces ouvriers, l'un comme l'autre synonyme et métaphore de la misère sociale : la boue, où les cochons se plaisent tant, ou les tranchées, puisqu'on ne perd rien à sacrifier ces hommes perçus comme la lie de la société.

<sup>1783</sup> « *Perros, caballos, hombres* », *Cuentos completos*, op.cit., p.140.

<sup>1784</sup> *Ibid.*

Le pessimisme sombre de don Pedro, figure du sage dont le discours a valeur de vérité, et son analogie, sont accueillis d'un ton léger par ses compagnons, contraste qui accuse le manque de maturité politique de ces derniers :

—*¡No es para tanto, don Pedro!; aunque yo preferiría ser cualquier cosa, siempre que no le hicieran a uno lo que les hacen a estos pobres animales para llamarlos capones; así no deben dar ganas de vivir.*

*Los otros dos hombres rieron por la respuesta que Onofre, mocetón alegre, dio como una cortada a las comparaciones que hacía el viejo ovejero [...].*<sup>1785</sup>

La réponse du jeune Onofre reflète une vision pragmatique de l'existence selon laquelle l'homme doit se satisfaire de pouvoir sauvegarder son intégrité physique. Seuls comptent ici les symboles de l'identité masculine dans le cadre d'une culture fondée sur les valeurs de virilité physique tandis que ces jeunes ouvriers semblent dépourvus de toute conscience sociale et politique.

L'auteur, quant à lui, s'exprime plus souvent que ses personnages sur la condition des ouvriers australs. Il le fait notamment pour déplorer leur marginalisation sociale, économique et culturelle. Invité en juin 1970 par la Compagnie nationale chilienne de pétrole, aux côtés des poètes chiliens Juvencio Valle et Marino Muñoz Lagos, pour donner une conférence aux ouvriers des campements installés sur les deux rives du détroit de Magellan, l'écrivain chilote peut constater tout le potentiel intellectuel de cette petite communauté et déplore l'état d'ignorance dans lequel ils sont maintenus et qui empêche leur épanouissement. Il rencontre ainsi des hommes curieux et avides d'apprendre, et admire les connaissances et la sagesse de plusieurs d'entre eux. Ainsi, après une remarquable leçon d'astronomie donnée par l'électricien José González Vera, Coloane remarque :

*Nuestro invitante es un simple aficionado a la astronomía. [...] González Vera trabaja veintiún días seguidos como electricista, y en sus siete días de vacaciones en Punta Arenas, está siguiendo un curso de enseñanza media, lo que no deja de impresionarme, porque si les diera a nuestros trabajadores la posibilidad de perfeccionarse, muy pronto tendríamos esa clase trabajadora capacitada, de la cual muchos seudos teorizantes son escépticos.*<sup>1786</sup>

Dans ces lignes, l'écrivain chilote se pose en marxiste convaincu du grand potentiel intellectuel de ces ouvriers que l'on néglige pourtant.

Dans la chronique « *Regreso a Patagonia* », un passage est logiquement consacré à la formation et au développement du mouvement ouvrier en Patagonie. Est notamment rappelée la fondation, en 1911, de la Fédération ouvrière de Magallanes, un événement fondamental

<sup>1785</sup> *Ibid.*

<sup>1786</sup> « *Evocación poética de Tierra del Fuego y la Patagonia* », Francisco Coloane en viaje, *op.cit.*, pp.116-117.

pour l'histoire de la lutte ouvrière en région australe, pour les travailleurs ruraux, ainsi que pour Coloane qui ne manque pas de souligner les exactions commises contre les ouvriers autour de 1920, en l'occurrence l'incendie du bâtiment de la Fédération :

*Entre los años 1918 y 1922 se escriben las páginas más negras de toda la región patagónica. El hecho más grave que se recuerda en los anales de la región son las masacres obreras de enero del 1919 en Puerto Natales y de 1921 y 1922 en la Patagonia argentina. Además, el 27 de julio de 1920 se provoca el incendio de la Federación Obrera mientras había en ella una reunión. Fue un acto despiadado en el que murieron los que allí estaban y que ensombrece la memoria de Magallanes.*<sup>1787</sup>

L'écrivain sort de sa neutralité pour dénoncer explicitement, au moyen d'expressions et de termes intensifs (« *más negras* » ; « *más grave* » ; « *las masacres* » ; « *despiadado* » ; « *ensombrece* ») les auteurs de ces crimes et rendre ainsi visible ce qui se cache derrière le mythe de la Patagonie idéalisée.

Ce passage prend fin sur une sorte d'élan lyrique par lequel l'auteur rend hommage à ces héros ouvriers et cherche ainsi à combler le manque de reconnaissance publique et étatique dont ils ont été l'objet. Le texte devient alors symboliquement un monument pour l'histoire:

*Héroes y antihéroes, luchadores y desertores, cuyos nombres han quedado grabados para la historia, no tienen monumentos, salvo aquel « tablón entarugado » al grueso tronco de roble en el lugar de Los Vascos, donde dice : « Aquí yacen los restos de trece valientes que buscando justicia fueron ejecutados en la huelga de 1921 ».*<sup>1788</sup>

Cette stèle en bois (« *aquel “tablón entarugado”* ») donne son titre à une nouvelle. Le récit est centré sur le témoignage d'un jeune homme venant de participer au mouvement et rescapé des fusillades. Il raconte sa propre expérience et sa version personnelle de l'histoire sans omettre de mentionner cette modeste épitaphe dont il redit les mots. La reproduction de cette dernière dans la nouvelle témoigne de l'importance qu'elle possède aux yeux de Coloane, telle une formule magique permettant de réveiller le passé et de le faire advenir au présent. Le conteur, qui est l'un des acteurs de l'histoire, rapporte ainsi ce qu'il a vu sur sa route:

*Minutos después sentí las descargas que gritaban la muerte de los desafortunados compañeros. Me tocó pasar por el sendero del monte aquel donde como único recuerdo queda un tablón entarugado al grueso tronco de roble de veinte o más metros, que tiene un epitafio grabado a fuego :*

---

<sup>1787</sup>*Ibid.*, p.219.

<sup>1788</sup>*Ibid.*

Aquí yacen los restos de trece valientes obreros que buscando justicia fueron fusilados en la huelga de 1921.<sup>1789</sup>

Le témoignage, conçu ici comme moyen de rendre public un événement local tombé dans l'oubli – et dont la seule présence est réduite à une planche de bois –, de le transmettre et de lutter contre cet oubli, occupe une place essentielle dans cette nouvelle où le récit oral est véhicule de vérité et écriture de l'histoire. Coloane raconte pour rappeler et créer une mémoire de l'événement, une commémoration qui passe par un travail de rétablissement de la vérité et ne va pas sans la mise en accusation des traîtres et des assassins. Ce faisant, les textes « historiques » de Coloane contribuent à construire l'identité de la région en fédérant un peuple autour d'une histoire et d'une mémoire communes.

Bien que don Pedro soit l'un des seuls personnages à pointer du doigt la misérable existence des ouvriers australs – avec le capitaine Albarrán, qui se révèle très conscient des enjeux économiques motivant les pêcheurs de baleine –, l'auteur fait entendre leur voix de manière collective dans quelques récits ancrés dans le contexte de la « grande grève » ouvrière de 1919.

#### 2.2.1.2. Le mouvement ouvrier dans les fictions : témoignages et légendes

Francisco Coloane ne fait pas œuvre d'historien. C'est par bribes, scènes de vie et anecdotes choisies et romancées que l'écrivain chilote nous livre les circonstances du mouvement ouvrier de Magallanes ainsi que l'histoire d'individus qui y ont participé, et non pas sous la forme d'un discours linéaire, exhaustif ou d'une précision scientifique exemplaire. D'autre part, l'intégration de cet épisode historique se fait toujours sur le mode fictionnel. Pareille approche de l'histoire la rend plus familière et vivante au lecteur, de même qu'elle lui insuffle une nouvelle énergie. Trois nouvelles de Coloane proposent chacune un point de vue différent sur ce mouvement ouvrier.

« *Un tablón entarugado* » met surtout l'accent sur l'héroïsme des ouvriers plutôt que sur les exactions de leurs ennemis, à travers le récit de mémoire. Le premier narrateur cède la parole à un dénommé Perico Sur<sup>1790</sup>, présenté comme un survivant des grèves successives

<sup>1789</sup> « *Un tablón entarugado* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.240.

<sup>1790</sup> « *Se había incorporado en la estancia un nuevo ovejero al que apodaban Perico Sur, por lo difícil de pronunciar su apellido* », « *Un tablón entarugado* », *Cuentos completos, op.cit.*, 238. Il est difficile de savoir si le personnage a réellement existé comme c'est le cas pour la plupart des personnages de Coloane. Toujours est-il qu'il apparaît dans cette nouvelle aux côtés d'un certain Facón Grande, lequel réapparaît dans le récit « *De cómo murió el chilote Otey* » ancré dans le même contexte historique.

ayant eu lieu au Chili dans les années vingt. Dès la deuxième page du récit est reproduit le récit du jeune homme, une histoire qu'il aurait racontée plus d'une fois et que le narrateur livre au lecteur tout en feignant de la découvrir lui-même : « [...] *era un sobreviviente de las huelgas de los años veinte. Su historia-leyenda la había narrado varias veces y yo era el último en saborearla [...]*<sup>1791</sup> ». Le texte met ici en valeur l'importance de la transmission orale pour la perpétuation de la mémoire historique qui, non écrite, est légende. Coloane la transforme en histoire en la fixant, à sa manière, dans une œuvre littéraire qui sera amplement diffusée.

Le récit de Perico Sur est centré sur les événements politiques dont il a été témoin et acteur, et d'abord sur les raisons qui ont donné naissance au mouvement. En outre, le locuteur fait part à ses auditeurs de son point de vue sur ces grèves<sup>1792</sup> :

*“Fui testigo de dos huelgas muy justas, por el mal trato que recibíamos, las inhumanas condiciones de vida, incluida la pésima alimentación. No conocíamos el pan, sólo unas galletas marineras famosas por su dureza, que se guardaban por años, y que las más de las veces servían para engordar ratones. Las comunicaciones no existían, algunos diarios solían llegar a las semanas o meses después de publicarse”.*<sup>1793</sup>

Perico Sur raconte un destin collectif (en témoignent les verbes conjugués à la première personne du pluriel). De cette façon, raconter (parole du personnage) et écrire (parole de l'auteur) sont une manière de réunir un peuple autour du souvenir d'un mouvement historique et politique : ils sont des actes patriotiques et populaires. Les dernières lignes du récit réaffirment ce besoin de faire connaître des événements si importants et significatifs à l'échelle collective qu'un individu seul ne peut les garder pour lui bien qu'ils soient aussi une tranche de sa propre vie. Ainsi, lorsqu'à la fin du récit le grand héros s'évanouit pour nourrir la légende, Perico Sur rompt le silence pour que l'événement rentre dans l'histoire :

*En cuanto a mí, no pude seguir mirando las paredes del cuarto, ni esos campos que juntos habíamos recorrido; los recuerdos se me entrecruzaban como arabescos entre los párpados. Por eso estoy aquí contando mi propia corta vida, como un tablón entarugado a su propio árbol del destino.*<sup>1794</sup>

La comparaison avec la stèle en bois faisant office de monument aux ouvriers morts au combat prend à la clôture du récit tout son sens symbolique : le récit de Perico est lui aussi un

---

<sup>1791</sup> *Ibid.*

<sup>1792</sup> Soulignons d'autre part la manière dont sont qualifiées ces grèves : « *muy justas* ». A travers la voix de Perico Sur s'exprime celle de l'auteur qui n'hésite pas à donner son point de vue sur ces événements politiques qu'il n'a pas vécus personnellement, mais dont la signification historique l'a profondément touché.

<sup>1793</sup> *Ibid.*, p.238.

<sup>1794</sup> *Ibid.*, p.341.

monument<sup>1795</sup>, et sa propre vie est à jamais liée à un destin collectif désormais profondément enraciné dans un territoire unique, comme le suggère la symbolique de l'arbre.

Au cours de son récit, Perico Sur revient sur la manière dont s'est organisé le mouvement ouvrier pendant la grande grève ainsi que sur le quotidien des hommes engagés dans l'action. Dans un deuxième temps, il centre son témoignage sur ce qui semble d'abord une anecdote que les discours officiels n'ont pas relayée. Malgré la trahison de quelques meneurs et la reddition de nombreux rebelles, d'autres furent des héros jusqu'au bout, et particulièrement un certain Zárraga auquel Perico souhaite rendre hommage en relatant ses hauts-faits. Zárraga est déjà une légende parmi les ouvriers : « *Vinieron otras comisiones y una cuarta cuyo jefe era el famoso Zárraga, hombrón alto, macizo, con muchas trazas de matón*<sup>1796</sup> ».

Clairement, cette nouvelle a pour objectif de rendre hommage à ces hommes qui ont lutté parfois jusqu'à la mort au nom de justes revendications<sup>1797</sup> ainsi que de perpétuer la légende d'un chef qui fut le sauveur du mouvement :

*[...] siempre hay alguna vida que salva la dignidad del hombre, y Zárraga fue uno de esos que no se rinden, y él era el cabecilla de los últimos que nos estábamos salvando. Triste pero valiente encrucijada en medio de la ventura o desventura. El destino determinó que los trece obreros de la comisión a la que me habían añadido fuéramos llevados a un monte cercano; Zárraga me apartó y me hizo escapar.*<sup>1798</sup>

Perico, témoin privilégié de l'histoire, est en mesure de rapporter le récit que lui a fait ce providentiel Zárraga :

*[...] me contó su verdad: había sido un enlace de los sublevados; las fechorías de los patronos y las tropas no eran de recordar; en cambio, los huelguistas peleaban por sus derechos para un mejor vivir, nunca cometieron barbaridades contra patronos ni menos con sus mujeres.*<sup>1799</sup>

A travers la voix de Zárraga, porteuse d'une vérité subjective dans la mesure où son récit témoigne d'une vision personnelle de l'histoire (« *su verdad* »), est dénoncée la cruauté de la police et de l'armée pendant cet épisode de l'histoire chilienne. A l'opposé, les ouvriers sont présentés comme des hommes justes et dignes, qui n'ont jamais commis d'exactions

<sup>1795</sup> Nous l'employons dans ce contexte dans son sens étymologique : « de *monere* "faire penser, faire se souvenir de" [...]. En latin, le mot s'applique à tout ce qui rappelle le souvenir, en particulier celui d'un mort: inscription, tombeau, statut, etc. », Le Robert, « Monument », *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., p.2282.

<sup>1796</sup> *Ibid.*, p.239.

<sup>1797</sup> « [...] *centenares de obreros dispuestos a defenderse hasta la muerte en esta lucha por la justicia que los había unido a todos* », *ibid.*

<sup>1798</sup> *Ibid.*, p.240.

<sup>1799</sup> *Ibid.*



barbares. Bien que le texte prenne de la distance face à ce témoignage subjectif et peut-être partial, ce point de vue partisan n'en reste pas moins une réalité humaine profondément ancrée dans l'histoire. Surtout, il s'oppose aux discours officiels qui de leur côté ont mis l'accent sur les excès et débordements du mouvement ouvrier.

Grâce à l'amitié qu'il a nouée avec Zárraga, Perico Sur est ainsi en mesure de découvrir la réalité derrière la légende :

*Así supe la verdad: era la famosa Fueguina, que hizo historia en la huelga Grande. Vestida de hombre, sirvió la causa de los sublevados llevando los recados de estancia en estancia. Perseguida por la policía y las tropas de Varela, huyó por la cordillera y se refugió entre unos peñascos sin ser habida.*<sup>1800</sup>

Bien qu'il dévoile à ses auditeurs la réelle identité de Zárraga, il n'en amoindrit pas pour autant la dimension légendaire puisque c'est déguisée en homme que l'héroïne quitte la scène de l'histoire : « *Así, disfrazada como siempre, partió primero. ¿Hacia dónde? No lo sé*<sup>1801</sup> ». En réaffirmant la prégnance de la légende dans l'histoire, le texte rend cette dernière d'autant plus inoubliable qu'elle accède à l'atemporalité du mythe.

Pedro Soldado est un autre héros de l'histoire locale évoqué à la manière d'une légende, dans une nouvelle qui porte son nom. Le texte entretient l'incertitude quant à la réalité des faits et actes du personnage :

*En esos tiempos corría la leyenda de Pedro Soldado, quien se había ocultado detrás de las Torres del Paine durante el motín de los artilleros. Se dice que fue uno de los amotinados, descubierto en las cuevas de Contreras, más allá de la cordillera de los Baguales.*<sup>1802</sup>

Bien qu'aucune date ne soit mentionnée, le texte se réfère ici à un sombre épisode de l'histoire de Punta Arenas ayant eu lieu en 1877. Il s'agit du soulèvement armé de la Première Compagnie de la Deuxième Batterie du Régiment d'Artillerie de Ligne, composé de quatre officiers, de onze sous-officiers et de cent soldats. Quant à ce Pedro Soldado, il a réellement existé mais ses actions héroïques ont fait de lui une légende locale, et ce d'autant plus aisément que sa trajectoire comporte des lacunes qui n'ont pas été comblées<sup>1803</sup>. C'est donc

<sup>1800</sup> *Ibid.*, p.241.

<sup>1801</sup> *Ibid.*

<sup>1802</sup> « *Pedro Soldado* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.266.

<sup>1803</sup> Dans un texte autobiographique, Coloane évoque sa « rencontre » avec le personnage : « *Mi estancia en la Patagonia, mi diversidad en los trabajos de los años de juventud, me llevaron a la Sierra de Contreras, antesala legendaria de la Cordillera de los Baguales, en una de cuyas cuevas se escondió el famoso Pedro Soldado, desertor del "motín de los artilleros", presumiblemente condenado a muerte. [...] Su historia me fascinaba, pues de verdadero personaje se convirtió en leyenda* », « *Galopes en la Patagonia* », Coloane: *Literatura y ecología al sur del mundo*, *op.cit.*, p.92. Comme bien souvent chez Coloane, cette fascination s'est traduite par l'invention d'un récit.

sous cet aspect légendaire que Coloane a choisi de raconter l'histoire dans ce récit : « *Contábase también que convivió con una india tehuelche [...]. Desapareció sin dejar rastro el tal Pedro Soldado [...]*<sup>1804</sup> ». Le narrateur, prudent, adopte le mode hypothétique lorsqu'il évoque l'existence d'un petit Pedro : « *[...] salvo el pequeño Pedro que, según su madre, Susana Calafate, sería algún retoño del hombre de las cuevas de Contreras*<sup>1805</sup> ». Légende ou réalité, Coloane a souhaité faire de Pedro Soldado, mais surtout de son fils et de la mère de celui-ci, les emblèmes d'une lutte collective menée avec courage et acharnement.

Le fond historique dans lequel est ancrée la nouvelle n'est pas rappelé ni explicité. Il est le suivant : la troupe de Punta Arenas n'étant pas des plus disciplinées, elle subissait la main de fer de son commandant Pío Guiraldes. Les soldats qui se comportaient mal recevaient ainsi coups de bâton et coups de fouet ; ils pouvaient également être mis au fer, pieds et mains liées. En conséquence, les relations entre les différents grades étaient particulièrement tendues. Bien qu'il eût connaissance de la situation, le gouverneur de l'époque, Diego Doble Almeida, ne fit rien pour apaiser les tensions intestines minant l'armée. C'est dans ce contexte que surgit la mutinerie, connue sous le nom de « *Motín de los Artilleros* » : les soldats conjuguèrent leurs forces à celles des relégués et des prisonniers et semèrent la terreur dans la petite ville de Punta Arenas. Après avoir assassiné Guiraldes et ses assistants, ils mirent la ville à sac et tuèrent plusieurs propriétaires terriens sans défense. La plupart de ses habitants se réfugièrent dans les bois proches, ainsi que le gouverneur et sa famille, suivis d'un ensemble de soldats loyaux. Un procès sommaire finit par condamner à mort neuf mutins et vingt-deux à la peine de prison.

« *Pedro Soldado* » ne raconte pas cette histoire officielle connue. Le récit débute dans une rue commerçante de Punta Arenas, rue Roca, où le lecteur rencontre deux personnages, Susana Calafate et son fils Pedro, nommé d'après son père, le héros de la légende. Tous deux sont venus y chercher le remède qui doit permettre d'atténuer la fièvre dont est affligée la fille de Susana. Bien que le récit ne soit pas daté, certains éléments renseignent sur le contexte : « *Eran años en que el flagelo de tuberculosis hacía estragos y había arrinconado a los menesterosos en ese sector del extramuro, donde la enfermedad hizo presa de su hija*<sup>1806</sup> ». Ainsi, au moment où débute l'histoire de Susana Calafate et de son fils Pedro, ce ne sont pas les soldats mutinés qui ravagent la ville de Punta Arenas mais une épidémie de tuberculose, dans laquelle on peut voir un symbole de cette histoire tragique.

<sup>1804</sup> « *Pedro Soldado* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.266.

<sup>1805</sup> *Ibid.*

<sup>1806</sup> *Ibid.*, pp.266-267.

Après le décès de sa fille, Susana fantasme sur le destin de son jeune fils, Pedro, qu'elle évoque dans une sorte de vision lyrique : « [...] *el hijo de la cordillera de los Baguales, detrás de las Torres del Paine; del lago Toro, en cuyas orillas florecen las paramelas como rayitos de sol [...]*<sup>1807</sup> ». Elle identifie le fils au père en établissant un lien d'appartenance entre le jeune Pedro et le lieu où son père a construit sa légende. Tandis que Río de la Mano où s'entassent pauvres et malades est un lieu froid et funeste, les Torres del Paine<sup>1808</sup> représentent une géographie symbole de vie et d'énergie, car liée à la lutte et à la résistance, et le Lago del Toro, un lieu de renaissance, solaire, imaginé au printemps. Susana a l'intuition d'une prédestination, et imagine tout un destin politique pour son fils qu'elle veut héritier des valeurs et des actes de son père :

*¿Por qué su pequeño no iba a convertirse en otro Pedro Soldado? ¿No lo concibieron a él en el cruce Lorenzo Desgracia una noche de luna llena a estribor, que alumbraba los cuatro caminos que van y vuelven de Chile y Argentina como dos hermanos que entreveran sus flores nacionales.*<sup>1809</sup>

L'histoire est ici conçue comme héritage précieux et indispensable à la construction de l'identité d'un peuple. Dans ce passage également, le nom Pedro Soldado acquiert une dimension symbolique dans la mesure où il fait sens à l'échelle du continent et non de la seule région. Par sa dimension extrarégionale, Pedro Soldado est apte à réunir des nations litigieuses comme le sont le Chili et l'Argentine, et de les fédérer autour d'une histoire et d'un mythe communs. Comme l'énonce poétiquement le texte, à travers le souvenir de sa mère, le jeune Pedro a été conçu dans un espace-temps symbolique : à un croisement, par une nuit de pleine lune dont l'éclairage révélait la possible réunion entre Chili et Argentine grâce à l'existence de quatre chemins.

En lui attribuant le nom de son père, le jeune Pedro, héros malgré lui, prolonge l'histoire de son aîné : l'action de ce dernier n'appartient plus seulement au passé, elle détermine également le futur de la Région de Magallanes, comme si le père n'avait été que le début d'un mouvement de protestation susceptible de perdurer<sup>1810</sup>. Ainsi, en même temps que le nom et le prénom de son père, sont transmis au jeune garçon la nécessité et le destin d'une révolte. Il hérite en effet d'un patrimoine idéologique ainsi que d'une brève tradition de revendications politiques locales dont il devra se montrer digne :

<sup>1807</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>1808</sup> Les Torres del Paine sont trois formations granitiques emblématiques du massif del Paine, situées entre la cordillère des Andes et la steppe patagonienne, dans la province de Última Esperanza.

<sup>1809</sup> *Ibid.*

<sup>1810</sup> Ce qui est le cas puisque quelques années plus tard, ce mouvement initial donnera lieu à la grande grève.

*Sí, habría que trabajar duro; aprender de esos hombres que habían exigido mejores salarios, jornadas de trabajo más humanas, aunque les hubiera costado la huelga y hasta la vida. Pero habían logrado algunas ventajas en las estancias. Claro que los despedidos estaban allí, junto a ellas.*<sup>1811</sup>

Pour Susana Calafate, les ouvriers représentent donc un modèle d'action que son fils doit suivre. A travers les pensées de son personnage, l'auteur exprime l'ardeur de ces hommes à la tâche, l'intensité d'un engagement pouvant aller jusqu'à l'abnégation, manifeste leur courage et la justesse de leurs revendications. Dans le personnage de Susana se concentre l'admiration de l'auteur pour ces hommes, qui l'a poussé à leur rendre hommage.

En attendant que son fils entre en action, c'est Susana Calafate qui s'assigne la mission, dont elle charge également les autres femmes du quartier, d'aller protester contre l'abandon des miséreux par les autorités municipales et d'y mettre un terme :

*Ahora debían pedir a la ciudad, a las autoridades, mejor atención de la salud, atacar ese flagelo que hería particularmente a los niños hambrientos. Las mujeres tenían que ser las primeras en esta compañía por la vida de sus hijos.*<sup>1812</sup>

Coloane montre ainsi une autre face de l'histoire en se focalisant sur l'action parallèle des femmes, les grandes oubliées des discours officiels. La nouvelle consacre ainsi un deuxième héros, crée une seconde légende :

*Y así fue como Susana Calafate impulsó esta inusitada protesta. La ciudad del otro lado del río comenzó a despertar y voces de distintos rincones se confundieron en un grito de esperanza que sacudió las conciencias de otros y otros. Así, manos solidarias se extendieron a ese enclave lejano donde muchas Susanas podrían columbrar un horizonte mejor tras el río de la Mano.*<sup>1813</sup>

Est exprimée dans ce passage aux allures de chronique historique locale la naissance d'une conscience politique révélant la nécessité d'une union entre ouvriers au-delà du cadre étroit de Río de la Mano et des frontières régionales. L'action de Susana symbolise l'union de la région de Magallanes au reste du pays et le souhait de voir sa marginalisation prendre fin. Ce final euphorique affirme l'espoir d'un monde meilleur pour les ouvriers des confins chiliens.

Dans les textes de Coloane, l'histoire régionale n'est pas seulement racontée comme un ensemble de légendes ou de témoignages. Elle peut être mise en scène en tant qu'événement

<sup>1811</sup> « Pedro Soldado », *Cuentos completos*, op.cit., p.268.

<sup>1812</sup> *Ibid.*, pp.268-269.

<sup>1813</sup> *Ibid.*, p.269

créé par des individus. Le lecteur se trouve alors littéralement plongé *in medias res* au cœur du mouvement, dans le vif de sa dynamique.

### 2.2.3. Le mouvement ouvrier en marche

« *De cómo murió el chilote Otey* » se propose de mettre en scène les faits et gestes d'un Chilote dénommé Bernardo Otey au sein du mouvement ouvrier survenu en Patagonie dans les années vingt, tout en dévoilant les ténébreuses coulisses de l'histoire, autrement dit, la répression et les massacres perpétrés par l'armée argentine contre les rebelles de la province de Santa Cruz durant les grèves qui marquèrent la période.

Dans un article qu'elle a consacré à l'étude de la nouvelle, Mariela Rodríguez montre de quelle manière ce récit constitue une mise en question de la version officielle de l'histoire argentine sur ce mouvement ouvrier. Selon elle, l'auteur y accorde une visibilité et une place de premier choix à des hommes longtemps relégués au second plan en dépit du caractère essentiel de leurs actions. Dans cette perspective, le héros Bernardo Otey doit être considéré comme un emblème de la communauté ouvrière rurale réprimée, à savoir « *un sujeto subalterno dentro del grupo subalterno, doblemente discriminado: por desempeñarse como trabajador rural y por haber nacido en Chiloé*<sup>1814</sup> ». Pour ce faire, Coloane exploiterait le symbolisme de la frontière comme un espace ouvert et perméable, mettant ainsi en évidence les correspondances étroites entre marge géographique, marginalisation sociale et politique et invisibilité historique. Dans ces conditions, la nouvelle apparaît comme le lieu poétique de l'expression d'une intention politique et d'un discours identitaire.

De fait, le mouvement collectif auquel participe Bernardo Otey apparaît comme un moment de convergence et d'unification communautaires, notamment à travers la description de l'assemblée générale tenue sur la meseta de la Turba :

*La unidad propiciada durante las huelgas permite la emergencia de un momento de communitas; es decir, una situación emocional intensa de experiencia identitaria, cohesión y fraternidad horizontal que en el relato es interrumpida en dos oportunidades: por la traición de uno de los compañeros y por la marcación de los participantes de acuerdo a la nacionalidad.*<sup>1815</sup>

La nouvelle s'ouvre sur l'assemblée des grévistes encore en vie en un lieu auquel l'histoire humaine va transmettre sa vitalité, et réciproquement. En effet, sa configuration est

<sup>1814</sup> Mariela Rodríguez, « *De cómo murió el chilote Otey: testimonio de una frontera desangrada en la década del '20* », *Revista austral de ciencias sociales*, N°11, 2006, p. 80.

<sup>1815</sup> *Ibid.*

telle qu'une interaction est possible entre les lieux et l'intelligence des hommes qui ont choisi le plateau de la Turba pour décider d'une nouvelle étape dans l'histoire. La Turba se révèle un axe, géographique et symbolique :

*Alrededor de novecientos hombres se reunieron a deliberar en la meseta de la Turba [...]. Dejaron ocultos sus caballos en una depresión del faldeo y se encaminaron hacia el centro de la altiplanicie, que se elevaba como una isla solitaria en medio de un mar estático, llano y gris. [...]*  
*Los novecientos hombres avanzaron hasta el centro del turbal y se sentaron sobre los mogotes formando una gruesa rueda humana, casi totalmente mimetizada con el oscuro color de la turba.*<sup>1816</sup>

L'incipit de la nouvelle offre une vision d'ensemble de ces hommes qui forment une masse anonyme (ils sont désignés par leur nombre), autant d'individus qui ne vaudront qu'à travers une histoire collective. La comparaison par laquelle le plateau prend l'aspect d'une île solitaire dominant une plaine elle-même métaphorisée en mer statique confère à ce lieu de convergence un double sens : le groupe est isolé au sein du vaste paysage et ne peut compter que sur la solidarité et la loyauté de chacun de ses membres pour exister et perdurer. Dans le même temps, contrastant avec le statisme de la nature environnante, cette masse humaine représente un principe d'énergie et de vie, la promesse d'un combat acharné.

Dans cette nouvelle comme dans bon nombre de ses textes, Francisco Coloane exploite efficacement la potentialité symbolique de la géographie et de la nature australes. La cime sur laquelle les hommes se sont réunis motive une description panoramique significative à cet égard :

*La altura de sus cantiles, de unos trescientos metros, permitía dominar toda la dilatada pampa de su derredor, y, sobre todo, las casas de la estancia, una bandada de techos rojos [...]. En lontananza, por el oeste, sólo se divisaban las lejanas cordilleras azules de los Andes patagónicos, único accidente que interrumpía los horizontes de aquella inmensidad.*<sup>1817</sup>

La domination visuelle que permet la saisie panoramique des lieux est une manière métaphorique d'exprimer la possession d'un vaste territoire qui embrasse les larges plaines et la cordillère des Andes patagoniques. Dans le même temps, leur situation élevée permet aux ouvriers de dominer symboliquement les estancias où ils ne sont d'ordinaire que des subalternes.

A cette situation centrale et élevée sur laquelle insiste le texte pour construire une géographie triomphale, s'ajoute la possibilité d'un mimétisme chromatique et morphologique

<sup>1816</sup> Francisco Coloane, « De cómo murió el chilote Otey », *Cuentos completos, op.cit.*, p.358.

<sup>1817</sup> *Ibid.*

entre les révoltés et la terre sur laquelle ils échafaudent leur stratégie combattive : « *Los novecientos hombres permanecían a la expectativa, tan quietos y oscuros como si fueran otros mogotes, un poco más sobresalidos, del turbal*<sup>1818</sup> ». La comparaison suggère une appartenance symbolique des hommes aux lieux, comme si les premiers faisaient partie intégrante du même ensemble naturel et en étaient les rejetons, au même titre que les collines arrondies (« *mogotes* ») qui caractérisent le paysage.

En outre, dans une perspective plus pragmatique, cette similarité presque parfaite leur permet de ne pas être vus de leur plus grande ennemie, l'armée :

*[...] ningún ojo humano habría podido descubrir la reunión de los novecientos hombres sobre aquella superficie cubierta de extensos turbales matizados con pequeños claros de pasto coirón.*<sup>1819</sup>

On le voit, les ouvriers rebelles mettent la nature et la géographie australes au service de leur action, une idée rehaussée dans le résumé de l'histoire du soulèvement emmené par Facón Grande contre les troupes du colonel Varela :

*El río mismo, cuyo caudal impide su paso a nado, sirvió para que Facón Grande y sus troperos, campañistas y amansadores de potros, se salvaran muchas veces de las tropas profesionales vadeándolo por pasos sólo por los indios tehuelches y ellos conocidos.*<sup>1820</sup>

L'écrivain austral révèle ainsi qu'en cette région du monde si particulière, l'histoire humaine ne peut ignorer la géographie et la nature. Les hommes doivent nécessairement composer avec elles et ceux qui la connaissent pourront en tirer parti. De fait, travailleurs ruraux et Indiens partagent la même connaissance intime et pragmatique des lieux<sup>1821</sup>, à la différence de leurs ennemis entraînés aux techniques de guerre académiques, inadaptées lorsqu'il s'agit de maîtriser un espace géographique complexe et sauvage. Une poétique des lieux alimente ainsi de manière substantielle l'intention politique qui sous-tend le récit.

Il n'est pas anodin que la collectivité prenne forme et sens autour de ce centre et que cette assemblée inaugure le récit. Telle qu'elle est mise en scène, la meseta de la Turba est l'un de ces lieux qui font un peuple, à vocation identitaire. Inversement, elle est un haut-lieu dont la vie se nourrit d'une communauté d'idées, de désirs, de revendications et d'actions humaines. C'est là que prend vie la métaphore de la grande roue humaine qui désignera tout au long du récit la masse formée par les ouvriers ruraux rassemblés. L'image exploite

<sup>1818</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>1819</sup> *Ibid.*

<sup>1820</sup> *Ibid.*, p. 359

<sup>1821</sup> Ce que Mariela Rodríguez interprète comme la mise en valeur d'une continuité entre les deux cultures, dans « *Cómo murió el chilote Otey: Testimonio de una frontera desangrada* », *op.cit.*, p.93.

symboliquement le sens littéral de la roue comme pièce indispensable au bon fonctionnement d'un mécanisme d'ensemble, soit ici, la marche de l'histoire. Cette roue humaine peut donc être appréhendée comme l'image de la *communitas* au sens où l'entend l'anthropologue Carol Trosset et que Mariela Rodríguez intègre à son analyse de la nouvelle de Coloane :

*La communitas, según Trosset, es un momento en el que ocurre una aguda experiencia emocional de unidad social, de afirmación de la propia identidad orientada por algún tipo de acción. Este sentido de pertenencia es resultado, a su vez, de una interpelación que permite a los individuos convertirse en sujetos y reconocerse como parte de un grupo.*<sup>1822</sup>

Cette communauté est d'abord représentée par la figure emblématique du chef Facón Grande, l'axe incarné autour duquel ses liens se resserrent : « [...] *el círculo se estrechó un poco más en torno de su eje*<sup>1823</sup> ». Les neuf cent hommes révoltés ne forment désormais plus qu'un « cercle », terme par lequel ils sont ici désignés. Quelques lignes plus bas reparait la métaphore mécanique (« *La murmurante rueda humana se acalló* »)<sup>1824</sup> qui succède à une légère variation : « *Un murmullo atravesó como otra helada ráfaga por el oscuro ruedo humano*<sup>1825</sup> ». Sur la première image d'un groupe solidaire dont les membres sont engagés dans une même action se greffe ici celle d'une masse anonyme, obscure et passive.

En effet, ces hommes écoutent un autre parler – celui qui détient le pouvoir est celui qui détient la parole – et se contentent de murmurer de manière indistincte ou de se taire. Cette interprétation négative de la métaphore de la roue est étayée par l'exposition devant tous les combattants du plan d'action que prépare le chef Facón Grande. Selon lui, étant donné la défaite inévitable, le mieux serait que le reste des survivants puisse se sauver par la cordillère du Payne pendant que ceux qui furent les premiers au combat termineraient glorieusement leur mission. Cette division des rebelles en deux groupes – les combattants d'un côté, les fuyitifs de l'autre – conduit les auditeurs à s'interroger sur l'usage que fait leur chef du pronom « nous » et sur ses implications sociales et politiques :

*No queda otra que hacerles frente desde el galpón de esquila de la estancia, para que el resto de nosotros pueda ponerse a salvo por la cordillera del Payne.  
El círculo se removió algo confundido al escuchar la palabra « nosotros »... ¿Quiénes eran esos « nosotros »? ¿Acaso Facón Grande, uno de los cabecillas que habían iniciado la revuelta en el río Santa Cruz, también se incluía entre los que debían escapar por el Payne, mientras otros disparaban hasta su último cartucho en el galpón de esquila ? [...] —¿Quiénes son esos « nosotros » ?... —inquirió uno con frío sarcasmo.*<sup>1826</sup>

<sup>1822</sup>*Ibid.*, p. 87.

<sup>1823</sup> « *De cómo murió el chilote Otey* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.360.

<sup>1824</sup>*Ibid.*, p.361.

<sup>1825</sup>*Ibid.*

<sup>1826</sup>*Ibid.*, p. 360.



Le Chilote Bernardo Otey viendra briser cette distinction, cet ordre factice imposé par un chef à un groupe d'hommes : c'est là le sens de son personnage et de son héroïsme. Alors que l'exode vers la cordillère du Payne a commencé, un individu encore anonyme se détache du groupe, signifiant ainsi son refus de suivre le chemin qu'on a tracé pour lui :

*De pronto, desde la multitud en éxodo hacia el Payne se desprendió un jinete que a galope tendido avanzó en pos de la retaguardia de los troperos. Todos, de una y otra parte, se dieron vuelta a mirar aquel poncho de lona blanca que flameaba al viento [...].*

— [...] yo he venido hasta aquí porque quiero también pelear con los del Diez de Caballería.

*Los que escuchaban el diálogo haciéndose los distraídos se dieron vuelta de súbito a mirarlo.*

—Pero usted no es del otro lado del río Santa Cruz —le dijo Facón.

—No; era lechero en la estancia Primavera cuando empezó la revuelta. Después me metí en ella y aquí estoy; quiero pelearla hasta el final, si ustedes me lo permiten. [...]

—Si es su gusto... , que se quede —contestaron varias voces con gravedad.<sup>1827</sup>

En revenant sur ses pas pour demander la permission de se battre jusqu'au bout, ce personnage brise non seulement l'ordre imposé par le chef et accepté par les deux camps – d'où la même surprise de part et d'autre, signalée par l'emploi de la même expression : « *se dieron vuelta a mirar* ; *se dieron vuelta de súbito a mirarlo* » –, mais également celui, plus implicite, défini par les statuts sociaux et les frontières géographiques.

En effet, tandis que le mystérieux cavalier justifie son retour en arrière par sa volonté de rendre à l'un de ses compagnons de lutte l'argent qu'il a gagné au jeu contre lui, le texte rappelle le racisme dont ont été victimes les Chilotes<sup>1828</sup> ayant émigré en région australe à la recherche d'un meilleur statut socio-économique : « —Chilote tenía que ser !... —profirió rudamente por lo bajo otro de los troperos<sup>1829</sup> ». Par le biais de l'allusion, et à travers la fiction, Coloane exhibe les non-dits de l'histoire officielle qui furent la réalité quotidienne de ces hommes.

<sup>1827</sup> *Ibid.*, pp.362-363.

<sup>1828</sup> Alberto Arambour souligne cette tendance d'autant plus paradoxale que les travailleurs chilotes étaient présents en masse dans la région de Magallanes et engagés dans la lutte politique de gauche : « *Chilotes fueron los primeros colonos permanentes, y aquellos que, luego de años de trabajo, fueron progresivamente desposeídos de sus títulos como tales y convertidos tanto en una distante pero accesible reserva de mano de obra como en base principal de la militancia obrera. Los chilotes constituyeron una mayoría en la poderosa Federación Obrera de Magallanes (1911-c.1925), conducida en varios momentos por anarquistas y socialistas. Ello no impidió, sin embargo, que la condición chilota se convirtiese en un problema incluso al interior del movimiento obrero. Los chilotes fueron objeto de un discurso etnizador (o de racialización biocultural) por las elites nacionales y regionales, que los definieron como una mezcla imperfecta de nativos y conquistadores españoles. Los trabajadores chilotes desarrollaron una fuerte identificación con los discursos clasistas desde abajo pero su identidad étnica fue permanentemente disputada como un signo sobre el cual diferentes significados fueron impuestos “desde arriba” [...]* », « *Racialización desde afuera, etnización hacia adentro. Clase y región en el movimiento obrero de la Patagonia, principios del siglo XX* », *Historia de racismo y discriminación en Chile*, (dir. Rafael Gaune, Martín Lara), Santiago, UQBAR Editores, 2010, p.371.

<sup>1829</sup> « *De cómo murió el chilote Otey* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p.362.

Cette phrase lapidaire est en effet lourde de sous-entendus, ce que vient confirmer la réaction du Chilote ainsi traité : « *El rostro de ojos claros y aguados se encogió parpadeando, como si hubiera recibido un violento latigazo*<sup>1830</sup> ». Il ressent ce commentaire comme une insulte violente, physique, comme le suggère l'image du coup de fouet. Pour le moment, le texte ne s'attarde pas sur cette provocation, ce qui donne à cette petite scène toute sa force suggestive, d'autant plus que le Chilote ne réplique pas et se contente de subir ces mots. Ce réflexe d'acceptation est lié à son statut de subalterne ainsi qu'à un contexte historique marqué par une tension entre « [...] *lo nacional y lo extranjero (asociado a la ideología comunista) y, más precisamente, entre la valorización de lo argentino y el desprestigio de lo chileno/chilote*<sup>1831</sup> ». Mariela Rodríguez rappelle qu'à ce processus de différenciation entre « ce qui est argentin » et « ce qui est chilien », vient se superposer un phénomène de discrimination des Chilotes à l'intérieur même du Chili qui joue en faveur du premier :

*Dentro de Chile son percibidos como una población con características particulares que se diferencia del resto del país. Suele decirse de ellos que « no se parecen a nadie » y que « el chilote es chilote no más... con sus barquitos, sus huertas, sus cuentos, su magia... ». Tales particularidades —desde el punto de vista de la organización social, política, económica y cosmogónica, a las que se agrega un bagaje étnico con alto componentes indígenas y bajo nivel de instrucción— hacen que, en algunos casos, sean considerados por otros chilenos como ciudadanos de segunda categoría.*<sup>1832</sup>

A la nuit tombée, alors que les derniers combattants se sont installés dans le hangar de tonte de l'estancia, conformément au plan d'action décidé par leur chef, l'un d'entre eux, dresseur de chevaux, revient sur le sens de cette provocation. Pour lui, elle est la véritable raison de l'engagement de Bernardo Otey aux côtés des combattants car il peut ainsi se venger en faisant mentir les préjugés envers les Chilotes<sup>1833</sup> :

—*¡De puro cantor se ha metido en esto ! —dijo el amansador de potros al hombre de poncho blanco [...].*  
 —*¡Yo estoy metido en la cueca y tengo que bailarla bien ! —replicó.*  
 —*A lo mejor le picó aquello de « chilote tenía que ser »...*  
 —*Sí, me picó eso; pero yo venía decidido a que me dejaran con ustedes...*<sup>1834</sup>

Dans ce dialogue, Bernardo Otey est l'homme au ciré blanc. Plus tard, il sera identifié à ce vêtement de manière synecdochique. La première fois, c'est lorsqu'il se détache du groupe des vaincus pour s'affirmer en tant qu'individu : « *Todos, de una y otra parte, se dieron*

<sup>1830</sup> *Ibid.*

<sup>1831</sup> Mariela Rodríguez, « *De cómo murió el chilote Otey: Testimonio de una frontera desangrada* », *op.cit.*, p.91.

<sup>1832</sup> *Ibid.*

<sup>1833</sup> Ils sont notamment vus comme lâches au combat, ce qu'on peut lire un peu plus loin dans le texte.

<sup>1834</sup> « *De cómo murió el chilote Otey* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.364.

*vuelta a mirar aquel poncho de lona blanca que flameaba al viento*<sup>1835</sup> ». De cette façon, Coloane met en lumière, par le détour de l'image, la manière dont l'identité d'un individu se construit aussi dans et par son engagement au sein d'un mouvement collectif, ancré dans un territoire donné. Egalement, le fait que le héros chilote ne soit pas désigné par ses nom et prénom permet de conserver la dimension collective du personnage. Mentionnée plusieurs fois, l'image du ciré blanc devient emblématique. Elle est d'ailleurs la dernière qu'ont du Chilote Otey ceux qui s'en vont vers le Payne :

*Antes de perderse en la distancia, muchos de los que marchaban camino del Payne se dieron vuelta una vez más para mirar: el poncho blanco cerraba la retaguardia de los troperos, flameando al viento como un gran pañuelo de adiós.*<sup>1836</sup>

La couleur blanche du ciré peut suggérer l'intégrité morale. Dans ce contexte guerrier, le vêtement qui flotte au vent pourrait aussi apparaître comme un drapeau dont la blancheur serait un emblème de paix, en adéquation avec le choix du Chilote Otey de refuser la scission décidée par Facón Grande. Dans le texte pourtant, les deux comparaisons qui caractérisent le ciré blanc n'ont pas cette valeur idéologique. Ce drapeau métaphorique y possède un sens affectif et est présenté comme un signe d'adieu : le Chilote a quitté le rang auquel il semblait être dès l'abord destiné, celui de ses supposés semblables, des « lâches ». Cet adieu est aussi une victoire puisqu'elle signifie le renversement d'un ordre fondé sur des préjugés.

Le dialogue entre le dresseur de chevaux et Bernardo Otey est lui aussi le lieu et le moyen d'une mise en question des préjugés et stéréotypes qui régissent les relations entre les ouvriers australiens. En effet, contre toute attente, les questions du Chilote vont droit au but et sont une manière de briser un tabou : « [...] ¿por qué miran tan en menos a los chilotes por estos lados? ¿Nada más que porque han nacido en las islas de Chiloé? ¿Qué tiene eso? »<sup>1837</sup> ». Pour toute réponse, le dresseur de chevaux reprend les stéréotypes associés aux Chilotes<sup>1838</sup> sans les remettre en cause ou prendre de la distance, une attitude incompréhensible dans la mesure où il est né lui aussi à Chiloé :

*—No, no es por eso; es que son bastante apoltronados... y se vuelven matreros cuando hay que decidirse por las huelgas, aunque después son los primeros en estirar la poruña para recibir lo que se ha ganado... A mí también me dolió un poco eso de « chilote tenía que ser », porque yo nací en Chiloé.*

<sup>1835</sup> *Ibid.*, p.362.

<sup>1836</sup> *Ibid.*, p.363.

<sup>1837</sup> *Ibid.*, p.364.

<sup>1838</sup> Selon Mariela Rodríguez, « [...] en la acusación, implícitamente, preconceptos emanados de un cruce de distintas identidades: nacional, regional, de clase y etnia », « De cómo murió el chilote Otey: Testimonio de una frontera desagrada », *op.cit.*, p.90.

—¿Ah... sí ? ¿En qué parte?  
 —En Tenaún..., me llamo Gabriel Rivera.  
 —Yo soy de la isla de Lemuy..., Bernardo Otey, para servirle.<sup>1839</sup>

De manière tout aussi paradoxale, ces clichés ne sont pas remis en question par Bernardo Otey pourtant bouleversé par l'injure et bien que le personnage se pose en contrepoint des préjugés de lâcheté et d'opportunisme associés aux Chilotes. Ces derniers semblent eux-mêmes avoir intégré le racisme et l'avoir accepté, comme le suggère la réponse de Gabriel. Désormais, à ce moment de la conversation, ce qui pour les deux hommes compte plus que la mise à mal des stéréotypes, c'est d'avoir reconnu en l'autre un compatriote. Le dialogue change alors de ton et chacun des deux hommes va raconter son histoire. Cette ouverture, dévoilement de la véritable identité occultée derrière les catégories culturelles, mène à une nouvelle expérience de la « *communitas* ». Elle met concrètement fin à la scission superficielle et pragmatique du mouvement gréviste imposée par Facón Grande :

*La experiencia de la communitas entre los huelguistas emerge, así, como resultado de una apelación identitaria de acuerdo a la pertenencia de clase —en tanto “obreros rurales”; un sentimiento compartido de unidad que se impone sobre otras posibles adscripciones y las torna irrelevantes durante este lapso temporal.*<sup>1840</sup>

La reconnaissance ayant eu lieu, une confiance s'étant établie entre les deux hommes, Otey peut expliquer la raison pour laquelle les Chilotes « se défilent » généralement en cas de grève :

—¿Cuántos chicos tiene ?  
 —Cuatro, dos hombres y dos mujercitas... Por ellos uno no se mete de un tirón ¿Qué dirían si me vieran volver con las manos vacías? ¿A veces se debe hasta la plata del barco, que se le ha pedido prestada a un pariente o a un vecino! Y uno no puede andarle contando todo esto al mundo entero... Por eso somos un poco matreros para las huelgas... ¿A usted no le pasa lo mismo? ¿No tiene familia allá en Tenaún ?<sup>1841</sup>

C'est donc, selon Otey, leur orgueil ainsi qu'une conscience affirmée de leur responsabilité familiale qui dissuadent les Chilotes de prendre le risque de perdre de l'argent quand celui-ci manque déjà. La misère sociale des Chilotes apparaît ici comme un obstacle économique et psychologique à la lutte politique. A travers ce discours généralisateur (« *somos* »), la trajectoire du personnage devient représentative de nombreux destins chilotes.

<sup>1839</sup> « De cómo murió el chilote Otey », *Cuentos completos*, op.cit., p.364..

<sup>1840</sup> Mariela Rodríguez, « De cómo murió el chilote Otey: Testimonio de una frontera desangrada », op.cit., p.89.

<sup>1841</sup> « De cómo murió el chilote Otey », *Cuentos completos*, op.cit., p. 364.

C'est aussi le cas de son interlocuteur Gabriel Rivera, également chilote. Sa trajectoire est semblable à celle de beaucoup de ses compatriotes insulaires : elle commence par un voyage de Chiloé à la Patagonie motivé par le mythe d'une terre idéale et providentielle et par la décision de travailler dans une estancia pour y gagner sa vie, d'abord comme tondeur, péon, bouvier, puis dresseur de chevaux. Sur place, Gabriel Rivera aura tôt fait de déchanter, comme ce fut le cas de nombreux Chilotes enivrés du rêve de Patagonie :

*Me acuerdo la vez que [mi tío] me dijo: « Allá en la Patagonia se pasa muy bien..., se come asado de cordero todos los días..., y se montan caballos tan grandes como los cerros ». « ¿Dónde está la Patagonia? », le pregunté un día. « ¡Allá está la Patagonia! », me respondió estirando el brazo hacia un lado del cielo, donde se divisaba una franja muy celeste y sonrosada. Desde ese día la Patagonia para mí fue eso [...]. Una vez aquí, ¡qué diablos !..., ¡los caballos no eran tan grandes como los cerros, y el pedazo del cielo ese siempre estaba corrido por el mismo lado y más lejos.<sup>1842</sup>*

S'il a pu gagner de l'argent en domptant les chevaux sauvages, Rivera doit en revanche faire face à une solitude insurmontable et se confronter au problème du déracinement. D'ailleurs, s'il peut mener le combat jusqu'au bout, c'est que ce risque ne comporte pour lui aucun enjeu familial :

*Le da lo mismo terminar debajo del lomo de un arisco o en una huifa como esta en que nos hallamos metidos... En cambio, usted debiera agarrar su caballo y espantar para el Payne..., lo esperarán allá en Lemuy una mujer y unos niños.<sup>1843</sup>*

Ces récits autobiographiques permettent au lecteur de connaître la société chilote, sa culture et son évolution, depuis un point de vue interne. Otey et Rivera offrent deux expériences individuelles qui corroborent la même idée : la pauvreté est le facteur principal d'immigration chilote en Patagonie. Les deux personnages représentent donc deux types d'histoire différents mais l'un comme l'autre sont caractéristiques des destins des immigrés chilotes. Leur dialogue confirme le phénomène migratoire chilote très important en Argentine dès la fin du 19e s. ; les migrants, partis pour y trouver du travail, finissent par s'y enraciner pour des générations<sup>1844</sup>.

*—¿Y siendo lemuyano, cómo se metió tan tierra adentro? ¡Cuando los de Lemuy son no más que loberos y nutrieros!*

<sup>1842</sup> *Ibid.*, p.365.

<sup>1843</sup> *Ibid.*

<sup>1844</sup> Dans ses mémoires, Coloane aborde ce sujet qui lui tient à cœur : « *La gente del extremo sur se informaba más y mejor por la prensa y las radios argentinas. También la vida cultural nos ligaba estrechamente a nuestros vecinos. De allá venían la literatura, las revistas, el teatro y los conjuntos musicales. Por otra parte, muchos chilotes se afincaban en minas, industrias o estancias de Río Turbio y Río Gallegos, en territorio argentino, donde formaban familias y se radicaban para siempre. Centenares o miles de sus descendientes siguen viviendo allí... »*, *Los pasos del hombre*, op.cit., p.98.

—*Ya no van quedando lobos ni nutrias... Los gringos las están acabando. Aunque uno se arriesgue a ese lado del golfo de Penas, ya no sale a cuenta, y la mujer y los chicos tienen que comer... Por eso uno se larga por estos lados.*<sup>1845</sup>

Outre le récit de ces morceaux de vie (la petite histoire), la grande Histoire est rappelée et racontée grâce à la question du Chilote Otey : «—¿Por qué habrá empezado todo esto ?<sup>1846</sup> ». Elle est l'occasion d'un bref exposé des faits et plus précisément, d'un retour sur l'épisode de la trahison d'un certain « *Mata Negra* » qui a changé de camp pour rejoindre les fermiers. Cette réponse ne satisfait pourtant pas Otey, qui continue de s'interroger :

—*Más o menos todo eso es sabido —dijo Otey, con voz apagada entre las sombras—; pero yo me pregunto, ¿por qué diablos no se arreglan las cosas antes de que empiecen los tiroteos, porque después no las arregla nadie?*<sup>1847</sup>

Cette seconde question, qui met en évidence l'absurdité des conflits, va délier la langue de Gabriel : sur l'espace de vingt-deux lignes, il va donner sa propre version<sup>1848</sup> des raisons qui ont conduit à la répression violente du mouvement. Son exposé quelque peu désordonné et entrecoupé d'anecdotes personnelles, permet toutefois au lecteur d'avoir un aperçu de l'ensemble des faits sous la forme d'une synthèse subjective, sans être débordé des détails ou précisions qui pourraient encombrer le récit de l'historien. Parallèlement, par la voix de Gabriel, témoin et acteur de l'histoire en marche, Francisco Coloane dénonce les injustices commises contre les ouvriers agricoles. Attentif à l'échange des deux Chilotes, le lecteur est ainsi plongé au cœur de l'histoire régionale, transporté dans un espace-temps lointain, révolu mais à la fois proche grâce à l'intimité de la conversation.

A cette pause nocturne et au repos obligé qu'elle implique succède l'action, mise en branle par l'arrivée brutale des troupes du colonel Varela. Celle-ci marque le début des tirs et du combat armé. La description des scènes de bataille se caractérise par un processus d'héroïsation explicite, et Facón Grande apparaît comme une figure épique digne d'admiration au moment où ses hommes se trouvent sans munition, sur le point d'être vaincus. L'apogée du combat est décrite comme un événement éminemment dramatique mais aussi elle est aussi l'occasion pour l'écrivain de rendre hommage à ces ouvriers devenus par la

<sup>1845</sup> « *De cómo murió el chilote Otey* », *Cuentos completos*, op.cit., p. 364.

<sup>1846</sup> *Ibid.*, p.366.

<sup>1847</sup> *Ibid.*

<sup>1848</sup> Son discours est ponctué ainsi par le narrateur : « [...] dijo el amansador de potros dando término a su versión de la huelga », un discours où, par ailleurs, abondent les signes d'incertitude et de prudence. « — ¡Qué se yo ! » répond d'abord Gabriel à la question de Bernardo avant de se lancer dans cette longue tirade où l'on trouve par deux fois le verbe « *parecer* » : « *Parece que los estancieros ganaron mucha plata con la guerra [...]. Pero parece que había otras cosas todavía...* », *ibid.*

force des choses d'intrépides guerriers déterminés à se battre jusqu'au bout, au nom d'une cause commune :

*Las ametralladoras lanzaron sus ráfagas protegiendo el avance final. Los de adentro ya no tenían una sola bala y no tuvieron más armas que sus falcones y cuchillos descuerados para hacer frente a esa última refriega. En heroica lucha cuerpo a cuerpo, la muerte de Facón Grande, el cabecilla, puso término al prolongado combate cuando todavía quedaban más de veinte troperos vivos, pues muy pocos habían caído con los tiroteos y la mayoría había perecido sólo en la refriega final.*<sup>1849</sup>

Dans ce passage sont mis en valeur l'intelligence, la force et le courage qu'ont déployé les vachers dans leur lutte acharnée contre les soldats. Dans le paragraphe suivant, l'épos laisse place au *pathos* qui génère chez le lecteur un sentiment de compassion à l'égard de ces hommes valeureux condamnés à une mort tragique :

*Esa misma tarde fue fusilado el resto sobre el cemento del secadero del baño para ovejas. Los sacaron en grupos de a cinco, y el propio Varela ordenó no emplear más de una bala para cada uno de los prisioneros, pues también sus municiones estaban casi agotadas. Gabriel Rivera, el amansador de potros, y Bernardo Otey, con otros troperos, fueron los últimos en ser conducidos al frente del pelotón de fusilamiento.*<sup>1850</sup>

Le regard qui se pose d'abord sur le groupe des fusillés se concentre ensuite sur les deux Chilotes, plus familiers au lecteur, et donc davantage susceptibles d'accentuer sa compassion. Dans le texte, ces deux personnages ne sont pas tués sur-le-champ mais lentement conduits à la mort. Celle-ci est ainsi vécue comme une issue fatale imminente et plus pénible que le serait une mort immédiate et instantanée. La mort abordée comme événement à venir comporte le temps tragique de l'attente impuissante qui s'interpose entre la défaite et l'exécution. Elle peut donc être anticipée, imaginée, pensée.

Surtout, en faisant de la mort un chemin, le narrateur se donne la possibilité d'emprunter le regard des personnages pour recueillir, à mesure qu'ils progressent vers le peloton d'exécution, le spectacle d'une hécatombe tragique. S'impose en effet aux yeux du lecteur le tableau d'un massacre cruellement mis en scène et dont les condamnés sont désormais les seuls témoins oculaires :

*Promediaba la tarde, pero un cielo encapotado y bajo había convertido el día en una madrugada interminable, cenicienta y fría. Al avanzar hacia la losa del secadero, vieron el montón de cadáveres de sus compañeros ya dispuestos para recibir la rociada de kerosene para quemarlos, la mejor tumba que había prescrito Varela para sus víctimas, cuando no las dejaba para solaz de zorros y buitres. Entre aquellos cuerpos se destacaba el de Facón Grande, que el coronel había hecho colocar encima para verlo por sus propios ojos, pues*

---

<sup>1849</sup>*Ibid.*, p.369.

<sup>1850</sup>*Ibid.*

*había sido el único cabecilla que, si no interviene la traición de Mata Negra, hubiera dado cuenta de él y de todo su regimiento.*<sup>1851</sup>

La description crue de ce charnier est introduite par une notation d'ordre climatique, fait d'écriture récurrent chez Coloane qui bien souvent invite à voir dans des phénomènes célestes des augures. Les cieus de Coloane sont un texte que le lecteur peut déchiffrer aisément et qui donne sa teneur à l'événement qu'il introduit. La présence du ciel dans « *De cómo murió el chilote Otey* » est remarquable dès l'incipit où ses mouvements revêtent une importance égale à la progression des événements guerriers. Les personnages y sont en effet particulièrement sensibles, comme le montrent deux scènes se déroulant pendant l'assemblée sur le plateau de la Turba. La première a lieu un peu avant le discours de Facón Grande. Tout commence à partir d'une remarque d'ordre météorologique qui surgit de manière impromptue, en apparence anodine et superficielle, mais qui suscite pourtant l'intérêt de nombreux hommes :

—*¡Parece que nos va a llover ! —dijo un amansador alto y espigado.*

*Los que estaban sentados a su alrededor alzaron la vista hacia un cielo revuelto la fijaron en un nubarrón más denso que venía abriéndose paso entre los otros como un gran toro negro.*

—*¡Ese chubasco no alcanza hasta aquí ! —dijo un hombrecito de cara azulada por el frío y de ojos claros y aguados, arrebuñándose en su poncho de loneta blanca.*

*El amansador de potros dio vuelta su angulosa cara morena, sonriendo burlescamente al hombrecito que hablaba con tanta seguridad del destino de una nube.*

—*¡Qué no nos va a alcanzar ..., luego veremos ! —le replicó.*

—*Le apuesto a que no llega ! —insistió el otro.*

—*¿Cuánto quiere apostar ?*

—*¡Aquí tengo cuarenta nacionales ! —respondió el del poncho blanco [...].*<sup>1852</sup>

L'importance accordée à cette anecdote en termes d'espace textuel ne peut qu'interpeller le lecteur. Une nouvelle lecture du récit nous permet en effet d'interpréter *a posteriori* ce ciel turbulent comme le miroir des événements. On constate également que les lectures différentes que font du ciel chacun des deux personnages sont en accord avec leur personnalité et leur destin romanesque et historique : Bernardo Otey, selon qui il ne pleuvra pas sur la tête des combattants, est l'optimiste (« *hablaba con tanta seguridad del destino de una nube* ») qui n'hésitera pas à prendre le risque de combattre ; le dresseur de chevaux est le sceptique, qui s'empressera de conseiller à son compagnon de rejoindre au plus vite les siens. Ce récit révèle une écriture poétique de l'histoire de la région : l'écrivain s'attache à en saisir l'essence au cœur de l'anecdote, en imaginant les visions particulières du monde qu'ont pu en avoir les hommes qui ont vécu et fait ces événements.

<sup>1851</sup>*Ibid.*

<sup>1852</sup>*Ibid.*, p.359.



Cette scène en apparence anecdotique contient ainsi de nombreux indices et clés de lecture. Le lecteur est invité à considérer le nuage comme une métaphore du destin tragique qui attend ces hommes, et à voir dans la comparaison par laquelle le nuage est décrit, « *como un gran toro negro* », une image qui conjugue les notions d'agressivité, d'attaque, et de violence bestiale. Ce nuage menaçant peut donc faire figure de symbole de l'armée de Patagonie prompt à répliquer violemment.

La première conversation météorologique sera suivie d'une seconde qui reprend la même image. Elle succède au discours de Facón Grande dans lequel il a exposé sa stratégie guerrière. Dans ce contexte, le premier échange entre le dresseur de chevaux et l'homme au ciré blanc constitue un malentendu :

—¿Qué le parece ? —dijo el hombrecito de poncho de lona blanca, codeando al amansador de potros, que se sentaba a su lado y quien había sido uno de los primeros en responder con la mano en alto.  
 —No quedaba otra..., está bien lo que ha hecho Facón.  
 —No...; yo le preguntaba por lo de la nube —dijo, haciendo un gesto hacia el cielo.  
 —¡Ah !... —profirió el amansador, levantando también la cara con una helada mueca de sorpresa.<sup>1853</sup>

Malgré sa surprise, due à la réponse « déplacée » de l'homme au ciré qui semble s'intéresser davantage au temps qu'il fait et à l'issue de son pari qu'à la marche de l'histoire à laquelle il participe pourtant, le dresseur de chevaux contemple lui aussi le ciel :

*Ambos divisaron que el toro negro empezaba a deshacerse, descargándose como una regadera sobre la llanura, a la distancia. El aguacero avanzó con sus cendales de flechecillas espejeantes; pero al aproximarse a los lindes de la meseta desapareció totalmente, quedando del oscuro nubarrón sólo un claro entre las nubes, por donde pasó un lampo que lamió luminosamente a la llovida pampa.*<sup>1854</sup>

La description du ciel se fait en deux temps. Le gros nuage menaçant évoqué plus haut en est d'abord le point focal. Il est ici désigné par la métaphore du taureau noir, qui plus haut n'était que comparaison. Du simple rapprochement, le texte est passé à une identification, ce qui accentue le pouvoir menaçant du ciel : l'impression qui en ressort est celle d'une bête réellement prête à attaquer.

La phrase suivante construit l'image d'une averse en mouvement qui figure la pluie comme un ensemble de voiles tissés d'innombrables petites flèches scintillantes. Bien que le suffixe diminutif en amoindrisse l'intensité, la présence de ces flèches renvoie évidemment à l'idée d'agression et de violence. En outre, cette image est à relier au verbe « *descargar* » ;

<sup>1853</sup>*Ibid.*, p.361.

<sup>1854</sup>*Ibid.*, pp.361-362.

ainsi, les flèches peuvent être aisément interprétées comme des armes, sorte de lances projetées par ce taureau noir, symbole de l'armée de Patagonie. La représentation imagée du ciel apparaît une fois de plus en adéquation avec les événements terrestres et se révèle une manière poétique de raconter l'histoire en mouvement, ainsi que celle à venir.

Alors que le ciel est d'abord présenté comme porteur de funestes auspices et que la pluie menaçante est donnée à lire comme un terrible présage, le second mouvement de la description renverse comme par magie cette situation (« *pero al aproximarse a los lindes de la meseta desapareció totalmente* »), comme si les combattants étaient finalement à l'abri de toute violence venue du ciel – et indirectement, des soldats –, protégés par une force supérieure qui leur serait favorable. En effet, l'atmosphère se radoucit, une douceur rendue sensible à l'oreille par les allitérations en [l], [ll] et [m] qui traduisent de manière sonore la faveur dont bénéficie le camp des civils. C'est pourtant l'armée qui vaincra.

En accord avec la logique poétique du récit, la description du charnier humain citée plus haut s'ouvre sur un ciel couvert. Ces notations météorologiques invitent une fois de plus le lecteur à lire des correspondances entre le destin des combattants civils et l'aspect du ciel érigé en miroir de l'histoire humaine. Ainsi, outre l'absence de clarté à l'horizon qui ne laisse aux condamnés aucun espoir, cette « matinée interminable, couleur cendre et froide » offre l'image de l'expérience visuelle que vont vivre les derniers survivants du conflit sur le chemin du peloton d'exécution ; très vite les cadavres entassés seront réduits en cendre par le feu (« *dispuestos para recibir la rociada de kerosene para quemarlos* ») tandis que la neige s'apprête à tomber (« *Un frío intenso anunciaba nevazón* »)<sup>1855</sup>. Le ciel donne ainsi le ton à la description à laquelle il est lié symboliquement.

Le texte met en valeur de cruauté de l'armée, le cynisme du colonel Varela ainsi que son sadisme. En effet, Varela prend plaisir à voir son plus grand ennemi (Facón Grande) mort, et l'exhibition de son corps est pour lui une revanche dont il tire une grande satisfaction. L'image du cadavre de Facón Grande (« *Entre aquellos cuerpos se destacaba el de Facón Grande, que el coronel había hecho colocar encima para verlo por sus propios ojos[...]* »)<sup>1856</sup> est dans le même temps une manière de suggérer que ce héros populaire conserve une dimension signifiante au-delà de sa mort et acquiert par là même une aura presque mythique qui le rend inoubliable : « *[...] había sido el único cabecilla que [...] hubiera dado cuenta de él y de todo su regimiento*<sup>1857</sup> ». Enfin, la décision du colonel de brûler le cadavre est certainement motivée par la volonté de faire disparaître toute trace de ses

---

<sup>1855</sup>*Ibid.*, p.370

<sup>1856</sup>*Ibid.*, p.369.

<sup>1857</sup>*Ibid.*

victimes. Ce détail a son importance : il montre combien il est facile d'enterrer la vérité et d'annihiler toute mémoire de la tragédie passée. Coloane a choisi quant à lui d'exhiber ces traces en les fixant par l'écriture, au sein d'une fiction inspirée de la réalité mais aussi nourrie par son imagination.

D'autre part, dans ses mémoires, l'écrivain chilote fait allusion au révisionnisme qui caractérise la plupart des récits officiels et qu'il cherche à déjouer par l'écriture en prêtant attention aux voix de ceux qui ont vécu l'événement de près, en recueillant les histoires personnelles d'individus retournés à l'anonymat malgré leur rôle actif dans l'histoire. Il décrit lui-même sa méthode d'écriture comme une quête, une recherche de la vérité, qu'il s'agisse de dire le triste sort des ouvriers agricoles ou celui des Indiens de Patagonie : « [...] *escuché los relatos de trabajadores ganaderos sobre masacres [...], registré algunos de los episodios que la historia oficial ignora o refleja muy débilmente*<sup>1858</sup> ». Coloane a pu ainsi recueillir de certains de ceux qu'il a rencontrés à Magallanes leur expérience du mouvement ouvrier :

*Yo llegué a Magallanes cuando tenía trece años y alcancé a saber cosas de Puerto Aisén y Puerto Natales. Me tocó encontrarme con amigos que habían luchado en esa huelga. Tengo un amigo, Pedro Arentsen, quien tenía catorce años cuando anduvo en toda la Huelga Grande. Anduvo con los huelguistas. Con Pedro solíamos pasar ante un árbol: al pie de ese gran roble fueron sepultados catorce huelguistas, fusilados por el coronel Varela. Allí hay un letrero que reza: « Aquí yacen catorce obreros por defender su causa ».*<sup>1859</sup>

Coloane a donc vu lui-même cette épitaphe et l'on comprend que s'il l'évoque à plusieurs reprises dans ses textes, c'est qu'elle l'a marqué. Pourtant, l'écrivain ne fait que retranscrire une version qui lui aurait été contée par l'un des acteurs et témoins des événements, et c'est d'ailleurs, comme on le verra, ce que raconte la fin de la nouvelle « *De cómo murió el chilote Otey* ». A cet égard, Mariela Rodríguez a pu recueillir de précieuses informations auprès de l'épouse de Francisco Coloane:

*Esta historia llegó a sus oídos en su juventud, cuando trabajaba en estancias de Tierra del Fuego, de la Región de Magallanes y en lo que actualmente es laprovincia de Santa Cruz. Quedó alojado en su memoria hasta que lo traspuso al papel, para lo cual —al igual que los enunciadores de cada una de las instancias narrativas que le precedieron— tuvo que explorar entre sus recuerdos para recuperar lo que había escuchado, seleccionar los hechos, disponerlos en un orden estratégico, calificarlos y elegir el tono apropiado*<sup>1860</sup>.

Le récit de Coloane est davantage qu'une simple retranscription ou transposition d'un témoignage. Passage de l'oral à l'écrit, l'écriture de la nouvelle exige de son auteur

<sup>1858</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.207.

<sup>1859</sup> Virginia Vidal, *Testimonios de Francisco Coloane, op.cit.*, p.82.

<sup>1860</sup> Mariela Rodríguez, « *De cómo murió el chilote Otey: Testimonio de una frontera desangrada* », *op.cit.*, p.82.

unesélection des faits les plus signifiants (le format de la nouvelle exigeant la concision) et les plus propres à la stylisation, une mise en scène stratégique pour un effet spécifique sur le lecteur.

Malgré la distance qu'implique la réélaboration littéraire d'un événement réel, il est tout à fait possible d'identifier la voix de Gabriel Rivera, le dresseur de chevaux et seul survivant des quatre hommes condamnés, à celle de l'auteur lorsque le Chilote fait à ses compagnons du Payne le récit de ce qu'il a vécu. Au reste, Mariela Rodríguez considère ce texte comme un témoignage personnel de Coloane dont le récit serait l'expression d'une mémoire collective : « [...] *la ficción recrea tanto el testimonio personal, autobiográfico, como la memoria colectiva*<sup>1861</sup> ». Dans cette perspective, la nouvelle « *De cómo murió el chilote Otey* » doit être lue comme l'écriture d'une version de l'histoire parmi tant d'autres, comme le souligne Mariela Rodríguez :

*El fusilamiento de los huelguistas dejó heridas en la memoria colectiva de los habitantes del extremo sur. Todavía hoy se escuchan anécdotas que refieren a aquél acontecimiento y, al igual que en la cita, nunca falta algún transeúnte dispuesto a develar los lugares en los que ocurrieron los hechos. Aunque resultaría bastante difícil encontrar testigos oculares del suceso en esta época, los relatos han sobrevivido, transmitidos oralmente, contados una y otra vez, re-creados para audiencias diversas generando particulares ejecuciones y dramatizaciones.*<sup>1862</sup>

En effet, la dernière étape de ce conte constitue un rebondissement. Alors que tout semble mener logiquement et inexorablement à la fusillade, selon les présages du ciel mais également d'après le discours prophétique prononcé quelques temps plus tôt par Facón Grande<sup>1863</sup>, le Chilote Bernardo Otey va enfin jouer le rôle décisif qui va changer l'ordre des choses et justifier le titre de cette nouvelle. Alors que le sergent a fait suspendre un petit disque en carton blanc au niveau du cœur de chacun des condamnés afin de permettre aux soldats de viser juste, Otey décide de se révolter une dernière fois contre le destin, sous la forme d'une provocation verbale:

*Iba a bajar la espalda dando la señal de « ¡fuego! », cuando Bernardo Otey dio una manotada sobre su corazón, arrancó el disco blanco y arrojándose por los ojos a los fusileros les gritó:  
—¡Aprendan a disparar, mierdas !*

<sup>1861</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1862</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>1863</sup> « —Bien —dijo aquel hombre, dejando su balanceo y soldándose definitivamente a la tierra—; la situación todos la conocemos y no hay más que agregar sobre ella. Esta misma noche o a más tardar mañana en la mañana el Diez de Caballería estará en las casas de la última estancia que queda en nuestras manos. [...] Nos rodearán, y caeremos todos, como chulengos. No queda otra que hacerles frente desde el galpón de esquila de la estancia, para que el resto de nosotros pueda ponerse a salvo por la cordillera del Payne », « *De cómo murió el chilote Otey* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.360.

*La tropa tuvo una reacción confusa. Pero, en seguida, enderezaron las cinco botas de sus fusiles hacia un solo cuerpo, el de Bernardo Otey, que cayó doblándose segado por las cinco balas que replicaron como una sola a su postrera imprecación.*<sup>1864</sup>

Cette provocation se révèle un sacrifice car il permet à ses quatre compagnons de prendre la fuite, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'un, Gabriel Rivera, qui se sauve à la faveur de la neige : « *La interminable madrugada espesó aún más su ceniza y una densa nevada empezó a caer sobre los campos, ocultando definitivamente al fugitivo con sus tupidas alas*<sup>1865</sup> ». Plus que jamais, dans la poésie de Coloane, le climat austral fait l'histoire, dans la mesure où il a déterminé le destin de ce rescapé qui peut alors assurer la transmission des événements tragiques ayant eu lieu aux confins du Chili. C'est donc tout naturellement par un matin radieux qu'il rejoint enfin le groupe des réfugiés du Payne :

*En uno de esos amaneceres radiantes que siguen a las grandes nevadas, el amansador de potros dio alcance al grueso de los huelguistas cuando ya se habían puesto al reparo en uno de los faldeos boscosos del Payne, todos sanos y salvos. Al encontrarlos, la cabalgadura se detuvo sola, y la rueda humana, como en la meseta de la Turba, volvió a reunirse en torno del amansador como de su eje. [...]*  
*Como buen amansador, Rivera sabía que un caballo reventado no obedece ni a espuela ni a rebenque, pero no cae mientras sienta a su jinete encima. Por eso su relato fue muy breve, y, al terminarlo, se bajó del caballo al mismo tiempo que se desplomaba.*<sup>1866</sup>

Le climat s'est adouci et le ciel est désormais lumineux, conforme ainsi à la « victoire » de Gabriel Rivera. On retrouve la métaphore de la roue humaine une dernière fois avant la clôture du récit. Rivera s'est en effet substitué au défunt Facón Grande dans sa fonction axiale : il est désormais l'élément central sans lequel cette roue ne tournerait pas et s'écroulerait. Dans le même temps, l'efficacité de la parole remplace l'efficacité de l'action guerrière autrefois représentée par Facón Grande et concerne cette fois les réfugiés, ceux qui avaient été écartés du combat. Par ailleurs, la comparaison qui fait du conteur le centre de l'attention de tous (« *la rueda humana [...]* volvió a reunirse en torno del amansador como de su eje »), laisse penser que son histoire personnelle est étroitement liée à l'histoire collective. Sans Rivera en effet, pas de récit de ces événements dont il est le seul à avoir réchappé : pas de mémoire, pas d'histoire.

Le texte est bien ici récit-témoignage, ce qui lui confère un caractère authentique propre à convaincre de sa réalité et de sa véridicité. Tout est mis en œuvre pour suggérer que le récit de Coloane n'est que la retranscription du récit de Rivera : « “De cómo murió el chilote Otey”

<sup>1864</sup>*Ibid.*, p. 370.

<sup>1865</sup>*Ibid.*

<sup>1866</sup>*Ibid.*, p.371.

*es una versión que, según expresa su autor, fue narrada por el único testigo que logró escapar*<sup>1867</sup> ». C'est en effet sur cette idée que se termine l'histoire de la mort du Chilote Otey, qui donne ainsi au récit un aspect étiologique : « *Y así se conservó memoria de cómo murió el chilote Otey*<sup>1868</sup> ».

Enfin, pour imprimer dans les esprits la légende du Chilote et le souvenir du massacre, Coloane en imprègne poétiquement le paysage. Dans l'avant-dernier paragraphe de la nouvelle, la Patagonie entière se recouvre de la mémoire du héros Otey : « *Con la nevada, toda la Patagonia parecía un gran poncho blanco que ascendía por los faldeos del Payne hasta sus altas torres que, como tres dedos colosales, apuntaban sombríamente al cielo*<sup>1869</sup> ». Ce tableau entièrement blanc est propre à monopoliser toute l'attention du lecteur, d'autant plus que l'image du ciré y manifeste son sens ultime. Mentionnée en clôture du récit, elle participe efficacement de l'immortalisation du personnage alors devenu un héros aussi important, voire plus encore, que Facón Grande. En récrivant l'histoire de cette manière, Coloane met sur le devant de la scène un individu anonyme tandis qu'il n'accorde finalement que très peu de place à Facón Grande, pourtant le grand héros des discours officiels :

*El primero de ellos adquirió una amplia notoriedad y su nombre quedó registrado en los libros de historia catalogado como uno de los cabecillas principales de la rebelión. Coloane lo describe como un personaje casi mítico. [...] En contraste con Facón Grande, Otey es uno de los tantos obreros fusilados en las huelgas, un personaje anónimo para la historia oficial.*<sup>1870</sup>

L'identification métaphorique du ciré blanc et de la Patagonie dans son entièreté est une manière poétique de consacrer la dimension collective et le sens identitaire de ce héros populaire. En effet, le personnage de Bernardo Otey vaut en tant qu'individu, avec ses qualités propres, « *pero al mismo tiempo es un chilote y como tal representa a sus compatriotas [...] es un obrero [...] que tiene sentido o significación general*<sup>1871</sup> ».

Quant au mont Payne, la fin du récit l'érige en lieu symbolique et historique à jamais lié, de manière intense et efficace, à la grande grève des années vingt<sup>1872</sup>. La comparaison par

<sup>1867</sup> Mariela Rodríguez, « *De cómo murió el chilote Otey: Testimonio de una frontera desangrada* », *op.cit.*, p.82.

<sup>1868</sup> « *De cómo murió el chilote Otey* », *Cuentos completos*, *op.cit.*, p. 371.

<sup>1869</sup> *Ibid.*, p.371.

<sup>1870</sup> Mariela Rodríguez, « *De cómo murió el chilote Otey: Testimonio de una frontera desangrada* », *op.cit.*, p.96.

<sup>1871</sup> Belic Oldrich, « *Prólogo* », *Tierra del Fuego*, Santiago, Andrés Bello, 1999, p.19.

<sup>1872</sup> Avec une telle clôture, ce récit offre un exemple particulièrement éclairant de ce qui constitue l'un des traits caractéristiques de la nouvelle en tant que forme d'écriture spécifique. Il vérifie en effet le cinquième précepte devant présider à l'écriture d'une nouvelle tel que l'énonce Horacio Quiroga : « *No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, la tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas* », « *Decálogo del perfecto cuentista* », *El Hogar*, Buenos Aires, juillet 1927. Le récit, on s'en souvient, s'ouvre sur la réunion des ouvriers sur le mont Payne. C'est aussi là qu'il se referme.

laquelle il est décrit (« *como tres dedos colosales* ») invite à voir dans cette représentation une montagne qui dénonce éternellement les événements dont elle a été témoin. Ainsi, au récit des faits se superpose un autre sens, non immédiatement lisible ou visible, qui est porté par l'écriture et le langage figural. La poésie, on le voit, participe de l'inscription d'une identité historique dans un territoire unique.

D'autre part, la fiction est apte à proposer une analyse plus subtile que peuvent le faire certains essais historiques, ou une version alternative: « *El cuento de Coloane, en tanto ficción literaria, remite a un proceso de duplicación que sobrepasa los hechos fácticos documentados por la historiografía*<sup>1873</sup> ». En tant que texte littéraire, elle constitue un discours de remise en question d'un ordre des choses imposé par les discours dominants :

*Esta ficción presenta una historia alternativa, de transmisión oral, a través de la cual Coloane disputa el espacio simbólico a las elites locales que enaltecen a sus antepasados convirtiéndolos en figuras heroicas.*<sup>1874</sup>

L'idée est en effet de conserver la mémoire de ces hommes et leur participation à l'histoire de leur région, de leur rendre hommage, avec les moyens propres à l'écriture, en s'adressant à l'imagination pour mieux frapper les esprits, mais également de pointer une réalité culturelle et sociale prégnante, moins glorieuse, qui est celle de la xénophobie.<sup>1875</sup>

La récupération littéraire de la mémoire régionale serait incomplète, donc inexacte et défailante, et la construction de l'identité de Magallanes, impossible, sans l'écriture d'une étape fondamentale de l'histoire australe : l'extermination des Indiens. Coloane choisit là encore d'unir poésie, fiction et témoignages pour redonner visibilité aux premiers habitants de l'extrême Sud du Chili et leur prêter sa voix. A travers ses textes, chroniques et fictions, l'auteur les érige à la fois en hommes supérieurs et en victimes, et dénonce ceux qui ont fait de leur histoire une tragédie irréversible.

<sup>1873</sup> Mariela Rodríguez, « *De cómo murió el chilote Otey : Testimonio de una frontera desangrada* », p. 97.

<sup>1874</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>1875</sup> Selon Mariela Rodríguez, le propos de ce conte est toujours d'actualité : « *En el presente, lamentablemente, la situación continúa siendo desventajosa para los chilenos / chilotes como para los indígenas. Por un lado, el discurso hegemónico ha decretado la desaparición de los últimos, amparándose en criterios biológicos contruidos sobre la idea de una supuesta "pureza racial". Por el otro, el prejuicio anti-chileno en la Patagonia Argentina no ha perdido vigencia y, aún en estos días, es posible ser testigo auditivo de la frase "chilote tenía que ser" —o de infinitas variedades con la misma carga peyorativa— que hiere los sentimientos de Otey desencadenando el punto de tensión del cuento* », *ibid.*, pp.97-98.

### 2.3. Tragédies indiennes : entre dénonciation et commémoration

Au premier abord, la place des Indiens australs dans les récits de Coloane semble moins importante que celle des ouvriers agricoles ou des marins, qui sont les personnages principaux de la plupart de ses nouvelles. Une lecture approfondie révèle cependant que les quelques textes où ils apparaissent sont essentiels dans son œuvre littéraire. C'est en effet dans ces récits que la voix critique de l'auteur se fait le plus entendre car il y montre et dénonce le traitement indigne que les premiers habitants du Chili austral ont reçu de l'homme blanc venu coloniser la Terre de Feu selon sa propre idée de la civilisation.

#### 2.3.1. Francisco Coloane et les Indiens: une rencontre émotionnelle et intellectuelle marquante

La rencontre de l'écrivain avec les *huilliches*, les premiers habitants de l'archipel de Chiloé, prend ses racines dans l'enfance :

*Mi primer conocimiento de los primitivos habitantes del extremo sur se produjo durante mi infancia. Oí decir que entre los chilotes había gente emparentada con « otros » que no eran sus iguales. Estos a los que llamaban « otros », para marcar la diferencia, eran los huilliches. Yo los conocí desde niño, porque varios de ellos trabajaron en las tierras de mi madre y sus mujeres atendían las labores de la casa.<sup>1876</sup>*

On comprend dès lors le sentiment de familiarité et l'affection spontanée que Coloane manifeste régulièrement dans ses écrits à l'égard des indigènes. L'auteur va jusqu'à confesser le fantasme d'une secrète filiation entre lui et les Indiens Selk'nam, premiers habitants de la Terre de Feu : « *Me habría gustado descender de los onas y hasta lo he inventado [...]*<sup>1877</sup> ».

Dans un autre texte, il exprime poétiquement la présence de ce passé ancestral indigène qu'il sent parfois en lui, qui lui revient sur le mode d'une fulgurance, d'une illumination ou d'une révélation, et qui peut être provoquée par une chanson en langue indienne :

*Carmen recordó también una vieja canción que me cantó en lengua veliche, la de sus antepasados de las islas. Se trataba de una canción de la pesca en el mar y de la abundancia de peces y su belleza. Algún antepasado huilliche surgió dentro de mí, porque una gota de sombra se repartió por mi sangre y se hizo luz en mis ojos al escucharla.<sup>1878</sup>*

<sup>1876</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.208.

<sup>1877</sup> Francisco Coloane, in Virginia Vidal, « Coloane ante el rastro del guanaco blanco », *Mensaje*, Enero-Febrero 1997, p.37.

<sup>1878</sup> « *Islas de Chiloé* », *Francisco Coloane En Viaje, op.cit.*, p.58.



La dernière phrase rappelle et fait revivre ce passé ancestral par le biais d'une métaphore où la couleur de la peau indigène est changée en un fluide vital (« *una gota de sombra* ») venant se mêler au sang du narrateur. L'image est un oxymore puisque cette ombre venue se mêler au sang de l'auteur pour réaliser un métissage symbolique, se fait lumière : elle lui apporte la clairvoyance, la conscience de racines communes, d'une cohésion par la langue, que celle-ci lui soit intelligible ou ne reste qu'une simple musique familière.

L'émotion que ressent Coloane est également de nature poétique. En effet, l'intérêt de l'auteur ne va pas seulement au contenu des récits mythologiques indigènes qu'il lit dans les ouvrages des ethnologues, il trouve dans la langue (ou plus exactement, les langues) des Indiens australs une poésie qui le conduit à les percevoir comme des poètes incomparables. Cette idée est récurrente dans son œuvre. Lorsqu'il retranscrit les mythes indigènes, Coloane n'est pas seulement motivé par le désir de transmettre une connaissance, il ressent le plaisir de dire le beau et de le rendre sensible à ses lecteurs.

Dans une chronique intitulée « *Evocación poética de Tierra del Fuego y la Patagonia* », il rapporte le voyage politique et culturel qu'il a fait en Terre de Feu, en 1970, en compagnie des poètes Juvencio Valle y Mariano Muñoz Lagos, à la demande de la Compagnie nationale pétrolière qui souhaite « cultiver » ses ouvriers. Tandis que les deux poètes réciteront certains de leurs vers, Coloane choisira de raconter les principaux mythes Onas. Il fait part de ce choix à son ami Juvencio Valle qui se demande quant à lui lequel de ses poèmes pourrait plaire aux enfants de l'école où ils doivent d'abord s'arrêter : « [...] *yo les hablaré de colegas tuyos. De los mitos de los indios onas que poblaron en otros tiempos todos estos lugares*<sup>1879</sup> ». Pour Coloane, les mythes ancestraux des premiers habitants du Chili austral sont des œuvres poétiques au même titre que celles des poètes chiliens contemporains qui l'accompagnent, et peut-être plus profondément encore dans la mesure où ils remontent aux origines. En outre, les Indiens sont également les premiers habitants de ces lieux maintenant occupés par la compagnie pétrolière et ses ouvriers. Le récit de cette anecdote est donc suivi de l'exposition du mythe de Kuanipqui fait l'objet d'un sous-chapitre intitulé « *Los poetas onas*<sup>1880</sup> ». Coloane retranscrit le mythe pour ses lecteurs, l'écriture permettant de fixer de manière plus sûre cette mémoire ancestrale dans une société où l'on ne peut plus compter sur la transmission orale comme médium pérenne d'un passé glorieux.

Lorsqu'il décrit les Indiens de Terre de Feu – les Onas – d'après ses lectures, Coloane met en valeur leur taille, leur beauté et leur élégance:

---

<sup>1879</sup> « *Evocación poética de Tierra del Fuego y la Patagonia (crónica de un viaje)* », Francisco Coloane *en viaje*, *op.cit.*, p.114.

<sup>1880</sup> *Ibid.*, pp115-116.

*La estatura media de estos indígenas era de más de un metro ochenta y cinco y habían los que sobrepasaban los dos metros. [...] Su tez olivácea, de rasgos bellos, su porte imponente, atléticos y de andar elegante, según las descripciones de los que los conocieron.*<sup>1881</sup>

Ce portrait laudatif révèle toute l'admiration que ressent Coloane pour ces hommes extraordinaires jusque dans leur physique. Pour toutes ces raisons, l'écrivain chilote souhaite rendre hommage à ces hommes admirables entre tous à travers des récits qui leur sont consacrés et dans lesquels ils apparaissent à la fois sous l'aspect de héros et de martyrs :

*[...] debo rendir especialmente mi homenaje a la epopeya de los alacalufes y yaganes que les tocó vivir en los lugares más inhóspitos del planeta. ¡Cómo pudieron sobrevivir y reproducirse entre esos riscos donde no crece un fruto! Sólo con peces y mariscos, cubiertos de pieles de nutria y foca, se mantuvieron porsiglos [...]. Digo que es una epopeya porque después de los alacalufes ningún ser humano ha podido vivir en esas regiones.*<sup>1882</sup>

En effet, l'écrivain chilote admire les Indiens yaghans et alacalufes parce qu'ils ont été les premiers et les derniers hommes capables de survivre dans des lieux extrêmement hostiles. Dans son esprit, ils représentent une race supérieure composée d'êtres extraordinaires qui forcent le respect, tandis que par leur supériorité physique et leur force psychologique singulières, ils s'apparentent presque à des créatures mythologiques. Ces Indiens australs sont ainsi décrits comme une humanité à part, dont l'endurance physique et morale est sans égal. Ce serait d'ailleurs, selon le poète russe Evtushenko, la cause de leur malheur :

*Un día yo andaba con el poeta ruso Eugenio Evtushenko por la Estancia Cameron, en Tierra del Fuego, y él me dijo: "¿Sabes, Pancho, por qué mataron a los onas? Porque eran muy altos." Sentí que tras las palabras de ese siberiano había un sentido mucho más profundo. Esos atletas que vivían desnudos en el clima del mayor rigor y que se habían desarrollado comiendo guanacos, jamás fueron aceptados como compatriotas.*<sup>1883</sup>

Leur mode et leurs conditions de vie sont une source inépuisable de savoirs pratiques, fruits d'une adaptation salvatrice qui leur a permis de survivre dans ces lieux inhospitaliers. Francisco Coloane intègre de temps à autre à ces récits ces connaissances en tant qu'elles sont des modèles de sagesse que certains de ses personnages suivent:

<sup>1881</sup> « Mitología de Tierra del Fuego », Francisco Coloane en viaje, op.cit., p.58.

<sup>1882</sup> « Nuestro Sur », Velero anclado, op.cit., p.31. Coloane formule les mêmes interrogations, en termes similaires, dans la chronique intitulée « Los alacalufes, gente sin malicia » : « ¿Cómo podían existir hombres semidesnudos en aquel mundo sobrecogedor ? [...] A mí me parece que sean como sean, primitivos y salvajes, ellos representan la epopeya de la afincación del hombre en los parajes más inhóspitos del planeta. La prueba está de que ningún otro hombre ha podido sobrevivir en aquellos lugares, y eso debió haber merecido nuestro respeto si somos sus semejantes », Francisco Coloane en viaje, op.cit., p.66.

<sup>1883</sup> Francisco Coloane, dans Virginia Vidal, « Coloane ante el rastro del guanaco blanco », op.cit., p.37.

*Santiago Pedro de Valdivia era su guachimán, cuidador que jamás abandonaba la goleta, ya estuviera fondeada o varada en la playa sur de Calbuco, con esa costumbre ancestral de una de las etnias heroicas del planeta, ya que los alacalufes, hasta hoy, son los únicos que han logrado sobrevivir, a pesar del exterminio blanco, en el fondo de sus canoas y en sus frágiles chozas levantadas entre riscos inhóspitos y los pasos abismantes de la cordillera de los Andes, destrozada en medio del océano Pacífico, el de más altas olas.*<sup>1884</sup>

Le texte repose sur la mise en valeur d'un contraste entre la petitesse et la fragilité des objets fabriqués par l'homme pour se déplacer et s'abriter, et la grandeur sans mesure de la nature australe, le but étant de prouver le caractère indéniablement héroïque des Alacalufes.

Outre le fait que leur faculté à survivre en des terres si hostiles soit digne d'admiration et proche du miracle, l'origine des Alacalufes, plus que celle des autres Indiens du Chili, est considérée comme un mystère qui se confond avec leur arrivée en Terre de Feu. C'est ce sur quoi s'interroge le narrateur de la nouvelle « *Rumbo a Puerto Edén* », se lançant ainsi dans une réflexion digressive qui interrompt un temps la marche de l'action :

*¿De dónde vinieron estos hombres primigenios? ¡Nadie lo sabe! Después de atravesar los desérticos y tempestuosos mundos de agua del Pacífico sur, ellos son los primeros seres humanos que llegaron a refugiarse en ese oasis helado entre los paredones andinos horadados por el mar. Diferentes de los otros aborígenes magallánicos, recibieron de los yaganes de la Tierra del Fuego la curiosa denominación de « hombres occidentales con cuchillos de concha », que es lo que significa alacalufes.*<sup>1885</sup>

Les Alacalufes constituent ainsi un peuple à part même aux yeux des autres tribus australes, plus précisément des Yaghans. Ils sont d'autant plus exceptionnels que leurs traditions ancestrales ont réussi à perdurer, en dépit de l'entreprise destructrice de l'homme blanc qui a tenté d'imposer aux habitants primitifs du pays conquis sa culture et ses vices : « *El hombre blanco llevó a ese mundo virgen el alcohol y la sífilis, y, aunque degenerados, todavía conservan el rito de cortar el cordón umbilical del recién nacido con una concha de choro*<sup>1886</sup> ». Cet état de fait témoigne de l'importance qu'ils accordent aux fondements culturels et spirituels de leur communauté, c'est-à-dire aux rites ancestraux, garants d'une cohésion identitaire. Aux portraits de ces Indiens érigés en modèle de manière plus ou moins explicite s'oppose la peinture de la civilisation blanche, dépeinte de façon souvent péjorative dans les écrits de l'écrivain.

D'un point de vue spirituel, les Indiens de Terre de Feu semblent représenter aux yeux de Francisco Coloane, pourtant athée, ce qu'il y a de plus grand en matière de conception du divin. Dans le récit « *El relato de Miukiol Kausel* », c'est un prêtre salésien qui en vient à

<sup>1884</sup> « *Mar de travesías* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.193.

<sup>1885</sup> « *Rumbo a Puerto Edén* », *Cuentos completos, op.cit.*, pp.397-398.

<sup>1886</sup> *Ibid.*

cette réflexion, troublé par le sens des mythes religieux du peuple ona qui viennent de lui être contés par le chef de la tribu :

*Aquella noche el Capitán Bueno no durmió tan apaciblemente como acostumbraba hacerlo a las orillas del lago Kahín-cuen. Por la abertura superior del toldo de cuero de guanaco en forma de cono, que los indios dejaban para que saliera el humo, Kuanip le titilaba desde « la isla blanca del cielo » mientras su mente religiosa iba y venía desde aquel primitivo jefe de tribu que por entre sus mitos de transformaciones materiales y espirituales había alcanzado en el aislado Onasín la idea más elevada de su propio dios.<sup>1887</sup>*

L'insomnie du prêtre salésien traduit la remise en question d'un catholicisme se concevant comme religion universelle et donc supérieure. Les premières missions évangélisatrices établies par les Salésiens en Terre de Feu datent de 1875. Les Indiens se réfugièrent dans les réductions construites par les prêtres, poussés par la faim et pour se protéger des violences que leur infligeaient régulièrement les colons et les éleveurs européens. Ce faisant, ils passèrent brutalement d'une existence de chasseurs-pêcheurs-cueilleurs à un mode de vie sédentaire et à une culture totalement inconnue qui causèrent leur perte. S'opposent ici deux conceptions de la religion, celle qui exige l'évangélisation et l'expansion universelle, et celle qui revendique une terre originelle et mythique, sans prétention à l'universalité, mais forte d'une conception du divin tout aussi profonde, voire davantage, puisque cette dernière n'a pas besoin d'espace pour être puissante.

Grâce à la lecture de certains textes, mais aussi aux témoignages de ses compagnons de travail du grand Sud, Francisco Coloane découvre la vérité sur ceux qui ont nourri ses fantasmes personnels : « *Desde mi primera juventud, durante el período en que trabajé en la estancia Sara, en Tierra del Fuego, escuché los relatos de los trabajadores ganaderos sobre las masacres<sup>1888</sup>* ». Comme il le dit lui-même, son écriture a trouvé dans toutes ces diverses sources une nourriture essentielle : « *De estas leyendas y de los sucesos reales que presencié o me contaron he hablado en mi literatura<sup>1889</sup>* ». Dans cette perspective, l'œuvre de l'écrivain peut se concevoir comme le mémoire de ces légendes et de ces événements qui y sont consignés, ou évoqués plus ou moins directement, pour y être conservés durablement.

En redisant les mythes et légendes indigènes, en écrivant l'histoire de leur extermination, Coloane conjure le sort en redonnant aux Indiens australs une présence trop longtemps oubliée. En effet, leur civilisation aurait pu perdurer si l'homme blanc n'était pas arrivé pour les anéantir, eux et leur culture :

<sup>1887</sup> « *El relato de Miukiol Kausel* », *Cuentos completos*, op.cit., p.463.

<sup>1888</sup> *Los pasos del hombre*, p.207.

<sup>1889</sup> *Ibid.*, p.215.

*Desde Chiloé hasta el Cabo de Hornos [nuestro sur] estuvo poblado milenariamente por huilliches, chonos, alacalufes, onas y yaganes. Las costumbres y mitos de estos pueblos aborígenes se han perdido en mayor parte con su extinción [...]. [...] se mantuvieron por siglos hasta que llegó el hombre blanco y los aniquiló con el fusil, el alcohol y sus enfermedades.*<sup>1890</sup>

Plus concrètement, une rencontre avec le chef d'une tribu *tehuelche* a offert à Coloane un témoignage précieux sur la tragédie de son peuple :

*El cacique Mulato es un personaje histórico de la Patagonia: fue el último de los jefes tehuelches que protagonizaron la transición de un mundo salvaje, pero libre, a un mundo que se dice civilizado, pero que para ellos fue de opresión y de exterminio.*<sup>1891</sup>

Clairement, et fidèle à la tradition des écrivains et penseurs hispano-américains, Coloane met en question le sens du concept de « civilisation » tel qu'il est compris par les Occidentaux, et qui scella pour les « sauvages » du Chili austral la fin de leur liberté, le début de l'oppression et de leur extermination. C'est en effet toute une organisation sociale et une culture fédératrices d'un peuple qu'ils ont détruites en imposant, dans leur inextinguible soif d'impérialisme, leur propre idée de la civilisation.

De fait, lorsqu'il s'agit de l'extermination des Indiens, Coloane n'hésite pas à condamner les responsables par un discours dépréciatif où il oppose les indigènes pacifiques, les victimes, aux blancs belliqueux, les bourreaux :

*Tribus tranquilas compartiendo territorios dentro de esa inmensidad y que convivían en cierta armonía con sus costumbres, ceremonias, ritos y creencias. Estas tribus y otras se fueron diezmando paulatinamente, víctimas del desprecio, la desconfianza, el engaño y de cobardes asesinos. Hoy a mi llegada sólo quedaban algunos pocos indígenas distribuidos en algunas islas.*<sup>1892</sup>

Ainsi, tout en rendant hommage à la grandeur des peuples indigènes du Chili austral et en glorifiant leur civilisation, Francisco Coloane se pose en témoin de ce processus d'extermination, un statut dont il tire son autorité et qui donne à ses écrits leur charge dénonciatrice :

*En cierto modo, he sido testigo del proceso del desarrollo que fue adquiriendo el lejano Magallanes a partir de la colonización, que "limpió" el territorio de los habitantes autóctonos, sus verdaderos propietarios.*<sup>1893</sup>

---

<sup>1890</sup>*Ibid.*

<sup>1891</sup>*Ibid.*, p.175.

<sup>1892</sup>« Galopes en la Patagonia », Coloane: *Literatura y ecología al sur del mundo*, op.cit., p.90

<sup>1893</sup> *Los pasos del hombre*, op.cit., p.222.

Enfin, Coloane ne se sert pas seulement de son art pour raconter et pour dénoncer. Il en fait le support d'une entreprise littéraire de réhabilitation visant à redonner aux Indiens australs la place et la voix qui leur reviennent dans l'histoire régionale ; de les sauver de l'oubli, pour ainsi dire, même si aucune expression ne peut rendre adéquatement la tragédie ineffable de leur extermination :

*En varios de mis cuentos – « De como murió el chilote Otey », « Un madero entarugado » y algún otro – registré algunos de los episodios que la historia oficial ignora o refleja muy débilmente. También en la novela Rastros del guanaco blanco y en el cuento « Tierra del Fuego », aunque el trasfondo de este último es más bien la enorme tragedia histórica y social del exterminio de los onas y selk'nam, habitantes originales de la gran isla austral. [...] Son asuntos enormes y terribles, con los que estoy y estaré siempre en deuda.<sup>1894</sup>*

Ainsi, en tant qu'écrivain austral, Coloane se sent une responsabilité littéraire et politique face à cette tragédie, une responsabilité qu'il va assumer par le biais de l'écriture.

### 2.3.2. Le génocide indien : un thème récurrent dans les fictions

Le génocide indien est présent sous la forme d'allusions ou en tant que thème central, ou secondaire, d'un récit. Rappeler la réalité de l'extermination indienne à plusieurs reprises au fil des récits est une manière pour l'écrivain de graver ces faits dans l'esprit du lecteur et de fonder une mémoire, celle de l'histoire tragique des peuples primitifs de la région australe du Chili.

Dans une moindre mesure, le génocide est évoqué à travers l'épopée de l'ingénieur et chercheur d'or roumain Julius Popper, un personnage récurrent dans les récits de Coloane pour avoir été un acteur historique et légendaire fameux en Terre de Feu. Les textes soulignent la barbarie de celui qui se faisait fièrement appeler le « chasseur d'Onas » et qui se vantait de chacun de ses trophées. Avec le même cynisme que l'aventurier roumain, le narrateur de la nouvelle « *Tierra del Fuego* » exhibe la cruelle réalité qui entoure la geste de Popper et de ses sbires en Terre de Feu :

*Buscó entre aquellos aventureros a los más audaces y decididos [...] y organizó con ellos una expedición a la Tierra del Fuego. Fueron los primeros hombres blancos que a sangre y fuego atravesaron el Onasín, como llamaban los indios onas a su país, dejando tras de sí, como huella del primer contacto con la civilización, los cadáveres de esos aborígenes.<sup>1895</sup>*

<sup>1894</sup> *Ibid.*, p.207.

<sup>1895</sup> « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.331.

Un discours similaire est énoncé par Novak, qui, après avoir vigoureusement critiqué les crimes de Popper, fait son autocritique en se remémorant les actes les plus obscurs de son existence aux côtés du Roumain ainsi que les tristes exactions commises en Terre de Feu par les Blancs :

*De pronto dejó de criticar a los demás y su mudo lenguaje se volvió contra sí mismo: ¿Pero acaso él no andaba corriendo detrás del oro también? ¿Acaso en cierta ocasión no había baleado indios onas para cortarles las orejas y venderlas a los ganaderos que empezaban a instalarse en los coironales de Tierra del Fuego? ¿Había recibido una libra esterlina por cada par de orejas! Recordó la escena de la matanza en los faldeos, detrás de cabo Domingo. Y se había metido en la partida de cazadores de indios – lo recordaba como justificándose – porque alguien se lo propuso como una aventura, cuando estaba borracho en un quilombo de Río Grande. [...] Los onas con sus mujeres y niños regresaban de las playas del cabo, cargados con cormoranes y pingüinos, cuando los atacaron desde el peñón del cabo, a mansalva y sin misericordia. Habían caído cuatro o cinco bajo las balas de su carabina.<sup>1896</sup>*

Lors de ce moment de vérité, les remords viennent hanter la conscience de celui qui fut un proche « collaborateur » du chercheur d'or roumain. Ces remords et souvenirs de sa propre cruauté seront son châtement éternel, peut-être le plus rude qui soit :

*Uno de ellos era una niña; recordaba su hermoso cuerpo desnudo porque en la huida se le había caído la capa de guanaco; pero no así su rostro, que no se atrevió a mirar cuando le cortó las orejas... Nuevamente se maldijo por ese acto, el más negro de su vida, que ocultaba en el fondo de su conciencia y por el cual tuvo que emborracharse con las mismas libras esterlinas durante varios días.<sup>1897</sup>*

A travers la voix de Novak, l'auteur fait le procès de ceux qui ont participé à la chasse aux Onas. A l'échelle de l'œuvre globale, le thème de l'extermination des Indiens est envisagé dans différents contextes, selon divers points de vue. Antonio Goselín, le héros de la nouvelle « *En un caballo llamado Patria* », a vécu parmi les Onas. Témoin privilégié de l'agonie de cette ethnie, il partage quelques moments de cette expérience sans oublier de mentionner les dégâts causés par leurs persécuteurs. Il dénonce surtout la violence inhumaine dont ils ont été les victimes et insiste sur le fait que seul un très petit nombre d'Indiens a survécu au carnage :

*Estuve un tiempo entre ellos cuando ya no quedaban más de cuatrocientos de los cuatro mil que fueron. Participé en uno de sus últimos kokleten, porque después tuve que arrancar para que no me confundieran con ellos. Quedaban unos cuarenta cuando me vine, así los fueron diezmado a sangre y fuego y envenenándoles sus ballenas cuando varaban en sus costas.<sup>1898</sup>*

---

<sup>1896</sup> *Ibid.*, p.334.

<sup>1897</sup> *Ibid.*

<sup>1898</sup> « *En un caballo llamado Patria* », *Antártico*, op.cit., p.77.

Le fait qu'il ait vécu parmi eux est pour son récit un gage d'authenticité, puisqu'il parle d'expérience, et son propos revêt une efficacité d'autant plus grande qu'il est donné à lire en tant que discours de vérité sur le sort des Onas.

De manière plus subtile ou indirecte, par le détour de l'image ou à l'aide de tableaux singulièrement macabres, l'écrivain cherche à frapper l'imagination et l'esprit du lecteur, comme lorsqu'est décrit un cimetière sauvage d'Indiens onas dont les ossements se sont retrouvés mêlés à ceux des baleines :

*En Río Chico se encontraron huesos de mujeres, niños y hombres desparramados entre las osamentas de las ballenas. Parecía un barco destrozado por una tempestad contra las rocas, con todo su cargamento. El viento aullaba entre esos huesos [...].*<sup>1899</sup>

Dans ce tableau gothique à la noirceur poétique, presque onirique, l'ossuaire à ciel ouvert fait fonction de symbole de la destruction d'un équilibre naturel entre l'homme et le cétacé. L'analogie rapprochant l'amas d'os aux larges proportions – étayées par l'emploi récurrent du pluriel – avec le bateau naufragé renforce la puissance dramatique de la scène et le caractère imposant de ce spectacle de dévastation funèbre. Le hurlement du vent alimente l'atmosphère lugubre et rend sensible une plainte que ces hommes décimés n'ont pas pu exprimer ou que personne n'a entendue mais qui trouve dans le souffle éolien un porte-parole posthume.

Le silence des Indiens est au cœur d'une partie de l'œuvre de Coloane. Littéral et métaphorique, il représente une parole perdue, oubliée, inaudible pour plusieurs raisons : celle-ci est portée par une langue étrangère jusque dans ses sonorités, et n'est donc pas immédiatement intelligible par les hommes parlant la langue dominante ; d'autre part, elle ne se manifeste guère à une époque où très peu d'Indiens australiens sont encore en vie ; enfin, dans un contexte où règne la violence armée, la parole d'un homme a bien peu de poids et de sens. C'est pourquoi Francisco Coloane a choisi de faire de son dernier roman *El guanaco blanco* (1980) un espace poétique où la voix des indiens Onas, leur langue même, peuvent se faire entendre. En effet, la parole leur est donnée, sous la forme de témoignages, au sein de dialogues, tandis que leur imaginaire imprègne le récit, notamment à travers la présence de leurs mythes originels auxquels est attribué un rôle fondamental dans le roman.

---

<sup>1899</sup> *Ibid.*



### 2.3.3. *El guanaco blanco* : un roman hommage aux Indiens onas

Au sein de cette œuvre et grâce à elle, l'écrivain fait advenir les Indiens australs, ce peuple du passé, au présent et à la conscience de ses contemporains, car à ses yeux, ils sont partie intégrante de l'identité de la région australe et c'est en tant que tels qu'ils doivent y être réintégrés. Dans cette perspective, *El guanaco blanco* constitue à la fois un acte politique, au sens fondamental du terme, c'est-à-dire civique, et une proposition éthique, tous deux profondément liés au besoin ressenti par l'auteur de rendre la justice, de montrer et de dire ce qui s'est réellement passé, de désigner les victimes et les coupables. De cette manière, le dernier roman de Coloane se pose en discours de vérité. Ce discours est d'origine multiple, la confrontation de plusieurs voix étant garant de cette vérité.

#### 2.3.3.1. Un roman polyphonique

L'histoire de Men Nar et de sa fille Georgina Sterling est relatée selon différents points de vue. Divers personnages indiens, métisses et blancs y prennent la parole – témoignent –, ce qui a pour conséquence structurelle et narrative la présence de nombreux récits enchâssés. En conséquence, le roman acquiert une forme polyphonique signifiante.

Les premières paroles de l'héroïne Men Nar, hautement significatives, sont incompréhensibles pour ses auditeurs, les aubergistes El Pelado et sa femme Esther. La jeune Indienne tente de raconter le massacre de sa tribu auquel elle vient de réchapper, dans un espagnol très sommaire et approximatif, signe d'une absence d'acculturation :

*En su media lengua-ona-castellana, la muchacha trató de explicar la tragedia de su tribu exterminada:*

*—Koliote hacer mucho bum bum... morir Anikin, Gemnatana mujer de Anikin... niñitos... mujeres... Con Telé... Con Helesh... Co Tish...<sup>1900</sup>*

Dans un premier temps, elle ne se fait donc pas comprendre, elle est l'étrangère et représente l'Autre par excellence dans un lieu où se croisent pourtant des hommes de nationalités diverses, Argentins et Européens. Suite à cet échec, l'intrigue est suspendue. Comme pour compenser l'impuissance de Men Nar à transmettre son histoire, qui est aussi celle d'une partie de sa tribu, le narrateur principal cède la place à une autre voix indigène venue de nulle part ou bien des profondeurs du temps, l'une de ces voix mémorielles qui racontent l'histoire du métissage forcé des Onas. A l'échelle du roman, ce discours prend la

<sup>1900</sup>*El guanaco blanco, op.cit., p.9.*

forme d'un récit enchâssé comme il en existe de nombreux dans cette œuvre protéique et polyphonique :

*El mestizaje de sangres de « koliotes », extranjeros<sup>1901</sup>, ya había dado sus frutos. Chelaite, de madre ona y padre noruego, narraba a su manera las causas y efectos de este exterminio masivo del pueblo ona: « Entonces los indios eran mansos, la flecha no tenía tanto alcance como la carabina. Mas para la pampa mataron más, los cazadores de indios. Ellos mataban porque les pegaban una libra esterlina por cada cabeza, y a la mujer le cortaban los senos para que vieran que fue mujer y entonces pagaban un poco más por ella: me parece... una libra y media o algo así... Decían que producían los chicos y que los chicos cuando fueran hombres iban a ser ladrones por necesidad, porque ellos tenían hambre [...]»<sup>1902</sup>.*

Le roman livre ainsi le témoignage d'une indigène, Chelaite, dont l'effet est d'apporter de l'authenticité, la preuve d'une vérité, au récit de cette tragédie. Par l'intermédiaire de ces voix, à travers ces témoignages fictifs ou inspirés de la réalité mais dans tous les cas vraisemblables, le lecteur apprend différents aspects et détails de l'histoire de l'extermination indigène et peut en comprendre les mécanismes à partir d'un point de vue intérieur (« [...] narraba a su manera las causas y efectos de este exterminio masivo [...] »)<sup>1903</sup>.

Le second chapitre du roman offre dans sa totalité une tribune à une autre voix indigène extérieure à l'intrigue. A l'échelle de cette œuvre, son récit vaut principalement pour sa qualité de témoignage aux dimensions à la fois individuelle (l'histoire de sa famille) et collective (la description des coutumes et traditions onas, la mise en valeur du changement opéré par l'évangélisation) :

*Garibaldi Honte, otro ona bautizado, había estado hasta los nueve años en su tribu, criado por su abuela, porque su madre convivía con otro. Contaba su historia así: « [...] Ahí tomé el sistema de los europeos creyendo que iba a ser civilizados como ellos. Los onas en su época, solitarios en esta isla, no tenían otro contacto con otra gente; vivían mucho más felices que yo hoy día con toda la civilización que hay, porque no tenían inconvenientes; decían voy para tal parte y se iban; si querían comer un guanaco, comían; si querían un pájaro, no tenían que andar con rodeos, yo me sentía feliz en aquel tiempo con un quillango de guanaco sobre el cuerpo con la lana por fuera no por dentro, más limpio que abrigado, más fuerte para el frío, no vestido de lana como hoy con lana de guanaco; vivían mucho más tiempo así, sanos, robustos, fuertes, felices [...]»<sup>1904</sup>.*

Ce texte expose la peinture peut-être idéalisée d'un mode de vie parfait et d'un peuple d'élus – implicitement érigé en modèle de bonheur et de liberté–, et délivre un plaidoyer contre la « civilisation » telle qu'elle a été imposée et prêchée par les colonisateurs et missionnaires européens. En insérant ces voix dans l'univers romanesque du *guanaco blanco*

<sup>1901</sup> Soulignons l'emploi par le narrateur d'un terme indigène pour désigner les étrangers, comme si celui-ci, en se l'appropriant, adoptait la vision du monde ona et se posait contre les étrangers.

<sup>1902</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1903</sup> *Ibid.*

<sup>1904</sup> *Ibid.*, p. 15.

et à travers elles, l'auteur dénonce le génocide indien mais valorise également à tous points de vue ce peuple ancestral. La force physique des Onas serait ainsi due à un mode de vie sain et simple, et leur liberté, à l'absence de propriété, symbole de la « civilisation » :

*[...] no me gusta la civilización porque hay muchos inconvenientes, uno nunca es dueño de su techo, de su casa, porque compro la tierra al Estado que dice que es del Estado, porque la tierra siendo de los onas no tienen por qué venderla a los onas: antes no existía esa barbaridad, sin embargo la venden, ¿alguno es dueño de su propiedad siendo civilizado? Ona era dueño de su arco, sus flechas, sus tamangos, su quillango, de todo lo que había en el aire en el campo, la orilla del mar [...].<sup>1905</sup>*

On reconnaît là le mythe du bon sauvage tel que le décrit notamment Jean-Jacques Rousseau<sup>1906</sup>. S'agit-il d'une idéalisation? Est-ce un témoignage authentique ou un récit orienté? Quoi qu'il en soit, la dépossession calculée des Onas est un fait réel. Par l'intermédiaire de Garibaldi Honte, le texte affirme que s'il est un voleur dans l'histoire, ce n'est pas le peuple ona mais bel et bien l'Etat. Le concept de civilisation est explicitement remis en cause dans la mesure où il équivaut ici à un acte d'expropriation s'opposant à la « possession » de fait d'un sol par ses habitants. L'invention politique du droit de propriété est donc ici critiquée.

Après avoir manifesté son incompréhension quant au sort de son peuple, Garibaldi Honte change de ton et son discours indigné et cynique se change en une lamentation :

*[...] triste, es triste, a mí muchas veces cuando estoy pensando me acuerdo de mi antigua gente; me da pena, mi corazón late de pena, pensar cuando ando ahí pro el campo después de haber aquí tanta gente hoy día que no haya ninguna; ninguno, uno piensa; cuando voy por ahí a caballo a veces llevo a lugares donde han hecho sus vidas; me da pena pensar, me acuerdo de fulana, fulano, zutano; medio parientes, familia de mis padres, que yo también he vivido con ellos, que al último tenía que quedar yo solo, solo, eso es triste, ¿no?; si la voluntad de Dios es así, ¿para qué esa voluntad?<sup>1907</sup>*

Cette complainte est proche de la litanie : son discours est celui du cœur, parole qui ne choisit pas ses mots, comme le traduit la reprise des mêmes termes et expressions désignant la peine, le souvenir et la disparition. Penser, se souvenir de son peuple, est douloureux pour un Indien ona, mais il lui est nécessaire de commémorer les siens, des aïeux devenus fantômes, ainsi que ces lieux « nettoyés » de ses premiers habitants. Les doutes religieux émis par Garibaldi Honte suggèrent que leurs bourreaux, désireux d'épuiser la force et la valeur de la cosmogonie indigène, les ont attaqués dans leur spiritualité même.

<sup>1905</sup> *Ibid.*, pp.15-16.

<sup>1906</sup> Le mythe est sollicité dans le cadre de la philosophie politique qu'il élabore dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754).

<sup>1907</sup> *Ibid.*, p.18.

Plus loin dans le roman, c'est l'héroïne Men Nar qui se souvient de la tragédie de son peuple et manifeste la même incompréhension :

*Por cinco mil, diez mil años se remontaban los antepasados del Onaisin. Eran doce, quince mil, a la llegada de los cazadores. ¿Ahora cuántos serían? No se sabía cuántos quedaban. No se sabrá nunca cuántos y cómo desaparecieron.*<sup>1908</sup>

Malgré cette impossibilité de savoir, le roman permet de commémorer ces ancêtres onas. En intégrant au roman des voix indigènes dont le discours de mémoire et les plaintes viennent se superposer à l'intrigue, Francisco Coloane offre aux Indiens disparus un lieu d'expression imparable : un texte littéraire qui sera lu par un grand nombre de lecteurs qui ne pourront désormais ignorer l'histoire tragique de ce peuple. Les voix indiennes participent ainsi au récit, créent le roman en l'alimentant de leur substance.

D'autres voix, non indigènes cette fois, se relaient pour enrichir l'histoire de la persécution des Onas. Arturo Stewart, l'homme bon du roman, expert en matière de cultures et de langues indigènes, se souvient de lettres et d'articles qu'il a lus au sujet de la mise en place du commerce ovin en Terre de Feu et de la progression dans l'extermination des Indiens. Introduits dans le roman en qualité de documents, ces textes font office de preuves historiques pour le lecteur. Est ainsi mentionnée la lettre d'un certain Mauricio Braun, fondateur de la *Sociedad Explotadora* dont on apprend qu'elle s'est développée en absorbant les petites estancias des alentours. En outre, une anecdote rapportée par le quotidien *El Magallanes* au sujet de la population carcérale de Punta Arenas est retranscrite ; elle rend compte, entre autres, de la présence d'un nombre important d'Indiens parmi les détenus<sup>1909</sup>. Vient alors la lettre du capitaine américain Amherst, « [...]donde preguntaba sobre los resultados que habría dado el envío de trazadas y ropas contaminadas con viruela para los indios pieles rojas<sup>1910</sup> », certainement rédigée dans l'intention de prendre modèle sur la méthode létale pour peu qu'elle ait été productive :

*Al contraer la viruela, los exterminaban sin ruido de balas. Silenciosamente los hacían desaparecer a través del contagio con la grave enfermedad por las vestimentas con que los « protegían ».*<sup>1911</sup>

<sup>1908</sup>*Ibid.*, p.38.

<sup>1909</sup>En réalité, le journal s'attarde surtout sur un « fait insolite », d'une manière plutôt légère : « *El diario El Magallanes daba cuenta de un hecho insólito : [...] entre los indios ladrones apresados y conducidos a la cárcel de Punta Arenas, [...] figuraban nombres como Darwin, Pasteur, Víctor Hugo, Humboldt y los de otros grandes sabios, poetas y científicos* », *ibid.*, pp.12-13. Le narrateur commente ce fait en soulignant le caractère tragi-comique de la situation : « *Era un sarcasmo ver a Charles Darwin, el sabio del bergantín Beagle en su Viaje de un naturalista alrededor del mundo, tomado preso por ladrón de ovejas en la Tierra del Fuego y rescatado por los salesianos de don Bosco en su misión de la isla Dawson* », *ibid.*, p.13.

<sup>1910</sup>*Ibid.*

<sup>1911</sup>*Ibid.*

Manifestement, la texture du roman s'apparente à une mosaïque de voix disparates qui recueillent à partir de sources diverses les différents crimes, barbares tout autant qu'absurdes, dont ont été victimes les Onas. Ce peut être encore la voix de prêtres salésiens, ces missionnaires qui ont donné l'asile aux Indiens menacés en les accueillant dans leurs missions. Un passage du roman est dédié au discours parabolique du chef de la mission de Río Grande, qui semble d'une grande empathie à l'égard des Onas. En voici un extrait :

*Siempre buscaba, al azar, alguna parábola reconfortante de su Biblia y [...] solía repetir lo de San Juan: « En verdad les digo, el que no entra por la puerta del corral de las ovejas, sino que se mete por otro lado, es ladrón y bandido. Pero el que entra por la puerta es el pastor que cuida las ovejas ».*

*[...] « El buen pastor da su vida por las ovejas », los estancieros quitaban la vida a los onas por las suyas... ».*<sup>1912</sup>

Un autre livre un témoignage écrit du prêtre José María Beauvoir, consigné dans un carnet de notes intitulé *Floreillas Silvestres*:

*Eran notas ligeras, breves, que el sacerdote José María Beauvoir recogió en sus andanzas misioneras entre los indios. Allí estaba, entre otras, la respuesta que le dio Mimkiol Kaushel, jefe de una tribu, al decirle el sacerdote que en el mundo « todos los hombres somos hermanos ».*

*—¿Cómo vamos a ser hermanos de la raza que asesina ? —le replicó el jefe ona.*<sup>1913</sup>

Ce document constitue un témoignage particulièrement précieux puisqu'il met en scène un dialogue entre le prêtre et un Indien, ce dernier remettant en question les axiomes moraux de la religion catholique – un questionnement qui dans le roman reste sans réponse.

Des figures d'intellectuels ayant réellement existé interviennent régulièrement dans le roman, la plupart du temps en qualité de « passeurs » de culture et de savoir. C'est le cas d'Alvaro Bonet, mythologue spécialisé dans les légendes des Indiens australs, ou encore Ricardo Rojas, naturaliste de la faune australe également désireux d'améliorer le sort des Indiens fuégiens. Il parle de sa mission intellectuelle en ces termes :

*Llevo muchas cosas en mis pensamientos y en algunos papeles que escribí para publicar algo haciendo el bien a la infeliz isla que nos hospeda. Mi confinamiento es parte también de la historia fueguina, un signo más de su destino aciago. Pero no quiero hablar de mí, porque se me ocurre que no soy yo el confinado, sino todo el Onaisin.*<sup>1914</sup>

---

<sup>1912</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>1913</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>1914</sup> *Ibid.*, p.113.

Ces voix multiples et disparates, qui sont autant de captures de la réalité historique, sont unies par celle du narrateur : le plus souvent critique, elle porte l'intention dénonciatrice qui sous-tend le roman. Celui-ci vient compléter les informations données sur un ton dont le cynisme n'a d'égal que celui des criminels ayant pensé cette extermination :

*Aquí en la Tierra del Fuego también se empleaban el arsénico y la estricnina, con el propósito de salvar corderos en la parición de los ataques de las gaviotas salteadoras y los caranchos que les sacaban los ojos y se los devoraban. Para ello se envenenaba la carne de una oveja muerta, o bien de una ballena varada [...]. Si los indios onas habían bajado jubilosos creyendo que sus « jon<sup>1915</sup> » les traían con sus cantos religiosos la ballena y habían comido de esa carne... bueno, mala suerte, no era un crimen, sino el triste fin de los ladrones de ovejas.*

*En bahía Felipe, la mortandad de familias enteras, junto al cadáver de una ballena azul, semejava con sus costillas al aire una macabra escena de Caronte, cuya barca esperaba la marea para emprender el cruce del Estrecho.<sup>1916</sup>*

En faisant se confronter divers points de vue, se relayer ou se croiser différentes voix prenant en charge la narration, Coloane souhaite montrer la face cachée de la réalité indienne et propose une œuvre au service de la vérité historique.

2.3.3.2. Entre commémoration d'une civilisation éteinte et dénonciation d'un crime identitaire

*El guanaco blanco*, le roman par excellence des Indiens du Chili austral, fut d'abord publié sous le titre *Rastros del guanaco blanco*. La mention du mot « *rastros* », traces, signalait davantage le travail de récupération de la mémoire et de la dignité indigènes qui sous-tend effectivement le roman. Le lecteur y est en effet conduit sur les traces d'une civilisation détruite et vouée à l'oubli mais que l'auteur s'applique à exhumer dans ses divers aspects. Dans ce livre tout est violent – personnages, animaux, climat – et cette violence y possède un sens presque toujours symbolique. Bien entendu, elle s'exerce tout particulièrement contre les Indiens, victimes de nombreuses formes de souffrances physiques et psychologiques : expropriations, viols, oreilles coupées, humiliations verbales, déculturation, entre autres agressions.

Comme le révèle le titre, le guanaco y occupe le rang de personnage principal. De fait, nous verrons que la critique développée par Coloane repose sur l'exploitation du guanaco comme image et symbole structurants et unificateurs, un animal fondamental à tous points de vue dans la culture et l'extermination des Indiens australs.

<sup>1915</sup> Mot indigène qui désigne un chamane.

<sup>1916</sup> *Ibid.*, p.13.

## Le guanaco austral contre le guanaco blanc ; Kuanip contre Siáskel

Dans le roman, Coloane développe une interprétation mythologique et symbolique de l'extermination des Indiens onas. A cet effet, il sollicite et actualise le potentiel signifiant de la figure du lama austral en faisant notamment s'opposer deux types de guanacos : le guanaco authentique, animal au pelage brun roux qui représentera la vérité indienne<sup>1917</sup>, et le « *guanaco blanco* », c'est-à-dire le mouton, animal par lequel les colons ont remplacé peu à peu les populations de guanacos indigènes à la faveur du développement de grandes exploitations ovines en Terre de Feu. Le « lama blanc » est ainsi symbole d'usurpation, dans tous les sens du terme :

*El capitán Wallis, por ejemplo, que traía ovejas de las islas Malvinas o Falkland para los ganaderos que se instalaron en la costa argentina, había navegado en sus mocedades por las márgenes de la India, extrañándose al escuchar que el indio fueguino llamara « guanaco blanco » a las ovejas que su goleta Fair Rosamonde transportaba para las estancias Primera, Segunda y Tercera Argentina.*<sup>1918</sup>

L'expression « *guanaco blanc* » est donc née d'une méprise. En effet, sa mention dans le roman renverra toujours symboliquement et implicitement à l'extermination de l'ethnie ona, à l'image des guanacos australs exterminés pour leur fourrure de qualité et ainsi remplacés par le mouton dont la robe est en réalité mi-blanche mi-grise<sup>1919</sup>. L'antithèse entre le guanaco authentique et le guanaco imposteur revient régulièrement dans le roman, dans l'esprit du père Giacomuzzi, par exemple : « *Los pastos que alimentaban al guanaco indígena —pensaba Giacomuzzi—, ocupados a sangre y fuego por los desconocidos dueños de aquel otro “guanaco blanco”*<sup>1920</sup> ».

Un autre passage met en valeur le lien existant entre la survie du peuple ona et la présence de guanacos. Dans un espagnol très approximatif, la métisse Chelaite explique l'un

<sup>1917</sup> Selon la même logique, quiconque respectera le guanaco indigène sera un homme bon. C'est la raison pour laquelle dans le récit « *El relato de Miukiol Kausel* », les Indiens onas ont baptisé le prêtre salésien qui vient régulièrement les voir du nom de « *Capitán Bueno* » : « *Lo llamaban así porque era el único blanco que no llevaba armas de fuego para atacarlos o exterminar sus guanacos, bajo cuya protección habían desarrollado sus primitivas culturas* », « *El relato de Miukiol Kausel* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.457.

<sup>1918</sup> *El guanaco blanco, op.cit.*, p.7.

<sup>1919</sup> Un passage du roman, qui dénonce toutes les formes de despotisme et de violence, est consacré aux intellectuels exilés ou détenus au bain d'Ushuaia : « *Sólo los despotas ignorantes confinan sus intelectuales al confín del mundo* ». Dans cette perspective, le sort des Indiens et celui des intellectuels sont rapprochés, par le biais notamment de la figure du guanaco. Le professeur Ricardo Rojas reçoit ainsi l'hommage de l'auteur : « *Eran los pasos de un hombre con inteligencia superior en los caminos del tiempo.[...]Llevaba sobre los hombros el abrigo tal cual una capa de guanaco de los antepasados onas* », *ibid.*, p.113. La peau de guanaco est un vecteur symbolique : elle assimile celui qui la porte à l'animal. La trajectoire intellectuelle de Rojas ainsi que ses actions s'opposent en effet en tous points à celles des chasseurs d'Indiens et des grands exploitants ; c'est pourquoi il peut se couvrir de cette peau sans trahir ce qu'elle représente.

<sup>1920</sup> *Ibid.*, p.59.

des ressorts de l'extermination des Onas dont on comprend que l'existence reposait étroitement sur celle du guanaco :

*[...] con la flecha a ellos les costaba, muy difícil matar guanacos, no como la carabina hoy en día. Es fácil matar, y después que carecían de guanacos. Se ausentaban los guanacos con el movimiento de la gente, lejos se iban...*<sup>1921</sup>

Deux formes de chasse au guanaco entrent ici en conflit : l'une, naturelle, relève de la survie de l'espèce<sup>1922</sup> ; l'autre, intéressée et fondée sur un rapport de forces inégal, est entièrement soumise à des objectifs de rentabilité économique. Une telle course à la rentabilité entraîne un déséquilibre de l'écosystème autour duquel s'organisait la vie indigène : elle met les proies en fuite et pousse leurs chasseurs traditionnels à s'éloigner, quand ceux-ci ne souffrent pas de famine lorsque l'animal vient à manquer. Dépossédés de ce qui depuis des siècles constituait la base de leur subsistance, ils sont contraints de voler les moutons qui ont remplacé leurs guanacos et sont violemment punis pour ce larcin, comme l'expriment clairement ces énoncés : « *Perseguidos a bala por robar cinco guanacos*<sup>1923</sup> » ; « *apresados y conducidos a la cárcel de Punta Arenas [...]*<sup>1924</sup> ». Ainsi, le guanaco chassé par les Européens est bien l'image de l'Indien exterminé par les mêmes agresseurs.

Dès l'incipit du roman, l'animal indien, le vrai guanaco donc, revêt toute sa charge symbolique, offrant ainsi une clé de lecture pour l'œuvre entière. Partie chercher quelques brassées de foin pour les chevaux de leur nouveau client, Esther, la femme de l'aubergiste El Pelado, trébuche sur le corps d'une jeune Indienne étendue au pied d'une meule :

*La cruda realidad fueguina había puesto a los pies de Esther y de su parva de pasto de vega a aquella muchacha de la raza selk'nam u ona, « hombre de norte » como los llamaban otros aborígenes del sur del Onashaga, que así nombraban los yamanas del Cabo de Hornos al canal Beagle, o « Paso de los Onas ».*<sup>1925</sup>

Pareille rencontre, dans de telles conditions, est lourde de sens. Le corps de l'Indienne est au sol, à l'horizontal, en position de soumission. Il est facile de trébucher contre elle puisqu'elle est méconnaissable, invisible, vulgaire masse immobile et sans âme. Encore anonyme, elle est d'emblée représentative de la tragédie de son peuple. Sur les raisons de sa

<sup>1921</sup>*Ibid.*, p.12.

<sup>1922</sup> Le guanaco est une source abondante de richesses pour les Indiens mais toutes leurs sont indispensables car elles relèvent de la survie : « *En efecto, el cuadrúpedo les había proporcionado por milenios su piel para la vestimenta, sus tendones para las cuerdas de sus arcos, y, sobre todo, su sabrosa carne para subsistir en la hostil y desolada intemperie del Onasín* », « *El relato de Miukiol Kausel* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.457.

<sup>1923</sup>*El guanaco blanco, op.cit.*, p. 12.

<sup>1924</sup>*Ibid.*, p.12.

<sup>1925</sup>*Ibid.*, p.8.



présence, le texte est elliptique mais également suggestif car l'expression « *lacrada realidad fueguina* » laisse deviner une tragédie.

Esther découvre progressivement un être humain derrière cette masse. Dans un premier temps, après avoir enfin pris conscience de la présence d'un être vivant, elle la confond avec un animal, mais pas n'importe lequel: « *Primero, la confundió con un chulengo, guanaco de poca edad, que recibe el rebencazo mal dado en la cabeza por el cazador y va a morir en cualquier parte [...]*<sup>1926</sup> ». La proposition relative employée pour définir ce « *chulengo* » met en valeur la cruauté qui caractérise une banale chasse aux jeunes guanacos. De manière indirecte, en raison de la confusion entre la jeune femme indigène et l'animal, c'est la violence des chasseurs blancs contre les Onas qui est ainsi suggérée. Autrement dit, dès les premières pages du roman, une identification symbolique entre Men Nar et le guanaco est opérée. Introduit dans le récit en même temps que la jeune femme ona, l'animal représente à l'évidence sa première identité même si celle-ci n'est fondée que sur les apparences.

Plus tard, cette identification sera approfondie autour d'une attitude commune à Men Nar et au guanaco. Au chapitre 6, qui, sous l'effet d'une analepse mémorielle, revient sur l'histoire de Men Nar avant son arrivée chez El Pelado, on voit la jeune femme se couvrir d'une peau de guanaco après avoir été violée et blessée, puis se nourrir à la façon de l'animal : « *Masticó su pasto como triscan los guanacos cuando apacentan en claros de pampa entre nubes y ramazones*<sup>1927</sup> ». Le recours à la comparaison traduit clairement la volonté de l'auteur d'entériner ce rapprochement et de lui donner la pleine valeur d'une équivalence identitaire.

Esther reconnaît ensuite une jeune femme indienne, non pas en raison de ses traits physiques mais de son habillement : elle porte des mocassins et est recouverte d'une cape en peau de guanaco qui fut le motif de la confusion initiale. Ainsi, la jeune inconnue est identifiée comme indigène grâce à un ensemble d'objets culturels spécifiques:

*[...] pero luego descubrió un mocasín indígena, con la suela rellena de pasto coirón, desgarrada y sanguinolenta por el borde de la capa de piel de guanaco. La suave respiración de la muchacha subía y bajaba a través de la fina lana blanca y dorada en la parte del pecho.*<sup>1928</sup>

La focalisation sur le pied est remarquable et sa valeur symbolique, conforme à la culture ona. En effet, les Onas s'étaient baptisés eux-mêmes « *selk'nam* », qui dans la langue yamana signifie « *homme de a pie* », soit « homme à pied/qui se tient debout ». Dans le roman, un sens un peu différent est donné à ce terme lorsqu'est évoqué le mythe de la création

---

<sup>1926</sup>*Ibid.*

<sup>1927</sup>*Ibid.*, p.38.

<sup>1928</sup>*Ibid.*

des Onas par Quénos : « *Quénós repartió el mundo. La tierra de aquí para los selk'nam, onas, que quiere decir simplemente "hombre"*<sup>1929</sup> ». Une telle traduction, par le terme unique d'« homme », glorifie les Indiens onas en en faisant le peuple originel par excellence. On sait par ailleurs que les Onas étaient un peuple de chasseurs pédestres et de nomades, autrement dit, des hommes mobiles et libres de leurs mouvements.

Le pied est donc un symbole identitaire et culturel fondamental pour cette ethnie. Le fait que la jeune femme ona soit blessée au pied, et qu'à la faveur d'une synecdoque, l'on ne voie d'abord d'elle que ce pied meurtri, suggère immédiatement l'idée d'une aliénation d'ordre identitaire, le pied valant pour le corps, et donc pour l'individu en son entier. En outre, dans l'absolu, les pieds symbolisent la liberté, l'absence d'entraves physiques. Ainsi blessée, la jeune indigène est privée de sa liberté. Pourtant, presque simultanément, à la vision de ce pied blessé va se substituer la mise en valeur d'un pied puissant et fier, que l'énergie de la peur et un réflexe d'autodéfense révèlent dans toute son endurance. En effet, à l'approche d'Esther, la jeune rescapée du massacre de sa tribu se lève d'un bond, oubliant sa blessure, retrouvant la force, autant physique que morale, qui la caractérisera en propre tout au long du roman :

*Cautelosamente se agachó Esther; mas la joven india se puso en pie de un salto, asustada de su presencia. Soñaba con Siáskel, el monstruo de la leyenda ona que comía mujeres y adornaba su cinturón con el pubis de sus víctimas.*<sup>1930</sup>

Ainsi, avant même d'être nommée, la jeune Indigène n'est pas seulement présentée dans son apparence physique mais aussi dans son intériorité psychique. Celle-ci sera explorée tout au long du roman, ainsi que celle de sa fille, en tant que symbole d'une impossible aliénation spirituelle et culturelle. Le narrateur plonge en effet le lecteur dans l'inconscient de Men Nar en lui faisant part de ses rêves nourris de mythologie ona.

Ce n'est pas un hasard si le premier rêve dévoilé a pour personnage principal Siáskel, le héros maléfique des Onas, monstre tueur de femmes qu'il dépeçait ensuite pour garder sur lui les trophées. Le mythe qui lui est associé en fait un avatar de l'Homme blanc qui chasse, viole et mutile les Indien(ne)s. En effet, le traitement que les « chasseurs d'Indiens » font subir à leurs victimes rappelle fortement les actes de Siáskel :

*[...] entre las tribus que aún quedaban, se contaban las fechorías de Red Pig, Chanchó Colorado, un tal Mac Lelan, que en una temporada de caza de indios había ganado cuatrocientos doce libras esterlinas. [...] Era el más famoso de los cazadores, sobre todo porque al sur de Río Grande, en los linderos de la Primera Argentina, había convidado a decenas de indios a comer ovejas asadas [...]. Después de la borrachera los mató a todos a*

---

<sup>1929</sup>*Ibid.*, p.31.

<sup>1930</sup>*El guanaco blanco, op.cit.*, p.8.

*balazos. Por una oreja pagaban una libra esterlina, y dos, cuando llevaba de muestra, en sus alforjas de lona como « fruit of London », órganos más vitales que comprobaran efectivamente la muerte del indio [...]. Su cuadrilla estaba formada por un tal Díaz, Kovacic, Niward y Sam Islop, famoso este último por sus aberraciones con cadáveres de mujeres asesinadas.*<sup>1931</sup>

La différence est que chez les Onas une telle violence relève du mythe et qu'elle n'a pas lieu d'être dans la réalité. D'autre part, la légende dit que Siáskel était l'ennemi des esprits, ou « *caspi* », que tous les ancêtres des Onas possédaient :

*Todos los antepasados tenían su “caspi”; pero Siáskel era anti-“caspi”. Tenía un hambre insaciable, vengativo, traidor, perverso, de crueldad incomparable. Encarnación de cuanta fuerza bruta, destructora, que haya producido el Onaisin.*<sup>1932</sup>

Siáskel apparaît comme une créature aux besoins purement physiques, dépourvue de toute aspiration spirituelle. Sa présence récurrente dans le roman est digne d'intérêt et fait sens au niveau de la structure. Le chapitre 7 est entièrement consacré à l'exposé de la légende, cela sans aucun lien explicite avec l'intrigue – il semble en effet indépendant du reste du roman. Le mythe de Siáskel succède en fait à la description d'un massacre d'Indiens auquel un certain Sam Islop, le plus célèbre chasseur d'Indiens de la région, a participé activement, en violant notamment l'héroïne du roman. Le géant Siáskel, décrit comme un cannibal (« *Este gigante tenía la costumbre de comer carne humana, de preferencia mujeres [...]* »)<sup>1933</sup>, se pose alors en miroir de ces chasseurs blancs à l'insatiable cruauté.

Le monstre Siáskel réapparaît quelques chapitres plus loin, une nouvelle fois associé aux crimes des Blancs. En effet, la petite fille à laquelle Men Nar a donné naissance à peine arrivée chez Pelado Riera, est rejetée par sa mère qui hurle sans cesse le nom de Siáskel alors qu'elle tient l'enfant dans ses bras :

*[...] la madre dio el pecho a su hija, sin miramientos, tal si se tratara de un cachorro de « visne », el perro indígena. [...]  
De pronto, Men Nar lanzó un alarido:  
—¡Siáskel..., Siáskel ! —gritó, apartando su pezón de la criatura.  
—¿Qué pasa..., te mordió ? —dijole Esther [...].  
—No entiendo lo que ha gritado Mena; llama a un tal Kiaskel, Cialkel o Siáskel...*<sup>1934</sup>

<sup>1931</sup> *Ibid.*, p.19. Notons que les hommes nommés ici ont réellement existé. Francisco Coloane désigne et accuse nominaleme nt ces criminels, pour mémoire, car ils n'ont jamais été jugés ni punis pour leurs crimes.

<sup>1932</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>1933</sup> *Ibid.*

<sup>1934</sup> *Ibid.*, p.29.

On comprend très vite que l'enfant est le fruit d'un viol. Image de l'impureté pour les Onas, il porte sur son visage la tragédie du peuple de sa mère, tel un miroir cruel. Dans l'esprit de Men Nar, sa progéniture, qui réalise symboliquement l'impossible métissage culturel entre le Blanc destructeur et l'Indien décimé, est un monstre et une trahison qu'elle décode selon l'herméneutique mythologique propre aux Onas :

*La india señaló con el índice los ojos de la niña. Estos eran semejantes al agua que se aposenta sobre los charcos cuando el cielo aparece y desaparece preñado de lágrimas.*

*—Siáskel..., Siáskel... —volvió a repetir, mientras apartaba su mirada de la criatura, de pelambreira pajiza, después del lavado, como el pasto coirón que resucita tras los vendavales.*

*—¿No será algún mister ese Siáskel, que le dejó el encargo después del baleo de cabo Domingo ?*

*—Dicen que el gringo Johnson, de la Segundo, estuvo en eso...<sup>1935</sup>*

Parce que sa fille est blonde et ses yeux sont clairs, Men Nar perçoit en elle un avatar de Siáskel, une créature du mal selon les Onas, à l'image des Blancs. Plus loin dans le roman, les chasseurs d'Indiens sont associés à un charognard particulièrement violent de la région australe, qui lui aussi dépèce ses proies<sup>1936</sup>. Alors que de nombreux Indiens viennent d'être massacrés, Men Nar, cachée sous la peau d'un guanaco, observe la venue de ces vautours :

*Tres rodearon un cadáver. Dándose valor en medio de tantos muertos se lanzaron al ataque al comprobar que ninguno se movía. [...] Un « visne » extraviado aulló de pronto por la orilla del mar. El único acompañante del miedo, de la indiferencia, del terror aplastante, de la meta de la muerte que no conocían ni aquel perro domesticado que volvía a sus bosques ni aquella joven que entraba a la « civilización » saltándose los miles de años que ignoraban los cobardes caranchos o aquellos « cazadores » de hombres.<sup>1937</sup>*

Les charognards partagent avec les tueurs d'Indiens la même indifférence cruelle envers le peuple ona et les considèrent comme de simples proies, au même titre que des bêtes. Quant au terme « civilisation » mis entre guillemets, il est ici manié avec ironie : le génocide auquel Men Nar assiste et le viol qu'elle vient de subir accueillent son entrée dans la civilisation, autrement dit, la fin de sa liberté.

Malgré la « faille » qui la blesse dans son identité – c'est-à-dire l'apparence de sa fille – Men Nar conserve l'intégrité de sa spiritualité, de sa sensibilité et de son imagination indiennes, lesquelles résistent donc à l'envahisseur blanc :

<sup>1935</sup> *Ibid.*, pp.29-30.

<sup>1936</sup> « *En pocos segundos les saca los ojos, les come la lengua, su manjar predilecto, los labios hasta roerles cabeza y sesos* », *ibid.*, p.38.

<sup>1937</sup> *Ibid.*, p.39.

*A pesar del avance « civilizador », el mundo de la realidad y los sueños de Men Nar estaba cribado por esos rayos de luz y sombras que despiertan hasta el gusano que anida entre las hojas caedizas del roble antártico, sacudido por los ventarrones.*<sup>1938</sup>

La suite du texte permet de déchiffrer le sens symbolique dont sont dotés « ces rayons d'ombres et de lumière ». Sans transition en effet, la légende de Quenós, le héros fondateur du peuple selk'nam, est exposée sur deux pages :

*Muchos se convirtieron en esos pájaros. Otros en vientos y se fueron cada uno a su lugar. Otros en pulpos, medusas, pingüinos, ballenas [...]. Otros en cumbres tan lindas como "Oichalá", "Technol", "E, wan", "Silá" y algunas más. [...] Resonaban en los oídos de Men Nar como si fueran las voces de la tierra, el mar y el viento. Sombras de las sangres de sus antepasados que subían y bajaban mientras daba de mamar a su recién nacida.*<sup>1939</sup>

Le retour à l'intrigue incite à voir dans le personnage de Men Nar un être intimement lié à ses ancêtres mythiques – ce sont eux les « rayons d'ombres et de lumière » qui illuminent la réalité de la jeune femme –, devenus éléments de la nature sous une forme animale ou minérale. L'esprit de Men Nar se fait ainsi le carrefour de ces voix ancestrales et telluriques, ainsi qu'un espace de mémoire où l'histoire originelle, mythologique, prévaut sur l'histoire humaine, tel un gage d'éternité face à la triste contingence. Les « ombres des sangs<sup>1940</sup> » de ses ancêtres, qui parcourent son corps et son esprit, font écho au sens de son nom qui s'actualise ici complètement dans son rôle mémoriel et régénérateur.

### **Men Nar : l'incarnation du martyr et de l'identité onas**

La langue de la femme indigène n'a aucun sens pour ses auditeurs jusqu'à l'arrivée d'Arturo Stewart, contremaître à l'estancia « *Tercera Argentina* » qui se pose en personnage-interprète de la langue onas. Il est celui qui va transmettre aux autres, en les traduisant, les

<sup>1938</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>1939</sup> *Ibid.*, pp.33-34.

<sup>1940</sup> On notera l'usage remarquable du pluriel « *sangres* » : si on l'interprète comme une synecdoque désignant les ancêtres onas, on en déduira qu'il met en relief chacun d'entre eux, car il permet de les convoquer au sein d'un ensemble mais aussi individuellement, à la différence de « *sombras de la sangre de sus antepasados* », qui eût mêlé les sangs des ancêtres en un seul fluide mémoriel. Le pluriel rehausse donc la présence du passé onas, en montre la persistance mémorielle, tout autant qu'il met en exergue l'ampleur du massacre perpétré. A la fois signe linguistique de dénonciation et de commémoration, il participe bien de la double dynamique explorée ici, à laquelle contribuent aussi ses sonorités : en alimentant l'allitération des sibilantes (« *Sombras de las sangres de sus antepasados que subían* »), il met en évidence l'abondance du sang versé par les aïeux, semble donner à l'extermination subie le corps du serpent biblique symbole du mal, mais il dit aussi la survivance des premiers dans les souvenirs qui s'insinuent dans l'esprit de Men Nar et dans le tissu narratif, à travers de multiples évocations de la spiritualité et de la langue onas.

paroles de Men Nar, leur faisant ainsi accepter la valeur d'une langue qui n'est pas la leur. Particulièrement sensible au sort des Onas, il incarne la figure du Blanc bon et empathique, qui fait le lien entre les deux cultures sans amoindrir la valeur d'aucune, et en valorisant même l'indigène.

De cette façon, Men Nar va réussir à transformer l'auberge du Pelado en un carrefour linguistique, sans que sa langue ne soit celle du dominé, de l'incompris, mais bien plutôt l'expression de sa liberté, de sa force et de son intelligence. Lorsqu'Alvaro Bonet entre chez El Pelado et y rencontre Men Nar, un dialogue se noue en langue ona entre lui et la jeune femme. La langue autrefois inintelligible est dans cette scène la langue par excellence : les personnages qui ne la parlent ni ne la comprennent se trouvent alors exclus à leur tour (sauf le lecteur, puisqu'une traduction en castillan mise entre parenthèses accompagne chaque phrase). Surprise par les connaissances linguistiques de cet homme, Men Nar prend plaisir à l'interroger pour en tester les limites, sous la forme d'un jeu de questions-réponses qui semble plaire aux deux : « *El Pelado y su mujer no habían de asombro ante el entreverado diálogo. Su cantina, por primera vez, se había convertido en un colegio de lenguas selk'nam y castellana*<sup>1941</sup> ». La langue apparaît dans ce contexte comme le lieu et le vecteur du souvenir des origines, telle une formule magique permettant la réactivation d'une identité indigène, mais aussi l'instrument d'une réunion entre deux cultures.

Le nom de la jeune femme est lui aussi étroitement associé à la tragédie de son peuple, si bien que son identité se confond avec l'histoire de celui-ci. En la déclinant, Men Nar déclenche plusieurs types de réaction. Tandis qu'El Pelado n'en comprend pas le sens, Stewart propose une traduction qui invite à une interprétation symbolique du prénom :

*El Pelado frunció el ceño. [...] Intervino Stewart, quien conocía el diccionario con treinta mil voces indígenas que había editado en Londres el misionero Thomas Bridges, traducidas a un buen inglés.*

*—Men quiere decir sombra y nar es simplemente sangre —explicó.*

*Esther y el Pelado se miraron sorprendidos... ¿Sombra de sangre? [...]*

*—De veras —interrumpió Esther acercándose al rostro oliváceo y pálido por el desangre de la muchacha—: parece que tuviera unas ojeras como sombras de sangre.*<sup>1942</sup>

L'interprétation physique que donne Esther de ce prénom qui signifie « ombre de sang » se réfère seulement aux cernes de Men Nar provoqués par l'épuisement et à la perte de sang due à sa blessure. Au-delà de cette interprétation pragmatique et circonstancielle, le prénom de Men Nar s'inscrit dans un cadre symbolique plus large, mis en place dès l'incipit. Tout

<sup>1941</sup>*El guanaco blanco, op.cit., p.106.*

<sup>1942</sup>*Ibid, p.10.*

comme le pied, l'œil est un symbole puissant, il est l'organe qui voit, l'organe-témoin. En ce sens, les yeux de Men Nar, bordés de sang, expriment la réminiscence du massacre collectif et le montrent à la façon d'un miroir, bien que de manière indirecte. Semblable à un stigmate, la violence marque les traits de la jeune femme ona. Également, à travers son nom, Men Nar représente l'ombre, c'est-à-dire la forme d'existence à laquelle a été progressivement réduit son peuple.

D'abord centrée sur ses yeux, la focalisation s'élargit pour donner lieu à un portrait de son visage qui met en valeur sa beauté et sa jeunesse, expressions d'une promesse de vie, d'un espoir malgré la blessure :

*Stewart se inclinó sobre los ojos de la muchacha. Eran negros, profundos, con un brillo de aguas emboscadas. Los pómulos salientes parecían estirar aquellos párpados como dos sombras de sangre, y la chasquilla recortada en la frente daba a la nariz potente y a los labios gruesos una vitalidad juvenil, a pesar del desangre.*<sup>1943</sup>

Le portrait de Men Nar souligne ses traits indigènes : yeux noirs, pommettes hautes et accentuées, nez épaté et lèvres épaisses. Sa physionomie est donc représentative de l'ethnie ona. A cela s'ajoutent la profondeur et l'éclat d'un regard exprimant un lourd passé. L'opacité de ce dernier, traduite par la métaphore des « eaux embusquées », suggère par ailleurs qu'elle est capable de préserver le secret de son peuple. Elle possède également une grande force, semble animée d'une vitalité apte à rejeter la victoire de l'extermination.

La lutte contre l'annihilation et l'affirmation de l'identité indigène ne se font pas seulement en termes linguistiques ou par la mise en valeur de traits physiques spécifiques. Plus intimement encore, l'esprit et l'imagination de Men Nar résistent à la menace d'une acculturation et d'une soumission à la langue, à la pensée et à la religion dominantes. La structure du roman est de ce point de vue particulièrement signifiante. Par exemple, après l'évocation des crimes commis contre les Onas et le récit des manipulations et mensonges dont ils ont été les jouets, le texte opère un retour au monde intérieur de Men Nar. Ce retour se fait à l'occasion de la mention d'un autre tableau funeste dans lequel les cadavres de familles indiennes et celui d'une baleine échouée cohabitent de façon macabre :

*En bahía Felipe, la mortandad de familias enteras, junto al cadáver de una ballena azul, semejava con sus costillas al aire libre una macabra escena de Caronte, cuya barca esperaba la marea para emprender el cruce del Estrecho.*<sup>1944</sup>

---

<sup>1943</sup>*Ibid.*

<sup>1944</sup>*Ibid.*, p.13.

Certes ce tableau convoque la mythologie grecque par le biais de la figure de Caron, le nocher des Enfers, et la barque au moyen de laquelle le psychopompe fait passer les ombres errantes des défunts à travers l’Achéron (ici le détroit de Magellan) vers le séjour des morts. Quant à Men Nar, elle interprète cette scène à sa manière, d’après son imagination imprégnée des mythes de son peuple, où la baleine est un animal fondamental :

*Cerrando los ojos, Men Nar recordaba que « Ocen, la ballena, se casó con Schiuno, el viento, y tuvieron por hijo a Schiunoctau, el picaflor ». Así lo cantaban los « jon », chamanes de las tribus.*

*—Lolololo... hoiyoiyoiyoi... yei yei yei yei —repetían al final, los mismos tarareos de la canción prolongada y monótona, pero vigorosa, que resonaban compitiendo con el oleaje donde podría aparecer el cetáceo esparciendo picaflores a los rayos solares sobre la espejeante superficie.<sup>1945</sup>*

Dans l’esprit de Men Nar, les chants des « jon » continuent donc de résonner, intercesseurs non pas entre les hommes et la mort comme l’est Caron, mais entre les Onas et les esprits de la nature. La mythologie est pour Men Nar une manière d’échapper en imagination à l’insupportable tragédie, non pas à la manière d’une fuite mais plutôt à la façon d’une stratégie de résilience. La mémoire de la jeune femme rétablit ainsi la vérité spirituelle ona en rappelant l’autorité des chamanes et le savoir qu’ils dispensent à travers leurs chants rituels. Le texte fait donc dialoguer les mythologies sur le mode de l’opposition pour associer les Indiens au principe de vie : les chants des chamanes sont puissants, associés dans le texte à la respiration de la nature (de la mer, de la baleine) et à la lumière solaire à laquelle s’opposent les ténèbres des Enfers grecs.

Dès le début du roman donc, la dichotomie principale est mise en place : Men Nar représente le destin douloureux du peuple ona, mais également, et de manière concomitante, la mémoire vivante de cette civilisation ainsi que l’espoir d’une renaissance culturelle. Sa fille est donc un personnage d’une importance capitale. Très vite, et malgré le rejet de sa mère, on comprend que Georgina Sterling sera amenée à jouer un rôle significatif dans le cadre de la problématique identitaire qui sous-tend le roman. En nourrissant sa fille en effet, guidée par un instinct maternel plus fort que toute pensée identitaire, Men Nar fait le lien entre son passé et le futur que sa fille représente. L’allaitement prend en effet un sens métaphorique : Men Nar nourrit sa fille des ombres et du sang de ses ancêtres, de la culture et de la spiritualité onas. De fait, progressivement, Men Nar va apprivoiser et accepter sa fille précisément en raison de la perception d’une analogie entre un trait physique de celle-ci (la couleur de ses cheveux) et la nature fuégienne qui fut témoin de la violence qu’elle a subie dans le champ de « coirón » :

---

<sup>1945</sup>*Ibid.*, pp.13-14.



*En su secreto mundo, cada vez que Men Nar se ponía junto a la ventana de la cocina del Pelado a darle de mamar a su niña, surgían a la luz de sus ojos grises verdosos los reflejos del pasto coirón sumergido bajo los hielos y que afloran cuando se trizan y hielan en la primavera. Sólo los pastos escucharon aquello de « me cuestras más que una puta de Río Grande ».*<sup>1946</sup>

Ainsi, bien que les yeux de l'enfant rappellent ceux de Siáskel<sup>1947</sup>, elle a les cheveux des herbes coirón, les seules qui n'aient pas été indifférentes à la détresse de Men Nar. Le portrait de celle-ci, treize ans plus tard, souligne aussi son ascendance ona, comme si en grandissant, le potentiel indigène de la fille de Men Nar s'était réalisé, comme si son corps, indépendant de sa volonté, voulait garder la mémoire d'ancêtres dont elle n'a pas conscience :

*Con el tiempo, Georgina había dejado de ser llamada la « Mabel del Cabo » para convertirse en una admirable y vivaz muchacha de afilada nariz, cabellera de color sepia dorado de los coironales de otoño, y de una estatura que recordaba el rápido crecimiento del físico y de la inteligencia de sus antepasados onas.*<sup>1948</sup>

Pourtant, de son physique à la culture, l'enfant de Men Nar sera métisse et symbolise dans le roman la possibilité d'un syncrétisme réparateur. Au contraire, sa mère restera le symbole de la violence faite aux Indiens ona, et d'une manière générale, aux différentes ethnies australes.

### **Georgina Sterling ou le drame du métissage**

Le personnage, dont on suit l'évolution tout au long du roman, structurée autour de l'apprentissage de son identité, est dépositaire de l'histoire de ses ancêtres que lui transmet sa mère, mais également de la culture « blanche ». Le roman joue constamment sur cette ambivalence pour signifier la complexité du métissage dès lors qu'il résulte d'un viol et qu'il intervient dans la construction identitaire d'un individu. Il est présenté comme un choix particulièrement douloureux, voire impossible à faire. Pourtant, malgré l'acceptation de sa condition de métisse, Georgina suit un cheminement au bout duquel semblent être consacrées la victoire de la mémoire indigène et sa survivance en elle.

Le métissage de Georgina commence dès sa naissance, marquée par l'attitude ambivalente de sa mère à son égard. Cette dernière, confrontée à sa propre déchirure, cède pourtant à un instinct maternel qui l'emporte sur le rejet :

---

<sup>1946</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>1947</sup> « *Sus ojos relampaguean con chispazos verdosos* », *ibid.*, p.41.

<sup>1948</sup> *Ibid.*, p.93.

*La piedra agrietada continuó sin embargo, alimentando al « visne<sup>1949</sup> »; mas apartaba siempre sus profundos ojos oscuros de esas pequeñas luces verdosas que seguían surgiendo cada día más brillante.<sup>1950</sup>*

Bien qu'ils révèlent son métissage, les traits du visage de la fillette, comparés à la nature, expriment une vérité plus complexe. Ses yeux ont la couleur de l'eau qui stagne dans les flaques, tandis que la métaphore d'un ciel en pleurs dont les larmes se reflètent dans ces flaques associe la tristesse au regard, ou au destin, de cette enfant rejetée. Ses cheveux couleur paille, c'est-à-dire blonds comme ceux des agresseurs blancs, sont quant à eux comparés au pâturage « *coirón* », un élément essentiel du paysage austral. Le choix de ces images peut être ainsi interprété comme une manière de maintenir ou d'établir malgré tout un lien entre cette enfant métisse, fruit d'un viol, et la nature australe qui compte tant dans la cosmogonie oná. Men Nar elle-même est associée à un élément naturel dans cette scène, mais il s'agit d'un minéral, et qui plus est, abîmé : cette pierre fissurée, lézardée, fait figure de métaphore de la blessure profonde et essentielle (car elle l'affecte dans son identité) qui ne lui permet plus de représenter de manière droite et intègre l'honneur de son peuple.

La fille de Men Nar reçoit dès sa naissance l'héritage catholique de son père, le fils du révérend Sterling, qui est aussi la religion de sa famille d'accueil, les aubergistes El Pelado et Esther : « *Esther insistió en bautizar a la niña en la misión que los salesianos habían instalado a medio camino entre Río Grande y el Río Chico<sup>1951</sup>* ». Pourtant, ce baptême intervient dans un deuxième temps puisque l'enfant a été précédemment nommé officieusement par les autres femmes indigènes réfugiées dans la mission salésienne de Río Grande « *la “Mabel del Cabo”<sup>1952</sup>* ». Par conséquent, le prénom de la fille de Men Nar aura une connotation culturelle double<sup>1953</sup>.

—¿El padre ?  
 —Yo, George Sterling —contestó el capataz de La Despedida. [...]  
 —¿Dónde está la madre ?  
 —Quedó cuidando la casa —replicó el Pelado.  
 —Bien... —musitó el sacerdote—:—¿Qué nombre y apellido ?

<sup>1949</sup>Le mot « *visne* » signifie chiot en langue oná. Lors du massacre dont fut témoin Men Nar, celle-ci a entendu l'un de ces chiots hurler, comme s'il compatissait à la tragédie humaine : « *Un “visne” extraviado aulló de pronto por la orilla del mar. El único acompañante del miedo, de la indiferencia, del terror aplastante, de la meta de la muerte que no conocían ni aquel perro domesticado que volvía a sus bosques ni aquella joven [...]* », *ibid.*, p.39. Dans la cosmogonie oná, la perception de correspondances entre homme et animal est centrale.

<sup>1950</sup>*Ibid.*, p.30.

<sup>1951</sup>*Ibid.*, p.57.

<sup>1952</sup>*Ibid.*

<sup>1953</sup>Georgina Sterling aura encore deux autres noms, « *Cola de caballo verde* » et « *Antípoda* », qui lui viennent non pas de sa double culture mais de sa personnalité singulière, rêveuse et créative. Ce sont deux surnoms entièrement liés à la puissance de son imagination.

—*Georgina Mabel Sterling...*  
 —*Ese Mabel no me suena a Santoral...*  
 —*No es muy santo; pero se lo puso el pueblo de Río Grande —acotó Arturo Stewart.*<sup>1954</sup>

Le patronyme de Georgina Mabel, « Sterling », lui vient de l’homme qui a accepté d’être son père. Il renvoie clairement, et ironiquement, aux livres sterlings que recevaient les chasseurs d’Indiens pour la mort de l’un d’entre eux. Bien des années plus tard, à l’âge de dix-neuf ans, Georgina aura la révélation du sens tragique de son nom, qui inscrit dans son identité toute la violence du génocide ona : « *Por primera vez, Georgina Sterling vibró íntimamente con el sonido de su apellido por cada par de orejas de indio, o por los senos de una india*<sup>1955</sup> ». Cette prise de conscience douloureuse va bouleverser la vie de la jeune femme qui va alors reprendre à son compte et intérioriser l’histoire de ses ancêtres.

La fille de Men Nar se voit attribuer de nombreux noms et surnoms, une alternance symptomatique de la crise identitaire qui définit le personnage. Après avoir été « *la Mabel del Cabo* », Georgina Esterling ou la « *Reina del Páramo* », un ultime rebondissement vient bouleverser le sens de la filiation de la jeune femme, alors qu’elle est enceinte. C’est au cours d’une conversation avec son mari Doimo Grotzen que la jeune femme a la révélation douloureuse de son déracinement. Elle vient en effet d’entendre courir la rumeur selon laquelle un certain Johnson pourrait être son père :

—*Hay tantos Johnson..., están por todas partes. ¿Sabes lo que quiere decir « Johnson »?*  
 —*No.*  
 —*Hijo de Juan.*  
 —*« Jon », en lengua ona. Mi madre me decía que quería decir « guanaco »...*  
 —*« Hija de guanaco », entonces...*  
 —*De guanacos... ¡qué más me da que sea colorado o blanco!*<sup>1956</sup>

La dernière réplique de Georgina consacre finalement son métissage physique et culturel puisqu’elle refuse de choisir entre le mouton blanc (« *el guanaco blanco* ») et le guanaco indigène (brun roux). Par ailleurs, si l’on quitte le domaine du symbolique, l’instruction de Georgina Mabel Sterling est imprégnée de culture espagnole et anglaise : « *En la escuela enseñaban solamente castellano, pero las palabras inglesas se infiltraban en la sala de clases a través de otras compañeras [...]*<sup>1957</sup> ». Quant à ses goûts musicaux, ils sont définis par la culture dominante, comme cette chanson aux paroles significatives qui font des Indiens des voleurs de chevaux : « *A Georgina le gustaba escuchar en la victrola de Esther [...] aquel tango : “Indio, por qué me robaste / mi caballo pangaré / y toda la vida / me*

<sup>1954</sup>*Ibid.*, p.61.

<sup>1955</sup>*Ibid.*, p.169.

<sup>1956</sup>*Ibid.*, p.193.

<sup>1957</sup>*Ibid.*, p.96.

*dejaste de a pie* »<sup>1958</sup> ». Quant aux légendes qu'on lui raconte, elles ne sont pas issues de la mythologie ona mais ont pour héros des Occidentaux célèbres dans la région :

[...] *su mundo se iba nutriendo de cuentos y relatos fantásticos. La fuga de Radowisky*<sup>1959</sup> *rescatado del presidio de Ushuaia y devuelto a él, era y a una leyenda similar a la de Patmos, salvado por el Petricia.*<sup>1960</sup>

Cependant, malgré le contenu de cette instruction, il semble qu'il y ait en Georgina Mabel Sterling quelque chose d'irréductiblement ona, une sensibilité particulière qui fait que, derrière son esprit rationaliste – c'est une élève très douée en mathématiques –, se mêlent dans sa pensée analogique des images issues à la fois de l'histoire européenne et de la mythologie ona:

[...] *Georgina, además de las piedrecitas redondas del río que ocultaban en su bolsillo, parecía tener un tercer ojo para las estrellas, sobre todo las de la Vía Láctea, a la que comparaba con un piño entrando en el « frigorífico » de la « gran isla blanca que está dentro del cielo ».*<sup>1961</sup>

Dans ce passage l'Europe exploitante est symbolisée par les entrepôts frigorifiques qu'elle a installés en Patagonie, tandis que « la grande île blanche dans le ciel » est l'expression par laquelle les Onas désignent leur pays originel, l'Onaisín. Ainsi, Georgina situe métaphoriquement les symboles de l'industrialisation de la Patagonie dans cette île mythologique qui semble être le seul lieu qui ait pour elle une réelle existence. Le mode de pensée et la vision du monde propres à Georgina se révèlent ici plus magiques que rationnelles, tandis que la jeune femme paraît ne pas comprendre les actes de la civilisation impérialiste et industrielle occidentale.

Pourtant, malgré la survivance de la culture ona dans la sensibilité et la mémoire inconsciente de Georgina, son destin d'adulte doit s'accorder avec les changements historiques de la région : « *En un año, el puesto del Páramo, a cargo de Doimo Grotzen y Georgina Sterling, con la marca y la señalada, había dado un promedio de parición del setenta por ciento* »<sup>1962</sup> ». Elle participe ainsi, bien que de manière indirecte, à l'entreprise de démolition d'une économie fondée sur le principe d'autarcie par l'installation d'une économie d'importation fondée sur la mise en place de grandes structures agricoles rentables.

---

<sup>1958</sup> *Ibid.*

<sup>1959</sup> Anarchiste russe emprisonné au bagne d'Ushuaia et dont l'histoire est racontée dans le roman avec force détails.

<sup>1960</sup> *Ibid.*, p.96. Le *Patmos* est un navire naufragé, miraculeusement sauvé par le *Petricia*, à l'ouest du Cap Horn.

<sup>1961</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>1962</sup> *Ibid.*, p.149.

Parallèlement, sur l'héritage culturel ona qu'elle a reçu de sa mère (transmis symboliquement par l'allaitement) viennent se greffer les passions cupides des Européens que lui transmet son mari, ce qu'exprime clairement cette analogie : « *Doimo Grotzen traspasaba sus realidades y sueños auríferos a Georgina, igual que su madre, de quien mamó los mitos del Onaisin*<sup>1963</sup> ».

Selon la logique de ce balancement perpétuel qui structure le roman, Georgina Mabel Sterling reste cependant intimement liée à ses ancêtres onas dont elle a intégré les voix presque malgré elle. Dans sa mémoire survivent en effet des bribes de la langue ona qui, une fois réactivée, convoque un mode de pensée mythologique semblable à celui de sa mère. C'est ainsi qu'Alvaro Bonet, qui comprend et parle la langue des Selk'nam, devient aux yeux et dans l'esprit de la jeune fille, comme il l'a été aux yeux de sa mère, un avatar de Kuanip, le héros sauveur de la légende ona :

*Georgina, sin proponérselo, conservaba en la memoria palabras aprendidas de su madre y las escondía, destapando su tesoro sin saber por qué ante ese forastero que le rememoraba a Kuanip cuando simuló ser mendigo para vencer a Siáskel.*<sup>1964</sup>

Ainsi, Georgina possède les mêmes références culturelles que sa mère et déchiffre le monde et les hommes en des termes mythologiques empruntés à ses ancêtres onas dont elle prolonge la culture malgré, et à travers, son métissage. Plus loin dans le roman, Georgina fait une expérience onirique allant dans le même sens. Alors qu'elle vient de perdre sa virginité dans les bras de son mari hongrois – événement significatif, qui symbolise son passage à l'âge adulte –, la jeune femme fait un rêve dont le sens peut être considéré comme prémonitoire<sup>1965</sup> :

*Dormida, tuvo un sueño, donde se repitió invertida la historia de su madre. Escuchaba voces de mujeres del quilombo que la perseguían y le gritaban... « Mabel... Mabel del Cabo... ¿a dónde vas? Te va a ir peor que en la casa del Pelado... Mabel » [...].*<sup>1966</sup>

Ces femmes indiennes qu'elle entend l'appeler en rêve de son nom indigène la font se sentir coupable d'un compromis, ou tout au moins irresponsable à l'égard de ses origines. La question qu'elles lui posent porte sur son destin, sur ses choix de vie, l'aidant ainsi à progresser dans sa quête identitaire. Elles l'avertissent de ce qui l'attend si elle se range du côté des oppresseurs. En restant chez El Pelado, Mabel del Cabo restera auprès de sa mère

<sup>1963</sup>*Ibid.*, p.170.

<sup>1964</sup>*Ibid.*

<sup>1965</sup> Le roman a anticipé le rêve de Men Nar, offrant par avance une clé de lecture : « *Los sueños a veces determinan destinos, aunque muchos no lo crean* », *ibid.*, p.153.

<sup>1966</sup>*Ibid.*, p.154.

tandis qu'en suivant son mari, Georgina la délaissera ainsi que toute la culture qu'elle représente. Ces deux lieux sont ici les symboles d'une forme de dualité identitaire que son rêve vient lui révéler.

Celui-ci lui dévoile également son nouveau visage, preuve de la profonde transformation qui s'opère en elle, tandis que le visage de son mari prend peu à peu les traits de son père :

*[...] y se vio a sí misma: alta, de nariz prominente, elevada, y no esa nariz de chanco de mar de su marido... pero no... no era su marido... era su padre, George Sterling... que la miró duramente y le gritó: « ¡Apártate! ». [...]*<sup>1967</sup>

Bien qu'elle l'ait épousé, Doimo Grotzen, homme de soixante-treize, reste une figure du mal, tout au moins dans ce rêve où Georgina refuse de lui être associée. Ce cauchemar se révélera prémonitoire, puisque quelques temps plus tard, pressé par les questions de Georgina, son mari ne niera pas les rumeurs selon lesquelles il serait aussi son père<sup>1968</sup>. Le roman, on le voit, se sert du rêve comme maïeutique et porte d'accès à la vérité<sup>1969</sup>.

Bouleversée par cette révélation, elle comprend dans le même temps que son mariage avec l'homme qui a violé sa mère est aussi la condition de sa survie, et que son métissage incestueux est son salut : « *Ella no estaría vivo, es cierto. Aunque fuera la última ona, la habrían cazado antes de que la salvara su mestizaje inglés, del cual se había aprovechado Doimo Grotzen...*<sup>1970</sup> ». Désormais consciente de ce qu'elle représente et de son héritage complexe, Georgina Mabel Sterling devient un personnage sacrificiel : elle accepte ainsi son sort, le poids de ce compromis et l'inceste dont elle est issue, au nom de la survie de la mémoire ona. En effet, à travers elle, c'est la mémoire de tout un peuple qui survit. De cette manière, l'histoire de Georgina raconte l'accès progressif à une conscience identitaire intimement indigène :

*Ahora, ese sueño, en la noche huracanada del Páramo, por primera vez en sus dieciocho años, le dio la noción de que tenía un gran pasado. Sí, un pasado, para ella muy largo; como si de súbito en ese umbral del sueño y la vigilia hubiera envejecido tal sus antepasados. Recordó a su madre, sus mitos y creencias contados a media lengua.*<sup>1971</sup>

Ainsi, la langue et les rêves permettent de réactiver le passé de manière magique et profonde. C'est pourquoi Georgina va en écouter le sens symbolique, en commençant par

---

<sup>1967</sup>*Ibid.*

<sup>1968</sup>*Ibid.*, p.169

<sup>1969</sup> C'est aussi le cas, comme on l'a vu, dans *El camino de la ballena*.

<sup>1970</sup>*Ibid.*, p.169.

<sup>1971</sup>*Ibid.*, pp. 154-55.

nouer une étroite relation avec le Páramo, un lieu pour lequel elle ressentait déjà spontanément une étrange attraction avant la révélation identitaire, sans oublier que sa mère elle-même avait déjà perçu une analogie entre sa fille et le « *pasto coirón* » du Páramo. Cette étroite relation lui vaut dans le roman le surnom de « *reina del Páramo*<sup>1972</sup> » qui représente l'heureuse issue de sa longue errance identitaire : Georgina se reconnaît enfin dans un lieu et s'y épanouit. Sa véritable identité sera terrestre. En effet, décrite à distance, Georgina semble ne faire qu'un avec le Páramo qu'elle parcourt sur le dos d'un cheval alezan dont les couleurs se confondent avec celles de la plaine australe :

*Más de una vez, avistaron al jinete jacinto en su caballo alazán, sus colores se confundían con los visajes del Páramo. Otros creían en una aparición y no dejaban de agregar leyendas que germinaban en sus imaginaciones.*<sup>1973</sup>

Ce parcours représente une forme de domination du territoire et de revendication d'une appartenance. Autrement dit, Georgina crée et devient une légende en s'inscrivant de manière intime, organique, dans le paysage austral. Cette inscription profonde reflète son identité, qui se situe au-delà et en dehors de toutes frontières ethniques et de tous conflits culturels.

Le Páramo est d'une telle importance pour ce personnage engagé presque malgré elle dans une quête identitaire de tous les instants, qu'à quelques pages de la fin, alors que son mari est sur le point de mourir, Georgina brise une pierre de quartz à la demande de ce dernier. Les éclats qui en jaillissent conjuguent les souvenirs de sa mère et du Páramo, sous la forme de jeux spéculaires :

*—Dale un picotazo con la punta del hacha con que le di a la zorra y podremos encontrar adentro cosas. [...]*  
*Encontró adentro otros visos en las aristas; sobre todo una ventana biselada semejante a la que contemplaba Men Nar cuando le daba pecho en su infancia. [...] Al recogerla del suelo, un pétalo trizado la había herido con su transparencia filuda en la yema del pulgar con que la quebrara. Se chupó la sangre, como si hubiera sido otra lágrima. Miró una vez más la rosa de cuarzo y sus visajes concentraban los variados paisajes del Páramo tal un caleidoscopio.*<sup>1974</sup>

Georgina peut voir et lire son histoire dans cette pierre, depuis sa naissance à l'auberge du Pelado. Blessée par un bris de pierre, elle suce son doigt pour stopper l'épanchement du sang, métaphorisé en larme, symbole de son histoire tragique. Dans le même temps, elle absorbe le sang de sa mère-ombre et s'incorpore la douleur de celle-ci. Le corps et l'esprit de Georgina sont bien multiples : ils représentent des carrefours d'histoires et de visions, autant

<sup>1972</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>1973</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>1974</sup> *Ibid.*, pp.187-188.

d'espaces physiques et spirituels individuels et collectifs. Elle voit et lit également son destin dans ce quartz qui concentre la quintessence du Páramo dont elle est la Reine, et qui reflète la diversité de ses paysages, un lieu décidément à l'image de la diversité du personnage.

C'est aussi dans le Páramo qu'elle prend conscience de l'ultime vérité, celle qui réunit les hommes au-delà des frontières ethniques, nationales, géographiques et culturelles qu'ils ont eux-mêmes inventées ; une vérité qui dépasse les contingences historiques et politiques, et permet le pardon : la mort. Ainsi, en contemplant la carcasse d'un phoque déjà bien entamée par les charognards – éternelle répétition métaphorique de l'histoire de ses ancêtres – Georgina a la révélation de son propre squelette, comme dans un effet-miroir :

*Por primera vez en su vida, Georgina pensó en su propio esqueleto. Había degollado ovejas, apaleado zorros enfurecidos en las trampas, a los que descueraba en torno a la mata negra donde había caído. Pero nunca había sentido esa noción de su esqueleto andando dentro de su misma carne, sangre y nervios.*

*Fue como una soledad inesperada que la abatió hasta la médula, una revelación que permaneció germinando durante un tiempo en sus andares por el Páramo. [...] Aquellas manos, aquellos pies, eran iguales a los suyos y a los de Grotzen.<sup>1975</sup>*

Cette expérience physique et existentielle – car elle coïncide avec une prise de conscience de sa finitude – lui impose également de rester en lien avec la tragédie de ses aïeux, lui communique la même souffrance et la même solitude, le phoque dépecé par les charognards étant une métaphore des cadavres indiens.

Cette réconciliation avec elle-même, c'est-à-dire avec un passé à la fois irréversible et inoubliable, va trouver son accomplissement dans une rencontre décisive qu'elle fera bien entendu au sein du Páramo : « *Al divisar un gran guanaco echado en una hondonada arenosa, no pudo contener cierto impulso atávico<sup>1976</sup>* ». Georgina poursuit le guanaco, en rejoue la chasse, portée par l'énergie du sang de ses ancêtres onas et la mémoire de leurs habitudes primitives. A partir de ce jour, son choix est fait, influencé par le sens secret que revêt l'aspect du ciel du Páramo :

*Como las constelaciones de soles y estrellamares, políperos carnosos de cinco dedos, entre piedras y madrêporas, que dejaban al descubierto en el lecho marino las bajamares, las Cruces del Sur, falsa y verdadera, tal cual la réplica de los dos Cabos de Hornos, señalaban la verdad y la mentira en aquel umbral antártico del Páramo. Georgina, sin embargo, prefería elevar sus ojos hacia donde rutilaban los espíritus de sus antepasados que llevaba a medias en su sangre.<sup>1977</sup>*

---

<sup>1975</sup>*Ibid.*, p.163.

<sup>1976</sup>*Ibid.*, p.160.

<sup>1977</sup>*Ibid.*, pp.161-162.



On comprend ici que Georgina regarde « la Grande Ile Blanche qui est dans le ciel » pour y lire sa vérité, c'est-à-dire la vérité sur son identité, sur ses origines. Ainsi, à la fin du roman, lorsqu'elle lève les yeux au ciel, la nuit, Georgina n'y voit plus seulement la lune : « *Afuera, Krá iluminaba con sus propias sombras sangrientas las arenas del Páramo*<sup>1978</sup> ». La focalisation interne permet de plonger le lecteur dans le regard et la vision de Georgina : celle-ci voit Krá, c'est-à-dire la lune dans la mythologie ona, et de manière plus indirecte, la projection symbolique du nom de sa mère Men Nar (« *sombra de sangre* »). De la même façon, en plein jour, ce n'est pas une chouette qu'aperçoit la jeune femme :

*A plena luz diurna, en la ventana de la cocina, se ha detenido la realidad cruda de una lechuza blanca [...] pero a Georgina le parece el rostro de Okricén, el perfil del ona que Kuanip maldijo transformándolo en búho blanco. La nariz prominente desciende sinuosa hasta el borde de los labios de plumillas que ocultan el pico.*<sup>1979</sup>

Le portrait de cette étrange chouette met en valeur le nez proéminent de l'oiseau, un trait propre au visage ona. La possibilité d'une confusion est accentuée par le motif de la fenêtre qui achève de faire de ce passage particulièrement déterminant puisqu'il clôt le roman une scène spéculaire révélatrice. Georgina voit dans cette chouette, Okricén, la créature honnie par le héros Kuanip, principe de bien. Dans le même temps, l'effet miroir produit conduit à identifier Georgina à cette créature qui pourrait s'interpréter comme la projection de sa culpabilité.

Pourtant, quelques lignes plus bas, la chouette est perçue comme une proie blessée, à l'image d'un Indien ona persécuté :

*Tiene las plumas con rasguños sangrientos de las que le han arrancado del pecho los bandidos voraces de un pardo sucio. [...] La lechuza mira asustada de uno a otro lado sin verlos, ciega a la luz del día, mientras Georgina los observa. Abriría la ventana para darle asilo. Pero, ¿cómo? No tiene falleba.*<sup>1980</sup>

Une seconde identification entre l'animal et les Onas est ici suggérée. Il semble que Georgina voie désormais dans la chouette l'image de ses ancêtres et qu'elle se sente responsable de leur sort, de leur tragédie : peut-elle les aider ? Comment les accueillir chez elle, c'est-à-dire, en elle ? Enfin, à travers l'image du double, le texte associe étroitement Georgina à la chouette, elle-même figure de son « antipode » précédemment mentionné dans le roman<sup>1981</sup>. Une forme de résolution de son conflit identitaire est ainsi proposée :

<sup>1978</sup> *Ibid.*, p.183.

<sup>1979</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>1980</sup> *Ibid.*

<sup>1981</sup> « *También la llaman la "Antípoda" [...], palabra que se aplica a cualquier habitante del globo terráqueo*

*El pecho de la lechuza palpita contra el vidrio como un reloj marcando la sentencia de muerte. El corazón de Georgina late al mismo ritmo ante la cobardía con que atacan a su « antípoda », la pequeña hermanita que siempre ha buscado en la redondez de la tierra. Su noble rostro volvió a ponerse de perfil, ya a la izquierda, ya a la derecha, tal un símbolo bicéfalo.*<sup>1982</sup>

Georgina ressent profondément la violence de l'attaque des rapaces, elle souffre comme souffre la chouette, animal-symbole de ses ancêtres exterminés dont la jeune femme semble revivre sans cesse la tragédie. Le texte, qui décrit une métamorphose, devient ici poétique pour exprimer l'accomplissement de cette identification onirique :

*De pronto, la geometría de plumas y sangre en la ventana se reparte por los ramajes de Georgina. Se multiplica el ritmo de los latidos que pasa a sus ojos, a los labios, a los oídos, y vuelve a las profundidades del corazón.*<sup>1983</sup>

Le transfert des pulsations cardiaques de l'oiseau à la jeune femme, métamorphosée en arbre par le biais du terme « ramajes » (ramures) reflète l'appropriation organique, vitale, par cette dernière, de cet antipode susceptible de mettre un terme au conflit identitaire qui blesse son corps et hante son esprit, en la régénérant. Par la même occasion, à la manière de ses ancêtres indiens, elle semble avoir trouvé son double animal, ce qui achève de sceller la résolution de ce conflit.

L'étude du roman *El guanaco blanco* a ainsi révélé la complexité de la problématique identitaire à laquelle sont confrontés les descendants métis des Onas. Outre sa dimension dénonciatrice et justicière, le roman se lit également comme une entreprise de récupération, à travers l'histoire de Georgina Mabel Sterling, de la culture et de la spiritualité indigènes. De fait, Francisco Coloane ne se contente pas de dire, d'accuser et de dénoncer la sordide réalité du massacre. A travers certains de ses textes, il restitue aux Indiens australs, tout au moins à leur mémoire, ce qui leur a été pris, soit essentiellement, leurs terres.

---

*con respecto de otro que vive en un lugar diametralmente opuesto. La antípoda de la Tierra del Fuego se encuentra en Mongolia [...] Georgina dijo entonces que allí habría una niña de pelo verde, igual que ella... y que algún día iría a buscarla... », *ibid.*, p.102.*

<sup>1982</sup>*Ibid.*, p.203.

<sup>1983</sup>*Ibid.*

### 2.3.4. Restituer aux Indiens leur territoire

L'entreprise de restitution prend diverses formes dans la littérature de Coloane. Elle se joue tant au niveau lexical qu'au niveau diégétique mais dans tous les cas, un lien d'appartenance est pensé et rétabli entre les Indiens australs et l'extrême Sud chilien dont ils furent les premiers habitants.

#### 2.3.4.1. Le pouvoir poétique du mot : rendre présent l'absent, redire les origines

De manière ponctuelle, cet acte de restitution passe par une re-nomination du monde austral, de ses lieux, de sa faune et de sa flore, dans la langue indigène. La fiction fait de cet acte énonciatif une formule magique dans la mesure où il exprime une récupération symbolique du monde par ses premiers habitants. En étudiant le statut de la nomenclature scientifique dans certains textes de Coloane, on a pu constater qu'aux côtés de la langue savante, et au même titre qu'elle, figuraient les noms indigènes de certains animaux spécifiques. L'exemple suivant est à ce titre particulièrement éloquent :

*Kayelij, con sus cuatro metros de envergadura de alas blancas, viene del Pacífico (científicamente Diomedea exulans, exulans); Tachalú, desde el Atlántico, de un color negro sucio, se encuentra también en Chiloé, donde se llama pájaro carnero, por la forma de su cabeza y pico, o quebrantahuesos, ya que gusta quebrar las mulleras para succionar los sesos de sus víctimas (Darwin lo llama Procellaria gigantea). Si una bandada de cientos de estos pájaros después de un largo vuelo se posa en el agua para descansar, se escucha un ruido confuso [...].*<sup>1984</sup>

Dans cet extrait figurent autant de noms indigènes que de noms scientifiques, ce qui confère aux deux types de nomenclatures un statut égal dans l'ordre du savoir sur la nature australe, même si les parenthèses qui encadrent les noms latins semblent signaler leur caractère secondaire. De fait, pour Francisco Coloane, la langue indigène est d'une importance capitale, et le lien qu'il entretient avec celle-ci est d'ordre identitaire. C'est ce qu'il révèle dans le discours qu'il a prononcé à l'occasion de sa nomination à l'Académie chilienne de la langue (« *Academia Chilena de la Lengua* ») :

*Yo que he sido escribiente, y aprendiz de todo en mi vida, no esperaba que en los umbrales de mis setenta años, iba a representar aquí a los hablantes aborígenes desaparecidos, con cuyo lenguaje simbólico me siento identificado.*<sup>1985</sup>

<sup>1984</sup> *Ibid.*

<sup>1985</sup> Ce discours a été publié dans la revue *Hoy* sous le titre « *El hombre en los umbrales preantárticos* » (avril-mai 1980).

Ainsi, en empruntant leur langue et en l'intégrant à ses textes, Coloane réalise un acte commémoratif et identitaire tout en montrant comment une langue peut être support de mémoire et d'histoire : « Qui dit préservation de la mémoire, dit nécessairement prise en compte et réhabilitation du substrat autochtone [...] <sup>1986</sup> ».

Dès l'incipit de la nouvelle « *Albatros errantes* », le nom indigène « *Ushcuf* » est mis en exergue en tant qu'acte énonciatif à l'efficacité signifiante. L'insistance sur les aspects proprement physique et sonore de cette proclamation est à cet égard révélatrice :

*« ¡Ushcuf! » llamaban los aborígenes yamanas al falso cabo de Hornos que se encuentra ubicado al oeste del verdadero. Al nombrarlo, para indicar que de allí venían las tempestades más traicioneras, estiraban sus labios como los de un caracol, con una inflexión semejante al escupo que lanza el petrel de las nieves cuando defiende su nido. <sup>1987</sup>*

En s'ouvrant sur un toponyme indigène, le récit se présente d'emblée comme symboliquement issu d'une parole indienne. Dans le même mouvement, en rapprochant ce geste oral des Yamanas au crachat du pétrel luttant pour la survie de son espèce, le texte met l'accent sur les correspondances entre l'homme et l'animal qui imprègnent la vision du monde yamana. D'autre part, par le biais de cette analogie, le texte semble suggérer que Yamanas et albatros parlent une langue proche et appartiennent à la même communauté, au même écosystème. Enfin, la profération inaugurale résonne comme une parole magique susceptible de convoquer un lieu des origines et de rendre ainsi présent au lecteur chilien ce qui a été effacé de la carte imaginaire du pays originel.

En effet, ce lieu fait sens pour les Yamanas. On le retrouve dans la nouvelle « *Teresa Tekenika* », accompagné de commentaires et comparaisons similaires. Dans ce texte, l'héroïne yamana a pour habitude d'écouter la musique du vent qui vient du faux Cap Horn :

*En las noches de fuertes ventoleras se sacudían las caracolas transformándose [...] en ahuecados timbales que Tekenika se acostumbró a escuchar como la música del viento que venía del Ushcuf. Así denominaban los yamanas al falso cabo de Hornos, cuyo promontorio semeja un cacho de rinoceronte sumergido [...]. Los mismos yamanas estiraban sus labios caracoleados como escupiando contra el viento al pronunciar onomatopéyicamente su maldito nombre: ¡Ush...cuf! <sup>1988</sup>*

Pour les Indiens de Terre de Feu, tous les lieux sont habités par un esprit, et celui-ci en particulier, par un esprit mauvais vecteur de malédiction. Cette description révèle en effet une

<sup>1986</sup> Didier Lafond, Sébastien Stavrínidis, « Toponymie et cartographie de l'imaginaire », *Toponymie : entre le réel et l'imaginaire, Circuit*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, printemps 2011, p.9.

<sup>1987</sup> « *Albatros errantes* », *Antártico, op.cit.*, p.173.

<sup>1988</sup> « *Teresa Tekenika* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.271.

vision, une imagination merveilleuse et une interprétation magique de la géographie, surtout lorsqu'elle est dangereuse.

Outre les lieux, certains phénomènes climatiques sont mentionnés dans la langue indigène, comme les violentes rafales de la mer de Skyring « [...] *llamadas williwaw por los indios canoeros y alacalufes [...]* <sup>1989</sup> ». Quand elle n'est pas mentionnée telle quelle, la nomenclature indigène peut être restituée par une simple traduction en castillan ou s'accompagner d'une explication parfois signalée entre guillemets. Ainsi, lorsque l'Indienne Tekenika explique à ceux qui s'en étonnent la raison de son long célibat, elle insiste sur l'isolement de sa tribu en recourant à une image animalière qui renvoie directement à une spécificité régionale :

« —¡Auquehuáuhuen! ¡Qué puedo hacer! ¡Si por este canalizo no pasa ni un ratón perseguido por los “gatos de mar”! (Es el nombre dado por los yamanas a las nutrias de fino pelo) ». <sup>1990</sup>

Au-delà de la valorisation du nom indigène, de manière plus substantielle, certaines fictions se chargent de reproduire un monde proprement indigène. Elles créent de la sorte les conditions d'un lien à la fois terrestre et spirituel au sein d'un univers saturé de correspondances entre les personnages humains et les animaux. C'est pour l'auteur une manière d'exprimer et de révéler au lecteur, par le détour du poétique, une vérité essentielle sur l'existence et la pensée des Indiens australs.

#### 2.3.4.2. Rétablir par la fable le lien originel entre l'homme et la nature australe

Dans la nouvelle « *Teresa Tekenika* », ce lien est mis en scène par le biais d'un récit merveilleux, comme pour retrouver la vision proprement magique des Indiens australs. La jeune femme yamana héroïne du conte est sans cesse comparée à l'albatros *milimoque*. La comparaison est d'abord d'ordre physique, liée à sa fréquentation quotidienne de l'espace aquatique, et plus particulièrement, de la baie de Tekenika dont le nom du personnage s'inspire. Ainsi, l'Indienne et son lieu d'existence sont unis par un lien de nature identitaire :

*Allí creció Tekenika hasta convertirse en una gran mariscadora, experta en natación y zambullidas. Además de esos atributos físicos, la muchacha ostentaba una hermosa*

<sup>1989</sup> « *Noche en la isla Larga* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.216.

<sup>1990</sup> « *Teresa Tekenika* », *Cuentos completos, op.cit.*, p.272.

*cabellera que semejaba el ala de un albatros milimoque; un perfil moreno, iluminado, donde la nariz respingada parecía olfatear la llegada de los elefantes marinos [...].*<sup>1991</sup>

En décrivant Tekenika, Coloane ébauche également le portrait de l'albatros puisque les points communs entre les deux êtres ressortent. De tels portraits sont fréquents dans son œuvre. Dans « *Teresa Tekenika* » est annoncée de cette manière l'identification progressive du personnage à l'oiseau qu'elle a choisi pour emblème, processus de transformation qui constitue une partie de l'histoire de l'héroïne. Ce rapprochement se révèle en effet très vite le *leitmotiv* du récit. Peu à peu, la correspondance n'est plus seulement physique : une aspiration commune aux deux êtres est mise en avant. Le texte suggère que la nature du désir de Tekenika peut être décrite et symbolisée par les mouvements de l'oiseau : « *Tal vez Tekenika ansiaba volar de su estrecho mundo, como los albatros que veía remontar por esos ventisqueros*<sup>1992</sup> ». Au sein de cette correspondance plus profonde qu'une ressemblance physique, l'animal réalise physiquement ce que Tekenika, pour le moment, ne peut que se contenter de souhaiter ardemment – un désir d'ailleurs et d'élévation, mais aussi de profonde intimité avec la nature :

*Apretándose en sus nidadas familiares con sus alas plumizas ribeteadas de negro, pesados y torpes, se arrastra como los pingüinos hasta la orilla del mar para poder emprender el vuelo.*

—*Soy una milimoque —suspiraba Tekenika.*<sup>1993</sup>

A la fin du récit, c'est un autre animal propre à la région australe qui fera découvrir à la jeune femme l'espace merveilleux des mers australes. « *Auquehuáunhen* », un éléphant marin, lui apparaît en effet comme par magie, alors qu'elle contemple la mer avec désespoir. Les deux créatures échangent alors un regard éloquent, qui témoigne de la réalisation d'une communication profonde entre l'homme et l'animal :

*Con sus ojos oblicuos de cristal boyante miró a la pescadora llamándola con sus aletas pectorales. Luego levantó hacia ella su trompa reluciente y dio un sonido de trompeta sumergida. Entonces Tekenika descendió de su acantilado, se hincó frente a esa divinidad y ambos se miraron calando muy hondo en sus mutuas interioridades.*<sup>1994</sup>

Pour Tekenika, l'animal est nécessairement une divinité, selon le rapport sacré qu'entretiennent les Yamanas avec certains animaux. D'autre part, le respect que les Indiens

---

<sup>1991</sup>*Ibid.*, p.270.

<sup>1992</sup>*Ibid.*, p.273.

<sup>1993</sup>*Ibid.*

<sup>1994</sup>*Ibid.*, p.274.

portent à la nature n'est pas seulement spirituel : l'intelligence qui règne entre eux est régulée par un principe économique de survie reposant sur la satisfaction de besoins élémentaires. Ce rapport à la nature est donc profondément « anti-capitaliste », c'est-à-dire dépourvu de tout objectif de rentabilité et en cela, écologique, car fondé sur l'idée que les hommes et la nature habitent un espace commun, l'espace austral, qui doit être pensé comme un écosystème.

Le jeune héros du roman d'apprentissage *El último grumete de la Baquedano* découvre un espace de cette nature grâce à son frère, le chef blanc d'une tribu yaghane. La description du « *Paraíso de las nutrias* » l'érige en effet en un modèle de société qui ne peut être préservée qu'en restant cachée aux regards étrangers ; on y accède par une porte secrète : « — *Nadie puede llegar hasta aquí —dijo Manuel a Alejandro, señalando un formidable ventisquero que, de pronto, cerraba totalmente el canal [...]*<sup>1995</sup> ». C'est pourquoi, il s'agit d'une étape fondamentale dans l'initiation du jeune Alejandro. Voici les instructions que son guide lui donne afin qu'il ne souille pas ce lieu sacré, d'une beauté exceptionnelle :

*Las canoas fueron pasando por esa abertura como por el sendero de un abismo y salieron a un mar interior de extraordinaria belleza; por un lado la costa era un ventisquero que seguía tierra adentro, y por el otro la montaña descendía en hermosos faldeos cubiertos de exuberantes robledales.*

*—Esto está protegido de los vientos, y más al interior el clima no es tan duro como en el resto de la zona. Hay nutrias en abundancia y un río, cuyo lecho está cargado de oro. Cazamos sólo lo necesario y sacamos el oro justo para comprar víveres a un poblador [...]. Así no provocamos sospechas con esta fuente de riquezas y conservamos el secreto de « El Paraíso de las Nutrias ». Tú, por la felicidad de nuestra tribu, debes guardar también ese secreto.*<sup>1996</sup>

Coloane reconstruit un lieu unique et utopique au moment où il l'écrit. C'est une description hyperbolique qui a pour but d'apparenter le lieu à une sorte de paradis terrestre, un *locus amoenus* où tout n'est qu'abondance, paix et beauté. Les noms et adjectifs vont tous en ce sens : « *extraordinaria belleza* » ; « *hermosos faldeos* » ; « *exuberantes robledales* » ; « *el clima no es tan duro como en el resto de la zona* » ; « *nutrias en abundancia* » ; « *lecho [...] cargado de oro* ». L'endroit représente un modèle d'écosystème que les Indiens yaghans auraient su préserver. Coloane choisit d'en dresser le paradigme dans ce roman, en recréant au sein de la fiction un espace qui n'est plus – et qui n'a peut-être jamais existé, pure fiction philosophique – sous l'aspect d'un paradis originel. La nature et les végétaux qui peuplent le lieu sont non seulement des sources toujours renouvelées d'alimentation pour ses habitants mais les protègent du rude climat austral.

<sup>1995</sup> *El último grumete de la Baquedano, op.cit.*, p.135.

<sup>1996</sup> *Ibid.*, p.138.

Réciproquement, la communauté ne prend de cette nature que ce dont elle a besoin (« *Cazamos sólo lo necesario y sacamos el oro justo para comprar víveres a un poblador* ») et maintient ainsi un équilibre essentiel basé sur un mode de vie primitif qui prodigue le bonheur aux hommes qui en respectent les principes : « *Vivimos felices, y ya me he acostumbrado tanto a esta vida que jamás saldré de “El Paraíso de las Nutrias”*<sup>1997</sup> ». Au « Paradis des Loutres », le beau est lié au bon de manière inextricable.

S'il faut maintenir ce lieu à l'abri des regards étrangers, c'est pour éviter que ne se reproduise la tragédie qui a décimé presque tous les Indiens australs. En effet, l'exploitation industrielle de la Terre de Feu a été synonyme de destruction des peuples indigènes. Les valeurs de la civilisation occidentale et son modèle économique capitaliste représentent l'antithèse de cet équilibre.

A travers la fiction du « Paradis des Loutres », Coloane fait acte de réparation, bien que celle-ci ne soit que symbolique. L'écrivain présente ici à ses contemporains et aux jeunes générations un modèle écologique tout en poursuivant, implicitement, sa critique des dégâts humains et naturels provoqués par l'installation du modèle capitaliste en terres australes. Alejandro Silva, orphelin de père et héros de ce roman d'apprentissage, est donc amené à découvrir un modèle de vie qui lui est étranger, celui que son frère a choisi après s'être émancipé du modèle patriarcal traditionnel<sup>1998</sup>.

D'autres textes de Coloane sont très explicitement engagés dans la restitution d'un territoire. Sous-tendus par la volonté de rendre justice aux Indiens dépossédés de leurs terres, ils révèlent une écriture au service d'un propos éthique. Ils véhiculent donc une condamnation et, de manière plus positive, racontent une victoire symbolique sur cette injustice.

#### 2.3.4.3. Revendication et restitution d'une appartenance territoriale

L'écrivain chilote présente lui-même *Los conquistadores de la Antártica* comme un roman à thèse en faveur des Indigènes. Il y soutiendrait, selon ses propres termes, « [...] *la tesis de que los primeros visitantes del continente helado fueron nuestros antepasados indígenas, los yaganes del sur de la Tierra del Fuego*<sup>1999</sup> ». De fait, outre l'aspect patriotique du roman et la quête d'un savoir géographique du territoire austral qui le sous-tend d'un bout

<sup>1997</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>1998</sup> Selon Pablo Vargas, les personnages orphelins des romans de Coloane sont l'une des manifestations d'une critique des modèles qui les précèdent : « [...] *una mirada crítica a la sociedad patriarcal, capitalista, eurocéntrica y de una marcada racionalidad técnica que ha cosificado la naturaleza et implantado la intolerancia como modo de vida* », « *La narrativa de Francisco Coloane: elementos de un discurso ecológico* », *Coloane: literatura y ecología al sur del mundo, op.cit.*, p.80.

<sup>1999</sup> *Los pasos del hombre, op.cit.*, p.121.



à l'autre, le roman se nourrit de légendes indiennes ou de récits qui mettent en scène des Indiens. A cet égard, au chapitre intitulé « *El valle misterioso* », les expéditeurs de l'Antarctique font une énième découverte bouleversante :

*[...] se disponían a seguir el curso ascendente del río, cuando en un claro del pastizal descubrieron una anan<sup>2000</sup> de grandes dimensiones.  
El asombro se reflejó en el rostro de los tres hombres, que desde el primer momento no comprendieron cómo esa embarcación pudo haber llegado hasta allí.<sup>2001</sup>*

Les voyageurs sont émus par la présence de ce canoë au cercle polaire, qui pourrait bien être la preuve d'un peuplement originel du continent glacé par les Yaghans. D'ailleurs, certains signes abondent en ce sens : « *El tiempo, desde que había sido abandonada, incalculable, había grabado su leve pero inconfundible rastro en la madera<sup>2002</sup>* ». Enfin, apparaissent aux regards des voyageurs trois squelettes adossés contre la coque du canoë. L'éternelle question des origines de la présence indienne en ce lieu de la planète surgit alors, une question évidemment impossible à résoudre : « *¿Cómo esa embarcación tan pequeña para atravesar esos mares y tan grande como para ser arrastrada por ese pedregoso río había llegado hasta el interior de ese apacible valle?<sup>2003</sup>* ». La seule réponse possible est à chercher du côté de la légende, hypothèse merveilleuse qui s'oppose au discours sérieux du roman mis au service d'une description du réel :

*Algunas leyendas decían que la raza yagana provenía de una canoa que en tiempos inmemoriales fue llevada por una ola desde el fondo lejano y misterioso del Pacífico hasta el último y destrozado rincón del canal Beagle.<sup>2004</sup>*

A ce récit légendaire répond la fiction romanesque qui met le mythe à l'épreuve : « *¿Qué aventura, pues, llevó a esos tres descendientes yaganes en forma tan extraña a tan extraño lugar y a tan extraña muerte?<sup>2005</sup>* ». La répétition de l'adjectif « *extraño* » produit une insistance sur la nature inexplicable de la présence de ces trois hommes et semble ainsi mettre en question la vérité de la légende. La fiction romanesque, ainsi que la voix du narrateur, sont du côté de la raison, à la recherche d'une vérité historique, d'une preuve scientifique que le récit mythique ne peut fournir. Même le Chef Blanc, pourtant grand connaisseur de la culture yaghane, est incapable de l'expliquer<sup>2006</sup>.

<sup>2000</sup> Canoë des Indiens yaghans.

<sup>2001</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.100.

<sup>2002</sup> *Ibid.*

<sup>2003</sup> *Ibid.*, pp.100-103.

<sup>2004</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>2005</sup> *Ibid.*

<sup>2006</sup> « [...] éste tampoco pudo explicarse el curioso fenómeno », *ibid.*

A l'échelle du roman, la découverte des trois squelettes yaghans constitue pour les « conquérants » de l'Antarctique la plus merveilleuse et la plus bouleversante des aventures car elle représente une rencontre avec l'Autre humain (jusqu'alors les voyageurs étaient confrontés à des phénomènes naturels inédits – animaux étranges, glaciers et icebergs aux milles formes et couleurs errant sur les eaux). D'autre part, cette rencontre est d'autant plus extraordinaire qu'elle semble fournir la preuve que la légende n'en est finalement pas une : l'expédition au cercle polaire a permis aux voyageurs d'entrevoir que la réalité vient confirmer la légende et que cette dernière pourrait donc être considérée comme un discours de vérité. Ainsi, le Chef Blanc met un terme à l'aventure insigne par la conclusion suivante :

*«Pero el misterio de esta "anan" es más grande aún, porque está hecho una realidad, en esa canoa de raras dimensiones que nadie puede explicarse cómo y por qué está varada en medio de este valle ».*<sup>2007</sup>

Après cette ultime constatation, les voyageurs s'en vont, laissant les trois squelettes à leur destin. Ainsi, dans *Los conquistadores de la Antártica*, Francisco Coloane s'attache à restituer aux Indiens yaghans leur terre originelle, en mettant en scène une confrontation entre le discours de la légende et celui de la « réalité ». D'autre part, en installant ces trois squelettes sur le continent glacé, le roman y inscrit durablement leur présence comme une preuve éternelle de leur passage en ces lieux presque inaccessibles. En outre, le fait qu'ils se trouvent dans une vallée leur offre une forme d'abri naturel qui garantit leur préservation.

De manière plus structurelle, et cette fois sans recourir au mythe mais à l'action ancrée dans le « présent », la première partie du roman met l'accent sur le désir de justice qui anime le Chef Blanc. Il souhaite effectivement faire valoir à tout prix les droits d'un certain Cauquenes en mettant un terme aux exactions du pirate Geban, personnage malveillant qui vole en toute impunité le bétail du vieil homme. Ainsi, l'autre pan de la quête de connaissance qui sous-tend le roman (menée par le sergent Ulloa) est une quête de justice (menée par le Chef d'une tribu d'Indiens yaghans), étroitement liée à la notion d'appartenance à un territoire. En embrassant ces deux aspects, le roman de Coloane suggère que connaître un pays commence et/ou passe par la désignation de ses vrais « propriétaires », c'est-à-dire ses habitants légitimes.

Une rencontre en mer entre le Chef Blanc et Geban est l'occasion d'un règlement de compte verbal :

*— ¡No me meto en tus cosas, Geban; me meto en las cosas de Cauquenes, que no tiene quien lo defienda de tus garras!*

---

<sup>2007</sup>*Ibid.*, p.104.

—¿Quieres ver lo que llevo en la bodega? —sonrió con ironía al verse descubierto.  
 —¡No! —dijo el Jefe Blanco—. ¡Ya sé lo que llevas; por el modo de navegar sabía que eran animales en pies! —y agregó—: Yo he venido a atestiguar el hecho, no a curiosear. Ahí también están de testigos el yagán Félix y el radioperador que en estos momentos ven tu robo.  
 —¡No es robo!  
 —¿Qué es?  
 —Son baguales de la península Dumas. Estos animales no tienen dueño.  
 —Tienen dueño, son de Cauquenes. ¡Ese pobre hombre a quien explotaste durante la mayor parte de su vida sin pagarle un centavo, luego lo engañaste y ahora le robas sus animales! ¡Pero yo daré cuenta de esto a la justicia y tendrás tu merecido!<sup>2008</sup>

Dans ce dialogue, le Chef Blanc se pose en grand justicier, tandis que Cauquenes est la victime innocente et impuissante, et le pirate Geban fait figure de méchant<sup>2009</sup>. Ce dernier met d'ailleurs le Chef Blanc au défi de parvenir à son projet de justice : « —*¡La justicia está muy lejos, allá en Punta Arenas!* —dijo Geban riendo. —*No te olvides que también hay una justicia muy cercana, la de la propia mano, ¡Geban! [...]*<sup>2010</sup> ». Derrière la réponse du Chef Blanc, le lecteur comprend qu'en certains lieux, ce n'est pas dans les cadres légaux que la justice est rendue.

Pourtant, les rôles ne sont pas si nettement définis. Cauquenes est un repentí qui mène une vie ascétique aux côtés de son épouse yaghane et expie dans le dénuement, loin de la civilisation, ses crimes et ceux de ses ancêtres :

*[...] yo impuse el sufrimiento durante vidas enteras. Mis antepasados lo impusieron desde generaciones enteras. Fueron encomendaderos durante la Colonia, azotadores de indios. Luego dueños de la tierra y de sus siervos, los inquilinos.*<sup>2011</sup>

Ainsi, Cauquenes se place lui-même du côté des voleurs de terre devenus propriétaires par la force, aux dépens des premiers occupants, jusqu'à ce qu'il perde toute sa fortune au jeu et se retrouve dépossédé de ses biens. Dès lors, son existence va connaître un changement allant dans le sens d'une purification. S'il se laisse faire par Geban depuis si longtemps sans dire un mot, c'est en raison d'un pacte que les deux hommes ont conclu :

—*No quise saber nunca más del dinero* —dijo el anciano, reponiéndose—, *y por eso me quedé aquí, cuando encontré este hueco al pie de la montaña, y le pedí a Geban que me permitiera servirle a cambio no más de algunos víveres. Después el se fue de la península y*

<sup>2008</sup> *Los conquistadores de la Antártica, op.cit.*, p.36.

<sup>2009</sup> Dans la description de la corvette, on retrouve l'image des oiseaux rapaces auxquels sont également comparés les tueurs d'Indiens dans *El guanaco blanco* : « *La "Gaviota" corría a toda vela, corría pesadamente, como esas aves de rapiña, blancas y engañosas, cuando han devorado, hartándose, algunas de sus pequeñas víctimas*<sup>2009</sup> », *ibid.*, p.37. En volant les terres de Cauquenes, Geban agit en destructeur.

<sup>2010</sup> *Ibid.*

<sup>2011</sup> *Ibid.*, p.47.

*me dejó un grupo de animales, por mi trabajo, me dijo, y para que me alimentara. Muchos de ellos remontaron la cordillera y se fueron reproduciendo en forma salvaje hasta convertirse en las manadas de baguales que hoy pueblan la península y que dicen que es una gran riqueza.*<sup>2012</sup>

La perte matérielle subie a profondément changé la mentalité de cet homme, son rapport à la propriété et à la richesse :

*A mí no me importa esta riqueza. No me importaría tampoco que se la llevara Geban si no hubiera renegado a su nacionalidad chilena. Esta tierra es chilena, los animales han brotado en ella como los pastos, como los robles, y deben pertenecer a los que no reniegan de su suelo, a los que la quieren y la pueblan.*<sup>2013</sup>

La nature est une ressource, une richesse qui appartient aux hommes habitant le même sol qu'elle et qui sont unis à ce sol par un lien d'amour. C'est pourquoi, lorsqu'il retourne dans la grotte de Cauquenes au terme de son périple polaire, après avoir obtenu de la Justice de Punta Arenas que Geban abandonne son commerce illégal, le Chef Blanc trouve une lettre que Cauquenes lui a adressée à l'approche de la mort. Dans celle-ci, ce fils de « bourreaux d'Indiens » est devenu le justicier ultime des Indiens yaghans :

*Si esa justicia llega, los animales y todo lo que me pertenece se lo dejo a usted; es decir, no a usted, porque no lo recibiría, sino a los yaganas a quienes quiere tanto como yo quise a mi vieja, y para que realice el sueño de toda su vida: colonizar algo de la tierra que fue de ellas, fundarles una escuela y hacerlos más felices.*<sup>2014</sup>

A la fin de ce conte, une réparation est donc trouvée, même si elle n'est que symbolique, la dépossession de leur territoire ayant eu sur les Indiens des conséquences tragiques irréversibles. Notons que dans l'esprit de Cauquenes, c'est le Chef Blanc qui sera susceptible d'apporter une amélioration dans la vie des Indiens et de contribuer ainsi à leur bonheur, notamment en fondant une école, lieu d'instruction et d'apprentissage de la lecture et de l'écriture, soit d'une forme de culture totalement étrangère aux Indigènes.

De manière plus radicale, la nouvelle « *El témpano de Kanasaka* » propose un rejet sans appel de l'homme blanc et de sa « civilisation » synonyme de perdition pour les Indiens australs. Le récit débute comme un conte fantastique. Le vieux Pascualini rapporte aux matelots de l'*Orión* qu'il vient de croiser l'expérience surnaturelle qu'ont faite plusieurs équipages près du passage de Brecknock : « [...] *más que la tempestad, fue la persecución de*

---

<sup>2012</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>2013</sup> *Ibid.*

<sup>2014</sup> *Ibid.*, p.124.

*aquella masa de hielo, dirigida por un fantasma, un aparecido o qué sé yo [...]»<sup>2015</sup> » ou encore, dans le cas du *Bratza* du capitaine autrichien Mateo : « [...] *depués de la roca apareció la visión terrorífica que pasó rozando la obra muerta del Bratza*<sup>2016</sup> ».*

Les passagers de l'*Orión* vont vivre la même expérience. Les marins du cotre transportent de la marchandise officielle mais se livrent aussi à la contrebande d'alcool et de lait concentré. A bord, deux passagers se démarquent par leur moralité douteuse : une prostituée et son proxénète. Ainsi, ce bateau est un microcosme symbolique où se concentrent de nombreux vices, dont ceux qui ont fait des ravages parmi les Indigènes américains et ont fortement contribué à leur extinction. Leur trajet est brutalement interrompu par une apparition terrifiante, similaire à celle que Pascualini leur a décrite :

*La mole blanquecina se acercó: tenía la forma cuadrada de un pedestal de estatua y en la cumbre, ¡oh visión terrible!, un cadáver, un fantasma, un hombre vivo, no podría precisarlo pues era algo inconcebible, levantaba un brazo señalando la lejanía tragada por la noche. Cuando estuvo más cercano, una figura humana se destacó claramente, de pie, hundida hasta las rodillas en el hielo y vestida con harapos flameantes. Su mano derecha, levantada y tiesa, parecía decir: « ¡Fuera de aquí! » e indicar el camino de las lejanías.<sup>2017</sup>*

Le narrateur homodiégétique, personnage le plus probe à bord, voit d'emblée dans cette apparition le vecteur d'une parole symbolique. A cette étape de l'aventure, le sens de la parole reste toutefois indéchiffrable, le geste du fantôme ne signalant pour l'instant qu'un ténébreux lointain. A l'inverse, à la fin de la nouvelle, l'apparition reçoit deux explications consécutives. La première, rationnelle, est fournie par un vieil Indien. Il raconte ainsi comment Félix, un jeune Yaghan, s'est retrouvé enseveli par la neige alors qu'il était parti chasser, les gelées lacérant son corps : « [...] *y el yagán, adosado a un témpano, salió a vagar como un extraño fantasma de esos mares*<sup>2018</sup> ». La seconde, celle du narrateur, revêt une dimension symbolique et politique :

*Todo se explicaba fácilmente así; pero en mi recuerdo perduraba como un símbolo la figura hierática y siniestra del cadáver del yagán de Kanasaka persiguiendo en el mar a los profanadores de esas soledades, a los blancos civilizados que han ido a turbar la paz de su raza y a degenerarla con el alcohol y sus calamidades. Y como diciéndoles con la mano estirada: « ¡Fuera de aquí! ».<sup>2019</sup>*

Ainsi, malgré l'explication rationnelle du vieil Indien, le narrateur choisit d'orienter le sens de la fable d'une certaine façon. Il fait du cadavre de l'Indien yaghan un fantôme

<sup>2015</sup> « *El témpano de Kanasaka* », *Cuentos completos*, op.cit., p.43.

<sup>2016</sup> *Ibid.*

<sup>2017</sup> *Ibid.*, pp.49-50.

<sup>2018</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>2019</sup> *Ibid.*

vengeur et inverse ici les rôles historiques : ceux qui ont peur, ce sont les Blancs, tandis que ceux qui sèment la terreur, poursuivent et chassent leurs victimes hors du territoire qu'ils ont investi, ce sont les Indiens. Ainsi, le conte peut être déchiffré comme une manière symbolique de refuser rétrospectivement la colonisation en tendant aux descendants des colons le miroir de leurs crimes.

Dans le passage cité plus haut, la silhouette que les navigateurs aperçoivent est tour à tour « cadavre », « fantôme » ou « homme vivant » (« [...] *un cadáver, un fantasma, un hombre vivo, no podría precisarlo [...]* »), trois désignations qui représentent les différentes formes d'existence qu'ont connu les Indiens australiens depuis l'arrivée des colons : hommes bien vivants et puissants aux premiers temps de leur séjour en Terre de Feu, devenus cadavres suite à leur extermination, puis fantômes dans certains récits de Coloane. Dans la fable à l'étude, la statue du Yaghan s'apparente en effet à un revenant venu agiter les consciences et récupérer le territoire ayant appartenu à son peuple. La dénonciation se fait ainsi en termes moraux et spirituels : les colonisateurs sont pointés du doigt comme les profanateurs d'un espace sacré pour ses premiers habitants. De ce fait, par le détour d'une fable fantastique et par le biais de la parole poétique, Coloane chasse les hommes blancs, ces êtres destructeurs, du territoire qu'ils ont dérobé.

Dans le même temps, la continuité et l'union avec la nature qui caractérisaient la relation des habitants primitifs de la Terre de Feu avec leur environnement sont symboliquement rétablies. En effet, en changeant l'Indien Félix en statue de glace à jamais figée dans ce territoire gelé des origines, intégré à lui de manière immuable et irréversible, l'écrivain établit un lien d'appartenance qui se veut pérenne, et même éternel. Selon Juan Gabriel Araya Grandón, qui s'attèle à une lecture « éco-critique » des écrits de Francisco Coloane, cette fable est l'exemple d'une œuvre qui cherche à mettre en relief la valeur d'un « monde unitaire », « [...] *en el cual el ser humano se define por la permanencia física y simbólica con su medio ambiente*<sup>2020</sup> ». Dans l'œuvre de l'écrivain, la problématique écologique est en effet inextricablement liée à la question indienne, dans la mesure où les Indiens, en raison de leur culture primitive, sont les plus à même de réaliser l'unité durable de l'homme et de son milieu naturel car elle est chez eux une pensée, une préoccupation et un acte de tous les instants.

Le discours éthique proposé par Coloane et porté par certains de ses textes est donc fondé, comme on vient de le voir, sur une conception de l'environnement comme écosystème,

---

<sup>2020</sup> Juan Gabriel Araya Grandón, « *Un territorio más allá: convergencias ecológicas en la cuentística de Francisco Coloane* », *op.cit.*, p.48.

bien que celle-ci ne soit pas formulée explicitement comme telle et encore moins théorisée. Le respect de cet écosystème serait garant de bonheur et de paix car il permettrait à l'homme de perdurer dans un lieu dont il préserverait l'équilibre. C'est là l'ultime vérité que l'écrivain chilote nous fait découvrir aux confins du monde, à travers sa fiction, une vérité qui dépasse les frontières chiliennes pour embrasser l'homme en général et sur laquelle il invite ses lecteurs à méditer.

## Conclusion

Au terme de ce parcours, nous pensons avoir montré que les textes de Coloane ne se situent aucunement hors de la réalité chilienne et ne sauraient être réduits à une littérature destinée au divertissement pour la jeunesse ou à une contemplation romantique et purement gratuite de la nature sauvage de l'extrême sud du continent. Nous avons en effet mis au jour une œuvre foisonnante et complexe, une œuvre humaniste qui propose à ses lecteurs une aventure imaginaire, intellectuelle et esthétique au cœur de l'extrême sud du Chili ; une œuvre-monde aussi, dans la mesure où elle écrit et pense le monde austral dans sa totalité et comme une totalité. S'il s'y plonge entièrement, le lecteur revient de ce voyage pluridimensionnel plus savant sur le monde austral et capable dans redire les traits essentiels.

Francisco Coloane écrit le Sud austral du Chili en se laissant guider par trois grands mouvements. Le premier est celui que lui dictent ses souvenirs des lieux et des hommes qu'il y a rencontrés et qui l'ont conduit à la création d'un univers poétique autonome au sein duquel les lieux de l'expérience se trouvent transfigurés en une géographie fantastique qui s'impose au lecteur comme l'image fictive de la région australe. Le deuxième est celui qu'implique l'écriture de l'aventure en mer australe. Le dernier, enfin, anime sa quête de justice et de vérité. Par toutes ces aspects et grâce au médium de la fiction et de l'imaginaire mais également aux apports de textes savants, Coloane contribue à la révélation de la terre et de l'être australs, et partant, à l'expression d'une identité régionale.

Bien qu'une partie de ses textes accueillent la langue des sciences et les textes de spécialistes, l'œuvre de Coloane appartient à tous. Autodidacte lui-même, il expose ce qu'il sait par amour pour son objet, mais souhaite aussi vulgariser ce savoir qu'il estime relever d'un patrimoine commun.

On comprend désormais pourquoi et dans quel sens Coloane fut très populaire au Chili. Ce n'est pas un hasard si Yerko Moretic va jusqu'à faire de lui la « voix du peuple chilien » : « *Coloane adquirió una representatividad popular inmensa, una significación histórica. [...] fue también, a su modo y sin saberlo quizás, la voz del pueblo chileno*<sup>2021</sup> ». A travers son œuvre et par son attitude tant littéraire qu'intellectuelle, il a su créer d'authentiques liens avec ses lecteurs qui sont aussi ses compatriotes.

En témoignent les titres de nombreux articles qui mettent en valeur l'idée d'appartenance de l'écrivain au peuple austral, voire aux Chiliens, par exemple le titre du texte

---

<sup>2021</sup> Yerko Moretic, « *A propósito de Francisco Coloane* », *El Siglo*, Santiago, 6 septembre 1964.



que Pedro Bravo-Elizondo a consacré à l'auteur : « *Francisco Coloane, nuestro escritor del extremo sur*<sup>2022</sup> ». Le pronom personnel pluriel possède une double dimension collective et affective mais assigne également à l'auteur un espace précis, auquel il appartiendrait et dont il serait le seul représentant littéraire, le seul créateur. Rappelons également le titre de l'article de Claudia Donoso, « *Coloane, padre de la patria* », dans lequel celle-ci présente Francisco Coloane comme un emblème de la région australe en le définissant par ses habitudes culinaires, son héritage culturel et l'objet de ses écrits littéraires :

*Comedor de ulte y huevos de raya, descendiente honorario de los onas y descubridor literario del inabarcables territorio magallánico, Francisco Coloane ahora se ha convertido en coleóptero. Darwini coloanei se llama el verde espécimen que le dedicó un entomólogo francés a este tótem nacional [...].*<sup>2023</sup>

En mentionnant la découverte du coléoptère par l'entomologiste français et le nom que celui-ci lui a donné, Claudia Donosa, montre à quel point Coloane est présent dans les esprits, au-delà des frontières chiliennes, également en tant qu'homme de sciences. Ce portrait est celui d'un homme humaniste, intellectuel et populaire à la fois, devenu emblème littéraire de la région australe.

Si Coloane est patriote, c'est au sens pur du terme. Son patriotisme est à entendre comme un amour sincère pour les terres, la nature, les hommes, la culture et l'histoire de l'île où il est né, mais surtout pour la région des confins chiliens qu'il a découverte alors qu'il était à peine âgé de vingt ans. Cet attachement irréversible est dû à la nature de l'expérience qu'il y a faite, qui possède un sens religieux au sens où l'explique Alicia Llarena, qui emprunte sa définition du « religieux » à Mircea Eliade : « *Incluso en el espacio profano la experiencia espacial es una experiencia religiosa, en el sentido etimológico, portadora de raíz y estabilidad*<sup>2024</sup> ». Dans l'œuvre de Coloane, la représentation de l'expérience des lieux et des hommes australs est de cette nature : elle met en valeur les liens et racines qui sont au fondement d'une communauté et garantissent sa survivance.

Le patriotisme de Coloane a également pour conséquence la dimension d'hommage que revêt son œuvre, un hommage rendu aux hommes de la région australe, aux travailleurs des estancias, sans les idéaliser, et aux premiers habitants du Chili austral, en revalorisant leur culture, leur pensée et leur spiritualité. L'écrivain chilote érige ainsi un monument au peuple austral, celui des origines et celui d'aujourd'hui, depuis l'intérieur même de textes consacrés à

<sup>2022</sup> Pedro Bravo-Elizondo, « *Francisco Coloane, nuestro escritor del extremo sur* » (*Reseña de Los pasos del hombre*), *Revista de ciencias sociales*, N°14, 2004, pp. 136-140. Disponible sur : [www.revistacienciasociales.cl/.../revista14\\_resena1.do](http://www.revistacienciasociales.cl/.../revista14_resena1.do)

<sup>2023</sup> Claudia Donoso, « *Coloane, padre de la patria* », *Paula*, Chile, Paula Ediciones, juillet 1999.

<sup>2024</sup> Alicia Llarena, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, *op.cit.*, p.23.

l'expression d'une essence australe, ce qui confère à cette entreprise tout son sens et toute sa valeur : « [...] *lo más importante es que el monumento del exaltación del pueblo se ha estado construyendo en Chile en el correr de las páginas trabajadas por nuestros escritores*<sup>2025</sup> ».

Coloane, on l'a vu, ne se contente pas de rendre hommage, il pose un regard critique sur l'histoire de la région. De manière plus implicite, l'écrivain chilote pense le Sud austral comme un vaste écosystème dont la survie repose sur la valorisation de liens étroits et essentiels entre l'homme et son environnement, dont le modèle est fourni par les civilisations primitives. En même temps qu'il les décrit, il déplore la disparition de liens symbiotiques, ceux qui définissaient le rapport entre les peuples primitifs et leur milieu naturel, à savoir, essentiellement : un ensemble d'échanges régulateurs et la perception de correspondances physiques et spirituels entre les êtres vivants, quel que soit le règne auquel ils appartiennent. Un tel rapport au monde ne pouvait mener qu'au respect par l'homme d'un milieu dès lors susceptible de rester naturel. Dans le contexte de la recherche actuelle, les dernières études publiées sur l'œuvre de Coloane mettent l'accent sur la dimension écologique de celle-ci tout en soulignant le fait qu'elle ne doit pas être lue comme le support d'un discours idéologique militant.

Bien qu'il tende à ses lecteurs un miroir de ce que pourrait être idéalement l'existence humaine au sein de la région australe ; bien qu'il demande aux jeunes générations d'écrivains chiliens d'écrire sur la baleine en tant que symbole de la survie du monde austral et de l'humanité<sup>2026</sup>, Coloane, à la fin de sa vie, semble considérer ces efforts et ces espoirs vains. Profondément pessimiste sur le destin de la Patagonie qu'il voit engagée dans le même processus de destruction que la planète entière, il se montre également déçu par ses contemporains. Selon la lecture qu'en fait Vanni Blengino, les textes de Coloane signalent déjà un crépuscule patagon : « *Coloane, desde el confín del mundo, intuye el fin de un ciclo, percibe en aquellos lugares remotos las señales de un apocalipsis ideal y ecológico*<sup>2027</sup> ». Est-

<sup>2025</sup> Nicomedes Guzmán, « *Encuentro emocional con Chile* », *Revista Atenea*, Concepción, N°s 380-381, 1958, p.82.

<sup>2026</sup> « *Si he traído este tema predilecto desde que escribí mi primera novela juvenil, El último grumete de la Baquedano, hasta la de mi madurez, El camino de la ballena, no es para promover mis libros, sino que, en el umbral de los setenta, pido a los escritores jóvenes de nuestros mares del sur, que retomen el mito y la realidad sobre nuestro destino de tierra de balleneros con más responsabilidad y talento que los míos. Sobre todo, porque estamos en el « Año Internacional del Niño », que aún nace con siete metros de eslora entre los senos de su madre, a la cual debe confundir con una isla dentro del mar, por ser ella el mamífero más grande que se ha dado en todos los tiempos. El hijo de la ballena azul, que con la fuerza de su naturaleza, constituya un símbolo real para la preservación de la humanidad, que tanto lo necesita* », *Mitos y realidad de las ballenas, Velero anclado, op.cit.*, p.52. Dans ce texte écrit en 1979, Coloane semble croire encore au pouvoir concret de la littérature.

<sup>2027</sup> Vanni Blengino, *La zanja de la Patagonia. Los nuevos conquistadores : militares, científicos, sacerdotes y escritores, op.cit.*, p.62.

ce à dire que ces textes ne peuvent avoir aucun effet concret sur le réel, que sa littérature ne peut agir sur le monde? Elle tout au moins, nous semble-t-il, conduire à une prise de conscience. On peut souligner à cet égard la création en août 2003, à Punta Arenas, du parc marin Francisco Coloane, le premier parc marin du Chili, destiné à la préservation d'espèces marines australes en voie d'extinction telles que les baleines à bosses ; ce parc est également devenu un centre d'attraction touristique.

On est en droit de penser, également, qu'en transmettant, comme il le fait, son enthousiasme et son amour pour les terres australes à travers ses récits, il fera des hommes désireux de préserver les paysages qu'il décrit et d'agir en conséquence. Il serait intéressant de voir si des auteurs ont répondu à l'appel lancé par Coloane en 1979 au sujet des baleines et de quelle manière ceux qui l'ont fait – s'il y en a – ont traité le thème imposé, ou plus généralement, ont intégré la question environnementale à leurs récits et en ont fait un problème austral.

Plus largement encore, dans le cadre de notre réflexion sur la fondation littéraire de la région australe et sa construction identitaire à travers la littérature de Francisco Coloane, s'intéresser aux héritiers littéraires de l'écrivain chilote – c'est-à-dire à ceux qui ont pris pour sujet de leur écriture la région australe – permettrait d'enrichir notre étude grâce à la valorisation plus précise de ses apports, de son originalité, en termes culturels et identitaires. Peut-être même serait-il porteur de mener une étude comparée des œuvres chiliennes consacrées à la représentation du Sud austral, en examinant, pour chaque œuvre, la nature de cette représentation et sa pertinence, à l'aune de celle de Coloane.

Du côté de la réception française des œuvres de Coloane, un fait notable doit être souligné concernant la traduction de ses œuvres: la tendance qu'ont eu ses traducteurs à passer sous silence une grande partie des images et termes renvoyant à des réalités proprement régionales : au mieux, certains fruits, fleurs, oiseaux endogènes sont remplacés par un nom plus générique. A cet égard, on peut déplorer que ce type de traduction, qui cherche à adapter le texte au contexte de réception, dérobe au lecteur européen un aspect important de l'œuvre de Coloane car fondateur d'une poétique attachée à dire et désigner rigoureusement le vivant austral dans ses spécificités et son unicité. Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas de constater qu'il reste tout un pan de son œuvre à traduire, les chroniques notamment, lesquelles se plaisent à faire l'inventaire de la flore et de la faune régionales, ou encore, à dire les mythes ancestraux des Indiens australs.

## Bibliographie

### 1. Œuvres de Coloane

#### *Romans, théâtre*

COLOANE, Francisco, *El último grumete de la Baquedano*, Santiago, Zig-Zag, Col. « Biblioteca Infantil », 1941.

\_\_\_\_\_, *La Tierra del Fuego se apaga*, Santiago, Cultura, 1945.

\_\_\_\_\_, *Los conquistadores de la Antártica*, Santiago, Zig-Zag, Col. « Viento Joven », [1945] 2006.

\_\_\_\_\_, *El camino de la ballena*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, [1962] 2010.

\_\_\_\_\_, *Rastros del Guanaco Blanco*, Santiago, Zig-Zag, 1980.

\_\_\_\_\_, *El Guanaco Blanco*, Santiago, LOM Ediciones, Col. « Entre Mares », 1996.

\_\_\_\_\_, *Galápagos*, Santiago, Editorial Navegación e idea, 2011.

#### *Nouvelles*

#### **Recueils**

COLOANE, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago, Orbe, 1941.

\_\_\_\_\_, *Golfo de Penas*, Santiago, Cultura, 1945.

\_\_\_\_\_, *Tierra del Fuego*, Santiago, Del Pacífico, 1956.

\_\_\_\_\_, *De cómo murió el chilote Otey: cuento*, Santiago, Ediciones del Instituto Chileno-Checoslovaco de Cultura, 1967.

\_\_\_\_\_, *El témpano de Kanasaka y otros cuentos*, Santiago, Editorial Universitaria, Col. « Premios nacionales de literatura », 1968.

\_\_\_\_\_, *El chilote Otey y otros relatos*, Santiago, Quimantú, 1971.

\_\_\_\_\_, *Cuentos completos*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, Col. « Alfaguara », 1999.

\_\_\_\_\_, *Francisco Coloane en viaje: antología testimonial*, textes réunis par Alejandro Jiménez Escobar, Santiago, Pehuén Editores, 2003.

\_\_\_\_\_, *Antártico*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, 2011.

### Nouvelles publiées séparément

COLOANE, Francisco, « La mirada del indio », *La Revista Austral*, vol.III, N°90, Magallanes, 17 novembre 1928.

\_\_\_\_\_, « Animales », *La Nación*, Santiago, 14 novembre 1940.

\_\_\_\_\_, « Viven porque están muertos », *El Mercurio*, Santiago, 2 novembre 1941.

\_\_\_\_\_, « Noche de Reyes », *El Siglo*, Suplemento, Santiago, 24 décembre 1961.

### Articles, chroniques et mémoires

COLOANE, Francisco, « Prólogo », in Óscar Vila Labra, *Chilenos en la Antártica*, Santiago, Nascimento, 1947.

\_\_\_\_\_, « El gran puente sobre el Yangtse », *El Siglo*, Santiago, 30 septembre 1962.

\_\_\_\_\_, « El relato de Miukiol Kausel », *El Mercurio*, Santiago, 16 juin 1963.

\_\_\_\_\_, « En la pradera de Silingol », *China Reconstruye*, Beijing, juin 1964.

\_\_\_\_\_, « La bandera asesinada », *El Siglo*, Suplemento, Santiago, 20 mars 1966.

\_\_\_\_\_, « Crónica de viajes: El camino alemán del socialismo », *El Siglo*, Santiago, 3 juillet 1966.

\_\_\_\_\_, « Viaje por Alemania del Este: La isla Hiddensee », *Las últimas noticias*, Santiago, 26 août 1966.

\_\_\_\_\_, « Las opiniones de Reynolds Brummack », *Última hora*, Santiago, 24 août 1966.

\_\_\_\_\_, « Ante *El destino de un hombre* de Mijail Sholojov: Discurso pronunciado en la Universidad de Chile con motivo de la adjudicación del Premio Nobel a Mijail Sholojov », Santiago, Imprenta Bío-Bío, 1966.

\_\_\_\_\_, « En el estrecho de Magallanes », *El Siglo*, Santiago, 27 août 1967.

\_\_\_\_\_, « Nuevo Brandeburgo y los mitos germánicos », *El Siglo*, Suplemento, Santiago, 8 octubre 1967.

\_\_\_\_\_, « Sembrando en el mar », *En Viaje*, N°417, Santiago, juillet 1968.

\_\_\_\_\_, « En el canal Beagle », *El Siglo*, Santiago, 9 mai 1969.

\_\_\_\_\_, « Quemchi », *En Viaje*, N°432, Santiago, octubre 1969.

\_\_\_\_\_, « Un escritor de a bordo », *El Siglo*, Suplemento, Santiago, 2 novembre 1969.

\_\_\_\_\_, « Las abejas escriben la palabra traidor », *El Siglo*, Suplemento, Santiago, 23 noviembre 1969.

\_\_\_\_\_, « En un archipiélago escondido. Segunda parte », *En Viaje*, N°440, Santiago, juin 1970.

\_\_\_\_\_, « Monumento en el Estrecho », *En Viaje*, N°442, Santiago, août 1970.

\_\_\_\_\_, « Evocación poética de Tierra del Fuego y la Patagonia », *En Viaje*, N°446, Santiago, décembre 1970.

\_\_\_\_\_, « Pablo Neruda en Quintero », *El Siglo*, Santiago, 26 octobre 1971.

\_\_\_\_\_, « Esta mañana de septiembre », *El Siglo*, Santiago, 11 septembre 1972.

\_\_\_\_\_, « Capitanes de bajamar », *El Siglo*, Santiago, 19 octobre 1972.

\_\_\_\_\_, « Escardando en el CERA. Pablo Neruda », *El Siglo*, Santiago, 20 octobre 1972.

\_\_\_\_\_, « Estos cuentos », prologue à *Tierra ajena. Antología de cuentos*, Santiago, ICIRA, 1972.

\_\_\_\_\_, « Las primeras raíces », prologue à *Obras Escogidas* de Pablo Neruda, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1972.

\_\_\_\_\_, « Prólogo », in Álvaro Barros Valenzuela, *Aborígenes australes de América*, Santiago, Lord Cochrane, 1975, pp.5-7.

\_\_\_\_\_, « Prólogo », in Álvaro Barros Valenzuela, *Al sur del Beagle: cuentos*, Santiago, Editorial Aconcagua, 1976, pp.13-15.

\_\_\_\_\_, « El hombre en los umbrales preantárticos », Discours d'entrée à l'Académie chilienne de la langue, Santiago, Ed. Universitaria, 1980.

\_\_\_\_\_, « Prólogo », in Mario César Uribe Velázquez, *Crónicas de Chiloé*, Santiago, Alfabetá Impresores, 1982, pp.13-14.

\_\_\_\_\_, *Crónicas de India, (crónica de viaje)*, Santiago, Nascimento, 1983.

\_\_\_\_\_, « Prólogo » in Luis Alberto Castillo Muñoz, *Cuentos de Robinson Crusoe: Archipiélago de Juan Fernández*, Santiago, Mare Nostrum, 1989, pp.9-10.

\_\_\_\_\_, *Velero Anclado, Crónicas*, Santiago, LOM, Col. « Entre Mares », 1995.

\_\_\_\_\_, « Un corazón a contraluz », préface à Patricio Manns, *El corazón a contraluz*, Buenos Aires, EMECE Editores, 1996.

\_\_\_\_\_, « El Chiloé del niño », *El Mercurio*, Santiago, 9 novembre 2001.

- \_\_\_\_\_, « Los náufragos errantes de Nagasaki », *El Siglo*, Santiago, 12-18 mai 1991.
- \_\_\_\_\_, *Los pasos del hombre. Memorias*, Barcelona, Mondadori, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Naufragios y Rescates*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Papeles recortados*, Santiago, LOM, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Última Carta* (correspondance), Santiago, Editorial Universitaria de Santiago, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Galápagos*, Santiago, Editorial Navegación e Ideas, 2010.
- \_\_\_\_\_, CEITELIS, Jack, *Antártica: una visión gráfica del continente helado*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1985.

### Scénarios

- COLOANE, Francisco, *Romance de medio siglo*, long métrage réalisé par Luis Maglia Barth, 90 min, 35 mm, Noir et blanc, Santiago, 1944.
- \_\_\_\_\_, *Si mis campos hablaran*, long métrage réalisé par José Bohr, 72 min, 35 mm, Noir et blanc, Auracanía Films, Chili, 1947.

## 2. Sur Coloane et son œuvre

### Articles, essais

- ANONYME, « Dijo Francisco Coloane: Escribir es guiar al lector por lo bello y lo positivo », *La Prensa*, Osorno, 3 mai 1968.
- ARAYA GRANDÓN, Juan Gabriel, « Un territorio más allá: convergencias ecológicas en la cuentística de Francisco Coloane », *Literatura y Lingüística*, N°20, Santiago, septembre 2009, pp.41-55. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112009000100003>.
- BELICH, Oldrich, « Prólogo », *Tierra del Fuego*, Santiago, Andrés Bello, 1999.
- BRAVO ELIZONDO, Pedro, « Francisco Coloane, nuestro escritor del extremo Sur (Reseña de *Los Pasos del Hombre* de Francisco Coloane) », *Revista de Ciencias Sociales*, N°014, Iquique, Universidad Arturo Prat, 2004, pp. 136-140.
- CALDERÓN LE JOLIFF, Tatiana, *Le Principe de l'Iceberg : Ecriture et Allusion – Francisco Coloane, Ernest Hemingway, José-Marie Gustave Le Clézio*, Sarrebrück, Editions Universitaires Européennes, 2010.

\_\_\_\_\_, « Coloane, Hemingway y Le Clézio : los « témpanos » de la imaginación », *Anales de la Literatura Chilena*, N° 14, Temuco, Chile, Universidad de la Frontera, décembre 2010, pp. 301-314.

CASTILLO, Homero, « Francisco Coloane, Cuentista de la Región Austral », *Hispania*, Vol.41, N°2, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, mai 1958, pp.173-180. Disponible sur <http://www.jstor.org/pss/335445>.

COLLECTIF, *Coloane: literatura y ecología al fin del mundo*, Santiago, Ocho libros editores, 2010.

DÍAZ ARRIETA, Hernán (« Alone »), « El último grumete de la Baquedano », *El Mercurio*, Santiago, 19 octobre 1941. Disponible sur : <http://www.lettras.s5.com/fc0708051.htm>.

DÍAZ ETEROVIC, Ramón, « Coloane y la literatura juvenil », *Pluma y Pincel*, N°112, Santiago, 1 février 1990.

DOMÍNGUEZ, Delia, « Coloane al tronso de Neruda », *El Siglo*, Suplemento, Santiago, 8 octobre 1972.

DONOSO, Claudia, « Coloane, padre de la patria », *El Nortino*, Iquique, 6 mai 1999.

DROGUETT, Carlos, « Francisco Coloane o la séptima parte visible », *Mensaje*, N° 235, Santiago, décembre 1974.

DURAND, Georgina, « Francisco Coloane: escritor y periodista », *La Nación*, Santiago, 28 décembre 1941.

GARFÍAS PACHECO, Mario, « Coloane: la aventura en nuestras letras », *La Nación*, Santiago, 1 septembre 1964.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo, « El último grumete de Coloane », *Casa de las Américas*, N°18 (107), La Habana, mars-avril 1978, pp. 145-146.

GOÑI, Javier, « El corazón del témpano », *El País*, Madrid, 1999. Disponible sur : <http://www.lettras.s5.com/coloane0908.htm>.

GUELBENZU, José María, « Francisco Coloane o el espíritu de la escritura », préface à *Cuentos completos*, Francisco Coloane, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, Col. « Alfaguara », 1999, pp. 11-15.

JIMENEZ ESCOBAR, Alejandro, « Prólogo », *Francisco Coloane en viaje: antología testimonial*, Santiago, Pehuén Editores, 2003.

LATCHAM, Ricardo, « Francisco Coloane: Tierra del Fuego », *La Nación*, Santiago, 22 mars 1964.



LE BRIS, Michel, « Jusqu'au plus dur de l'os », Préface à *Tierra del Fuego. Cap Horn. Le Golfe des Peines*, Paris, Ed. Phébus, 2009.

MANNNS, Patricio, « Francisco Coloane: el solitario narrador de fondo », *Casa de las Américas*, N°15 (89), La Habana, mars-avril 1975, pp. 68-75.

MANSILLA, Luis Alberto, « Coloane cronista », préface à *Velero Anclado, Crónicas*, Francisco Coloane, Santiago, Ed. LOM, Col. « Entre Mares », 1995.

MELLADO, Raúl, « Coloane: al escritor debe dársele libertad y respeto », *La Nación*, Santiago, 6 septembre 1964.

MERINO REYES, Luis, « El criollismo marino de Francisco Coloane », *La Nación*, Santiago, 10 mai 1964.

MEZA María Eugenia, « Entre el mar y los hombres », *La Nación*, Santiago, 23 juillet 1995.

MONTECINOS CARO, Manuel, « Escritores del mar: Francisco Coloane, peregrino de los mares australes », *La Segunda*, Suplemento, Santiago, 31 mars 1994.

MONTOYA, Victor, « A bordo de un buque con Francisco Coloane (*El último grumete de la Baquedano*) », 23 août 2002. Disponible sur : <http://www.letras.s5.com/fc220704.htm>.

MORALES PIÑA, Eddie, « En torno al escritor chileno Francisco Coloane... y un cuento gélido », *Estudios Hemisféricos y Polares (Hemispheric and Polar Studies Journal)*, Vol. 2, N°2, Viña del Mar, Chile, deuxième semestre 2011, pp. 70-78.

\_\_\_\_\_, « Vida y escritura: géneros referenciales y escritura autobiográfica en Francisco Coloane », *Estudios Hemisféricos y Polares (Hemispheric and Polar Studies Journal)*, Vol. 4, N°1, Viña del Mar, Chile, premier semestre 2013, pp. 44-55.

MORETIC, Yerko, « A propósito de Francisco Coloane », prologue à Francisco Coloane, *El chilote Otey y otros relatos*, Santiago, *Quimantú*, 1971, pp.5-30.

PÉREZ, Floridor, *Francisco Coloane: biografía de una leyenda*, Santiago, Zig Zag, 1993.

\_\_\_\_\_, « Cuenta Francisco Coloane: Cómo escribí mis primeros libros », *La Tribuna*, Los Angeles, 2 juillet 1973.

PETREMAN, David A., *La obra narrativa de Francisco Coloane*, Santiago, Ed. Universitaria, Col. « El saber y la cultura », 1988.

\_\_\_\_\_, « Coloane y el caravaggismo », *La Época*, Suplemento Literatura y Libros, Santiago, 24 juin 1990.

POBLETE VARAS, Hernán, « Coloane o el sur encadenado », *El Mercurio*, Suplemento, Santiago, 30 juillet 1995.

QUEZADA, Jaime, « Francisco Coloane: el mapa del fin del mundo », *Ercilla*, Santiago, N°2486, 23 mars 1983.

RICARDO FERRADA, Jorge, *Los cuentos de Francisco Coloane: espacio de realidad y deseo*, Santiago, Ed. Université de Santiago, 2004.

\_\_\_\_\_, « Realidad y embrujo en Francisco Coloane », in Francisco Coloane, *Antártico*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, 2011.

RODRÍGUEZ, Mariela, « “De cómo murió el chilote Otey” : testimonio de una frontera desangrada en la década del '20 », *Revista Austral de Ciencias Sociales*, N°11, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 2006, pp.79-99.

SABELLA, Andrés, « Coloane », *El Mercurio de Antofagasta*, Antofagasta, 9 août 1986, p.3.

SATORRAS, Lluís, « Cuentos completos, Francisco Coloane », *El País*, Madrid, 1999. Disponible sur : <http://www.letras.s5.com/coloane0808.htm>.

SEPÚLVEDA, Luis, « Un adolescent à barbe blanche », in *Tierra del Fuego. Cap Horn. Le Golfe des Peines*, Paris, Phébus, 2009.

SOLAR Hernán (del), « Francisco Coloane: El témpano de Kanasaka », *El Mercurio*, Santiago, 1 septembre 1968.

SUÁREZ PEMJEAN, Rodrigo, « Mateo Martinic y Francisco Coloane; la construcción de una identidad regional en Magallanes », *Cyber Humanitatis*, Revista de la facultad de filosofía y humanidades - Universidad de Chile, N°23, Santiago, 2002. Disponible sur : <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5613/5481>.

VALDIVIESO, Jaime, « La épica del mar en la obra de Francisco Coloane », *Estudios públicos*, N° 99, Santiago, Centro de Estudios Públicos, invierno 2005, pp.257-264. Disponible sur : [http://www.cepchile.cl/dms/archivo\\_3648\\_1836/r99\\_valdivieso\\_laepica.pdf](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3648_1836/r99_valdivieso_laepica.pdf).

VARAS, José Miguel, « Francisco Coloane, narrador del mar y de la tierra firme », préface à *El témpano y otros cuentos*, Santiago, Editorial Universitaria, 1968.

\_\_\_\_\_, « Coloane “ cosecha” », prologue à Francisco Coloane, *Antártico*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, 2011, pp.11-13.

\_\_\_\_\_, « Coloane, Evtuschenko y el caiquén », *La Época*, Suplemento, Santiago, 15 mars 1998.

VARGAS ROJAS, Pablo, « La escritura narrativa de Coloane: elementos de un discurso ecológico », *Coloane: literatura y ecología al fin del mundo*, Santiago, Ocho libros editores, 2010.

VÉJAR, Francisco, « Francisco Coloane, Leyenda viva », *El Mercurio*, Santiago, 19 mai 2001. Disponible sur: <http://www.letras.s5.com/coloane180801.htm>.

VIDAL, Virginia, *Testimonios de Francisco Coloane*, Santiago, Editorial Universitaria, 1991.

\_\_\_\_\_, « Coloane ante el rastro de guanaco blanco », *Mensaje* (456), Santiago, janvier-février 1997, pp.36-37.

ZERÁN, Faride, « La naturaleza de Francisco Coloane », *La Época*, Suplemento Literatura y Libros, Santiago, 28 octobre 1990.

#### *Entretiens*

ALAMO, Claudia, « Llevo el mar adentro y lo necesito hasta hoy », *Caras*, N°267, 26 juin 1998. Disponible sur : <http://www.letras.s5.com/coloane260103.htm>.

ANONYME, « Pancho Coloane: barba de patriarca, pipa de detective y alma de niño », *Algo Nuevo*, N°24, 23 décembre 1966, p.31.

DONOSO, Claudia, « Francisco Coloane: Padre de la Patria », *Paula*, Santiago, juillet 1999. Disponible sur : <http://www.letra2.s5.com/coloane0311.htm>.

GANÁ, Juan, « Francisco Coloane, un chilote a bordo de la vida », *Las Últimas Noticias*, Suplemento, Santiago, 12 avril 1992.

GANDERATS, Luis Alberto, « Francisco Coloane: yo mismo, el tonto que menos tolero », *Hoy*, Santiago, N°742, 7-13 octobre 1991.

GÓMEZ B., Andrés, « Francisco Coloane adelanta sus memorias », *La Tercera*, Santiago, 26 juin 2000. Disponible sur : <http://www.letras.s5.com/coloane2.htm>.

ROMÁN LAGUNAS, Jorge, PATRICIO RÍOS S., « Diez preguntas a Francisco Coloane », *La Nación*, Santiago, 21 janvier 1968.

VIDAL, Virginia, *Entretiens avec Francisco Coloane*, Rennes, Terre de Brume, 2004.

\_\_\_\_\_, *Testimonios de Francisco Coloane*, Santiago, Editorial Universitaria, Col. « Testimonios », 1991.

ZERÁN, Faride, « Francisco Coloane y la derrota del hombre », *La Época*, Suplemento Literatura y Libros, Santiago, 6 août 1995.

#### *Hommages à Francisco Coloane*

BAHAMONDE, Milena, « Estamos viviendo una fantasía que va más allá de Verne (F. Coloane) », juillet 2001. Disponible sur : <http://www.letras.s5.com/coloane330702.htm>.

EDWARDS, Jorge, « Los tímpanos de Coloane », *El Mercurio*, Santiago, 1 septembre 2002. Disponible sur : <http://www.letras.s5.com/coloane280902.htm>.

GUIFON, Olivier, *Francisco Coloane : l'écrivain du bout du monde*, Vidéo numérisée, couleur, 48 min, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Direction du livre et de la lecture, «Un siècle d'écrivains [Images animées]», Production France 3, Au large de l'Eden, 2000.

MERCURIO, Stéphane, *Le bout du bout du monde* [comprend des entretiens avec Francisco Coloane], 51 min, Arcueil, Paris, Productions 108, Distribution Iskra, 2001.

MORETIC, Yerko, « *A propósito de Francisco Coloane* », *La Hoja Verde*, N°105. Disponible sur : [www.bncatalogo.cl/hdocs/RC0055736.pdf](http://www.bncatalogo.cl/hdocs/RC0055736.pdf).

SEPÚLVEDA, Luis, « Don Pancho y yo », *El Mercurio*, septembre 2002. Disponible sur : <http://www.lettras.s5.com/coloane250103.htm>.

TEITELBOIM, Volodia, « *Pancho vuelve al mar – El más anfibio escritor chileno* », *Revista Casa de las Américas*, oct/déc 2002. Disponible sur : <http://www.lettras.s5.com/coloane280803.htm>.

#### *Adaptations cinématographiques de son œuvre*

DAVISON, Tito, *Cabo de Hornos*, 97 min, 35 mm, Noir et Blanc, Espagne, Chili, Mexique, 1956.

FERNÁNDEZ, Emilio, *La tierra del fuego se apaga*, 83 min, septembre 1955.

GÓMEZ « WILO », *Erwin, Siáskel, el gigante*, film d'animation, 13 min, 35 mm, Couleur, Chili, 2007.

LITTÍN, Miguel, *Tierra del Fuego*, 106 min, Couleur, Italie, Espagne, Chili, 2000.

LÓPEZ SOTOMAYOR, Jorge, *El último grumete de la Baquedano*, 90 min, Couleur, Chili, 1983.

### **3. Poétique du récit**

#### *Général*

BARTHES, Roland, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, KAYSER, Wolfgang, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points essais », 1977.

COHN, Dorrit, « La fiction comme récit non-référentiel », *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 2001.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points essais », 2007.

GOMEZ-VIDAL, Elvire, « Ce que “nommer” veut dire ... », *Littéralité IV, Nommer*, Etudes réunies et présentées par Nadine Ly, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques et Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pp.123-170.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1986.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.115-167.

LY, Nadine, « De l'anonymat des noms, de l'anonymat des choses », *Littéralité IV, Nommer*, Etudes réunies et présentées par Nadine Ly, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques et Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pp. 13-56.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. « Points essais », 1971.

WARREN, Austin, WELLECK, René, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1971.

#### *Le récit autobiographique*

HERMETET, Anne-Rachel, PAUL, Jean-Marie, (dir.), « Des manière de dire “je”. Création de soi et fabrique du sujet écrivain », *Ecritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2010.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1975.

\_\_\_\_\_, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

ROUSSET, Jean, *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.

#### *Le roman*

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2008.

\_\_\_\_\_, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1984.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1969.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1965.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

SORIANO, Marc, *Guide de la littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1975.

STEVENSON, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, Ed. Payot et Rivages, Coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 2007.

VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, Col. « Suma de Letras », 2007.

### **Le roman d'aventures**

BARRIENTOS, Oscar, « El héroe aventurero en la novela marinera », *Documentos Lingüísticos y literarios*, N°20, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1994, pp.42-46.  
 Disponible sur :  
[http://www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/docannexe.php?id=612](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=612).

BAUTISTA DUIZEIDE, Juan, *Cuentos de navegantes*, recueil de nouvelles sélectionnées par Juan Bautista Duizeide, Madrid, Editorial Alfaguara, 2008.

CABAU, Jacques, préface aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Edgar Allan Poe, Paris, Gallimard, 1975.

CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, Paris, Gallimard, 1982.

\_\_\_\_\_, *Typhon*, Paris, Gallimard, 1973.

GUILLAUME, Isabelle, *Le roman d'aventures depuis l'Île au Trésor*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LETOURNEUX, Matthieu, *Le roman d'aventures (1870-1930)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « Médiatextes », 2010.

LONDON, Jack, « Le silence blanc », « En pays lointain », « Une odyssée du Grand Nord », *Nouvelles du Grand Nord*, Paris, J'ai Lu, 2008.

\_\_\_\_\_, *Construire un feu*, préface de Kenneth White, Paris, Libella, 2007.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1996.

RIVIÈRE, Jacques, *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1982.

STEVENSON, Louis, *L'Île au Trésor*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2000.

\_\_\_\_\_, *Le maître de Ballantrae*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2000.

THIBAUDET, Albert, « Réflexions sur la littérature : le roman de l'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, Tome XIII, N°72, Paris, septembre 1919, pp. 597-611.

TODOROV, Tzvetan, « Connaissance du vide : Cœur des ténèbres », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp.161-173.

### **Le roman d'apprentissage**

BAKHTINE, Mikhaïl, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 211-261.

CARRON, Jacques, « Ce que Jean Ray raconte aux jeunes », *Le héros dans les productions littéraires pour la jeunesse*, DEOM, Laurent, TILLEUIL, Jean-Louis, (dir.), Paris, L'Harmattan, Coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2010, pp.33-40.

COLLECTIF, *Le roman de formation*, L'École des Lettres II, N°12, Paris, 1988-1989.

DEOM, Laurent, « Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique », *Cahiers électroniques de l'imaginaire : Rite et littérature*, n°3, 2005, pp.73-86. Disponible sur : [http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php3?id\\_article=145&date=2006-02](http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php3?id_article=145&date=2006-02).

\_\_\_\_\_, TILLEUIL, Jean-Louis, (dir.), *Le héros dans les productions littéraires pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2010.

DIEGO (de), José Luis, « *Literatura y educación : la novela de aprendizaje* », *RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert)*. Disponible sur : <http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/140532/192104+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr>.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, « Les années d'apprentissage de Wilhem Meister (Goethe) et le lys dans la vallée (Balzac) », *Littérature et espaces*, GRASSIN Jean-Marie, VION-DURY, Juliette, WESTPHAL, Bertrand, (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « Espaces Humains », 2003, pp.525-532.

JOST, François, « La tradition du *Bildungsroman* », *Comparative Literature*, Vol.21, N°2, Printemps 1969, pp.97-115.

PETTITI, Magali, « Quête identitaire : processus initiatique et dimension mythique », *Loxias*, *Loxias 5*, mis en ligne le 15 juin 2004, Revues Electroniques de l'Université de Nice. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=47>.

VIERNE, Simone, « Le roman initiatique », *Romantisme*, Vol.2, N°4, 1972, pp. 37-44.

\_\_\_\_\_, *Jules Vernes et le roman initiatique*, Paris, Les Editions du SIRAC, 1973.

\_\_\_\_\_, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

### *La nouvelle*

CHAMPEAU, Martine, *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Maisons des Pays Ibériques », 2000.

GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, 2000.

LY, Nadine, *Littéralité 5. Figures du discontinu*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Coll.« Maison des Pays Ibériques », mai 2007.

POBLETE VARAS, Hernán, « *El cuento en Chile* », *Journal of Inter-American Studies*, Vol.4, N°4, 1961.

QUIROGA, Horacio, « *Decálogo del perfecto cuentista* », *El Hogar*, Buenos Aires, juillet 1927.

ROJO REDOLÉS, Rolando, « *La práctica del cuento en Chile* », *Letras chilenas*, octobre 2008. Disponible en ligne sur : <http://www.lettrasdechile.cl/mambo/index.php?option=comcontent&task=view&id=778&Itemid=3>

### *Chronique, reportage et récit de voyage*

BENACHOUR, Nedjma, « Voyage et écriture : penser la littérature autrement », *Synergies Algérie*, N°3, Sylvains les Moulins, GERFLINT, 2008, pp.201-209.

BOUCHARENC, Myriam, DELUCHE Joëlle (dir.), *Littérature et reportage*, Actes du Colloque international de Limoges (26-28 avril 2000), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

ODAERT, Odile, « Ecrivain et reporter : les enjeux documentaires d'une posture littéraire », *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, Paris, Fabula / Les colloques, septembre 2012. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document1748.php>.



#### 4. Poétique de la représentation: description, espace et paysage littéraires

##### *Général*

AUERBACH, Eric, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

AÍNSA Fernando, « *Del espacio vivido al espacio del texto* », *CUYO, Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, N°20, Cuyo, Argentine, 2003, pp.19-36.

\_\_\_\_\_, *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*, Monte Avila Editores, Caracas, 1977.

AURAIX-JONCHIERE, Pascale, MONTANDON, Alain, *Poétique des Lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

\_\_\_\_\_, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

\_\_\_\_\_, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_, « Le modèle de la peinture », in *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BERTRAND Denis, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, Coll. « Actes sémiotiques », 1985.

BESCOND, Lucien, « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », *Ecrire le paysage*, Lille, Revue des Sciences Humaines, Tome LXXX, N°209, Janvier-mars 1988, pp.95-102.

BOUDJEDRA, Rachid, *L'écrivain et l'espace*, Rencontre québécoise internationale des écrivains, Montréal, Hexagone, 1993.

BOULOUMIÉ Arlette, TRIVISANI-MOREAU Isabelle [et al.], *Le génie du lieu : des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.

BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, Vol. 3, N°1, Québec, 1970, pp.77-94. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/500113ar>.

BOUVET Rachel, CAMUS Audrey (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2011.

\_\_\_\_\_, « Neutralité topographique et virtualités romanesques », Marie-Hélène Boblet, pp.105-114.

- \_\_\_\_\_, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », Rachel Bouvet, pp.79-91
- \_\_\_\_\_, « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », Audrey Camus, pp.33-44.
- \_\_\_\_\_, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », Benoît Doyon-Gosselin, pp.65-77.
- \_\_\_\_\_, « Le regard en marche : la promenade rousseauiste ou le passage de la topographie à la scénographie », Céline Schmitt, pp.171-182.
- \_\_\_\_\_, « L'espace sonore du roman : l'exemple de Sarrasine d'Honoré de Balzac », Jean-François Richer, pp.186-195.
- \_\_\_\_\_, « Le rôle structurant de l'espace chez Balzac : le topos qui cache la forêt », Nathalie Salomon, pp.197-211.
- BOUVET Rachel, EL OMARI Basma (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, 2003.
- CHEVALIER, Michel, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS, Coll. « Mémoires et documents de géographie », 1992.
- CLARK, Kenneth, *L'art du paysage*, Paris, Julliard, 1962.
- CODACCIONI MEISTERSHEIM, Anna, *Territoire et insularité*, Tournai, Campin, 1991.
- DORION, Gilles, « L'espace et ses trajets psychologiques », *Québec français*, N°109, Sainte-Foy, Québec, 1998, pp.66-60. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/56344ac>.
- ESCOBAR MESA, Augusto, « *Imagen del mundo natural* », *Naturaleza y realidad social en César Uribe Piedrahita*, Medellín, Concejo de Medellín, 1993. Disponible sur : [http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf\\_files/tema4.pdf](http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/tema4.pdf).
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- \_\_\_\_\_, « La littérature et l'espace », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- \_\_\_\_\_, « Frontières du récit », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- LAMBERT, Fernando, « Espace et narration : Théorie et pratiques », *Etudes littéraires*, Vol.30, N°2, Québec, 1998, pp. 111-121. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/501206ar>.

LAVERGNE, Gérard, *Création de l'espace et narration littéraire*, ouvrage collectif / colloque international de Nice, Ed. Université de Nice – Sophia-Antipolis, Coll. « Cahiers de narratologie », 1997.

LLARENA, Alicia, « *Espacio y literatura en Hispanoamérica* », *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid/Francfort, Javier de Navascués, Iberoamericana Vervuert, 2002, pp.41-57.

MARIN, Louis, *De la Représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, Coll. « Hautes Études », 1994.

PORTEOUS, J. Douglas, *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

RICARD François, « Le décor romanesque », *Etudes françaises*, Vol.8, N°4, 1972, pp. 343-362. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/036525ar>.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982.

ROPARS-WUILLEMIER, *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. « Esthétiques hors cadre », 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2003.

TRABELSI Mustapha (dir.), *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2005.

TUAN, Yi-Fu, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, InFolio, 2006.

TURCHI Peter, *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 2007.

WEISBERGER, Jean, *L'espace romanesque*, Paris, L'Âge d'homme, 1990.

### *Le sublime*

ADDISON, Joseph « La nature et les plaisirs de l'imagination », *The Spectator*, N°414, London, 25 juin 1712.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2009.

CHARCOSSET, Jean-Pierre, « Paysage grandeur nature », *Ecrire le paysage*, Tome LXXX, N°209, Lille, Revue des Sciences Humaines, Janvier-mars 1988, pp.49-67.

COURTINE, Jean-François, DEGUY, Michel, ESCOUBANE, Elias, NANCY, Jean-Luc [et al.], *Du sublime*, Paris, Belin, Coll. « Belin poche », 2009.

KANT, Emmanuel, « Analytique du sublime », *Critique de la faculté de juger*, Paris, P.U.F., Coll. « Quadrige », [1790] 1941.

\_\_\_\_\_, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Librairie philosophique Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », [1764] 2000.

LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

MICHELET, Jules, *La mer*, Paris, Gallimard, 1983.

SCHILLER, Friedrich (von), « Fragment sur le sublime », *Du sublime*, Arles, Sulliver, 1997.

### *La description*

ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, Coll. « Nathan Université », 1989.

AMALRIC, Jean-Luc, *Ricœur, Derrida : l'enjeu de la métaphore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

BABELON, Jean, « Découverte du monde et littérature », in *Comparative Literature*, Vol. 2, N°2, Printemps 1950, pp.157-166

DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, réédité sous le titre *Salons III : Ruines et paysages*, Paris, Hermann, Coll. « Savoir », [1767] 1995.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

\_\_\_\_\_, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Editions Macula, 1991.

HUMBOLDT, Alexander (von), *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, Tomes 1 et 2, Paris, Ed. Utz, [1851] 2000.

LAFONT, Didier, STRAVINIDIS, Sébastien « Toponymie et cartographie de l'imaginaire », Dossier « Toponymie : entre le réel et l'imaginaire », *Circuit*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Printemps 2011, p.9.

LE CALVEZ, Éric, « Description, déconstruction : l'espace du texte », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, Vol. 4, N°1, Pise, Pacini Editore, 1996, p.83-102.

LEONARDY, Ernst, ROLAND, Hubert (ouvrage collectif), *Descriptions et créations d'espaces dans la littérature*, Louvain-la-Neuve, Collège Érasme, 1995.

REQUEMORA, Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyages », in *Etudes littéraires*, vol.34, N°1-2, Québec, 2002, pp. 249-276. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/007566ar>.

RICCEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1975.

SAID, Suzanne, « Le paysage des idylles bucoliques », *Les enjeux du paysage*, Michel Collot (dir.), Bruxelles, Ousia, Coll. « Recueil 8 », 1997.

TISON-BRAUN, Micheline, *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*, Paris, A-G Nizet, 1980.

### *Littérature, géographie et géopoétique*

AÍNSA Fernando, *Del Topos al logos: propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

AMAR Georges, « Le sens de la terre », *Cahiers de Géopoétique*, Cahier n°1, automne 1990. Disponible sur : [http://www.geopoetique.net/archipel\\_fr/institut/cahiers/cah1\\_ga.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/cah1_ga.html).

\_\_\_\_\_, « Du surréalisme à la géopoétique », *Cahiers de Géopoétique*, Cahier n°3, automne 1992. Disponible sur : [http://www.geopoetique.net/archipel\\_fr/institut/cahiers/cah3\\_ga.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/cah3_ga.html).

BARTHES-DELOIZY, Francine (dir.), « Territoires littéraires », *Géographie et Cultures*, n°44, Revue publiée avec le concours du CNRS, Paris, L'Harmattan, 2002.

BÉDARD, Mario, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, Vol. 46, N°127, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2002, pp.49-74. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/023019>.

BESSE, Jean-Marc, *Voir la terre, six essais sur la géographie et le paysage*, Arles, Acte Sud / Versailles, ENSP, Centre du paysage, 2000.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Géographie et cultures », 1996.

\_\_\_\_\_, « *It isn't the place that does the writing* », *Géographie et cultures : Territoires littéraires*, N°44, Paris, L'Harmattan / CNRS, 2002, pp.5-32.

BOUVET, Rachel, CARPENTIER, André et CHARTIER, Daniel (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006.

\_\_\_\_\_, GUY, Hélène et WADDELL, Éric, *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

\_\_\_\_\_, WHITE, Kenneth, *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, Coll. « Figura », 2008.

BUTOR, Michel, *Le génie du lieu*, Paris, Grasset, Coll. « Les cahiers rouges », 1994.

DARDEL, Eric, *L'homme et la terre*, Paris, Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1982.

DESBOIS, Henri, « Territoires littéraires et écriture géographique », *Géographies et cultures : Territoires littéraires*, N°44, Paris, L'Harmattan / CNRS, 2002, pp.3-4.

LAHAIE, Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis », in *Cahiers de géographie du Québec*, Vol. 52, n°145, 2008, p. 439-451. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/029870ar>.

PANESE, Francesco, « Entre connaissance et émotion. Un épisode du “sentiment de la nature” des Lumières au romantisme », *Traverse*, Zurich, 1997/2, pp.31-42.

RODWAY, Paul, *Sensuous geographies. Body, Sense and Place*, Londres, Routledge, 1994.

SURUN, Isabelle, *Géographies de l'exploration : la carte, le terrain et le texte (Afrique occidentale, 1780-1880)*, [Thèse de doctorat], Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2003.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007.

WHITE, Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset & Fasquelle, Coll. « Biblio essais », 1987.

\_\_\_\_\_, *Écosse, le Pays derrière les noms*, Dinan, Terre de Brume, 2009.

\_\_\_\_\_, « Editorial aux Cahiers de géopoétique ». Disponible sur : [http://www.geopoetique.net/archipel\\_fr/institut/cahiers/editorial.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html).

\_\_\_\_\_, « Les pérégrinations géopoétiques d'Humboldt », *Cahiers de géopoétique*, Cahier n°2, automne 1991. Disponible sur [http://www.geopoetique.net/archipel\\_fr/institut/cahiers/cah2\\_kw.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/cah2_kw.html).

WUNENBERGER, Jean-Jacques, « Le désert et l'imagination cosmopoétique », *Colloque de Nîmes « Géographie de la culture – espace, existence, expression »*, octobre 1991. Disponible sur : [http://www.geopoetique.net/archipel\\_fr/institut/cahiers/col2\\_kkw.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_kkw.html).

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

ALIGHIERI, Dante, *L'Enfer, La Divine comédie*, Jacqueline Risset (trad.), Paris, Flammarion, 1985.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLUMENBERG, Hans, *La raison du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005.

BROHEAD, Richard H., « *Trying All Things: an Introduction to Moby Dick* », *New Essays on Moby Dick or The Whale*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp.1-22.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

CAMPBELL, Joseph, *Puissance du mythe*, Escalquens, Oxus, 2009.

\_\_\_\_\_, *Le héros aux mille et un visages*, Escalquens, Oxus, 2010.

CAZENEUVE, Jean, *Sociologie du rite. (Tabou, magie, sacré)*, Paris, PUF, Coll. « Sup/Le Sociologue », 1971.

CORBIN, Alain, RICHARD, Hélène, (dir.), *La mer. Terreur et fascination*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Seuil, Coll. « Histoire », 2004.

DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée*, 5ème édition, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1968.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1963.

\_\_\_\_\_, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1965.

\_\_\_\_\_, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, Coll. « Bibliothèque historique Payot », 1949.

GENNEP, Arnold (van), *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, A. et J. Picard, [1909] 1981.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

GOGUEL d'ALLONDANS, Thierry, *Rites de passages, rites d'initiation. Lectures d'Arnold Van Gennep*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2002.

GUIJARRO CEBALLOS, Javier, « El lugar de la Narración de Arthur Gordon Pym en el corpus de los discursos antárticos », *Melancolía del hielo*, Badajoz, Editorial de Extremadura, Col. « Plural/Ensayo », 2010.

———, « Tropos encadenados: la metáfora de la Antártida como página en blanco », *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, Servicio de Publicación de la Universidad de Extremadura, Vol. XXXIII, 2010.

HOLTZ, Grégoire, MAUS de ROLLEY, Thibault, (dir.), *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Coll. « Imago Mundi », 2008.

HOMERE, *L'Odyssée*, Philippe Jaccottet (trad.), Paris, La Découverte, 2004.

KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Age*, Paris, Payot, 1980.

KYLOUŠEK, Petr, « Mythe, roman et temporalité (en marge des *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss) », *Etudes romanes de Brno*, Vol. 25, 1995.

LEVI-STRAUSS, Claude, « Du mythe au roman », *L'Origine des manières de table*, Paris, PLON, 1968.

MAUDUIT, Marthe, « Le sauvage et le sacré dans la Tragédie grecque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'Humanité*, Paris, Association Guillaume Budé, N°47, décembre 1988, pp. 303-317.

MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 2002.

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature* N°55, « La farcissure. Intertextualités au XVI<sup>e</sup> siècle », Paris, 1984, pp.112-126.

SIMPSON, David, « Herman Melville: Chasing The Whale », *Herman Melville's Moby-Dick-Modern Critical Interpretations*, New York, Chelsea House Publications, 1986, pp.30-42.

VIRGILE, *Enéide*, Jacques Perret (trad.), Paris, Gallimard, 1991.

## 6. Littérature et savoir

BOYER, Alain-Michel, « Littérature et ethnologie », *Revue de littérature comparée*, N°298, Paris, Klincksieck, 2/2001, pp.295-303.

CAHN, Michael, « Entre science et littérature », (Wilfried Smekens trad.) *Littérature*, N°82, Paris, Armand Colin, 1991, pp.16-27. Disponible sur : [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1991\\_num\\_82\\_2\\_1028](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1991_num_82_2_1028).

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1966.



GALLEGO BARNES, Andrés, « La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modelos », *El críticón*, N°58, Institut Cervantes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993, pp.103-116.

HUMBOLDT, Alexander (von), *Tableaux de la nature*, Tomes 1 et 2, Paris, Firmin Didot Frères, 1850-1851.

KLINKERT, Thomas, « Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XXe s. (Marcel Proust) », *Fictions du savoir et savoir de la fiction, Epistémocritique*, Vol.12, printemps 2012. Disponible sur : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article258>.

SAGNES, Sylvie (dir.), *Littérature régionaliste et ethnologie*, Arles, Museon Arlaten/Ethnopôle Garae/Actes Sud, 2015.

## 7. Autour de la problématique identitaire hispano-américaine

### *Perspective littéraire*

AÍNSA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Biblioteca Románica hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1986.

\_\_\_\_\_, « Discurso identitario y discurso literario en América Latina », *Amerika (Mémoires, identités, territoires)*, Vol. 1 « La culture populaire et ses représentations esthétiques en Amérique Latine », Rennes, Amerika, LIRA (Laboratoire Interdisciplinaire des Recherches sur les Amériques), Université Rennes 2, janvier 2010. Disponible sur : <http://amerika.revues.org/478#text>.

\_\_\_\_\_, « Una literatura que hace sociología. El ejemplo de la narrativa latinoamericana », *Revista del CESLA* (Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Varsovia), Varsovie, Université de Varsovie, N°13, T2, 2012, pp.393-408. Disponible sur : URL : <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243316493002>.

CAILLOIS, Roger, « Nouveau Monde », *Espace américain : Randonnées*, Saint-Clément-La Rivière, Fata Morgana, 2007.

CAMPRA, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara. (Con entrevistas a Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh)*, México, Siglo Veintiuno Editores, [1987] 2007.

CORTÁZAR, Julio, *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

ESCOBAR MESA, Augusto, « Imagen del mundo natural americano », *Naturaleza y realidad social en César Uribe Piedrahita*, Medellín, Concejo de Medellín, 1993.

ESPINOSA, Agustín, *Lancelot 28° 7° (Guía integral de una isla atlántica)*, Madrid, Ediciones Alfa, 1929.

GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Cátedra, 1988.

LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, Ministerio de Educación, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

LLARENA, Alicia, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.

MALAYER RODRÍGUEZ, Rodrigo, «La ecoliteratura de la selva en la novela latinoamericana: Un viejo que leía novelas de amor».

Disponible sur :[http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/folios14\\_08arti.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/folios14_08arti.pdf).

MANSILLA TORRES, Sergio, «Literatura e identidad», *Estudios filológicos*, N°41, Valdivia, septembre 2006, pp.131-143.

MISTRAL, Gabriela, «Contadores de patrias», prologue à *Chile o una loca geografía*, de Benjamín Subercaseaux, Santiago, [1940] 1967, pp.13-20.

MONTECINOS, Manuel, *El mar en la literatura chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1958.

\_\_\_\_\_, *Narradores del mar chileno*, Valparaíso, Ed. Universitarias, 1983.

\_\_\_\_\_, «Escritores del mar: Nicasio Tangol y los mitos australes», *Nuestro Mar*, Valparaíso, juillet 1994.

MUÑOZ LAGOS, Marino, «Narradores y el mar chileno», *La Prensa austral*, Punta Arenas, mais 1978.

NERUDA, Pablo, *Canto general*, Madrid, Cátedra, [1950] 2011.

OLMEDO (de), José Joaquín, *Oda a la victoria de Junín: canto a Bolívar*, Alicante, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 1999 [Edition digitale établie d'après la 2ème édition de Poesías completas, Aurelio Espinosa (ed.), México, Pólit, 1941].

OSTRIA, Mauricio (dir.), *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*, Antofagasta, Universidad del Norte, 1969.

ROJO, Grínor, «Literatura e identidad», *Revista de Sociología*, N°15, 2001.

SÁBATO, Ernesto, *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Crisis, 1973.

TANGOL, Nicasio, *Huipampa, tierra de sonámbulos*, Santiago, Ed. Cultura, 1944.

\_\_\_\_\_, *Mayachka. Cuentos fueguinos*, Santiago, Prensa Latinoamericana, 1965.

*Perspective ethnologique et culturelle*

CAMUS RIQUELME, Francisco, *Magallanes: tierra de pasiones y leyendas*, Santiago, Cooperativa Editora Minerva, 1976.

CÁRDENAS ALVAREZ, Renato, *Libro de la mitología: historias, leyendas y creencias mágicas obtenidas de la tradición oral*, Punta Arenas, Editorial Ateli, 1998.

COIAZZI, Antonio, *Aborígenes de la Tierra del Fuego*, Santiago, Anales de la Universidad de Chile, 1914.

GUSINDE, Martín, *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego: de investigador a compañero de tribu*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1951.

LUCAS BRIDGES, Esteban, *El último confín de la Tierra*, Buenos Aires, Ed. Emecé, Col. « Biblioteca nacional », 1952.

NAYA, *Diccionario de mitos y leyendas*, elaborado por l'équipe NAYA (*Noticias de Antropología y Arqueología*). Disponible sur : <http://www.cuco.com.ar/>.

NOLASCO HERRERA, *La raza ona y su civilización*, Conferencia, Santiago, Imprenta Santiago de Chile, 1897.

SÁBATO, Ernesto, *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Crisis, 1973.

SEPÚLVEDA, Luis, *Patagonia Express*, 8<sup>ème</sup> édition, Barcelona, Fábula Tusquets, 2009.

TANGOL, Nicasio, *Chiloé, archipiélago mágico*, Santiago, Quimantú, 1972.

\_\_\_\_\_, *Diccionario etimológico chilote*, Santiago, Nascimento, 1976.

SCHNEIDER-MADANES, Graciela (dir.), *Patagonie. Une tempête d'imaginaire*, Paris, Autrement, 1996.

SMITH, Anthony D., « ¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones », *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manatíal, 2000.

VERHASSELT PUPPINCK, Dominique, ARMANDO ARANEDA, José, *Chiloé, un legado universal*, Santiago, Ed. Kactus, 2001.

*Perspective historique et sociale*

BLENGINO, Vanni, *La zanja de la Patagonia-Los nuevos conquistadores: militares, científicos, sacerdotes y escritores*, Buenos Aires, Fondo De Cultura Económica de Argentina, 2005.

BORRERO, José María, *La Patagonia trágica*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1967.

LA FUENTE (de), Paula, QUIROZ, Daniel, « Los chilotes en la ballenera de Quintay », *Revista Chilena de Antropología*, N°24, Santiago, Universidad de Chile, 2011, pp. 172-192.

MEMORIA CHILENA, « Gran Huelga de Magallanes », Biblioteca Nacional de Chile. Disponible sur : <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96189.html>.

ROJAS, Ricardo, *Archipiélago, Tierra del Fuego*, Buenos Aires, Losada, 1942.

SAR, Alberto (Del), *¡Ushuaia tierra maldita!*, Buenos Aires, Gurfunkel, 1924.

SUBERCASEAUX, Benjamín, *Tierra de océano: la epopeya marítima de un pueblo terrestre*, Santiago, Ercilla, 1951.

TANGOL, Nicasio, *Huipampa, Tierra de sonámbulos (Ensueño histórico o descubrimiento del archipiélago de Chiloé)*, Santiago, Editorial Cultura, Col. « Biblioteca Nacional », 1944.

*Perspective géographique*

BARRUEL, Esteban, *Breve descripción geográfica y toponímica de Calbuco y apellidos aborígenes de Chiloé*, Viña del Mar, Chile, Edición de la Junta de adelantos de Calbuco, 1992.

BRAUDEL, Fernand, « Chili, cette folie géographique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 3e année, N°4, Paris, Armand Colin, octobre-décembre 1948, pp. 443- 446.

CHARCOT, Jean-Baptiste, *Pôle Sud*, Le Bouscat, L'esprit du temps, 1991.

CHATWIN, Bruce, *Anatomie de l'errance*, Paris, Grasset, Coll. « Biblio romans », 1996.

\_\_\_\_\_, *En Patagonie*, Paris, Grasset, Coll. « Les Cahiers rouges », 1987.

DARWIN, Charles, *Voyage d'un naturaliste autour du monde fait à bord du navire le Beagle de 1831 à 1836*, Paris, La Découverte, 2003.

MARTINIC, Mateo, *Archipiélago patagónico. La última frontera*, Punta Arenas, Magallanes, Ediciones de la Universidad de Magallanes, 2004.

NORDENSKJÖLD, Otto, *Au pôle Antarctique*, Paris, Gallimard, 1910.

SUBERCASEAUX, Benjamín, *Chile o una loca geografía*, Santiago, Ercilla,[1940] 1967.

VILA LABRA, Óscar, *Chilenos en la Antártica*, Santiago, Nascimento, 1947.

## 8. Histoire de la littérature chilienne

### *Général*

ALEGRÍA, Fernando, *Literatura chilena del siglo XX*, 2ème édition, Santiago, Zigzag, 1962.

DÍAZ ARRIETA, Hernán (Alone), *Historia personal de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1954.

DÍAZ ETEROVIC, Ramón, « Literatura en el confín del mundo », *Impactos*, Punta Arenas, Chile, avril 1990, pp.18-19.

FERRERO, Mario, « La prosa chilena del medio siglo », *Revista Atenea*, N°386, Santiago, Ed.Universitaria, 1960.Disponible sur :  
[http://www.memoriachilena.cl/temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0037545](http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0037545).

GUERRERO, Leoncio, « La novela reciente en Chile », *Journal of Inter-American Studies*, Center for Latin American Studies at the University of Miami, Vol. 5, N° 3, Miami, juillet 1963. Disponible sur: <http://www.jstor.org/pss/165133>.

LIVAVIC, Ernesto, *Historia de la literatura de Magallanes*, Magallanes, Ed. Universidad de Magallanes, 1988.

MONTES, Hugo, *Historia breve de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1965.

\_\_\_\_\_, ORLANDI, Julio, *Historia de la literatura chilena*, Santiago, Ed. Del Pacífico, 1956.

\_\_\_\_\_, ORLANDI, Julio, *Historia y antología de la literatura chilena*. Santiago, Zig-zag, 1969.

ROJAS, Manuel, *Manual de literatura chilena*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1964.

SILVA CASTRO, Raúl, *Historia crítica de la novela chilena 1843-1956*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1960.

\_\_\_\_\_, *Panorama literario de Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1961.

*Mouvements*

ALEGRÍA, Fernando, *Las fronteras del realismo: literatura chilena del siglo XX*, Santiago, Zig-Zag, 1962.

CONCHA, Edmundo, « La Generación del treinta y ocho », *El Mercurio*, Santiago, 27 février 1972.

FERRERO, Mario, « Nicomedes Guzmán y la Generación del 38 », *Atenea*, N°449, Concepción, Universidad de Concepción, 1984, pp. 298-300.

GODOY, Juan, « Angurrientismo y cultura », *Aurora de Chile*, N° 13, Santiago, Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, 4 août 1939, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_, « Breve ensayo sobre el roto », *Atenea*, N° 163, Concepción, Universidad de Concepción, 1939, pp. 33-40.

GÓMEZ, Andrés, « La novela social chilena cumple 60 años », *La Tercera*, Santiago, 28 juillet 1998.

GUZMÁN, Nicomedes, *Nuevos cuentistas en Chile*, Santiago, Ed. Cultura, 1941.

\_\_\_\_\_, « Encuentro Emocional con Chile », *Revista Atenea*, Concepción, N° 380-381, 1958, pp.77-88.

LATCHAM, Ricardo, *Novelistas chilenos de la generación del 40*, separata faciticia de *Revista de Estudios Hispano-Americanos*, Séville, juin 1955.

MANSILLA, Luis Alberto, « La Generación del 38 », *La Nación*, Santiago, 15 août 1998.

MERINO REYES, Luis, « Narradores de 1938 », *Occidente*, N°359, juillet-août-septembre 1996, pp.41-45.

TEITELBOIM, Volodia, « La generación del 40 en busca de la realidad », *Revista Atenea*, N° 380-381, Concepción, Universidad de Concepción, pp.106-131.

VALENZUELA, Víctor, « A new generation of Chilean novelists and short story writers », *Hispania*, Vol. 37, N°4, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, décembre 1954.

## 9. Autres références

### *Œuvres philosophiques*

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Geneviève Bianquis (trad.), Paris, Flammarion, [1883] 1996.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1754], Paris, Flammarion, 1992.

SPINOZA, Baruch, « Lettre 54 à Hugo Boxel », *Lettres sur les spectres et les esprits*, Paris, Ed. Mille et une nuits, 2004.

#### *Dictionnaires et ouvrages de référence*

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2004.

LEMAÎTRE DE SACY, Louis-Isaac (trad.), *La Bible*, Paris, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », [1696] 1990.

CAZENAVE, Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. « La Pochothèque », 1996.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, Coll. « Belin Sup », 1993.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1926.