La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : la Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953), La casa verde (1965) : une étude écopoétique

David Barreiro Jiménez

▶ **To cite this version:**

David Barreiro Jiménez. La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : la Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953), La casa verde (1965) : une étude écopoétique. Littératures. Université de Nanterre - Paris X, 2019. Français. NNT : 2019PA100145 . tel-02881563

HAL Id: tel-02881563
https://theses.hal.science/tel-02881563

Submitted on 25 Jun 2020

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 Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
EA 369 : Études romanes
Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines (CRIIA)

David Barreiro Jiménez

La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : *La Vorágine* (1924), *Los pasos perdidos* (1953), *La casa verde* (1965).

Une étude écopoétique.

Thèse présentée et soutenue publiquement le 13 Décembre 2019 en vue de l'obtention du doctorat de Langues, littératures et civilisations romanes: Espagnol
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Françoise AUBES (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur :	M. LE CORRE Hervé	PR, Université Sorbonne Nouvelle
Rapporteur :	M. GIRAUD Paul Henri	PR, Université Charles de Gaulle Lille
Membre du jury :	Mm. AUBES Françoise	PR, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mm. BONVALOT Anne-Laure	MCF, Université de Nîmes/Université Paul Valéry Montpellier 3
Membre du jury :	Mme. HERMETET Anne -Rachel	PR, Université d'Angers
Membre du jury :	Mm. LEPAGE Caroline	PR, Université Paris Nanterre

Para Céline

Je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à Mme Françoise AUBES, qui m'a aidé, encouragé et soutenu de façon constante au cours de cette recherche, et dont les précieux conseils ont éclairé ma démarche.

Ma reconnaissance va également à l'équipe enseignante de l'Université de Paris Nanterre et aux membres du GRELPP, en particulier à sa directrice, Mme Caroline LEPAGE pour son soutien.

Les écrivains iquiteños du groupe Bubunzana, la Biblioteca Amazónica de Iquitos et l'Université Andina Simon Bolivar. Que toutes les personnes, proches ou amis, qui m'ont aidé à relire ce travail, soient elles aussi vivement remerciées.

Enfin merci à Céline Maeder, pour le temps, l'aide et la patience inconditionnelle.

Samuel, Elías….por el tiempo robado estos últimos años.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION.....7

INTRODUCTION.....11

PREMIÈRE PARTIE.....23

Introduction à la Première Partie.....25

CHAPITRE 1. L'idée de nature.....29

I. Définition.....29

1. Étymologie.....29

2. Définition.....30

3. Théorie de la perception.....32

4. Nature et paysage.....33

II. La nature dans l'histoire des Hommes et des idées.....38

1. De l'Antiquité au XV^{e} siècle.....39

a. Rome et la nature.....39

b. Le christianisme et le *malentendu originel*.....41

c. Le Moyen Âge : *explication verticale* et respect envers la nature.....43

2. La Renaissance et le Naturalisme philosophique du XVI^{e} siècle.....45

a. Une nouvelle représentation de la nature.....45

b. Abolition des frontières naturelles et économie destructrice.....46

c. Des espèces disparues.....47

d. Naturalisme philosophique.....48

3. XVII^{e} et XVIII^{e} siècles : la révolution mécanique, les Lumières et la Révolution industrielle.....49

a. D'une vision organique à une vision mécanique.....49

b. La Révolution industrielle, un immense bouleversement.....52

c. Le Romantisme.....53

d. L'homme conscient de la Terre : entre idolâtrie et domination de la nature.....58

4. Les XX^{e} et XXI^{e} siècles.....60

CHAPITRE 2. Représentation de la nature en Amérique latine.....63

I. Image et interprétation de la Nature en Amérique latine depuis le XVI^{e} siècle.....63

1. « Littératures indigènes » : problématique et idée de nature.....63

a. Un métissage précoce.....65

b. Le serpent.....66

c. L'agriculture et la guerre.....67

d. La construction d'un paysage.....68

II. Le XV^e siècle et la découverte de l'Amérique. 68
a. Le fleuve comme marqueur géographique mythique. 69
b. Vers d'autres représentations des espaces géographiques. 70
c. Un territoire peuplé. 72
d. Territoire et bouleversements naturels. 74
2. De la découverte de l'Amérique aux Indépendances. 75
a. La première trace et l'interprétation des textes *colombinos*. 77
b. L'imaginaire américain et les premiers chroniqueurs 79
c. L'imaginaire national et premières littératures 80
3. Les voyageurs des XIX^e et XX^e siècles 83
4. Alexander von Humboldt et le Romantisme. 84
a. Humboldt et l'Amérique. 84
b. Voyage en Amérique équinoxiale. 87
c. Les Naturgemälde. 88
CHAPITRE 3. Littérature de la forêt. 92
I. État des lieux de la littérature de la forêt. 92
1. Littératures telluriques 93
a. Vers une nouvelle interprétation de la nature 94
b. Le romantisme et le modernisme dans la représentation de la nature. 95
c. Fuir la nature pour être moderne : les années 1960. 95
2. Vers une littérature amazonienne 96
a. L'origine d'une littérature de la forêt. 96
b. La littérature amazonienne et la fièvre du caoutchouc. 96
c. Le cas d'Iquitos. 99
d. Littérature réaliste et *regionalismo* 100
e. La novela de la tierra 100
3. L'idée de « périphérie littéraire ». 102
a. Venezuela et Bolivie 103
b. La triade andine. 104
II. Corpus des *Novelas de la selva.* 105
1. Le corpus de Lydia de León Hazera 106
a. Quels sont ces quinze romans ? 106
III. Corpus principal. 111
1. Présentation des trois romans. 111
a. La Vorágine 111
b. Los pasos perdidos 116

c. La casa verde. 120
2. Justification. 122
IV. Les espaces naturels et la faune dans notre corpus. 123
1. Quelques termes associés à la biologie et à l'écologie. 123
2. Les biomes dans le corpus. 124
a. La forêt amazonienne. 125
b. Los *Llanos*. 127
c. Bouclier guyanais/grande savane. 128
d. Le désert de Sechura. 129
e. Le réseau fluvial labyrinthique 129
3. L'intérêt topographique dans les trois romans du corpus. 131
V. La naissance de l'idée « d'enfer vert ». 133
CHAPITRE 4. Écocritique/écopoetique : un outil pour lire la nature. 136
I. Évolution de l'écocritique (conscience écologique et littérature). 136
1. Henry D. Thoreau et la naissance des mouvements écologiques. 136
2. Les débuts de l'écologie en Occident. 138
a. L'origine du concept. 139
b. Ralph W. Emerson et Aldo Leopold. 140
c. John Muir 141
d. Henry D. Thoreau 141
e. Élisée Reclus 142
f. Anarchisme, littérature et conscience environnementale. 143
g. Rachel Carson 145
3. Définition et premières études écocritiques. 145
a. Multidisciplinarité 147
4. Écocritique et écopoétique 149
5. Écoféminisme et environnement. L'idée de Terre Mère. 150
a. L'origine du concept. 150
b. Mère-Nature et Pachamama en Amérique latine 152
c. L'origine de l'écoféminisme 153
II. L'écocritique dans le monde hispanique 155
1. Quelques études dans le contexte latino-américain. 155
III. Cosmogonie mésoaméricaine et andine : une autre idée de nature. 158
1. L'animisme comme schème global. 158
IV. Nouvelles lectures du rapport nature/culture 160
CONCLUSION À LA PREMIÈRE PARTIE 163

CAHIER FIGURES PREMIÈRE PARTIE 165
DEUXIÈME PARTIE 169
CHAPITRE 1 . CRITÉRE THÉMATIQUES 170
I. La grille écocritique/narratologie 170
II. Les règnes : un choix. 176
1. La « catégorisation » de notre entourage 176
2. Vers une systématisation, Carl von Linné et les « regnums » 179
3. Vers les grandes théories. 181
4. Humboldt et son empreinte. 182
5. Vers un décloisonnement de la nature. 184
III. L'arbre, le fleuve et la faune : approches symboliques. 185
1. L'arbre 185
a. Voyages initiatiques 185
b. L'arbre comme symbole 186
c. Une source fertile d'images avec des structures diverses. 188
d. La forêt en tant que refuge, son rapport au temps et à la fécondité. 191
e. Des mots qui disent l'arbre. 193
f. Dénaturalisation de l'arbre. 195
2. Le fleuve. 202
a. Le lexique des cours d'eau. 204
b. Le fleuve comme composante fondatrice des cartes dans la construction de l'Amérique 206
c. Du nord au sud, d'ouest en est. 208
d. L'imaginaire symbolique. 208
3. La faune. 212
a. Classer la faune, une nécessité 214
b. Littérature générale 214
c. Les animaux, compagnons de voyage 215
d. Anthropomorphisme 215
e. Personnages animaux 216
f. La cosmogonie indigène et son rapport à l'animal. 217
Chapitre 2. Présence symbolique de la nature : L'arbre. 219
I. L'arbre dans *La Vorágine*. 219
II. L'arbre dans Los pasos perdidos. 250
III. L'arbre dans *La casa verde*. 265
Chapitre 3. Présence symbolique de la nature : Le fleuve 289

I. Le fleuve dans *La Vorágine*.....289
II. Le fleuve dans Los pasos perdidos. 302
III. Le fleuve dans La casa verde. 315
Chapitre 4. Présence symbolique de la nature : La faune. 330
I. La faune dans *La Vorágine*. 330
II. La faune dans Los pasos perdidos. 335
III. La faune dans *La Casa Verde*. 342
CONCLUSION DEUXIÈME PARTIE.....353
TROISIEME PARTIE 358
CHAPITRE 1. Tropes environnementaux. 359
CHAPITRE 2. Destruction. 363
I. Quelle destruction ? 363
II. Caoutchouc. 368
III. Le feu 389
CHAPITRE 3. Préservation : L'idée d'utopie. 397
I. Quelle préservation ? 397
1. L'île comme utopie de la préservation. 400
a. L'île utopique. 400
b. L'île comme topos de la préservation. 404
II. La Vorágine. 405
1. Îles et labyrinthe naturel. 405
2. Dire pour préserver et se préserver. 408
III. Los pasos perdidos. 413
IV. La casa verde 419
V. Le rapport Nature/Culture. 424
CHAPITRE 4 : Soutenabilité. 425
I. L'idée de soutenabilité dans notre corpus. 425
Deux axes d'étude 427
II. La présence du féminin, l'idée de Terre-Mère 428
1. Dans *La Vorágine*. 429
2. Dans Los pasos perdidos 431
III. La présence de l'église et l'évangélisation dans *Los pasos perdidos* et *La casa verde*. 433
1. Dans *Los pasos perdidos* 433
2. Dans *La casa verde*. 435
IV. Culture/Nature. 438

CONCLUSION A LA TROISIÈME PARTIE 439
CONCLUSION 440
ANNEXES 447
TROIS ESPACES : IMAGES 448
TABLE DES FIGURES 449
BIBLIOGRAPHIE 450
INDEX 468

INTRODUCTION

Avant-propos

C'est dans la continuité d'un précédent mémoire consacré à l'importance de la nature dans la la diégèse du roman de Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*, que s'inscrit ce travail. L'analyse de cette œuvre m'avait sans doute ouvert l'appétit intellectuel de travailler sur le rapport essentiel qu'entretient avec la nature la littérature latino-américaine en général, et en particulier celle du bassin amazonien. C'est à ce moment-là que j'ai lu *La Vorágine*, dans une édition de 1948, publiée par Diana au Mexique, sur la couverture de laquelle est reproduite une peinture représentant un indien étranglé par de mystérieux serpents. Cette lecture s'est nichée en silence dans ma mémoire, quelque peu ensevelie par la forêt des lectures ultérieures. Quelque sept années plus tard, elle a regermé avec la force de l'évidence lorsque j'ai entendu parler pour la première fois du courant émergent de l'écocritique.

Puis il y a eu une photographie. L'histoire d'une photo qui me suit depuis des années. Il s'agit tout simplement du premier cliché de la Terre pris par l'homme : en décembre 1968, les hommes de l'équipage d'Apollo 8 (Borman, Lovell et Anders) sont les premiers à photographier la Terre depuis l'espace profond. Sur cette image du 24 décembre, appelée *Earthrise*, on voit la Terre flotter dans l'espace (cf. figure 1). C'est le célèbre tableau d'une terre bleue, lointaine au-dessus du limbe de la Lune, enveloppée de nuages. Pour la première fois, la Terre nous était révélée en couleurs, pour la première fois, on découvrait le bleu marin presque omniprésent, l'ocre des Andes et on devinait la masse verdoyante de l'immensité amazonienne sous la couche de nuages. Dans ce célèbre cliché, et par le plus beau des hasards, on distingue l'Amérique du Sud, vue de bas en haut, car l'espace établit des cartes selon ses propres critères. On devine au centre la mer des Caraïbes, le golfe du Mexique et les Antilles et, un peu plus haut, l'arc andin qui se perd vers le sud (ou bien est-ce le nord ?) du Chili en serpentant. Une nouvelle image de la terre était née pour s'installer définitivement dans la mémoire collective, une image de la terre belle et fragile, très fragile, qui marquera sans doute l'éveil des consciences écologiques. Cette image, que le photographe naturaliste Galen Rowell a qualifiée de

« photographie environnementale la plus influente jamais prise[1] », est née aussi de l'envie de capter un instant et de construire l'Histoire.

En 1972, lors de la mission Apollo 17, la NASA décide de refaire ce cliché : ce sera alors une photographie politique, qui ne laissera aucune place au hasard, imposant cette fois-ci les conventions Nord/Sud[2].

[1] BROKAW Tom, et ROPER Robert, *Galen Rowell: A Retrospective*, Sierra Club Books, 2008, p. 10.

[2] Concernant les photographies citées : https://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/apollo-8.html et http://danielmarin.naukas.com/2013/12/24/amanecer-de-la-tierra-45-anos-del-apolo-8/Nasa [en ligne, consultés le 15 juin 2018].

INTRODUCTION

Si les recherches et les problématiques que nous traiterons tout au long de ce travail peuvent faire écho à des thématiques présentes dans l'actualité, ce n'est pas par soumission à une mode passagère, mais mû par un intérêt sincère pour la question du rapport entre la littérature et la sensibilité écologique, qu'elle soit présente ou non. Ainsi m'est-il apparu évident de me demander quel type de lecture on devait avoir aujourd'hui des grands textes des littératures (et des nations) de l'Amérique latine en général, et du bassin orénoque-amazonien en particulier, à la lumière cette fois-ci de l'écocritique.

Il suffit de regarder les vitrines d'une librairie de quartier ou de regarder les ventes sur internet (en France et en Amérique latine) pour voir comment le marché et la société ont compris l'importance de donner à la création littéraire une certaine responsabilité dans le « conflit écologique » actuel. Le milieu académique paraît de plus en plus s'y intéresser également : pour la première fois, en 2017, la question liée à la « nature » rentre au programme de l'agrégation de géographie (sujet classique à l'agrégation de philosophie).

Depuis 2015 et la médiatisation des tensions liées au changement climatique, magazines, revues et maisons d'éditions ont mis en avant la littérature dite de la Nature. En Espagne, en juillet 2016, le supplément littéraire Babelia du journal *El País* titrait son numéro *Vocación Salvaje, Los libros sobre la huida de la ciudad y la vuelta a la naturaleza se han convertido en un gran fenómeno editorial.* Dans le milieu anglo-saxon, le magazine de référence *Granta* a déjà consacré les numéros de 2008 et de l'été 2014 au *Nature Writing*. Quant à l'intérêt universitaire, les travaux autour des nouvelles éditions de *Walden* et des différentes rééditions autour de la pensée de Thoreau sont multiples. En France, en échange, il est à noter, et cela reste assez symptomatique, que le *Magazine Littéraire* n'a consacré aucun de ses numéros à cette tendance éditoriale, malgré la vague d'éditions et traductions consacrées au *Nature Writing* ainsi qu'à toute la série d'éditions nées dans le sillage de la très médiatisée COP 21 de l'année 2015. Cependant, nombreux sont les magazines dits généralistes (mooks[3]) mais avec une tendance très littéraire et historique (*Eléphant, Limite* ou *Relief* pour citer quelques exemples) qui comblent ce vide, montrant la force des créations et relectures nouvelles autour de la nature. Ces

[3] Terme d'origine japonaise, contraction de magazine (m) et book (ook).

dernières années des maisons d'éditions comme Acte Sud ont ouvert des lignes éditoriales consacrées à une nouvelle approche à la nature et la collection De Natura Rerum des éditions Klincksieck fait depuis trois ans un excellent travail de divulgation des textes étrangers liés à la botanique.

Dans la fiction et d'un point de vue essentiellement esthétique, les codes ont changé ces dernières années. Se multiplient les couvertures avec des graphismes liés à la nature ; la couleur verte monopolise une grande partie de notre attention en tant que possible lecteur. On observe en France un nouveau souffle pour les récits de voyages (Nicolas Bouvier, Sylvain Tesson, même les récits de Lotti) et de Philippe Claudel à Laurent Gaudé, la présence de la nature devient presque une obligation. Cette tendance atteint tous les domaines, comme par exemple la présence depuis quelques années du phénomène du Polar rural (récemment l'Université de Poitiers a dédié une Journée d'études à ce sujet *Quand le polar se met au vert ; le polar rural*[4]).

S'il est très facile d'accepter une tendance éditoriale comme la création d'un besoin plutôt que la réponse à un intérêt populaire, il est évident que dans ce cas, les circonstances géopolitiques liées à la situation climatique et la prise de conscience populaire grandissante ont fait que la Nature, que l'espace naturel, devient un sujet d'intérêt essentiel et vital qui dépasse toute mode.

Ce travail, « La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains. Une lecture écopoeitique » s'inscrit à la confluence de trois éléments essentiels : l'espace naturel (le bassin orénoque-amazonien), un mode de création (l'écriture) et le rapport de forces entre le non humain et l'humain (Nature /Culture). Le sujet principal de notre travail sera donc le place de la littérature dans la construction conflictuelle d'un imaginaire naturel, d'un point de vue écocritique. Un conflit qu'il faut l'interpréter à partir des mots de José Miguel Oviedo toujours en référence aux romans parus dès la moitié des années 1920, le conflit « del hombre, en pugna con un medio

[4] Journée d'études Formes et représentations en linguistique et littérature**,** (FoReLL), laboratoires associés à l'UFR Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, [en ligne, consulté le 1 mai 2018].

físico indómito y fascinante, un mundo salvaje que trata de someter por un esfuerzo de su voluntad y librado a su propio coraje o sentido de sacrificio[5] ».

L'un des intérêts majeurs sera donc de voir si l'écocritique, discipline critique assez récente et issue des environnements culturels anglo-saxons, et héritiere du *Nature writing*, peut s'appliquer (avec ou sans succès) à notre corpus.

Nous nous interrogerons sur la pertinence d'une lecture écocritique de trois romans peu étudiés sous l'angle de la question écologique, étant bien entendu que ce travail ne prétend en aucun cas établir le moindre jugement de valeur sur l'existence ou non d'une sensibilité écologique de la part des auteurs, ceci d'autant moins que tous trois ont écrit à une époque où ces questions étaient peu formulées dans la sphère publique. Pour autant, de même que les lectures psychanalytiques ou féministes ont peu à peu élargi leur corpus d'analyse à des œuvres écrites à des périodes où ces concepts mêmes n'étaient pas formulés, l'omniprésence du fait naturel en Amérique latine a imposé sa nécessaire prise en compte et de ce fait, induit un positionnement conscient ou non, de la part des écrivains.

Pour cela, nous allons étudier trois romans dits de la forêt, *novelas de la selva* ou *de la tierra,* toujours avec l'intention de les dissocier des romans dits *urbains*, selon les termes proposés par Arturo Torres Rioseco[6]. Ces trois romans sont, par ordre chronologique, *La Vorágine* du colombien Eustasio Rivera, publié en 1924 à Yopal par la maison d'édition A.B.C., *Los pasos perdidos* du cubain Alejo Carpentier, publié en 1953 au Mexique par Ediapsa et *La casa verde* du péruvien Mario Vargas Llosa, publié en 1966 à Barcelone par Seix Barral. Trois époques, trois nationalités et, malgré des espaces communs et des territoire archétypiques propres à une grande partie du subcontinent américain, trois espaces différents.

Trois époques. *La Vorágine* paraît pendant les années 1920, moment charnière dans l'histoire de la littérature en Amérique latine, moment où les *regionalismos* cherchent « otro modo de fabular propio de una colectividad que poco tenía que ver con

[5] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, « Universidad Texto », 2001, p. 226.
[6] TORRES RIOSECO Arturo, *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1945, ¿p.?

la europea[7]». Il s'agit d'une des œuvres embryonnaires de la littérature colombienne, à cheval entre le modernisme et le costumbrisme latino-américains. C'est aussi et surtout un roman écrit pour créer et nourrir l'idée de Nation, pour rassembler des espaces géographiques et identitaires en incorporant, grâce à la fiction, des espaces géographiques et identités nationaux, toujours par opposition. Un des sujets principaux est l'affrontement entre la civilisation, représentée par la ville et la sierra[8], et le « monde sauvage » représenté par les territoires amazoniens et orénoquiens. Dans cette lignée de romans fondateurs d'une littérature nationale, on peut trouver à la même époque *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos au Venezuela, et quelques années auparavant, à la période romantique, *Cumandá* (1877) de Luis León Mera en Equateur et encore en Colombie, un peu plus tôt, *María* (1867) de Jorge Isaac. Quant à *Los pasos perdidos*, il sortira dans les années 1950. Alejo Carpentier profite d'un moment propice pour une pensée globalisatrice du continent (l'après-guerre en Europe et la diffusion de la littérature latino-américaine vers l'Europe) pour approfondir l'idée de *lo real maravilloso*, concept qu'il avait esquissé en 1949 dans le prologue de *El reino de este mundo*. *Los pasos perdidos*, est aussi une histoire d'aventures inspirée par les besoins de découvrir le continent, agitée politiquement mais aussi littérairement. Les années 1950 verront les prémices du *boom* littéraire en Amérique Latine qui explosera dans les années 1960. C'est l'heure du roman expérimental et total dans lequel s'inscrit *La casa verde* (1966), publié en plein tournant du *boom*. Publié en Europe, ce sera l'un des romans les plus marquants de son époque, auréolé du prix Rómulo Gallegos l'année suivant sa publication.

Trois nationalités : Un Colombien, un Cubain et un Péruvien. Rivera, Carpentier et Vargas Llosa. Si la nationalité des auteurs est sans doute le trait le moins important dans ce travail (hormis le fait d'écrire sur son propre pays dans le cas de Rivera et Vargas Llosa tandis que Carpentier utilise un pays imaginaire pour projeter sa vision de la nature américaine comme métaphore de toute l'Amérique latine), ce qui fait sens ici est certainement la condition d'écrivains entretenant des rapports directs avec l'ancien continent. Vargas Llosa porte aujourd'hui la double nationalité hispano-péruvienne, Carpentier est issu d'une famille franco-russe et tous les deux ont passé de longues

[7] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo Vanguardia, Regionalismo*, *op. cit,*. p.225.

[8] Cette distribution géopolitique fait référence à des pays comme la Colombie et l'Équateur. Dans le cas du Pérou, et en conséquence dans *La casa verde*, cette discrimination géographique d'un espace supposé sauvage et un autre civilisé se fera entre la côte (espace géographique considéré civilisé) et la sierra/la forêt, espaces supposés moins civilisés (*la sierra*) et sauvages (*la selva*).

périodes en Europe. C'est d'ailleurs à Paris qu'est mort l'auteur cubain alors qu'il était en poste diplomatique, en 1980. Rivera, de son côté, issu d'une famille modeste, réussit à suivre un parcours académique et ainsi donner continuité à la tradition familiale dans laquelle on trouve des responsables de l'administration, du Congrès et du milieu éducatif. Rivera, très influencé par Darío, publiera en 1921 une longue *Oda a España* dédiée à Unamuno. Il mourra aussi à l'étranger, à New York, en 1928, à l'âge de quarante ans.

Trois espaces géographiques : la première chose que l'on remarque est qu'il s'agit de romans où l'espace urbain est tout à fait anecdotique. Dans *La Vorágine,* l'action démarre dans la grande ville (Bogotá) mais se déplace très rapidement vers *los llanos* (espace entre *la Sierra* et la frontière avec le Venezuela) et, plus tard, vers la forêt (la triple frontière entre la Colombie, le Brésil et le Pérou). Dans *Los Pasos perdidos*, l'action démarre elle aussi dans une grande ville qui peut évoquer New York, de même que la ville décrite un peu plus tard, déjà en territoire sud-américain, peut nous faire penser à Caracas. L'action se déplace tout de suite vers le sud, vers la savane et la forêt, territoire inspiré par les espaces de la région de Roraima, au sud de Venezuela. En ce qui concerne *La casa verde*, l'espace urbain est un peu plus présent, en tout cas les quartiers populaires de la ville de Piura, au nord du pays. Cependant, le cœur du roman tend vers les faubourgs isolés de la ville, là où se trouve la maison verte qui donne son titre au roman. Il est évident que ce qui intéresse ici les auteurs, ce sont les espaces naturels omniprésents tout au long des trois romans. *Los llanos*, la forêt et le désert vont apparaître parfois d'une manière précise, comme c'est le cas de *La casa verde* où Vargas Llosa décrit avec force détails l'emplacement des lieux, nous invitant à les chercher sur une carte ; et parfois d'une manière trompeuse, comme dans *La Vorágine* où une description détaillée invite à un trajet qui se heurte à l'impossibilité réelle de suivre le parcours : des espaces dépeints étant trop éloignés pour être parcourus dans le temps indiqué, ou des lieux fictivement près les uns des autres. Quant à *Los pasos perdidos*, depuis le parcours vers le Haut Orénoque jusqu'à la description des *tépuis* (ces hauts plateaux millénaires de la Grande Sabana vénézuélienne) ou même l'emplacement du tunnel donnant accès au village utopique, tout est basé sur l'évocation d'un espace archétypal américain.

Pour finir, un trait commun à la genèse de ces trois romans sera le fait de trouver toujours à l'origine du projet littéraire un voyage ou plutôt une expérience liée à un voyage. Dans le cas de Rivera, nous pensons à son voyage en tant que secrétaire de la

Commission bipartite chargée de fixer la frontière entre le Venezuela et la Colombie en 1922 grâce auquel il va pouvoir explorer la *selva.* De son côté, Carpentier, pendant les années où il va vivre à Caracas (entre 1945 et 1959), va voyager jusqu'au Alto Orinoco. Enfin, Vargas Llosa visitera l'Amazonie péruvienne en 1959 en tant que journaliste. Il refera ce même voyage quelques années plus tard à l'occasion de la rédaction de son essai *Historia secreta de una novela* (1971) et de son livre *El hablador* (1980).

Ces trois cas, ces trois expériences liées au voyage, montrent ici l'attachement profond à l'espace naturel et la genèse des trois romans.

A ce corpus principal, il faudra ajouter un corpus périphérique composé de quelques romans de la *Selva* publiés à la fin du XIX[e] siècle et la deuxième moitié du XX[e] siècle. Ce corpus périphérique prend comme point de départ l'excellent travail de Lidia de León Hazera de 1971 *La novela de la selva hispanoamericana* [9]. Les romans retenus sont *María* (1867) du Colombien Jorge Isaac, *Cumandá* (1879) de l'Equatorien Juan Leon Mera, *Green Mountains* (1904) de l'Argentino-americain Guillermo Enrique Hudson, *Inferno verde* (1908) du brésilien Alberto Rangel (ces deux derniers romans bien que rédigés respectivement en anglais et portugais, furent écrits dans un contexte latino-américain et sont considérés comme très importants dans l'évolution du genre), *Anaconda* (1921), livre de récits de l'Argentin Horacio Quiroga, fondateur et père du premier vrai récit de la forêt, le premier à faire « la conversión del mundo de la selva en un territorio literario personal [10]», *Doña Bárbara* (1929) et *Canaima* (1941) du Vénézuélien Rómulo Gallegos, *Toa* (1933) du Colombien Cesar Urie Piedrahita, *La serpiente de oro* (1935) du Péruvien Ciro Alegría, et *Sangama* (1949) du Péruvien Arturo D. Hernández. Il faudra aussi citer les romans les plus récents de Vargas Llosa, notamment *El Hablador* (1987) et *El sueño del celta* (2010) plutôt dans une intention de contextualiser son œuvre et son rapport à la forêt.

Tous ces romans vont servir pour étayer notre développement, et noter des aspects techniques et thématiques communs aux *novelas de la selva*. Ce corpus servira aussi comme toile de fond pour les trois grands axes de travail sur lesquels nous bâtirons notre projet.

---

[9] DE LEON HAZERA Lidia*, La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXIX, 1971.

[10] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo Vanguardia, Regionalismo*, op. cit., p.18.

Néanmoins par rapport à notre corpus principal, nous nous trouvons ici face à deux types d'anachronismes qui vont annoncer notre problématique. D'une part, un évident prochronisme, traitant d'auteurs ayant écrit à une époque où la conscience écologique n'était pas encore entrée dans le champ de vision de la critique littéraire (c'est le cas pour Eustasio Rivera au début du XX**e** siècle), ou bien existait à l'état embryonnaire et toujours dans un contexte strictement anglo-saxon (c'est le cas pour Alejo Carpentier et Mario Vargas Llosa, dans la deuxième moitié du XX**e** siècle). D'autre part, un « anachronisme » géographique ou spatial tout aussi évident considérant que l'écocritique est une discipline née de l'analyse de textes dépeignant une nature harmonieuse et plutôt idyllique (les origines de la *wild writing* dans les grands espaces de l'Amérique du Nord en témoignent), très loin des descriptions diabolisantes de la nature dans les romans dits de *la selva* (*La Vorágine* en étant la figure de proue). Comment donc parler de la forêt « mangeuse d'hommes [11]» et ce rapport de forces (Nature/Homme) avec les outils critiques propres à l'écocritique ?

Dans l'Histoire de la critique littéraire, deux autres disciplines critiques, nées des lectures psychanalytiques et féministes, peuvent nous aider à légitimer le propos de notre recherche. Les concepts fondamentaux de la psychanalyse présentés par Freud, Jung et Lacan ont comme date canonique de l'apparition de *L'interprétation du rêve* (*Die Traumdeutung*, 1900)[12]. Étant donné que la psychanalyse « enfatiza la irracionalidad del comportamiento humano y postula la existencia del inconsciente como motor impulsor de esta conducta [13]», il serait très difficile aujourd'hui de comprendre l'œuvre de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski, notamment *Les frères Karamazov* (1879), sans l'aide des concepts propres à la psychanalyse. Freud lui-même écrivit en 1928 sur « l'épilepsie de Dostoïevski et [de] son lien avec fantasmes et réalisations parricides[14]» dans son texte *Dostoïevski et le parricide* (*Dostojewski und die Vatertötung*, 1928)[15], presque cinquante ans après la mort de l'auteur russe. Cette épilepsie affective « issue d'une perturbation de la vie psychique, n'a pris une forme épileptique qu'à sa dix-huitième année, après

[11] UZTARROZ, Ricardo, *Amazonie mangeuse d'hommes*, Paris, Arthaud, 2008.
[12] VIÑAS PIQUER David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, «Literatura y Crítica», 2002, p. 541.
[13] *Ibid.*
[14]. MIJOLLA Alain de (dir.) *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
[15] FREUD Sigmund, PONTALIS Jean-Bertren (traduction), *Les Frères Karamazov*, Paris, Gallimard, 1973. Préface: *Dostoïevski et le parricide*.

l'assassinat de son père [16] ». Ainsi, une lecture psychanalytique fait que plusieurs biographes soulignent le lien entre la névrose de l'écrivain due à la mort du père et celle du parricide du roman *Les Frères Karamazov*.

Quant aux théories féministes, elles prennent leur source dans l'œuvre majeure de Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe* (1949) qui contient les questions fondamentales du féminisme moderne[17]. « On ne naît pas femme : on le devient[18] » : Beauvoir considère que la féminité est un fait culturel et que l'oppression machiste impose certaines modèles sociaux de féminité pour convaincre qu'ils sont les seuls modèles naturels[19]. Aux Etats-Unis, ce sera dans les années 1960 que les textes précurseurs de Kate Millet marqueront un tournant et traceront les sillons empruntés par la critique féministe dans la tradition anglo-américaine[20]. Millet utilise déjà le concept de « patriarcat » pour décrire la cause de l'oppression des femmes[21]. C'est parce que Millet et Beauvoir considèrent le patriarcat comme un axe essentiel dans la construction de la féminité comme facteur culturel, qu'aujourd'hui on peut comprendre mieux, par exemple, l'essai *Une chambre à soi*[22] (*A Room of One's Own***,** 1929*)* de l'écrivaine Virginia Wolf. Le sujet principal de ce texte est la place des auteurs de sexe féminin dans l'histoire de la littérature. Woolf s'attarde sur les contraintes liées à leur "statut" qui ne laissant plus le temps aux femmes de se consacrer à l'écriture. À partir de la métaphore de la chambre qui donne son titre à l'essai, Woolf dit qu'une femme doit au moins disposer de quelque argent et d'une chambre à soi si elle veut produire une œuvre romanesque. Quelques années plus tard, le texte de Beauvoir ne fera qu'actualiser les propos et aider à les relire à la lumière du féminisme des années 1960, et pourtant le patriarcat a été toujours présent dans la société et en conséquence dans la littérature.

Les exemples cités ci-dessus restent, si l'on peut dire, « des cas d'école » où le rapport à la psychanalyse dans le cas de *Les frères Karamazov* et au féminisme dans *Une*

---

[16] *Ibid.,* p. 12.
[17] SELDE Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 153.
[18] Citation complète : « On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre. En tant qu'il existe pour soi, l'enfant ne saurait se saisir comme sexuellement différencié. Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde : c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers.» BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe 1*, Paris, Gallimard, 1949, p 285.
[19] VIÑAS PIQUER David, *Historia de la crítica literaria*, *op. cit.,* p. 560.
[20] VIÑAS PIQUER David, *Historia de la crítica literaria*, *op. cit.,* p. 555.
[21] SELDE Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 156.
[22] WOOLF Virginia, *Une Chambre à soi* trad. Clara MALRAUX, Paris, Denoël, 1977 (1929).

chambre à soi, va de soi. Cependant, la même méthodologie peut être analysée pour d'autres œuvres où le rapport, a priori, est moins évident. Le féminisme et la psychanalyse ne font que verbaliser et donner les outils pour mieux exprimer ce qui existe dans la société et apparaît dans la littérature.

Ce n'est pas par hasard qu'on fait référence au « patriarcat » comme malaise sociétal ; pour expliquer son paradigme Nature/Culture (approche essentielle dans notre travail et sur laquelle on reviendra plus bas), le sociologue Bruno Latour nous rappelle « l'époque, avant la révolution féministe, ou l'on utilisait 'homme' quand on voulait parler de tout le monde d'une façon indifférenciée et passablement paresseuse. En revanche, quand on disait 'femme', il s'agissait forcement d'un terme spécifique qui ne pouvait désigner quelque chose d'autre que ce qu'on appelait alors le 'sexe faible' ou le 'deuxième sexe' [23]». Dans la langue des anthropologues « homme » serait une catégorie *non codée*, c'est quand on dit « femme », qu'on attire l'attention sur un trait spécifique, trait qui fait la catégorie codée. Latour cherche avec la convention Nature/Culture à « faire exister un lieu qui permettra de définir […] et la culture et la nature comme des catégories également codées [24]». Mettant l'écologie au cœur de cette approche nouvelle, il parait donc licite d'essayer aujourd'hui une lecture écocritique des textes précédant la prise de conscience critique et médiatique de l'écologie. D'autant plus s'il s'agit de textes, comme ceux de notre corpus, où la nature est représentée d'une façon très éloignée des premiers textes qui ont servi d'origine à l'écocritique.

Pour définir très schématiquement l'écocritique, on peut citer le texte canonique *The Ecocriticism Reader* de l'anglais Cheryll Glotfelty, cité par Carmen Flys dans *Ecocríticas* (œuvre essentielle dans la divulgation de la discipline dans le milieu académique hispanique).

> Es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente, y plantea que, al igual que le género, la clase social, la raza o los procesos postcoloniales se han convertido en categorías de análisis literario, también debería serlo el lugar[25].

[23] LATOUR Bruno, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p.25.
[24] *Ibid.,* p. 26
[25] FLYS Carmen, MARRERO José Manuel, BARELLA Julia, (eds), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2010, p. 16.

Andrés Bansart, de l'Université de Tours, insiste sur l'aspect holistique, et par conséquence interdisciplinaire, de la discipline :

> La perspectiva ecológica invita a leer y analizar el texto de manera holística. Todos los elementos del discurso, hasta el más mínimo detalle, son importantes. La ecocrítica propone relacionar todos estos elementos-incluyendo desde luego la escritura de éste- para evaluar el grado de integración o desintegración que el texto expresa[26].

L'écocritique servira donc pour valoriser la représentation littéraire de la nature dans toute sa complexité. Elle doit nous amener vers une approche critique qui met l'accent sur la manière dont on représente les interactions avec l'environnement dans la sphère littéraire. Concrètement dans notre travail, elle doit créer des passerelles pour faire dialoguer approches écologiques et approches littéraires.

Cadre théorique

Le point de départ et le but de notre travail resteront toujours l'analyse littéraire des œuvres de fiction proposées à partir d'un point de vue écocritique. Cependant, conséquence directe de la vocation interdisciplinaire propre à tout travail écocritique, il faudra appliquer quelques notions essentielles issues de l'anthropologie et de la sociologie pour décrire et analyser, dans notre cas, le paradigme Nature/Culture.

Depuis quelques années, plusieurs anthropologues et sociologues se sont intéressés aux effets trompeurs de l'anthropocentrisme dans les sciences sociales (Edouard Kohn, Michel Callon, Bruno Latour, Philippe Descola). La dernière étude en date, celle d'Edouard Kohn, *Comment pensent les forêts*[27], a pour but de déplacer

> le foyer des analyses en ajoutant à la seule approche interne des conduites sociales et des institutions l'étude des interactions des humains avec les animaux et les plantes, avec les phénomènes physiques et les artefacts, avec les images et les météores, avec les esprits et les divinités, en traitant toutes ces existences comme des agents autonomes, non comme des ombres chinoises manipulées par les humains[28].

Ce dualisme propre à l'Occident nous met face à ces deux questions majeures : Peut-on se satisfaire d'une telle situation qui prive d'expression la plupart des occupants du monde ? Comment donner une voix aux non-humains sans que celle-ci ne s'exprime

[26] BANSART Andrés, *Una lectura eco-critica de Los pasos perdidos* in FRANCO Jean (ed.) *La Vorágine de Eustasio Rivera, Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*, 2002, Montpellier, Université Paul-Valéry , p. 219-236.
[27] KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts,* Paris, Zones sensibles, 2017.
[28] *Ibid.,* p. 12.

au travers des humains ? En étudiant et analysant les trois romans du corpus principal, on peut considérer tout à fait licite de se questionner sur la force et condition de la voix donnée aux non-humains.

L'anthropologue Philippe Descola propose dans *Par-delà nature et culture*[29] de développer une nouvelle approche théorique permettant de répartir les continuités et les discontinuités entre l'homme et son environnement, convaincu que la distinction supposée fondamentale nature/culture nous offrait peu d'explications. Il développe une typologie des « *modes d'identification et de relation* » où entrent à la fois les « *humains* » et les « *non-humains* ». Depuis le début de mes recherches, plusieurs aspects de la pensée de Descola ont attiré mon attention :

> La manière dont l'Occident moderne se représente la nature est la chose du monde la moins bien partagée. […] L'environnement n'est pas objectivé comme une sphère autonome : les planètes et les animaux, les rivières et les rochers, les météores et les saisons n'existent pas dans une même niche ontologique définie par son défaut d'humanité[30].

À son tour, quelques années plus tard, le sociologue Bruno Latour, dans *Face à Gaïa*[31], revient sur ce sujet. Latour considère que la difficulté réside dans l'expression même de *« rapport au mond*e » qui suppose deux sortes de domaines, celui de la nature et celui de la culture, domaines à la fois distincts et impossibles à séparer complètement**.**

> N'essayez pas de définir seulement la nature, car il vous faudra définir aussi le terme 'culture' (l'humain est ce qui échappe à la nature : un peu, beaucoup, passionnément) ; n'essayez pas de définir seulement 'culture', car aussitôt il vous faudra définir aussi le terme 'nature' (l'humain est ce qui ne peut 'totalement échapper' aux contraintes de la nature). Ce qui veut dire que nous n'avons pas affaire à des domaines mais plutôt à un seul et même concept réparti en deux parties qui se trouvent reliées, si l'on peut dire, par un fort élastique[32].

Bruno Latour propose de résoudre ce dilemme en employant le terme dual *Nature/Culture.*

> Nous éviterons ainsi de faire de la nature une évidence universelle sur laquelle se détacherait la catégorie codée de la culture, de même que l'usage de « il/elle » permet d'éviter de prendre le sexe mâle pour un universel[33].

---

[29] DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture,* Paris, Gallimard, « Folio essais », 2005.
[30] *Ibid.,* p. 70.
[31] LATOUR Bruno, *Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*, *op., cit.*
[32] *Ibid*., p. 25.
[33] *Ibid.,* p. 26.

En partant de ce cadre théorique, nous allons essayer de montrer que le paradigme Nature/Culture peut nous servir de porte d'entrée pour étudier le processus d'écriture dans les romans choisis. Pour cela, nous allons poursuivre de la manière suivante :

Dans la première partie nous allons *topographier* des notions, des idées et des évolutions de l'idée de nature pour finir avec une justification du choix du corpus principal. Nous allons identifier et tenter de définir la notion de nature ainsi que l'évolution du concept pour ensuite développer l'écriture de la nature dans le cadre de la littérature de l'Amérique Latine. Comprendre la notion et l'évolution de l'idée de « nature », aussi complexe et fuyante soit-elle, nous aidera à relire les romans à partir d'un nouveau paradigme. Ensuite, il faudra faire de même pour l'écocritique ; topographier le concept, le parcours et le définir en tant qu'outil critique. À ce sujet, on distinguera premièrement les sources littéraires des sources critiques plus militantes. Un point important sera la réception de l'écocritique en Amérique Latine. Ensuite**,** nous aborderons le problème de genre lié à la littérature de la forêt et la condition de littérature *périphérique.*

La deuxième partie devra nous porter vers l'analyse des trois grands axes naturels du travail : le fleuve, l'arbre et les animaux. Il s'agit ici de réaliser une étude minutieuse de la présence de ces trois éléments naturels au fur et à mesure qu'on ouvre des rapports entre les éléments naturels et l'être humain. La conclusion de cette deuxième partie nous amènera à montrer l'existence d'une poétique liée à la représentation de l'espace naturel. à établir une grille de lecture utile (par la nature même de ces romans) et d'actualité (par les questionnements actuels de l'idée de Nature – Latour/Descola).

Dans la troisième et à partir d'une grille d'analogies, nous mettrons en pratique l'étude analytique de la deuxième à partir de trois tropes écologiques : la destruction, la préservation et la soutenabilité. Ainsi, la présence naturelle dans l'écriture, étudiée dans la partie précédente, et la construction culturelle étudiée grâce à un paradigme écologique, dans la troisième, doit nous amener à répondre aux questions évoquées au début mais aussi ouvrir des voies nouvelles pour la lecture de la notion Nature/culture dans la littérature latino-américaine tout particulièrement.

PREMIÈRE PARTIE

Introduction à la Première Partie.

« Le concept de nature est une invention de l'Occident[34]*. »*

Aujourd'hui, au tournant du troisième millénaire, l'idée que nous nous faisons de nos relations avec la nature et la perception que nous en avons se sont modifiées de façon remarquable, en partie du fait de la complexité liée au terme même de nature, mais aussi des attentes multiples qu'elle génère.

Au moment d'aborder le concept de « nature », nous nous plaçons traditionnellement dans une vision occidentale du monde, celle qui oppose la nature aux hommes et aux œuvres humaines, autrement dit l'opposition entre nature et culture. Dans d'autres sociétés, celles des peuples premiers[35], cette opposition n'existe pas car plantes et animaux sont inclus dans la sphère globale dont eux-mêmes font partie. Selon Philippe Descola,

> Bien des sociétés dites "primitives" nous invitent à un tel dépassement, elles qui n'ont jamais songé que les frontières de l'humanité s'arrêtaient aux portes de l'espèce humaine, elles qui n'hésitent pas à inviter dans le concert de leur vie sociale les plus modestes plantes, les plus insignifiants des animaux[36].

Depuis les années 1960, ce qui caractérise la question environnementale est qu'elle efface la frontière entre la nature et le social autour de laquelle la représentation occidentale du monde (et tout particulièrement celle de la modernité) s'était organisée :

[34] DESCOLA Philippe, « Entretien au Collège de France », juin 2013, dans le cadre d'une exposition de la CASDEN sur les grands chercheurs en France, [vidéo en ligne, consulté le 15/10/2016] Visible sur https://www.youtube.com/watch?v=SWaB7bI3MF0 (00:00-00:37).

[35] Les peuples « premiers », « autochtones », ou « indigènes » sont, selon le Haut-Commissaire aux droits de l'homme, « les descendants de ceux qui habitaient dans un pays ou une région géographique à l'époque où des groupes de population de cultures ou d'origines ethniques différentes y sont arrivés et sont devenus par la suite prédominants, par la conquête, l'occupation, la colonisation ou d'autres moyens ». Ils représentent environ 370 millions de personnes dans le monde, vivant dans plus de 70 pays. D'autres termes ont parfois été utilisés pour les désigner, comme « aborigène », « peuple premier », « peuple racine », « première nation » ou « peuple natif », succédant à l'appellation péjorative de « peuple primitif », mais tous officiellement délaissés au profit de « peuple autochtone ». Source : Haut-Commissaire aux droits de l'homme/Centre pour les droits de l'homme auprès de l'Office des Nations-Unies, *Fiche d'information n°9 : Les droits des peuples autochtones*, New York et Genève, 2013. [en ligne, consulté le 22/01/2018] Disponible sur https://www.ohchr.org/Documents/Publications/FactSheet9Rev.1fr.pdf.

[36] DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2006, p. 15.

d'un côté, ce qui concerne la nature ; de l'autre, ce qui relève de la société. Elle va donc essayer de desserrer *l'étau du dualisme*[37], selon la formule de Catherine et Raphaël Larrère. Aujourd'hui, « la séparation ontologique entre deux substances distinctes – la nature et la société humaine – ne saurait plus tenir[38]. »

Mais la question environnementale, la globalisation et cette protection de la nature élaborée en Amérique du Nord autour d'une *wilderness*[39] à l'abri de toute emprise humaine se sont révélées difficilement exportables en Afrique, en Asie ou en Amérique Centrale (incluant l'actuel Mexique) et du Sud : tout simplement parce que les forêts primaires qu'elles renfermaient étaient habitées par des peuples autochtones qui les avaient marquées de leur empreinte, et que l'idée de nature, comme ensemble matériel, existant par soi et indépendamment des humains, est typiquement occidentale, sans équivalent dans les cultures de ces populations.

Cette disparité de conception de la nature apparaît, à différents niveaux, dans les trois romans de notre corpus. Ces sociétés indigènes, à l'état sauvage, semi-sauvage ou métissé, apparaîtront tout au long des trois récits d'une manière plus au moins importante par rapport à la diégèse : en ce qui concerne *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, les groupes indigènes Guapunabi, vivant entre les fleuves Inirida et Guainia ou les Yavaraté au niveau de la frontière entre la Colombie et le Brésil, auront un rapport de cohabitation et d'égal à égal avec la soixantaine d'espèces de plantes et arbres autochtones (*jaracanda*, *tabari*, *caimito*) et la trentaine d'espèces animales (*chisga*, *guatin*, *danta*) présentes tout au long des deuxième et troisième parties. Dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier, tout le roman est, d'une certaine façon, un voyage vers les sources, vers l'origine de l'homme, et la rencontre, au sud de la savane guyanaise, du personnage principal avec des peuples à l'état semi-sauvage, cachés dans la forêt et en communion avec le milieu, est au centre de cet effacement du dualisme propre aux peuples primitifs. Enfin, dans *La casa verde*, plusieurs personnages essentiels dans la diégèse sont d'origine indigène et une grande partie de l'histoire est basée sur les difficultés d'assimilation des nouveaux territoires liées à l'exploitation des leurs. Il convient d'ajouter que les trois récits sont marqués par la rencontre physique des descendants d'Espagnols avec ces cultures autochtones.

---

[37] LARRÈRE Catherine et Raphaël, *Penser et agir avec la nature : Une enquête philosophique*, Paris, La Découverte/Poche, 2018 [2015], p. 50-98.

[38] *Ibid*., p. 7.

[39] Le terme anglais *wilderness*, qu'on pourrait traduire par sauvagerie ou naturalité en français, désigne aux États-Unis et dans le monde anglo-saxon le caractère « sauvage » de la nature, et, par extension, certains sites protégés.

Dans les trois romans, deux voix narratives différentes vont nous « raconter » la nature : d'un côté, celle des indigènes et métisses qui habitent la forêt et, de l'autre, celle des personnages principaux, venus de la capitale, des espaces occidentalisés. Il y aura donc une vision *moniste* véhiculée par le discours des premiers et un discours *dualiste*, porté par les deuxièmes, en reprenant les termes proposés par l'anthropologie[40]. Mais cette dualité contingente entre nature et culture introduit moins une séparation qu'une relation parce qu'elle rend compte de la façon de se situer dans un milieu. Si l'anthropologie se veut la « science des médiations entre la nature et la culture[41] », dans les trois récits, l'écrivain sera le responsable de cette médiation.

Imaginer aujourd'hui la nature sans l'être humain nous est impossible, de même que nous pouvons difficilement imaginer l'être humain sans la nature. Et pourtant, malgré la domination et la maîtrise du milieu naturel par l'homme moderne, aujourd'hui encore, beaucoup de territoires du globe n'ont jamais été visités par l'être humain. Depuis Percy Fawcett[42], cet explorateur britannique parti à la quête d'une cité perdue au cœur de l'Amazonie au début du XX^{e} siècle, jusqu'en avril 2015, date à laquelle une nouvelle espèce de singe, baptisée le Titi de Milton ou Titi à queue-de-feu[43], a été découverte au Brésil, les « zones grises[44] » nous montrent qu'il n'y a pas que dans les romans de l'écrivain britannique Arthur Conan Doyle, qu'« un monde perdu » existe.

Aujourd'hui, le terme « nature » est omniprésent dans les médias, les discours politiques, la vie quotidienne et la fiction littéraire. Ce terme comporte dans sa vertu la plus grande sa difficulté la plus notable : la multiplicité de ses définitions et l'importance de sa portée font qu'il apparaît parfois comme un kaléidoscope difficile à saisir.

Mais de quelle nature parle-t-on ? Essayons d'y voir un peu plus clair en resserrant la définition de ce qu'aujourd'hui nous appelons la nature.

---

[40] LARRÈRE Catherine et Raphaël, *op. cit.*, p. 66.

[41] DESCOLA Philippe, *L'écologie des autres* : *L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Quæ, 2001, p. 11.

[42] L'explorateur britannique « Percy » Harrison Fawcett (1867-1925 ?) a disparu dans la jungle brésilienne en tentant de trouver une cité perdue. Le fait que ses restes n'aient jamais été retrouvés a donné naissance à une série de mythes et rumeurs qui ont perduré durant près d'un quart de siècle. Sorti en 2018, *The Lost City of Z*, film de James Gray inspiré du livre éponyme de David Grann (2009), retrace l'histoire de l'aventurier dans la jungle amazonienne. Le livre, ainsi que son adaptation cinématographique, ont remis d'actualité le personnage et le mythe.

[43] HORVATH Louise, « Découverte d'une nouvelle espèce : un Titi en Amazonie », in *Science & Avenir*, 10/04/2015. [en ligne, consulté le 10/06/2017]. Disponible sur https://www.sciencesetavenir.fr/.

[44] Dans le lexique de l'exploration, les « zones grises » déterminent les endroits encore inexplorés, concept notamment développé par le géographe et professeur de l'Université Paris 8, Olivier ARCHAMBEAU dans *600 jours de route : Une aventure géographique*, Paris, EGF, 2002.

Premièrement, nous allons circonscrire ce terme tentaculaire, réceptacle de multiples influences à travers les siècles, créant presque un palimpseste historique, où chaque couche nourrit la suivante. Nous nous centrerons ensuite sur l'évolution de l'idée de nature à partir de l'influence de l'Occident, pour finir par la description du concept de Terre Mère, trait d'union essentiel entre la conception indigène de nature et la lecture contemporaine portée par les mouvements écologiques.

CHAPITRE 1. L'idée de nature.

I. Définition.

1. Étymologie.

Étymologiquement, *nature* représente la « *personnification de l'ensemble des forces naturelles* […] *l'essence de l'homme ou des choses* […] *le fait de naître*[45] ». Le terme puise ses origines étymologiques dans le verbe *nasci*, signifiant « naître », qui donnera naissance au participe passé *natus* et au mot *natura*. Cette conception romaine s'inspire de la notion grecque de *phusis*, issue de *phoumai*, définissant « ce qui pousse, se développe ». Ainsi, la définition de la nature interpelle, depuis l'Antiquité, les penseurs quant à la pluralité de ce qu'elle identifie. La tradition veut que l'on fasse remonter par filiation le concept moderne de « nature », forgé au cours du XVIII[e] siècle européen, à la notion grecque de *phusis*[46]. Pour les Grecs, la *Phusis* (traduit le plus souvent par « nature ») est considérée comme l'un des tout premiers concepts philosophiques de la pensée grecque. Pour les Présocratiques, le concept désigne tout ce qui est, non pas au sens moderne de l'ensemble des choses physiques, mais élargi à la dimension la plus large possible : la totalité de ce qui est (*l'étant*)[47]. Le terme *phusis* se réduira au sens de nature et de « milieu environnant » un peu plus tard, lorsqu'en parallèle, il s'est vu opposé au concept de *nomos*[48], la règle ou la loi ; soit une sorte d'opposition entre choses concrètes et idées abstraites. Selon Françoise Dastur, « chez les Présocratiques, la *phusis* ne s'oppose pas encore à la loi, à l'ordre humain, comme le fera plus tard la physique,

---

[45] LA CUNE DE SAINT PALAYE Jean-Baptiste (de), *Dictionnaire historique de l'ancien langage François depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, Tome 8, Niort, Louis Favre, 1882, p. 10.

[46] CALAME Claude, **«** La *phusis* grecque pour repenser l'opposition 'nature vs culture' : l'homme en interaction 'anthropopoiétique' avec son milieu », actes du séminaire du 11/03/2015, in *Fabula, la recherche en littérature* [en ligne, consulté le 9/06//2017]. Disponible sur https://www.fabula.org/actualites/la-phusis-grecque-pour-repenser-l-opposition-nature-vs-culture-claude-calame_67387.php.

[47] « La Phusis, ce n'est pas la nature, mais le premier nom grec pour l'éclosion de l'être dans l'ouvert de la présence ; c'est la première manière grecque de dire l'éclosion de l'être à partir du dévoilement de l'étant hors du retrait », voir article « Terre » in ARJAKOVSKY Philippe, FÉDIER François, FRANCE-LANORD Hadrien (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, p. 1292.

[48] *Nomos* est un terme grec, équivalent au *jus* latin. On oppose classiquement le *nomos*, la « culture », au *physis*, la « nature », depuis Aristote et les Présocratiques. Il fait référence à toute chose établie, toute chose acceptée par l'usage, une coutume, une loi, un commandement.

mais au contraire l'englobe en lui donnant une profondeur et une amplitude dont aucune physique postérieure n'a plus été capable[49] ».

2. Définition

L'idée de nature a suivi une évolution dans son signifié au long des siècles : si pour les Grecs, la nature est la vie, la matière et les forces qui la façonnent, dans le mouvement et la dynamique, elle sera au contraire, pour les Chrétiens du Moyen Âge, assimilée à l'ordonnance stable : le moine Philippe de Thaon, au XII[e] siècle, la présente comme la « force active qui a établi et maintient l'ordre de l'univers[50] **».** Au Moyen Âge, elle désignait l'« organisation particulière de chacun des êtres vivants, mouvement qui le porte vers les choses nécessaires à sa conservation » tandis qu'au XVII[e] siècle, le dictionnaire définissait la nature comme suit : « Pour les parties qui sont les hommes et les femmes. De 'natura' » et un siècle plus tard, Montaigne la considérait comme la « faculté innée qui rend l'homme capable de discerner le bien et le mal[51] **».** Pour Michel Pastoureau, historien et spécialiste des couleurs, il faudra attendre le XVIII[e] siècle pour que le terme prenne son sens végétal du fait de l'importance montante de la représentation de la couleur verte.

> Il faut attendre la seconde moitié du XVIII[e] siècle et l'éveil du sentiment romantique, pour que la couleur verte retrouve une certaine dignité. Le goût se transforme, la nature redevient attirante, on aime se promener dans les prés et dans les bois, au cœur des forêts, sur les sentiers des montagnes. La mode est aux herbiers et à la peinture de paysages, la mélancolie devient une vertu, et les âmes tourmentées trouvent dans le vert et la verdure un repos salvateur et des aspirations nouvelles[52]**.**

Aujourd'hui, le terme de « nature » prête à confusion. Face à la multiplicité de sens du terme de base mais aussi de ses dérivés comme naturaliste, naturisme, naturalisation, naturalité, la nature est souvent définie par rapport à d'autres notions. Les dictionnaires, qu'ils soient généralistes, tels le *Littré* ou le *Larousse*, ou spécialiste, tel le *Brunet*, définissent le terme de nature à partir de plusieurs registres allant de « la représentation du monde physique, l'univers, l'ensemble de choses et d'êtres, la réalité » (*Larousse*, 2017), à « l'ensemble des propriétés qu'un être vivant tient de sa naissance »

[49] DASTUR Françoise, *Heidegger et la pensée à venir*, Paris, J. Vrin, 2011, p. 62.
[50] THAON Philippe (de), *Comput*, *Le livre des Créatures*, Strasbourg, E. Mall, 1873 [1119], p. 389.
[51] Concernant l'évolution étymologique du terme nature, voir CNRTL.
[52] PASTOUREAU Michel, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017 [2013], p. 142.

(*Littré*, 1982), en passant par les aspects liés à la vie sexuelle et l'instinct, l'état pur et la nature des choses (*Brunet*,1993). Sa définition se fonde souvent sur l'idée d'une opposition, comme un « ensemble de principes, de forces, en particulier de la vie, par opposition à l'action de l'homme » (*Larousse*, 2017), aussi bien dans l'art ou les œuvres humaines que dans la coutume, la valeur économique, la ville, la civilisation, la culture, voir en théologie (l'état naturel de l'homme par opposition à l'état de grâce[53]). Rappelons que le paradigme de nature recouvrait déjà selon Aristote, « la génération de ce qui croît », à savoir l'ensemble du vivant ; mais aussi, dans un autre sens, précise-t-il, « c'est l'élément premier immanent d'où procède ce qui croît (le Feu, la Terre, l'Air ou l'Eau) ; c'est aussi le principe du mouvement immanent dans chacun des êtres naturels, en vertu de sa propre essence[54] ». Plus récemment, le géographe français Michel Lussault disait dans son *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés* que la nature est :

> l'ensemble des phénomènes, des connaissances, des discours et des pratiques résultant d'un processus sélectif d'incorporation des processus physiques et biologiques par la société, un système autonome, la nature est une construction sociale, et elle se trouve intégrée, sous différents aspects, dans le moindre objet de société et donc dans le moindre espace[55].

À son tour, depuis quelques années, le sociologue Bruno Latour ressuscite « l'hypothèse Gaïa[56] », proposée dans les années 1970 par le scientifique britannique James Lovelock, qui postulait que la Terre est un organisme vivant unissant en son sein tous les êtres, dont l'interaction maintiendrait des conditions optimales à la vie sur terre[57]. Un concept important, bien que donnant lieu à controverse, pour appréhender l'aspect totalisateur et autonome de l'idée de nature, et nécessaire pour l'intégrer dans une perspective écocritique. Cette idée de nature contient l'ensemble du mouvement de la vie et de la matière, intégrant ceux liés à l'agriculture, l'industrie ou l'urbanisation par exemple.

---

[53] MORINIAUX Vincent (dir.), *La nature, objet géographique,* Paris, Atlande, 2017, p. 21-24.

[54] ARISTOTE, *Métaphysique*, livre 4. Propos extraits de PICKEL-CHEVALIER Sylvine, *L'Occident face à la nature : à la confluence des sciences, de la philosophie et des arts*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2014, p. 11.

[55] LASSAULT Michel, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés,* Paris, Belin, 2013.

[56] LATOUR Bruno, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

[57] Cette hypothèse provoque de nombreuses controverses scientifiques. Suite au premier ouvrage « grand public » de Lovelock, publié en 1979, plusieurs spécialistes néo-darwiniens des sciences de l'évolution ont porté l'offensive sur différents fronts, ce qui a conduit les défenseurs de cette thèse à affiner et à revoir certains postulats de leurs propositions. J. Lovelock propose ainsi en 2004 une liste des éléments confirmés de l'hypothèse Gaïa. Toujours discutée, l'hypothèse est considérée par certains auteurs comme utile pour penser et faire évoluer nos modes d'être au monde. Source : http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/ hypothese-gaia (site de ressources pédagogiques en géographie de l'ENS Lyon), [consulté le 10 juin 2019].

À partir de cet éventail d'entrées et d'hypothèses, trois grands groupes de définitions de nature se détachent :

- La nature comme étant l'inné, par opposition à l'acquis.
- La nature comme l'expression du fonctionnement élémentaire d'un être vivant ou d'une chose et comme un ensemble de lois régissant l'univers.
- La nature comme personnification d'une puissance, une « mère de l'humanité », bonne ou mauvaise.

Dans le cadre de ce travail, nous retiendrons une partie de la définition, déclinée en trois points, proposée par le CNRTL. Elle stipule que la nature est l'ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines : un milieu terrestre particulier, défini par le relief, le sol, le climat, l'eau et la végétation ; l'environnement terrestre, en tant qu'il sert de cadre de vie à l'espèce humaine, à qui il fournit des ressources ; et un ensemble de l'univers, en tant qu'il est le lieu, la source et le résultat de phénomènes matériels.

3. Théorie de la perception.

La relation est l'interdépendance entre deux êtres ou entre deux entités. D'un point de vue logique, elle se définit comme le « rapport d'interdépendance entre deux ou plusieurs variables, défini sur la base d'un principe commun tel que toute modification de l'une d'entre elles entraîne la modification des autres[58]». Découvrir une fleur le long du chemin ne provoque évidemment pas le même effet que se retrouver face à un serpent piton au cœur de la forêt. C'est une évidence que « les deux situations n'activent pas les mêmes zones neuronales en nous, elles ne déclenchent pas les mêmes émotions et, par conséquent, n'engendrent pas les mêmes comportements[59] ». Concernant la réaction des êtres humains vis-à-vis des éléments naturels, des différences importantes existent également selon qu'ils appartiennent à une culture ou une autre.

Concernant la réception, nous pouvons la définir comme une « opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se

[58] Source : CNRTL.

[59] Propos extraits de l'article de GUÉRIN Patrick, ROMANENS Marie, « La relation homme-nature », 2015 [en ligne, consulté le 17/06/2017]. Disponible sur http://eco-psychologie.com/recherche/la-relation-hommenature/#.

forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel[60]». Selon le philosophe Merleau-Ponty, l'Occident se caractérise par sa propension à croire à l'objectivité de la réalité :

> On suppose une objectivité absolue (du réel) […] et l'on oublie qu'il ne peut se révéler qu'à travers une dimension marquée par la subjectivité […] Est première, non pas la chose, mais la perception de la chose, autrement dit une dimension où le surgissement du réel est indissociable de son expression à travers la singularité d'un corps[61].

La nature n'existe pas de manière isolée, ne peut se comprendre comme un objet qui ferait face à nous sujet, « ne se laissant saisir d'abord qu'à travers notre perception, étant donc un ensemble de significations pour la conscience qui la vise, son existence en soi ne saurait avoir de sens déterminé[62] ». Elle naît à partir d'un couple indissociable : nature-culture. L'influence de nos orientations, de nos expériences, joue donc un rôle majeur. On peut considérer que la nature n'a pas de réalité objective, elle est un méta-concept.

Pour cela, dans *La Vorágine*, la réaction hostile aux moustiques et aux reptiles que peuvent avoir les personnages d'Alicia ou de Cova au cours de la première nuit dans la région du Casanare, sera atténuée par les explications et la vision des métisses qui les accompagnent. Dans *Los pasos perdidos*, l'espace naturel autour de la construction de la ville utopique est forcément perçu différemment par *el adelantado* ou les autochtones que par le nouvel arrivé ; et, dans *La casa verde*, le rapport au *lupuna*, arbre ancestral de l'île de Fushía, diffère beaucoup entre le trafiquant fugitif et les indigènes Huambisas. Cette réception et interprétation de la nature deviendront l'un des axes principaux des analyses de notre corpus.

4. Nature et paysage.

La notion de paysage comme celle de territoire est souvent associée à la *nature*, s'agissant de notions qui, bien que voisines, nécessitent néanmoins qu'on opère une distinction entre elles.

---

[60] Source : CNRTL

[61] CARRON Guillaume, *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, Métis Presses, 2014, p. 18-19.

[62] BONAN Ronald, *Apprendre à philosopher avec Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2010, p. 176.

Le caractère essentiel du paysage lui est conféré par sa dynamique relationnelle : C'est dans le paysage que la nature, le territoire et la vue s'assemblent et se transforment, comme l'indique Jean-Marc Besse : « le paysage est le milieu vivant de compositions instables au cœur desquelles les humains sont plongés et dont ils participent[63] ». Soulignons ici l'importance de la précision « les humains » : le paysage nous entoure, nous environne, certes, mais laisse aussi en nous de fortes impressions. Étymologiquement (dérivé de *pays* ; suffixe *-age*.), le paysage est l'agencement des traits, caractères et formes d'un espace limité, d'un « pays ». C'est une portion de l'espace terrestre, représentée ou contemplée en tous sens par un observateur (« les humains ») : en ce qui nous concerne, c'est l'apparition des étendues des *llanos* depuis Villavicencio dans *La Vorágine*, c'est l'image des vastes promontoires rocheux de la savane dans *Los pasos perdidos* et c'est bien entendu l'horizon depuis le vieux pont de Piura de *La casa verde* et le désert de Sechura qui l'entoure.

Cette distinction entre nature et paysage se retrouve dans les travaux de Philippe Descola et Bruno Latour, qui ont montré que ce qui est en jeu, tant sur le plan de l'anthropologie que sur celui de la sociologie des sciences, est avant tout « le cadre conceptuel à l'intérieur duquel les relations entre humains et non-humains sont pensées et caractérisées[64] ». Pour Philippe Descola et Bruno Latour, la catégorie moderne de « nature », telle qu'elle a été déployée et utilisée (et continue de l'être) dans les sciences et dans les univers de la culture, de l'économie et de l'action politique, ne constitue pas le bon gabarit conceptuel pour penser l'ensemble de ces réalités extérieures. L'agriculture, l'élevage et le jardinage ont fabriqué une nature qui est humaine, sociale et économique. C'est le cas pour l'exploitation de l'hévéa dans les espaces décrits dans *La Vorágine* et *La casa verde*, la transformation de l'espace naturel au gré de la construction des mines, et dans la fondation de la ville utopique dans *Los pasos perdidos* avec la création d'espaces de culture : Buffon le disait déjà à propos du blé et des plantes annuelles « dont la nature est pour ainsi dire artificielle et factice[65] ». Il s'agit de la construction d'un espace artificiel à partir d'un espace naturel original.

Il existe donc une histoire humaine et sociale de la nature où l'écologie entre en contact avec les sciences sociales et c'est à ce point de convergence entre écologie et sciences sociales qui se situe le paysage : c'est lui qui fait entrer la « nature » dans le

[63] BESSE Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018, p. 12.
[64] *Ibid.*, p. 14.
[65] BUFFON George-Louis Leclerc (Comte de), CUVIER Frédéric, *Œuvres complètes de Buffon*, Paris, F. D. Pillot, 1937 [1831], p. 98.

monde social. Selon Jean-Marc Besse, « le paysage, c'est la nature prise dans les filets de l'histoire humaine, dans les chronologies, les échelles, les rythmes, les découpages et les dispersions de l'histoire humaine[66] ».

C'est peut-être J. B. Jackson (1909-1996), géographe, professeur d'université, historien du paysage américain et fondateur de la revue *Landscape,* qui va donner la définition la plus précise du paysage :

> Un paysage n'est pas un élément naturel de l'environnement mais un espace synthétique, un système artificiel d'espaces superposés à la surface de la Terre, fonctionnant, évoluant, non pas selon des lois naturelles mais pour servir une communauté […]. Un paysage, ainsi, est un espace créé à dessein pour accélérer ou pour ralentir le processus naturel. [...] Il représente l'homme reprenant à son compte le rôle du temps[67].

En effet, il s'agirait d'un espace artificiel ou synthétique. Non seulement le paysage exprime l'histoire humaine, mais il *construit* également la géographie sur la surface de la Terre. Cet espace artificiel évoqué par Jackson est aussi un espace organique, véritable « projection spatiale de la société, non seulement de ses bases politiques, économiques, techniques, mais aussi de son imaginaire, de ses croyances[68] ». Jean-François Lyotard, quant à lui, fait naître le paysage d'un moment particulier dans le rapport que le sujet entretient avec le monde et avec soi-même, moment qu'il nomme le *dépaysement* : « une anse maritime, un lac de montagne, un canal dans une métropole peuvent être ainsi suspendus en deçà de toute destination, humaine, divine, et laissés là[69]. » Dans cette perspective, le paysage n'est pas un lieu, mais une étendue indéterminée au sein de laquelle s'ouvre la possibilité d'une expérience, qui peut être littéraire.

Quant à l'idée de territoire, on peut la définir comme l'étendue de terre, plus ou moins nettement délimitée, qui présente généralement une certaine unité, un caractère particulier, où est établie une collectivité humaine. C'est aussi un espace borné par des frontières, soumis à une autorité politique qui lui est propre, considéré en droit comme un élément constitutif de l'État et comme limite de compétence des gouvernants. Bien entendu, il y a de la territorialité dans le paysage comme il y a du paysage dans la nature.

---

[66] BESSE Jean-Marc, *op. cit.*,p. 12-13.

[67] JACKSON John Brinckerhoff, *À la découverte du paysage vernaculaire,* Arles, Actes Sud/ENSP, 2003, p. 55.

[68] PINCHEMEL Geneviève et Philippe*, La Face de la Terre*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 64.

[69] LYOTARD Jean-François, « Scapeland », in BESSE Jean-Marc (éd.), *Revue des sciences humaines*, n° 209, *Écrire le Paysage*, Presses Universitaires du Septentrion, 1988, p. 40.

Selon Jean-Marc Besse, « tout opération de fabrication de territoire correspond à un mouvement ou à une volonté matérielle et symbolique d'appropriation, en deux sens : à la fois posséder une terre et la rendre propre à un ensemble d'usages, transformer ce bout de terre en *notre lieu*[70] ». Le paysage traduit donc une volonté d'habiter : le paysage envisagé du point de vue de la territorialité, au-delà des tentatives de possession, de contrôles et d'emprise, implique la recherche de l'abri, du nid, du refuge, de la protection derrière la construction des frontières et des limites, même provisoires. Mais, pour Philippe Descola, la dimension territoriale ne recouvre pas la totalité de l'expérience du paysage :

> Il faut souligner que toute relation à la surface terrestre n'est pas de l'ordre du territoire et de l'appropriation territoriale. Le concept de territoire n'est pas universel et n'est pas nécessairement le plus approprié pour rendre compte des relations à la terre et des usages de la terre qui sont mis en œuvre dans des sociétés qui n'ont pas adopté le dualisme naturaliste caractéristique des sociétés occidentales modernes ni développé une conception productiviste de l'action humaine vis-à-vis de la *nature*[71].

Un concept important concernant le paysage/nature et sa territorialité est celui de *Tiers paysage* développé par Gilles Clément dans *Le Manifeste du Tiers-Paysage*[72] en 2003, texte où apparaît l'idée de la somme des espaces où l'homme abandonne l'évolution du paysage à la seule nature. Nous reprendrons ce concept dans la troisième partie de notre travail.

Il nous reste à étudier l'idée de vue et d'ambiance pour compléter ce panorama autour du rapport entre Nature/Paysage. Bien qu'il mobilise d'autres sens, le rapport occidental au paysage et à la nature est avant tout visuel, héritier d'une tradition culturelle qui définit le paysage comme une vue sur le pays, une vue d'ailleurs organisée techniquement et socialement, où les arts visuels, la littérature et les sciences jouent un rôle déterminant instituant un ensemble de grammaires visuelles et de techniques de représentation (le cadre, la profondeur, le format, etc.) qui ont profondément structuré le regard porté sur le monde terrestre. Les espaces terrestres, d'une manière générale, sont devenus des paysages dès lors qu'ils ont été vus, représentés et intégré à une culture visuelle, artistique ou pas. À la fin de son expérience extrême dans l'espace sauvage de la

[70] BESSE Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, *op. cit.,* p. 18.
[71] *Ibid*.
[72] CLÉMENT Gilles, *Le Manifeste du Tiers-Paysage*, Paris, Sujet/Objet, 2003.

savane, le narrateur de *Los pasos perdidos* dit : « Los mundos nuevos tienen que ser vividos antes que explicados[73]. » Le déplacement sensoriel du verbe *vivir* à la place de *ver* aura beaucoup à voir avec notre travail et à sa conclusion. Regarder n'est pas un acte indifférent et neutre. Il s'agit d'un engagement dans le monde, une émotion mais aussi une prise de position.

Et pour finir, abordons la notion d'ambiance : tout espace habité, c'est-à-dire le paysage, est vécu d'une manière active et affective qui fait que cet espace est normalement vécu comme un état, une humeur, une situation affective ou une émotion, qui donnent, au moins momentanément, le « ton » de cet espace, « [ces états] sont plutôt à envisager phénoménologiquement comme des états pré-personnels de l'être humain, au sens où ils répercutent en lui et pour lui une certaine manière d'être traversé ; voir d'être envahi, par la teneur du monde à un moment donné[74] ».

Par conséquent, nous pouvons nommer paysage cet état d'émotion. Ce qui caractérisait, du point de vue phénoménologique, cet espace émotionnel ne se présente pas à nous comme un objet physique, solide, dont nous pourrions saisir les contours, mais nous parvient dans une sorte de halo sensoriel fait de sons, de couleurs, de lumières, d'ombres, ou d'odeurs, comme nous le verrons en profondeur dans notre étude des trois romans. Reprenant les termes du philosophe allemand Gernot Böhme, on parlerait d'*extases* des choses, pour exprimer ces manières que les choses ont de se tenir au-delà d'elles-mêmes, dans leurs couleurs, leurs sonorités ou leurs textures apparentes. Une extase proche de celle d'Alicia dans *La Vorágine* face à l'aurore qui point aux portes de la forêt tropicale, ou l'étonnement du personnage de *Los pasos perdidos* face à la majestuosité des *tepuis*, ces monumentales roches ancestrales.

Agir sur le paysage et *agir avec* le paysage.

Tous ces aspects concernant la nature et le paysage nous confirment que toute une tradition subjectiviste s'est efforcée de placer l'être humain au centre du paysage, étant vécu comme le corrélat des perceptions, des représentations et des pratiques humaines. Sans doute les humains perçoivent-ils, imaginent-ils, transforment-ils le paysage, mais ils n'en sont pas nécessairement l'élément fondateur et constitutif.

[73] CARPENTIER Alejo, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, p. 333.
[74] *Ibid.*

Les paysages ne sont pas seulement sentis et vécus émotionnellement, ils sont également utilisés, pratiqués et transformés de façon plus ou moins consciente. Les sociétés humaines modèlent leurs paysages en traduisant des volontés propres à l'humain (l'absence de volonté paysagère, c'est-à-dire le manque d'attention et considération pour le paysage, est d'ailleurs encore l'expression d'une volonté, un choix individuel et collectif). Cet aspect est au cœur de notre corpus principal et périphérique.

Dans la nécessité du paysage, se distinguent deux attitudes : *agir sur* le paysage et *agir avec* le paysage. Une grande partie de notre travail parlera des notions précédentes – nature, paysage, territoire – et de ces *deux attitudes différentes* autour de la notion *d'agir sur* le paysage/nature. Nous reviendrons de façon récurrente sur cet aspect dual qui coexiste et qui fait que nous pouvons difficilement agir de manière *écologique* dans un espace naturel qui est à la fois singulier et vivant, et qui oppose à l'acte de projet (d'exploitation) un contexte matériel (la forêt tropicale) et social (le monde indigène) fluide et organisé, possédant une forme et une dynamique d'espaces et de temps qui lui est propre. Là où une action transformatrice sera, par conséquent, autant créative qu'adaptative.

II. La nature dans l'histoire des Hommes et des idées.

Si l'on veut s'intéresser à l'évolution de l'idée de nature, au-delà des définitions, il faudra penser, d'un côté, au contenu que l'on donne à ce que l'on désigne comme nature et, de l'autre, à l'attitude de l'homme par rapport à la nature. Pour ce faire, arrêtons-nous un instant sur les travaux proposés par le philosophe Robert Lenoble dans *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*[75] et par Pierre Hadot dans *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*[76]. Ce parcours historique partira ici d'un point de vue européen (occidental), dans la mesure où c'est cette vision de la nature qui s'est imposée au XVI^{e} siècle dans tout le territoire américain occupé. Plus tard, nous allons introduire ce que nous allons appeler « le paramètre américain » ou l'effet syncrétique dans l'idée de nature dans les républiques indépendantes de l'Amérique latine.

D'une manière schématique, trois périodes historiques vont marquer la réception de l'idée de nature : le XVIII^{e} siècle, qui marque une rupture avec l'idée scolastique de la

[75] LENOBLE Robert, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1990.
[76] HADOT Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.

nature ; une deuxième période marquée par la pensée romantique comme réponse ou contrepoint à l'industrialisation, métaphore historique de la perte de la nature ; et enfin, une dernière phase allant du XIX^e^ siècle à nos jours, caractérisée par la naissance d'une conscience écologique et le débat autour d'une nouvelle conception du rapport entre l'humain et le non-humain avec la popularisation du terme *anthropocène*, ou *ère de l'Homme*, relatif à la chronologie de la géologie. Il est proposé par la communauté scientifique depuis 1995 pour caractériser l'époque de l'histoire de la Terre qui a débuté lorsque les activités humaines ont eu un impact global significatif sur l'écosystème terrestre.

1. De l'Antiquité au XV^e^ siècle.

Repérer la longue histoire des rapports de l'homme à la nature expose à des partis pris et des oublis. Revenir sur quelques repères n'est donc pas dénué d'intérêt. Dès le IV^e^ siècle avant Jésus-Christ, le Grec Aristote évoque la continuité qui existe entre les êtres vivants et déjà, à la fin du 1^er^ siècle de notre ère, le Romain Pline l'Ancien insiste sur les « organisations harmonieuses » dans sa monumentale *Histoire naturelle*[77].

a. Rome et la nature.

Les Romains, comme tous les peuples de l'Antiquité, vivaient au contact de la nature, ce dont témoigne leur panthéon bigarré où sont présentes les puissances divines liées à leur environnement : Feronia, la déesse des forces sauvages ; Tiberinus, le dieu du fleuve Tiber ; Silvanius, le dieu des bois ; Bubona, qui veillait sur les bœufs, ou Epona, sur les chevaux. C'est donc seulement avec l'assentiment de ces divinités que les hommes peuvent travailler la nature, n'ayant pas tous les droits sur elle. Comme l'illustre le Pr Patrick Voisin, creuser la terre pour en extraire des minerais ou de la pierre est par exemple considéré comme un sacrilège : « Selon Sénèque ou Pline l'ancien, cela équivaut à s'aventurer dans des réseaux souterrains qui conduisent aux Enfers[78]. »

[77] ARNOULD Paul, GLON Éric (dir.), *La nature a-t-elle encore une place dans les milieux géographiques ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2005, Introduction.

[78] VOISIN Patrick, *EcolΩ. Ecologie et environnement en Grèce et à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, in *Les cahiers Science et Vie*, n° 174, p. 36. Patrick Voisin, agrégé de grammaire, est professeur de chaire supérieure dans les classes préparatoires littéraires aux ENS, chercheur associé de plusieurs laboratoires universitaires, et membre de comités scientifiques de collections ou de revues. Source : www.lesbelleslettres.com.

Ils auront même des lieux consacrés aux dieux, ce qui ne veut pas dire qu'on ne les aménage pas : par exemple, les bois sacrés ne sont pas des forêts vierges, on y pratique un sacrifice expiatoire avant de les émonder. Dans les faits, l'*industria* (activité) des Romains qui se sont déployés tous azimuts sur un territoire de plus en vaste et peuplé, a parfois mis à mal des espaces naturels. De vastes secteurs ont été scarifiés par l'exploitation de gisements aurifères. Les Romains, passés maîtres dans l'exploitation des mines à ciel ouvert, ont aussi intensivement utilisé le plomb pour fabriquer des pièces de monnaie, des canalisations, ou de la vaisselle[79]. Malgré la relativisation historique des opérations de déboisement nécessaires à la conquête de nouveaux pâturages et de terres à cultiver, la construction de navires et de maisons, l'ouverture de mines, le chauffage ou les fours des potiers, le travail de métal ou verre, « leur usage intensif n'en a pourtant pas moins modifié le visage de la forêt méditerranéenne[80] ». Ils ont dans l'ensemble géré leur patrimoine forestier en replantant des pins par exemple. S'agissant de l'eau, dans les villes, l'eau de source acheminée par des aqueducs construits avec une pente régulière pour éviter que le précieux liquide ne stagne et que sa qualité ne se dégrade, montre une certaine conscience de la valeur des éléments naturels. Et pourtant, il faut se garder de projeter notre conception moderne de l'environnement sur cette société antique et voir dans certains comportements les prémices d'une conscience écologique :

> Les Romains ne se souciaient pas réellement d'un épuisement des ressources naturelles, valorisaient la chasse, exaltaient l'homme qui cultive et complète la nature sauvage. Pour autant, ils ne se plaçaient pas au sommet de la nature, où se trouvaient leurs dieux. Comme les divinités pouvaient habiter les espaces naturels, ces derniers exigeaient d'être traités avec mesure et attention. […] La nature, pour les Romains, était une hiérarchie contraignante, animée par des liens puissants : eaux et lieux influençaient la santé et le microcosme répondait au macrocosme[81].

Avec ces lignes, Benoît Rossignol, maître de conférences en histoire romaine à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne, ouvre une voie de dialogue évidente entre la conception romaine de la nature et la vision de cette dernière par les sociétés et cultures originaires d'Amérique.

---

[79] L'analyse chimique des carottes de glace du Groenland a révélé la forte augmentation des pollutions liées à l'extraction de ce métal à partir du II^e^ siècle avant notre ère. Source : *Les Cahiers Sciences et Vie* n° 174, p. 36.
[80] *Ibid.*
[81] *Ibid.*

b. Le christianisme et le *malentendu originel*.

Ainsi, les racines « romaines » de notre conception de la nature sont évidentes. Cependant, cette mesure avec laquelle il fallait traiter la nature, puisque les divinités pouvaient habiter les espaces naturels, souffre *a priori* d'une sérieuse remis en question avec l'arrivée du christianisme, qui consacre la domination de l'homme sur la terre. L'approche des choses de la nature est également compliquée par l'ambigüité fondamentale qui pèse dans la civilisation judéo-chrétienne sur la place de l'homme dans la nature. A cet égard, la Bible entretient le paradoxe en proposant dans la Genèse (1,28)[82] deux positions de l'homme par rapport à la nature, cette dernière comprise ici comme *le reste de la création*, c'est-à-dire, la Terre : l'une de dominateur, « Dieu les bénit et leur dit : soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la. Soumettez les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur la Terre », et l'autre de serviteur : « Le seigneur Dieu prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Eden pour cultiver le sol et le garder[83]. » Ces idées perdurent encore de nos jours en Occident comme l'une des représentations sociales de la nature. « Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la » résonne comme un malentendu fondamental. Il convient de citer le célèbre article de 1967 publié dans la revue *Science* et signé par Lynn White *Les racines historiques de la crise économique*[84]. White disait qu'en séparant l'homme du reste de la Création, l'anthropocentrisme chrétien aurait en effet ouvert la voie, dès le Moyen Âge, au développement d'une civilisation technicienne (avant que la science, à son tour, n'achève de désacraliser la nature)[85]. Mais à côté de cette lecture qui donne à l'homme un pouvoir despotique sur la Terre, coexiste une autre interprétation, selon laquelle l'homme n'est que l'intendant de Dieu sur terre, auquel il devra rendre des comptes : il n'a que l'usage de la terre, non sa propriété absolue. Cette interprétation (dite *de l'intendance*)

[82] Citation complète : « [27] Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme. [28] Dieu les bénit, et Dieu leur dit : Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, et assujettissez-la ; et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur la terre. [29] Et Dieu dit : Voici, je vous donne toute herbe portant de la semence et qui est à la surface de toute la terre, et tout arbre ayant en lui du fruit d'arbre et portant de la semence : ce sera votre nourriture (…) » Source : *La Bible*, Genèse, 1.27-29 (Trad. de Louis Segond, 1910).

[83] LAMBIN Éric, *La terre sur un fil*, Paris, Le Pommier, 2004, p. 311.

[84] WHITE Lynn Jr, « *Les racines historiques de notre crise écologique* », in BOURG Dominique, ROCH Philippe (dir.), *Crise écologique, crise des valeurs ? Défis pour l'anthropologie et la spiritualité*, Genève, Labor et Fides, 2019, p. 13-24 et p. 39-68.

[85] « Il faut reconnaître que le christianisme s'est désintéressé de la nature pendant des siècles, jusqu'à la fin du deuxième millénaire. Elle n'est qu'un décor devant lequel se déroule le grand drame du salut de l'âme humaine. Mais cela reste surtout vrai du christianisme occidental, car l'orthodoxie, elle, a conservé une plus grande conscience de notre appartenance au cosmos, plus proche des préoccupations écologiques contemporaines. » Jacques Arnauld in *Les Cahiers Science et Vie* n° 174, p. 39.

paraît beaucoup plus cohérente[86], surtout si l'on prend en compte que dans la Bible, il n'est pas question de nature : La Création n'est pas la nature. « Le terme nature est étranger au langage religieux[87]», parce que l'idée de nature, « celle d'une totalité, dont les hommes relèvent, mais qui existe par elle-même, comme un ensemble de processus qui ont leur unité propre et conservent une certaine extériorité, n'appartient pas à la tradition biblique mais à la grecque[88] ».

Catherine et Raphaël Larrère nous aident à nous poser les bonnes questions quand ils évoquent cette « opposition » entre la Bible et les Grecs :

> Lorsque nous nous interrogeons sur la nature, sur ce que nous entendons par là, sur ce que nous en faisons, nous posons en fait deux questions différentes. L'une concerne notre attitude vis-à-vis de la nature et la vision de l'homme qui la soutient : l'invitation de la Genèse qui, mettant l'homme à part du reste de la Création, l'invite à « dominer » et « commander » aux êtres qui nous entourent répond à cette question. L'autre a rapport au contenu que nous donnons à ce que nous désignons comme nature, contenu qui, depuis les Grecs, a connu des réélaborations successives : le passage d'une vision organique à une vision mécanique représente, ce point de vue, un tournant important[89].

Cette « invitation de la Genèse » à laquelle fait référence la citation de Catherine et Raphaël Larrère, renvoie à la notion de nature « christianisée » : là où nous trouvions une fontaine, une source, un monticule suffisamment important, il fallait désormais ériger une statue, une vierge ou un saint, en un mot, il fallait sacraliser la nature. Mais peut-être le plus important à retenir de la citation précédente est-il le passage d'une vision organique à une vision mécanique. Il s'agit sans doute du grand tournant dans l'histoire de l'évolution de l'idée de nature. Mais il faudra attendre quelques siècles encore pour franchir définitivement cette *frontière* et dissocier complètement l'idée de nature de celle de Création.

---

[86] « À côté de cette lecture qui donne à l'homme un pouvoir despotique sur la terre, on a fait valoir une autre interprétation, par laquelle l'homme n'est que l'intendant de Dieu sur terre, auquel il devra rendre des comptes : il n'a que l'usage de la terre, non sa propriété absolue. Cette interprétation, dite de l'intendance (*stewardship* en anglais) a paru beaucoup plus cohérente avec la longue durée des religions monothéistes, plus spécialement chrétienne : l'ambition humaine y est contenue dans un cadre théocentrique. Non seulement l'homme ne peut faire abuser d'un monde qu'il n'a pas fait, mais, à partir du moment où l'on adopte le point de vue de Dieu, il ne va nullement de soi que le monde a été créé au seul bénéfice des humains. Dès lors, l'anthropocentrisme dénoncé par Lynn White Jr révélerait plutôt de courants hétérodoxes, hérétiques même, de la tradition chrétienne. » LARRÈRE Catherine, « Approche philosophique de la nature », 2016, in CHONÉ Aurélie, HAJEK Isabelle, HAMMAN Philippe (dir.), *Guide des Humanités environnementales*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, p. 32.

[87] BOURG Dominique (dir.), *Les sentiments de la nature*, Paris, La découverte, 1993, p. 146.

[88] HADOT Pierre, *op. cit.*, p. 33.

[89] LARRÈRE Catherine, « Approche philosophique de la nature », *op. cit.*, p. 33.

c. Le Moyen Âge : *explication verticale* et respect envers la nature.

Depuis le XII[e] siècle, l'idée de nature qui prévaut sera celle de la scolastique, sa physique, sa morale, sa foi. La Nature est l'Œuvre de Dieu, et l'homme n'est pas situé dans la nature comme un élément dans un ensemble ; il n'a pas sa place en elle comme les choses ont leur place ; il transcende le monde physique ; il n'appartient pas à la *nature* mais à la *grâce*, qui est *surnaturelle* ; et par conséquent si l'on veut absolument lui trouver une place, il n'en a qu'une, la première, à condition encore de préciser aussitôt qu'il n'est pas né de la nature et qu'il n'est pas fait pour y rester. *Naturel* s'oppose à *humain.*

Robert Lenoble nous rappelle dans son *Histoire de l'idée de nature* que « la Nature est aussi le bien des poètes[90] », et c'est un poète, le plus grand poète de la fin du Moyen Âge, Dante, qui va montrer quelle était l'idée de nature à son époque : « la nature est l'art de Dieu[91]. » Peut-être l'homme de cette époque sait-il moins de choses, son monde est plus petit, mais son esprit a la même force que le nôtre, il se représente tout autant d'images et d'idées mais ces dernières « se groupant autour d'objets moins dispersés, il pense davantage à chacun d'eux[92] ». Il reste sur sa terre ou dans son village, l'homme des villes ne représentant qu'un infime pourcentage (et les villes en question nous sembleraient aujourd'hui de simples bourgades). L'ensemble de ceux qui peuvent influencer sa vie, il les connaît donc personnellement, mais son rapport au pouvoir est toujours sacré : le Seigneur du lieu, le Roi et les nouvelles arrivent du ciel. Le philosophe français Léon Brunschvicg parlait d'un type d'explication verticale, reliant les effets visibles à des causes, transcendant l'explication qui a prévalu dans les sociétés hiérarchiques de la Grèce du V[e] siècle et dans les monarchies médiévales. Et c'est dans cette nature « baptisée et chrétienne[93] » que l'on trouve au Moyen Âge en Europe qu'apparaîtra l'image d'une forêt hostile et impénétrable dans laquelle se projettent les peurs humaines. C'est en effet l'espace où cette explication verticale perd le sens, où le ciel disparaît. Comme l'explique Robert Harrison dans son essai *Forêts. Essais sur l'imaginaire occidental* :

---

[90] LENOBLE Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 241.
[91] *Ibid.,* p. 242.
[92] *Ibid.*
[93] BRUNSCHVICG Léon, *La raison et la religion*, [1939], Paris, Les Presses universitaires de France, 1964, p. 244 et p. 263.

> Si l'histoire occidentale hait les forêts, c'est que, au moins depuis les Grecs et les Romains, nous avons été une civilisation d'adorateurs du ciel, enfants d'un père céleste. Là où la divinité a été identifiée au ciel, ou à la géométrie éternelle des étoiles, ou à l'infinité cosmologique, ou aux cieux, les forêts deviennent profanes, car elles cachent la vue de Dieu[94].

Il s'agit donc d'un monde dans lequel l'homme ne s'aventurait guère de crainte de perdre son âme. On trouvera des échos de cette représentation de la forêt dans les premiers écrits et la première littérature en espagnol dans le continent américain.

Le mot « forêt » viendrait du latin *foris* : « dehors », « extérieur ». Mais extérieur à quoi ? Sans doute au domaine de la culture, de la civilisation et, bien entendu, à celui de la loi. À l'abri sous la canopée de la forêt, l'Homme n'entrevoit guère le ciel, inaccessible d'une certaine façon à la loi des Dieux, mais aussi à celle des humains. Remarquons que la traduction de *forêt* en espagnol, adoptée par la littérature hispano-américaine, est naturellement le terme de *selva*, issu du latin, défini par le *Diccionario de Autoridades* comme « lugar lleno de árboles, malezas, y matas, que le hacen naturalmente frondoso[95] ». Là aussi domine l'idée d'abondance, d'un espace où le branchage et le feuillage remplissent tout l'espace, n'offrant donc pas la vue dégagée qui donnerait accès au ciel.

Le rapport à la forêt à cette époque est directement lié aux fluctuations démographiques. Au début du Moyen Âge, le déclin de la civilisation romaine et la peste justinienne, qui décime la population, laissent la forêt reprendre ses droits. Elle domine alors le territoire occidental, et il faudra attendre le XI^{e} siècle pour que le rapport de forces se modifie. La nature (principalement la forêt) soutiendra l'expansion démographique et urbaine tout au long du XII^{e} siècle. Les règlements sur la forêt se renforcent et les gardes forestiers, les *forestarii*, corps créé à l'époque carolingienne puis tombé dans l'oubli, réapparaissent dans les forêts seigneuriales à partir de 1200. Un siècle plus tard, en Angleterre et en France, les premiers codes forestiers apparaissent en écho à la nécessité de ménager ces ressources. Et cette fluctuation de besoins liés à la démographie (Guerre de Cent Ans et baisse démographique) continue jusqu'au XIV^{e}

[94] HARRISON Robert*, Forêts. Essais sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, p. 24.
[95] Source : *Diccionario de autoridades* [en ligne] : http://web.frl.es/DA.html.

siècle, période à laquelle les monarchies se dotent d'administrations et d'agents spécialisés, annonçant l'émergence d'une gestion durable des ressources forestières[96].

Avec la vision utilitariste de la nature, s'opère le lent passage d'une conception purement organique à une conception plus mécanique. Les plaines, les savanes, les pâturages, les côtes et les banquises, tout l'espace naturel est affecté par ces fluctuations démographiques. La nature est graduellement considérée avec un respect croissant et non plus simplement comme un lieu exploitable aveuglément. Ainsi l'émergence d'une attitude respectueuse envers le milieu écologique n'est-elle pas à exclure durant la période. Selon Corinne Beck, qui s'est intéressée plus particulièrement aux gardes forestiers de l'époque, ces derniers parcouraient pendant des années, jour après jour, bois et forêts, connaissant par cœur les arbres et la biodiversité de ces milieux : « Il semble difficile de croire qu'ils n'accordaient pas une attention particulière à cette nature qu'ils avaient constamment sous les yeux, et qu'ils ne portaient pas sur elle un regard sensible[97]. »

2. La Renaissance et le Naturalisme philosophique du XVI^e^ siècle.

À partir du XVI^e^ siècle, la nature va devenir un élément modelable, perdant une partie de sa *sacralité*. Vers la Renaissance, elle devient une matière pouvant être vaincue ou transformable en jardin, en utopie[98].

a. Une nouvelle représentation de la nature.

La Renaissance a aidé à éliminer une représentation de la nature qui avait cours depuis plusieurs siècles, en lui substituant une nouvelle marquée de son propre génie. Entre l'abandon de la scolastique et l'invention, un siècle plus tard, de la physique mathématique, le XVI^e^ siècle connaît une sorte d' « interrègne de la loi » selon

[96] Voir également *Les Cahiers Sciences et Vie* n° 174, p. 44.

[97] BECK Corinne, *Les Eaux et Forêts en Bourgogne ducale (1350-1480)*, Paris, L'Harmattan, 2008, in *Les Cahiers Sciences et Vie* n° 174, p. 44.

[98] Rappelons que ce terme vient du grec οὐ τοπος *(*ou topos*)* signifiant « lieu qui n'est nulle part ». *Utopia* (dont le titre complet en latin est *De optimo rei publicæ statu, deque nova insula Utopia*), du philosophe anglais Thomas More (1478-1535), paraît en 1516. Un siècle plus tard, son compatriote Francis Bacon (1561-1626) écrivit *La Nouvelle Atlantide* (*New Atlantis*), nouvelle parue de manière posthume en 1626. Ces deux livres vont encadrer les utopies de la Renaissance. Ce genre, qui a pour but la description d'une société idéale, aura comme élément fondateur le récit de voyage et la description d'un *topos*, éléments essentiels dans notre corpus.

l'expression de Robert Lenoble[99]. La Renaissance sera marquée par une prise de contact plus directe avec la nature, comme si à cette époque cette dernière avait « subitement perdu tous ses vêtements humains[100]» pour revenir à sa condition plus essentielle. Il faut rappeler que le développement du XVI^e^ siècle fut essentiellement littéraire et artistique, élément qu'il convient d'avoir bien à l'esprit pour comprendre quelle représentation de la Nature se font les hommes et femmes de la Renaissance : eux ont passionnément aimé la nature, ils l'ont ressentie en poètes[101] mais ils ne l'ont pas connue, parce que, dans cet émerveillement, ils n'ont guère pris le temps de la penser.

b. Abolition des frontières naturelles et économie destructrice.

Depuis la fin du XVI^e^ siècle, les Européens élargissent la carte, s'appropriant en même temps de nouveaux espaces et effaçant les frontières naturelles : l'Homme et la Nature connaissent un formidable bouleversement, à mesure que se globalisent les premiers échanges. Pendant toute cette période, l'exploitation des richesses se fera toujours au détriment de l'espace naturel. Cette exploitation est qualifiée par l'économiste allemand Ernst Friedrich (1867-1937) « économie de la rapine » ou « économie destructrice » (Raubwirtschaft)[102], par opposition à une économie rationnelle, qui privilège l'exploitation durable des ressources naturelles (formule utilisée dès le début du XX^e^ siècle). Cette économie attaque la Nature avec violence, à un point tel qu'elle peut la détruire et générer de la misère. Selon Valérie Chansigaud, « ce type d'économie permet d'augmenter considérablement et rapidement les richesses accumulées, bien plus que ne le permettrait une utilisation durable des ressources. Lorsqu'une ressource est épuisée, on passe alors à l'exploitation d'une autre[103] ». L'économie destructrice ne provoque pas, en général, une catastrophe isolée, mais une série de catastrophes en cascades, notamment parce que les échanges mondiaux de biens et de produits qu'elle suppose vont faciliter le déplacement des organismes vivants (microbes, plantes, animaux, hommes) d'une région à une autre, causant à leur tour de nouvelles crises environnementales.

Cette première globalisation des échanges mondiaux a deux conséquences majeures sur la biodiversité comme sur les sociétés humaines. Le dépeuplement des

[99] LENOBLE Robert, *Histoire de l'idée de nature*, *op. cit.*, p. 241.
[100] *Ibid*, p. 240.
[101] *Ibid*.
[102] CHANSIGAUD Valérie, *L'Homme et la Nature : une histoire mouvementée*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2013, p. 76.
[103] *Ibid.*

Amériques est vertigineux : La population totale du continent, estimée entre 43 à 65 millions de personnes en 1492, tombe à environ 5,6 millions en 1650, soit une réduction de près de 90%. Malheureusement, cette disparition initiale des Indigènes du fait des maladies apportées par les Espagnols se poursuivra avec l'arrivée de la fièvre jaune liée à celle des esclaves provenant d'Afrique[104].

c. Des espèces disparues.

Il faut remarquer que le volume du commerce européen international (en nombre de bateaux comme en nombre de voyages) ne croît que lentement après 1492 et c'est seulement au XVII^{e} siècle qu'il entame une croissance vigoureuse. Il serait licite de penser que l'impact de l'expansion européenne sur la biodiversité reste faible jusqu'à la Révolution industrielle, à la fin du XVIII^{e} siècle. Et pourtant, dès le début, elle a deux conséquences majeures sur la faune et la flore sauvages du monde entier à cause du grand nombre d'échanges d'organismes entre des régions jusque-là séparées.

Il peut paraître normal de chercher à améliorer la nature en introduisant plantes et animaux, c'est une manière de faire très ancienne : en 1493 déjà, Christophe Colomb emmena avec lui un botaniste afin de mieux sélectionner les espèces à rapporter en Europe et il embarqua aussi porcs et bovins afin de les acclimater à l'Amérique. Son exemple est suivi par bien d'autres explorateurs, qui cherchent à constituer des troupeaux pour leurs successeurs[105]. Un complexe jeu d'échange d'organismes vivant entre les différentes parties du monde se met en place lors de la Renaissance. Dans la plupart des cas, cette introduction systématique échoue. Les animaux ou les plantes, ne réussissant pas à s'adapter à leur nouvel environnement, meurent. Dans d'autres cas, il arrive qu'ils s'acclimatent mais qu'ils deviennent alors invasifs et en conséquence incontrôlables.

L'image de la nature commence à changer radicalement à partir de ce grand échange. Il faut alors imputer la responsabilité de la crise environnementale à la modernité et non pas à l'ensemble de la tradition chrétienne. C'est à l'époque moderne, lorsque s'affirme l'idée que la science débouche sur la puissance, qu'on déplace la question de la culture religieuse vers le développement scientifique. Grace au travail de Carolyn Merchant, on peut voir comment le développement de la science moderne (Bacon, Galilée, Descartes) fut marqué par l'abandon d'une conception organique

[104] *Ibid*., p. 79.
[105] *Ibid*., p. 84.

(comme une Terre Mère), et l'adoption d'une vision mécanique d'où la vie disparaît. Selon Carolyn Merchant, il s'agirait tout simplement de « la mort de la nature[106]».

d. Naturalisme philosophique.

À cette période, le philosophe Baruch Spinoza (1632-1667) est considéré comme le premier des philosophes « naturalistes » modernes dans la mesure où il est le premier à définir clairement la nature en tant que somme de tout ce qui existe et à refuser explicitement tout recours à des causes extérieures dans l'explication du monde.

Le naturalisme philosophique est la « doctrine ou système qui considère la nature comme principe fondamental[107] », la position selon laquelle rien n'existe en dehors de la nature : rien n'est surnaturel, tous les phénomènes sont explicables de façon mécanique, suivant des causes ou des lois *naturelles*. L'univers ne serait ainsi qu'une vaste « machine », un immense « organisme » sans objet, indifférent aux besoins et désirs de l'humanité. Le naturalisme « ne nie pas l'existence d'un Dieu transcendant ou immanent, mais il en fait une hypothèse superflue dans le cadre de la recherche scientifique[108]». Les références à des intentions morales ou divines n'ont pas leur place dans des explications scientifiques et la science doit se limiter à expliquer les phénomènes empiriques seulement, sans faire référence à des forces, puissances ou influences surnaturelles.

Le naturalisme peut prendre diverses teintes selon l'acception donnée au mot « nature » mais disons que, dans l'une de ses formulations les plus étendues, la nature est ici comprise dans le sens de *tout ce qui existe en devenir*. Mais, selon le sens exact qu'on attribue au concept, cette doctrine est susceptible d'acceptions variées. Elles peuvent être contradictoires suivant qu'on fait de celle-ci l'objet privilégié des sciences naturelles ou expérimentales, ou qu'on lui donne un sens ontologiquement plus étendu. À cet égard et dans une logique de cadrage global, l'aspect du naturalisme qui nous intéresse est celui qui concerne les différentes recherches menées dans les travaux anthropologiques de Philippe Descola en 2005, comme on le verra à la fin de cette partie.

[106] En référence à son livre *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco, 1980.
[107] Source : CNRTL.
[108] *Ibid*.

3. XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : la révolution mécanique, les Lumières et la Révolution industrielle.

Depuis la Renaissance, « les artistes et savants vont détourner leur regard du ciel pour le tourner vers le monde, en remplaçant l'exploration de la nature à celle du Livre[109] ». L'Église sort divisée de la Réforme et des guerres de religion en Europe, et le développement de la science, de Galilée (1564-1642) à Newton (1642-1727), a remis en cause les mythes portés par le dogme. Les fondements de l'ordre social et les valeurs morales qui émanent d'un ordre divin et d'une transcendance, qui s'adresse aux hommes par le biais d'une révélation, s'effritent. Avec les Lumières apparaissent de nombreux penseurs qui cherchent d'autres fondements à la vie sociale et morale d'une humanité chaque fois plus nombreuse et dans des territoires chaque fois plus éloignés. À mesure que l'on s'approche du XVIII^e^ siècle, on voit apparaître deux conceptions divergentes du rapport à la nature. C'est dans la nature de l'homme que la société (sciences et art) doit trouver des normes nouvelles, mais certains privilégient la nature, et d'autres, l'humain, c'est-à-dire la Raison qui le caractérise. Apparaît alors le concept de « bon sauvage » en réaction au rationalisme vigilant. Rousseau oppose la Nature aux œuvres de la Raison en s'appuyant sur ce nouveau mythe, qu'il est essentiel d'avoir à l'esprit dans l'analyse des œuvres du corpus car capital dans le rapport au continent américain. La thèse particulièrement virulente de ce discours proclame clairement que la science et les arts non seulement ne purifient pas les mœurs mais les corrompent en éloignant les hommes de la nature : « la Nature est alors la seule garante de la vertu et du bonheur[110]. »

D'un point de vue politique, le siècle des Lumières apparaît dès lors comme porteur d'une idée neuve de la nature destinée à servir le mépris des droits naturels.

a. D'une vision organique à une vision mécanique.

Au XVII^e^ siècle, la Nature n'avait pas encore été conquise par la science, en partie parce que la folle exubérance que lui prêtent les naturalistes du XVI^e^ siècle, comme on vient de le voir plus haut, s'opposait précisément à cette conquête. Cependant, selon Robert Lenoble, un événement va la déchoir de son rang de déesse universelle pour celui, moins enviable, de machine : la publication des *Dialogues sur les deux principaux*

[109] CHAZAL Gérard, *Les Lumières et l'idée de nature, Histoire et philosophie des sciences*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011, Introduction, p. 6.
[110] *Ibid*.

systèmes du Monde de Galilée en 1623 où cette dernière demande « à des ingénieurs dévoués de découvrir le vrai système du monde » :

> La structure de la Nature et conjointement la structure de la société vont subir un remaniement complet ; l'ingénieur conquiert la dignité de savant, parce que l'art de fabriquer est devenu le prototype de la science. Ce qui comporte une nouvelle définition de la connaissance, qui n'est plus contemplation mais utilisation, une nouvelle attitude de l'homme devant la Nature : il cesse de la regarder comme un enfant regarde sa mère, prend modèle sur elle ; il veut la conquérir, s'en rendre « maître et possesseur »[111].

Le XVII^e^ siècle va opposer l'esprit au monde matériel. Si au XVI^e^ siècle, l'agent moteur de l'évolution des idées était incontestablement le goût esthétique, au XVII^e^ siècle au contraire, le rôle moteur sera pris par la science. Cette vision de la terre organique ou mécanique a eu des conséquences pratiques. Selon Pierre Hadot, lorsqu'on étudie l'idée de nature, ce ne sont pas seulement les concepts qui sont importants, mais aussi les images, des métaphores qui font le lien entre nos représentations et nos actions : « on ne fouille pas les entrailles de sa mère, alors que l'on peut, sans scrupule particulier, démonter une machine ». Dans *L'Histoire de l'idée de nature*, Pierre Hadot dégage deux grands modèles de développement de la nature. À partir d'un aphorisme d'Héraclite, « Nature aime à se cacher[112] », Hadot va proposer deux modèles du dévoilement de la nature : prométhéen et orphique, tous deux présents dès l'Antiquité. Le modèle prométhéen sera celui qui veut forcer, par la technique, la nature à révéler ses secrets tandis que dans le modèle orphique, au contraire, « l'homme se considère comme partie de la nature, parce que l'art est déjà présent, d'une manière immanente, dans la nature […]. L'occultation de la nature ne sera pas perçue comme une résistance qu'il faut vaincre, mais comme un mystère auquel l'homme peut être peu à peu initié[113] ».

La publication par René Descartes en 1637 de son *Discours de la méthode*, qui oppose l'esprit au monde matériel et invite l'homme à se rendre « maître et possesseur de la nature », ouvre la voie à l'exploration de l'environnement par l'Occident :

> Connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux et de tous les corps qui nous environnent […], nous les pourrions

[111] LENOBLE Robert, *Histoire de l'idée de nature*, *op. cit.*, p. 312.
[112] HADOT Pierre, *op. cit.*, p. 106.
[113] *Ibid.*

> employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature[114].

Au XVII[e] siècle, la nature sera décrite en employant le langage mathématique, comme l'illustre la célèbre citation de Galilée, dans *L'Essayeur* (1623) :

> La philosophie est écrite dans ce livre gigantesque qui est continuellement ouvert à nos yeux (je parle de l'Univers), mais on ne peut le comprendre si d'abord on n'apprend pas à comprendre la langue et à connaître les caractères dans lesquels il est écrit. Il est écrit en langage mathématique, et les caractères sont des triangles, des cercles, et d'autres figures géométriques, sans lesquelles il est impossible d'y comprendre un mot. Dépourvu de ces moyens, on erre vainement dans un labyrinthe obscur[115].

La nature est dès lors désacralisée et réduite à l'état d'objet, et c'est dans sa capacité à la maîtriser que la grandeur de l'homme va désormais s'illustrer, idée notamment développée par Sylvine Pickel-Chevalier[116]. À la fin du XVII[e] siècle, si les théories mathématiques et physiques développées par Descartes sont ébranlées, voire dépassées, par les découvertes de Newton, sa conception des « lois de la nature » et l'élan qu'il a insufflé à la méthode scientifique passent à la postérité. Selon Catherine Larrère, « très commode, la métaphore de la machine va se révéler très résistante[117] ». En effet, avec l'arrivée de la Révolution industrielle, cette désacralisation de la nature par le biais de son étude physique et mathématique rend très opérante la métaphore par laquelle nous lions la nature à une machine complexe. Différents passages dans *Los pasos perdidos* se font clairement l'écho de cet intérêt croissant pour l'étude de la Terre et de ses entrailles, en tant que structure mécanique, comme en témoigne la description des exploitations pétrolières sur la côte nord-caribéenne du subcontinent et des extractions de minéraux à la frontière nord de l'Orénoquie. Les personnages de nos romans vont réagir différemment à cette évolution de la notion de nature, entretenant avec elle un rapport et un intérêt divers en fonction de leurs origines ethniques et leur degré d'occidentalisation. On peut également noter une évolution entre les trois romans de notre corpus pris dans leur chronologie (entre 1924, date de parution de *La Vorágine*, et 1962 pour *La casa verde*).

---

[114] DESCARTES René, *Discours de la méthode,* 6[e] partie, Paris, Gallimard, 1966 [1637], p. 168.
[115] GALILEI Galileo, Galileo Galilei, *L'Essayeur* (*Il Saggiatore*), Paris, Les Belles-Lettres, 1980. Traduit par Christiane Chauviré.
[116] PICKEL-CHEVALIER Sylvine, *op. cit.*
[117] LARRÈRE Catherine et Raphaël, *Du bon usage de la nature : Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Flammarion, 2009, Introduction.

b. La Révolution industrielle, un immense bouleversement.

Et la machine commença à fonctionner : depuis, jamais la question de la déprédation de la nature ne s'est posée aussi crûment qu'au XIX^e^ siècle. Ce rêve de libérer l'homme par le progrès technique fera par conséquence des ravages sans précédent et le tout va finir par éveiller la nostalgie d'une harmonie perdue. Cette nostalgie qui imprègne les arts et préoccupe déjà la société aboutira au romantisme dès la fin du XVIII^e^ siècle. En Amérique latine, cette période marquera particulièrement les « premiers romans » de la littérature américaine dans les nouveaux pays indépendants.

Au XIX^e^ siècle, l'essor de l'industrie va profondément transformer le monde. Les villes, dopées par la Révolution industrielle, entrent dans une période de croissance exponentielle. La ville industrielle s'oppose à l'image de la nature avec sa représentation du chaos de l'époque, bruyante, sale, enfumée, marquée par le fracas des machines. La période allant de la fin du XVIII^e^ siècle à la Première Guerre mondiale connaît d'immenses bouleversements qui sont d'ordre démographique (forte augmentation de la population mondiale), technique (le charbon et la mécanisation généralisée), géopolitique (deuxième vague colonisatrice européenne), culturel (diffusion du modèle économique et social européen et disparition de nombreuses cultures) et environnemental (déforestation accrue et exploitation coloniale des territoire naturels)[118]. En 1769, l'écossais James Watt perfectionne la machine à vapeur permettant entre autres d'améliorer exploitation et extraction du charbon, le « diamant noir » de la Révolution industrielle. Le charbon fait exploser l'énergie disponible et évite aussi une déforestation massive : on estime qu'à partir de 1840, il aurait fallu une quantité de bois équivalente à deux fois la superficie de l'Angleterre pour obtenir la même quantité d'énergie que celle produite par les mines de charbon. L'occupation et la mobilité dans l'espace deviennent le mot d'ordre de la modernité, avec un flux continu de biens et de personnes, les rendements agricoles s'accroissent grâce à une mécanisation de l'agriculture alimentant l'exode rural.

Les villes européennes voient s'accroître leur population, et les dirigeants industriels et politiques, imprégnés de l'idée de progrès, sont persuadés que l'homme gagne sa liberté en luttant contre la nature, et que seule l'industrialisation et la technique permettront d'éradiquer la pauvreté, le prix à payer étant « la destruction

[118] CHANSIGAUD Valérie, *op. cit.,* p. 121.

environnementale en toute connaissance de cause »[119]. Cependant, à l'abri des regards des citadins, les nouvelles techniques de sciage font que la déforestation s'accentue et les usines, toujours plus consommatrices de charbon, deviennent de véritables machines à polluer. Pour la première fois, la question de la déprédation de la nature est posée et le rêve de libérer l'homme par le progrès technique va générer des ravages sans précédent. En conséquence, s'éveille peu à peu dans les grandes villes la nostalgie d'une harmonie perdue préfigurant le Romantisme du XIX^{e} siècle.

c. Le Romantisme.

Avec le Romantisme, la nature apparaît soudain comme fragile et menacée et le regard porté sur elle change. Contre la rupture entre l'homme et la nature, conséquence de la période d'industrialisation, cette dernière devient peu à peu un refuge, un idéal, vision particulièrement portée par les Romantiques. Cette idée aura une grande importance en Amérique latine pendant le XIX^{e} siècle.

En effet, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, la littérature romantique en Amérique latine se caractérise par un discours au service de la patrie. Rappelons ici l'idée soutenue par Nicolás Shumway dans *L'invention de l'Argentine*, selon laquelle, en Amérique latine, contrairement à ce qui s'est passé aux États-Unis ou en France, les événements politiques ont devancé les idéologies, notamment le nationalisme : « las ficciones orientadoras de un destino nacional tuvieron que ser improvisadas, cuando ya la independencia política era un hecho[120]. » Si ce sujet dépasse le strict cadre de notre travail, soulignons simplement l'évidence de l'importance du mouvement romantique, avec ses exaltations des idées patriotiques, dans ce processus d'émancipation. Nous verrons comment la nature surgira comme élément de différenciation concourant à bâtir les identités nationales.

- La Terre comme objet fini, unique et en danger.

Au début du XIX^{e} siècle, la Terre commence à être représentée d'un autre point de vue, original et parfois bouleversant. Ces représentations vont commencer à marquer les

[119] *Vacarme*, n° 65, *L'apocalypse et l'anthropocène*, 2013/4, p. 202-233. Conversation avec FRESSOZ Jean-Baptiste, auteur de *L'Apocalypse joyeuse, Une histoire du risque technologique,* Paris, Seuil, 2012.
[120] SHUMWAY Nicolás, *L'invention de l'Argentine,* Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 18.

esprits comme le feront les clichés pris par la NASA un siècle plus tard. Il faut rappeler qu'il est généralement admis que la première illustration proposant une représentation de la planète Terre est celle du frontispice du second volume de l'ouvrage du philosophe Thomas Burnet (1635-1715), *The Sacred Theory of the Earth* (1684) (cf. figure 2), qui représente les différents âges théologiques de la Terre. Il s'agit ici bien sûr d'une vision théologique.

En 1834, le géologue britannique Henry De la Beche (1796-1855) propose une nouvelle représentation du globe terrestre « comme on devrait la voir depuis l'espace » (cf. figure 3). On perçoit ici clairement la tentative de figurer une planète comme objet cosmique, et non comme simple projection cartographique. On peut distinguer la représentation des flux nuageux, organisés en courants circumterrestres. Cette vision du globe dans l'espace prend un tour spectaculaire dans une gravure de Charles Barbant pour l'*Astronomie populaire*, qui imagine pour la première fois en 1880 une vue de la Terre à partir de notre satellite, inversion frappante inspirée par l'évocation, par Camille Flammarion, de la possibilité que la Lune soit habitée. La Terre, vue par un Sélénite, est non seulement pourvue de formations nuageuses, mais aussi d'une atmosphère.

- Nostalgie et rejet du monde moderne.

Rappelons que le Romantisme naît de l'opposition au rationalisme des Lumières de philosophes allemands qui vouent un culte à la nature perçue comme réceptacle du divin. Pendant les années 1820 et 1830, ce mouvement « cesse d'être seulement une doctrine artistique et intellectuelle pour envahir tous les aspects de la vie : les spectacles, la mode, les loisirs, le monde des médias et, de façon plus générale, la manière d'être et de vivre en société[121]». Des écrivains rejettent le monde moderne, exprimant une nostalgie de l'harmonie perdue entre l'homme et son environnement et font l'éloge des forces primitives d'une nature puissante et indomptée. La haute montagne, jusqu'alors considérée comme un domaine hostile et sauvage, devient, avec les Romantiques, le lieu du sublime et propice à toutes les exaltations de l'âme. Les sommets escarpés des Alpes entrent en scène : entre août 1786, date à laquelle le sommet du Mont Blanc a été gravi pour la première fois[122], et juillet 1865, date de la première ascension du Cervin,

[121] VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS, 2012, p. 6.
[122] Source : http://www.ascensionmontblanc.fr/ascension-mont-blanc/histoire-ascension-du-mont-blanc.

considéré comme le dernier grand sommet des Alpes à être vaincu et qui marque la fin de l'âge d'or de l'alpinisme[123], l'éloge des forces de la nature sera telle qu'elle poussera nombre d'écrivains, piètres alpinistes pour la plupart, sur les pentes escarpées des Alpes[124].

En territoire américain espagnol, le XIX^e^ siècle sera marqué par les indépendances des anciennes colonies conquises en chaîne, entre 1816 et 1823 pour la partie continentale, et jusqu'à 1898 pour les Caraïbes. Elles obtiennent l'indépendance dans un moment où le courant romantique en Europe dessine une image nostalgique, émotionnelle et spirituelle de la nature. Tous ces nouveaux pays sont composés de territoires déjà globalement découverts et explorés par l'homme occidental. S'il faut attendre la fin du siècle, le 14 janvier 1897, pour que Mattias Zurbriggen réalise la première ascension du sommet de l'Aconcagua[125], les nouvelles républiques vont quant à elle « redécouvrir » leurs territoires. Puis elles vont assimiler leurs possessions non sans auparavant jouer une partie d'échecs territoriale concernant le tracé des frontières. Au cours de leur premier siècle d'existence républicaine, ces pays vont « construire » leurs territoires naturels et, dans cette construction, la littérature jouera un rôle capital.

- Peindre dans la nature, la peinture du détail : les paysagistes romantiques.

Pendant les premières décennies du XIX^e^ siècle, on assiste dans le domaine pictural à un renouvellement de la manière de représenter les paysages. La nostalgie, le rêve et une interprétation de la propriété vis-à-vis de la nature très controversée, vont se projeter sur la toile des peintres.

Depuis la moitié du XIX^e^ siècle, grâce au courant des Préraphaélites, mouvement spécifique de la peinture anglaise du début de l'ère victorienne, la peinture anglaise

[123] MESSNER Reinhold, *The Big Walls: from the North Face of the Eiger to the South Face of Dhaulagiri*, Mountaineers Books, 2001, p. 46.

[124] Il faudra attendre 1953, puis 1960, pour que Edmund Hilary et Tensing Norgay parviennent au sommet de l'Everest et que le belge Jacques Piccard touche avec son bathyscaphe le fond de la fosse des Mariannes.

[125] Sommet d'Argentine situé à treize kilomètres de la frontière chilienne et s'élevant à 6962 mètres d'altitude. Surnommé le « colosse de l'Amérique », il constitue le point culminant de la cordillère des Andes et la plus haute montagne en dehors de l'Asie.

répond à l'industrialisation et son univers urbain et rude, en dénonçant l'inertie académique. Ce mouvement d'un extrême réalisme, souvent créé d'après nature, naît d'un événement relativement mineur en soi – la création du tube de peinture – mais qui aura pour conséquence majeure de permettre aux peintres de pouvoir quitter l'atelier et peindre la nature sans *intermède*. Avec eux, la représentation de la nature en peinture sort des espaces fermés et le dessin du détail devient la norme, même jusqu'à outrance, témoignant d'une curiosité juvénile. La liberté de peindre en extérieur inspirera le groupe français qui donnera bientôt naissance au mouvement impressionniste. Et partout en Europe, la représentation du paysage devient « l'expérience du sublime ». Selon Yvon Le Scanff :

> C'est sans doute la dernière grande époque de la représentation originale du paysage (dans la littérature mais aussi dans la peinture : les impressionnistes approfondissant le travail sur la couleur des peintres de l'époque romantique). C'est un moment fragile et précaire où le paysage existe comme sentiment (de Rousseau et Girardin à Nietzsche en passant par Baudelaire) et non comme simple sensation comme au XVIII^e^ ou à la fin du XIX^e^ avec le décadentisme. Le sentiment du paysage est par excellence l'expérience romantique du paysage, et le sublime est précisément un sentiment, et non l'effet d'une perception, comme Kant l'avait montré à la toute fin du XVIII^e^ siècle[126].

La force évocatrice des tableaux de cette époque, la transformation de la nature en paysage et le rapport entre l'humain et les animaux marquera non seulement les esprits des Européens mais aussi celle des anciennes colonies espagnoles, en plein processus politique d'indépendance. À partir de cette représentation du paysage, trois cas vont retenir notre attention - Friedrich, Douanier Rousseau et Landseer.

Sans doute l'Allemand Caspar David Friedrich (1774-1840) va-t-il être le représentant le plus puissant de ce mouvement européen. Pour Friedrich, la peinture était une méditation sur le sens de la vie et la destinée de l'Homme après la mort. Il a transporté dans ses toiles l'idéalisme romantique allemand selon le philosophe Emmanuel Kant. Ce sentiment de « sublime » face aux manifestations les plus grandioses de la nature – bourrasques, montagnes enneigées, brouillard impénétrable…

> Le Romantisme définit le sublime comme expérience : il en renouvelle ainsi les lieux communs. La puissance chaotique (volcan, cataracte, orage ou tempête) et l'infini (Dieu, la mer, la montagne) deviennent l'expression

[126] LE SCANFF Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime,* Paris, Champ Vallon, 2007.

> d'une magnificence naturelle, mais également la représentation d'espaces négatifs (où le paysage s'accomplit et s'anéantit dans la rêverie). Le paysage romantique oscille ainsi comme un pendule désorienté entre le tout et le rien, le manque et l'excès : dans cette subversion de la représentation, l'apparence devient apparition. En tant que paysage-état d'âme, la nature sublime trouve un écho dans la figure du héros romantique dominé par une pensée indéterminée et taraudé par le désir d'une liberté absolue. Au sein de cette nature démesurée, l'homme se redéfinit alors comme élan génial et enthousiaste, révolte radicale ou renoncement[127].

Ainsi, l'homme éprouve des sensations contradictoires d'émerveillement et d'impuissance. Un esprit mystique, une grande âme universelle, imprègnent le monde de la nature, et l'individu doit y participer par l'abandon des sentiments, pour comprendre et sentir qu'il est un élément de ce mystère. Comme de nombreux poètes romantiques allemands, tels Novalis et Goethe, Friedrich est attiré par l'infini : le regard traverse la toile pour se perdre dans le lointain.

Les peintres romantiques allemands prennent la représentation da la nature comme un enjeu idéologique : le romantisme est un moment de crispation nationale qui se sert justement du paysage dans sa dimension idéologique de réévaluation de la qualité de la culture germanique. Les premiers romans des républiques en Amérique latine prendront aussi le paysage comme élément de différenciation identitaire.

De son côté, le peintre français Douanier Rousseau (1844-1920), considéré comme un représentant majeur de l'art naïf, va introduire par la première fois dans l'imaginaire pictural européen l'image de la forêt tropicale, lui qui n'a pourtant jamais quitté la France, et c'est cela qui nous intéresse le plus. Toute son inspiration proviendra des livres illustrés, de visites à des jardins botaniques et de plusieurs rencontres avec des soldats ayant participé à l'intervention française au Mexique. Et pourtant, ses œuvres sont marquées par un exotisme, digne d'un explorateur de la fin du XIX^{e} siècle ayant parcouru des contrées inconnues. Nourri des récits de voyages de ses contemporains et amis, ainsi que des observations qu'il fait au Jardin botanique à Paris, au Muséum d'Histoire naturelle ou encore à l'Exposition Universelle de 1889, le Douanier Rousseau invente une nature devenue paradis rêvé. Dans son tableau *Le Rêve* de 1910, la posture très *goyesque (La maja nue* de Goya étant née un siècle plus tôt*)* de la dame allongée sur un sofa, invite à la contemplation, à la construction d'un espace totalement imaginé mais construit à

[127] LE SCANFF Yvon, in débat sur le paysage romantique dans le cadre de l'émission « La fabrique de l'histoire » d'Emmanuel Laurentin sur *France Culture* le 11/06/2014. [en ligne, consulté le 10/01/2017] Disponible sur http://www.petite-maison-morbihan.com/yvon/les-mots-qui-appellent/Sublime.html.

partir de l'expérience des autres. Loin d'être simplement naïf, son dessin est travaillé, ses couleurs recherchées. Il a étudié les animaux du Muséum et de la Ménagerie à Paris, comme le faisaient alors les élèves de l'École des Beaux-Arts. Cette flore combinatoire et cette faune mise en scène fondent l'exotisme fantasmé du Douanier Rousseau ; elles invitent à la rêverie, nous transportent vers un ailleurs édénique. Inspiré des inventions des paysagistes des Grandes Serres et des taxidermistes de la place de Paris, cet exotisme idéalisé se révèle cependant plein d'une certaine violence. Le Romantisme va étendre la représentation de la nature au règne animal, comme en témoigne le tableau *Isaac van Amburgh and his Animals* (1839) de l'anglais Sir Edwin Landseer (1802-1873) (*cf.* figure 14). On y voit le dompteur Isaac van Amburgh (1808-1865) dans son costume antique, installé au milieu de ses fauves, un agneau dans les bras[128]. La possession et démonstration de la suprématie de l'homme sur la bête priment sur la conservation de l'espèce animale. En effet, au XIX^{e} siècle, émerge une autre forme de domination des animaux. Tout est mis en œuvre dans le tableau, de l'encadrement aux points de fuite en passant par les tons utilisés, pour mettre en valeur la présence du dresseur, chaque animal rendant hommage aux valeurs de son maitre (l'agneau pour la tendresse, le tigre pour la soumission, le lion pour la grandeur). Les récits arrivés d'outre-mer vont nourrir l'imaginaire animal du Vieux continent, et face à l'impossibilité de visiter ces territoires, l'Europe fait venir ses animaux de l'Amérique, de l'Afrique et de l'Inde. Et comme on le voit dans le tableau de Landseer, les peintres vont les représenter en totale soumission, faisant preuve d'une fausse docilité.

d. L'homme conscient de la Terre : entre idolâtrie et domination de la nature.

À aucun moment du XIX^{e} siècle, la représentation de la nature ne se réduit à une simple idolâtrie. L'idée de protection de la nature apparaît et se propage simultanément à la vogue des jardins zoologiques et botaniques. Dans les parcs naturels comme dans ces jardins, la nature est toujours dominée, contrôlée et modifiée parce qu'elle est transformée par la culture. Les zoos restent jusque dans les années 1960 des acteurs importants du

[128] Cet américain, considéré comme le premier dompteur de lions de l'ère moderne, est célèbre pour être le premier à avoir placé sa tête dans la gueule d'un lion. Il justifiait ses méthodes de domptage, brutales et contestées à son époque, en se référant à la Bible qui commande à l'Homme de dominer les bêtes. Source : Royal Collection Trust : https://www.rct.uk/collection/406346/isaac-van-amburgh-and-his-animals [consulté le 15/07/2018].

peuplement de la faune des régions tropicales[129]. À ce moment, les jardins zoologiques, comme d'autres lieux ou manifestations, en particulier les expositions universelles, permettent d'exhiber la puissance impérialiste et coloniale des grandes nations[130].

La fin du XIX[e] siècle sera marquée par un nouveau rapport entre l'Homme et la Terre. En France, Élisée Reclus (1830-1905) joue à ce titre un rôle important. Géographe et anarchiste, ses ouvrages, loin de se réduire à des manuels de géographie physique et descriptive, sont nourris d'Histoire car, selon sa jolie formule, « en étudiant l'espace, il faut tenir compte d'un élément de même valeur, le temps[131] ». Tous ses ouvrages reposent sur l'idée que la Terre a été profondément transformée par l'Homme à travers les âges, ce qui, pour lui, est plutôt positif. Parallèlement, il publie chez Hachette en 1867 et 1868 (datés 1868 et 1869) les deux volumes d'un magistral traité de géographie générale, *La Terre, description des phénomènes de la vie du globe*, qui lui assure une grande renommée dans les milieux intellectuels européens et sera, *a posteriori*, la première œuvre de sa vaste trilogie géographique avec la *Nouvelle Géographie universelle* (1875-1893) et *L'Homme et la Terre* (1905-1908). Au début de la préface du tome 1 de cette dernière collection, apparaissait la célèbre gravure de Frantšek Kupka et Ernest-Pierre Deloche : L'Homme est la nature prenant conscience d'elle-même.

Figure 4 *L'Homme et la Terre* (1905-1908). Au début de la préface du tome 1.

[129] CHANSIGAUD Valérie, *op. cit.*, p. 130.
[130] Exceptions louables : le zoo de New York en 1895, avec la Société zoologique de New York, qui va permettre de sauvegarder la nature tropicale à partir d'aller-retour entre le zoo et le parc naturel, le jardin du Bronx qui ouvre ses portes en 1899, qui avec les zoos allemands, seront les premiers au monde à éviter les cages et les barreaux. Source : CHANSIGAUD, *ibid.*, p. 130.
[131] RECLUS Élisée in CHANSIGAUD Valérie, *ibid.*, p. 130.

Selon Élisée Reclus, l'Homme doit vivre en accord avec son milieu, qu'il se doit d'entretenir car le progrès s'accompagne de « régrès » (de régressions) qui inscrivent les évolutions dans une problématique dialectique. Ces « régrès », ou effets collatéraux en usant d'une terminologie plus géopolitique, seront en grande partie au cœur des romans de notre corpus, en particulier en ce qui concerne *La Vorágine* et *Los pasos perdidos*, où le rapport au progrès et ses dérives est prégnant. Pour Élisée Reclus, seul le progrès peut apporter une amélioration des conditions de vie et des relations entre les hommes : « Le fait général est que toute modification, si importante qu'elle soit, s'accomplit par adjonction au progrès de régrès correspondants[132] ». Si Élisée Reclus ne désapprouvait pas l'action de l'Homme sur la nature, cette dernière devait néanmoins répondre à des critères sociaux, moraux et esthétiques.

Élisée Reclus, auquel nous reviendrons au moment d'évoquer les débuts de l'écologie, demeure un penseur important concernant l'approche à la nature du changement de siècle. Il est étonnant de voir les liens qui existent entre sa pensée et la conception actuelle de la nature, en particulier avec le terme *Anthropocène*, paru pendant la deuxième partie du XX^{e} siècle.

4. Les XX^{e} et XXI^{e} siècles.

Le XX^{e} siècle sera marqué par la naissance d'une sensibilité et d'un rapport nouveaux avec la nature.

La première partie du XX^{e} siècle est profondément marquée par deux Guerres mondiales aux conséquences dévastatrices tant au niveau humain qu'écologique. En effet, durant les guerres, la nature – les paysages, la faune et la flore – souffre également, étant parfois prise pour cible. Les pionniers de l'écologie de la fin du XIX^{e} et début du XX^{e}, que nous allons évoquer dans le quatrième chapitre, avaient déjà évoqué cette autre *guerre invisible*[133] où nous allions perdre l'équilibre écologique.

Une évidence a parcouru tout ce dernier siècle : anéantir l'environnement permet de détruire ses ennemis. Dans ce chemin vers une planète faite pour l'Homme, l'humanité a transformé la terre à son unique profit. Même si cette affirmation peut paraître quelque

[132] RECLUS Élisée, *L'Homme et la Terre, Histoire contemporaine (suite)*, Paris, Librairie universelle, tome VI, 1908, p. 531.
[133] LATOUR Bruno, *op. cit.*, p. 17.

peu caricaturale, aujourd'hui les espèces sauvages ne subsistent que si elles sont compatibles avec nos modes de vie ou si elles peuvent se contenter des dernières surfaces non encore totalement *anthropisées*. Pourtant, selon le WWF, le bilan des espèces disparues est à la fois accablant et étonnamment faible, notamment chez les invertébrés[134]. Cela révèle l'effet de nos préjugés, favorables ou défavorables : les espèces les mieux connues sont celles qui sont utiles, nuisibles ou « charismatiques ». Les autres sont méconnues, voire méprisées, et l'on est bien incapable d'en dresser la liste. Et dans ce panorama, à la fin du XX^{e} siècle, un nouveau terme scientifique viendra nous rappeler l'importance de l'empreinte humaine : l'ère de l'anthropocène.

Le terme anthropocène.

Le début du XXI^{e} siècle a encore vu évoluer l'idée de nature, voire parfois radicalement. La Nature et sa dégradation, à peine remise en question aujourd'hui, est au centre de la vie politique, économique, éducative et culturelle. Ces dernières années, s'est accrue l'évidence de la dégradation des conditions de vie de millions de citoyens, principalement ceux de pays pauvres ou en voie de développement. La propriété et la souveraineté des gouvernements sur des espaces naturels vierges et importants pour l'équilibre de la vie dans la terre sont remise en question, comme en témoignent les récents incendies et leurs conséquences désastreuses en territoire amazonien.

Cette prise de conscience s'est accompagnée de la vulgarisation d'un terme vieux déjà de quelques décennies qui était jusqu'alors confiné dans la sphère scientifique et universitaire : L'*anthropocène*. Ce terme vient de l'anglais *anthropocene*, composé du grec ancien *anthrôpos*, être humain, et de *kainos*, récent, nouveau. Il s'agit d'un néologisme créé dans les années 1980 par l'écologiste Eugene F. Stoermer (1934-2012) avant d'être popularisé en 2000 par le chimiste et météorologue néerlandais Paul Joseph Crutzen, prix Nobel de chimie en 1995.

Il s'agirait d'une nouvelle période géologique, succédant à l'*Holocène*, pendant laquelle l'impact de l'activité humaine devient prépondérant sur l'évolution de l'écosystème terrestre, devant tous les autres facteurs naturels prédominants jusque-là. Le début serait situé, selon Paul Joseph Crutzen, au début de la Révolution industrielle, plus précisément en 1784, date de l'invention de la machine à vapeur. Depuis 1945, plusieurs

[134] Source : https://wwf.be/fr/espece-menacee/, [consulté le 17/08/2019].

chercheurs considèrent qu'une phase d'accélération de l'anthropocène a débuté. Le concept d'*anthropocène*, bien qu'il soit de plus en plus utilisé, n'a pas encore été officiellement retenu par la communauté scientifique et fait encore l'objet de discussions au sein de l'Union internationale des sciences géologiques (UISG). Une première étape a été franchie par la validation de ce concept lors du 35^{e} Congrès géologique international qui a eu lieu au Cap, en Afrique du Sud, du 27 août au 4 septembre 2016.

CHAPITRE 2. Représentation de la nature en Amérique latine.

I. Image et interprétation de la Nature en Amérique latine depuis le XVI^{e} siècle.

1. « Littératures indigènes » : problématique et idée de nature.

Avant de commencer à parler de littérature hispano-américaine, il faudrait s'arrêter sur la signification que l'on doit donner à chacune des composantes de ce terme.

Chaque société a interprété ce qu'est la littérature pour elle, et l'Occident a créé ses conventions. Du fait de notre condition d'Européens, nous aurons tendance à conceptualiser notre idée de « littérature » à partir de la rhétorique grecque (*La Retorica* d'Aristote). Or il faudrait considérer non seulement les textes et les auteurs mais aussi les actions, objets et autres vestiges qui servent à matérialiser intellectuellement l'imaginaire associé au processus de formation d'une culture. Ce concept est fondamental pour considérer les littératures dites précolombiennes, particulièrement si l'on parle de leur rapport à la nature.

Le terme « hispano-américain » comporte en lui-même des interrogations : s'agit-il de la littérature écrite en Amérique hispanique ? Par des Hispano-Américains, sans tenir compte du lieu d'origine ? Ou bien fait-il référence au sujet, à la littérature portant sur un sujet hispano-américain ? Se réfère-t-on à des critères géographiques, génétiques ou thématiques ? Le terme « hispano-américain » désigne un monde culturel formé par l'apport hispanique, les cultures précolombiennes et, dans une phase ultérieure, par la société métisse et *criolla*. En réalité, l'Amérique hispanique ne désigne pas une unité culturelle homogène qu'il est possible d'encadrer par des limites étymologiques. Il s'agit d'une réalité multiple à laquelle il faudra ajouter, outre l'héritage européen ou hispanique, celui d'origine africaine, asiatique ou arabe. Fernando Aínsa considère que ce qu'il y a d'africain dans l'Amérique hispanique est une sorte de matière homogénéisante, le trait

d'union avec l'Amérique anglo-saxonne, l'union entre les deux sous-continents américains[135].

Il convient dès lors de rappeler que la littérature espagnole n'est pas la première manifestation littéraire qui se produit en Amérique :

> No viene a llenar un vacío, sino a sustituir (o someter) otros sistemas de símbolos e imágenes culturales considerablemente evolucionados; tal sustitución es el fenómeno clave de la dependencia cultural que impone el sistema colonial[136].

Mais, dans un même temps, ce serait une erreur d'analyser cette littérature avec les mêmes paramètres conceptuels que ceux que l'on applique aux littératures modernes : ses fonctions et catégories sont d'ordre distinct et on ne doit pas les confondre avec celles que l'on connaît. Les différences entre elles sont fondamentales : on est face ici à une littérature collective, anonyme et non écrite (un processus de « *textualisation* » commencera avec la Conquête). Cependant, certains Aztèques et certains Mayas connaissaient l'écriture et le livre : « Les livres indigènes étaient confectionnés soit avec la peau de cerf, façon parchemin, soit avec l'écorce d'un arbre de la famille du ficus, martelée jusqu'à former une lamelle rectangulaire.[137] »

Comme cela est la norme dans tant d'autres aspects de la réalité américaine, les syncrétismes et la réinvention sont constants et ils se distinguent également dans l'univers de la création littéraire. La ligne qui sépare la littérature indigène de la période préhispanique de celle de la période post-hispanique (surtout dans la première période coloniale) est parfois vraiment faible. Cette influence fonctionne dans les deux sens et aujourd'hui :

> Es difícil entender a un escritor contemporáneo como el peruano José María Arguedas sin ligarlo a las viejas tradiciones poéticas del quechua, de las que él era un conocedor profundo. Y aun ciertos autores de otras áreas, como el nicaragüense Ernesto Cardenal o el uruguayo Eduardo Galeano, están permeados hoy por tradiciones de la misma procedencia cultural[138].

---

[135] Fernando Aínsa cite César Fernández Moreno pour étayer ses propos : « Las islas del Caribe y la América central constituyen una transición entre América del Sur, ejemplarmente latina, y América del Norte, ejemplarmente anglosajona. […] Esta América africana se hace sentir fuertemente, no solo en esta zona media, sino en sus fronteras con las otras, o sea, el norte de América del sur y el sur de América del norte » in FERNÁNDEZ MORENO César, *América latina en su literatura,* Paris, Unesco, 1972, p. 7.

[136] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 1. De los orígenes a la emancipación*, Madrid, Alianza, 2003, p. 32.

[137] NOUHAUD Dorita, *Écrits d'Amérique 1. Proses fondatrices*, Paris, Dunod, 1995, p. 3.

[138] OVIEDO José Miguel, *op. cit.,* p. 36.

À partir de ces considérations et caractéristiques singulières, il est possible d'affirmer que quatre langues de l'Amérique ancienne ont développé une expression littéraire : le nahuatl, le maya, le quetchua et, de façon plus réduite, le guarani.

a. Un métissage précoce.

La riche palette créative de la culture nahuatl et maya témoignent d'une grande vivacité : les codiques, les poèmes « *cuicatls* » formulés dans un langage très formel et symbolique faisant référence au *jade*, *esterea*, *mariposa*, *aguilan hule* et le *cacaco*.

Dans la culture nahuatl, faisant exception au traditionnel anonymat, il faut noter la présence de Netzahualcóyotl, poète nahuatl mexicain ayant pour sujet principal de sa création « la muerte : mejor dicho : la mortalidad y el drama de la fugacidad[139] ». On conserve de nombreuses traces du Mexique préhispanique, en grande partie grâce à Fray Bernardino de Sahagun (vers 1499-1590), moine franciscain, auteur d'un travail fondamental sur l'histoire des langues espagnole et nahuatl : *Historia general de las cosas de Nueva España,* ouvrage rédigé en espagnol entre 1570 et 1582 à partir d'un matériau compilé en nahuatl. Son projet (comme en témoignent quelques feuillets préparatoires) était de présenter l'ensemble sur trois colonnes : les textes des Indiens en nahuatl, leur version espagnole et des commentaires ou exégèses. Aujourd'hui, le manuscrit se présente seulement sur deux colonnes, en nahuatl et en castillan. Il s'agit d'un métissage précoce où se mêlent « étroitement la langue des vaincus et celle des vainqueurs[140] ». Dans *América, fábula de fábulas*, Miguel Ángel Asturias fait cette remarque concernant le travail de Fray Sahagun :

> mucha de esta literatura empezó a escribirse por los indígenas, ya no en forma de jeroglíficos, sino con letras latinas en sus respectivas lenguas. […] iba a florecer una literatura que habría sido la verdadera literatura indoamericana. Pero Felipe II prohibió que los indios siguieran escribiendo con caracteres latinos, en sus lenguas, y ordenó que se recogieran todos estos textos [...] Los jesuitas tomaron estos textos, no los mandaron a España, sino a la Biblioteca secreta del Vaticano[141].

Ainsi, la représentation de la culture nahuatl en Occident démarre bel et bien par une interprétation de son origine à partir des références latines.

---

[139] *Ibid*., p. 45.
[140] NOUHAUD Dorita, *op. cit*., p. 16.
[141] ASTURIAS Miguel Ángel, *América, fabula de fabulas* in NOUHAUD Dorita, *op. cit*., p. 16-17.

b. Le serpent.

Sahagun consacre plusieurs chapitres de son ouvrage à Quetzalcóatl, figure mythique la plus représentative et symbolique du continent américain. Ce serpent à plumes, motif omniprésent dans l'archéologie méso-américaine, n'acquiert son plein sens, littéraire et religieux, que dans la version nahuatl. Représenté en peinture sur des fresques et des codex, gravé sur des sarcophages et sculpté sur des monolithes, sa présence iconographique sans égale donne à imaginer son importance culturelle, c'est-à-dire, religieuse. Le nom Serpent à Plumes (Quetzalcóatl pour les anciens Mexicains, Kukulcan pour les Mayas, Gucumatz pour les Quichés) est « simplement la lecture phonétique du hiéroglyphe qui désigne, dans les cultures méso-américaines, un personnage historique, roi-prêtre des Toltèques, postérieurement promu au rang de divinité[142] ».

Concernant la culture maya, les deux plus importantes productions « littéraires » proviennent des peuples quiché (l'actuel Guatemala) et cakchiquel (Yucatan). Il s'agit respectivement du célèbre Popol-Vuh et de Chilam Balma. Le Popol-Vuh va nous aider à comprendre un aspect fondamental et commun à la transmission historique de ces représentations intellectuelles qui ont permis à des textes de parvenir jusqu'à nous. À l'image d'un texte biblique, sa transmission jusqu'à nos jours a été rendue possible grâce aux copies et aux transcriptions. Si le terme Popol-Vuh ou *Libro del Consejo* est un terme générique désignant les livres sacrés d'une communauté, c'est le titre généralement retenu pour le plus célèbre de tous, *Popol-Vuh, las antiguas historias del Quiché* ou *Manuscrito de Chichicastenango*. Il contient la plus ancienne cosmogonie des mythes et histoires constituant la culture du peuple quiché, écrite après la Conquête comme en témoignent de nombreuses interpolations chrétiennes. L'œuvre a été découverte au début du XVIII^{e} siècle grâce à la lecture du manuscrit en Chichicastenango transcrit par le père Francisco Ximénez, probablement entre 1554 et 1558, puis traduit par la suite en espagnol en 1857 sous le titre *Historia del origen de los indios de esta provincia de Guatemala* (après avoir été déjà traduit en anglais et allemand). Elle a été traditionnellement attribuée à l'Indien quiché Diego Reybiosa, bien qu'il s'agisse probablement en fait d'un simple copiste : « El libro mismo remite a otro

[142] *Ibid*. p. 17.

texto original, de igual nombre, que regía las creencias de la comunidad maya, pero ahora inaccesible pues 'el que lo lee y lo comenta, tiene oculto su rostro'[143]. »

Ces littératures s'appuient sur une cosmogonie où les animaux (le serpent par exemple) et la nature (le Soleil) aident à comprendre le passage du littéraire à l'éternel et, à l'inverse, expliquent la mort pour ainsi l'accepter, entretenant une relation plus profonde et essentielle à la nature que les cultures judéo-chrétiennes.

Concernant notre corpus, c'est la littérature quetchua qui nous intéresse le plus du fait de sa situation géographique et de sa relation avec la nature. Au XVI[e] siècle, nombreuses sont les transcriptions en langue quetchua des traditions orales par différents auteurs tels l'Inca Garcilaso (1539-1616), Felipe Guamán Poma de Ayala (Waman Puma de Ayala, ?-1615), Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua (dates non connues), Juan de Betanzos y Araos (1510-1576) ou Pedro Sarmiento de Gamboa (1532-1592), qui ont contribué à rendre publique cette culture. Le corpus quetchua reste essentiellement anonyme, à l'exception de Sentencias del Inca Pachacutec[144].

c. L'agriculture et la guerre.

Le fait que les Quetchua soient un peuple agricole et guerrier se reflète dans leur littérature. D'un côté, on y trouve toutes les formes associées aux cycles naturels (le semis, la culture et la récolte, décrit avec un ton bucolique et optimiste), et d'un autre, les textes qui vont fêter et vanter les victoires militaires. Il faut rappeler que :

> Todo se conservó esencialmente por vía oral hasta que los cronistas y primeros estudiosos de la lengua lo transcribieron en escritura fonética, fijándolo por primera vez como un conjunto de textos, y lo tradujeron al castellano. Los problemas de distintas grafías y formas de pronunciación y sobre todo los de interpretación y traducción cabal de las expresiones quechuas […] explican las abiertas discrepancias que aparecen en ciertos textos: tenemos distintas versiones de las mismas muestras y a veces irreconciliables diferencias que oscurecen su significado[145].

[143] OVIEDO José Miguel, *op. cit*., p. 52.
[144] *Ibid*., p. 61.
[145] *Ibid*., p. 61-62

Ainsi, concernant le sous-continent américain, en particulier les cultures andines, de la Colombie jusqu'au Chili, on serait face à la première interférence interprétative sur les cultures précolombiennes de la part de la culture occidentale. En transcrivant la culture orale quetchua, les Espagnols imposent non seulement leur langue mais également un support non adapté à l'expression culturelle d'origine, l'oralité. La nature, au cœur de ces textes, sera donc interprétée, dès l'origine à partir d'un (autre) malentendu originel. C'est le point de vue des Européens (et non celui des Américains d'origine) qui a défini les premiers « signes distinctifs[146] » qui ont permis plus tard de pouvoir parler d'une *identité* culturelle (et littéraire) américaine, dont l'interprétation de la nature par les premiers Occidentaux constitue le socle.

d. La construction d'un paysage.

La légende et la mythologie constituées autour de l'arrivée des Espagnols dans le Nouveau Monde raconte que les premiers Indiens, voyant arriver les trois caravelles, ne furent pas en mesure de comprendre ce dont il s'agissait, n'ayant jamais vu de tels bâtiments auparavant. Cette impasse face à l'incapacité de comprendre pourrait bien être la métaphore parfaite de toute la continuité des évènements. De l'autre côté, dans les caravelles, *les autres* (parce que les Européens étaient aussi *les autres*) auront aussi besoin de temps pour assimiler cette nature sauvage. Et pour la transformer en paysage, il allait falloir tout d'abord la décrire pour la rendre crédible et l'imaginer pour se l'approprier. Quelques siècles plus tard, les nouveaux Américains, les *criollos* déjà au pouvoir, rentreront dans un processus similaire, en se réappropriant des territoires. La littérature formera l'un des piliers de leur conception de leur rapport au monde, et de son expression.

II. Le XV^e^ siècle et la découverte de l'Amérique.

À la fin du XV^e^ siècle, Christophe Colomb découvre pour les Européens ce qui deviendra les Amériques. Mais de quelle représentation planétaire hérita le XVI^e^ siècle ?

[146] Fernando AÍNSA développe cette idée de « marcas diferenciadoras » dans son essai *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, p. 111.

Pour les Européens, le monde, et en conséquence la nature, en tant qu'espace géographique, était divisé en trois parties, correspondant aux cartes en T. Une carte en T ou carte en TO[147] était une représentation du monde au Moyen Âge fondée sur la description qu'en avait faite Isidore de Séville, érudit du VII[e] siècle dans son *Etymologiae*[148] :

> Le monde est dit 'rond' d'après la rondeur d'un cercle, parce que le monde est tel une roue [...] À cause de cela, l'Océan qui l'entoure est contenu dans une limite circulaire et est divisé en trois parties, d'une part l'Asie, en second l'Europe et en troisième l'Afrique[149].

Sur la carte TO, les trois continents connus (Europe, Asie, Afrique), étaient placés de part et d'autre de barres verticales et horizontales, formant un T renversé. À l'intersection des deux barres, on trouvait la ville de Jérusalem, centre du monde connu à cette époque. Le T était entouré d'un O, d'où le nom de *carte TO*. Dans cette représentation très sommaire, le T renversé vers la droite séparait les trois continents alors connus.

a. Le fleuve comme marqueur géographique mythique.

Cette représentation provient de conceptions antiques portant sur les continents et les fleuves du Moyen-Orient : recyclant ces conceptions, les érudits médiévaux de l'Occident chrétien ont longtemps conservé une croyance érigée au rang de dogme, selon laquelle les fleuves mythiques cités dans les Écritures auraient une source commune : le Nil, le Tigre et le Jourdain. À propos de l'emplacement du jardin d'Éden, selon la Bible, Moïse écrivit :

> 10Un fleuve sortait d'Éden pour arroser le jardin, et de là il se divisait en quatre bras. 11Le nom du premier est Pischon ; c'est celui qui entoure tout le pays de Havila, où se trouve l'or [...]. 13Le nom du second fleuve est Guihon ; c'est celui qui entoure tout le pays de Cusch. 14Le nom du troisième est Hiddékel ; c'est celui qui coule à l'orient de l'Assyrie. Le

[147] Carte en TO Codex de Leipzig, datant du IX[e] siècle : Carte allemande du monde réparti entre l'Europe (en bas à gauche), l'Afrique (en bas à droite) et le Moyen-Orient (en haut). À noter, le cercle autour de l'ensemble suivant la croyance d'une surface ronde mais plane.

[148] *Etymologiarum libri viginti*, communément appelée *Etymologiae* ou *Origines*, est une encyclopédie rédigée par Isidore de Séville (560-636), fondée sur l'étymologie. Divisée en 20 livres et 448 chapitres, elle rassemble toutes les connaissances humaines, profanes et sacrées, antiques et chrétiennes, accessibles au VII[e] siècle. Source : https://data.bnf.fr.

[149] SÉVILLE Isidore de, *Etymologiae XIV, de terra et partibus*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 [vers 630], « de orbe ». Traduit du latin par Olga Spevak.

quatrième fleuve, c'est l'Euphrate[150].

D'où la persistance des mythes du jardin d'Éden qui perpétuent cette croyance jusqu'aux explorations de l'époque moderne (expéditions remontant jusqu'aux sources du Nil). Telle la promesse d'un Éden moderne, l'*El Dorado* apparaît étroitement lié aux cours d'eau, aux fleuves et aux rivières qui, à l'image du réseau veineux, occupent le territoire et pénètrent dans la forêt, tendus vers la promesse mais aussi vers le danger. Le fleuve jouera un rôle mythique et logistique fondamental dans les années qui vont suivre la défaite des cultures précolombiennes, permettant l'accès à des espaces jusqu'alors inaccessibles. Dans notre corpus, le fleuve est l'accès principal, et parfois l'unique, vers la forêt. Dans *La Vorágine* et *Los pasos perdidos*, il représente l'axe principal d'accès, la voie de communication et le canalisateur des émotions des personnages. Tandis que dans *La casa verde*, les cours d'eau font partie de la vie quotidienne en plus de représenter la grande métaphore littéraire du flux narratif. Dans les trois cas, le fleuve est à la fois promesse ainsi que source de conflits et de dangers.

b. Vers d'autres représentations des espaces géographiques.

La représentation cartographique du monde reposant sur des croyances religieuses perdura en Occident jusqu'au XII^{e} siècle. Cependant, la superficie des terres de l'Eurasie, cartographiées par la civilisation chinoise à la même époque, fut très largement supérieure. La carte TO fut progressivement abandonnée et le Roi Roger II de Sicile fit travailler à sa cour le géographe arabe Al-Idrisi qui établit en 1154 une mappemonde du monde connu à cette époque qui n'adoptait plus cette représentation.

Trois siècles plus tard, le religieux camaldule Fra Mauro, avec l'aide de son assistant Andrea Bianco, navigateur et cartographe, réalisa à la demande du roi Alphonse V de Portugal, une carte représentant le monde connu en 1459, qui exprime différents langages cartographiques et contient près de deux mille inscriptions[151]. **(*cf*. figure 5).** Il

[150] *La Bible*, Genèse, 2:10-14. Trad. de Louis Segond, 1910.

[151] Cette carte circulaire, d'un diamètre de presque deux mètres inscrit dans un cadre de bois, conserve le concept de l'œcoumène composé de la terre et de l'océan universel, ainsi que le symbolisme médiéval (Jérusalem est au centre), mais le paradis est hors carte dans le coin inférieur gauche. Elle contient deux mille inscriptions dont deux cents sont des descriptions cosmographiques et des descriptions de peuples et de lieux. Elle présente des références à l'histoire réelle et mythique et à la géographie commerciale. Outre les routes maritimes, les routes terrestres sont marquées pour la première fois dans la cartographie. Elle représente de manière étonnante l'Océan Indien et surtout la partie australe de l'Afrique, à une époque où aucun Européen ne s'y était encore aventuré. Il est plausible que ces renseignements soient parvenus de Chine en Italie par l'intermédiaire de marchands. Cet exemplaire, achevé le 14 avril 1459, n'est pas

faut rappeler qu'elle doit se lire « à l'envers », le sud étant représenté en haut à cette époque. Notons que ces cartes sont toujours centrées sur la ville sainte de Jérusalem. Le soleil se lève sur la partie haute de la carte où était supposé se trouver le Paradis et/ou le Jardin d'Éden. C'est l'*Orientis Supra* : l'est est représenté au-dessus. À la fin du XV^e^ siècle, l'étude historique de la cartographie et la remise au goût du jour de l'atlas de Ptolémée[152] quatorze siècles plus tard imposèrent petit à petit cette vision du nord placé en haut.

La carte de Martellus de 1489 (*cf.* figure 6) va s'imposer comme la représentation de la surface planétaire connue (cette fois avec le littoral africain esquissé) précédant la découverte par l'Occident de l'Amérique.

La carte du monde s'élargit et les différents espaces naturels, dont les contours se profilent mais qui n'ont pour la plupart pas encore été explorés, se multiplient. En 1507, dans un petit couvent de Saint-Dié, dans les Vosges françaises, la représentation du monde changera pour toujours : le cartographe Martin Waldseemüller (*cf.* figure 15) donnera son nom à son célèbre planisphère. Cette carte contient la première mention du mot « America » (francisé comme Amérique), en l'honneur de l'explorateur Americo Vespucci. La carte s'intitule « *Universalis Cosmographia* » et elle est accompagnée d'un livret contenant un traité de géographie, *Cosmographiae Introductio*.

Depuis 1488, date à laquelle le portugais Bartolomeu Dias découvre le cap de Bonne-Esperance[153], la représentation du monde sur les cartes n'a cessé d'évoluer. Gérard de Kremer eut l'idée en 1569 d'appliquer la courbure de la terre à même la carte et ainsi de déformer légèrement les objets afin de mieux les positionner sur un quadrillage (longitudes et latitudes). La carte devint alors beaucoup plus facilement utilisable par les marins car ils n'avaient dès lors plus besoin de s'assurer en permanence de leur cap. Cette idée de projeter la Terre sur un quadrillage fut appelée « système de projection », connue sous le nom latin de Kremer. Gérard de Kremer s'appelant également Gerardus Mercator,

---

parvenu jusqu'à nous. Fra Mauro a commencé à en faire une copie pour la République de Venise, qui a été achevée après sa mort par Andrea Bianco. Source : Institut national de l'information géographique et forestière (IGN).

[152] Claude Ptolémée, plus connu sous le simple nom de Ptolémée, vécut au premier et second siècle de notre ère. Son nom ne l'indique point : il était pourtant alexandrin. Il conçut un ouvrage majeur dans l'histoire de la géographie, intitulé : *La Géographie.*

[153] Il le nomma « cap des Tempêtes », il fut appelé cap de Bonne-Espérance par le roi Jean II. Il fut doublé par Vasco de Gama, en route pour les Indes, en 1497.

c'est donc la naissance de la projection de Mercator. C'est la première et la plus connue de toutes.

Le monde s'élargit au XV^e^ siècle, des espaces naturels apparaissent, jusqu'alors méconnus et pleins de promesses. Mais avant de parcourir ces espaces, il fallait aller à la rencontre de l'*autre*.

c. Un territoire peuplé.

Avec la découverte par l'Occident de cette quatrième partie du monde[154], les Européens vont découvrir un territoire déjà peuplé. Les estimations parlent de 60 à 100 millions de personnes vivant entre l'Alaska et la Patagonie. L'absence de données fiables a conduit à une grande variabilité des estimations. En fonction des méthodologies employées, elles oscillent entre 8 et 112 millions d'individus ! Pour l'Amérique du Nord, les estimations varient d'environ 1 à 18 millions. Selon Noble David Cook, la plupart des spécialistes acceptent l'estimation de William Denevan (datant de 1992) de 54 millions d'indigènes en 1492, et considère que sa marge d'erreur est de 20%, ce qui donne des valeurs extrêmes de 43 et 65 millions[155]. De l'estimation à la *réalité*, voici celle qui est racontée par les premiers chroniqueurs :

> Luego que amaneció vinieron a la playa muchos de estos hombres, todos mancebos, como dicho tengo, y todos de buena estatura, gente muy hermosa: los cabellos no crespos, salvo corredios y gruesos, como sedas de caballo, y todos de la frente y cabeza muy ancha más que otra generación que hasta aquí haya visto[156].

Les deux textes de ces premiers chroniqueurs correspondent à la description faite par Bartolomé de las Casas dans la *Relación del primer viaje de D. Cristóbal Colón para el descubrimiento de las Indias*. Cet émerveillement quant au physique des Indiens sera confirmé par Christophe Colomb :

---

[154] LESTER Toby, *La quatrième partie du monde. La course aux confins de la Terre et l'histoire épique de la carte qui donna son nom à l'Amérique*, Paris, JC Lattès, 2012 [2009]. Dans cet essai très riche, l'historien américain Toby Lester raconte le long cheminement intellectuel qui a conduit à la réalisation de la carte où est mentionnée pour la première fois l'existence d'un nouveau continent, l'Amérique.

[155] COOK Noble David, « The Columbian Exchange », in BENTLEY Jerry H., SUBRAHMANYAM Sanjay, WIESNER-HANKS Merry E. (éds.), *The Cambridge World History: The construction of a global world, 1400-1800 CE*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 6, 2015, p. 130.

[156] LAS CASAS Bartolomé de, *Relación del primer viaje de D. Cristóbal Colón para el descubrimiento de las Indias,* Sábado 13 de octubre. [en ligne, consulté le 15/°7/2017] Disponible sur http://www.biblioteca.org.ar/libros/131757.

> Los hombres y las mujeres estaban desnudos como al salir del seno de su madre. Estaban bien hechos, hermosos de cuerpo y agradables de cara. Sus cabellos, gruesos como crines de caballo, caían por delante hasta las cejas; por detrás pendía una larga mecha que no cortaban jamás. Se acercaron a mi navío en piraguas hechas con troncos de árbol, semejantes a largas canoas y todo de una pieza. Para remo tenían una especie de pala de panadero, pero de la que se servían perfectamente [...]. Vinieron a ofrecernos papagayos, ovillos de hilo de algodón, lanzas y muchas otras cosas[157].

Même si Colomb est déconcerté par la nudité des Indiens, son ton reste admiratif. Dans sa lettre à Santangel, le navigateur dit: « Están a tal punto desprovistos de artificios y son tan generosos de lo que poseen que nadie los creería a menos de haberlos visto[158] ». C'est donc sur la base de ces observations et des échanges faits par l'*almirante* que Todorov va affirmer que la première image portée en Europe par les écrits de Colomb constituera « une contribution importante au mythe du bon sauvage[159] ». Tous les récits qui résultent des voyages de Colomb, de Vasco de Gama (1497), et de Magellan et El Cano (1519), révèlent l'existence d'autres peuples, d'autres cultures. C'est le moment où les Européens prennent conscience qu'ils ne sont pas seuls au monde et qu'il existe d'autres façons de vivre. Quelques années plus tard, au XVI^{e} siècle, Montaigne fait l'éloge du « bon sauvage », cet homme représentatif de l'ailleurs, de l'autre monde, cet individu resté à l'état de nature, remarquable par ses qualités morales. Plus tard, au XVIII^{e} siècle, les récits de voyages se multiplient (Bougainville, Jean-Baptiste Tavernier, Jean Chardin) et continuent à propager l'image idyllique du « bon sauvage », symbole d'un paradis perdu. Comme on le verra avec Rousseau au XVIII^{e} siècle dans la préface de son *Discours sur l'origine des inégalités*, cette représentation relève du « mythe » au sens étymologique, s'agissant d'une fable, une légende : « un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être jamais existé, qui probablement n'existera jamais[160]. » Et pourtant Christophe Colomb, Las Casas et tous les chroniqueurs de la première heure les voyaient ainsi évoluer dans une nudité paradisiaque. Si l'image de l'Indien va évoluer rapidement, cette première image marquera néanmoins durablement les esprits en Europe. Ce rapport à l'Autre changera au même rythme que le rapport à la nature.

---

[157] LAS CASAS Bartolomé de, *Ibid.*

[158] LAS CASAS Bartolomé de, *Archivo General de Simancas.* Estado, leg. 1-2.' (copia coetánea); *New York Public Library*, 1.ª edición en castellano, Barcelona, talleres de P. Posa, comienzos de Abril de 1493.

[159] TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique, La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1991 [1982], p. 54.

[160] ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du Contrat social,* Paris*,* G. Bellais, 1903 [1762], p. 23.

d. Territoire et bouleversements naturels.

Une nature bien réelle mais étrange aux yeux des habitants de l'aride Castille, parce que pour eux, cet espace est aussi un territoire naturel. Mais après l'émerveillement initial et le mythe naissant du bon sauvage, viendra pourtant le temps de l'exploitation. Les échanges humains, écologiques et économiques se font désormais à l'échelle de la planète. Apparaît la nature alors comme matière première à exploiter sans limite. L'Occident s'empare de la nature américaine et importe sa vision d'une nature effrayante dans ce Nouveau Monde. La méconnaissance totale de ce nouvel espace géographique et des caractéristiques de ses écosystèmes fait, par exemple, que lorsque les Espagnols arrivent pour la première fois sur l'isthme de Darién en 1510, au Choco Colombien, ils décident d'installer une nouvelle ville sur l'une des côtes ayant pourtant le niveau de pluie le plus élevé au monde et qui se révèle presque inhabitable pour la plupart des colons. Les températures extrêmes, l'aridité de la côte désertique du Pacifique, la difficulté à franchir les chaînes montagneuses de plus de cinq mille mètres d'altitude, l'humidité des tropiques et les étendues forestières à perte de vue et presque totalement inaccessibles, font le reste.

Avec les premiers échanges globalisés en territoire américain, se produira une catastrophe écologique. Valérie Chansigaud explique dans *L'Homme et la Nature*, *une histoire mouvementée* qu'à chaque colonisation, l'homme met une nouvelle pression sur l'environnement, ce qui conduit à l'extinction de certaines espèces et à l'introduction d'autres[161]. En conséquence, tout le paysage américain va être remodelé et une vague d'extinction et de repeuplement sans précédent va parcourir l'Amérique et les Caraïbes : un bouleversement qui va modifier l'environnement à l'échelle globale. La nature des sols change, les eaux des rivières deviennent plus rapides avec la construction de réservoirs d'eau, les rats débarquent des navires espagnols, et l'abeille domestique, importée par les colons pour le miel, détrône les pollinisateurs locaux. Mais la nature voyage dans les deux sens et le reste du monde doit aussi aux Amériques quelques-uns de ses « envahisseurs » : le ragondin, le furet, l'écureuil gris, mais aussi nos cultures actuelles de maïs, pommes de terre, tomates ou patates douces. Il s'agit du plus grand échange biologique de l'histoire. Tout au long du XVI^{e} siècle, le continent américain est mis en relation avec le reste du globe. Les Espagnols s'approprient les richesses du Nouveau Monde et les Portugais ouvrent les routes de l'Asie. Dans les cales de leurs navires, circulent hommes, bêtes, plantes et microbes. En un siècle, toutes les plantes

[161] CHANSIGAUD Valérie, *op. cit.*, p. 127.

cultivées changent de continent : « L'orange passe de la Chine à l'Europe, puis à la Californie ; la pomme de terre et la tomate s'exportent avec le succès qu'on leur connaît. Cette première mondialisation bouleverse les cultures et les paysages. Jamais les espèces n'avaient circulé à une telle vitesse[162]. »

Ce grand troc, l'historien américain Alfred Crosby l'a nommé « échange colombien » dans un livre éponyme[163] paru en 1972. Ce livre est une étape importante dans la construction de l'histoire environnementale, donnant une place légitime à des acteurs majeurs de l'Histoire comme les végétaux, les microbes ou le climat à cause de leur circulation planétaire, volontaire ou non.

Mais le bouleversement écologique le plus marquant en territoire américain sera sans doute l'exploitation des ressources. Avec l'exploitation de mines qui va s'accompagner d'une pollution et d'un saccage environnemental, les colons vont appliquer ainsi l'idée de nature importée de l'Europe. Cette exploitation de l'espace naturel aura de multiples continuités historiques. L'une des plus dévastatrices sera, à la fin du XIX^{e} siècle, la « fièvre du caoutchouc », entre 1879 et 1912. Cette période d'exploitation en Amazonie pour extraire le latex de plusieurs plantes (l'hévéa, le gutta-percha, le balata et le jebe) est au cœur de la narration de *La Vorágine*.

Ainsi, à leur arrivée en Amérique, les Européens découvrent un espace naturel exubérant, aux dimensions surhumaines, et renfermant de multiples dangers. Mais également avec d'énormes possibilités d'exploitation. Les Espagnols vont s'arroger ce droit et combler les besoins économiques de l'Europe : La nature américaine *entre* dans la Renaissance procurant aux Européens les espaces et les ressources qui leur faisaient défaut dans le Vieux continent.

2. De la découverte de l'Amérique aux Indépendances.

Les premiers Européens à avoir laissé une trace écrite de la nature américaine vont le faire toujours à partir de deux axes principaux, celui de la confusion née de l'extrême nouveauté et celui de son héritage culturel. La nature décrite dans les textes dits *colombinos,* ainsi que dans la première *Historia natural del Mundo Nuevo* écrite par celui

[162] Source : THIBAUD Clément, « L'échange colombien et l'échange microbien », Labo des Savoirs, Centre de Recherches en Histoire Internationale et Atlantique, Universités de Nantes et de La Rochelle, 06/05/2015. Source : https://www.crhia.fr/actu.php?num_actu=446#bloc [consulté le 17 juillet 2017].

[163] CROSBY Alfred, *The Columbian Exchange: Plants, Animals, and Disease between the Old and New Worlds*, Westport (Connecticut), Greenwood Publishing Group, 1972.

qui est considéré comme le premier chroniqueur des Indes, Gonzalo Fernández de Oviedo, sera une *translation* continentale. N'oublions pas que les textes attribués à Christophe Colomb sont conservés grâce à des versions fortement influencées par l'héritage de Bartolomé de las Casas[164].

Selon Fernando Aínsa, l'imaginaire collectif occidental emporta avec lui, dans un même mouvement, « ciudades y proezas de libros de caballería, catálogos de zoología fantástica y de botánica aplicada, olvidadas leyendas y tradiciones[165] ». Ces premiers écrits vont aider à l'édification de ce nouveau discours (essentiellement utilitariste, comme on le verra par la suite). Transformé en paysage mythique sous la plume des nouveaux arrivés, ce nouveau territoire se convertit, en reprenant l'expression de Lima Lezama, en un « nouveau vivier d'images[166] ». Les premiers Espagnols à avoir réussi l'aller-retour au *Nouveau Monde* vont écrire sous l'influence de leur propre bagage culturel « proyectando sobre lo desconocido imágenes e ideas de su propio mundo, así como de otras poblaciones lejanas, pero ya conocidas[167] ».

Entre 1493, date à laquelle l'Europe découvre cet imaginaire américain, et le XIX^{e} siècle, marqué par le romantisme et les Indépendances, on peut distinguer trois périodes de lecture ou d'interprétation historique : Une première période marquée par la première trace écrite du sol d'Outremer, centrée sur la description des « *maravillas* » du Nouveau Monde, description pensée pour un lecteur totalement vierge de toute représentation de ces territoires. On va trouver ici principalement les *textos colombinos*. Une deuxième période, qu'on va appeler *imaginaire américain*, se dessine à partir du XVII^{e} siècle : désormais les textes, en plus de contenir la description géographique et d'aider à limiter des régions, vont surtout commencer à montrer les limites administratives de chaque vice-

[164] MOZEJKO Danuta Teresa, « Los textos colombinos a la luz del discurso de Bartolomé de Las Casas », in *SCIELO*, Acta lit. n° 39, Concepción, 2009. [en ligne, consulté le 28/02/2017] Disponible sur http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482009000200002.

[165] AÍNSA Fernando, *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 46.

[166] LEZAMA Lima, in AÍNSA Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, *op. cit*., p. 48-49.

[167] TODOROV Tzvetan, *op. cit.*, p. 23.

royaume[168], combinant ainsi la tradition précédente et la construction d'un imaginaire naturel. Cet imaginaire sera récupéré pour servir un discours plus politique au cours de la troisième période, qu'on pourrait qualifier d'imaginaire national. Au début du XIX[e] siècle, avec la Guerre d'Indépendance et la naissance des *Estados nacionales*, ainsi que l'apparition des premières littératures proprement américaines, ce sont les *criollos* qui vont décrire l'espace (le sol, la géographie et la nature), le quadriller à l'aide de cartes, et délimiter le sol pour construire en empruntant les termes de Katja Carrillo Zeiter « *una nacionalidad naturalizada*[169]».

a. La première trace et l'interprétation des textes *colombinos*.

Nous savons que tous les journaux soi-disant écrits par Christophe Colomb sont conservés grâce aux versions qu'en a données Bartolomé de las Casas (connues sous le nom de *textes lacasiens*) : *Los diarios de viaje* (1493) et *La Historia de las Indias* (1517). Ainsi, relire les textes de l'Almirante nous oblige à prendre en compte le projet de l'agent qui les a transmis : ils ont sans doute subi une inévitable sélection, une réorganisation et une focalisation sur tel ou tel aspect. Il faut comprendre donc les textes du voyage comme une série de séquences mises au service d'un objectif.

Les textes *colombinos* et les chroniques vont générer trois interprétations de la nature américaines selon Eva Bravo García de l'Université de Séville : « admiración, pragmatismo (utilidad), interpretación finalista (mesiánica), entre ellos se mueve Colón integrando las tres actitudes como propias y sin solución de continuidad[170]. » On considère cette lecture pertinente dans le sens où la combinaison de ces trois aspects (admiration, pragmatisme et interprétation messianique) vont agglutiner l'image reçue par les Européens pendant les XVI[e] et XVII[e] siècles de cette nature admirée pour sa démesure

[168] Afin d'assoir son pouvoir colonial au niveau régional, la Couronne espagnole institua au XVI[e] siècle cinq vice-royautés (*virreinatos*) : celle des Indes (1492-1524); celle de Nouvelle-Espagne (1535-1821) qui englobait au départ le territoire allant de l'Alaska au Costa Rica et aux Philippines; celle du Pérou (1542-1824) qui couvrait initialement la plus grande partie de l'Amérique du Sud ; celle de Nouvelle-Grenade (1717-1723, 1739-1819) et celle du Río de la Plata (1776-1810). Le titre de vice-roi fut octroyé pour la première fois à Christophe Colomb.

[169] CARRILLO ZEITER Katja, « Lecturas de la naturaleza. La función del suelo para una definición de la literatura nacional », in CARRILLO ZEITER Katja, WEHRHEIM Monika (éds.), *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura*, Iberoamericana Vervuert, 2013, p. 239.

[170] BRAVO GARCÍA Eva, « Tres interpretaciones de la naturaleza americana en Cristóbal Colón », 18/11/2014 [en ligne]. Disponible sur https://evabravogarcia.com/tres-interpretaciones-de-la-naturaleza-americana-en-cristobal-colon/.

et sa beauté exotique, riche en ressources et craintive par le biais d'une interprétation divine, une *tierra prometida* prête à donner et à enlever.

Dans son *Journal de bord* daté de la nuit du 11 au 12 octobre 1492, Christophe Colomb écrit :

> A las dos horas después de media noche pareçió la tierra, de la cual estarían dos leguas. Amainaron todas las velas, y quedaron con el treo que es la vela grande, sin bonetas, y pusiéronse a la corda, temporizando hasta el día viernes que llegaron a una isleta de los lucayos, que se llamava en lengua de indios Guanahaní. Luego vieron gente desnuda, y el Almirante salió a tierra en la barca armada y Martín Alonso Pinçón y Viceinte Anes, su hermano, que era capitán de la Niña. Sacó el Almirante la vandera real y los capitanes con dos vanderas de la Cruz Verde, que llevava el Almirante en todos los navíos por seña, con una F y una I, ençima de cada letra su corona […]. Puestos en tierra vieron árboles muy verdes y aguas muchas y frutas de diversas maneras[171].

Sans s'agit-il de la première représentation donnée de la nature américaine : des arbres très verts, de l'eau en quantité et des fruits variés. Cette description laconique et simpliste sans doute, mais aussi essentielle et fidèle, gagnera en détails au fil des jours et de la confrontation de Colomb à cet espace immense et luxuriant :

> Vióse muy luego que esta isla era de mayor excelencia y calidad que las otras ya nombradas, tanto por la belleza de los collados y de los montes, como por la variedad de los árboles, por sus campiñas y por la grandeza y longitud de sus costas y playas[172].

Les premières descriptions de la nature américaine, comme on le sait, naissent aussi d'une méprise : Christophe Colomb croit arriver au territoire décrit par Marco Polo. Cette première rencontre entre l'Homme européen et les Amériques naît d'une énorme distorsion car, en plus de voir et raconter avec les yeux et le langage occidental, il le fait en pensant être dans un endroit déjà vu et décrit par d'autres. En conséquence, Christophe Colomb et les premiers rapporteurs n'ont pas décrit une nouvelle réalité de façon objective, mais avec le souci de vérifier toute une série de connaissances et croyances ramenées d'Espagne. Pour toutes ces raisons, les premiers écrits littéraires en territoire

[171] COLÓN Cristóbal, *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, Alianza Editorial, Madrid, 2007. [en ligne, consulté le 26/07/2017] Disponible sur http://www.cervantesvirtual.com.
[172] *Ibid*.

américain postcolonial, auront un lien fort et essentiel avec l'espace naturel qu'ils décrivent.

b. L'imaginaire américain et les premiers chroniqueurs

Tout au long du XVI[e] siècle se développent les *crónicas de Indias*, qui surgirent de la nécessité de témoigner, notamment au travers de rapports envoyés au roi, de la rencontre avec un nouveau monde qui paraissait à la fois hostile et merveilleux. Les plus célèbres de ces chroniques sont le *Journal de bord* de Christophe Colomb et le *Mundus Novus* d'Américo Vespucio, ainsi que les œuvres de Bernal Díaz del Castillo et Bartolomé de las Casas. Si ce nouveau genre littéraire revêt parfois des aspects administratifs et ses qualités stylistiques, ainsi que leur degré de subjectivité, dépendent de chacun des chroniqueurs, ces derniers nous dépeignent néanmoins une nature avec un luxe inouï de détails.

Dès les XVI[e] et XVII[e] siècles, les caravelles qui font les allers-retours depuis le *Nouveau Monde* rapportent l'image d'une nature à mi-chemin entre le *locus amoenus* paradisiaque et le *locus terribilis*, une nature tout aussi splendide que terrifiante comme en témoignent les descriptions de Gaspar de Carvajal et d'autres chroniqueurs.

Gaspar de Carvajal faisait partie de l'expédition Pizarro-Orellana, première expédition occidentale à descendre le fleuve Amazone. Il est l'auteur de la première chronique amazonienne, qui a fait l'objet de grandes controverses dans laquelle la nature, la flore et la faune, brillent par leur absence ou presque. Le procesus d'appropriation de la nature est visible : Le fleuve y est rapidement assimilé, devenant très tôt *notre fleuve* : « caminamos por nuestro río á vista de buenos pueblos[173] ». Les rares références à la faune sont faites d'un point de vue strictement utilitariste, les animaux étant le plus souvent décrits comme de la simple nourriture potentielle comme l'indique l'emploi de *carnes* et *pescados*, sans que l'on sache de quels animaux il s'agit en particulier : « fue necesario así de carnes, perdices, pavas y pescados de muchas maneras[174]. ». Quant aux deux volatiles cités, il s'agit d'espèces connues en Europe et destinée à l'alimentation. La forêt équatoriale, qui se résume à l'espace qui borde le fleuve, est évoquée, mais nullement décrite, uniquement pour souligner la présence de villages (pueblos) ou de

[173] CARVAJAL Gaspar de, *Descubrimiento del río de las Amazonas según la relación hasta ahora inédita de Fr. Gaspar de Carvajal*, Londres, ULAN Press, 2014[1923], p. 20.
[174] *Ibid*., p. 13

d'autochtones (indiens). Cette forêt se transforme en colline, voire en mont, au fur et à mesure qu'avance le récit : « cada cual tomaba su hacha y iba al monte y cortaba lo que le cabía[175]. »

Le mythe de l'El Dorado et la quête obstinée du précieux métal pour le rapporter au Roi espagnol constituent le cœur de l'un des passages les plus célèbres de cette chronique :

> Aquí nos dieron noticias de las amazonas y de la riqueza que abajo hay, y el que la dio fue un indio señor llamado Aparia, viejo que decía haber estado en aquella tierra, y también nos dio noticia de otro señor que estaba apartado del rio, metido en la tierra adentro, el cual decía poseer muy gran riqueza de oro : este señor se llama Iea ; nunca le vimos, porque, como digo, se nos quedó desviado del rio[176].

Les chroniques de Carvajal sont considérées comme le premier document en espagnol de la littérature hispanique de l'Amazonie. S'il a été considéré sans le moindre intérêt géographique étant donné le manque de rigueur et l'excès d'imagination, ce récit fait actuellement l'objet d'une seconde lecture. L'écrivain colombien William Ospina paraît donner du crédit historique aux textes de Carvajal en les prenant comme principale source pour l'écriture de *El país de canela*[177] (Prix *Rómulo Gallegos* 2009), qui évoque les voyages de Pizarro et Orellana.

c. L'imaginaire national et premières littératures

Avec les Indépendances du début du XIX^e^ siècle, les premières *marcas diferenciadoras*, comme les qualifie Fernando Aínsa, se constituent peu à peu en une identité culturelle proprement américaine[178]. Dans ce contexte très mouvementé de l'histoire de l'Amérique latine, le Romantisme va fournir les bases qui permettront d'exprimer *lo americano*, mouvement qui aura comme point de départ l'œuvre *Elvira o la novia del Plata* (1832) de l'Argentin Estéban Echeverría. Rappelons que ces *marcas diferenciadoras* reflètent le point de vue des Espagnols qui vivent en Amérique : ce sont eux qui vont distinguer les premiers *signes* qui vont les différencier des Européens mais aussi des cultures précolombiennes. Au moment des Indépendances, la

[175] *Ibid*., p. 24
[176] *Ibid*., p. 15
[177] OSPINA William, *El país de canela,* Barcelona, Mondadori, 2012 [2008].
[178] AÍNSA Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, *op. cit.,* p. 111.

desespagnolisation consiste avant tout à faire la différence entre les descendants d'Espagnols vivant en Amérique latine et les Espagnols de la Métropole. Survient alors le problème de l'indépendance littéraire, ainsi résumé par Héctor Murena :

> No podemos continuar a España ni podemos continuar a los incas, porque no somos europeos ni indígenas. Somos europeos desterrados y nuestra tarea consiste en lograr que nuestra alma europea se haga con la nueva tierra[179].

Rappelons que ce processus n'est pas propre uniquement à l'Amérique hispanique. Aux États-Unis, le même questionnement est à l'ordre du jour depuis 1783. Des personnalités telles que Noah Webster, William Ellery Channing et Ralph Waldo Emerson, vont appeler à une indépendance de la littérature[180]. Comme leurs voisins du sud, il va leur falloir, dans leur quête d'originalité, aller chercher des modèles. Dans ce processus d'américanisation, l'imaginaire collectif (continental) va se mêler à l'imaginaire individuel (national), et dans ce cheminement, c'est l'originalité de cette *nouvelle terre* qui sera le trait distinctif. Après les *proto-novelas*[181] dont Cedomil Goic offrira une vaste étude[182] paraîtra ce qui est considéré comme le premier roman hispano-américain, *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi :

> es nuestro primer novelista moderno cuyos temas y personajes son hispanoamericanos. Lo curioso es que la novedad de cultivar un género que apenas pudo manifestarse de modo embrionario durante la colonia se apoya en un retorno al modelo picaresco, que en la metrópoli había concluido ya su ciclo[183].

Ceci montre déjà les héritages, ambiguïtés et différents rythmes d'évolution des deux littératures. Dans ce processus vers *lo nacional* dans la littérature, il faut noter que la première grande caractéristique sera son caractère *continental*. Selon Gustavo Correo :

---

[179] MURENA Héctor A., *El Pecado original de América*, Buenos Aires, Sur, 1954 in AÍNSA Fernando, *ibid*., p. 113.

[180] Voir MARTINEZ José Luis, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972, p. 78.

[181] Ce terme est apparu en 1953 sous la plume du critique péruvien Luis Alberto Sánchez dans *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. Il s'agit d'un genre à cheval entre l'oralité et l'écriture, entre le discours littéraire et d'autres types de discours culturels (historique, antropologique, philosophique, religieux etc.).

[182] Les *proto-novelas* répertoriées par Cedomil Goic se situent entre *Claribalte* (1519) de Gonzalo Fernandez de Oviedo, et *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Don Calixto Bustamantes Carlos Inca, alias Concolocorvo . Source : GOIC Cedomil, *Novela hispanoamericana colonial*, in MADRIGAL Luis Iñigo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I (Época colonial), Madrid, Catedra, 1982.

[183] OVIEDO José Miguel, *op. cit.,* p. 340.

> Los nacionalismos que aparecen luego y el aislamiento consiguiente entre los países americanos son el fruto de las ideas en juego en la segunda parte del siglo XIX y principios del XX, y no un fenómeno subsiguiente a la emancipación de la corona española[184].

L'Amérique veut continuer à être *une* mais *différente*, raison pour évoquer cette « independencia literaria ». Comme disait Estéban Echevarría, il est très difficile de rester espagnol dans la littérature et américain dans la politique[185], émanciper le corps sans émanciper l'intellect (sujet sur lequel reviendra quelques décennies plus tard le poète Manuel González Prada dans son Discurso del Teatro Politeama en 1888).

Et c'est pour cela qu'Estéban Echevarría sera le premier à essayer de *découvrir* la nature, la pampa argentine dans son cas, dans *El desierto*, première partie de *La cautiva* (1837). Dix ans plus tard, Andrés Bello écrira dans le journal *El Araucano* concernant l'autonomie culturelle de l'Amérique que « su civilización es una planta exótica que no ha chupado todavía sus jugos a la tierra que la sostiene[186] ». Ici Andrés Bello reprend la terminologie américaniste qu'il déploie dans *Alocución a la poesía* (1823), pour insister sur cette *nueva tierra* précédemment évoquée. Mais pour que tout cela soit vraiment efficace, nulle émancipation ne peut se réaliser sans la cohésion préalable entre les peuples : impossible de penser à une littérature hispano-américaine sans la présence d'une Amérique hispanique.

Dans le chemin de la littérature continentale vers sa différentiation, il fallait encore ajouter au projet *la langue* comme outil, comme reflet du monde réel. Sans doute le romantisme d'Estéban Echevarría l'avait-il déjà réalisé en s'inspirant de la pampa real, mais ce sera avec *Martin Fierro* (1872-1879) de José Herandnez, *Los tres gaucheros orientales* (1872) d'Antonio Lussich et *Juan Moreira* (1879) d'Eduardo Gutierrez qu'on peut parler d'une identité d'essence américaine. Il y a dans ces œuvres une nationalisation des thèmes et des mythes d'origine romantique, où vont cohabiter diverses cultures, le tout dans un espace naturel qui donne leur identité aux personnages. Nous nous approchons de plus en plus de cette *originalité* américaine où la langue et un nationalisme géographique vont se rencontrer au début du XX^{e} siècle.

---

[184] CORREA Gustavo, « El nacimiento cultural en la literatura hispanoamericana », *Cuadernos Americanos*, año XVII, vol. XCVIII, n° 2, marzo-abril 1958, p. 227.

[185] « Nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política » ECHEVARRIA Estéban, Dogma socialista de la Asociación de Mayo, Buenos Aires, 1838.

[186] BELLO Andrés, *Obras completas*, vol. VII, Santiago de Chile, 1884, in AÍNSA Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, *op. cit.*, p. 117.

3. Les voyageurs des XIX^e^ et XX^e^ siècles

Le XIX^e^ siècle se distingue également par la prolifération des voyages scientifiques et naturalistes vers, et depuis, le continent américain. Le plus célèbre d'entre eux est sans conteste celui de Humboldt, entrepris en 1814 avec Aimé Bonpland, qui donnera lieu à son récit *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1820). Voyage qui, d'une certaine manière, préfigure celui de Darwin en 1831.

Entre 1850 et le début du XX^e^ siècle, ce seront aussi des voyageurs américains ou étrangers qui vont offrir une image de la nature américaine, cette fois-ci fruit de leur expérience d'observateurs attentifs. Ils vont nourrir leurs textes d'une représentation teintée autant d'admiration que de terreur : les Colombiens Manuel Pombo (*Bajando el Dagua*, 1850), Felipe Pérez (*Los Gigantes*, 1875), Modesto Garcés (*Un viaje a Venezuela*, 1890*)*, Santiago Pérez Triana (*De Bogota al Atlantico*, 1897) et l'Argentin Miguel Cané (*En viaje*, 1881-1882). Ces auteurs, dans leurs récits et chroniques, vont façonner l'image de la nature du subcontinent pour l'Occident mais aussi au sein du continent américain.

Voici deux passages significatifs décrivant des espaces colombiens : le fleuve Magdalene d'une part, et les plaines de l'autre, respectivement de Miguel Cané[187] et Felipe Pérez[188] :

> ¡Qué espectáculo admirable! […] Se cae absorto en la contemplación de aquella maravillosa que el alma observe, mientras el cuerpo goza de delicia de la temperatura [casi a flor de agua, se levanta una vegetación gigantesca […] todo ese mundo anónimo que brota del suelo de los trópicos con la misma profusión que los pensamientos e ideas confusas en un cerebro bajo la acción del opio […] ¿Qué hay ahí dentro? ¿Qué vida misteriosa y activa se desenvuelve tras esa cortina de cedros seculares […] ¡Qué velo nupcial para los amores de la selva! […] La naturaleza parece recogerse para entrar en la región serena del sueño[189].
>
> Un mes después no hay llanos: no hay más que un mar […] Mar, en fin, sin ondas ni ruido; mar sin tempestades […] Esta vorágine, este diluvio, este cristal líquido y amenazante […] se lo traga todo[190].

[187] Miguel CANÉ (1851-1905), écrivain, homme politique et diplomate argentin. Membre de la génération dite *del Ochenta*, il est surtout connu pour ses écrits autobiographiques. Source : https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cane [consulté le 20/09/2017].

[188] Felipe PÉREZ MANOSALVA (1836-1891), écrivain colombien. En 1852, il parcourut les pays andins, ce qui lui permit de se nourrir de thèmes historiques incas qui apparaitraient ensuite dans ses romans historiques d'inspiration romantique dont il fut l'un des principaux représentants. Source : https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/perez_felipe, [consulté le 20/09/2017].

[189] CANÉ Miguel, *En viaje: de Buenos Aires a Burdeos* 1881–1882, Paris, Garnier, 1884.

[190] PEREZ Felipe, *Episodios de un viaje*, Bogotá, ABC, 1946 [1865].

Dans les récits des voyageurs de l'époque, vont disparaître les aspects utilitaristes évoqués par les générations précédentes pour centrer l'attention de la narration sur des aspects plus contemplatifs (*espectáculo admirable, absorto, delicia de la temperatura*) et parsemer les textes de concepts, images et questions qui vont enrichir l'imaginaire naissant de la menace et du danger (*¿Qué hay ahí dentro? ¿Qué vida misteriosa?; este cristal líquido y amenazante; se lo tragó todo*), prémonitoire du célèbre « *se lo tragó la selva* ».

4. Alexander von Humboldt et le Romantisme.

Au XVIII[e] siècle, le Suédois Linné travaille à l'établissement d'une vision globale de l'ensemble de l'univers vivant. Sans remettre en cause l'origine divine de la Création, il s'intéresse aux cycles de vie des végétaux et aux conditions du milieu alors qu'au même moment, le Français Buffon explore les liens et les interactions entre les différents arbres au sein d'une forêt, analyse annonciatrice de ce qui est aujourd'hui appelé écosystème. Au tournant du XIX[e] siècle, la représentation de la Nature suivra un de ses bouleversements les plus importants avec l'influence de Charles Darwin et sa classification des espèces (1859), reprenant l'hypothèse déjà émise cinquante ans auparavant par le Français Jean-Baptiste de Lamarck.

Un peu avant, Alexander von Humboldt va proposer l'idée d'une nature comme un assemblage organisé d'éléments, sans aide divine, préfigurant ainsi l'écologie et la biogéographie. La personnalité, l'œuvre et l'esthétique de Humboldt deviendront très importants dans l'imaginaire naturel américain en Europe.

a. Humboldt et l'Amérique.

Humboldt[191] va penser la Terre comme un organisme vivant fragile à protéger, contrecarrant ainsi l'idée dominante de l'époque : l'homme domine la nature qui est à son service. Les idées de Humboldt vont ainsi influencer Charles Darwin (qui va regarder la

[191] Friedrich Karl Alexander von Humboldt est un naturaliste, géographe et explorateur allemand né en 1769 à Berlin et mort en 1859 à Postdam. Il était membre associé de l'Académie des sciences françaises et président de la Société de géographie de Paris. Considéré un des hommes le plus populaire et respecté de son époque, par la qualité des relevés effectués lors de ses expéditions, il a fondé les bases des explorations scientifiques.

nature comme un système interactif), Henry David Thoreau, le « poète-naturaliste », et Ernst Haeckel, « l'inventeur » de l'écologie.

L'écho de son œuvre est durable puisque des écologistes et des écrivains qui travaillent sur la Nature dans les années 1960-1970 basent leurs écrits sur une vision déjà proposée par Humboldt un siècle et demi plus tôt : c'est le cas de la romancière Rachel Carson[192] ou du scientifique James Lovelock[193], auteur de l'hypothèse Gaïa, qui développent des idées comportant de grandes similitudes avec la description de la planète que donne Humboldt dans *Cosmos* : un ensemble naturel animé et motivé par des forces internes[194]. Rappelons au passage que Humboldt avait pensé appeler son livre Gaïa[195]. Un aspect parfois négligé de ses travaux est le fait qu'il fut le premier à expliquer, dans *Personal Narrative*[196], les fonctions essentielles des forêts dans l'écosystème et le climat : la capacité des arbres à accumuler de l'eau et ainsi enrichir l'atmosphère[197], la protection qu'ils apportent aux sols, leur effet de réfléchissement et leur influence sur le climat grâce à l'émission d'oxygène[198].

Par la précision des données mesurées, la quantité des échantillons et l'extension des territoires parcourus (15 000 km), l'expédition d'Humboldt en Amérique dépasse toutes les précédentes. Comme il le dit dans l'introduction de son œuvre majeure *Cosmos*, sa méthode est celle d'un empirisme raisonné fuyant la simple accumulation de données au profit d'une réflexion globale abordant le monde des phénomènes et des formes physiques dans la complexité de leurs connexions et leurs influences mutuelles[199]. Humboldt est animé par le désir de topographier et de bâtir la carte définitive de l'Amérique. Il ne restera que trois jours dans le port d'Acapulco, ce qui se révèlera cependant suffisant pour effectuer un relevé de la baie et réunir des données essentielles concernant les strates sédimentaires (dont profitera plus tard George Cuvier dans son *Discours sur les révolutions de la surface du globe, et sur les changements qu'elles ont*

[192] CARSON Rachel, *Silent sprint*, Boston, Houghton Mifflin, 1962. Traduit en français sous le titre *Printemps silencieux*.
[193] LOVELOCK James E., *La terre est un être vivant : L'hypothèse Gaïa*, Paris, Flammarion, 2017 [1979], chapitre 1, I.2. Traduit de l'anglais par Paul Couturiau, Christel Rollinat.
[194] Les références à *Cosmos* et à la correspondance d'Alexander von Humboldt de ce passage ont comme source bibliographique *La invención de la Naturaleza* d'Andrea WULF, et non les œuvres originales du fait de l'impossibilité de les consulter lors de la rédaction. Ici, HUMBOLDT Alexander von, *Cosmos 1845-1852*, vol. 1, in WULF Andrea, *La invención de la Naturaleza*, Madrid, Taurus, 2016 [2015], p. 45
[195] HUMBOLDT Alexander von, lettre du 24/10/1834, *correspondance avec Karl August Varnhagen*, 1860, in WULF Andrea, *ibid.*, p. 18.
[196] HUMBOLDT Alexander von, *Personal Narrative* 1814-1829, vol 4, in WULF Andrea, *ibid.*, p. 18.
[197] HUMBOLDT Alexander von, *ibid.*, p. 477, in WULF Andrea, *ibid.*, p. 88.
[198] HUMBOLDT Alexander von, *Aspects*, 1849, vol. 1, p. 126-127, in WULF Andrea, *ibid.*
[199] HUMBOLDT Alexander von, in LABASTIDA Jaime, *Humboldt, ciudadano universal*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 34

produits dans le règne animal[200] de 1825). Le voyage que fera un siècle et demi plus tard l'écrivain Alejo Carpentier conserve beaucoup de similitudes avec celui de Humboldt et Bonpland, qui profitèrent de leur remontée de l'Orénoque pour topographier son parcours.

Mais il s'agit en outre d'un projet remarquable, tant par sa rigueur scientifique que pour ses qualités esthétiques, travail quasi wagnérien. Humboldt veut construire une œuvre d'art esthétiquement parfaite avec des gravures réalisées par les meilleurs artistes européens, imprimée sur le meilleur papier, avec les meilleures encres, dans les meilleurs ateliers de Rome, Paris ou Berlin.[201] Il constitue le trait d'union parfait entre la conception mécanique et la conception dialectique de la matière, aussi attentif aux sciences naturelles que sociales. Dans les trente volumes qui constituent *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, fond et forme évoluent en symbiose.

Humboldt écrira en 1850, dans les *Tableaux de la nature*[202], que son double propos consiste à augmenter notre jouissance par la contemplation de la nature et de capter de la manière la plus vive l'harmonie des forces physiques. Pour ce faire, il faudra « présenter de manière esthétique les grandes scènes de la nature […] parer la science des atours de la littérature, occuper l'imagination tout en enrichissant deux domaines de l'intelligence[203] ». Humboldt n'aura de cesse de mêler la description scientifique la plus fidèle aux sentiments qui l'habitent en observant la nature, accordant aux deux la même importance :

> A lo lejos todos los objetos se hallaban dotados de un movimiento ondulatorio, efecto de un espejismo. Ni un soplo agitaba el polvo arenoso del suelo. El sol se encontraba en el cenit, y sus ratos, que se reflejaban centelleantes en la superficie ligeramente encrespada del rio, hacían que resaltara mejor aún el rojo nebuloso que bordeaba el horizonte. Los bloques de piedra y los peñascos desnudos estaban cubiertos de una multitud de grandes iguanas, de gruesas escamas, lagartos gecónidos, y salamandras manchadas: inmóviles, levantada la cabeza, la boca abierta, parecía que aspiraba con delicia el aire ardiente. Los grandes mamíferos se esconden en la espesura; los pájaros se anidan en el follaje de los árboles o en las grietas

[200] HUMBOLDT Alexander von, in LABASTIDA Jaime, *ibid*., p. 40.
[201] HUMBOLDT Alexander von, in LABASTIDA Jaime, *ibid*., p. 32.
[202] HUMBOLTD Alexander von, *Tableaux de la Nature,* Paris, *Librairie de Firmin Didot Frères*, 1850, p. 281-301.
[203] HUMBOLTD Alexander von, *Tableaux de la Nature,* Paris, *Librairie de Firmin Didot Frères*, 1850, p. 5, in LABASTIDA Jaime, *ibid.*, p. 87. Dans un souci de fluidité de lecture, nous avons préféré ici traduire cet extrait : « exponer estéticamente las grandes escenas de la naturaleza, […] revestir a la ciencia de una forma literaria, ocupar la imaginación al mismo tiempo que enriquecer dos dominios de la inteligencia. »

> de las rocas. En esta calma aparente de la naturaleza, el oído, atento a los menores sonidos, percibe un ruido sordo, cerca del suelo y en las capas inferiores de la atmosfera. Ahí donde anuncia un mundo de fuerzas orgánicas en plena actividad. En cada arbusto, en la corteza agrietada del árbol, en el terrón habitado por himenópteros, por todas partes, en fin, la vida se revela en su grandeza: se diría que se trata de una de las mil voces por las cuales la naturaleza habla al lama piadosa y sensible que sabe comprenderlas[204].

Quelques années plus tard, dans *Cosmos*, il ira jusqu'à l'esthétisation des grands phénomènes naturels :

> He intentado hacer ver en el *Cosmos*, como lo hice también en los *Cuadros de la naturaleza*, que la descripción exacta y precisa de los fenómenos nos es en lo absoluto inconciliable con la pintura animada y viva de las imponentes escenas de la creación[205].

Humboldt cherche l'harmonie entre raison et sentiment. Au fur et à mesure qu'on connaît scientifiquement la nature, on peut tirer profit de sa beauté, et la vérité rejoint alors la beauté.

b. Voyage en Amérique équinoxiale.

En compagnie du botaniste Aimé Bonpland, Alexandre von Humboldt parcourt entre 1799 et 1804 le Venezuela, le bassin de l'Amazone et de l'Orénoque, le Pérou, une partie des Andes, Cuba et le Mexique, et termine enfin par un court séjour sur la côte est des États-Unis.

Le 23 juin 1802 restera sans doute une journée charnière dans la découverte de la nature américaine par les Européens. Cinq mois après avoir quitté Quito, Humboldt, Bonpland et leurs compagnons de voyage, Montúfar et José de la Cruz, parvinrent au sommet du volcan Chimborazo, à quelque cent soixante kilomètres au sud de la capitale équatorienne, qui était à l'époque *Nueva Granada*. Au début du XIX^{e} siècle, le Chimborazo était considéré comme la montagne la plus haute du monde connu[206]. Son biographe Andrea Wulf recrée pas à pas ce jour-là, et décrit ainsi l'arrivée au sommet :

---

[204] HUMBOLTD Alexander von, *ibid*., in LABASTIDA Jaime, *ibid.*, p. 88.
[205] LABASTIDA Jaime, *ibid.*
[206] Si le Chimborazo n'est pas la montagne la plus haute du monde, ni même d'ailleurs du continent américain, selon les normes en vigueur, il l'est pourtant si l'on prend comme point de mesure le centre de la Terre : étant donné sa proximité avec l'équateur, son sommet est le plus éloigné du centre de la Terre.

> Aquel día, de pie en el Chimborazo, Humboldt absorbió lo que estaba delante de él mientras su cerebro recordaba todas las plantas, formaciones rocosas y mediciones que había visto y hecho en los Alpes, los Pirineos y Tenerife. Todo lo que había observado en su vida encontró su lugar en el rompecabezas. La naturaleza, comprendió, era un entramado de vida y una fuerza global. […] Esta nueva noción de naturaleza iba a transformar la forma de entender el mundo[207].

La pensée de Humboldt était faite « *para conectar ideas, para descubrir cadenas de cosas*[208] » et, de retour du volcan et sur le chemin qui les mènera vers les Andes, Humboldt est prêt à révolutionner la vision de la nature : au lieu de classifier ses recherches sur le monde naturel à la manière de tous ses confrères scientifiques, c'est-à-dire en rigoureuses unités taxonomiques organisées selon une stricte hiérarchie, Humboldt va créer, sous forme d'un dessin complexe, la première infographie de l'histoire.

c. Les Naturgemälde.

Avec les Naturgemälde[209], ces dessins qu'il avait décrits comme « un microcosmos en una página [210]», « la naturaleza es una totalidad viva y no un conglomerado muerto. Los fenómenos individuales solo son importantes por su relación con la totalidad[211]». Dans son célèbre *Naturgemälde (*figure*)*, on peut voir une coupe transversale du Chimborazo. Il s'agit d'un étonnant réseau où tout est en rapport : Humboldt place les plantes par rapport à l'altitude ; au pied de la montagne, on trouve la zone tropicale des palmiers ; plus haut, les chênes et les fougères. Chaque plante est située sur la montagne à l'emplacement exact où Humboldt l'avait trouvée**.** Il s'agit de la première représentation visuelle de ces zones. Le *Naturgemälde* montre pour la première fois que la nature est une force globale avec des zones climatiques qui ont des correspondances dans tous les continents. Au lieu de situer les plantes dans leurs catégories taxonomiques, il considérait la végétation en fonction des climats et de l'emplacement, idée nouvelle qui constituera la base pour comprendre les écosystèmes.

---

[207] WULF Andrea, *op. cit.* p. 122.
[208] HUMBOLDT Alexander von, lettre du 18/03/1793, *correspondance avec Karl Gustav von Brickmann,* Heinz, 2003, p. 19, in WULF Andrea, *ibid.*, p. 122.
[209] Ce terme allemand signifie « peinture de la nature » avec une idée de complétude, de vue d'ensemble.
[210] HUMBOLDT Alexander von, lettre du 03/02/1805, *correspondance avec Marc-Auguste Pictet*, Dove, 1881, p. 103, in WULF Andrea, *ibid.*, p. 122.
[211] *Ibid.*, p. 123.

Humboldt veut développer une langue formelle très visuelle et ses dessins vont l'inscrire dans une lignée qui mène de Léonard de Vinci à Charles Darwin, et, tout comme l'étude de L'Homme de Vitruve (1490) pour l'humanisme de la Renaissance, sa coupe du Chimborazo (1807), véritable symbole de la complexité d'un écosystème, est devenue une icône culturelle. Darwin, qui a étudié l'œuvre de Humboldt, s'est lui-même souvent servi de semblables diagrammes dans la conception d'une de ses coupes transversales des Andes (1834).

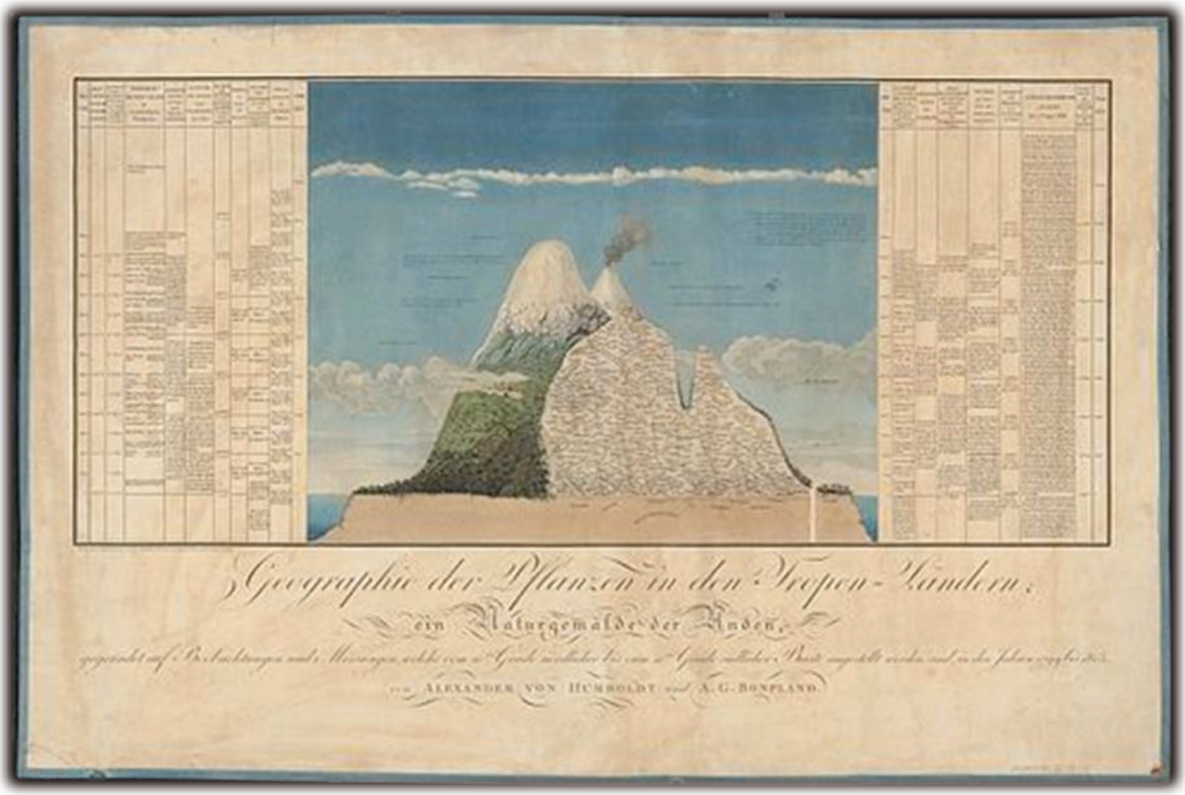


Figure 7. Tableau physique des Andes et pays voisins, Chimborazo

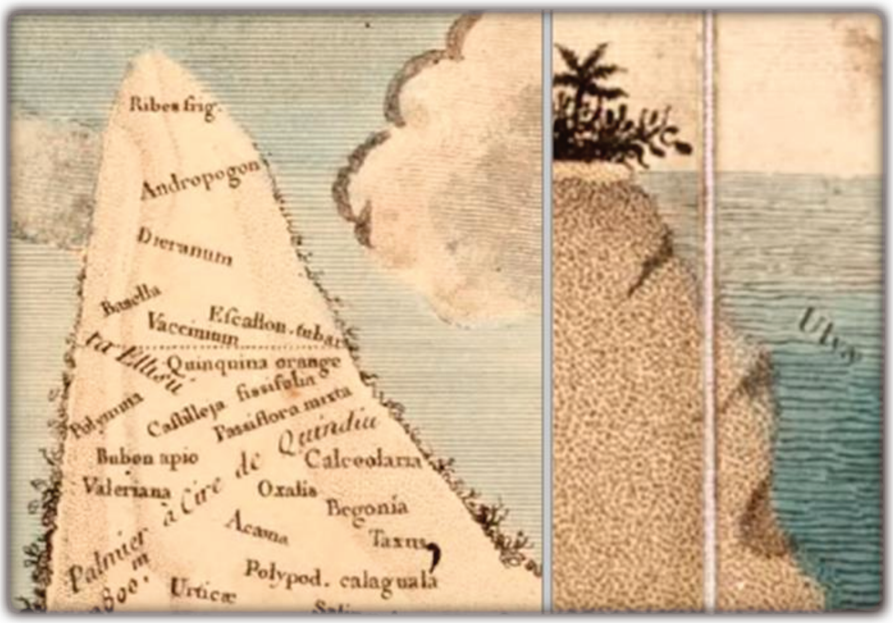


Figure 8 Tableau physique des Andes et pays voisins, encadré.

Selon Jaime Labastida « Humboldt sigue un método luminoso : el método de la comparación universal[212]», et c'est précisément cette méthode qui l'avait amené, deux ans auparavant, en 1800, à commencer à développer sa théorie du changement climatique provoqué par l'être humain[213]. En étudiant la descente du niveau de l'eau du lac Valencia dans la vallée de Aragua au Venezuela, Humboldt fera cette analyse absolument prédictive des catastrophes naturelles récurrentes dans une partie de l'Amérique latine :

> Cuando los bosques se destruyen, como han hecho los cultivadores europeos en toda América, con una precipitación imprudente, los manantiales se secan por completo o se vuelven menos abundantes. Los lechos de los ríos, que permanecen secos durante parte del año, se convierten en torrentes cada vez que caen fuertes lluvias en las cumbres. La hierba y el musgo desaparecen de las laderas de las montañas con la maleza, y entonces el agua de lluvia ya no encuentra ningún obstáculo en su camino: y en vez de aumentar poco a poco el nivel de los ríos mediante filtraciones graduales, durante las lluvias abundantes forma surcos en las laderas, arrastra la tierra suelta y forma esas inundaciones repentinas que destruyen el país[214] .

[212] LABASTIDA Jaime, *op. cit.*, p. 46.
[213] Quelques années auparavant, alors qu'il travaillait comme inspecteur des mines aux Monts Fichtel à Beyreuth, il avait déjà remarqué la déforestation excessive des forêts pour obtenir du bois et du combustible
[214] HUMBOLTD Alexander von, *Personal Narrative* 1814-1829, vol 4, p. 144.

Il faut seulement suivre l'actualité dans des pays comme la Colombie ou le Pérou[215] pour vérifier que Humboldt avait très bien compris l'influence humaine[216]. Il avait expliqué autant l'origine que les conséquences de cette influence non naturelle. Ses textes portaient eux les germes du débat actuel sur l'anthropocène.

[215] Références aux haucus de l'année précédente.

[216] On pourrait ajouter à d'autres exemples d'influence humaine dans l'équilibre naturel remarqués par Humboldt : l'utilisation massive dans la forêt de l'Orénoque de la part des missions d'huile extraite des œufs de tortues pour illuminer les églises ou l'épuisement sur la côte du Venezuela des huitres à cause de l'exploitation sans contrôle des perles.

CHAPITRE 3. Littérature de la forêt.

I. État des lieux de la littérature de la forêt.

Faire un état des lieux de la question amazonienne dans la littérature est aujourd'hui un vaste chantier qui nous mène de l'avant-dernier chapitre du roman *María* (1867) du Colombien Jorge Isaacs jusqu'à des écrivains contemporains comme le Colombien William Ospina, ou les *Iquiteños* Roger Rumrill et Javier Dávila Delgado.

La période sur laquelle nous allons focaliser notre attention ira donc de la moitié du XIX^{e} siècle à la moitié du XX^{e} siècle. Presque cent ans séparent *María* de Jorge Isaacs, roman romantique dont l'avant-dernier chapitre est considéré comme marquant le début canonique du genre, de *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa, l'un des sommets techniques de la littérature latino-américaine.

Dans toute étude sur la littérature de la forêt, la lecture et l'étude de l'essai de Lydia de León Hazera *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformacion*[217], est un passage obligé. Selon Catherine Heymann, Lydia Léon de Hazera « fut la première à mettre en perspective 'le roman de la forêt hispano-américaine'[218] ».

En effet, édité en 1971 à Bogota, cet essai est considéré comme la première et la seule œuvre de son époque centrée sur la constitution d'un canon des *novelas de la selva*. Et si comme nous allons le voir dans le quatrième chapitre de cette partie, la liste ainsi définie, composée d'un total de quinze œuvres écrites entre 1881 et les années 1960, peut être remise en question, son essai demeure néanmoins la première pierre sur laquelle s'est édifiée une vaste construction critique.

Pour évoquer les littératures de la forêt en territoire latino-américain, et avoir un point de vue d'ensemble, il faut remonter aux nationalismes du début des indépendances, moment où la particularité géographique et naturelle américaine fut utilisée et interprétée comme élément de différenciation essentiel. Sans l'orographie propre au continent récemment émancipé, ces littératures auraient sans aucun doute été tout autres.

[217] LEÓN HAZERA Lydia de, *La novela de la selva hispanoamericana, Nacimiento, desarrollo y transformación*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1971.
[218] HEYMANN Catherine, « Variations amazoniennes dans l'œuvre romanesque de Mario Vargas Llosa » in *Les Cahiers de Framespa*, n° 13, 2013.

1. Littératures telluriques

Déjà au début du XX^e^ siècle, les écrivains des nouvelles républiques américaines ont placé au centre de la diégèse de leurs textes les espaces naturels les plus représentatifs de ces nouveaux États. La forêt, la plaine (*el llano*), la pampa et les reliefs boisés sont considérés comme des espaces uniques, véritables traits identitaires de ces jeunes pays, et constituent, selon Pedro Grases, cité par Augusto Escobar, « les figures authentiques de ces livres[219] ». Dans les romans des années 1920 et 1930, les espaces naturels sont considérés comme le personnage majeur et les hommes en sont réduits à l'état de simples « accidents » qui vont évoluer dans un paradigme qui dépasse toute volonté humaine. Santos Luzardo, personnage du roman *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, dit pour décrire *los llanos* : « El paisaje llanero, la naturaleza bravía, forjadora de hombres recios ¿no son criaturas suyas todos los de consistencia humana que en ese libro figuran?[220] ». De son côté, le narrateur de *La Vorágine* décrira en ces termes la forêt : « Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina ! ¿Qué hado maligno le dejó prisionero en tu cárcel verde?[221]. » Enfin, concernant les Andes, ce sera dans *Raza de bronce* (1919) du Bolivien Alcides Arguedas que la majesté et la présence imposante de leurs sommets impressionneront, voire terroriseront, les hommes qui, réduits à l'impuissance, vont découvrir la peur d'être un homme face à des montagnes qui peuvent « pulvériser le marcheur[222] », montagnes qui commencent là où finissent les plus hauts sommets européens. Durant cette période, le continent américain s'éveille tout juste à la vie urbaine. L'Amérique est encore « un roman sans romancier » selon la formule qu'emploie Augusto Escobar (*« una novela sin novelistas[223] »)*. À partir des années 1930, des écrivains issus de la classe urbaine vont décrire leur pays d'un point de vue « centralisé » : un espace périphérique, lointain et dangereux, auquel ils n'appartiennent pas vraiment, description clairement tributaire des besoins de l'État pour construire une nation. Cette re-création d'une nature toute-puissante est inédite par rapport aux thèmes et aux motifs que traite la littérature européenne. Ce trait caractéristique prend alors une

[219] ESCOBAR Augusto, « Nature et réalité dans l'œuvre de César Uribe Piedrahita : À la recherche d'une expression littéraire », in LAVALLÉ Bernard (dir.), *La Nature américaine en débat : Identités, représentations, idéologies*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 153-178.
[220] GALLEGOS Rómulo, *Doña Bárbara*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947 [1929], p. 2.
[221] RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, Madrid, Cátedra, éd. Montserrat Ordoñez, 2006, p. 189.
[222] Il emploie les termes « vilmente empequeñecidos », « impotentes », et « aplastar al caminante », « pulverizarlo ». Voir ARGUEDAS Alcides, *Raza de bronce*, ALLCA XX, Université de Paris X, Losada, 1996 [1919], p. 39.
[223] « una novela sin novelistas ». Voir ESCOBAR Augusto, *op. cit.,* p. 154.

valeur ontologique en conférant à la littérature latino-américaine son identité singulière. Selon Rafael Gutiérrez Girardot, l'habitude est prise de considérer l'Amérique non plus comme la nature sans travestissement mais comme la nature merveilleuse, c'est-à-dire que l'on ne se contente plus de transfigurer la réalité : on en fait un mythe[224].

C'est là le point de départ d'un malentendu qui va marquer toute une génération de critiques, de lecteurs et de lectrices. Un malentendu dans le sens où cette littérature sera associée en Occident, tant en raison de ses caractéristiques strictement littéraires, que par nécessité de marketing, liée à la forêt, la terre en créant un univers éminemment tellurique.

a. Vers une nouvelle interprétation de la nature

C'est en 1951, à la suite du cinquième congrès de *l'Instituto de Literatura Iberoamericana* tenu à Albuquerque (commémorant les quatre siècles de la découverte du fleuve Amazone), qu'émergera un questionnement de ce point de vue. Pour la première fois, on va s'interroger sur la pertinence d'établir l'acte de naissance de la littérature latino-américaine, une littérature authentique, sous l'égide de l'écriture démesurée de la nature. Si les premiers chroniqueurs, les voyageurs de la fin du XIX^{e} siècle et les narrateurs nationaux du début du XX^{e} siècle, ont tous écrit à partir d'une « utilisation » de l'espace naturel, une remise en question de la thèse de la nature comme élément original et prédominant de la littérature latino-américaine est néanmoins légitime.

Tous ces écrivains urbains, ces *criollos* issus de la société coloniale, écrivaient la nature d'un point de vue européen et, d'une certaine manière, pour les Européens, compte tenu de l'héritage romantique, réaliste et naturaliste européen. On est face ici à une réactualisation du lieu commun du *locus terribilis* du XVIII^{e} siècle dans le but de faire de la nature le miroir sombre de tous les dangers et conflits sociétaux inhérents à la vie urbaine – concurrence, haine, violence. Concernant cette influence à la fois urbaine et européenne, l'analogie proposée par Augusto Escobar entre enfer vert et *realismo maravilloso* paraît tout à fait pertinente : « sous l'influence du surréalisme français, le lieu commun de l'enfer vert deviendra le '*realismo maravilloso americano'*[225] » en prenant cette caractéristique comme valeur ontologique comme si elle servait à donner son

[224] *Ibid.*
[225] *Ibid.*, p. 156.

identité à la littérature latino-américaine et, au passage, à la différencier d'autres littératures.

b. Le romantisme et le modernisme dans la représentation de la nature.

Avec le modernisme, la nature devient un élément esthétique, relativisant la différence entre le naturel et l'artificiel. Le changement de siècle amène la découverte de la technologie et les avancées scientifiques font « de la chose moderne » une arme qui éloigne l'art de la nature, comme vont en témoigner les écrivains. La nature rentre dans des cabinets et des laboratoires, se renferme et devient un objet à montrer ou vivre dans l'intimité. Les écrivains des nouveaux États américains vont suivre les idéologies géopolitiques et rendre à la nature une valeur géographique et politique.

Comme nous avons pu le voir, ce qui distingue la littérature latino-américaine des premières décennies du XX^{e} siècle, compte tenu de l'héritage romantique, réaliste et naturaliste européen, ne se trouve pas dans l'originalité des thématiques abordées et des techniques employées. L'originalité réside plutôt dans l'usage fait des techniques pour dessiner le monde issu du choc de normes et de valeurs, avec de nouvelles circonstances socio-historiques. Parce que ces romans seront l'expression d'une réalité physique, géographique, ethnique, culturelle et sociale propre. Selon Carpentier, ces premiers romans ont une grande importance dans la mesure où ils vont montrer « nuestras esencias profundas, por una suerte de regreso a la condición fetal [226]».

c. Fuir la nature pour être moderne : les années 1960.

Il faudra attendre la fin des années 1960 pour lire une nouvelle réflexion sur la littérature tellurique, considérant celle-ci non plus d'un point de vue thématique mais structurel.

Ortega y Gasset, dans sa *Meditación del pueblo joven*, affirme que « mientras haya tierra de sobra la historia no puede empezar, pues reina aun la geografía que es prehistoria[227] ».

[226] AÍNSA Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, *op. cit*., p. 113.
[227] Cité par AÍNSA Fernando, *ibid*.

2. Vers une littérature amazonienne

a. L'origine d'une littérature de la forêt.

La littérature de la forêt, dans son sens le plus vaste, fait référence à tous ces romans ayant comme sujet principal un espace forestier, normalement dans des pays ou zones géographiques intertropicales, caractérisés par de fortes précipitations et des espaces boisés, en partie sauvages ou semi-sauvages. Nous pensons toujours à l'Amérique Centrale, l'Amérique du Sud, l'Afrique Centrale et la jungle indienne, ainsi qu'à leurs écrivains, les latino-américains José Eustasio Rivera, Horacio Quiroga ou Luis Sepúlveda, l'anglo-indien Rudyard Kipling et l'anglais d'origine polonaise Joseph Conrad. Cependant, d'autres pays tels la Malaisie, l'Indonésie, le Vietnam ou le Cambodge ont une littérature tout aussi largement inspirée par les bois et les forêts, mais plus centrée sur les aspects strictement historiques.

Tous les pays précédemment cités ont subi à des niveaux et des degrés différents les conséquences de la colonisation et de la décolonisation, tant territoriales qu'intellectuelles. Les premiers récits écrits vont naître dans le sillage des processus d'indépendance. Comme nous allons le voir plus bas, les littératures de la forêt *(novelas de la selva o de la tierra*) en Amérique latine sont étroitement liées à l'héritage du processus d'indépendance territoriale et, plus encore, au processus d'indépendance de l'imaginaire. La plupart du temps, il s'agira donc d'écrivains qui vont écrire *sur* la forêt et la vivre soit au titre de l'expérience personnelle (Quiroga), soit pour des circonstances conjoncturelles – voyage ou obligation professionnelle –, ou par simple curiosité intellectuelle (José Eustasio Rivera, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa).

b. La littérature amazonienne et la fièvre du caoutchouc.

Mais il existe aussi une littérature écrite par des écrivains *dans* la *selva*. À cet égard, se distingue notamment ce qui est désigné aujourd'hui comme la *literatura iquiteña.*

Dans l'histoire des Amériques, la période désignée comme celle de la fièvre du caoutchouc (*Ciclo da borracha* en portugais) est un épisode très important dans l'histoire économique et sociale des pays possédant des territoires dans la région amazonienne

(Brésil, Bolivie, Pérou et Colombie). Cette *fièvre*, liée à l'extraction et la commercialisation du caoutchouc dans la région, attira les richesses et provoqua de profondes transformations culturelles et sociales. La période fut celle d'un bouleversement pour des villes amazoniennes telles qu'Iquitos au Pérou, Belém do Pará au Brésil et, en particulier, la ville brésilienne de Manaus, qui est encore de nos jours la principale ville amazonienne et la capitale de l'État d'Amazonas. Deux grandes périodes sont concernées, la première entre 1879 et 1912, époque où la fièvre du caoutchouc connut son apogée, et une deuxième période dans les années 1942 à 1945, coïncidant avec la Deuxième Guerre mondiale et les besoins de produits liés au caoutchouc. Les grands perdants des deux périodes seront les indigènes habitant la région dont est originaire l'hévéa, arbre à partir duquel est extrait le latex utilisé pour la fabrication du caoutchouc. Les Indiens le surnommaient « *l'arbre qui pleure* » et utilisaient notamment le latex pour calfater les voies d'eau de leurs pirogues. Cependant, le latex est resté pendant longtemps difficile à maîtriser car il fondait à de hautes températures et durcissait au point de devenir cassant à températures froides. Finalement, ce sera Charles Goodyear qui le premier réussira à le stabiliser en 1839[228].

C'est dans la région frontalière entre la Colombie, le Brésil et le Pérou, entre les fleuves Caqueta au nord et l'Amazone au sud, dont le fleuve Putumayo forme l'épicentre, que depuis la fin du XIX^{e} siècle, des Européens ont exploité et torturé des milliers d'esclaves. Il faudra attendre le 28 décembre 1903 pour que le célèbre Rapport Casement[229], du nom de son auteur Roger Casement[230], parvienne en Europe (au Ministère du *Foreign Office* anglais) et révèle les traitements barbares qu'ont subis les Indiens pendant toutes ces années d'exploitation. Roger Casement va dénoncer, comme il le lui était demandé, les atrocités systématiques commises, par les agents du roi entre

[228] Baptisé vulcanisation en hommage au dieu romain du feu Vulcain, ce procédé permet au latex de résister aux écarts de température et va donner le coup d'envoi à l'industrie du caoutchouc. Dès 1876, l'empire du caoutchouc amazonien va commencer à décliner avec le vol rocambolesque de 70000 graines d'hévéas par un Anglais, Henry Wickham, surnommé « le bourreau de l'Amazonie » par les barons du caoutchouc. Moins de 3000 graines germèrent, suffisamment cependant pour les introduire dans les colonies anglaises, à Ceylan (actuel Sri Lanka) d'abord, puis en Malaisie et en Indonésie. Source : CARCELLER J. « Charles Goodyear et la révolution du caoutchouc », in *Les Échos*, 15/07/2008.

[229] Initialement appelé *British Bluebook*, ce dossier est composé de deux rapports détaillés et de trente fiches d'interrogatoires de sujets britanniques, où l'on peut lire que les Indiens sont contraints, sans salaire, de travailler pour la PAC qui exerce un pouvoir absolu sur eux et qu'ils font l'objet de sévères abus physiques.

[230] Homme politique et diplomate, membre du service consulaire britannique, il réalisa des enquêtes sur les trafiquants au Congo (1901) et au Pérou (1910). Durant la Première Guerre mondiale, il s'installa à Berlin et tenta d'obtenir de l'Allemagne un soutien à la cause indépendantiste irlandaise. À son retour en Irlande, il fut arrêté et exécuté par les Anglais. Source : https://data.bnf.fr. Il est le personnage principal du roman de Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta* (2010).

autres, envers les sujets britanniques. Cependant, il ira plus loin et dénoncera également les faits brutaux dont a fait l'objet l'ensemble de la population congolaise en 1901, en Afrique.

Les conséquences de ce rapport auront des échos jusqu'à l'autre côté de l'Atlantique[231]. Après la publication du rapport et durant les quatre années suivantes, Roger Casement est envoyé par le *Foreign Office* comme Consul au Brésil. À Iquitos, en 1907, le journaliste Benjamín Saldaña Rocca publie des articles dans les journaux locaux *La Felpa* et *La Sanción*[232], dénonçant les conditions inhumaines avec lesquelles sont traitées les populations indiennes asservies pour la collecte du latex au Putumayo par la Peruvian Amazon Company (PAC), dirigée par Julio César Arana (1864-1952). Deux années plus tard, en 1909, l'ingénieur américain Walter E. Hardenburg parcourt cette région et, horrifié par les maltraitances dont il est témoin, rassemble divers éléments à charge (photographies, coupures de presse, etc.) qu'il dilvulgue à Londres dans le magazine financier *Truth* sous le titre de *The Putumayo, The Devil's Paradise*[233]. L'opinion publique alors prend conscience de la situation et l'impact du rapport et des différents articles est d'autant plus important que le conseil d'administration de la PAC siège en Angleterre. Son siège opérationnel est à Iquitos où elle a la mainmise sur toutes les administrations. La ville est devenue un important centre commercial et de regroupement du caoutchouc recueilli au Putumayo avant d'être expédié par voie fluviale sur la côte ouest, et de là, dans le monde entier.

La situation géopolitique et sociale dans la région va fortement influer sur la littérature latino-américaine, fournissant les traits essentiels des cycles littéraires autour du caoutchouc : une nature hostile, qui donne la vie (les moyens de vivre avec l'hévéa) mais aussi la mort (l'esclavage, la malnutrition et les conditions de travail précaires) ; la lutte de l'homme, normalement blanc et occidental (Cova, l'intellectuel de *Los pasos perdidos*, ainsi que Vargas Llosa en tant qu'auteur), contre le monde sauvage, incarné par la forêt et par ses habitants, les Indiens d'Amazonie.

---

[231] Même si Julio César Arana, directeur de la PAC, ne fit l'objet d'aucune poursuite judiciaire et, après plusieurs années passées en Angleterre, retourna au Pérou où il fit une brillante carrière politique

[232] Ces articles sont consultables sur http://delaselvasuwebon.blogspot.com/2010_11_21_archive.html [consulté le 4/10/2018].

[233] Le texte sera ensuite publié en 1912 à Londres par T. Fisher Unwin sous le titre « The Putumayo, the devil's paradise; travels in the Peruvian Amazon region and an account of the atrocities committed upon the Indians therein ». Article consultable sur http://www.gutenberg.org/files/45204/45204-h/45204-h.htm. [consulté le 4/10/2018].

c. Le cas d'Iquitos.

À la fin du XIX[e] siècle apparaissent quelques œuvres mineures comme *Cocolichadas* de Jorge Rúnciman[234] et *Canto del Amazonas* de Fabriciano Hernández (1868). Les premiers indices d'une écriture intégrant la mythologie de l'Amazonie, en l'occurrence la mythologie péruvienne, apparaîtront avec l'anthologie *Leyendas y tradiciones de Loreto* (1918) de Jenaro Ernesto Herrera. À l'ombre des bouleversements liés à la fièvre du caoutchouc, deux groupes littéraires politisés naissent à Iquitos : *La Cueva* et *La Liga.* L'honneur d'avoir écrit ce qui est considéré comme le premier roman amazonien (au sens de roman ayant pour thématique centrale la forêt amazonienne) revient à l'écrivain César Augusto Velarde (1861-1941). Il s'agit de *Sacha-novela: casi-novela de costumbres y leyendas amazónicas* (1928), roman de légendes amazoniennes sur fond d'ambiance militaire pendant la fondation d'une république amazonienne. C'est à cette époque qu'un explorateur allemand, Jorge von Hassel, ingénieur travaillant pour la Sociedad Geográfica de Lima comme photographe, écrira *Apuntes de Viaje en el Oriente Peruano* (1905), petit livre ayant le mérite d'être écrit à la première personne.

Entre la *Revolución Cervantina* de la région de Loreto pendant les années 1920 et les années 1960, émergent les écrivains Genaro Herrera Torres, Arturo D Hernández et le poète César Lequerica. Apparaissent également alors trois bons exemples de groupes littéraires composés par des écrivains nés dans des régions selvatiques et écrivant sur la forêt. Il s'agit des groupes *Trocha, Bubinzana et Urcututu.* Entre 1941 et 1942, est publié à Iquitos le magazine éducatif *Trocha*. Il s'agit d'une publication fondatrice de la littérature enfantine dans la région, le nom faisant référence au sentier ouvert dans les espaces forestiers. Se réunissent autour de cette publication Juan Ramírez Ríos, Ana Sifuentes, Julio César de Pina Peña, Marco Antonio Vértiz et Fernando Barcia. Quelques années plus tard, Róger Rumrrill García (1938) fonda en 1963 le groupe *Bubinzana*, en hommage au recueil de récits d'Arturo D. Hernández, publié pendant les années 1960. Les membres de ce groupe étaient Jaime Vásquez Izquierdo, Javier Dávila, Teddy Bendayán, Manuel Túnjar et, bien entendu, Róger Rumrrill. Enfin, le groupe *Urcututu*, qui apparaît en 1979, est composé cette fois-ci de poètes, de dramaturges, de peintres, de romanciers, et réunit les écrivains Ana Varela Tafur (Iquitos, 1963), Carlos Ramírez

[234] *Cocolichadas* est un poème (non daté précisément) remarqué de sa volumineuse œuvre poétique qui n'a pas encore fait l'objet d'un recueil complet, mais qui a néanmoins été compilée par l'essayiste Manuel Marticorena.

(Requena, Loreto, 1962), Percy Vilchez Vela (1960), Miguel Donaire Pinedo (1962), tous nés après 1960.

d. Littérature réaliste et *regionalismo*

Depuis la fin du XIX^e^ siècle et jusqu'à la moitié du XX^e^ siècle, la littérature réaliste va réagir en Amérique latine contre l'idéalisme romantique qui régnait jusqu'alors. En effet, ce dernier n'était plus en accord avec une littérature qui cherchait à définir son identité collective et individuelle propre, fondée désormais sur une problématique exclusivement américaine, avec un regard autochtone. Il s'agit maintenant de faire « un esfuerzo por reconocer lo propio » selon José Miguel Oviedo :

> Surgen así una cantidad de propuestas que se mueven, todas, dentro de los amplios márgenes del realismo, un realismo innovado, no tanto en formas como en actitud y espíritu, respecto del cultivado en el siglo XIX, pues trataban de responder a las demandas que la situación concreta de cada región componía en la conciencia de sus escritores. Éstos descubren que, siendo cada país o región singular en sus aspectos físicos, modos de vida, usos de lenguaje y tradiciones culturales, esos rasgos no eran bien conocidos fuera de sus fronteras y a veces para los que vivían dentro de ellas: era necesario, entonces, hacer mediante la literatura un viaje exploratorio *tierra adentro* [235].

La littérature latino-américaine va décliner ce voyage intérieur (*tierra adentro*) en plusieurs courants : indigénisme, roman régionaliste, *criollismo* et roman tellurique/de la terre. Autour des années 1920 et en moins de quinze ans, vont paraître les romans fondateurs de la littérature latino-américaine contemporaine : *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, *Un perdido* (1918) de Eduardo Barrios, *Raza de bronce* (1919) d'Alcides Arguedas, *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade et *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos.

e. La novela de la tierra

Le terme *novela de la tierra* est attribué au critique péruvien Torres-Rioseco, cité pour la première fois dans *La literatura Iberoamericana* : « Ya las palabras *novela de la*

[235] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 3, Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 200.

tierra sugieren la observación de que la tierra misma es protagonista en buen número de novelas hispánicas[236].» La terre en question désigne tour à tour la *selva* (dans *Anaconda* (1921) de Horacio Quiroga et *La Vorágine*), la pampa dans *Don Segundo Sombra*, et la plaine (*el llano*) dans *Doña Bárbara*. En l'espace de trois ans vont paraître quatre romans et livres de récits situant au cœur de leur diégèse trois espaces géographiques très caractéristiques de la géographie de l'Amérique du Sud. Soulignons qu'en aucun cas il ne s'agit d'espaces géographiques propres aux centres de pouvoir, comme les grandes villes de la montagne pour l'Équateur et la Colombie ou de la côte pour le Pérou[237].

Dans son essai *América Latina en su literatura*, le poète argentin César Fernández Moreno (1919-1985) parle d'un espace multi-identitaire dans lequel ces courants vont se développer, espace qui cette fois va bel et bien représenter l'Amérique latine :

> Con [estas corrientes], nace una nueva novela y nacen sus *ismos* más definidores: indigenismo, criollismo, regionalismo, naturalismo urbano. Todos estos matices concurren, sin embargo, a una tendencia común: la documental, que trata de ofrecer un inventario de la realidad de cada país. […]. Ese apego a la naturaleza y, en general, a los modelos inmediatos que ofrece la realidad es consecuencia de una vocación misional: por un lado, las novelas de dicho período funcionan como actas de acusación y denuncia de la violencia e injusticia que rigen la vida del hombre americano; por otro, sirven de sucedáneo al libro de viajes: describen el país a los que no lo conocen o lo conocen mal, se meten en la selva, en el llano o en el socavón minero para traer un mensaje de identidad nacional[238].

La littérature régionaliste est celle qui est produite depuis des espaces géographiques et culturels très concrets. Il convient de noter deux traits essentiels : premièrement, l'importance de la nature (*la selva*, *los llanos* et *la pampa*), une nature imposante à laquelle l'homme est soumis ; deuxièmement, une volonté et un intérêt marqué pour les conflits politiques et sociaux : la Révolution mexicaine dans *Los de abajo* ; la marginalité de la population indigène dans *Raza de bronce* (1919) d'Alcides Arguedas, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría ou *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza.

Dans l'Amérique latine du début du XX^e^ siècle, cette littérature sera la réponse littéraire au « véritable personnage latino-américain » évoqué par Carlos Fuentes dans *La gran novela latinoamericana* :

---

[236] TORRES-RIOSECO Arturo, *La gran literatura Iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1945, p. 205.
[237] Sujet abordé dans le point suivant.
[238] FERNÁNDEZ MORENO César, *op. cit.*, p. 424.

> La tendencia documental y realista de la novela hispanoamericana obedece a toda esa trama original de nuestra vida: haber llegado a la independencia sin verdadera identidad humana, sometidos a una naturaleza esencialmente extraña que, sin embargo, era el verdadero personaje latinoamericano[239].

3. L'idée de « périphérie littéraire ».

À plusieurs reprises, nous allons faire référence à l'arc andin nord (*Arco Andino norte*), terme géopolitique entendu ici comme l'espace géographique composé par tous les États qui depuis le Venezuela jusqu'à la Bolivie, en suivant la cordillère des Andes du nord vers l'ouest et de l'ouest vers le sud, entourent le bassin orénoco-amazonien. Cet espace géographique sera donc composé par le Venezuela, la Colombie, l'Équateur, le Pérou et la Bolivie.

Dans ces pays naissent les premières littératures au début de la colonisation grâce à des membres du clergé, nobles ou fils de nobles espagnols nés en territoire américain. Au cours de la période précédant la Conquête, il existait quelques chants populaire (*cantos populares*) anonymes et oraux des civilisations préhispaniques, traduits en espagnol seulement des siècles plus tard.

En Colombie, avant les *Elegías de Varones Ilustres de Indias* du prêtre Juan de Castellanos[240], la culture amazonienne regorge de légendes sur Yurupary, héros mythique et fondateur des tribus indigènes du Brésil et de la Colombie. La *leyenda de Yuruparí* est connue grâce à la transcription, perdue depuis, qu'en fit à la fin du XIX^{e} siècle l'indigène brésilien Maximiano José Roberto, dont il est resté une traduction en italien par le Comte Ermanno Stradelli. C'est l'un des grands textes précolombiens aux côtés du Popol Vuh.

Concernant le Pérou, nous avons l'habitude de citer deux auteurs ayant vécu à la même époque : l'Inca Garcilaso de la Vega[241] et Felipe Guamán Poma de Ayala[242].

---

[239] FUENTES Carlos, *La gran novela latinoamerica*, México, Alfaguara, 2011, p. 15-43.

[240] Poème épique écrit à la fin du XVI^{e} siècle par le poète et chroniqueur espagnol, Juan de Castellanos.

[241] L'Inca Garcilaso de la Vega, ou El Inca Garcilaso, (1539-1616), de son vrai nom Gómez Suárez de Figueroa, est un chroniqueur métis de père Espagnol et de mère Inca. C'est le premier grand écrivain péruvien et le premier latino-américain à écrire sur l'Amérique depuis l'Europe. Ses *Comentarios Reales de los Incas* (*Commentaires royaux des Incas*) est un témoignage unique sur l'histoire des Incas avec une vision moins européenne que les autres ouvrages publiés à cette époque. La Bibliothèque Nationale d'Espagne lui a consacré une exposition intitulée « La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega (1616-2016) » en 2016. Source : BNE.

[242] Felipe Guamán Poma de Ayala, ou *Waman Puma de Ayala*, (?-1615?), est un chroniqueur indigène péruvien, de famille noble inca, de l'époque de la conquête des Amériques. Son œuvre intitulée *El primer nueva corónica y buen gobierno* (Nouvelle chronique et bon gouvernement), achevée vers 1615, est une longue supplique adressée au roi d'Espagne, dont les illustrations très détaillées et abondantes décrivent les terribles conditions de vie des habitants autochtones du Pérou après la destruction de l'empire inca. Cette œuvre comprend également la *Mapa Mundi de Reino de las Indias*, une réalisation unique parmi les

En Équateur, à l'époque coloniale, il existait déjà plusieurs écrits d'origine indigène en quechua. Le plus célèbre d'entre eux est *La elegía a la muerte de Atahualpa*[243], attribué à Jacinto Collahuazo, un cacique né non loin de Ibarra.

Pendant l'époque coloniale, les centres du pouvoir se déplacent définitivement dans les villes fondées par des Espagnols : sur la côte au Pérou et au Venezuela ; dans la montagne, et sur la côte dans une moindre mesure, en Colombie (Bogota et Barranquilla) et en Équateur (Quito et Guayaquil). Les villes apparaissent comme l'antithèse de la montagne au Pérou, et de la forêt dans tous les pays autour du bassin Orénoco-amazonien. La *selva*, elle, n'existe pas encore. Elle n'est qu'une périphérie dans des pays périphériques.

Dans tous ces pays, les caractéristiques géographiques vont marquer aussi le développement culturel. Il s'agit de pays à la frontière des centres de pouvoir au XX^{e} siècle (URSS, États-Unis et Europe), ce qui nous confrontera à la question d'une double marginalité quand nous allons faire référence à l'écriture sur et de la *selva*.

a. Venezuela et Bolivie

Le Venezuela et la Bolivie, situés aux extrêmes de cet espace, se distinguent par des particularités très concrètes. Le premier est considéré comme un pays en partie caribéen et, dans un même temps, aux sources historiques et géographiques de l'Amérique du Sud (rappelons que les Andes naissent, dans leur partie située au nord, au niveau de la frontière entre la Colombie et le Venezuela). Le second, situé au cœur de la cordillère des Andes, partage avec le Pérou les eaux du lac Titicaca, sorte de petite Mer Méditerranéenne source d'une grande partie des mythologies andines. La Bolivie ne dispose plus d'aucune façade maritime (c'est le seul pays du continent américain avec le Paraguay à partager cette caractéristique), si bien qu'une partie du pays est naturellement tournée vers le *Cono Sur*. La structure du pays partage la polarisation *cordillera/selva* visible dans toute la région.

---

cartes indigènes de l'époque pour l'usage de la forme *Mappa mundi*. Cette œuvre, découverte trois cents ans après sa rédaction dans les archives de la Bibliothèque royale du Danemark, constitue à plus d'un titre l'un des documents les plus exceptionnels de l'historiographie mondiale. Visible en ligne sur http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm.

[243] Le poème *Atahualpa Huañui* lamente la mort d'Atahualpa, monarque de l'Empire inca. Ce texte du XVII^{e} siècle, attribué Jacinto Collahuazo, a été transmis par Juan León Mera dans son œuvre *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana* (1868). Disponible en ligne sur https://www.biblioteca.org.ar.

b. La triade andine.

La triade composée par la Colombie, l'Équateur et le Pérou a en commun une structure géographique et une division socioculturelle semblable, tout en conservant chacun des particularités très importantes. La division ternaire *costa/sierra/selva* ne va pas représenter la même chose dans ces trois pays. En Colombie, les centres culturels et politiques ont traditionnellement été en lien avec l'axe de la *sierra* nord/sud, de la côte caribéenne vers la *sierra* (Antioquia, Cundinamarca) en suivant les fleuves Magdalena et Cauca. La côte du Pacifique, très peu peuplée, contraste avec le centre et la côte nord de la Caraïbe, beaucoup plus active intellectuellement et densément peuplée. Vers l'est, restent *los llanos* (Orinoquia) vers le Venezuela et *la selva* vers le sud-est (Amazonie, frontière avec l'Équateur, le Pérou et le Brésil).

Au Pérou, on constate une véritable polarisation entre la côte et la *sierra* où le centre du pouvoir a oscillé tout au long de l'histoire, la *selva*, troisième espace géographique du pays, demeurant la grande oubliée de ce jeu de pouvoir aujourd'hui encore. Avant l'arrivée des Espagnols, ces centres étaient ancrés dans la *sierra*, haut-lieu de la culture inca pour toute la région. Pendant l'époque coloniale, le pouvoir a basculé vers la côte, au détriment de la *sierra*. Pendant cette période, les régions boisées correspondant aujourd'hui à Loreto, Madre de Dios et, dans une moindre mesure, Ucayali, étaient considérées comme de simples espaces de transition vers le grand fleuve et toutes les possibilités de recherches et communication vers l'Atlantique qu'il comportait. La *selva* était considérée comme une terre de sauvages en territoire sauvage.

L'Équateur, coincé géographiquement entre les deux grands pays du Pacifique nord sud-américain, partage des caractéristiques de distribution sociale et de pouvoir avec ses deux voisins. Sur le plan géographique, il est relativement semblable au Pérou dans une répartition ternaire mais sans les espaces désertiques du Pacifique péruvien (passage vers les Tropiques oblige). L'axe de pouvoir traditionnel en Équateur passe par la ligne Quito-Guayaquil, dans ce cas *sierra-costa*. Guayaquil, fondée en 1537 par Francisco de Orellana, fera partie du basculement du pouvoir vers la côte avec l'arrivée des Espagnols. Il donc faut comprendre cette alternance comme une réponse au pouvoir central représentée par la *sierra* (la ville) en Colombie, en Équateur et au Pérou.

José María Arguedas parle de cette division en faisant référence au Pérou, mais son analyse peut servir bien entendu pour le reste des pays de l'arc andin nord :

> La división del país en Costa, Sierra y Selva corresponde no sólo a la realidad geográfica, sino a la particular realidad cultural del país, la cual ha sido en gran parte condicionada por la geografía. Hasta la apertura de las grandes carreteras y su intenso tráfico actual, la geografía física determinó férreamente, como un factor principal, el proceso de la cultura, la asimilación de los caracteres de la cultura occidental por los diferentes grupos humanos del Perú. El proceso era diferente en ritmo y naturaleza en la costa, en la sierra y en la selva[244].

Pour tout cela, la culture et son expression écrite, la littérature, ne peuvent pas être uniformes. La géographie marque les déplacements physiques, même aujourd'hui, d'une manière telle, qu'il est difficile de l'assimiler pour un Européen. Seule l'arrivée du transport aérien[245] a quelque peu rapproché les régions, bien que ce moyen demeure peu accessible pour la majorité des populations. Réaliser un trajet en coupant transversalement la *sierra*, de Bogotá à Puerto Carreño, de Guayaquil à Quito ou de Lima à Pucallpa, demande entre dix et vingt heures de trajet par des autoroutes à la circulation dense et des routes en mauvais état. Sans parler des centres habités qui demeurent sans communication terrestre comme la majorité des villes en territoire amazonien, la plus célèbre étant la ville d'Iquitos, capitale culturelle et économique de l'Amazonie péruvienne comptant plus d'un demi-million d'habitants. La culture a été très tributaire de cette difficulté géographique.

II. Corpus des *Novelas de la selva.*

Comme cela a été dit au début de ce chapitre, tout travail portant sur les *Novelas de la Selva* doit avoir comme premier repère historique le recensement fait par Lydia de León Hazera en 1967. Son étude stylistique du genre commence avec ses mots :

> En la literatura hispanoamericana se destaca la Novela de la Selva como uno de sus aciertos más originales. Nace la Novela de la Selva como un producto del anhelo americanista del siglo XIX que buscaba crear una

[244] ARGUEDAS José María, IZQUIERDO RÍOS Francisco (éds.), *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Madrid, Siruela, 2008, p. 20. [en ligne] Disponible sur http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Cuentosperuanos.pdf.

[245] Le Pérou a été pionnier dans ce domaine : rappelons l'exploit du franco-péruvien Jorge Chávez (1887-1910). Né à Paris de parents péruviens, il passe le col du Simplon aux commandes d'un monoplan le 23 septembre 1910 et est ainsi le premier à franchir la barrière sud des Alpes par la voie des airs. Mais après 42 minutes de vol, il s'écrase alors qu'il tentait d'atterrir. Il succombe à ses blessures quatre jours plus tard. La dépouille du pilote est transférée en 1957 de Paris à Lima dont l'aéroport international porte son nom. Il faudra attendre avril 1921 pour la première traversée des Andes par la Française Adrienne Bolland (1895-1975). Source : *Museo Aeronáutico del Perú*, http://incaland.com.

> literatura autóctona, y nada podía ser más autóctono que las selvas inexploradas de América, en particular aquellas de la cuenca del Amazonas[246].

1. Le corpus de Lydia de León Hazera

Le corpus de Lydia de León Hazera compte un total de quinze œuvres, allant de *María* de Jorge Isaacs (1867) à *La casa verde* de Mario Vargas Llosa (1965). Rappelons que le travail date de 1971, c'est-à-dire six ans seulement après la publication de ce dernier roman. L'auteure dira à propos de *La casa verde* qu'il s'agit du roman à partir duquel la vision de la *selva* se transforma radicalement.

Son analyse stylistique va s'appuyer sur les aspects suivants qu'elle définit dans son introduction : structure et thématique de l'œuvre ; l'analyse de la langue dans l'évocation du paysage ; le traitement de l'espace et du temps dans les romans où cet aspect aurait une signification particulière en relation avec le thème ou l'évocation de la *selva* ; et, en second plan, la critique sociale en relation avec la *selva*.

a. Quels sont ces quinze romans ?

Débutant par *María* (1867) du Colombien Jorge Isaacs, l'étude continue avec une présentation de cinq œuvres et deux recueils ayant pour thème central la *selva* : *Cumandá* (1879) de l'Équatorien Juan León Mera, *De Bogotá al Atlántico* (1879) du Colombien Santiago Pérez Triana, *Green Mansions : A Romance of the Tropical Forest* (1904) de l'Anglo-Argentin William Henry Hudson, *The Sea and the Jungle* (1912) de l'anglais Henry Major Tomlinson, *Inferno verde* (1908) du Brésilien d'Alberto Rangel, *La venganza del cóndor* (1924) du Péruvien de Ventura García Calderón ainsi que *Cuentos de la selva* (1918) et *Anaconda* (1921) de l'Uruguayen Horacio Quiroga.

Toutes ces œuvres forment, toujours selon Lydia de Léon Hazera, l'étape précédant *La Vorágine* (1924) du Colombien José Eustasio Rivera, considérée par Hazera « el prototipo de la Novela de la Selva y cristalización del proceso[247] ».

Viennent ensuite, faisant la jonction entre *La Vorágine* et les romans des années 1950 et 1960, qui marquent un changement radical de l'image de la forêt : *Toá* (1933) du Colombien César Uribe Piedrahita, *Canaima* (1934) du Vénézuélien Rómulo Gallegos,

[246] LEÓN HAZERA Lydia de, *op. cit.*, p. 11.
[247] *Ibid*, p. 12.

La serpiente de oro (1935) du Péruvien Ciro Alegría et *Llanura, soledad y viento* (1965) du Colombien Manuel González Martínez.

Son travail se conclut avec l'étude de deux romans qui expriment le changement radical dans la stylistique de la *novela de la Selva* : *Los pasos perdidos* (1953) du Cubain Alejo Carpentier et *La casa verde* (1965) du Péruvien Mario Vargas Llosa.

L'étude de Lydia de León Hazera place donc *La Vorágine* (1924) comme œuvre charnière d'un corpus qui s'étend de 1867 à 1965.

María

C'est en effet dans *María* que prend forme la *novela de la selva.* Cette œuvre est selon Lydia de Léon Hazera « la manifestación más lograda del romanticismo hispanoamericano[248] » et pour José Miguel Oviedo « sin duda, una de las tres novelas mas populares colombianas, siendo las otras dos *La vorágine* y *Cien años de soledad*[249] ». Dans *María*, le paysage américain est reconnu non seulement comme ressource littéraire mais aussi en tant qu'élément central. Le paysage et sa vision romantique, ainsi que la langue poétique employée par Jorge Isaacs (comme ce sera le cas de José Eustasio Rivera plus tard) vont marquer le début du genre. Dans le cheminement vers la valorisation de la nature en tant que valeur autochtone dans la recherche de l'authenticité, la nature va refléter le personnage comme un *alter ego* ou une projection symbolique :

> al tratar de aprender el sentimiento de la naturaleza que nos expresa Issac en *María*, lo que nos queda es una esencia, un resabio de sensualidad que, a veces, parece tenida de la voluptuosidad de un sibarita. La naturaleza es María, y María es la naturaleza.[250].

María marque une évolution fondamentale dans la peinture du paysage. Le paysage américain – l'ouest de la Colombie dans ce cas, la façade ouest du nord des Andes, l'espace forestier entre la valle du Colca et la région du Choco – est décrit comme un paysage-jardin tout au long de la première partie (chapitres I à LV). Le poète dépeint la nature dans une langue empreinte de mélancolie et d'amour, soulignant la symbiose entre les sentiments des personnages et le paysage. Le contraste est évident avec la deuxième partie du roman (à partir de chapitre LVI). L'harmonie cède le pas à une

[248] *Ibid*, p. 25.
[249] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 3, op. cit.*, p. 229.
[250] LEÓN HAZERA Lydia de, *op. cit.* p. 26.

atmosphère funèbre et sauvage qui annonce la mort de María : « En este ambiente tétrico y agreste, que se puntualiza a partir del capítulo LVI, radicamos el nacimiento de la Novela de la Selva[251] .»

Lydia de León Hazera propose ici une analyse très pertinente concernant l'esthétique sur laquelle nous reviendrons tout au long de la deuxième partie :

> El deslinde tiene dos dimensiones, una estética y otra físico-geográfica, que nos proporciona la clave para el análisis estilístico: la estética nace del ambiente literario que rige la época y de la personalidad artística del poeta; la físico-geográfica es la base para la expresión estética y la una no puede existir sin la otra[252].

Il convient ici de remarquer que ce changement de ton et de style tout au long des chapitres LVI-LIX est fondé sur un événement autobiographique, comme ce sera également le cas pour *La Vorágine*, *Los pasos perdidos* et pour *La casa verde*. Dans le cas de Jorge Isaacs, il va s'agir du retour à la propriété paternelle où il découvre la perte de tout le patrimoine familial, et doit alors travailler et accepter « el trabajo de subinspector de caminos en una región malsana a la orilla del Dagua, río que desemboca en el Pacifico. Allí en un campamento que se llama La Víbora vive un año como salvaje acosado por murciélagos, víboras e insectos[253] ». C'est dans cet environnement hostile que Jorge Isaacs, très affaibli par la fièvre, commença à écrire *María,* œuvre qu'il finira trois ans plus tard à El Peñón, à Cali. Dans le roman, la deuxième partie sera le reflet de cette période sombre de son existence. Il paraît très important de s'arrêter quelque peu sur la personnalité de Jorge Isaacs, la genèse de *María* et les chapitres centrés dans la forêt. Chez Jorge Isaacs, le paysage est une source de réconfort, comme en témoigne dans la première partie le personnage de María qui vient en contrepoint d'une nature hostile, celle du Campamento Víbora ; quant à la deuxième partie, écrite à Cali, l'évocation de la Valle del Cauca paraît mettre quelques temps à distance la souffrance provoquée par les fièvres. Le paysage doit donc avant tout être considéré comme un reflet du caractère et de l'état d'âme de l'auteur, comme le décrit Mario Carvajal : « El corazón de Isaacs estaba polarizado por el paisaje que lo había formado con las más puras esencias y las más altas categorías de su atmosfera. Era un hijo irrevocable de su sustancia cósmica[254]. »

---

[251] *Ibid.*
[252] *Ibid.*
[253] ARCINIEGAS Germán, *Genio y figura de Jorge Isaacs*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1967, p. 28-35.
[254] CARVAJAL Mario, *Visión y pasión de Jorge Isaacs*, Manizales, Colombia, A. Zapata, 1937, p. 37.

Entre *María* et *La Vorágine*

Entre *María* et *La Vorágine*, une série de romans vont aider à tracer définitivement les traits fondamentaux des *novelas de la selva* : tout d'abord, ils recèlent des descriptions stéréotypées de la nature révélant une vision totalement européo-centrée, malgré le caractère unique de l'environnement latino-américain (*Cumandá* et *De Bogotá al Atlántico*). Ensuite, ils se caractérisent par la présence secondaire et subsidiaire des habitants de la forêt (*Cumandá*, *Green Mansions*, et les récits de Quiroga). Enfin, la nature, vue comme destructive et maligne, y est diabolisée (*Inferno verde* et *Cumandá*).

Il faut aussi noter dans la liste proposée par Lydia de Léon Hazera la présence quelque peu surprenante de deux romans écrits en anglais : celui de l'Anglo-Argentin William Henry Hudson[255] et celui de l'Anglais Henry Major Tomlinson[256]. Dans *Green Mansions*, publié en 1904 à Londres par Duckworth[257], on retrouve le schéma récurrent de la confrontation entre le monde sauvage – incarné par l'Indien Rima – et le monde occidental – représenté par Abel – autour d'un amour impossible, avec la forêt comme décor et en arrière-plan, un pays en pleine ébullition politique, le Venezuela du début de siècle. Si elle demeure relativement méconnue, cette œuvre de William Henry Hudson, admirée notamment par Joseph Conrad, a pourtant eu une grande influence sur les lettres anglo-saxonnes, et on peut également en trouver l'empreinte dans l'œuvre d'Alejo Carpentier.

The Sea and the Jungle fut pour sa part publié en 1913, également par Duckworth à Londres. Ce premier roman de Henry Major Tomlinson décrit les voyages du navire de

[255] Ornithologue, naturaliste et écrivain argentin d'origine britannique, né dans une famille d'émigrants nord-américains arrivée au Río de la Plata en 1837, W. H. Hudson (1841-1922) partira vivre à Londres en 1869 à cause d'une grave maladie cardiaque. Passionné dès l'enfance par l'étude des plantes et des animaux, il restera malgré la distance très proche de l'Amérique latine et de sa nature, comme le prouvera son œuvre la plus connue, *Green Mansions*. Il cofonda à Londres en 1889 la première société protectrice des oiseaux, la Royal Society for the Protection of Birds. Il fit également paraître une série d'études ornithologiques, dont *Argentine Ornithology* (1888-1899) et *British Birds* (1887). Mais ce sont ses livres sur la campagne anglaise – dont *Hampshire Days* (1903) et *Afoot in England* (1909) – qui le rendirent vraiment célèbre. Bibliographie disponible sur https://data.bnf.fr.

[256] Henry Major Tomlinson (1873-1958), écrivain et journaliste britannique, est célèbre pour ses écrits pacifistes et ses récits de voyage liés à la vie en mer, inspirés de son expérience comme commis d'expédition pendant quelques années. Source : MAYER Frederick P., « M. Tomlinson: The Eternal Youth », *Virginia Quarterly Review*, Winter 1928, p. 72-82, in *VQR*, mai 2010. [en ligne] Disponible sur https://www.vqronline.org/essay/hm-tomlinson-eternal-youth.

[257] *Green Mansions* est paru en français sous le nom de *Vertes Demeures* dans la collection Points au Seuil en 1984.

commerce Capella en 1909 et en 1910, premier navire anglais à s'aventurer à l'embouchure de l'Amazone.

La liste est également composée de quatre romans ou recueils de récits, *La venganza del cóndor* du Péruvien Ventura García Calderón, *Cuentos de la selva* et *Anaconda* de l'Uruguayen Horacio Quiroga et, bien entendu, *Inferno verde* du Brésilien Alberto Rangel.

De nouveau, ce dernier recueil attire notre attention car il est le seul écrit en portugais alors même qu'il nous aurait paru naturel que la littérature lusophone occupât une place de choix dans une telle liste, du fait de l'importance de la *selva* brésilienne. Alberto Rangel[258] écrit *Inferno Verde. Scenas et scenarios do Amazonas* entre 1901 et 1904, et le roman sera publié avec la préface de Euclides da Cunha en 1908. Ce titre restera dans la mémoire collective et marquera durablement l'imaginaire occidental de cette image d'enfer vert évoqué plus tard par José Eustasio Rivera dans *La Vorágine*.

Dans *Inferno verde*, Alberto Rangel dépeint les oligarchies locales[259], issues de l'exploitation des plantations de caoutchouc, comme la source des nombreuses difficultés qui affectaient la région.

Entre *La Vorágine* et les deux derniers, *La casa verde* et *Los pasos perdidos*.

Il s'agit de quatre romans écrits entre 1933 et 1965 et qui vont donner de la nature et de son exploitation une représentation similaire à celle présentée dans les romans

[258] Alberto Rangel (1871-1945) était un ingénieur et écrivain brésilien, contemporain et ami d'Euclides da Cunha. Après l'obtention de son diplôme d'ingénieur à l'École militaire de Rio de Janeiro en 1899, il fut à la tête d'une brigade d'artillerie pendant la révolte de l'Armada. L'année suivante, il quitta l'armée (qu'il critiqua dans le pamphlet *Out of Form* en 1900) et s'installa à Amazonas où il occupa différents postes dans les Bureaux des Terres, des Mines, de la Navigation et de la Colonisation, puis devint Secrétaire du gouvernement local d'Amazonas d'Antonio Constantino Nery. Il écrivit son premier livre, le recueil de chroniques *Inferno verde*, publié en 1908. Il rejoignit le service diplomatique et se rendit en France, en Angleterre, en Espagne et au Portugal. Au cours de cette période, il rechercha les documents qui serviraient de base à ses livres sur des thèmes historiques et biographiques. En effet, un autre aspect moins exploré de cet écrivain est celui d'historien de l'époque impériale au Brésil. Au début de la Seconde Guerre mondiale, il quitta son poste au consulat du Brésil à Paris et retourna à Rio de Janeiro où il mourut en 1945.

[259] Alberto Rangel a fréquenté cette oligarchie à travers la famille Néry pour qui il a travaillé, et qui était représentative de ces grands propriétaires de plantations de caoutchouc. Parfois appelés « colonels » à cause des armées privées qu'ils avaient chez eux, ces grandes familles régnaient en maîtres au sein d'un système féodal tropical. Source : SOUZA Márcio de, *Breve história da Amazonia*, São Paulo, Marco Zero, 1994, cité par Marcia Caetano LANGFELDT dans sa Thèse de doctorat en Littérature brésilienne, « l'Amazonie et les impasses de la civilisation dans les récits du XX^{e} et XXI^{e} siècles », dirigée par Mme Claudia Poncioni et soutenue en novembre 2018, Université Paris Sorbonne Nouvelle.

précédents, mais déjà avec quelques variations substantielles : c'est le cas du traitement de l'indigène ou de la question de l'exploitation de la terre, déjà évoquée dans *La Vorágine* en 1924.

Toá (1933) du Colombien César Uribe Piedrahita et *Canaima* (1935) du Vénézuélien Rómulo Gallegos se rapprochent beaucoup, et dans l'histoire, et dans le ton, du groupe précédent, mettant en scène une nature dangereuse, avec une esthétique lugubre et violente (surtout dans *Toá*). Le traitement de la figure de l'indigène y est encore très stéréotypé et marginal.

La serpiente de oro (1935) de Ciro Alegria et *Llanura soledad y viento* (1965) de Manuel González Martínez vont marquer un net changement d'attitude concernant le traitement de la forêt, ainsi qu'envers les habitants de la *selva*.

III. Corpus principal.

1. Présentation des trois romans.

    a. La Vorágine

La Vorágine repose sur de nombreux personnages inspirés de rencontres faites par José Eustasio Rivera au cours de son voyage dans l'ouest et le sud de la Colombie, mais aussi de faits réels tels que les crimes commis dans la région du Putumayo par l'entreprise Arana ou les massacres perpétrés par le *colonel* Funes. Rivera a fait le choix de conserver leur véritable nom à plusieurs personnages (Franco, Alicia, Funes). Le roman apparaît comme une autobiographie retrouvée dont l'auteur, Arturo Cova, un jeune poète, disparaît à la fin avec l'ensemble de son groupe d'expédition. L'idée de journal semble être le seul élément d'unité d'un texte sans articulation apparente, sur lequel viennent se greffer de nombreux récits et voix annexes. La trame sentimentale, traitée de façon relativement anecdotique, sert de fil conducteur à une série d'épisodes présentés simplement par date, à la façon d'un journal vers la fin. Le texte est écrit à la première personne, à l'exception du prologue et des quelques lignes finales expliquant que le récit a été tiré des notes manuscrites d'Arturo Cova, disparu dans la forêt.

La genèse du roman et les espaces naturels.

José Eustasio Rivera rentre pour la première fois en contact avec les *llanos* en 1916, lors de sa dernière année d'études de droit pendant laquelle il visite Villavicencio. La route qu'il emprunte alors sera la même que celle que prendront dans la fiction Alicia et Arturo. Au retour de son voyage, il va publier dans *La Patria*, journal de Bogota, un article narrant son expérience dans la région. Selon son biographe Eduardo Neale-Silva, « sin duda el contacto con la tierra desatada en él potentes arrebatos atávicos, que el roce social mantenía encubiertos en la vida de relación[260] ». Ce contact avec la terre dans laquelle s'enracinera sa future œuvre va se renforcer deux ans plus tard quand il est engagé comme avocat au Casanare : cela va lui permettre de découvrir, d'une manière plus durable, les futurs paysages de *La Vorágine*, mais aussi de faire connaissance avec ses futurs « personnages », Luis Franco Zapata et Alicia Hernandez Carranza. Il va rester ensuite au Casanare, à Orocué et Sogamoso, jusqu'en 1920. C'est à cette période qu'il contracte le paludisme qui lui cause de terribles maux de tête. Deux ans plus tard, de retour à Sogamoso, il débute la rédaction de *La Vorágine*. Il y finit la première partie, l'année même où il est nommé secrétaire-avocat pour la commission officielle chargée de surveiller la frontière entre la Colombie et le Venezuela. Cette nouvelle charge lui permet d'entreprendre dès 1923 de longs voyages à travers toute l'Orénoquie, navigant sur le fleuve Orénoque jusqu'à San Fernando de Atabapo, « pilotando [el] mismo una canoa[261] » sur l'Inirida et le Guaviare. Il s'intéresse alors à la vie du Colonel Funes : « Aquí (en San Fernando) estoy trasegando los archivos de Funes, y he topado datos curiosos para mis futuras páginas[262] ». Toutes ces découvertes influent sur le cours de l'écriture des deuxièmes et troisièmes parties. Mais l'événement réel qui crée le point de jonction de toutes ces expériences dans son imagination aura lieu sur la route du retour de San Fernando, avant de prendre la route de Manaus : « De regreso (…) se documenta sobre las condiciones en que fueron vendidos unos setenta llaneros colombianos por Julio Barrera al sirio Miguel Pezil. Fugados aquéllos, recurrieron al cónsul colombiano en

[260] Toutes les citations faisant référence à la biographie de José Eustasio Rivera sont tirées de NAELE-SILVA Eduardo, *Horizonte humano, Vida de José Eustasio Rivera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Une autre référence importante concernant la biographie de l'auteur est celle intitulée *Cronología*, travail très soigné et détaillé de Juan Loveluck dans son édition de *La Vorágine* (RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, éd. Juan Loveluck, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.)

[261] Témoignage de D. Carlos Alamo Ibarra, cité par Eduardo Naele-Silva. Source : NAELE-SILVA Eduardo, *op. cit*., p. 240.

[262] *Ibid.*, p.144-149.

Manaos, quien los repatrio por el Caqueta[263] ». Cette histoire donnera son unité au roman qui aura pour axe central la description de la vie des *enganchados*.

Rappelons que l'État colombien connaît depuis quelques années plusieurs conflits frontaliers, dus d'un coté à l'indépendance de Panama, et de l'autre, aux éternelles disputes frontalières dans le sud entre l'Équateur et le Pérou, et au sud-est entre le Brésil et le Venezuela. Rivera publie différents articles sur ce sujet qui l'intéresse grandement dès 1924, alors qu'il met un point final à *La Vorágine*. Au moment où il commence à publier sa série d'articles « Falsos postulados nacionales » dans *El Nuevo Tiempo de Bogotá*[264], trois journaux de la Capitale évoquent la future parution de son roman : « *La Vorágine*, novela de José Eustasio Rivera. Trata de la vida de Casanare, de las actividades peruanas en La Chorrera y en el Encanto y de la esclavitud cauchera en las selvas de Colombia, Venezuela y Brasil[265] », mettant l'accent sur le contenu historico-social du roman.

Cette première édition paraît dans une période de transition intellectuelle en Colombie, « un momento en que ya se había establecido el conflicto entre las dos generaciones, la del Centenario y al de los Nuevos[266] ». Si les premiers allaient vanter les qualités de l'œuvre, les seconds allaient quasiment l'ignorer.

Signalons qu'en 1925, Rivera est nommé membre de la *Comisión investigadores de los intereses de Colombia*, et qu'il commence à s'intéresser de plus près aux problématiques liées au pétrole qui impliquent, outre la Colombie, le Mexique et son voisin vénézuélien.

Il faudra attendre la deuxième édition de 1926 pour que la critique se mette d'une manière quasiment unanime à louer l'œuvre. Cette édition a été relue et purgée de passages en alexandrins qui alourdissaient le texte, grâce à l'aide de Rafael Maya. Vicente Blasco Ibáñez dira alors de *La Vorágine* qu'elle incarne « el advenimiento de la verdadera literatura americana, injerto ya vivificante en el tronco de la española[267] », et Alfonso Reyes que c'est un libre admirable « que tiene el acento humano y la fuerza de las obras plenamente realizadas[268] ».

Le manuscrit et la publication.

[263] RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, ed. Juan Lovelock, *op. cit.*, prólogo p. XVI.
[264] *Ibid.* p. 282.
[265] NAELE-SILVA Eduardo, *op. cit.*, p. 298.
[266] RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, ed. Juan Loveluck, *op. cit.*, cronología p. 282.
[267] *Ibid.* p.284.
[268] *Ibid.*

Si le livre de référence concernant la biographie de Rivera est sans aucun doute celui du chilien Eduardo Naele-Silva, concernant la vie éditoriale de *La Vorágine*, il faut se référer aux articles du Colombien Hernan Lozano, notamment *Teratología editorial, piratería y clonaje* (1988) qui nous montre que le cas de *La Vorágine* est l'un des plus lamentables de l'histoire éditoriale de la littérature latino-américaine[269]. Publié pour la première fois par Crono à Bogota en 1924, il faudra attendre la cinquième édition, celle publiée en 1928 à New York par Andes, sa propre maison d'édition, pour pouvoir parler d'une version définitive, corrigée par l'auteur. Dans l'intervalle, les agressions éditoriales sur le texte sont multiples : « No se puede saber, donde termina la ignorancia y el descuido y donde comienza la intención deliberada de reducir y simplificar el texto[270] ».

Aujourd'hui, le manuscrit original est conservé à la Bibliothèque nationale de Colombie. Il s'agit d'un carnet de notes dans lequel Rivera écrivait durant ses voyages pour la Commission. Il contient également des informations sur les origines du roman et ses principaux personnages, Arturo Cova et sa maîtresse Alicia.

La traduction en français.

En 1934, les éditions Rieder publient *La voragine*, avec la traduction de Georges Pillement, traducteur de l'œuvre du Guatémaltèque Miguel Ángel Asturias. Aucune nouvelle traduction n'est parue depuis. Actuellement, l'œuvre n'est plus cataloguée.

Une structure ternaire.

Le roman, divisé en trois parties, relate une descente aux enfers représentés par le cœur de la forêt. Il s'agit d'une approche par paliers successifs de Bogota jusqu'à l'épaisseur tropicale : descente vers Villavicencio et arrivée aux *llanos*, entrée dans la *selva*, premier contact avec les *caucheros* et découverte de la vie dans les *cauchería*s. Chaque espace nourrit la narration d'expériences et la psychologie des personnages principaux – Cova, Alicia, Fidel, Griselda et Clemente Silva – se construit à partir des échanges avec nombre de personnages archétypaux comme Funes et Arana (*señores del*

[269] RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, ed. Montserrat Ordóñez, *op. cit*., p. 14-15.
[270] RIVERA José Eustasio, *ibid*., p.15.

caucho), Franco et Zoraida (personnages liés au trafic d'hommes et de caoutchouc) ou encore Mesa.

Descente des Andes et dans *los llanos*.

La déchéance d'Arturo Cova commence d'ailleurs quand il est encore dans la plaine (*llano*), au cours de la lutte brutale qui l'oppose aux hors-la-loi. Après avoir fui la ville en enlevant Alicia, il tente de séduire la femme de son ami Franco, la « Niña Griselda ». Mais soudain, les deux femmes disparaissent. Cova, pris de remords et les croyant esclaves dans la forêt, organise une première expédition pour les retrouver.

Entrée dans la forêt (*selva*).

L'entrée dans la forêt est marquée par ce que la critique a nommé traditionnellement la *Oda a la selva*, récit de quelques paragraphes où la voix du narrateur est un écho par anticipation de celle du personnage Clemente Silva, qui apparaitra quelques pages plus tard.

L'univers des *caucherías*.

Le début de la troisième partie se caractérise par la même structure que pour la deuxième. Le texte débute avec une *Oda a los caucheros* où l'auteur, empruntant la voix du *cauchero* Clemente Silva, évoque la misère, le mirage de l'argent promis et la souffrance. Dans le territoire décrit où n'existent ni loi, ni gouvernement, règnent en maître les « reyes del caucho », suivant un système féodal bien structuré localement. Au cours du récit s'insère l'histoire de Clemente, vieillard *cauchero* qui nous raconte la vie dans les exploitations et les souffrances de la main-d'œuvre indigène dans les vastes plantations de caoutchouc. Clemente a connu les pires aventures et enduré les conditions de travail les plus pénibles, dans l'espoir de retrouver son fils Luciano, disparu depuis plus de dix ans. Clemente, dans sa quête, a parsemé la forêt de messages gravés sur les écorces des arbres concernant la perte de son fils. Il finira par découvrir à la fin du deuxième chapitre que son fils est mort et il lui faudra attendre encore quelques années avant de trouver ses os.

Revenant au récit principal, l'auteur nous apprend qu'Arturo Cova et son ami Franco ont enfin rejoint Alicia et Griselda, et les ont délivrées. Leur ravisseur, un *cauchero* bien entendu, mourra dans d'atroces conditions. Mais si Arturo a atteint son but,

il revient de son expédition comme détruit, physiquement et moralement, par la forêt qui se révèlera finalement plus forte que l'homme. En effet, c'est sur la dépêche d'un Consul, qui annonce la fin de Cova et de ses compagnons d'un laconique « los devoró la selva » (« La forêt les a dévorés ») que se termine *La Vorágine*.

Deux grands espaces

Malgré cette évidente structure ternaire, le roman repose de manière équilibrée sur deux grands espaces, *los llanos* et *la selva*. Si la présence des *llanos* déborde sur la deuxième partie, c'est la partie consacrée à la *selva* qui lui a apporté la célébrité littéraire.

La lecture permet de suivre d'une manière très précise le parcours d'Arturo Cova et Alicia, ainsi que de deux autres groupes par la suite, qui s'organise en suivant le cours des rivières qui structurent la triple frontière entre Colombie, Pérou et Brésil. L'insertion d'une carte dans les premières éditions du roman révèle le souci de la précision de Rivera et étaie une œuvre se voulant le reflet d'une réalité qu'il veut décrire avec fidélité, tant sur le plan historique, social, géographique ou territorial.

b. Los pasos perdidos

La genèse du roman et les espaces géographiques.

Alejo Carpentier écrit *Los pasos perdidos* entre 1948 et 1953, presque entièrement en territoire vénézuélien. C'est à cette période qu'il met un point final à *El reino de este mundo*. En 1954, paraît la première édition de *Los pasos perdidos* au Mexique. Une année plus tard, en 1955[271], de passage forcé sur l'île de Guadalupe à cause d'une avarie de son avion, Carpentier conçoit sa prochaine œuvre, *El siglo de las luces*. Nous parlons ici de trois œuvres majeures de la bibliographie de leur auteur et très importantes dans la littéraire latino-américaine.

Ses deux voyages dans le sud et l'est du Venezuela et les multiples incursions dans des espaces jamais encore foulés par un Occidental ont marqué l'élaboration de *Los pasos perdidos*. L'auteur écrit le roman lors de son séjour à Caracas, capitale d'un pays qu'il considère comme représentatif de l'Amérique latine par son emplacement et histoire : « Venezuela es quizá el único país de América del Sur que presenta toda clase

[271] CARPENTIER Alejo, *Los pasos retrobados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 371.

de paisajes ; es une especie de compendio telúrico de América[272] ». Il est alors invité par son ami Carlos Eduardo Frías pour travailler dans l'une des stations de radio de sa propriété. Pendant ce séjour, il voyage dans la Grande Savane et en Guyane en 1946, et visite le Haut Orénoque en 1947 : « Y tuve el recuerdo que una tarde luminosa, extraordinaria, tuve algo así como una iluminación : la novela *Los pasos perdidos* nació en pocos segundo, completamente estructurada, hecha[273] ».

Giuseppe Bellini, dans son article « Viaje al alto Orinoco, un posible antecedente de *Los pasos perdidos* », évoque les différentes influences littéraires qui ont été à la genèse du roman. Dans l'article, comme la plupart des critiques, il fait référence à *La Vorágine* et à *Doña Bárbara*, que l'auteur a confirmé avoir lus[274], ainsi qu'au personnage de l'indigène de *Cautiverio feliz* de Pineda y Bascuñan, qui a largement inspiré Rosalía[275], mais aussi à la possible influence de *Heart of Darkness* (1899)[276], jamais reconnue officiellement comme une source d'inspiration par Carpentier lui-même, en tout cas d'après nos recherches. Rappelons que ce roman majeur de Joseph Conrad paraît en 1889, c'est à dire vingt-cinq ans avant la parution de *La Vorágine*. Il semble assez évident que les trois auteurs dont nous étudions l'œuvre ont eu accès et ont pu lire ce roman, et pourtant aucun ne cite, à notre connaissance, la possible influence de cette œuvre, alors même que nous pouvons voir différents éléments de ressemblance, comme nous allons l'évoquer à plusieurs reprises au cours de notre travail. Cependant, ce qui attire notre attention dans cet article, c'est la référence à *Viaje al alto Orinoco* (1905), œuvre du Vénézuélien Rufino Blanco Fombona[277], livre relativement méconnu (ce qui peut en partie expliquer, selon Giuseppe Bellini, le fait qu'elle soit généralement omise de la liste des habituelles influences). Toujours selon lui, la lenteur de ce livre aurait influencé Carpentier dans la façon de décrire les espaces naturels, ceux mêmes qu'il visitera en 1948. Une autre influence possible serait sur la structure finale du livre, qui se présente comme un journal, comme celui de Blanco Fombona.

Ces deux voyages sont riches en expérience pour l'écrivain :

---

[272] CHAO Ramón, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 147.
[273] CARPENTIER Alejo, *Los pasos retrobados*, *op. cit*., p. 62.
[274] CHAO Ramón, *op. cit.*, p. 154-155.
[275] DUBCOVA Viera, « Los pasos significativos », in *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier (oeuvre collective)*, La Habana, Casas de las Américas, 1977, p. 344.
[276] Traduit en français par *Au cœur des ténèbres.*
[277] Rufino Blanco Fombona (Caracas, 1874 - Buenos Aires, 1944), écrivain et diplomate vénézuélien, figure importante du mouvement moderniste dans son pays. Il est rentré au Panthéon national du Venezuela. Source https://www.biografiasyvidas.com (consulté le 12/07/2018).

> Un día feliz de 1947, la casualidad me hace volar en un avión especial del servicio de cartografía, que siguió un itinerario que ninguna línea comercial tenía: remontar el Orinoco a muy baja altitud desde Ciudad Bolívar a Puerto Ayacucho por el centro del cauce del río […][278].

Ces deux voyages et la description qu'il en fit dans des conférences et certains passages notables dans des articles, rassemblés dans *Los pasos retrobados*, montre l'esprit de découverte et, d'une certaine manière, la fascination de l'homme moderne, dans le sens noble du terme, ébloui par la capacité de l'homme de survoler la Grande Savane ou traverser le pays en l'espace de deux heures, dont nous voyons un reflet dans *Los pasos perdidos*. Ce récit en forme de journal de voyage, mais aussi de journal intime, traduit la métamorphose, tant du personnage anonyme roman que de l'auteur, de l'homme moderne *dénaturé* de la grande capitale occidentale en l'homme latino-américain qui vit pleinement son américanité.

Une œuvre structurée autour de l'aller-retour permanent entre deux mondes.

Dans la grande ville.

Le récit commence dans une grande ville occidentale, très probablement New-York, comme l'indique une série d'indices évoqués par l'auteur. Le protagoniste, musicologue et compositeur Espagnol d'origine caribéenne dont le nom est inconnu, est marié à Ruth, comédienne de théâtre. Il a perdu le goût de composer et supporte mal le quotidien fade de sa vie dans la grande ville. Cette monotonie est rompue lorsqu'un conservateur de musée, également professeur d'université dont il a été l'élève, lui propose une bourse dans le but de partir à la recherche d'instruments de musique primitifs, au cœur de la forêt vierge d'Amérique du Sud. Il décide de partir après de longues hésitations, avec sa jeune maîtresse, l'insouciante Mouche.

Dans la ville révolutionnaire. Voyage dans la *selva*.

Dès son arrivée par avion sur le sol sud-américain, le personnage commence un voyage dans le temps, qui débute par la récupération de la langue de son enfance, l'espagnol. Cet espace de transition entre l'origine et la forêt tropicale est composé par paliers successifs : premièrement, l'espace urbain dans lequel ils atterrissent, ville en

[278] CHAO Ramón, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, *op. cit.*, p. 146.

plein chaos révolutionnaire, dû à l'instabilité politique et à un putsch militaire ; et deuxièmement, le voyage vers le sud, qui permet d'identifier à mesure que la narration avance les différents espaces naturels entre la côte et la forêt : la plaine, les vallées situées entre les Andes, la savane et, finalement, les abords de la forêt et son réseau fluvial labyrinthique. Ce voyage est présenté au gré des difficultés orographiques qui provoquent de constants changements de moyens de transport, depuis l'arrivée initiale par avion, en passant par le car pour circuler dans le pays, puis les embarcations légères et le voyage à pied, dans un cheminement inverse au progrès occidental. Ce voyage vers les origines se dessine aussi par les difficultés d'accès qui trouvent écho dans les noms ancestraux donnés aux espaces géographiques traversés (la vallée des flammes, la terre des chiens, celle des chevaux et finalement celle des oiseaux). Ce parcours est jalonné d'une série de rencontres successives qui vont peu à peu composer le groupe qui va poursuivre le voyage. La plus importante sera celle du narrateur avec Rosario, jeune métisse qui deviendra sa maîtresse quand Mouche, tombée gravement malade, devra être évacuée et quitter l'expédition à cause de fortes fièvres.

Une fois expédiés au musée les instruments de musique dont la découverte avait motivé initialement le voyage, va se déployer alors tout l'imaginaire de la colonisation – la quête de l'*El Dorado*, les exploitations de minéraux, la relation entre le prêtre missionnaire et les indigènes, les épreuves à subir. À ce moment, le protagoniste fait la connaissance de *el Adelantado*, fondateur d'une ville cachée dans la forêt. En compagnie du prêtre, *el Adelantado* et la jeune indigène Rosario, finissent par passer la dernière épreuve avant d'accéder au dernier palier du temps, et remonter finalement aux origines. Ils arrivent dans la ville fondée hors du temps, Santa Mónica de los Venados. Le protagoniste du récit se laisse prendre au charme de la vie naturelle et retrouve la joie d'aimer et de créer. Mais l'acte de création, qui consiste en l'écriture de la musique dans son cas, est liée à l'utilisation d'un matériel rare et cher dans la forêt, le papier.

Retour à la grande ville et échec du deuxième voyage

Un jour, après de longues et rudes journées de pluie tropicale, un avion envoyé à sa recherche par la femme du personnage principal, survole le village et se pose dans la forêt. Il repart avec l'idée de revenir ensuite avec des réserves de papier et de retrouver Rosario. De retour à la civilisation, il est assailli par un violent sentiment d'ennui et de

dérision, et, laissant tout derrière lui, décide de retourner chez les « sauvages ». Mais il ne parvient pas à retrouver le chemin du village à cause de la montée des eaux et de la disparition des signaux qui lui permettaient d'y accéder. Alors qu'il attend que les eaux descendent, il apprend que Rosario était enceinte et qu'elle s'est mariée avec un membre du village. Il décide alors de rentrer chez lui et le livre se conclut sur une réflexion sur les sociétés primitives et l'idéalisation du sous-continent latino-américain.

c. La casa verde.

L'auteur, la genèse du roman et les espaces.

Le cas de la genèse de *La casa verde* est assez intéressant dans le sens où elle a été précieusement détaillée par son propre auteur dans le livre *Historia secreta de una novela,* paru en 1971. Mario Vargas Llosa nous révèle à la fois l'origine du projet d'écriture, mais également ses étapes de construction depuis le moment fondateur. Il s'agit d'un bel exemple pratique de la théorie du roman cathartique, permettant à l'auteur d'exorciser ses démons. Dès lors, il est difficile de dissocier fiction et part autobiographique. Comme c'est le cas pour les écrivains précédents, le contact direct avec le terrain sera fondamental, mais Mario Vargas Llosa n'est pas un écrivain tellurique, refusant de s'inscrire dans la lignée des romanciers *de la tierra*.

Le roman plonge ses racines dans les souvenirs de l'auteur, notamment son enfance à Piura en 1946 :

> El origen de esta novela es mi vida ocurrió hace veintitrés años (yo ni lo sospechaba, desde luego), en 1946, cuando mi familia llegó a Piura por primera vez; vivimos allí solo un año. […] Ese año […] fue decisivo para mí. Las cosas que hice, la gente que conocí, las calles y las plazuelas y las iglesias y el rio y las dunas […] quedaron grabadas con fuego en mi memoria[279].

C'est pendant cette période qu'il découvre l'existence mystérieuse d'un bordel aux alentours de Piura, dans le désert. Quelques années plus tard, en 1952, il découvre de l'intérieur *la casa verde* : « Era una institución subdesarrollada ; nada confortable, pero verdaderamente original. Consistía en una sola enorme habitación, llena de puertas que daban al desierto[280]. »

[279] VARGAS LLOSA Mario, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets, 2008 [1971], p.13.
[280] *Ibid*, p. 25.

Six ans plus tard, en 1958, il visitera le Haut Marañón dans le cadre d'une expédition avec l'anthropologue Juan Comas visant à découvrir le territoire des tribus indigènes Aguarunas et Huambisas. Dans *Historia secreta de una novela*, Vargas Llosa écrit ses célèbres mots sur la réalité du Pérou amazonien :

> Este recorrido por el Perú amazónico fue, también, una conmoción para mí. Perú era también La edad media y La edad de Piedra. Descubrí que en esa apartada región (apartada por la falta de comunicación, pero situada a pocas horas de vuelo de Lima), la vida era para los peruanos algo retrasado y feroz, que la violencia y la injusticia eran allí la ley primera de la existencia, pero no de la compleja, refinada, « desarrollada » manera que en Lima, sino del modo más inmediato y descarado[281].

Cette expérience servira également comme source de travail pour *El hablador*, paru en 1987.

Une vaste mosaïque.

La casa verde demande au lecteur une forte implication : la mosaïque de personnages et les entrelacs de la diégèse peuvent sembler de prime abord le fruit d'une composition aléatoire. Le roman se révèle en fait une démonstration aiguisée de technique[282] relevant du tour de force. À mesure que la narration avance, le magma initial composé d'une cinquantaine de personnages parmi lesquels se trouvent des bonnes sœurs, des soldats, des métisses, des indigènes vivant à l'état semi sauvage, des trafiquants de caoutchouc, ainsi que les habitants des quartiers populaires de Piura, finit par prendre forme et figurer une seule entité, un seul fleuve nourri de multiples affluents. Ce réseau fluvial métaphorique servira en outre à rassembler une grande partie de la diversité culturelle et géographique du pays, principalement issue de la côte et de la forêt tropicale.

Deux grands espaces et quatre lignes

Le roman se structure autour de deux grands espaces (la côte et le désert), cinq axes d'action (la vie dans le village amazonien de Santa María de Nieva, l'histoire du

[281] *Ibid*, p. 29.

[282] Lettre de Julio Cortázar à Mario Vargas Llosa, le 18 août 1967: « Yo no sé si alguien ha empleado ya el recurso que utilizas de los *flashbacks* incorporados a la acción en presente; no recuerdo ningún ejemplo, y pienso que lo has inventado. Cuando lo advertí por primera vez (Fushía y Aquilino hablan en la barca, Aquilino quiere saber cómo se evadió Fushía de la cárcel, y ahí nomás sigue un diálogo entre Fushía y sus compañeros de evasión, para volver después a renglón seguido al diálogo en presente, y otra vez atrás) sentí una impresión casi vertiginosa. ». Source : *Letras Libres*, Madrid, Octubre 2017, n° 106.

bandit Fushía, la vie de Don Anselmo et la construction de *La casa verde*, la garnison militaire de Borja et le quartier La Mangachería à Piura). Le tout autour de trois binômes de personnages : Don Anselmo et Antonia, Lituma et Bonifacia, et finalement Fushía et Aquilino. Ces récits entremêlent les époques (sur une longue période de quarante ans) et les lieux.

Une structure fluviale.

Je reproduis ici le schéma proposé déjà en 1967, deux ans après la parution du roman par José Miguel Oviedo :

Chapitre un : I, II, III et IV
Prologue (A), I (A-B-C-D-E), II (A-B-C-D-E), III (A-B-C-D-E) et IV (A-B-C-D-E)
Chapitre deux : I, II et III
Prologue (A), I (A-B-C-D-E), II (A-B-C-D-E) et III (A-B-C-D-E)
Chapitre trois : I, II, III et IV
Prologue (D), I (A-B-C-E), II (A-B-C-E), III (A-B-C-E) et IV (A-B-C-E)
Chapitre quatre : I, II et III
Prologue (B), I (A-B-C-E), II (A-B-C-E) et III (A-B-C-E)
Épilogue : I, II, III et IV.
Prologue : (A), I (B), II (C), III (D) et IV (C/E).

2. Justification.

Le contact direct préalable à l'acte d'écrire paraît essentiel dans ces trois œuvres. Pour Alejo Carpentier, qui décrit plutôt des espaces symboliques et représentatifs de tout un continent, mais aussi dans le cas du Péruvien Vargas Llosa et du Colombien José Eustasio Rivera, la reconnaissance des espaces reste un élément très important et fondateur dans l'œuvre. Le fait que deux de ces romans, *La Vorágine* et *Los pasos perdidos* soient présentés comme des journaux témoigne aussi de l'esprit biographique et vital du projet. Dans *La casa verde*, si le roman ne prend pas la forme d'un journal, nous avons cependant montré que les expériences personnelles de l'auteur restent la source principale de son travail.

Cette découverte en personne du territoire, du lieu sur lequel ils vont écrire, ne fait qu'ajouter une valeur très significative à l'espace naturel, même dans le cas de Carpentier

où les espaces mythifiés et symboliques sont construits intellectuellement à partir d'espaces bien concrets. Dans le cas de Vargas Llosa et de Rivera, il existe un lien fort entre cette description très soignée de l'espace géographique (les deux ont ajouté une carte dans leur édition originale) et la fonction dénonciatrice de ces romans (la situation des *caucherías* pour le Colombien et, dans une moindre mesure, l'attitude des bonnes sœurs dans le Haut Marañón.

IV. Les espaces naturels et la faune dans notre corpus.

1. Quelques termes associés à la biologie et à l'écologie.

Dans le cadre d'une étude écocritique, plusieurs termes associés à la biologie et à l'écologie vont aider à comprendre les analyses textuelles proposées dans notre travail concernant la nature dans les œuvres du corpus. Pour cela, des termes comme biotope/espaces climatiques, écosystème, biome ou facteurs abiotiques/biotiques nous serviront à resserrer encore plus la notion[283].

- Biotope : Un biotope (du grec βίος, *bios*, *bio* = vie, étymologie commune aux quatre définitions suivantes) correspond à un milieu de vie délimité géographiquement dans lequel les conditions écologiques (température, humidité, etc.) sont homogènes, bien définies, et suffisent à l'épanouissement des êtres vivants qui y résident (appelés biocénose), avec lesquels ils forment un écosystème. Une mangrove, un étang, une dune, une haie, une plage sont autant de biotopes. Le premier à parler de biotopes fut le zoologue allemand Ernst Haeckel (1834-1919), célèbre pour ses théories de récapitulation (ou lois biogénétiques).

- Biocénose : Une biocénose est un ensemble d'êtres vivant dans un lieu de vie bien défini que l'on appelle le biotope. Une biocénose est composée d'êtres vivants pouvant vivre en interaction directe entre eux ou non mais étant toujours en interaction avec le milieu commun à tous.

[283] https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/

- Biome : Un biome, appelé aussi macro-écosystème, aire biotique, écozone ou encore écorégion, est une vaste entité biogéographique définie par ses caractéristiques climatiques, ses populations végétales et des espèces animales qui y prédominent et y sont adaptées. Le besoin d'un système de classification des biomes s'est fait sentir après la mise en place de tels systèmes pour les climats, fondés sur les seuls critères météorologiques comme la pluviométrie et l'ensoleillement. Les premières classifications bio-climatiques sont nées dans les années 1950 avec la classification de Holdridge/classification de Köppen.

- Facteurs biotiques/abiotiques : Les facteurs abiotiques apparaissent par l'influence des composantes physiques et chimiques du milieu, contrairement aux facteurs biotiques, lesquels surviennent à partir des êtres vivants et de leurs produits. Les facteurs abiotiques sont l'air, l'eau, le soleil et le sol, parmi d'autres. Un facteur écologique non dépendant des êtres vivants est dit abiotique. Il est également utilisé pour définir un lieu impropre à abriter ou à voir la vie se développer. Au contraire de biotique, synonyme de vivant.

Comme cela a déjà été précisé dans l'introduction, les trois romans objets de notre analyse comportent chacun un espace géographique très concret au cœur de leur diégèse. Les forêts humides, tropicales et subtropicales, le fleuve, le plateau et la savane, *los llanos* et des systèmes montagneux sont présents dans les trois œuvres travaillées. Bien que ces phénomènes orographiques fassent parfois référence à des espaces symboliques en rappelant des espaces réels, comme c'est le cas de *Los pasos perdidos*, où les tepuys ont inspiré les espaces mythiques évoqués dans le roman, dans les autres cas (*La Vorágine* et *La casa verde*), des espaces bien précis, des endroits concrets et surtout, des biomes très facilement identifiables sont décrits, dans certains cas avec une précision exhaustive.

2. Les biomes dans le corpus.

Il s'agit dans tous les cas des zones intertropicales caractérisées en général par une formation végétale arborée haute et dense ainsi que d'un climat chaud et très humide, à l'exception de l'espace désert subtropical côtier de Piura, au nord-ouest du Pérou. L'arbre

et l'eau (le fleuve), ou l'absence de celle-ci, restent les éléments naturels essentiels dans les romans, en devenant les personnages principaux à juste titre : le fleuve comme espace de l'action, moyen de transport et fil conducteur des fugues, rencontres et, en même temps, source de dangers, tandis que l'arbre est sans doute l'élément non-humain le plus déterminant dans l'action. C'est lui qui va créer l'espace diégétique principal, source de vie, richesse économique (producteurs de bois et de latex), et aussi élément protecteur.

L'arbre, présence mythique pour les cultures amérindiennes, constitue pour la culture occidentale la principale motivation pour exploiter la région. L'arbre et le fleuve sont donc au cœur du grand biome composé par les forêts décidues[284] humides tropicales et subtropicales dont la plus vaste étendue se trouve dans ce que l'on nomme la forêt amazonienne, seul biome commun aux trois romans.

a. La forêt amazonienne.

Arrêtons-nous sur trois substantifs castillans qui ont trait à la forêt et peuvent dans certains cas être sources de confusion : *selva*, *bosque* et *jungla*. Dans le *Diccionario de Autoridades*[285], *selva* (du latin sylva) renvoie à « lugar lleno de árboles, malezas, y matas, que le hacen naturalmente frondoso » ; et *bosque* à « sitio montuoso lleno de árboles y matas espesas, o un grande pedazo de tierra lleno de árboles, que cortados pueden servir para edificios y otras usos y donde suelen criarse ». Ce terme d'origine incertaine vient du bas latin *boscus*, issu du vieux-francique **bosk*, et est apparenté à de nombreuses formes voisines, dont le sens varie, dans différentes langues : au français *bois* ; à l'italien *bosco* (« bois, forêt »), à l'allemand *Busch* (« buisson »), au néerlandais *bos* (« bois, forêt »), et à l'anglais *bush* (« bois, forêt »).

Quant à *jungla* (de l'anglais jungle, qui vient de l'hindi *jangal,* « terre non cultivée »), bien que considéré comme étant propre au territoire asiatique (Inde), il peut faire référence dans le territoire américain à la « jungle amazonienne ». Dans ce cas, on le trouve principalement dans des contextes anglo-saxons.

On pourrait ajouter également le mot *floresta* (du latin floralia), utilisé en portugais (*a floresta do Amazonas*). Si selon le *Diccionario de Autoridades* le terme

[284] Les forêts peuplées d'une majorité d'arbres à feuilles caduques sont appelées par métonymie « forêts décidues », ou « forêts caducifoliées ». « Désigne une espèce ou une communauté végétale aux feuilles caduques, qui perd son feuillage pendant les séances hivernales ou en séances sèches pour les biotopes tropicaux ». Source : RAMADE François, *Dictionnaire encyclopédique de la science de la nature et de la terre*, Dunod, Paris, 2008.

[285] *Diccionario de Autoridades*, Biblioteca románica hispánica, Gredos, Madrid, 2002.

maintient son sens de « selva o monte espeso y frondoso », dans une seconde acception, il ferait référence au « lugar que está muy ameno, deleitoso y agradable a la vida, significa también la colección de cosas agradables y de buen gusto. ». C'est sans doute cette deuxième définition qui est restée dans le castillan aujourd'hui.

La forêt amazonienne est une forêt tropicale située dans le bassin amazonien[286], forêt primaire[287] au stade climax[288] avec une superficie de 5 500 000 km^2, soit la plus grande forêt tropicale du monde couvrant près du tiers du continent sud-américain. La couverture aérienne de cet espace naturel que l'on dénomme aujourd'hui l'Amazonie n'existe que depuis le milieu des années 1970 quand le projet Radam Brésil a été mis au point, l'onde radar permettant d'éviter la couverture nuageuse. C'est seulement à partir de là qu'une cartographie entière de l'Amazonie a pu être entreprise[289].

[286] Le bassin amazonien est la région de l'Amérique du Sud traversée par le fleuve Amazone et ses affluents. « Bien que la véritable extension géographique du bassin amazonien ne soit pas encore définie avec exactitude, le chiffre maintenant admis est de 6 740 000 km^2 sous 1 200 m d'altitude. Six pays se partagent ce bassin hydrographique (Brésil, Pérou, Bolivie, Colombie, Équateur et Venezuela) ». DROULERS, Martine, *L'Amazonie, vers un développement durable*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 7.

[287] Une forêt primaire, ou plus couramment une forêt vierge, est « une forêt intacte (ou originelle) ou une forêt à haut degré de naturalité n'ayant jamais été détruite ni très exploitée, ni fragmentée ni directement ou manifestement influencée par l'homme. » RAMADE François, *op. cit.*, entrée correspondante. Bien entendu, cette définition canonique va à l'encontre de la réalité que connaît la forêt primaire depuis le début du XX^e siècle.

[288] En écologie, le climax est un état théorique dans lequel un sol ou une communauté végétale a atteint un état d'équilibre stable et durable avec les facteurs édaphiques (facteur écologique lié au sol : pH, humidité, etc.) et climatiques du milieu. Source : www.futura-sciences.com.

[289] DROULERS Martine, *op. cit.,* p. 5.

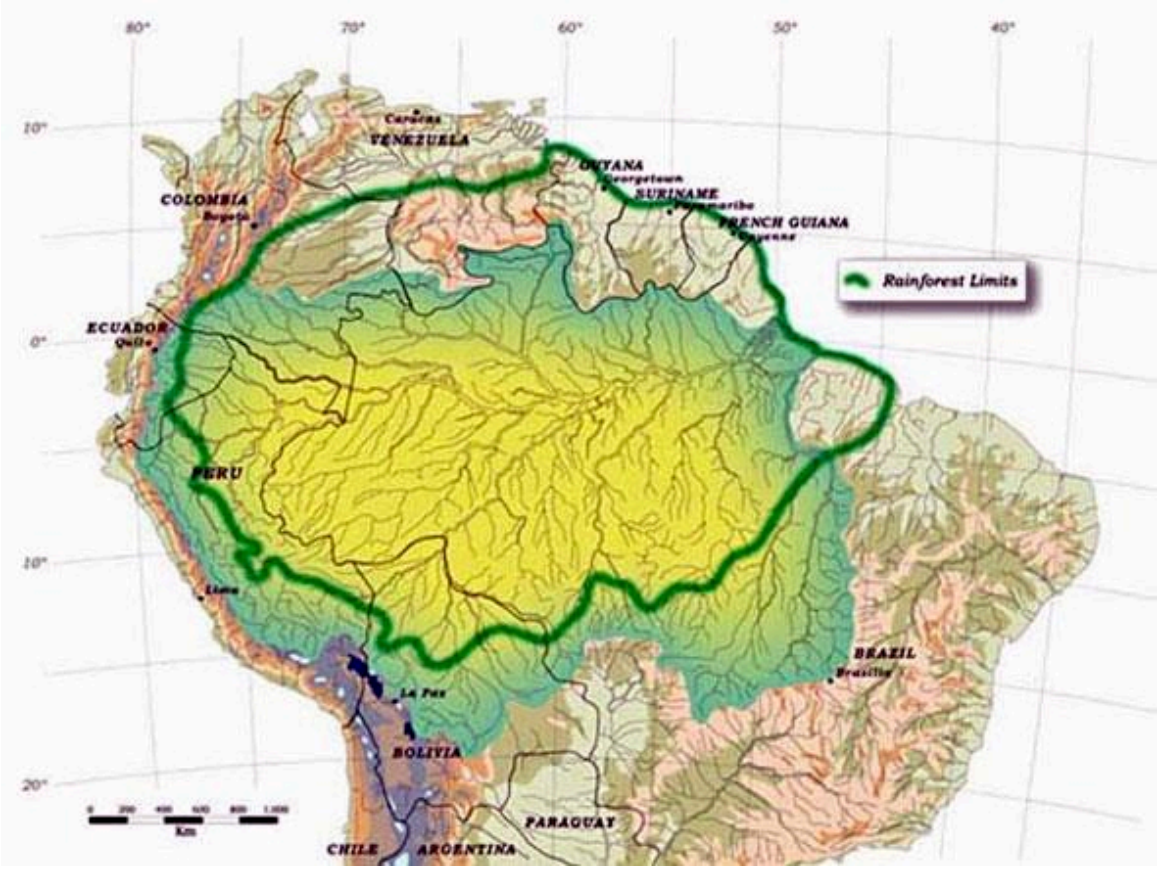


Figure 9. Réseau fluvial Orénoque-amazonien et les limites de la forêt amazonienne.
Source : National Geographic.

b. Los *Llanos*.

Cette vaste plaine herbeuse de 375 787 km^2 qui s'étend au nord-ouest de l'Amérique du Sud, entre la Colombie et le Venezuela, est connue sous le terme espagnol de *Llanos*, qui signifie plaines. Situés entre les Andes et la mer des Caraïbes le long du bassin du fleuve Orénoque, *Los llanos* forment une écorégion terrestre qui appartient au biome des prairies, savanes et brousses tropicales et subtropicales. Ils n'appartiennent pas proprement dit à l'Amazonie. Le fleuve Guaviare, frontière sud de *Los llanos* en Colombie, verse ses eaux dans l'Orénoque à quelques centaines de kilomètres seulement du partage des eaux entre le bassin Amazonien et le bassin de l'Orénoque. Dans cette vaste plaine, le niveau de l'eau varie beaucoup durant l'année, transformant de grandes étendues en un lac couvert de plantes. *Los llanos* s'étendent vers le nord-est, déjà en territoire vénézuélien jusqu'au delta de l'Orénoque.

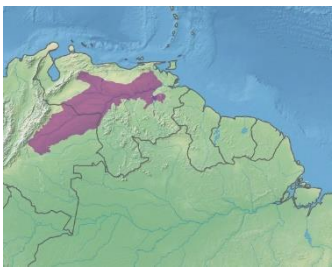
Los llanos constituent l'espace principal où va se dérouler toute l'action de la première partie de *La Vorágine*, espace de transition entre la ville (la *sierra*) et les espaces

sauvages où est produit l'hévéa (la *selva*), où se déroule le reste de l'action. Comme on l'étudiera plus tard, cet espace de transition devient le lieu où vont se construire psychologiquement les personnages et où va se dessiner la trame, un espace ouvert au ciel, en antinomie avec la forêt, espace fermé et méconnu.

c. Bouclier guyanais/grande savane.

Une grande partie du roman *Los pasos perdidos* se déroule au sud d'un pays que le lecteur pourra rapidement assimiler au Venezuela. Comme dans *La Voragine*, l'action démarre dans un espace urbain. Dans *Los pasos perdidos*, après quelques péripéties et un espace de transition vers l'intérieur du pays, les personnages arrivent au bouclier guyanais ou plateau des Guyanes. Ce plateau s'étend de l'est de la Colombie jusqu'à la Guyane française et il descend jusqu'au nord du Brésil. Il s'agit d'un relief formé au Précambrien, dont la formation remonte de 2,5 à 1,9 milliards d'années, représentant l'un des plus anciens massifs toujours visibles sur la planète. C'est à cet endroit que se sont composés des hauts plateaux des *tepuys* d'où se jettent d'impressionnantes cascades.

Ces *tepuys*, plateaux d'altitude s'échelonnant de 1 200 à 3 050 mètres, présentent des milieux naturels spécifiques, riches en espèces endémiques en raison de l'isolement de ces reliefs et de leurs contrastes climatiques forts. L'étymologie du terme *tepuy* ou *tepui* proviendrait de la langue caribe et signifierait « montagne ». Cette structure ancienne de plus de 180 millions d'années, aurait inspiré le roman de fiction d'Arthur Conan Doyle *Le Monde perdu* (1912)[290] qui narre l'expédition du Professeur Challenger. Celui-ci découvre des espèces disparues depuis très longtemps, comme des dinosaures, sur un haut plateau perdu d'Amazonie. Les *tepuys* ont largement inspiré la culture populaire, du cinéma (*Jurassic Park*, 1998) au dessin animé (*Là-haut*, 2009) en passant par la littérature contemporaine (*La ciudad de las bestias* de Isabel Allende, 2002).



L'espace amazonien, propre au département de l'Amazonas au Venezuela, à l'extrême sud du pays et le bouclier dit guyanais avec les imposants *tepuys*, vont alterner tout au long de la deuxième partie du roman. Cet espace est évoqué, à peine topographié, même si les références sont évidentes.

[290] Son titre original est *The Lost World*.

d. Le désert de Sechura.

Il s'agit d'un désert côtier situé au nord du Pérou, dans les départements de Piura et Lambayeque. Il constitue la zone la plus large du désert côtier du Pérou et est considéré comme une écorégion de climat subtropical très aride. La ville de Piura se situe à la limite nord de ce désert.

La ville, représentée par ses quartiers populaires – la Magachería principalement – autour du Puente Viejo, sur le fleuve Piura, ainsi que ses alentours désertiques, est l'un des deux espaces naturels présents dans le roman *La casa verde*. C'est sur le sable et les dunes de l'autre côté du pont que va se construire la maison verte. Cette *Casa verde* qui donne son nom au roman apparaît aussi comme antithèse de la ville et rappelle l'autre grand espace naturel, la forêt amazonienne.

e. Le réseau fluvial labyrinthique

On sait depuis longtemps que l'Amérique du Sud et le Venezuela jusqu'au nord du Paraguay sont composés d'un réseau fluvial dense en grande partie navigable. Cette navigabilité a été fondamentale pour la vie quotidienne des tribus indiennes, pour la conquête espagnole et portugaise et pour le développement républicain à partir des indépendances. Aujourd'hui, des régions comme Loreto et Madre de Dios au Pérou ou le sud de la Colombie et Venezuela, seraient impensables sans ce réseau navigable la plupart de l'année[291]. La transformation du fleuve en tant qu'infrastructure est essentielle pour comprendre l'évolution des nations en Amérique latine.

> A comienzos del siglo XXI, los ríos se entienden en Colombia ya no como elementos 'naturales' de la geografía y del paisaje, sino como un tipo particular de artefacto. Han pasado a ser entendidos como infraestructura, como elementos del ensamblaje de un nuevo sistema de producción. El río se convierte así en eje de un régimen de intervención, es decir, en el eje de un conjunto de prácticas instrumentales y discursivas, que constituyen un cierto tipo de espacialidad y de organización social; respondiendo a la

[291] Seule l'existence de *playas de arenas*, tas de sables qui apparaissent pendant la saison sèche, empêche la navigabilité tout au long de l'année dans certains cours des rivières tributaires du Marañón ou de l'Ucayali.

> lógica y prioridades de expansión del capitalismo. Y este régimen deja huellas en el paisaje[292].

Les bassins fluviaux amazonien et orénoquien forment, grâce à un phénomène naturel tout à fait exceptionnel, un seul et même réseau. Situé au Venezuela, long de plus de 300 kilomètres, le canal de Casiquiare est un cours d'eau qui relie l'Orénoque à l'Amazone, via le Río Negro. Il s'agit d'un défluent[293] de l'Orénoque qui s'écoule depuis Predra Lais, à 20 kilomètres à l'Ouest de La Esmeralda, jusqu'à San Carlos sur le Río Guainía, nom vénézuélien du Río Negro.

On ne peut pas dire que le Casiquiare « franchit la ligne de partage des eaux » entre le bassin de l'Orénoque et celui de l'Amazone car il y aurait alors contradiction dans les termes puisque, par définition, les lignes de partage d'eaux sont infranchissables. C'est en réalité le même bassin : à Predra Lais, à 123 mètres d'altitude, l'Orénoque se divise en deux branches, comme dans un delta : la branche nord se dirige vers la côte nord-est du Venezuela et garde le nom d'Orinoco. L'autre branche, par laquelle s'échappent entre 12 et 20 % de ses eaux, dite « canal de Casiquiare », se dirige vers le sud-ouest en traversant la plaine qui borde le sud de la Sierra Parima, puis vers l'ouest. Plus loin, l'« Orénoque branche sud » reçoit sur sa rive droite le Río Negro, confluant à San Carlos à 91 mètres d'altitude. Ensuite, l'« Orénoque branche sud » reçoit, sur sa rive droite, l'Amazone à Manaus[294].

La première référence écrite sur ce passage entre les deux plus grands fleuves du sous-continent, apparaît dans les cartes de La Condamine au XVIII^{e} siècle, même s'il est fort probable que Lope de Aguirre l'a emprunté en 1561 lors de sa mutinerie, sans se douter de sa découverte[295]. Ce serait un missionnaire de la Compagnie de Jésus qui, en

---

[292] SERJE Margarita, ARDILA LUNA Diana Carolina, « El Río como Infraestructura: Paisaje y navegación en el río Meta », in *Fronteiras : Journal of Social, Technological and Environmental Science*, 2017, p. 95-119. [en ligne] Disponible sur https://www.researchgate.net/.

[293] La diffluence est le fait pour un cours d'eau de se diviser en plusieurs bras qui ne se rejoignent pas en aval. Chaque bras est alors appelé défluent, bras qui peut être distingué du cours principal comme un cours d'eau à part entière. Le terme « diffluence » vient du latin *diffluere* signifiant « couler en sens inverse ». Un cas extrême de diffluence se rencontre lorsque le défluent change de bassin versant. C'est le cas du canal de Casiquiare. Source : *Dictionnaire de Géologie*, Paris, Raoult et Foucault, 2006.

[294] Source : BASTIE Jean, « Le Cassiquiare : un fleuve qui relie deux fleuves ! », in *Société de Géographie*, Paris, 2008, préface. (Hors-série de *La Géographie*, n^{o} 1529, mars 2008).

[295] « Certains auteurs prétendent qu'en réalité [il] aurait remonté le Río Negro, trouvé le canal de Casiquiare, rejoint l'Orénoque et gagné la mer par l'embouchure de ce dernier. Cette hypothèse est totalement improbable. Pour remonter le Río Negro, il aurait été nécessaire de ramer pendant des milliers de kilomètres à contre-courant, sans savoir où ce fleuve aux eaux noir d'encre conduisait. Les embarcations, trop lourdes et mal conçues, ne s'y prêtaient pas. Ensuite, comment auraient-ils pu imaginer que ce canal de Casiquiare, qui ressemble à n'importe quel autre affluent, reliait les deux fleuves ? »

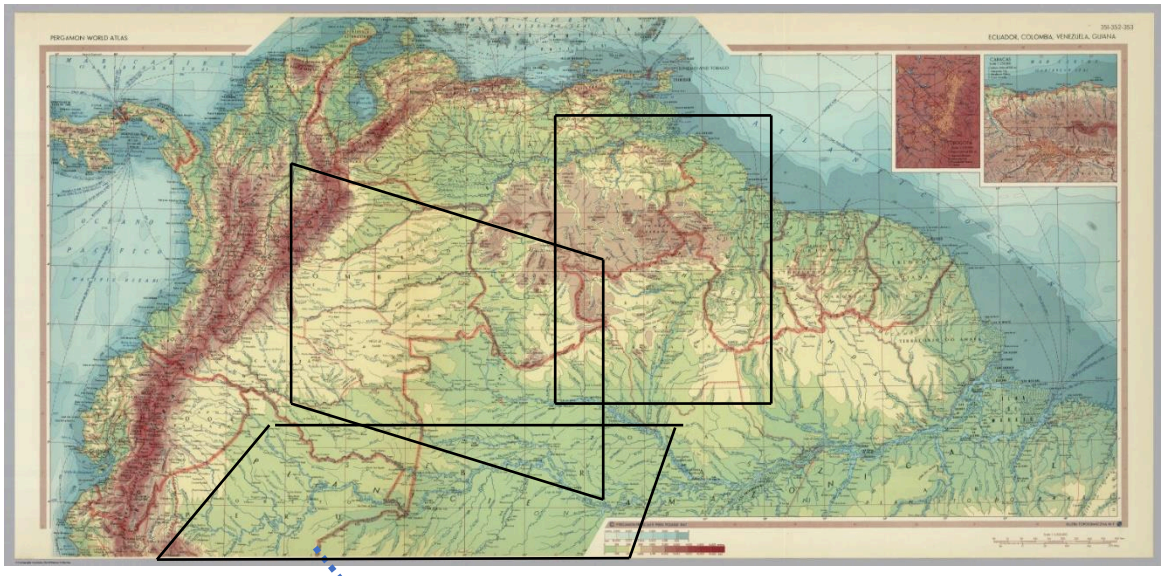
1724, aurait confirmé son existence. Cependant, il faudra attendre que le naturaliste et explorateur allemand, Alexander von Humboldt, le remonte en 1800 pour que l'Occident le place sur la carte. En effet, Humboldt et Bonpland ne sont pas les premiers Européens à emprunter cette voie, mais la rigueur de leurs relevés et des descriptions qu'ils en font ne laisse plus de place au doute quant à l'existence d'un passage navigable entre l'Amazone et l'Orénoque. Seul bémol : Humboldt allait se tromper sur le sens du courant sur sa carte !

C'est la valeur symbolique de ce phénomène exceptionnel, qui nécessite la convergence rare d'une série de conditions géographiques, qui justifie cette courte digression historique : il fait qu'on est face à un grand réseau fluvial composé par les cours de l'Amazone et de l'Orénoque, trait d'union des trois régions par lesquelles vont évoluer les personnages des trois romans de notre corpus.

3. L'intérêt topographique dans les trois romans du corpus.

L'idée d'un espace topographique concret demeure très importante pour analyser les trois romans du corpus. Dans *Los pasos perdidos*, l'auteur essaie de nous montrer un espace américain universel imaginaire, mais facile à identifier avec le Venezuela et la région de l'Amazonas. Dans *La Vorágine* et *La casa verde*, la description des allers et retours des personnages montrent l'intérêt des auteurs pour ces espaces. Dans les deux cas, l'existence d'une carte insérée dans les éditions originales en témoigne.

UZTARROZ Ricardo, *Amazonie mangeuse d'hommes, incroyables aventures dans l'Enfer vert*, Paris, Arthaud, 2008, p. 206.



Fufure 10. World Atlas. Frontière après 1942 (*Protocole de Río de Janeiro*)

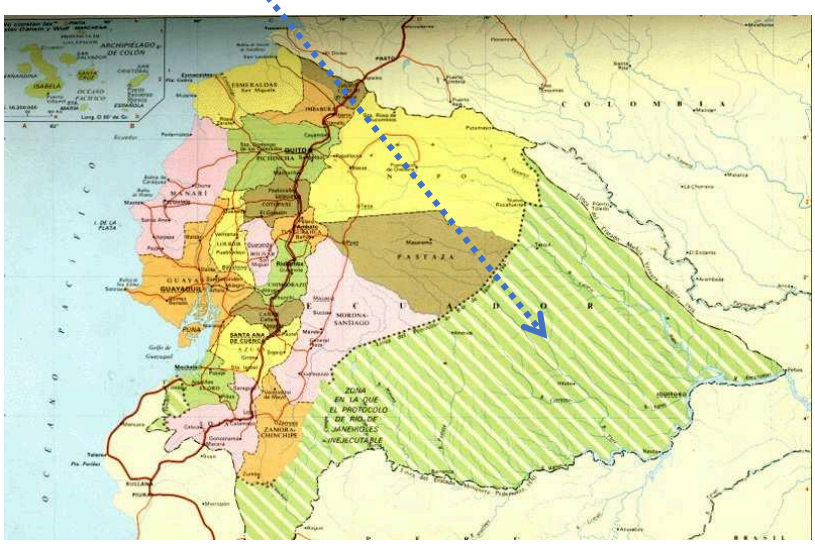


Figure 11. Protocole de Río 1942

V. La naissance de l'idée « d'enfer vert ».

La Révolution industrielle va renforcer encore l'association de la nature avec la couleur verte en opposition à la noirceur métallique et charbonnée issue des usines et qui va s'imprégner partout dans les grandes zones et villes industrielles, très loin de l'imaginaire romantique.

Tout au long des trois romans étudiés dans notre travail, ainsi que dans l'histoire de toute la littérature hispanique liée à la forêt amazonienne, la métaphore de l'enfer vert est souvent reprise et crée un filtre dont peine parfois à se défaire le lecteur/auteur/critique. De même, l'assimilation du vert comme synonyme de négativité, des aspects diaboliques et de l'idée de maladie et de mort. Le vert prend une valeur métaphorique de premier ordre dans *La Vorágine* (exemple), *Los pasos perdidos* (exemple) et évidemment *La casa verde*.

L'imaginaire occidental concernant le vert va cheminer vers une représentation directement liée à l'espace contenant la notion de végétation et ses aspects négatifs. Un imaginaire qui n'aura pas d'échos dans les cultures précolombiennes ni dans les sociétés indigènes encore présentes dans l'espace amazonien. Revenons pour cela un peu en arrière, quelques siècles avant ce XVIII^{e} siècle, pour suivre le chemin d'interprétation qui va amener cette couleur vers l'expression très répandue dans la littérature latino-américaine, essentielle dans notre étude de « l'enfer vert ».

La période précédente et le haut Moyen Âge attribuent un même degré de moralité aux couleurs. Les autorités civiles et religieuses distinguent les couleurs honnêtes d'autres qui le sont moins. Ainsi le vert, peut-être victime de l'immense promotion du bleu, a-t-il la malchance d'être rangé dans le mauvais groupe. Empruntons à cet égard les mots de Michel Pastoureau :

> À la fin du Moyen Âge, le vert, tant admiré à l'époque de la chevalerie et de la courtoisie commence à se dévaluer. Couleur chimiquement instable, aussi bien en peinture qu'en teinture, il est désormais symboliquement associé à tout ce qui est changeant ou capricieux : la jeunesse, l'amour, la fortune, le destin. Par la même, il tend à se dédoubler : d'un côté, le bon vert, celui de la gaîté, de la beauté, de l'espérance, qui n'a pas disparu mais qui se fait plus discret ; de l'autre, le mauvais vert, celui du Diable et de ses

> créatures, des sorciers, du poison, qui étend son empire et porte désormais malheur en de nombreux domaines[296].

Si l'on travaille l'univers chromatique du bestiaire de Satan, le vert apparaît au-delà du noir et du rouge, couleurs représentant le Diable. Dans la représentation de Satan, l'art roman, toujours plus inventif pour figurer le Mal que le Bien, fait preuve d'une grande diversité de formes. Cependant, la palette est réduite : soit le Diable est tout noir, c'est le cas le plus fréquent, soit il est noir et rouge (corps noir et tête rouge, ou inversement). Ces deux couleurs viennent directement de l'enfer : le noir des ténèbres est ici associé au rouge des flammes infernales. D'où vient alors l'« enfer vert », cette interprétation diabolique du vert, celle que vont importer les Espagnols en Amérique, qui marquera dès lors l'art en général et la littérature en particulier ? Il faut le chercher dans le bestiaire vert de Satan parce que le Diable ne vit pas en solitaire et n'intervient pas seul : il est accompagné d'un cortège d'animaux et de créatures malfaisantes, et la plupart, dès la fin du Moyen Âge, entretiennent des rapports étroits avec le vert[297]. Ces démons tourmentent les hommes, entrent en eux pour les posséder, répandent les vices et les sévices, guettent les défaillances des faibles ou des malades et cherchent à s'emparer de l'âme pécheresse des mourants au moment où elle va s'échapper de leur corps. Toujours selon Michel Pastoureau, « parmi les animaux qui accompagnent Satan et dans lesquels il aime s'incarner, certains sont noirs ou sombres […] et d'autres, verts (dragon[298], serpent, crocodile, hydre, basilic, grenouilles, sirène, sauterelle)[299] ».

Attardons-nous sur le serpent, le crocodile et les animaux verts qui prennent place dans le bestiaire du Diable vivant dans l'eau.

Dans l'imaginaire occidental de l'époque, le serpent est la plupart du temps vert, signe de sa nature mauvaise et dangereuse. Pour l'aspic (vipère), le venin endort plus qu'il ne tue, mais il endort définitivement, tandis que la vipère est plus rusée et aussi plus cruelle : elle se cache pour mieux surgir et mordre là où on ne l'attend pas. Dans l'union avec le mâle, la femelle est haïssable ; l'accouplement pour qu'il soit fécond doit être tragique : le mâle doit introduire sa tête dans la bouche de sa compagne, et dès qu'il y a

[296] PASTOUREAU Michel, *op. cit.,* p. 99.

[297] « Cette palette diabolique se modifie peu à peu, et les premiers diables verts font leur apparition vers le milieu du XII^e^ siècle, d'abord dans le vitrail, plus tard dans l'enluminure, la peinture murale, les arts précieux. Sont-ils dus à l'hostilité croissante entre chrétiens et musulmans ? Le vert étant devenu aux yeux des premiers la couleur religieuse des seconds, l'iconographie de l'époque des croisades se serait plu à l'employer pour peindre les diables et les démons. Il est impossible de l'affirmer. » PASTOUREAU Michel, *ibid.,* p. 101.

[298] « Le dragon du pays des Amazones », in PASTOUREAU Michel, *ibid.,* p. 103.

[299] *Ibid.,* p. 102.

déposé sa semence, elle lui tranche aussitôt la tête avec ses dents et le résultat de cette union sera tué le plus souvent dès qu'il sortira du ventre de sa mère.

La plupart des animaux verts qui prennent place dans le bestiaire du Diable vivent dans l'eau ou fréquentent le monde des eaux. Il faut rappeler qu'au Moyen Âge, l'eau est généralement pensée et représentée en vert[300], un vert démoniaque et aussi visqueux. Ce vert négatif est la couleur de la moisissure, de la maladie, de la putréfaction et surtout des chairs décomposées. Dans ces eaux, habitent la grenouille, et surtout le crocodile[301], le monstre des fleuves, qui ressemble à un dragon recouvert d'écailles vertes de grandes dimensions, dures et coupantes.

A tout ce microcosme légendaire, il faut ajouter un certain nombre de petits êtres mystérieux vivant dans la nature, dont beaucoup survivront dans le folklore moderne. Ils appartiennent tous au monde de l'étrange, intermédiaire entre la nature et le surnaturel. Pour noter leurs liens avec le monde végétal, leurs corps, leurs vêtements sont représentés en vert, et toujours pour souligner leur lien avec différents rites de fertilité, aspect qui semble constituer l'attribut premier de cette étrangeté[302].

Ainsi les Espagnols vont-ils parvenir dans les territoires récemment conquis lourds de tout ce bagage inconscient. Les préjugés concernant la couleur verte sont évidents et les conditions de vie liées à un espace géographique hostile pour des Européens ou leurs descendants ne feront que renforcer cette image négative. Le vert permet de visualiser cet « enfer végétal ». Comme cela a déjà été évoqué, il faudra attendre l'éveil du sentiment romantique pour voir assimilée la couleur verte à l'idée de nature. La littérature romantique en Amérique latine, notamment avec *María* de Jorge Isaacs, est à l'origine de cette mise en valeur de la couleur verte avec ses aspects laudatifs mais aussi négatifs. Le vert est la couleur qui va représenter le paradis. Il va apparaître sur les couvertures de toutes les éditions des romans dits « de la *selva* » ainsi que sur les affiches de version pour *telenovelas* ou de films. La littérature va se nourrir de cette iconographie.

---

[300] Elle le restera bien après le début de l'époque moderne, notamment sur les documents cartographiques : mer et océans, fleuves et rivières, lacs et étangs passeront très lentement du vert au bleu entre XV^e^ et le XVII^e^ siècle. Voir PASTOUREAU Michel, *ibid.*, p. 106.

[301] Bien que son nom évoque plutôt la couleur jaune (crocodile vient du latin *croceus*) : voir PASTOUREAU Michel, *ibid.,* p. 105.

[302] Michel Pastoureau signale, à partir de *Les Martiens* de K.S. Robinson, qu'ils sont dans l'imaginaire « les lointains ancêtres de nos *Martiens*, créatures extraterrestres humanoïdes, apparues vers la fin du XIX^e^ siècle et censées vivre sur Mars ». *Ibid.*, p. 108.

CHAPITRE 4. Écocritique/écopoetique : un outil pour lire la nature.

I. Évolution de l'écocritique (conscience écologique et littérature).

1. Henry D. Thoreau et la naissance des mouvements écologiques.

Avant de développer plus en profondeur l'importance de Thoreau dans la pensée écocritique et celle de Humboldt quant à son héritage culturel, géographique et botanique en Amérique latine[303], il nous a paru pertinent d'exposer quelques faits qui dénotent leur importance respective au-delà de ces seuls registres.

Dans les œuvres d'Alexander von Humboldt, de Henry David Thoreau ou d'Élisée Reclus, « c'est par la pratique modeste, sensible et empirique de l'essai que l'écologie entre dans la littérature du XIX^e^ siècle[304] ». L'essai offre à Thoreau le terrain poétique adéquat pour expérimenter la dialectique romantique du tout et du détail (une forme à la fois totale et fragmentaire) :

> Lorsque j'écrivis les pages qui suivent […] je vivais seul au milieu des bois, sans un voisin à moins d'un mille, dans une maison que j'avais bâtie moi-même sur la rive de l'étang de Walden, à Concord dans le Massachusetts, gagnant de mes mains juste assez pour vivre[305].

L'œuvre de H. D. Thoreau (1817-1862) apparaît dans le panorama des lettres de la première moitié du XIX^e^ siècle comme l'aboutissement d'une période d'approche et de reconnaissance de la Terre en tant qu'espace fragile et menacé. H. D. Thoreau trouve grâce à l'écriture « une véritable place dans le monde, une sorte de foyer littéraire : on peut considérer que c'est parce qu'il « écrit la nature », qu'il produit un discours sur elle[306] ». Tant du point de vue du lieu géographique que du lieu du discours ou *locus* (ie depuis la nature en tant que situation spatiale et en tant que point de vue), il est l'un des

[303] Héritage tout à fait d'actualité : cf. « Le voyage américain d'Alexandre de Humboldt (1799-1804) », exposition à la Bibliothèque de l'Institut de France (13 septembre-13 décembre 2019)

[304] GUEST Bertrand, « L'essai, forme-sens de l'écologie littéraire naissante ? Humboldt, Thoreau, Reclus », in *Romantisme*, n 164, 2014/2, p. 63-73.

[305] THOREAU Henry David, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers, Walden, or Life in the Woods, The Maine Woods, Cape Code*, New York, The Library of America, 1985, p. 325. Traduit de l'anglais par David Latour in LATOUR David, « Henry David Thoreau ou les rêveries écologiques d'un promeneur solitaire », *Les chantiers de la création* 3/2010, p. 2. [en ligne, consulté le 30/04/2019]. Disponible sur http://journals.openedition.org/lcc/244.

[306] LATOUR David, *ibid.*

plus grands écrivains de la nature, l'une des figures majeures du *Nature Writing*[307] qui, géographiquement et mentalement, place la nature au cœur de ses préoccupations. Il est surtout connu pour le récit des deux ans passés à vivre frugalement dans une forêt, Walden, où il étudie les relations complexes entre l'environnement naturel et l'être humain. Influencé par Gilbert White[308] et Humboldt, il apprécie la nature parce qu'elle permet de sauvegarder une partie sauvage de la nature humaine et de s'extraire, même provisoirement, de la civilisation. Thoreau, contrairement à la plupart des défenseurs de la nature de son temps, critique la destruction des prédateurs qui mutilent la nature.

Cette vision trouvera des échos en Amérique du Sud, par exemple dans la correspondance de Horacio Quiroga (1878-1937). Comme le signale son éditrice Erika Martínez[309], ses lettres représentent la matière d'une œuvre que l'auteur n'aura pas le temps d'écrire, celle qui a surgi dans son esprit alors qu'il lisait *La historia de San Michele* de Axel Munthe, ou *Walden* de Thoreau : « un elogio de la vida retirada, de la autosuficiencia material y espiritual, de la agricultura y los oficios manuales. »[310]

En effet, Quiroga vécut tel un Robinson dans la province de Misones pendant deux longues périodes durant lesquelles il tenta de prospérer et d'atteindre, en vain, l'autosuffisance : « Yo soy y seré siempre un hombre libre por sobre todos los conceptos (egoísta, dicen), y enamorado de la tierra que trabajo con tesón. »[311] Des années plus tard, il mentionnera dans une lettre envoyée à son ami Ezequiel Martínez Estrada la bonne impression que lui avait laissée la lecture de *Walden* de Thoreau : « dio en considerar que el hombre debe bastarse a sí mismo, para lo que se fue a vivir solo a orillas de un lago, haciéndoselo todo él mismo. ».

---

[307] Ce genre littéraire n'est pas fictionnel à strictement parler : il mêle philosophie, observations naturelles et naturalistes, considérations autobiographiques et engagement politique. On fait généralement remonter son origine à H. D. Thoreau.

[308] Gilbert WHITE (1720-1793), naturaliste, ornithologue et poète britannique, considéré comme un pionnier de l'écologie. Son œuvre la plus connue est *Natural History and Antiquities of Selborne* (1789) qui décrit ses découvertes sur les oiseaux et les animaux de sa région. Il pense que l'observation des oiseaux suffit à les distinguer et qu'il n'est nul besoin de les attraper. Il est l'un des premiers à séparer des espèces d'aspect similaire. Source : Revue en ligne *La cause littéraire*. Disponible sur http://www.lacauselitteraire.fr/histoire-naturelle-de-selborne-gilbert-white.

[309] MARTÍNEZ Erika (éd.), *Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París*, Madrid, Páginas de espuma, 2010.

[310] Citée par CALERO César G., « Quiroga en construcción », *Letras libres*, 01/02/2018. [en ligne] Disponible sur https://www.letraslibres.com/mexico/revista/quiroga-en-construccion.

[311] BENÍTEZ ARIZA José Manuel, « Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París », *El Cultural*, 30/07/2010. [en ligne] Disponible sur https://elcultural.com/Quiroga-intimo-Correspondencia-Diario-de-viaje-a-Paris.

2. Les débuts de l'écologie en Occident.

H. D. Thoreau prône une expérience démystifiée de la nature, visant à l'apprécier pour ce qu'elle est, loin des projections subjectives des auteurs romantiques. Il passe le plus clair de son temps à l'extérieur à observer ce qui est une source intarissable d'étonnement admiratif, tel qu'il l'exprime aussi dans *The Maine Woods, A Natural History of Massachussetts* et dans *Wild Fruits*. Son œuvre fourmille de références taxinomiques qui sont la marque de ces années passées à marcher seul dans les bois. La démarche naturaliste qui marquait déjà ses premières œuvres prend rapidement le pas sur le romantisme transcendantal. Ronald Wesley Hoag remarque :

> À la fin de sa carrière, Thoreau apparut comme un naturaliste bien plus significatif qu'on ne l'avait estimé (...) Il faut toutefois remarquer que le transfert de son intérêt vers l'aspect physique de la correspondance entre les faits matériels et l'esprit, ne constitue pas en soi un compromis avec son engagement transcendentaliste. Pour être sûr, on devrait 'poser les fondations du château dans les airs' comme il le dit dans *Walden*. On peut considérer la deuxième partie de sa carrière comme une tentative de suivre son propre conseil[312].

Au cours de ses balades dans les bois, il s'émerveille avec force détails devant les choses du quotidien, en en faisant des objets de réflexion. Toute son œuvre, y compris sa correspondance et ses journaux, forme un inépuisable catalogue de références aux chants des oiseaux, aux diverses floraisons printanières, au bruit de l'eau qui file dans une rivière ou au son du vent qui souffle entre les branches des arbres. Dans son éloge funèbre, Ralph Waldo Emerson[313] dit de lui :

> Les serpents s'enlaçaient autour de ses jambes, les poissons nageaient jusqu'à sa main et il les saisissait pour les sortir de l'eau, il tirait le chien de prairie hors de son terrier en l'attrapant par la queue, et mettait les renards sous sa coupe pour les protéger des chasseurs. Notre naturaliste était d'une parfaite magnanimité[314].

On est face à une vision enchanteresse d'un Thoreau qui paraît abandonner la communication verbale pour le dialogue magique avec les animaux, ne faisant plus qu'un

[312] HOAG Ronald Wesley in LATOUR David, *op. cit.*, p. 12.

[313] Ralph Waldo Emerson (1803-1882) est un essayiste, philosophe et poète américain, chef de file du mouvement transcendantaliste américain. Il publie anonymement *Nature*, son premier livre, en 1836. Un an plus tard, il fait un discours désormais célèbre qui tiendra lieu de déclaration intellectuelle d'indépendance des États-Unis et recommande vivement aux Américains de créer leur propre style d'écriture, libéré de l'Europe. Source : https://www.franceculture.fr/personne-ralph-waldo-emerson.html

[314] Source : LATOUR David, *op. cit.*, p. 7

avec la forêt et la rivière. Si l'une des définitions de l'écologie l'identifie à un « mouvement visant à un meilleur équilibre entre l'homme et son environnement naturel ainsi qu'à la protection de celui-ci[315] », on est sans doute devant de la naissance d'une nouvelle conscience et rapport entre l'humain et le non humain.

H. D. Thoreau meurt le 6 mai 1862 à Concord, au Massachussetts. Quatorze ans plus tard, en 1876, à l'Ouest des États-Unis, est créé le premier parc naturel protégé, le parc de Yellowstone. Quelque cinquante ans après, au sud du continent cette fois, l'Argentine fera de même créant en 1922 le *Parque Nacional del Sud*, sous l'égide du naturaliste argentin Perito Francisco Moreno (1852-1919)[316] qui fit don de presque 7500 hectares de sa propriété à cette fin. Ainsi l'Argentine sera-t-elle le premier pays en Amérique du Sud à créer un Parc National, et le troisième au monde après la Suède en 1909[317]. Un nouveau rapport entre la nature et les services publics était né.

a. L'origine du concept.

Depuis quelques années, le discours écologique est devenu un axe clé dans le monde occidental. Les domaines des sciences humaines et naturelles essayent de répondre à la nécessité évidente de trouver un équilibre durable et respectueux. Dans ce contexte, l'écocritique va à étudier le rapport entre la création littéraire et la nature. Elle va problématiser l'activité littéraire dans la perspective des rapports qu'entretiennent les êtres humains avec la nature, tels qu'ils se trouvent exprimés par et dans les œuvres littéraires.

Dans son article « Pertinencia de la ecocrítica », José Manuel Marrero Henríquez résume ainsi les possibles doutes quant à la pertinence d'un mouvement né du désir d'incorporer au sein des études littéraires les préoccupations du mouvement environnemental des années 1960 et 1970 : « podría considerarse que la pertinencia de su compromiso con la salud ecosistémica del planeta pone en riesgo la pertinencia de su compromiso con la literatura[318] ».

[315] *Le Petit Robert* 2007, p. 813.
[316] Le célèbre *Glaciar Perito Moreno*, situé dans le parc national Los Glaciares, de la province de Santa Cruz en la Patagonie argentine, porte son nom.
[317] Source : « Áreas naturales protegidas: Una breve historia del surgimiento de los Parques Nacionales y reservas extractivas », in *Revista Geográfica de América Central*, n° 50, vol. 1, 2013. [en ligne] Disponible sur http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/5396.
[318] Cité dans *RCLL* n° 79, p. 59.

En guise de réponse, il affirmera ensuite que ce courant critique est bien plus qu'une réaction à une consigne ou une mode, mais un apport consistant : « una fuente fructífera que fertilice la crítica con nuevas perspectivas teóricas, con interpretaciones novedosas de textos literarios canónicos o con el rescate de autores ecológicamente comprometidos y literariamente relevantes que han quedado en el olvido[319]. »

L'écocritique est née aux États-Unis à l'ombre d'une longue tradition de *nature writing* et sa manière de concevoir l'identité nationale nord-américaine. Ce nouveau courant apparaît dans la prolongation d'une réflexion croisée entre éthologie, écologie et littérature, et s'inscrit dans le sillage d'auteurs et penseurs en provenance de l'Europe et des États-Unis du XIX[e] siècle. Trois auteurs américains – Henry D. Thoreau, Ralph W. Emerson, John Muir – et un penseur français – Élisée Reclus – en forgent les racines.

Du côté nord-américain, H. D. Thoreau (1817-1862) avec ses *Journaux* et *Walden,* et Ralph Waldo Emerson (1803-1882) avec son livre *Nature* (1836), sont considérés comme les premiers environnementalistes, suivis de près par John Muir (1838-1914).

b. Ralph W. Emerson et Aldo Leopold.

L'évolution de la pensée écologique nord-américaine du XIX[e] siècle fait passer l'image de la nature d'une figure mélancolique à celle d'un vaste espace à découvrir, mais aussi protéger.

À travers le concept de *wilderness*, des penseurs américains comme Ralph W. Emerson, Henry D. Thoreau ou Aldo Leopold développent des outils de sauvegarde de la nature. Pour ce dernier, il s'agira d'une éthique canonique de préservation. Aux États-Unis, Aldo Leopold est considéré comme le père de la protection environnementale et le fondateur de l'éthique environnementale moderne. Ralph W. Emerson, dans *Nature*, pose les fondements du transcendantalisme, à savoir un système de croyances qui épouse une vision non-traditionnelle de la nature, définissant la nature comme une entité divine qui englobe tout et que « nous » connaissons mal.

> Chez Emerson, Dieu est au sein de la nature. Au départ, il était un unitarien puis il va y avoir une rupture avec Harvard et il va fonder son propre courant, le transcendantalisme, qui désigne les qualités de l'être. Au sein de la nature, par cet esprit du transcendantalisme, il s'agit d'aller plus loin,

[319] *Ibid.*

> d'entrer en communion avec la nature et en communication avec l'esprit du tout. La nature, c'est l'expression de la création divine mais aussi le lieu privilégié pour la conscience humaine pour communier avec les lois de la nature[320].

c. John Muir

Un peu plus tard, l'écrivain américain né en Écosse, John Muir, considéré comme l'un des premiers naturalistes, va atteindre au début de XX^e^ siècle, avec ses essais, récits et lettres de voyage, un sommet de popularité de la littérature marquée par une conscience forte de la nature. John Muir évoquera la protection de la nature et pour la première fois des récits vont contribuer à sauver des espaces sauvages, comme par exemple la vallée de Yosemite. John Muir créa en 1892 ce qui est aujourd'hui considérée comme l'une des plus anciennes organisations non gouvernementales au monde, Le Sierra Club, fondée à San Francisco dans le but de protéger la Sierra Nevada.

d. Henry D. Thoreau

Poète et naturaliste, considéré comme l'un des pères de la littérature de son pays et l'un des premiers philosophes nord-américains, H. D. Thoreau est aussi l'un des grands précurseurs de l'écologie. Critique de la civilisation capitaliste, ce pionnier de la désobéissance civile dira que l'homme « est riche de tout ce dont il peut se passer ». Théoricien de la « simplicité volontaire » dès 1850, il fait naître l'idée de décroissance très répandue aujourd'hui.

H. D. Thoreau naît en 1817 sur la côte est des États-Unis et développe très tôt un amour pour la nature sauvage, son principal sujet d'écriture. Il décrit déjà dans ses premiers écrits un émerveillement poétique par la nature, en la décrivant dans ses moindres détails. Thoreau est contemporain d'une société où la perception de la nature évolue. Selon l'historien contemporain Johann Chapoutot,

> Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, (il y aura) le développement de deux grands phénomènes qui bouleversent les sociétés européennes que

[320] Cité par Anne Dalsuet (auteur de *Philosophie et écologie*, Paris, Gallimard, 2010) dans l'émission « Les chemins de la philosophie », intitulée « Philosophie de l'écologie (1/4), Aux origines de l'écologie », diffusée le 26/11/2018 sur France Culture. [en ligne, consulté le 10 mai 2019] Disponible sur https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophie-de-lecologie-14-aux-origines-de-lecologie.

> sont l'industrialisation et l'urbanisation. Face à ce monde artificiel que l'homme a créé mais qu'il ne maîtrise plus vraiment, ce monde qui vient l'aliéner voire le détruire, par la pollution, par l'accident industriel, etc. la nature apparaît comme un refuge, un havre et un recours[321].

Certains de ses textes sont utilisés par des chercheurs pour étudier le climat, ou la diminution de la biodiversité. Thoreau critique les aliénations de la société marchande et ne trouve rien de plus appauvrissant que la richesse. Sa maxime : simplifier. En 1845, il construit une cabane de 13 m^2 près du lac Walden et part vivre dans les bois. Thoreau vit deux ans durant au rythme de la nature. De cette expérience, il publie ce qui sera considéré comme la Bible de l'écologie : *Walden, ou la vie dans les bois*. On est dans le cadre de la simplicité volontaire : supprimer tout ce qui est futile, tout ce qui est inutile pour créer un mode de vie respectueux de la nature, simple, à la fois poétique, esthétique, et qui arrive à une forme de bonheur. Pour la philosophe Sandra Laugier,

> l'écologie telle que Thoreau l'entend et l'invente, c'est comme l'économie, c'est la science d'être chez soi et c'est quelque chose qui doit prendre en compte le bien-être de tout une communauté qui inclut l'humain, les animaux, les plantes, et tout un univers qui doit vivre ensemble, ce qu'on appelle aujourd'hui la santé environnementale.[322]

e. Élisée Reclus

Cependant, l'un des premiers penseurs ayant associé et théorisé la lutte sociale et la préoccupation écologiste est Élisée Reclus (1830-1905). Géographe et anarchiste français[323], après le coup d'État de Napoléon III, Élisée Reclus quitte l'Europe pour le continent américain et découvre la Louisiane esclavagiste. Il fait alors de longues observations sur l'activité humaine le long du Mississippi et se montre très critique sur l'aménagement des zones sauvages. Il prédit des catastrophes si le drainage des zones humide se poursuit ainsi : « campagnes, villes, populations seraient emportées et vomies dans la mer du Mexique[324] ». De retour en France, il publie plusieurs ouvrages de

[321] Cité par Tatiana Chadenat dans l'émission « Henri David Thoreau, précurseur de l'écologie », diffusée le 05/03/2019 sur France Culture. https://www.franceculture.fr/video/henry-david-thoreau-precurseur-de-lecologie, [en ligne, consulté le 10 mai 2019].

[322]Cité par Sandra Laugier, *ibid.*

[323] Du reste, au moment où il donne à la *Revue des Deux Mondes* un article sur « La poésie et les poètes dans l'Amérique espagnole » (1864), Élisée Reclus se définit comme « homme de lettres ». Cité par Yann Lagarde dans l'émission « Élisée Reclus, précurseur de l'écologie » diffusée le 14/12/2018 sur France Culture. [en ligne, consulté le 9/05/2019] Disponible sur https://www.franceculture.fr/geographie/elisee-reclus-precurseurs-de-lecologie.

[324] *Ibid*.

géographie humaine grâce à ses notes de voyage. Son approche de la géographie est révolutionnaire. Il considère que l'homme et son milieu s'influencent mutuellement et ne peuvent être étudiés l'un sans l'autre : « une harmonie secrète s'établit entre la Terre et les peuples qu'elle nourrit, et quand les sociétés imprudentes se permettent de porter la main sur ce qui fait la beauté de leur domaine, elles finissent toujours par s'en repentir[325]. » Pour lui, l'homme doit trouver sa place dans la nature, sans la bouleverser : « notre liberté, dans nos rapports avec la Terre, consiste à en reconnaître les lois pour y conformer notre existence[326]. »

Très souvent oublié à l'heure de parler des origines de la conscience écologique, Reclus est reconnu dernièrement comme un penseur fondamental dans le mouvement écologique, notamment grâce à l'édition de sa biographie par Jean Didier Vincente chez Champs biographiques en 2014. Aujourd'hui, sa personnalité et son parcours sont bien connus, et ses écrits et sa philosophie ont fortement influencé la formation du mouvement environnemental moderne.

f. Anarchisme, littérature et conscience environnementale.

Après ce court panorama des fondateurs de l'écologie moderne en Europe et les États-Unis dans la transition du XIX^e^ au XX^e^ siècle, un dénominateur commun apparaît chez John Muir, Reclus, Emerson et Thoreau : leur tendance politique vers la désobéissance, voire leur anarchisme. Tous les quatre, bien qu'à différents niveaux et degrés, vont utiliser l'écriture, leurs vies et expériences pour montrer une certaine dégradation des espaces sauvages. Ils vont considérer la nature comme étant un bien commun et essentiel dans la vie de l'être humain. Tous les quatre vont vivre en personne la naissance des idées anarchistes, en tout cas l'idée moderne du terme. Si pour de nombreux théoriciens, l'esprit libertaire de l'anarchisme remonte aux origines de l'humanité[327], ce sera le théoricien social Pierre-Joseph Proudhon qui sera le premier à s'en réclamer explicitement en 1840[328]. Pour l'Amérique du Nord, Thoreau et Emerson en tant que penseurs libertaires, et Walt Whitman (1819-1892) en tant que poète et écrivain, préfigurent l'anarchisme contemporain de la contre-culture, de la désobéissance

[325] *Ibid*.
[326] *Ibid*.
[327] GRAVE Jean, *La société mourante et l'anarchie*, Paris, Tresse et Stock, 1893, p. 3.
[328] HERMET Guy, BADIE Bertrand, BIRNBAUM Pierre, BRAUD Philippe, *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques*, Paris, Armand Colin, 2010.

civile et, aspect qui nous intéresse le plus, de l'écologie. Naît la conscience environnementale comme acte contre-culture et comme désobéissance civile. Éthique compréhensible si on regarde attentivement son époque : en moins de cinquante ans, ils vont assister à la naissance du premier moteur à combustion à un cylindre réalisé par Eugenio Barsanti et Felice Matteucci (1856), le moteur à combustion à deux temps réalisé par Étienne Lenoir (1859) et finalement le moteur Diesel par Rudolf Diesel en (1893). Il faudrait ajouter le boom ferroviaire des années 1840 et l'effervescence à partir des années 1900 des Expositions Universelles comme vitrines des avancées technologiques et industrielles de chaque pays un peu partout en Occident (Bruxelles, Paris, Saint-Louis, Barcelone et San Francisco[329]).

En réponse à cette promesse d'accélération, eux vont proclamer la proximité avec la nature et la lenteur comme devise de vie.

Concernant l'Amérique latine, l'anarchisme arrive mais s'adapte peu à peu et prend racine dans cette nouvelle réalité. Nous devons avant tout avoir à l'esprit la manière dont de vastes secteurs des opprimés identifièrent les positions libertaires avec les traditions égalitaires et collectivistes qui, pour de nombreux peuples autochtones, aztèque ou inca, étaient présentes avant l'impérialisme européen, et qui, pour les peuples d'ascendance africaine, étaient présentes avant leur mise en esclavage. L'effort d'« acclimatation » de l'anarchisme eut lieu très tôt. En témoignent « l'Escuela del Rayo y el Socialismo » au Mexique, Enrique Roig San Martin et le journal *Le Producteur* à Cuba, Manuel González Prada au Pérou, et le bouillonnement de la région du Río de la Plata, où en 1872 furent fondées les sections uruguayenne et argentine de l'AIT, toutes deux d'une orientation anarchiste marquée[330].

Cependant, tous auront une approche très intime, et à la nature, et à la représentation qu'ils vont transmettre d'elle dans leurs textes, ayant pour conséquence un certain éloignement de la réalité inhérent à ce que l'on connaît aujourd'hui par politique écologique. C'est à la biologiste Rachel Carson qu'on doit le fait d'avoir très tôt dénoncé

[329] La première Exposition Universelle en territoire latino-américain aura lieu en 2023. C'est l'Argentine qui sera l'hôte de cette Exposition Spécialisée sur le thème « Science, innovation, art et créativité pour le développement humain. Les industries créatives dans la convergence numérique », du 15 janvier au 15 avril 2023. Source : https://www.bie-paris.org/site/en/2023-buenos-aires.

[330] Pour un vaste inventaire des expressions de l'anarchisme continental dans les dernières décennies du XIX^{e} siècle et les quatre premières du XX^{e} siècle, voir la chronologie (1861-1940) incluse par Cappelletti en annexe au volume cité.

publiquement la menace que constituait les modes de vie contemporains sur la nature, avec les conséquences politiques et sociales qu'on connaît aujourd'hui.

g. Rachel Carson

Rachel Carson publia *Silent Spring* en 1962 (traduit dès 1963 en français par *Printemps silencieux*), livre qui fera date dans l'histoire sociale et politique de la réception de la nature en Occident. Déjà connue pour ses ouvrages sur le monde marin et la pollution environnementale, la biologiste dénonçait dans cet ouvrage choc les terribles méfaits de l'utilisation inconsidérée des pesticides et autres produits chimiques, s'appuyant sur une enquête de plus de vingt ans, étayée par de nombreux rapports et études scientifiques. Elle devint alors une icône de l'écologie et une figure phare aux États-Unis, marquant sans aucun doute l'histoire de son pays : *Silent Spring,* véritable succès de librairie, provoqua une remise en question majeure de la société américaine, comme le fit en son temps *La case de l'oncle Tom* (1852) d'Harriet Beecher Stowe.

Face à elle, les lobbies de l'agro-industrie et de la chimie réagirent avec violence. Divers laboratoires chimiques menacèrent en effet de lui intenter des procès, tandis que d'autres parties prenantes l'accusèrent de tomber dans la sensiblerie et d'altérer les faits. Rachel Carson continuera à alerter l'opinion publique sur les conséquences, pour l'homme et l'environnement, de l'utilisation massive des pesticides, malgré les pressions qu'elle subit.

3. Définition et premières études écocritiques.

En 1974, Joseph Meeker publie *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*, premier texte à analyser les genres littéraires selon une perspective écologique. Mais son argument n'a pas tellement d'échos dans le monde littéraire. Il en va de même pour l'article « Literature and Ecology » de William Rueckert, publié en 1978, qui tente d'étudier la poésie en se servant de concepts et d'idées issus de la science écologique.

C'est au début des années 1990 lors de la création de l'association ASLE[331] en 1992, suivie de la revue *ISLE*[332] lancée en 1993 par Patrick D. Murphy, que l'écocritique commence à émerger en tant que nouvelle approche littéraire. Trois années plus tard, paraîtront deux ouvrages charnières dans le corpus écocritique : *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) de Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, déjà porteur de la pluralité qui caractérise l'écocritique, et *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995) de Lawrence Buell.

Dans son introduction à *The Ecocriticism Reader*, Cheryll Glotfelty va offrir la première définition canonique du terme :

> Dit simplement, l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre, tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires[333].

Cheryll Glotfelty souligne non pas tant le manque de travaux universitaires sur les rapports entre littérature et environnement que l'absence d'un terme y faisant explicitement référence, ainsi que d'associations permettant aux chercheurs et chercheuses concernés par ces recherches de se rencontrer. Ce qui explique selon elle le manque de représentation du courant dans les principales instances de pouvoir.

La critique retiendra davantage le travail de Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995), qui constitue un véritable pilier de l'écocritique, « non seulement du fait de sa grande érudition, mais aussi parce qu'aucun ouvrage n'avait auparavant abordé la littérature dans une perspective écologiste avec une telle ampleur[334] ». Basé sur un large corpus couvrant les XIX^e^ et XX^e^ siècles, et remontant au XVIII^e^ siècle, cet ouvrage tente de jeter les bases et d'orienter les recherches à venir en écocritique. Au centre de l'œuvre se trouve Henry

[331] Fondée en 1992, l'ASLE – Association for the Study of Literature and the Environment – est la principale association professionnelle de spécialistes américains et internationaux de l'écocritique et des sciences humaines de l'environnement. Site web : https://asle.org/.

[332] Qui signifie Interdisciplinary Studies in Literature and Environment.

[333] GLOTFELTY Cheryll, FROMM Harold, *The Ecocriticism Reader*, Athens and London, University of Georgia Press, 1996, introduction. Traduit de l'anglais par Nathalie Blanc.

[334] VIGNOLA Gabriel, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », in *Cygne Noir* n° 5, 2017. [en ligne, consulté le 12/01/2018]. Disponible sur http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique.

David Thoreau, considéré ici comme le « saint patron[335] » de l'environnementalisme contemporain.

a. Multidisciplinarité

L'écologie a acquis aujourd'hui la force de l'évidence. La capacité de mobilisation des images et la répétition des propos ont façonné la conscience d'une nature fragilisée et des périls planétaires en grande partie engendrés et nourris par la civilisation technologique. L'écologie, vaste sujet protéiforme et transversal par définition, à la fois proche et insaisissable, fait que la « conscience écologique » ou l'attitude écologique s'emparent d'un pragmatisme dans lequel les gestes et routines du quotidien comptent autant que les grandes conférences internationales telles que COP 24, GIECO et sommets européens. Il n'existe pas à proprement parler de discipline académique qui porte le nom d'écologie ; elle se décline au gré d'adjectifs comme scientifique, social ou politique, en structurant autant de lignes de partage artificielles dont il faut résolument se défaire pour les repenser conjointement. Parce que si l'avènement de l'écologie n'est envisageable que comme résultat d'une multidisciplinarité, c'est bien parce « qu'elle noue ensemble, inextricablement, sciences naturelles et humaines, théories philosophiques et morales avec la construction pragmatique d'un monde commun vivable, habitable[336]. »

C'est dans cette multidisciplinarité que réside l'écocritique. Et si elle s'est aujourd'hui développée dans l'ensemble de l'univers anglo-saxon, elle reste néanmoins discrète en France, comme d'ailleurs dans l'ensemble des pays de tradition romane.

Cheryll Glotfelty va établir un parallèle avec d'autres approches comme la critique féministe. De même, dit-elle, que cette dernière aborde le fait littéraire par le biais d'une perspective centrée sur le genre, l'écocritique va mettre en place dans les études littéraires une approche centrée sur la Terre. Dans cet environnement physique auquel fait référence Cheryll Glotfelty dans la précédente définition, la catégorie de lieu sera fondamentale pour toute étude écocritique. Si le genre, la classe sociale, la race ou les processus de

[335] Voir « Environmental Sainthood » in BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 311-397, qui traite de la réception de H.D. Thoreau au cours des XIX^e^ et XX^e^ siècles.

[336] DEBOURDEAU Ariane (coord.), *Les Grands Textes fondateurs de l'écologie*, Paris, Flammarion, 2013, introduction.

colonisation et décolonisation sont devenus des catégories d'analyse littéraire et culturelle, il devrait en être du même pour la notion d'espace[337].

Selon Gisela Heffes, Cheryll Glotfelty identifie trois champs dans le développement de l'écocritique :

- Le premier s'occupe de la façon dont est représentée la nature dans la littérature, en étendant cette notion jusqu'aux concepts de frontière, animaux, villes, régions géographiques spécifiques, fleuves, montagnes, déserts, indigènes, technologie, désert et corps.
- Le deuxième se préoccupe de la récupération (rééditions, republication ou reconsidération dans un canon plus élargi) de textes oubliés où le rapport à la nature mérite une relecture.
- Et le troisième s'identifie avec une phase plus théorique, agglutinant de nombreuses théories disciplinaires avec le but d'explorer des questions par rapport à la construction symbolique des espèces et sa relation avec l'environnement[338].

De toutes les définitions du terme écocritique trouvées tout au long de mes recherches, je retiens celle d'Andrés Bansart, professeur à l'Université de Tours, dans son article « Una lectura eco-crítica de *Los pasos perdidos* » :

> La eco-crítica pretende explotar el texto literario en una perspectiva ecológica. Se trata de relacionar entre si todos los elementos que interactúan en el universo poético: los personajes –individuales o colectivos- con sus características físicas (fuerza, debilidad, homogeneidad o fragmentación) y sus pensamientos (claros o confusos, elevados o no, altruistas o egoísta), las dinámicas ambientales en las cuales estos personajes se encuentran, y el medio del cual forman parte (medio donde se integran o del cual se van divorciando). La perspectiva ecológica invita a leer y analizar el texto de manera holística. Todos los elementos del discurso, hasta el más mínimo detalle, son importantes. La ecocrítica propone relacionar todos estos elementos –incluyendo desde luego la escritura de éste-para evaluar el grado de integración o desintegración que el texto expresa[339] .

[337] RCLL*, op. cit.*, p. 12.

[338] HEFFES Gisela, « Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico », in *RCLL* n 79 « Ecocrítica en América Latina », 2014, p. 11-34.

[339] BANSART Andrés, « Una lectura eco-crítica de *Los pasos perdidos* », in FRANCO Jean (éd.), La Vorágine *de José Eustasio Rivera;* Los pasos perdidos *de Alejo Carpentier*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2002, p. 219-236.

4. Écocritique et écopoétique

Dans son article *Écocritique, un territoire critique*, Claire Jaquier explique que les termes *écocritique* et *écopoétique* cohabitent actuellement dans les études littéraires, mais que celui d'écopoétique tend à s'imposer dans l'espace francophone afin de se démarquer de l'*ecocriticism* anglo-saxon[340]. Comme le montre Pierre Schoentjes dans le premier chapitre de *Ce qui a lieu, essai d'écopoétique*[341]*,* les enjeux respectifs des études culturelles (ou *cultural studies*) anglo-saxonnes, dont relève l'*ecocriticism*, et des études littéraires françaises, où les préoccupations poétiques demeurent centrales*,* ne sont pas les mêmes. Cependant, comme nous le rappelle Claire Jaquier dans son article, « malgré cette distinction terminologique, la frontière entre les deux options critiques n'est pas étanche, et la dimension engagée des œuvres prises en compte par l'écopoétique n'est absolument pas exclue[342] ». Et si nous nous référons à la définition générale donnée plus haut, c'est précisément dans cette ambigüité que réside la nuance la plus importante parce que l'écocritique a tendance à évoluer selon deux axes distincts, l'un politique et l'autre poétologique. Le premier fera référence à la tradition de l'histoire littéraire et culturelle (*nature writing*) marquée par une forte présence des aspects politiques. Le second va se centrer davantage sur la recherche des distorsions véhiculées par la langue dans les *tensions structurantes* du texte, telles que les désigne Pierre Schoentjes[343] : Tensions thématiques (sauvage vs civilisé, esthétique vs utilitaire, rêve vs catastrophe, adhésion vs rejet, engagements vs distance), tensions génériques (pastoral vs idylle, élégie vs utopie, conte vs récit de vie), tensions stylistiques (idyllique vs apocalyptique, lyrique vs ironique), tensions perceptives (sensorialité vs imaginaire, détails vs paysages), etc.

Pourquoi l'écocritique peine-t-elle à trouver une place en France ? Si l'on suit l'analyse de Pierre Schoentjes dans son essai de 2015, plusieurs obstacles se présentent : le premier d'ordre pratique, aucune des études majeures n'ayant jamais été traduites en français, le cadre de référence demeure en France inaccessible à bon nombre de critiques ; le second tient à ce que les universitaires de référence de la discipline, à commencer par Lawrence Buell, « sont moins théoriciens qu'excellents lecteurs de la littérature

[340] JAQUIER Claire, « Écocritique, un territoire critique », Paris, Fabula, 2015. [en ligne, consulté le 7/06/2018]. Disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique.
[341] SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu, essai d'écopoétique,* Paris, Wildproject, 2015, p. 22.
[342] JAQUIER Claire, *op. cit.*
[343] SCHOENTJES Pierre, *op. cit.*, p. 273.

américaine d'abord, anglaise ensuite[344]» : le corpus qu'ils mettent en valeur ne prend jamais en considération la littérature française.

5. Écoféminisme et environnement. L'idée de Terre Mère.

a. L'origine du concept.

Mère de la Nature, aïeule des Romains,
Ô Vénus, volupté des dieux et des humains,
Tu peuples, sous la voûte où glissent les étoiles,
La terre aux fruits sans nombre et l'onde aux mille voiles ;
C'est par toi que tout vit ; c'est par toi que l'amour
Conçoit ce qui s'éveille à la splendeur du jour[345].

Lucrèce, *De Rerum Natura*

Comme nous l'avons vu, le concept de nature est polysémique et ambigu, désignant tour à tour l'inné par opposition à l'acquis (naturel vs culturel), l'ensemble des propriétés qui caractérisent un être ou un objet, l'ensemble des phénomènes matériels, liés entre eux par des lois scientifiques (naturel vs surnaturel qui désigne une intervention transcendante de la divinité). Dès l'Antiquité, de nombreuses cultures ont assimilé la Nature à la figure de la mère, comme en témoigne *De Rerum Natura* de Lucrèce, par opposition à une vision du monde qui aurait été donné à l'humanité par un Dieu qui voudrait, comme le prétend Descartes, que nous en soyons « maître et possesseur ».

Les images de femmes mères représentant la Terre sont présentes dans un large nombre de cultures depuis les temps préhistoriques en tant que déesses et autres fétiches de fertilité – tant au sens de fécondité que d'abondance agricole, comme en témoignent la Vénus de Willendrof et d'autres Vénus paléolithiques[346].

[344] SCHOENTJES Pierre, op. cit., p. 22.

[345] LUCRÈCE, *De la nature / De Rerum Natura*, Paris, GF, 1997 [date inconnue, I^er^ siècle av. J.-C.], introduction du livre premier. Traduit du latin par José Kany-Turpin. Lucrèce, ou *Titus Lucretius Carus*, (env. 98-55 av. J.-C.), poète philosophe latin, est l'auteur d'un seul ouvrage, *De rerum natura* (*De la nature des choses*, traduit le plus souvent par *De la nature*), long poème passionné qui décrit le monde selon les principes d'Épicure.

[346] Ces statuettes du Paléolithique supérieur eurasiatique, symbole de fécondité avec leurs formes adipeuses, sont réalisées en terre cuite, en pierre tendre ou en ivoire. Il en a été découvert plus de deux cents, toujours de dimensions relativement modestes, comprises entre 4 et 25 centimètres environ. Appelées *Vénus* car elles correspondaient aux canons de l'époque, elles comportent toutes des similitudes, notamment le fait qu'elles sont toutes contenues dans une forme géométrique (le losange), et que leur tête ne comporte pas de détails. Source : FERRER Mathilde, MICHAUX Yves (dir.), *Féminisme, Art et Histoire de l'Art*, Paris, énsb-a, 1997.

Cette Terre Mère trouve son équivalent évident dans le terme Mère-Nature, comme allégorie et représentation anthropomorphique de la nature qui se fixe sur le don de la vie et les caractéristiques nourricières de la Nature. La nature, grâce à son évolution cyclique et à sa capacité de se renouveler constamment, a été historiquement identifiée avec une Terre-mère, dotée de caractères maternels.

Au XVI^e^ siècle, Michel de Montaigne (1533-1592) en parlera dans ses *Essais* :

> Et pourtant la saveur et la délicatesse de divers fruits de ces contrées, qui ne sont pas cultivés, sont excellentes pour notre goût lui-même, et soutiennent la comparaison avec ceux que nous produisons. Il n'est donc pas justifié de dire que l'art l'emporte sur notre grande et puissante mère Nature[347].

Baruch Spinoza (1632-1677) distingue quant à lui la nature « naturante », c'est-à-dire la substance infinie ou Dieu, et la nature « naturée », les divers modes d'incarnation de cette substance[348]. Le naturalisme du XVIII^e^ siècle est à ce titre contradictoire. D'une part son épistémologie réduit la nature à un mécanisme (des faits soumis à des lois nécessaires) indifférent aux valeurs humaines. D'autre part, sa morale prétend se fonder sur la nature, c'est-à-dire sur des tendances spontanées, supposées bonnes ; la nature devient alors la Mère-Nature, expression d'une providence bienveillante. Ainsi, Jean-Jacques Rousseau, dont l'alliance de la nature et de la société est l'une des grandes préoccupations, écrit-il dans ses *Confessions* : « Ô nature, ô ma mère, me voici sous ta seule garde ; il n'y a point ici d'homme adroit et fourbe qui s'interpose entre toi et moi[349]. »

Ainsi, en Occident, l'idée de Terre Mère n'a rien de nouveau quand James Lovelock va populariser le terme dans le milieu intellectuel occidental à partir de 1979, avec la parution de son œuvre *La terre est un être vivant*, *L'hypothèse Gaïa* :

---

[347] MONTAIGNE Michel de, *Essais*, livre I, Paris, Honoré Champion, 1989 [1580], p. 224-225. Traduit en Français moderne par André Lanly.

[348] SPINOZA Baruch, *Court Traité*, I, Paris, Flammarion, 1964 [v. 1660], chap. VIII. Traduit en français moderne par Charles Appuhn. « Par *Nature naturante* nous entendons un être que par lui-même, sans avoir besoin d'aucune autre chose que lui-même […], nous concevons clairement et distinctement, lequel être est Dieu. […] Quant à la *Nature naturée*, nous la diviserons en deux, une universelle et l'autre particulière. *L'universelle* se compose de tous les modes qui dépendent immédiatement de Dieu […]. La *particulière* se compose de toutes les choses particulières qui sont causées par les modes universels. De sorte que la *Nature naturée*, pour être bien conçue, a besoin de quelque substance. »

[349] ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, livre XII, in BERCHTOLD Jacques, « Jean-Jacques, l'homme selon la nature », *Dix-huitième siècle*, 2013/1 (n° 45), p. 231-247. [en ligne] Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2013-1-page-231.htm.

> Le concept de la Terre Mère, ou Gaïa, ainsi que les Grecs la baptisèrent autrefois, est l'un des plus importants parmi ceux que l'homme a formulé tout au long de son histoire. Sur lui s'est fondée une croyance dont les grandes religions sont encore porteuses[350].

b. Mère-Nature et Pachamama en Amérique latine

En ce qui concerne l'Amérique latine, cette idée de Mère-Nature, ou « Pachamama », est beaucoup plus qu'une simple déesse. C'est un concept plus large, « Pacha » désignant la notion d'espace-temps, intimement liée à cette déesse pour les Incas. Elle est à la fois la Terre en tant que planète, mais elle est aussi l'Univers, le Cosmos, tout ce qui est, tout ce qui fut et tout ce qui sera. Déesse bienfaitrice, liée à l'agriculture, à l'abondance, à la fertilité, à la grossesse, elle est en lien avec d'autres divinités ibéro-américaines, notamment Tonantzin, et la Vierge de Guadalupe. Parce qu'elle est également associée à la Vierge Marie, on lui attribue la compassion, la bonté, la miséricorde.

La *Pachamama* est donc la déesse-terre dans la religion des Amérindiens d'Amérique du Sud, étroitement liée à la fertilité dans la cosmogonie andine. Elle constitue une déesse majeure de la culture Tiwanaku en Bolivie. Avec l'arrivée des Espagnols, l'imposition du Christianisme et l'influence du métissage, la *Pachamama* a commencé à régresser et à être remplacée par l'image de la Vierge Marie. Actuellement, la tradition de l'offrande se maintient et se pratique toujours principalement dans les communautés quechuas et aymaras, à travers une offrande appelée *Challa* ou *Pago*. La Terre-Mère est considérée comme un être vivant. Elle est à la base de tout : être vivants, végétaux, minéraux, textile, technologie, etc. Il convient donc de lui faire des cadeaux pour s'attirer ses bonnes grâces.

Cette analogie (femme/Mère-Nature) constitue un élément central dans tout travail ou lecture écocritique des œuvres de la *selva* Orénoco-amazonienne. Depuis le personnage Cumandá[351], du roman éponyme de l'Équatorien Luis León Mera, la femme

[350] LOVELOCK James, *op. cit.*

[351] Rappelons que dans le roman, le fils de Don José Domingo de Orozco, Carlos, tombe amoureux de la sauvage Cumandá, fille de Tongana, vieux chef de tribu, à la confluence du Palora et du Pastaza, dans l'Amazonie équatorienne. Cette relation entre le blanc Carlos et l'indienne Cumandá deviendra le vecteur problématique et principal détonateur de l'histoire.

indienne est l'image de la fécondité, une fécondité toujours porteuse de problèmes très souvent au cœur de la diégèse de l'œuvre, et canalisatrice des dangers liés à la forêt. Concernant notre corpus, la femme-mère incarne une figure oxymorique, à la fois source de vie et élément négatif, nocif, dangereux et pervers, en symbiose avec tous les dangers de la forêt. Dans *La Vorágine* et *Los pasos perdidos*, cette figure emblématique d'une maternité dangereuse s'incarne sous les traits respectifs d'Alicia et de Griselda :

> Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia. Nada supe de los deliquios embriagadores, ni de la confidencia sentimental, ni de la zozobra de las miradas cobardes. Mas que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica. […] Cuando los ojos de Alicia me trajeron la desventura, había renunciado ya a la esperanza de sentir un afecto puro[352].

Du fait de l'importance que revêt l'idée de Mère-Nature dans les romans que l'on va travailler chaque fois que des références amérindiennes apparaîtront, on pourrait être tenté d'écrire le terme *nature* avec une majuscule. Cependant, dans un souci de cohérence, on va considérer plus pertinent l'utilisation de la graphie « nature », cette dernière étant celle qui a été choisie dans tous les livres de références utilisés comme *Par-delà nature et culture*[353] de l'anthropologue Philippe Descola, *Face à Gaïa*[354] du sociologue Bruno Latour, *Comment pensent les forêts*[355] de Eduard Kohn et *Ecocríticas, Literatura y medio ambiente*[356], travail collectif dirigé par Carmen Flys Junquera.

c. L'origine de l'écoféminisme

Né de la rencontre de différents mouvements sociétaux internationaux[357], le terme *écoféminisme* apparaîtra pour la première fois en 1974 sous la plume de Françoise

[352] RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, Madrid, Catedra, *op. cit*., p. 79.
[353] DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, *op. cit*.
[354] LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, *op. cit.*
[355] KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts : Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Paris, Zones sensibles, 2017 [2013]. Traduit de l'anglais par Grégory Delaplace.
[356] FLYS JUNQUERA Carmen, MARRERO HENRIQUEZ José Manuel, BARELLA VIGAL Julia (eds.), *Ecocríticas, Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
[357] Comme, par exemple, le mouvement Chipko andolan né d'un groupe de villageois de la région du Garhwal (État de l'Uttarakhand, Inde) qui se sont opposés à l'exploitation commerciale de leurs forêts. Le mouvement est surtout connu pour leur tactique consistant à se coller aux arbres, les entourer de leurs bras pour empêcher qu'on ne les coupe ou scie. Le nom du mouvement vient du mot hindi « andolan » signifiant mouvement et de l'argot hindi *chipko* qui se traduirait en français par « pot de colle ». Cette

d'Eaubonne dans son ouvrage *Le Féminisme ou la mort*[358], même si les principes sont énoncés dès 1962 dans le livre de l'auteure américaine Rachel Carson, *Silent Spring*[359] (traduit en français par *Printemps Silencieux*).

Françoise d'Eaubonne posera dans son livre les bases théoriques du mouvement, en établissant un parallélisme entre la femme et la nature. À travers un discours féministe, elle associe les caractéristiques propres à l'univers féminin aux attributions les plus remarquables de l'environnement. Bien que les principes sur l'identification femme-nature remontent aux origines de la culture occidentale, cette autrice fut la première à employer le terme *écoféminisme*, ancré dans l'activisme politique et social. Son but ? Décrire la capacité que possèdent les femmes pour mener une révolution féministe et écologiste, capable de redéfinir les rapports entre hommes et femmes, de réorienter leur avenir et d'insister dans leur interaction avec l'environnement.

L'écoféminisme cherche à dévoiler les racines des problèmes environnementaux à travers des facteurs sociaux et questionne les notions de capitalisme et de patriarcat, avec pour objectif de redonner des droits aux femmes et à la Planète : Selon Anne-Lise Gandon, « il existe des similitudes et des causes communes aux comportements de domination et d'oppression des femmes et aux comportements de non-respect de la nature, qui contribuent au saccage environnemental[360] ». L'écoféminisme a été initié par des femmes « faisant le lien entre l'exploitation des ressources et l'exploitation qu'elles subissaient en tant que femmes[361]. » La philosophe des sciences féministe Vandana Shiva[362], dans son texte *Étreindre les arbres*, parle de la nature comme principe féminin :

> Les femmes en Inde sont une partie intime de la nature, dans l'imagination et dans la pratique. D'un côté, la nature est symbolisée comme

démonstration des « chipko » vise autant à défendre dans l'urgence les arbres face aux tronçonneuses qu'à expliquer au gouvernement central que leur culture et leur économie locales ne font qu'une avec les arbres. Source : http://edugreen.teri.res.in/explore/forestry/chipko.htm.

[358] D'EAUBONNE Françoise, *Le Féminisme ou la mort. Femmes en mouvement,* Paris, Pierre Horay, 1974.

[359] CARSON Rachel, *Silent Spring, op. cit.* Il faut noter que son retentissement contribua à l'interdiction du DDT aux États-Unis pendant les années 1960.

[360] GANDON Anne-Line, « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », in *Recherches féministes,* vol. 22, n° 1, 2009, p. 5-25. [en ligne] Disponible sur https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2009-v22-n1-rf3334/037793ar/.

[361] HACHE Émilie (dir.), *Reclaim : Anthologie de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, Introduction.

[362] Vandana Shiva, née le 1952 en Inde, est une physicienne, écologiste, écrivain, docteur en philosophie des sciences et féministe indienne. Shiva est l'une des chefs de file des écologistes de terrain et des altermondialistes, notamment pour la promotion de l'agriculture paysanne traditionnelle et biologique, en opposition à la politique d'expansion des multinationales agro-alimentaires et au génie génétique. Elle a reçu le prix Nobel alternatif en 1993. Source : https://www.babelio.com/auteur/Vandana-Shiva/71143.

> l'incarnation du principe féminin, et de l'autre, elle se nourrit du féminin pour produire la vie et assurer la subsistance[363].

L'écoféminisme s'est donc construit au fur et à mesure pour répondre aux menaces spécifiques que le progrès du capitalisme a provoquées dans la vie des femmes et de leurs enfants. Un progrès qui a abouti à la mise en œuvre de modèles de production et de consommation nuisibles à la nature, aux hommes et aux femmes. En Amérique latine où le développement est non seulement la source d'une grande pollution mais aussi la cause directe de la pauvreté, spécialement chez les femmes, l'écoféminisme est un mouvement récent, aux contours encore mal définis.

II. L'écocritique dans le monde hispanique

D'un point de vue latino-américain, ce paradigme d'analyse va forcément poser quelques problèmes conceptuels. Gisela Heffes formule ainsi quelques questions-clés dans *Apuntes para una lectura (eco)critica del medio ambiente en América Latina* :

> ¿de qué manera se conjugan, dentro del campo de esta disciplina emergente, estas preocupaciones medioambientales con las expresiones textuales, visuales y artísticas provenientes de América Latina, donde la ecología es abordada ya sea de manera central, sea de forma tangencial, y qué elementos específicos podemos identificar en todas estas prácticas culturales?[364] .

Comment l'écocritique, issue d'un contexte anglo-saxon, peut-elle se pencher sur la nature latino-américaine présente dans sa littérature ? Il convient dès lors d'évaluer dans quelle mesure l'écocritique constitue un outil analytique pertinent d'intervention intellectuelle et écologique, pour rendre compte des problématiques spécifique qui surgissent à partir des représentations environnementales propres à l'Amérique latine.

1. Quelques études dans le contexte latino-américain.

C'est seulement à partir de la fin du XX[e] siècle que l'on commence à trouver quelques articles et numéros des revues consacrés en exclusivité à la lecture écologique

[363] HACHE Émilie (dir.), *op. cit*., p. 183.
[364] HEFFES Gisela, *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2013, p. 19.

de textes latino-américains. À ce sujet, on peut considérer que trois publications nées au tournant du siècle ont ouvert le chemin : *Hispanic Journal* (1998), *Ixquic*[365] (1999) et *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2004). Elles évoquent pour la première fois les composantes indiennes et africaines, le métissage culturel latino-américain et sa cosmogonie inhérente fondée notamment en référence au Popol Vuh, comme en témoigne le nom de la revue *Ixquic*[366] :

> en este sentido Paredes y McLean se distancian de aquellas posiciones que proponen una lectura ecocritica de las novelas de la tierra, regionalistas o rural, en tanto -según argumental- estas presentan al hombre una situación de dominación transformativa y destructiva de los elementos de la Naturaleza […] Apuestan por establecer la existencia de una literatura ecologista totalmente identificable en América Latina[367].

Jorge Paredes et Benjamin McLean parleront de « *literatura ecologista* » caractérisée par la dénonciation, par la présentation des cultures aborigènes comme possibilité viable, et par l'étude de mythes populaires et aborigènes. Tout cela dans une volonté de redessiner les limites de l'écocritique en tant que discipline émergente provenant des États-Unis, du Canada et de l'Angleterre. Différents travaux parus à la fin du XX[e] siècle peuvent aider à mettre en perspective le travail de Paredes et MacLean : l'œuvre collective *Climate and Literature. Reflection of Environment* (1995)[368], vaste étude des œuvres narratives latino-américaines d'un point de vue environnemental ; « *Naturaleza/Nación : lo salvaje/civil Escribiendo Amazonia* » d'Ileana Rodríguez (1997)[369] qui va mettre en exergue toutes les pratiques d'exploitation des ressources naturelles, ayant pour conséquence l'exploitation des Indigènes par l'État-Nation ; et « *Cultural Criticism and Sustainable Development in Amazonia : A Reading from The*

[365] Créée par Jorge Paredes et Benjamin McLean, *Ixquic*, revue hispanique internationale d'analyse et creation, est sans doute la plus importante d'entre ells car elle a dès le depart abordé la problématique environnementale d'un point de vue exclusivement littéraire.

[366] Ixquic vient du maya K'iche' qui signifie « sang ». Parfois appelée aussi *Lune de sang*, Ixquic est l'un des personnages du Popol Vuh. Elle est la fille de Cuchumaquic, l'un des seigneurs de Xibalba, l'infra-monde maya. Ayant entendu l'histoire de Hun-Hunahpu, un dieu qui avait été transformé en arbre à calebasses, la jeune fille rend visite à l'Arbre en secret. Elle trouve la tête décapitée de Hun Hunahpu transformée en calebasse, mais se fait cracher dessus par celle-ci. Elle tombe alors enceinte et est alors exilée sur la Terre par son père. Elle parvient à échapper au sacrifice auquel elle est condamnée et donne naissance aux dieux jumeaux Hunahpu et Ixbalanque. Source : BRASSEUR DE BOURBOURG Charles Étienne, *Popol Vuh, le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine*, Paris, Hachette, 2017 [1861].

[367] FLYS JUNQUERA Carmen, *op. cit.,* p. 194.

[368] PÉREZ Janet, AYCOCK Wendell (éds.), *Climate and Literature: Reflections of Environment*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1995.

[369] RODRÍGUEZ Ileana, « Naturaleza/nación: Lo salvaje/civil Escribiendo Amazonia » in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 23, n° 45, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP, 1997, p. 27-42. [en ligne] Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/4530889.

Spanish-American Romance of the Jungle » de Jorge Marcone (1998)[370] qui est sans doute celui qui a eu le plus de répercussion. L'auteur y postule l'échec du roman *de la selva* comme outil d'un retour à la nature :

> la novela de la selva constituye un fracaso respecto a la idea de retorno a la naturaleza que había tenido éxito en la novela de la tierra, y que, contrariamente a aquellas lecturas que homologan el espacio del Amazonas con un infierno verde, la novela de la selva constituye una nueva frontera que se resiste a la modernidad y se contrapone a otras imágenes culturales de la región, como pueden ser el mito de El Dorado o del paraíso perdido[371].

Dans la première décennie du XXI[e] siècle, plusieurs études ont traité et examiné la problématique environnementale depuis différents points de vue, disciplines et thématiques. Trois études sont notamment à retenir : le travail de Jennifer L. French, *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers*[372] (2005), un numéro spécial de 2008 du *Latin American Indian Literatures Journal*[373] coordonné par Emilio del Valle Escalante et *Reading and Writing the Latin American Landscape*[374] (2009) de Beatrice Rivera-Barnes et Jerry Hoeg. Il s'agit de travaux interdisciplinaires ayant par but le rapport entre les littératures latino-américaines et l'écologie. Ces derniers travaux vont ouvrir la voie à d'autres sources critiques et disciplines, notamment l'anthropologie culturelle (le travail de Jennifer French est très influencé par l'anthropologue vénézuélien Fernando Coronil et sa théorie de région périphérique concernant l'Amérique latine).

En 2010, deux volumes d'essais collectifs vont faire date en plaçant au cœur de leur travaux le rapport nature-culture : celui d'Adrian Taylor Kane, *The Natural World in Latin American Literatures: Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*[375], et celui de Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henriquez et Julia Barella Vigal,

---

[370] MARCONE Jorge, *The Politics of Cultural Criticism and Sustainable Development in Amazonia: A Reading from the Spanish-American Romance of the Jungle* », Hispanic journal, Indiana University of Pennsylvania Vol. 19, nº 2, 1998. [en ligne] Disponible sur http://rutgers.academia.edu/JorgeMarcone.

[371] *Ibid.*

[372] FRENCH Jennifer L., *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers*, Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2005.

[373] DEL VALLE ESCALANTE Emilio (coord.), « Indigenous Literatures and Social Movements in Latin America », in *Latin American Indian Journal*, Spring 2008.

[374] HOEG Jerry, RIVERA-BARNES Beatrice, *Reading and Writing the Latin American Landscape*, New York, Palgrave Macmillan, 2009. [en ligne] Disponible sur https://link.springer.com/content/pdf/bfm%3A978-0-230-10190-6%2F1.pdf.

[375] KANE Adrian Taylor, *The Natural World in Latin American Literatures: Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*, Jefferson, McFarland & Company, 2010. [en ligne] Disponible sur http://works.bepress.com/adrian_kane/4/.

Ecocríticas. Literatura y medio ambiente[376], qui a trouvé un large écho dans le monde hispanique.

III. Cosmogonie mésoaméricaine et andine : une autre idée de nature.

1. L'animisme comme schème global.

Comme on le sait, plusieurs cultures ont vécu en territoire américain avant l'arrivée des Espagnols en Amérique centrale et Amérique du Sud. Tous les renseignements que l'on possède sur ces civilisations viennent de l'archéologie, des documents indigènes et des récits des conquérants Espagnols. On peut attester que les premières civilisations ayant une religion bien définie tant au Mexique qu'au Pérou datent de 1200 avant J.C.

Toutes ces cultures existant en Mésoamérique et autour de la cordillère andine avaient un rapport préexistentiel et axial dans leur manière de vivre avec l'idée de nature. Le terme « animisme » désigne, dans son sens général, la croyance dans les âmes et les esprits. Dans son acception la plus spécifique, il se réfère à la théorie d'Edward B. Tylor (1832-1917) selon laquelle la croyance dans les esprits représente la première phase de la religion. Cette théorie a rendu populaires les deux sens du terme animisme[377]. Pour Philippe Descola, « l'animisme a été défini, à la fin du XIX^{e} siècle, essentiellement comme une croyance « primitive », la croyance que des entités naturelles et surnaturelles non humaines (animaux, plantes ou objets) possèdent une « âme » et des intentions semblables à celles de l'homme[378] ». L'animisme peut être défini comme un « mode d'identification », c'est-à-dire une façon de concevoir la relation entre soi et l'autre : « dans le sens commun occidental moderne, on admet que l'homme partage le même monde physique que le reste des êtres qui peuplent l'univers. En revanche, nous (les humains) estimons être différents des animaux ou des plantes par le fait que nous sommes des sujets, possédant une intériorité, des représentations, des intentions qui nous sont

[376] FLYS JUNQUERA Carmen, *op. cit.*
[377] https://www.universalis.fr/encyclopedie/animisme/
[378] Propos recueillis par JOURNET Nicolas, « L'animisme est-il une religion ? Entretien avec Philippe Descola », in *Sciences Humaines*, février 2007. [en ligne] Disponible sur : https://www.scienceshumaines.com/l-animisme-est-il-une-religion-entretien-avec-philippe-descola_fr_15096.html.

propres [379]». Mais l'animisme procède autrement, « attribu[ant] à tous les êtres humains et non humains le même genre d'intériorité, de subjectivité, d'intentionnalité [380]». Effectivement, il place la différence du côté des propriétés et manifestations physiques : apparence, forme du corps, manières d'agir, comportements. Il s'agit d'une idée qui appartient à l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro[381]. Il remarqua que, de manière générale en Amazonie, les gens fondaient les différences entre les espèces et les groupes humains sur la forme des corps et d'autres attributs matériels, et non sur quelque principe intérieur.

L'animisme suppose donc une multiplicité des manières d'habiter le monde, mais attribue à tous les êtres le même genre d'intentionnalité, que nous dirions *humaine*, c'est ce qui explique « que les Achuars, par exemple, entretiennent de véritables dialogues avec des êtres de la nature [382]». Il forme un schème très global. Il n'oppose pas la « nature » et la « culture », les groupes humains sont vus comme des « espèces » différentes. Des attributs que nous classerions comme « culturels » (des armes, des parures, des outils, une langue) sont mis sur le même plan que les organes de telle ou telle sorte d'animal, « les humains ne constituent pas une espèce, mais de multiples espèces[383] ».

L'animal était fondamental dans ces diverses cosmogonies. Pensons par exemple au serpent à plumes représentant le dieu Quetzalcoatl, constitué d'un mélange d'animaux, très fréquent dans toutes les cultures précolombiennes. Leurs observations poussées de la nature leur permettaient en outre d'avoir de bonnes notions d'astronomie. Pour les Chimus, situés sur la côte nord du Pérou entre 1200 et la conquête Inca, la lune était la divinité la plus importante car, contrairement au soleil, elle brillait de jour comme de nuit. Hormis le soleil qui avait tout de même une grande importance, d'autres constellations faisaient l'objet de cultes. La constellation des Pléiades, par exemple, était la patronne de l'agriculture. La mer était aussi une divinité importante et de nombreuses offrandes lui étaient adressées accompagnées de prières contre la noyade ou pour la pêche.

---

[379] *Ibid.*

[380] *Ibid.*

[381] Né en 1951 à Rio de Janeiro, Eduardo Viveiros de Castro est universitaire et anthropologue. Depuis 1984, il enseigne l'anthropologie au *Museu Nacional* de l'Université fédérale de Rio de Janeiro. Ses travaux récents proposent une réflexion sur la constitution des collectivités amérindiennes, tout en maintenant une approche où se confrontent philosophie et anthropologie. En français, il s'est surtout fait connaître par l'un de ses articles sur le perspectivisme amérindien. Source : https://www.babelio.com/auteur/-Eduardo-Viveiros-de-Castro/296739

[382] Propos recueillis par Nicolas JOURNET, entretien avec Philippe DESCOLA, *op., cit.*

[383] *Ibid.*

Les Incas croyaient au cycle ininterrompu de création/destruction du monde, rappelant en cela la vision de l'univers de la Mésoamérique. Chaque « ère » ou « soleil » durait mille ans et se nommait Pachacuti. Littéralement, *pachacuti* signifie « bouleversement de l'ordre du monde ». Chaque cycle était censé accomplir l'annulation du précédent. La civilisation Inca se trouvait à la fin du cycle de son cinquième soleil quand débuta l'invasion espagnole.

Pour les Incas, une force divine habitait chaque chose dans la nature et le monde s'étageait sur trois niveaux : le monde d'en-haut – Huuoq Pacha ou Hanan pacha – occupé par les dieux et les déesses ; le monde d'ici – Kay Pacha – ou le monde terrestre ; et le monde d'en-bas – Uhhu Pacha, ou Urin pacha – la terre de la mort. Gouverné par Supay (ou Cupay), l'inframonde inca, terre froide et inhospitalière, était le séjour des hommes après la mort.

IV. Nouvelles lectures du rapport nature/culture

Au XX^{e} siècle, l'expansion technico-économique et le positivisme scientifique vont découper en tranches taxonomiques l'approche envers la nature jusqu'aujourd'hui, où une vision systémique vient contrebalancer ce morcellement des raisonnements. Une nature qui balance entre un objet de mise en valeur, que l'on cherche à mieux connaître et un espace/système à préserver, conserver et admirer, non sans rapport avec la vision d'un éden perdu.

Dans ces deux conceptions, qu'il soit dominateur ou protecteur, l'Homme est toujours pensé en dehors de la nature, ce qui constitue un axe central dans la construction de notre thèse. Cette idée nous amène à l'œuvre de l'anthropologue Philippe Descola, illustrant la discontinuité nature/culture, ontologie propre aux sociétés occidentales[384].

La même discontinuité, est également pensée et développée par le sociologue Bruno Latour dans son livre *Face à Gaïa*. Dans cet ouvrage, Bruno Latour invoque Gaïa afin que la catastrophe écologique ne s'aggrave pas. Au-delà du nom mythologique, Gaïa est surtout un concept qui propose un cadre pour penser au-delà de la dichotomie

[384] Nous reviendrons largement sur ces propos tout au long des deux dernières parties de notre travail pour étudier et décliner l'écriture de la nature dans les corpus. Notons que cette discontinuité était déjà critiquée en 1972 par Serge Moscovici pour lequel l'homme fait partie de la nature (dans *La société contre nature*, Paris, Union générale d'éditions, 1972).

nature/culture. Selon lui, si nous n'agissons pas plus vite pour chercher des solutions aux problèmes écologiques, ce serait à cause de cette dichotomie. Mais il nous rappelle aussi qu'il faudrait plutôt parler de « mutation » : « Nous étions habitués à un monde ; nous passons, nous mutons dans un autre. Quant à l'adjectif « écologique », on l'emploie trop souvent, lui aussi, pour se rassurer, pour se mettre à distance des troubles dont on nous menace[385] ».

Il se place aujourd'hui au centre de l'urgence liée à la crise écologique et du changement climatique. On est donc face à deux visions opposées de la nature : D'une part, l'idée d'une nature où l'homme reste hors cadre et, par conséquence, se proclame habilité à l'étudier pour la manipuler et mieux l'exploiter. D'autre part, l'idée d'un usage raisonné d'une nature dans laquelle l'homme retrouverait sa place, d'une interaction neutre entre société et nature.

Les travaux de Philippe Descola l'ont amené à distinguer différentes ontologies et à montrer que celle qu'il nomme « naturalisme » - tous les existants partagent une physicalité commune, mais seuls les humains ont une intériorité - n'existe qu'en Occident. Ce naturalisme est simplement la croyance que la nature existe, naît et se développe, en dehors de l'Homme :

> Typique des cosmologies occidentales depuis Platon et Aristote, le naturalisme produit un domaine ontologique spécifique, un lieu d'ordre ou d'obligation où rien n'advient sans une cause, que cette cause soit référée à l'instance transcendante ou qu'elle soit immanente à la texture du monde. Étant donné que le naturalisme est le principe directeur de notre propre cosmologie et qu'il imbibe notre sens commun et notre principe scientifique, il est devenu pour nous un présupposé en quelque sorte « naturel » qui structure notre épistémologie et surtout notre vision des autres modes d'identification[386].

Pour Philippe Descola, le naturalisme constitue l'un des quatre modes d'identification des existants, humains et non humains, aux côtés du totémisme, de l'animisme et de l'analogisme.

- Totémisme : « ressemblance des intériorités, ressemblance des physicalités[387] ». Concept clef : l'hybridation. Région : Australie. Le totémisme

[385] LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 16.
[386] DESCOLA Philippe, *op. cit*., p. 241.
[387] *Ibid.*, p. 203.

caractérise les sociétés pour lesquelles les discontinuités entre non-humains permettent de penser celles entre les humains. Pour ces sociétés, les non-humains sont comme des signes.

- Analogisme : « différence des intériorités, différence des physicalités[388] ». Concept clef : la chaîne des êtres. Régions : Inde brahmanique, Afrique de l'Ouest, Chine ancienne, zone andine, Mexique précolombien (p. 317). L'analogisme s'exprime par une discontinuité des intériorités et des physicalités des humains et des non-humains. Les sociétés où l'analogisme est présent se caractérisent par des dispositifs fortement dualistes.

- Animisme : « ressemblance des intériorités, différence des physicalités[389] ». Concept clef : la métamorphose. Régions: Amazonie, Amérique subarctique, Asie du Sud-Est, Mélanésie. L'animisme est le propre des sociétés pour lesquelles les attributs sociaux des non-humains permettent de catégoriser des relations. Les non-humains sont les termes d'une relation.

- Le naturalisme est par conséquent l'unique ontologie à créer une frontière entre soi et autrui au travers de l'idée de « nature », cette dernière ne relevant pas de la culture. Distinction occidentale récente (fin du XVI^{e} siècle), elle est le résultat d'une histoire spécifique. Elle est presque ignorée dans d'autres sociétés comme celles de l'Extrême-Orient où l'analogisme domine.

[388] *Ibid.*, p. 280.
[389] *Ibid.*, p. 183.

CONCLUSION À LA PREMIÈRE PARTIE

Tout au long de cette Première partie, nous avons montré comment, depuis l'Antiquité, l'être humain a essayé de comprendre ce qui l'entoure, que cette entité soit humaine ou non-humaine. Pour cela, il a fallu définir cet espace non-humain dans lequel il habitait. La Grèce et la Rome Antique ont commencé à « utiliser » cet espace naturel (non humain) non sans le dépourvoir d'une importance vitale pour son existence. Au Moyen Âge, les altérités climatiques et la nécessité ont fait que cette période de l'Histoire, si elle a vu naître les premières « institutions » de régulation de l'exploitation de l'espace naturel, a aussi été le témoin de la destruction forestière. Avec la découverte de *la quatrième partie du monde* (d'un point de vue européen), avide d'espace pour assouvir sa cupidité, et l'arrivée des idées des Lumières, cette partie non humaine de la planète commence à changer dans les deux sens : il semble que mieux on la connaît, la décortique et la nomme, plus on l'exploite. L'industrialisation mènera au paroxysme cette situation avec la Révolution industrielle, moment essentiel et charnière pour le début d'une nouvelle ère, appelée Anthropocène. Les arts et les lettres, les penseurs et philosophes commencent alors à « penser » la terre différemment. Le mythe grec de Gaïa réapparaît au XX^{e} siècle pour mettre en valeur l'idée de Terre-Mère et montrer l'intérêt pour d'autres façons de *voir* la nature, notamment d'une manière « non occidentale ». La réponse de la critique littéraire à ce changement sera l'écocritique, qui va traduire d'un point de vue littéraire les inquiétudes anthropologiques explorées par exemple par Philippe Descola ou Bruno Latour.

Peut-on comprendre le rapport à la nature des hommes et des femmes du XXI^{e} siècle sans l'interprétation critique d'une littérature sensible à la nature ? Dans le contexte américain, l'écriture de la nature est essentielle pour comprendre l'évolution intellectuelle et sociale de l'Amérique du Nord et évidement de l'Amérique latine. Sans l'utilisation littéraire et politique de l'orographie américaine, sans *Silent Spring*, *Leaves of Grass*, *María*, les récits de Quiroga ou *La Vorágine*, nous aurions très probablement aujourd'hui une autre distribution politique et, sans doute, une autre littérature latino-américaine. Sans les grands réseaux sociaux, sans les médias hyperpuissants, sans les grandes autoroutes de l'information du XX^{e} siècle, qui ont évolué en parallèle, au fur et à mesure que la

conscience écologique a pris racine dans les sociétés occidentales, la littérature ne se serait sans doute pas mise au service des idées environnementales.

Mais l'idée de nature a aussi évolué ainsi que sa manière de la concevoir. Nous pouvons déduire que, précisément à cause de cette idée de discontinuité entre nature et homme (nature et culture), seule une société industrielle et prédatrice pouvait s'interroger sur la place de l'homme dans la nature. Pour cela, c'est en Occident qu'émerge une pensée philosophique, scientifique, politique et littéraire qui de Rousseau à la *deep ecology* de la seconde partie du XX^{e} siècle, va remettre en cause l'idée d'anthropocentrisme.

Depuis la Gaïa d'Aristote jusqu'à celle de Latour, en passant par Lynn, Humboldt, Emerson et Thoreau, le chemin de l'imaginaire naturel doit irrémédiablement nous amener à un questionnement de l'hégémonie de l'homme dans cette nature. Et même si c'est de l'Occident que surgit cette remise en question, ce sera sur des territoires très éloignés du Vieux Continent où nous allons trouver des exemples.

CAHIER FIGURES PREMIÈRE PARTIE

Figure 1
Lever de Terre (**Earthrise** en anglais) est la photographie de la NASA AS8-14-2383HR prise par William Anders durant la mission d'Apollo 8 vers la Lune, le 24 décembre 1968 .

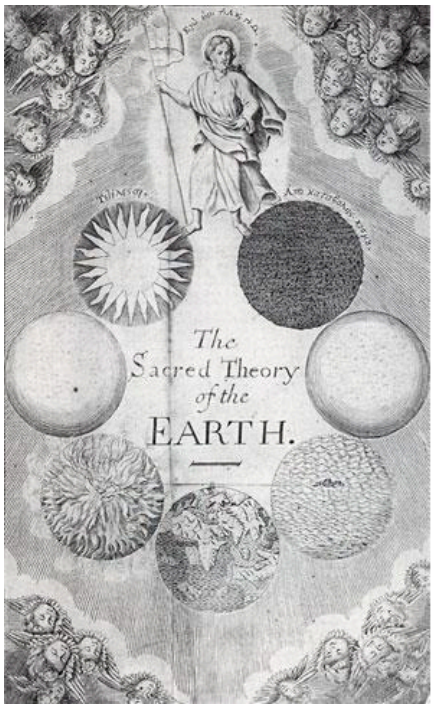


Figure 2 Thomas Burnet, *The Sacred Theory of the Earth*, vol. II, 1689.
Figure 3 Henry De la Beche, *Researches in Theoretical Geology*, 1834.

Figure 14: Isaac van Amburgh and his Animals (1839) de l'anglais Sir Edwin Landseer.

Figure 5: *La carte de Fra Mauro* (1459). *Biblioteca Marciana de Venise.*

Figure 6: *Planisphère d'Henricus Martellus Germanicus (c.1489) qui tient compte de la toponymie portugaise en Afrique de l'Ouestet où apparaît pour la première fois le Cap de Bonne Espérance*

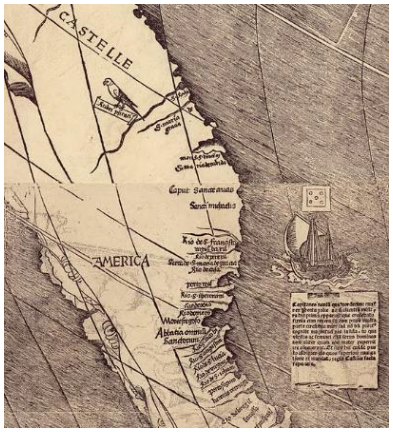
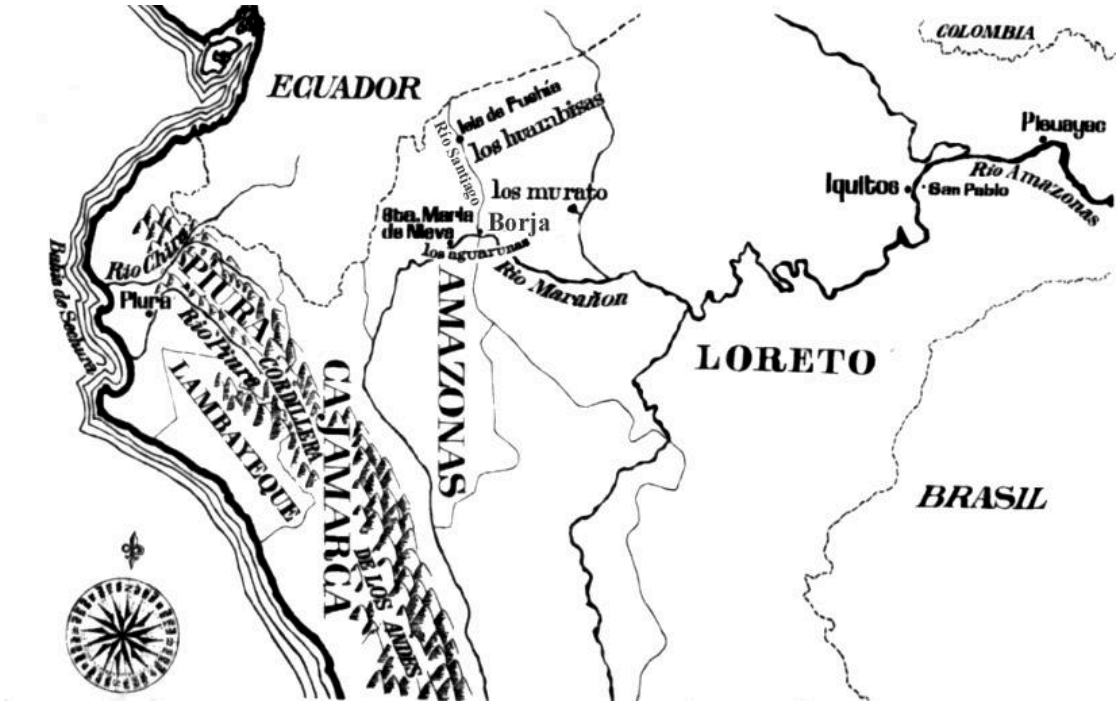


Figure 15: Détail avec le nom « AMERICA » et *Universalis Cosmographia*, 1507, de Martin Walseemüller



Figures 11 et 12 Cartes parus dans les premières éditions de *La Vorágine* et *La casa verde*.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE 1 . CRITÉRE THÉMATIQUES

I. La grille écocritique/narratologie

Critères thématiques et moyens formels

Nous avons déjà noté dans la première partie la mise en place d'une grille de travail nous permettant d'étudier le processus d'écriture, fondée sur des postulats écocritiques. Nous avons évoqué également, toujours à partir de la définition générale donnée par Cheryll Glotfelty, que l'écocritique a tendance à évoluer selon deux axes distincts, mais souvent liés entre eux : l'un poétologique (une poétique écologique) et l'autre politique, issu du *nature writing essay*, axe qui alimente le soupçon envers l'esthétique littéraire et mène à des réévaluations des canons littéraires. Cette *poétique du soupçon* peut faire perdre de vue les qualités littéraires des textes.

Ces deux axes nous mènent directement à la question de l'écriture « environnementale » et du choix de situer les trois romans de notre corpus dans ce courant d'écriture.

Nous entendons par « texte environnemental », toute œuvre « accordant une place centrale à la nature ou plus généralement à ce qui ne relève pas strictement de l'humain[390] ». Selon Lawrence Buell[391], les quatre éléments clés qui constitueraient le « texte environnemental » et qui seraient rassemblés dans un classique comme *Walden* de Henry David Thoreau par exemple, sont, pour l'essentiel, les suivants :

- L'environnement non humain, évoqué comme acteur à part entière et non seulement comme cadre de l'expérience humaine.
- Les préoccupations environnementales qui se rangent légitimement à côté des préoccupations humaines.
- La responsabilité environnementale qui fait partie de l'orientation éthique du texte.
- Le texte qui suggère l'idée de nature comme processus et non pas comme seul cadre fixe de l'activité humaine.

[390] SCHOENTJES Pierre, « Texte de la nature et nature du texte. Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France », in *Poétique*, vol. 164, n° 4, Paris, Le Seuil, 2010, p. 477-494.
[391] BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination*, *op. cit.*, p. 6-8.

Ces critères, qui recoupent largement ceux définis par Terry Gifford[392], sont essentiellement thématiques, ce que l'on peut expliquer par les goûts personnels du critique, dans ce cas Lawrence Buell, et par son engagement en faveur de la protection de l'environnement. De toute évidence, ils laissent de côté la formulation de moyens formels que l'écrivain peut utiliser pour écrire la nature, réduisant le texte littéraire à ses dimensions culturelles, historiques ou politiques, entre autres. Sa spécificité esthétique est reléguée au second plan, en faveur de son contenu « écologique ». Nous allons, dans cette deuxième partie, lire le texte à travers le prisme de cette spécificité esthétique, nous centrant sur l'angle plus littéraire du projet écocritique. L'originalité de notre démarche réside dans le fait que nous allons traiter de textes ne faisant pas partie d'un corpus « naturellement » écocritique. Concernant les éléments clés proposés par Buell, nous constatons après une première lecture que dans les romans de notre corpus :

- L'environnement non humain occupe une place importante mais n'est en aucun cas traité comme un acteur unique à part entière. L'expérience humaine demeure au cœur de l'exercice et de l'expérience littéraires.
- Les enjeux environnementaux ne sont pas au premier plan des préoccupations humaines, même si leurs effets se trouvent parfois au centre de la diégèse.
- En conséquence, la responsabilité envers l'environnement ne fait pas partie de l'orientation éthique du texte, même si comme pour le point précèdent, elle est évoquée dans certains cas.
- Nous trouverons cependant dans les textes des éléments qui suggèrent l'idée de nature comme processus, mais dans tous les cas, de manière très lacunaire.

Il s'agit bien sûr de textes où la nature se situe au centre de l'action, où les espaces naturels sont décrits et vont influer sur les choix des personnages. Cependant, nous sommes face à trois romans où la nature revêt un réel degré de dangerosité dont nous ne trouvons pas de trace dans les textes qui font traditionnellement partie du canon écocritique. Les romans de notre corpus ne sont pas conçus par leurs auteurs dans l'intention principale de dénoncer une quelconque attitude anti-écologique, et pourtant, dans la troisième partie, nous nous pencherons sur les possibles traits écologiques visibles dans les récits.

[392] Voir GIFFORD Terry, *Pastoral*, London, Routledge, 1999, p. 152.

Ainsi, à partir des spécificités esthétiques, nous allons passer au crible les critères évoqués ci-dessus dans les romans où la description de la nature, principalement celle de la forêt tropicale, n'entre pas naturellement dans l'orbite écocritique. Rappelons à ce propos encore une fois combien il serait incohérent et stérile de porter ici un jugement sur les sensibilités, voire convictions écologiques, des écrivains de ces trois romans. Dans ce travail, il s'agit de voir s'il existe ou pas une certaine poétique environnementale dans l'écriture, et non si l'écriture est environnementaliste. Nous traiterons autant « la nature de l'écriture que l'écriture de la nature[393] ».

Si l'écocritique se demande légitimement à quel point la littérature peut à son tour proposer un regard renouvelé sur l'écologie, nous étudierons, du point de vue littéraire, quelles visions de la nature révèlent ces trois romans dits de la forêt, selon la catégorisation définie par Lydia de León Hazera. Précisons à nouveau qu'il s'agit d'un canon établi pendant les années 1970 et qu'en aucun cas, cette connotation dans les romans ainsi définis ne doit nous faire perdre de vue les considérations universelles et littéraires, bien plus loin de telle ou telle restriction de genre. Je pense bien entendu à *Los pasos perdidos* et *La casa verde*, le cas de *La Vorágine* différant du fait de sa condition de roman clé et modèle du genre.

Rappelons très rapidement le but de notre travail : il s'agit d'évaluer dans quelle mesure l'écocritique constitue un outil analytique pertinent d'interprétation intellectuelle et écologique, pour rendre compte de la problématique qui surgit à partir des représentations environnementales de l'Amérique latine, en renouvelant ainsi l'approche des textes.

Depuis le XIX^e^ siècle, nombre de textes littéraires sont sensibles aux mouvements inéluctables de l'industrialisation et de l'urbanisation, en mettant de plus en plus souvent en avant la nécessité d'opposer à la vision purement utilitariste et technique, une relation plus globale de l'environnement. Comment réagir, d'un point de vue écocritique, face à des textes fondés précisément dans cette logique anthropogénique ?

En Amérique latine, à partir des mouvements d'indépendance du premier tiers du XIX^e^ siècle, la naissance des littératures nationales survient au moment où les écrivains, dont nombre d'entre eux sont issus des élites politiques (Mera, Gallegos…), vont

[393] BLANC Nathalie, CHARTIER Denis et PUGHE Thomas, *op. cit.*

participer à la construction des identités nationales. Dans ce contexte, la nature jouera un rôle très important. Vers le début du XX^e^ siècle, au moment où ces nations sont déjà une réalité relativement stable, le roman va mettre en exergue des parties du territoire qu'il contribue à faire émerger : l'Orient dans le cas de l'Équateur, de la Colombie et du Pérou, et le Sud en ce qui concerne le Venezuela. L'intérêt de ces territoires réside notamment en leur richesse en matière de ressources minérales, fossiles et végétales. Au moment où une certaine proto-écologie aurait pu surgir, se produit l'effet contraire : la littérature vante une nature nouvellement conquise, prête à être exploitée par l'Homme. Pendant cette période, les lettres latino-américaines vont décrire la nature en la transformant en paysage, *son paysage*, sans tenir compte de l'interprétation qu'en font les peuples autochtones ni de la réalité naturelle en soi. L'œuvre de l'écrivain-anthropologue péruvien José María Arguedas (1911-1969) va cependant enrichir la littérature grâce à sa vision plus riche et intériorisée des peuples indigènes, et plus respectueuse de l'environnement. Son troisième roman, *Los ríos profundos* (1958), se base sur la métaphore de la profondeur des fleuves andins où puisent les racines identitaires du peuple péruvien. Dans un registre un peu différent, mais ouvrant déjà la voie vers la question des racines identitaires, nous trouvons, toujours au Pérou, l'écrivain Arturo D. Hernandez et son roman *Sangama*[394], abordant la thématique indigène pendant la période du caoutchouc. Cependant, d'autres littératures et auteurs avaient déjà ouvert la voie. Quelques années auparavant, l'écrivain guatémaltèque Miguel Ángel Asturias avait écrit *Hombre de maíz* (1949), série de récits dont le titre fait référence au mythe de l'origine du maïs contenu dans le récit maya *Popol Vuh*, et la décennie précédente, paraissait *Canaima* (1935) du Vénézuélien Rómulo Gallegos, un roman sur le métissage qui se déroule dans l'État de Bolivar, au sud du Venezuela, et comporte de très belles descriptions de la forêt.

Il faut également noter l'apparition au Mexique, au début du XX^e^ siècle, de courants poétiques qui avaient pour thématique centrale la description du paysage national, comme par exemple dans le poème « Idilio salvaje » de Manuel José Othon, paru en 1906. La poésie latino-américaine du XX^e^ siècle a été principalement marquée par l'œuvre poétique de Pablo Neruda et son poème épique en quinze chants *El canto general*, publié au Mexique en 1950, qui constitue une œuvre majeure dans tout corpus concernant le traitement de nature dans la littérature.

[394] Le livre paraît en 1942, publié par la commission chargée des commémorations du IV^e^ centenaire du début de la domination espagnole sur l'Amazonie.

Ces livres et ces auteurs vont marquer, à différents niveaux et dans des registres divers, un tournant dans la représentation de la nature hispano-américaine fondée sur le retour aux traditions indigènes et leur rapport à l'environnement. Même si nous ne pouvons pas parler d'un discours écologique, nous pouvons en tout cas évoquer une esthétique et un message profondément respectueux de l'écosystème grâce à l'influence des peuples autochtones. Dans tous les cas, à leur époque, et toujours à des niveaux différents, il s'agit sans aucun doute d'un contre-discours écologique, idée défendue notamment par Neil Evernden qui, lorsqu'il évoque la littérature comme modèle de comportement écologique, dit dans la conclusion de son étude *The social creation of nature* :

> Si dans le passé […] il a fallu s'appuyer sur la vision inspirée des artistes pour constituer les *choses* qui occupent le domaine ordonné de la nature, il va sûrement falloir s'appuyer sur un niveau semblable d'inspiration pour les reconstituer. La prétendue crise environnementale ne demande pas l'invention de solutions, mais la recréation des choses elles-mêmes. […] Le langage des experts technologiques ne peut pas reconnaître la radicale nouveauté du sauvage : au contraire, elle a précisément été façonnée pour nier celle-ci[395].

Affirmation qui, si elle peut se discuter d'un point de vue politique, apparaît néanmoins légitime du point de vue de la critique littéraire. Recréer la nature, c'est aussi la représenter par le récit et le mythe, c'est rédiger un « script vert », le *green script*[396] évoqué par Lawrence Buell, une recréation qui ne serait pas fondée sur le désir d'exploiter les ressources de l'environnement biophysique. Il s'agirait de proposer une voie alternative permettant de construire un « imaginaire environnemental », une poétique écologique pour dire l'altérité de la nature, de ce qui est sauvage, sans le civiliser ou le cultiver. Comme le propose Jonathan Bate, « une espèce de travail écologique de la langue qui viendrait compléter les approches scientifiques ou politiques[397] ». Si Sigmund Freud, dans ses écrits sur le rêve, traduisait par des mots le travail nocturne du subconscient, il s'agit ici de traduire les processus naturels, de les reproduire ou de les représenter, et leur prêter une langue humaine au plus proche de leur réalité. En d'autres termes, il s'agit ici de créer une nouvelle esthétique naturelle ou organique, une

[395] EVERNDEN Neil, *The Social Creation of Nature*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992, p. 123. Traduit de l'anglais par Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier.
[396] BUELL Lawrence, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 2001, p. 35.
[397] Voir « The Ecological work », in BATE Jonathan, *The Song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 200.

représentation où la fidélité envers la nature serait en soi un critère esthétique, présentant ainsi la littérature comme une sorte d'écosystème linguistique. Selon Jonathan Bate, il se pourrait « que la poïesis[398], au sens de la composition des vers, constitue le chemin le plus direct de retour à l'oikos[399], au lieu de repos [400]». En effet, la poésie permet un lien particulier avec le monde naturel grâce aux procédés poétiques que sont le mètre, le rythme et la sonorité des mots imitant l'image sensorielle : « L'écocritique […] pourra suggérer assez modestement que la complexité du langage, et en particulier du langage poétique, est l'expression, ne serait-ce que partielle, de la complexité de la nature[401]. »

Or, si la littérature ne recrée pas la nature, elle réinvente en revanche sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature, et les représentations que l'homme se fait de la nature. Ce travail littéraire sur trois romans essentiels en ce qui concerne la construction de l'imaginaire hispano-américain de la nature au XX^{e} siècle, aura pour but de fonder une approche plus formelle : cela consistera à mettre en avant non pas l'imitation de la nature comprise comme ce qui existe en dehors de l'humain, mais le renouveau voire le bouleversement de la façon de l'appréhender. Il s'agira d'un travail sur la perception à travers la langue et la forme esthétique permettant au lecteur de voir différemment. Jonathan Skinner dit que « le texte écologique est conscient de la capacité de différenciation de ses propres matériaux ». C'est donc par ce travail sur les moyens langagiers (par exemple, avec la métaphore évoquant une analogie entre nature non humaine et nature humaine) qu'il interpelle le lecteur : « Imaginer des espèces mises en danger est un acte de langage utile ; l'écriture qui décentre assez les configurations habituelles, pour voir qui est en danger, pourrait être plus utile[402]. »

Il s'agit ici d'un choix de lecture de notre part. Dans la recherche de l'hypothèse d'un « script vert » dans les trois romans, nous allons travailler les outils formels employés pour écrire, réécrire ou recréer l'imaginaire naturel et environnemental des romans. Pour cela, dans cette deuxième partie, nous allons analyser la façon dont les

---

[398] Selon René Passeron (1920-2017), docteur en lettres et historien de l'art, la poïétique est une science de l'homme qui se propose d'examiner la relation entre l'homme et l'œuvre pendant l'élaboration de celle-ci : « Appelons poïétique l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre, et notamment de l'œuvre d'art. » Source : PASSERON René (dir.), *Recherches poïétiques*, t. I., Paris, Klincksieck, 1975, p. 14.

[399] Un *oikos*, du grec ancien οἶκος, « maison », « patrimoine », est l'ensemble de biens et d'hommes rattachés à un même lieu d'habitation et de production, une « maisonnée ». Cette forme a pour dérivé « éco » qui sert de préfixe à l'origine de nombreux termes (économie, écologie, écosystème etc.).

[400] BATE Jonathan, *The Song of the Earth*, *op.cit.,* p. 76.

[401] PHILLIPS Dana, *The truth of ecology. Nature, culture, and literature in America*, Oxford Univ. Press, Oxford & New York, 2003, p. 144.

[402] SKINNER Jonathan, *Ecopoetics*, n° 3, 2003, p. 7. Traduit de l'anglais par Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier. [en ligne] Disponible sur https://ecopoetics.files.wordpress.com/2008/06/eco3.pdf.

textes évoquent et « mettent en scène » la nature (éconarration), à partir de trois axes : l'arbre, le fleuve et la faune.

Enfin, la troisième partie portera sur l'interprétation culturelle de ces éléments à partir du rapport entre Nature et Culture, pour décrire les tensions et décentrements provoqués dans ce rapport à partir de deux axes principaux : la sexualisation de la nature et l'interprétation écologique de la nature dans le corpus. Notre but étant de parvenir à déterminer l'existence d'une poétique environnementale et la pertinence d'une étude écocritique pour ces trois romans.

Nous suivrons une classification classique des éléments naturels : l'arbre et la végétation tropicale, le fleuve et les différents cours d'eau liés au milieu orénoco-amazonien, et enfin la faune. Ce cheminement doit nous mener de l'aérien au souterrain. Il s'agit en quelque sorte de cerner la nature (au sens fort du terme) pour ensuite la désenclaver et la faire sortir de son isolement en ouvrant, dans la troisième partie, la voie vers le rapport nature/culture exprimé par chaque auteur, non pas en questionnant son rapport, sa relation ou sa conscience écologique, mais en montrant que ce rapport existe déjà d'une manière intrinsèque au fait d'écrire la nature. Tel est le défi d'une analyse écocritique de textes se caractérisant par des prochronismes et anachronismes évidents (cités dans l'introduction).

II. Les règnes : un choix.

Justifions maintenant nos choix thématiques. Pourquoi l'arbre, le fleuve et la faune ? Assumons dès à présent le fait qu'il s'agit d'un point de vue occidental, celui adopté le plus souvent lorsque l'on évoque le contexte indigène. En quelques lignes, nous allons décrire l'origine de la « catégorisation » de l'environnement, taxinomie occidentale dite linnéenne, appliquée au contexte américain, cloisonnement que l'écocritique prétend briser, comme nous le verrons dans la troisième partie.

1. La « catégorisation » de notre entourage.

L'anthropologie nous a appris que pour qu'une chose existe, il faut pouvoir la nommer. Le *ceiba*, par exemple, n'a pris vie aux yeux des Espagnols parvenus sur le continent américain qu'au moment où un Occidental décida de le nommer, très probablement avec un autre terme que celui utilisé aujourd'hui. S'il existait bien entendu déjà au moment de leur arrivée, et depuis toujours pour les habitants de la région, il n'existait pas d'un point de vue intellectuel pour eux, les colonisateurs. Mais à cette première démarche intellectuelle, il faut ajouter celle qui consiste à classer. En effet, il est difficile de séparer la démarche qui nomme ou cite de celle qui classe, parce que lire le monde qui nous entoure est aussi ordonner le chaos apparent. Un chaos auquel se sont confrontés ces premiers Occidentaux, un apparent désordre qui s'oppose à la sérénité qui unit les peuples autochtones à leur environnement. Un chaos qui trouve son écho dans la distorsion subie par les personnages principaux de *Los pasos perdidos*, Arturo Cova dans *La Vorágine*, ou Lituma dans *La casa verde* (de même que Fushía, mais d'une manière moins explicite) face à la forêt tropicale américaine. Ils sont confrontés eux aussi à ce désordre du monde, notamment lors de leurs incursions respectives dans la forêt, milieu qu'ils méconnaissent largement. Les deux personnages vont agir en accord avec leur époque. La manière employée par chaque auteur pour les confronter à ce désordre diffère cependant. Dans le cas d'Arturo Cova, le personnage fait face au milieu et se pose en observateur, se limitant à énumérer, à citer et à compiler. Dans le roman de Carpentier, le personnage principal va, au contraire, adopter une posture plus scientifique, traduisant ici une intention d'ordonner et de catégoriser, faisant écho à la condition utopique de son projet. Il découvre qu'on peut « conjuguer le verbe *fonder* une ville », mais aussi nommer toute cette végétation nouvelle à ses yeux. Dans *La casa verde*, c'est le Sergent Lituma qui va incarner cette découverte d'une forêt dont le désordre, présenté comme inéluctable, rend nécessairement le lieu transitoire : Lituma, personnage récurrent dans l'œuvre du romancier péruvien, apparaît dans cinq autres de ses récits, avec une fonction similaire : *La tía Julia y el escribidor* (1977), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), la pièce de théâtre *La Chunga* (1986), *Lituma en los Andes* (1993) et son récent *El héroe discreto* (2013). Rappelons qu'à la façon d'un hétéronyme pessoanien, nous pouvons parcourir la vie et les allers et retours du Sergent Lituma, personnage possédant une vie propre imaginaire, grâce à ses apparitions dans l'œuvre de Vargas Llosa.

Sans perspective d'ordonnancement possible, il n'y a d'autre issue que la fuite, conclusion à laquelle aboutissent les trois œuvres. Malgré cette fuite, la mise en ordre est un trait de la conscience humaine bien partagé qui procède par la reconnaissance,

l'identification des objets (êtres et choses), leur dénomination et leur réunion dans des ensembles. Les découpages et les regroupements sont d'abord d'ordre utile.

La classification de la nature a suscité l'intérêt des philosophes depuis l'Antiquité. Toutes les cultures ont catégorisé les objets du monde, établissant la première des grandes divisions en distinguant les êtres inanimés (les minéraux), des êtres animés (*zên*) c'est-à-dire doués de vie. Parmi les êtres animés, elles différenciaient le « simplement vivant », à savoir les végétaux (*zôn*), de l'animé (*zôon*). Avec le concept *zôia*, elles recouvraient l'ensemble des êtres animés non végétaux, c'est-à-dire les espèces animales (dont l'Homme), et les dieux. Ces trois classes naturelles - l'animal, l'homme et le dieu - étaient désignées sous le terme de faunes[403]. Aristote répartissait quant à lui les êtres vivants entre minéral, végétal, animal et homme :

> Disons donc […] que ce qui distingue l'animé de l'inanimé, c'est la vie. Or il y a plusieurs manières d'entendre la vie, et il suffit qu'une seule d'entre elles se trouve réalisée dans un sujet pour qu'on le dise vivant : que ce soit l'intellect, la sensation, le mouvement et le repos selon le lieu, ou encore le mouvement qu'implique la nutrition, enfin le dépérissement et la croissance[404].

La classification se faisait par l'observation à l'œil nu de différents critères d'appartenance au monde minéral, végétal ou animal. Dans ce système, l'Homme était à l'extérieur du monde animal, considéré comme l'être vivant le plus complexe après Dieu.

La première classification botanique connue est l'œuvre de Théophraste (370-285 av. J.-C.), qui classa 480 plantes en quatre groupes (arbres, arbustes, sous-arbrisseaux et herbes) « tout en étant fort conscient de l'arbitraire de son système[405] ». Théophraste est à l'origine de la différenciation théorique entre les règnes animal et végétal, distinction qui permit la naissance d'une véritable discipline à part entière, possédant ses propres méthode et vocabulaire : la botanique. Théophraste est le fondateur de la botanique en tant qu'étude des plantes en elles-mêmes et non pour leur utilité. Son *Histoire des plantes*[406], ou *Recherches sur les plantes*, traite de la morphologie et de la classification

---

[403] Cette présentation des différentes catégories est proposée dans : AUBERT Damien, *Classer le vivant. Les perspectives de la systématique évolutionniste moderne*, Paris, Ellipses, 2017.

[404] ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Flammarion, 2018 [1362], Livre II, Partie 1, chapitre II.2. Traduction du Grec ancien par Richard Bodéüs.

[405] LAFONT Olivier, *«* L'histoire des plantes de Théophraste : compte rendu sur Théophraste, *Recherches sur les plantes, livres VII et VIII.* Traduit par Suzanne Amigues », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, vol. 92, nº 341, 2004, p. 132.

[406] *L'histoire des plantes* est un atlas de botanique composé de neuf livres, écrit au cours des IVe et IIIe siècles av. J.-C., et paru sur plusieurs années à partir de -314.

des végétaux. Une part importante de l'ouvrage est consacrée à un inventaire raisonné des plantes et comprend des informations sur l'influence du milieu sur leur développement et sur leur mode de reproduction[407].

L'émergence de la pensée scientifique en Occident entraîne l'émancipation de la botanique, de la zoologie, de la médecine et de la pharmacie. Les scientifiques commencent à s'intéresser aux plantes et aux animaux pour eux-mêmes et non plus uniquement par rapport à leur stricte utilité pour l'espèce humaine. À partir du XVI^{e} siècle, avec la découverte d'autres terres, la quantité d'objets terrestres s'accroît vite et la nécessité de nommer et d'ordonner est fondamentale pour que les premiers naturalistes puissent s'y retrouver.

La découverte par les Occidentaux de la *quatrième partie* de la terre supposa l'obtention d'éléments de comparaison essentiels pour construire des théories botaniques et évolutives. Un siècle plus tard, avec la découverte par les Anglais de l'Océanie et l'idée d'avoir couvert l'ensemble des territoires terrestres (d'une manière très partielle et générale, bien évidemment), la poursuite de la catégorisation s'accéléra. Cette classification du vivant connaîtra son apogée au XVII^{e} siècle.

C'est parce qu'ils sont à l'origine de cette classification essentielle pour les observateurs de cette Amérique expliquée à partir de paramètres occidentaux que le fleuve et le monde minéral, la faune avec sa diversité autochtone ainsi que la végétation sont les trois éléments retenus pour nos analyses.

2. Vers une systématisation, Carl von Linné et les « regnums ».

Les classifications commencent à apparaître et les plantes en sont le support privilégié car, séchées et mises en herbier, elles conservent un aspect qui permet leur observation anatomique même si leur récolte est éloignée ou ancienne[408]. Le suisse Gaspard Bauhin (1560-1624) marque un tournant dans l'histoire de la botanique. Il ne se contente pas de reprendre et de commenter les textes anciens. Basé sur un véritable travail d'observation, son herbier contient plus de quatre mille échantillons. Gaspard Bauhin

[407] LAFONT Olivier, *Ibid.*
[408] Voir JOLY Eric, « Nommer, classer le vivant » in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence,* 2012/01, n^{o} 87, p. 97-102. [en ligne] Disponible sur https://doi.org/10.3917/lett.087.0097.

propose un embryon de classification[409], certes imparfait, qui rompt avec le système alphabétique, ainsi qu'un nom court, souvent constitué de deux termes, et qui préfigure le système binomial de Linné, que nous allons aborder par la suite. Joseph Piton de Tournefort (1656-1708), médecin et botaniste français, va pour sa part proposer une classification fondée sur le nombre de pétales et les fruits des végétaux. C'est lui qui est l'inventeur de la notion de genre pour regrouper les plantes dont les ressemblances sont manifestes. Il ramasse les descriptions naturalistes en une phrase courte puis atteint une dénomination en binôme ou trinôme.

Au milieu du XVIII[e] siècle, la reconnaissance formelle de deux règnes biologiques (végétaux et animaux) fait son apparition sous la plume du Suédois Carl von Linné (1707-1778)[410] avec l'invention en 1735 de la nomenclature moderne nommée « Systema Naturae »[411]. Carl von Linné était créationniste et fixiste[412] : il se vantait « d'avoir trouvé le mode de classification de toutes les espèces créées par Dieu[413]. Linné fonde sa classification sur l'observation de critères de ressemblance qui permettent de distinguer des groupes hiérarchisés, les êtres vivants en représentant le sommet. Il propose la dénomination et la classification de 5900 plantes et publie, en 1753, le *Species plantarum,* premier catalogue de flore mondiale jamais édité, élaborant une division des êtres vivants en deux règnes[414] (végétal et animal), déclinés en ordres, classes, genres et espèces. Il met au point une dénomination simple dite « binominale » (genre/espèce) qu'il va étendre à tout le vivant, minéraux inclus.

Cette division en deux groupes (végétal/animal) a ensuite évolué pour aboutir à la constitution des six règnes du vivant. Tout au long du XIX[e] siècle, le positivisme et le déterminisme vont profondément influencer la pensée scientifique que l'on pourrait

---

[409] Source : *Dictionnaire historique de la médecine, ancienne et moderne*, Paris, Béchet jeune, vol. 1, 1828, p. 312.

[410] CAIN Michael L., DAMMAN Hans, LUE Robert A. et KAESEUK Yoon Carol, *Découvrir la Biologie*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2006, p. 26-27.

[411] Notons à cette période l'existence de « cabinets de curiosité » qui sont des lieux de rassemblement des pièces naturalistes, récoltées lors de voyages en particulier, et organisés de manière systématique. Il s'agit très souvent d'un catalogue hétéroclite de gloses plus ou moins longues sur les items présentés en collection.

[412] Théorie selon laquelle les espèces sont apparues telles quelles pendant les périodes géologiques. En d'autres termes, la spéciation (processus évolutif par lequel de nouvelles espèces vivantes apparaissent) n'existe pas. Le fixisme est le plus souvent créationniste : le créationnisme est une théorie qui stipule que le monde, et en particulier les espèces animales, a été créé par Dieu. Source : CNRTL.

[413] CHEVASSUS-AU-LOUIS Bernard, « Un nouveau regard sur la diversité du vivant », in *Responsabilité & Environnement,* n° 44, Oct. 2006, p. 7. [en ligne] Disponible sur http://www.annales.org/re/2006/re44/Chevassus.pdf.

[414] Le choix de ce terme, issu du latin « regnum » illustre l'influence du christianisme sur la pensée de Linné puisqu'il fait référence au « Règne de Dieu » qui désigne, selon le CNRTL, l'exercice du pouvoir, l'action, l'autorité de Dieu sur les hommes et sur la création ; l'état de perfection résultant de la reconnaissance individuelle ou collective de cette action divine, maintenant et à la fin des temps.

résumer en une maxime : diviser pour connaître et connaître pour diviser. Selon Patrick Juignet, docteur en philosophie et sciences humaines, « pour le positivisme, tout ce qui est dans la nature peut être connu rationnellement. Le rationalisme, la volonté de connaître, de prévoir et d'agir sur un monde exempt de phénomènes surnaturels, sont des caractéristiques de la conception positiviste du monde.[415] ». Par conséquent, cette conception va échapper à la métaphysique religieuse et à la métaphysique tout court : la nature ne va plus manifester le divin, ni le démoniaque, et la recherche des fondements premiers est résolument mise de côté. De même, le déterminisme constitue le premier grand principe des sciences positives : « les phénomènes naturels actuellement existants déterminent ceux qui existeront ultérieurement[416] ».

3. Vers les grandes théories.

Buffon[417] (1707-1788), naturaliste et écrivain français contemporain de Linné, définit l'espèce comme une succession continue d'individus qui peuvent se reproduire entre eux et formule l'idée selon laquelle tous les animaux dérivent d'un petit nombre de familles et que les transformations à partir des organismes d'origine se feraient par dégénération de certains caractères mineurs.

De son côté, le naturaliste français Georges Cuvier[418] (1769-1832) applique cette technique de classification aux animaux basée sur sa théorie du catastrophisme de 1825, d'essence luthérienne[419] : chaque être créé par Dieu est parfait et doit jouer son rôle dans la nature. Dès lors, les modifications des faunes dans les couches géologiques successives s'expliquent uniquement par des catastrophes. Georges Cuvier nie en bloc toute idée transformiste, car contraire à la Bible.[420]**.**

---

[415] JUIGNET Patrick, « Le positivisme scientifique », in *Philosophie, science et société*, 2015. [en ligne]. Disponible sur https://philosciences.com/philosophie-et-science/methode-scientifique-paradigme-scientifique/115-positivisme-scientifique.

[416] *Ibid*.

[417] Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, est surtout connu pour son *Histoire naturelle* en 36 volumes, publiée de 1749 à 1804, où il prône une science expérimentale contre les théories préconçues. Il y définit pour le grand public ce qu'est « l'esprit scientifique ». Observer les bêtes vivantes exige des talents d'écrivain, qualités dont il fera preuve dans ses « monographies » d'animaux. Source : https://gallica.bnf.fr/essentiels/buffon.

[418] Père de l'anatomie comparée et de la paléontologie, le naturaliste Georges Cuvier fut Professeur au Muséum national d'histoire naturelle de Paris et au Collège de France. Il fut également membre de l'Académie française, de l'Académie des sciences de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Source : https://data.bnf.fr/fr/12215786/georges_cuvier/.

[419] Notons que ses parents le destinaient à être ministre du culte luthérien.

[420] Source : https://acces.ens-lyon.fr/acces/thematiques/biodiversite/dossiers-thematiques/les-trois-domaines-du-vivant.

Jean-Baptiste de Lamarck[421] (1744-1829) réalisa au début du XIX[e] siècle la classification des invertébrés en regroupant environ 80 % des animaux. Il est le premier à proposer une théorie naturaliste matérialisée et mécanique des êtres vivants à partir de laquelle il élabore une théorie de leur évolution en 1800, première théorie cohérente et solidement étayée sur l'évolution du vivant, qui sera publiée en 1809 dans son livre *Philosophie zoologique*. Lamarck est ainsi l'un des premiers naturalistes à avoir compris la nécessité théorique de l'évolution des êtres vivants[422].

Cinquante ans plus tard, en Angleterre, paraissait *L'Origine des espèces* (1859) où Charles Darwin[423] (1809-1882) développait sa propre théorie sur la transformation des espèces par « descendance avec modification » :

> Le grand point commun entre les théories de ces deux grands naturalistes est l'affirmation du fait évolutif, qui va à l'encontre du créationnisme, universellement admis jusque-là. Mais leurs conceptions du monde vivant divergent radicalement sur des questions aussi essentielles que l'origine de la vie et les mécanismes même de l'évolution[424].

4. Humboldt et son empreinte.

Quelques années avant la parution de cette première théorie sur l'évolution du vivant, en 1799, eut lieu un évènement fondamental pour l'avenir de la représentation de la nature américaine en Europe ainsi que dans les pays en voie d'indépendance. Rappelons que ces indépendances des nouveaux états américains, motivées et dirigées par la bourgeoisie *criolla*, sont loin de permettre une lecture renouvelée du paysage, s'inscrivant plutôt dans une continuité par rapport à l'image donnée par les Espagnols de naissance. C'est dans ce contexte, comme cela a déjà été évoqué précédemment, à cheval

[421] Progressiste, ami des philosophes des Lumières, Jean-Baptiste de Monet, chevalier de Lamarck participa en 1793 à la création du Muséum national d'Histoire Naturelle de Paris. C'est lui qui inventa le mot *biologie* pour désigner la science des êtres vivants et est considéré comme le fondateur de cette discipline. En 1801 paraît la première édition de son *Système des animaux sans vertèbres*. Ce sont les difficultés rencontrées dans l'élaboration de cette classification qui l'amenèrent à l'idée de la variabilité des espèces. Cette théorie repose sur l'hérédité des caractères acquis et s'oppose à celle des bouleversements universels de Cuvier. Source : http://classes.bnf.fr/dossitsm/b-lamarc.htm.

[422] MILLS Cynthia L., *La théorie de l'évolution*, Paris, Dunod, 2005, p. 15.

[423] Naturaliste, géologue et paléontologue anglais, ses travaux sur l'évolution des espèces vivantes ont révolutionné la biologie, notamment son ouvrage *L'Origine des espèces* paru en 1859. L'ensemble de la pensée transformiste moderne s'est ralliée à cette théorie de la descendance modifiée par le moyen de la sélection naturelle couramment désignée sous les termes de « théorie de l'évolution ». Source : https://www.futura-sciences.com/sante/personnalites/biologie-charles-darwin-221/.

[424] BREGLIANO Jean-Claude, « Lamarck et Darwin : deux visions divergentes du monde vivant, Encyclopédie de l'environnement », in *Encyclopédie de l'Environnement*, Grenoble, UGA, 2018. [en ligne] Disponible sur https://www.encyclopedie-environnement.org/vivant/lamarck-darwin-deux-visions-divergentes-monde-vivant/.

entre les XVIII[e] et XIX[e] siècles, que le naturaliste et explorateur allemand Alexander von Humboldt (1769-1859)[425] arrive au Venezuela. Humboldt va s'intéresser très rapidement aux travaux du père Celestino Mutis ainsi qu'à ceux de José de Caldas. Cependant, le but original de son voyage ne se bornait pas simplement à visiter le continent américain :

> La meta no era la de atravesar América, sino la de dirigirse a Filipinas. Humboldt había querido incorporarse a la expedición de Louis-Antoine de Bougainville para dar la vuelta al mundo, deseo que se vio frustrado, motivo por el cual quiso unirse al viaje de Nicolás Baudin. América era entonces una simple etapa estratégica. Por ello, decidió aprovechar el tiempo viajando a Cumaná y luego visitando las fuentes del Orinoco, tras lo cual seguiría hacia Acapulco, al encuentro de Baudin. El actual territorio colombiano iba apenas a ser tocado tangencialmente durante la visita a los ríos Negro y Orinoco[426].

Alexander von Humboldt arrive sur le continent sud-américain bardé de tout son bagage scientifique occidental. Bien qu'il ait entamé son voyage par les Amériques dans un état d'esprit bienveillant et sans aucune intention politique, son voyage se convertira néanmoins en une deuxième découverte de l'Amérique[427]. Le scientifique impose avec ses connaissances une lecture occidentale du territoire hispano-américain. Nous ne savons pas de source sûre si Rivera a eu accès aux chroniques de voyage de Humboldt, mais la

[425] Le baron Alexander von Humboldt, plus connu sous le nom d'Alexander von Humboldt ou Alexandre de Humboldt (1769-1859), est un naturaliste, géographe, explorateur et dessinateur allemand. Grand voyageur, il se lance dans de longues expéditions naturalistes. Ainsi, il parcourt entre 1799 et 1804, en compagnie du botaniste Aimé Bonpland, les Amériques et les Antilles. Il explore également une grande partie de l'Europe et de l'Asie. Il n'aura de cesse de comparer, de connecter les lieux avec les phénomènes qu'il étudie. Il écrit dans *Cosmos : essai d'une description physique du monde* (1855-1859) : « Dans chaque époque, il y a des esprits faibles disposés à croire complaisamment que l'humanité est arrivée à l'apogée de son développement intellectuel. Ils oublient que, par l'effet de la liaison intime qui unit tous les phénomènes de la nature, le champ s'élargit et mesura que l'on avance, et que la limite qui le borde l'horizon recule incessamment devant l'observateur ». Source : https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/alexandre-de-humboldt.

[426] DÍAZ PIEDRAHITA Santiago, « El viaje de Humboldt en Colombia y sus relaciones con Mutis y Caldas », Bogotá, Sociedad geográfica de Colombia y Academia de Ciencias Geográficas, 2000. [en ligne] Disponible sur https://www.sogeocol.edu.co/documentos/humboldt_03.pdf.

[427] HELMREICH Christian, « L'anthropologie dans l'œuvre américaine d'Alexandre de Humboldt », in *Revue germanique internationale*, n° 21, 2004, p. 121-132.

lecture attentive des pages consacrées à sa traversée des *llanos* peut le laisser penser, certains passages semblant s'y référer directement[428].

5. Vers un décloisonnement de la nature.

La seconde partie du XX^e^ siècle se caractérise par une révision controversée de la classification, proposée en 1977 par le microbiologiste nord-américain Carl Richard Woese (1928-2012) après sa découverte de grandes différences au niveau moléculaire entre bactéries et archées, ce qui remettait en cause le système binaire prévalent jusqu'alors. Il établit alors un système de classification comptant trois domaines. : les bactéries, les archées et les eucaryotes. [429].

Ce bref historique des classifications de la nature met en exergue différents systèmes culturels de division du monde qui ont permis depuis l'Antiquité à cloisonner scientifiquement et cognitivement la nature. L'écocritique en finit avec ce cloisonnement. Le développement de la conscience écologique au milieu du XX^e^ siècle et son incorporation à la critique littéraire à travers l'écocritique font disparaître à la fois cette division terminologique et cette taxonomie historique. La condition holistique inhérente à l'écologie l'emporte face au principe taxonomique, moment où les règnes biologiques finissent par s'entremêler. Les dernières études du sociologue Bruno Latour et de l'anthropologue Philippe Descola vont d'ailleurs dans ce sens.

---

[428] En mars 2019, je me suis rendu à l'Université Humboldt de Berlin et à l'Université de Potsdam. Mon intention était de découvrir les originaux des Naturgemälde ainsi que de visiter la Biblioteca del Centro Iberoamericano de Berlin, afin de me pencher sur l'importance et l'influence du voyage de Humboldt sur les auteurs de mon corpus. J'ai eu l'occasion d'échanger sur cette influence avec le Pr Tobias Kraft, expert de l'œuvre de Humboldt et auteur de *Figuren des Wissens bei Alexander Von Humboldt : Essai, Tableau und Atlas im amerikanischen Reisewerk*, Berlin & Boston, De Gruyter, 2014. Effectivement, à partir des années 1848-1850, époque de la publication de *Cosmos* à Londres, l'œuvre de Humboldt avait été traduite en castillan, et était dès lors accessible en Colombie pour quelqu'un comme José Eustasio Rivera. La confirmation de cette possibilité mériterait une étude approfondie, mais qui s'éloigne pour l'heure du propos de notre travail.

[429] Carl Richard Woese est considéré comme l'un des plus importants scientifiques du XX^e^ siècle, auteur de théories fondamentales dans le domaine de la biologie et de la microbiologie. On lui doit notamment la mise à jour, à côté des eucaryotes (animaux, plantes, champignons…) et des procaryotes (bactéries), d'une troisième grande lignée d'organismes vivants : les archées (ou archéobactéries), micro-organismes vivant aussi bien en milieu aquatique que terrestre et pour certains capables de prospérer dans des conditions extrêmes. On lui doit aussi la proposition d'un nouveau modèle pour la théorie de l'évolution de Darwin. Sources : http://blogs.univ-poitiers.fr/busciences/2013/01/29/carl-woese-1928-2012-in-memoriam/ et https://www.universalis.fr/encyclopedie/carl-woese/.

Si dans l'analyse formelle et stylistique qui suit cette présentation de la deuxième partie de notre travail, nous allons volontairement respecter cette division scientifique et historique des règnes naturels – végétaux (arbre et flore), minéraux (eau et roches) et animaux (insectes et reptiles) –, dans la troisième partie, nous nous libérerons ensuite de ce corset taxonomique en confrontant les aspects non-humains (nature) aux humains (culture). Nous le ferons en ayant à l'esprit que nous traitons ici de textes dont les auteurs ne sont pas connus pour leur sensibilité particulière envers la nature ou envers d'autres cultures, éloignés en cela par exemple d'un auteur comme José María Arguedas.

III. L'arbre, le fleuve et la faune : approches symboliques.

1. L'arbre

Dans les trois romans de notre corpus, la présence de l'arbre est centrale à tous les niveaux, formel et symbolique : il est l'élément primaire constitutif de la forêt, qui se trouve au cœur des trois narrations, ces deux éléments marquant les frontières des univers décrits. Ainsi, comme l'exprimait Robert Harrison : « La ténébreuse lisière des bois marquait les limites de ses cultures, les frontières de ses cités, les bornes de son domaine institutionnel ; et au-delà, l'extravagance de son imagination[430] ».

a. Voyages initiatiques

Le voyage initiatique dans les espaces forestiers est également à l'origine des trois écrits : José Eustasio Rivera est envoyé au sud-est de la Colombie en 1922 dans le cadre d'une *Comisión Limítrofe Colombo-Venezolana*. Un an plus tard, depuis Manaos au Brésil, il envoie son rapport dénonçant les injustices et les excès commis à la frontière entre les deux pays. Alejo Carpentier, quant à lui, au cours de son exil auto-imposé au Venezuela, va survoler en 1947 le sud amazonien de ce pays, jusqu'à Ciudad Bolivar. Des années plus tard, en 1977, Carpentier dira que c'est pendant ce voyage que surgit en

[430] HARRISON Robert, *op. cit.*, p. 9.

lui la première idée de son roman *Los pasos perdidos* car il y fit le constat que l'Amérique est « el único continente donde distintas edades coexisten[431]».

En ce qui concerne Mario Vargas Llosa, comme celui-ci l'explique de manière détaillée dans *Historia secreta de una novela* (1971) et dans sa biographie *El pez en el agua*[432], après un premier voyage en 1945 au cours duquel il s'installe à Piura avec sa famille, il visitera l'Orient péruvien en 1958, voyages au cours desquels il puisera l'essence de plusieurs romans tels *El hablador* (1959), *La casa verde* (1966) ou *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Selon Catherine Heymann, ces deux voyages ont une « valeur génétique[433] ». En effet, en 1958, alors qu'il terminait ses études de littérature à Lima et qu'il était sur le point de partir en Europe, Vargas Llosa accepta la proposition de participer à une expédition à caractère ethnologique. Il restera dans la région du Haut Marañón dans la *Selva alta* durant quelques semaines. Ce voyage constitue un choc pour l'auteur. Dans *Historia secreta de una novela*, Vargas Llosa livrera, toujours selon Catherine Heymann, une représentation « livresque et cinématographique d'un espace où Tarzan régnait en maître [434]», où la violence et l'injustice étaient la norme, décrivant un Pérou « algo retrasado y feroz », perdu quelque part entre le Moyen Âge et l'Âge de pierre selon ses propres mots[435].

Ainsi, dans les trois romans de notre corpus, les personnages vont quitter un espace urbain : constitué par Bogotá et Villavicencio pour *La Vorágine* ; une grande ville occidentale (New York), suivie de la capitale de la région (Caracas) pour *Los pasos perdidos* ; et Iquitos et Piura dans différents passages de *La casa verde.* Dans les trois cas, de l'ouest vers l'est, et du nord vers le sud, les personnages vont toujours aller vers le vert, vers la forêt et les appréhensions propres à un territoire méconnu.

b. L'arbre comme symbole

Dans son *Traité de l'arbre*, le philosophe Robert Dumas interroge avec pertinence l'intérêt tardif pour l'étude scientifique de l'arbre : « Qu'il ait fallu attendre la fin du XX[e]

[431] CARPENTIER Alejo, *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 33.
[432] VARGAS LLOSA Mario, *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 417.
[433] HEYMANN Catherine, « Variations amazoniennes dans l'œuvre romanesque de Mario Vargas Llosa », in *Les Cahiers de Framespa*, n° 13, 2013.
[434] *Ibid.*
[435] VARGAS LLOSA Mario, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 25.

siècle pour comprendre un processus aussi fondamental que la photosynthèse laisse songeur[436] ! » Pour lui, « la mythologie, la théologie, la gnoséologie, la politologie, l'esthétique trouvent leur principe dans la dendrologie[437] […] ; la connaissance de l'arbre est la racine de l'arbre de la connaissance, comme de toute la culture en général[438]». Il convient de noter que l'étude des animaux l'a largement précédée, conséquence d'un zoocentrisme ou d'un anthropocentrisme. Il n'y a pas, sur les fresques de Altamira, Atapuerca ou Lascaux, de représentation d'arbre ni d'une quelconque végétation : l'animal-roi y occupe tout l'espace, toute l'attention de l'Homo sapiens, et pourtant c'est bien l'herbe qui fait le renne ou l'auroch. Et sans doute le chasseur est-il aussi un mangeur de fruits et de graines. L'explication réside peut-être dans le fait qu'à vaincre sans peine la plante et l'arbre, on triomphe sans gloire.

Sans doute, si la science de l'animal avait pris beaucoup d'avance sur la science de la végétation, c'est dû essentiellement au fait que « l'homme a cherché dans l'animal un substitut pour l'étude de sa propre nature [439]». Si la connaissance rationnelle des arbres, comme nous allons le montrer dans quelques lignes, n'apparaît qu'au XVIII[e] siècle, à l'époque de *la famine de bois* « faut-il en déduire, à la façon de Lévi-Strauss pour l'ethnologie, que les arbres, tels les peuples sauvages, ne deviennent objets d'étude qu'au moment de leur destruction ? La théorie comme monument qui conserve ce qui ne se verra plus[440]».

Arbre du paradis, arbre de vie, arbre du monde, arbre sacré, arbre généalogique, arbre de la connaissance sont autant d'exemples montrant à quel point l'arbre a toujours fait partie intégrante de la vie de l'Homme et continue à peupler son imaginaire.

L'arbre nourrit l'Homme, lui fournit le bois et l'ombre, protège le sol contre l'érosion, adoucit le climat. Mais l'arbre représente aussi par analogie l'Homme et il permet de dévoiler le lien de l'Homme au sacré tout autant que ceux qu'il noue avec

---

[436] DUMAS Robert, *Traité de l'arbre, essai d'une philosophie occidentale*, Paris, Actes Sud, 2002, p. 11.
[437] Partie de la botanique qui traite des arbres. Source : CNRTL.
[438] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 11.
[439] CANGUILHEM Georges, « Modèles et analogies dans la découverte en biologie », in *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1970.
[440] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 12. Si notre travail porte sur l'écriture (dans ce cas, de l'arbre, ensuite ce sera le cas du fleuve et de la faune), tout au long de ce chapitre nous nous centrerons sur le symbolisme de l'arbre. Pour cela nous nous référerons régulièrement aux travaux de Robert Dumas *Traité de l'arbre* (2002) et de Pascal Tassy *L'arbre à remonter le temps* (1998). Les deux ont travaillé sur l'évolution du symbole de l'arbre, avec des points de vue différents mais complémentaires : si Robert Dumas l'aborde d'une manière plus holistique, mêlant expériences personnelles et approche symbolique, Pascal Tassy se centre plutôt sur les aspects liés à la classification et aux temps généalogiques.

l'univers, la vie ou la société. L'arbre évoque par antonomase l'idée d'axe, la régénération, mais aussi le quatrième élément[441], la spiritualité et l'ambivalence :

- l'idée d'axe parce qu'autour de lui s'organise le Cosmos vivant.
- la régénération parce qu'il incarne l'élan vital, la fonction nourricière et, par conséquence, la perpétuelle régénération. Témoin des cycles, il symbolise la victoire sur la mort.
- Le quatrième élément parce qu'il fournit le bois pour le feu.
- La spiritualité parce qu'il est présent dans les genèses de toute religion, où il représente l'élévation de l'âme, l'ascension initiatique. Il unit les univers chthoniens et ouraniens[442].
- L'ambivalence parce que s'il est fécond et nourricier (féminin), l'arbre donne la graine et se dresse vers le ciel (masculin).

Une telle polysémie peut nous permettre de nous demander si l'arbre ne serait pas le symbole par excellence, le modèle de tout symbole ? Dans tous les cas, une incursion rapide dans la linguistique nous mène au fondement même du processus symbolique : le rapport de signification que contient tout signe. Saussure nous rappelle que le terme « Arbre » n'est pas n'importe quel mot : le précurseur du structuralisme avait choisi le mot latin *arbor* comme exemple de sa définition du signe :

> Le linguiste aurait pu choisir un tout autre exemple, il suffisait que le concept puisse être représenté par une image aisément reconnaissable : *fleur*, *soleil*, *oiseau* auraient tout aussi bien fait l'affaire. Mais c'est arbre que retient Saussure et qu'il silhouette sous la forme d'un feuillu, chêne, hêtre, tilleul, excluant ainsi les conifères, auxquels les enfants pensent quand ils entendent le mot *arbre*, qui évoque souvent pour eux le sapin de Noël[443].

c. Une source fertile d'images avec des structures diverses.

[441] La théorie des quatre éléments est la théorie qui place le feu et l'eau, l'air et la terre au centre d'un système de correspondances symboliques, dans lequel ils sont associé à des signes astrologiques, considérés par les savants anciens comme les constituants premiers fondamentaux de tous les corps. Source : CNRTL.

[442] Chthoniens : (en parlant d'êtres mythiques, de divinités] qui appartient à l'intérieur de la terre, aux enfers. Ouraniens : relatif à Ouranos, qui personnifie le ciel en tant qu'élément fécond, dans la mythologie grecque ; qui appartient au ciel en tant que lieu privilégié de la manifestation du sacré. Source : CNRTL.

[443] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 18.

Pour analyser la force symbolique de l'arbre, il faut retenir les mots de Gaston Bachelard[444] : « si l'arbre est le symbole par excellence, c'est parce qu'il relève des *images fondamentales*, celles où s'engage l'imagination de la vie[445]. » Effectivement, l'empathie avec laquelle l'homme ressent dans sa chair l'intensité de la croissance d'un arbre entraîne toutes les rêveries et fantaisies. Pour comprendre ces *images fondamentales*, il faut s'approcher des matières élémentaires qui entrent en contact avec notre sensibilité et des mouvements fondamentaux. Lorsqu'il évoque cette première division en quatre éléments (le feu, l'air, l'eau, la terre), Gaston Bachelard détient ce qu'il nomme « les hormones de l'imagination[446] ». Parce que l'arborescence provoque l'imagination et déclenche la rêverie. Et si Bachelard parle « de vertus intégrantes et des forces intégrantes[447]» de l'arbre dans *La terre et les rêveries du repos*, Robert Dumas parlera quelques années plus tard de « méta-élément[448]» car il dépasse les quatre éléments matriciels non pas en les additionnant, mais en les synthétisant organiquement.

Du fait de sa morphologie verticale étagée en trois parties (les racines, le tronc, les branches), l'arbre peut être considéré comme un axe du monde qui parcourt la totalité de l'espace. Dans cette structure, nous allons trouver trois des éléments évoqués : en se nourrissant de la terre et de l'eau, il pousse à travers l'air pour s'élever vers la lumière. Tout ce circuit vital va lui assigner une place à travers le cosmos et contribuer à le fixer comme puissance symbolique. François Dagognet le dit dans *Nature* : « cette belle et forte concentration - celle de la terre, de l'eau, de l'air et du feu solaire -, la coalition des substances fondamentales que l'arbre parvient à réunir[449]. » En conséquence de toutes ses caractéristiques morphologiques de verticalité et intégration, l'arbre va jouer un rôle symbolique sacré très important. Il est présent quasiment dans toutes les religions archaïques, notamment chez les Précolombiens. Selon Mircea Eliade,

> C'est en vertu de sa puissance, c'est en vertu de ce qu'il manifeste (et qui le dépasse) que l'arbre devient un objet religieux. Par sa simple présence (la puissance) et par sa propre loi d'évolution (la régénération), l'arbre répète ce qui pour l'expérience archaïque est le Cosmos tout entier[450].

---

[444] Philosophe et historien des sciences, figure majeure de l'épistémologie en France, Gaston Bachelard (1884-1962) fut professeur de physique-chimie, de philosophie, puis titulaire de la chaire de philosophie et d'histoire des sciences à Panthéon-Sorbonne (1940-1954). Source : BNF.
[445] BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943, p. 297.
[446] BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 19.
[447] *Ibid.,* p. 299.
[448] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 21.
[449] DAGOGNET François, *Nature*, Paris, Vrin, 1990, p. 230.
[450] ELIADE Mircea, *Traité d'histoire de religions*, Paris, Payot, 1990, p. 132.

En effet, l'arbre, reproduction métonymique du cosmos, fonctionne comme lui sur le plan analogique. Si la sacralisation du cosmos comme temple primitif naît de la dispersion à l'infini des étoiles, la multiplicité des éléments naturels (forêts, fleuves…) empêche la possibilité de saisir la nature dans la totalité. D'où, selon Robert Dumas, « le processus de réduction symbolique du cosmos en un de ses fragments significatifs : une colline, une grotte, une source ou un bois[451] ». Dans notre corpus, la forêt est perçue comme un temple, les arbres se font piliers, la pierre autel (LPP) et le houppier[452] une charpente protectrice (comme en témoigne l'emploi répété du terme métaphorique *bóveda*, qui signifie *voûte*, dans les trois romans). Cette métamorphose en forêt pétrifiée avait déjà été remarquée par Châteaubriant : « Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs et y finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire […] tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait ressentir la religieuse horreur, les mystères et la divinité[453] ».Ce fragment extrait du texte *Le génie du christianisme* (1802) synthétise en quelques lignes les archétypes associés à la forêt : l'édifice architectural, le divin, la peur et le labyrinthe. L'idée d'architecture – l'image de la voûte forestière – et celle de labyrinthe – l'image d'un réseau complexe de chemins et galeries dont on peine à sortir – apparaîtront d'une façon très explicite dans *La Vorágine* et *Los pasos perdidos*. Le labyrinthe et la peur sont ici liés à l'obscurité consubstantielle à la forêt fermée, à l'absence de lumière, de vision du ciel et, par conséquent, de clarté et de protection divine. Dans *Mythologie des arbres*, Jacques Brosse insiste sur le fait que « l'Arbre cosmique apparaîtra peut-être comme l'un des mythes les plus frappants et les plus féconds, et aussi les plus universels qu'ait conçus l'humanité [454]» Cet axe vertical maintient ensemble trois mondes : le souterrain invisible, le terrestre visible et le céleste dans lequel il se plonge sans fin.

Mais l'arbre s'étend aussi horizontalement, protégeant de ses branches tout un monde qui vit à l'abri de son ombre. L'extension de la canopée forestière rend possible une grande partie de tout l'imaginaire développé précédemment, l'existence d'un sous-monde que l'on peut considérer comme déjà un peu souterrain par rapport à la clarté

[451] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 22.
[452] En botanique, le houppier ou couronne est la partie d'un arbre constituée de l'ensemble des branches situées au sommet du tronc (des branches maîtresses aux rameaux). La cime est l'extrémité supérieure du houppier. La ramure est, elle, l'ensemble des branches, des rameaux et du feuillage.
[453] CHATEAUBRIANT François René, *Le génie du christianisme*, 1802, in DUMAS Robert, *ibid.*, p. 44.
[454] BROSSE Jacques, *Mythologie des arbres*, Paris, Payot, 1993, p. 27.

céleste. Le bois fermé et obscur, le bois sacré constituera plus que jamais un monde clos. Le symbolisme de l'arbre concentre alors tous les symboles de la totalisation cosmique. Des civilisations différentes, séparées dans le temps et l'espace, ont développé des symboliques similaires : le frêne est célèbre comme symbole du cosmos en Scandinavie, en Crète et en Grèce « qui par l'intervention de Poséidon, vénère le frêne dont le bois résistant et élastique servait à fabriquer les lances[455] ». Ce symbole de l'arbre cosmique est présent sous différentes latitudes, « que ce soit l'arbre de la tradition indienne, l'arbre lunaire des Mayas ou des Yakoute, l'arbre Kiskana babylonien, l'Yggdrasil de la tradition nordique[456]». L'extraordinaire structure de l'arbre, qui relie les profondeurs de la terre à la voûte lumineuse du ciel, construit aussi une articulation de duplicité très intéressante : celle des racines et celle des branches, par l'intermédiaire de l'unité du tronc. Un tronc avec une « peau », l'écorce, sujette au temps qui passe. Aspect qui nous permet de considérer la structure temporelle de l'arbre.

d. La forêt en tant que refuge, son rapport au temps et à la fécondité.

Les idées de refuge, de cycle et de fécondité sont toutes trois liées à l'image que nous nous faisons de l'arbre et que l'on va retrouver tout au long de nos trois récits : la forêt comme espace de protection, espace où passer inaperçu, l'endroit du fugitif ou des amours furtives, l'arbre en tant que marqueur saisonnier ou expression naturelle emblématique (avec le fleuve) du passage du temps ; la forêt comme mère nourricière, aspect très lié aux deux points précédents, l'arbre comme fil infini de vie.

Si nous évoquons l'espace forestier en tant que refuge, nous devons rappeler l'existence du « marronnage » pendant l'époque coloniale, c'est-à-dire la fuite collective des esclaves dans les forêts des Caraïbes ou d'Amérique latine. La forêt tropicale, aux caractéristiques et dimension méconnues par les occidentaux, était pour eux un lieu de protection, un endroit salvateur. Ils quittaient le domaine du maître et trouvaient refuge dans la forêt, où il était difficile de les retrouver[457]. Dès la mythologie grecque, la forêt avait déjà cette fonction pour les dryades et les nymphes (des divinités mineures) liées aux arbres en général et plus particulièrement aux chênes. La forêt offre protection et

[455] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 23.
[456] DURANT Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 394.
[457] Source : LUCAS Rafael, « Marronnage et marronnages », in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 89, 2002, p. 13-28.

nourriture, conditions essentielles dans le cadre de la vie des fugitifs. Dans notre corpus cela sera un élément important : la dépendance de Fushía envers la forêt pour assurer son *modus vivendi*, le rapport aux cycles naturels largement évoqués par les habitants de Santa María de Nieva, les difficultés de Lituma pour s'adapter ou encore la méconnaissance de Cova de ces cycles. Tout cela souligne la dépendance à différents niveaux de ces personnages en fuite envers les cycles de l'arbre qui règlent en grande partie leur temporalité. La conception cyclique et répétitive de l'arbre fait que, du bourgeonnement à la floraison et de la fructification à la chute des feuilles (pour les feuillus), la métamorphose des arbres au fil des saisons orchestre un passage du temps. Et ainsi l'arbre réussit à faire dialoguer la temporalité et l'éternité : tout se transforme, tout passe mais en même temps seul l'arbre demeure. Par conséquent, le contraste entre la linéarité de la vie humaine et la boucle toujours renaissante de la vie végétale de l'arbre frappe l'imagination. La métamorphose d'une graine en arbre, l'idée de fécondité et germination, nous amène au symbole de l'arbre de vie, idée qui traverse le texte biblique de l'Ancien au Nouveau Testament[458]. L'image de l'arbre accompagne tous les grands moments du récit biblique : c'est pour avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal que l'homme se voit chassé du Jardin d'Éden ; c'est au pied du buisson ardent que Moïse reçoit de Dieu la mission de délivrer le peuple juif d'Égypte ; c'est sur la Croix, également appelée arbre de Golgotha, que le Christ rachète les péchés de l'humanité :

> En plaçant l'homme et la femme dans le jardin d'Éden, au milieu duquel était planté l'arbre de vie, l'éternel Dieu lui permit de manger librement de tout arbre du jardin, à l'exception d'un certain arbre, qu'il nomma l'arbre de la science du bien et du mal : Le jour où tu en mangeras, dit-il, tu mourras de mort. Or, le serpent, qui était le plus fin de tous les animaux des champs, dit à la femme : Vous ne mourrez nullement ; mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux seront ouverts et vous serez comme des dieux[459].

D'une part, la puissance tutélaire et quasi maternelle de l'arbre est conférée par la représentation du vivant avec son déploiement de fruits et, de l'autre, l'arbre offre généreusement autour de lui de quoi nourrir d'autres formes de vie. Rappelons que le mot latin *arbor* (comme nous l'avons déjà remarqué au moment d'évoquer la puissance de la

[458] Un arbre de vie planté dès l'origine « au milieu du jardin ». Source : *Ancien testament*, *Genèse*, TOB, Cerf, 2.0.
[459] *Ancien testament*, *Genèse*, TOB, Cerf, 2.0.

définition de symbole proposée par Saussure) a conservé la trace de cet aspect féminin[460]. À Rome, le *Ficus ruminalis* ou *figuier nourricier*[461], situé à l'emplacement même où la louve mythique allaitait les jumeaux Romulus et Remus, rappelle la fonction maternelle de l'arbre. En effet, le figuier contient un latex blanc comme du lait. Un autre latex, celui de l'arbre d'hévéa, cette fois à plus de quatorze mille kilomètres de Rome, deviendra dans *La Vorágine* et *La casa verde* ainsi que dans la plupart des romans *de la selva* évoquant l'exploitation de cet arbre, un des symboles essentiels à étudier. Si l'aspect symbolique du latex d'hévéa sera davantage développé dans les prochaines lignes, rappelons simplement les différences essentielles entre ces deux liquides circulant dans les canaux lactifères de tous les arbres, la sève et le latex. Le latex est une substance à consistance plus ou moins épaisse qui contient de nombreux composés toxiques qui dissuadent les organismes qui attaquent l'arbre, servant de défense contre les herbivores et les pathogènes, c'est-à-dire un élément de protection ; la sève est aussi un liquide, contenant des matières organiques et minérales issues de l'activité métabolique, de la photosynthèse, plus visqueux en raison de la transpiration, et circulant dans le *liber* des végétaux ligneux ou dans les vaisseaux des végétaux herbacés[462]. Nous reviendrons plus largement sur l'imaginaire du latex et de la sève. Un mot, *liber*, va cependant nous servir pour introduire l'institution d'une mémoire culturelle greffée sur le processus de mémoire naturelle.

e. Des mots qui disent l'arbre.

Il faudra attendre le XX^e^ siècle pour que la dendrologie[463] nous apprenne que les cernes[464] annuels repérables sur les fûts coupés transversalement permettent de

[460] « Arbre, n. m., est issu du latin *arbor*, *arboris* (primitivement *arbos*), nom féminin de forme exceptionnelle qui signifie « arbre » et aussi « mât » (…). Le féminin en latin s'explique par la féminisation de la « mère productrice de fruits », phénomène lié à un concept religieux qui est, lui, à peu près universel. ». Source : *Le Robert,* 1988, p. 185.

[461] *Ruminalis* vient de *rumis*, la mamelle. À Rome, Rumina était la déesse de l'allaitement. Source : GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Puf, 1999.

[462] Source pour les deux définitions : CNRTL.

[463] La dendrologie est la partie de la botanique qui étudie les arbres. L'idée de base de la dendroclimatologie est la suivante : « Toute section, toute coupe transversale effectuée dans le tronc d'un arbre fait apparaître une série d'anneaux concentriques ; chaque anneau représente la croissance annuelle de l'arbre et le décompte de tous les anneaux donne immédiatement l'âge de l'arbre. Cependant, si l'ensemble des anneaux d'un arbre donné présente ainsi une évidente valeur chronologique, chaque anneau pris à part a en lui-même sa valeur chronologique ; il est le reflet d'une histoire des conditions météorologiques favorables ou défavorables qui ont présidé à sa croissance au cours de l'année qui l'a vu se former. » LEROY-LADURIE Emmanuel, *Histoire du climat depuis l'an mille*, Paris, Flammarion, 1983, p. 31-32.

reconstituer l'histoire du climat, la sécheresse et le froid inscrivant leurs effets dans et sur la matière vivante de l'arbre. C'est la naissance d'une mémoire commune liée à une mémoire naturelle : jusque-là, nous avions donné à l'arbre un rôle commémoratif dans une histoire symbolique. Désormais, les hommes et les femmes apprennent à lire dans l'arbre ouvert l'histoire de l'univers. Dans les mots de Robert Dumas, « si l'écriture se définit comme l'inscription matérialisée d'un message, l'arbre est en lui une écriture[465] ». Il est, d'une certaine manière, le premier parchemin de l'Histoire, une écriture en lui mais aussi une écriture sur lui. Il devient un stock de mémoire naturel mais aussi culturel et l'étymologie vient le réaffirmer. À partir de cette utilisation de l'arbre comme support scriptural et pictural, on découvre tout un champ lexical où nous allons rencontrer l'arbre : en effet les mot « bouquins », « bûche », « bûcher », « bois », « bosquet » viennent du latin *boscus* (bois), qui a donné « book » en anglais et le terme « Buch » en allemand, tous deux signifiant « livre ». En associant la mémoire, l'écriture et l'arbre, il est difficile de ne pas penser au livre de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* et la version filmée de François Truffaut. Rappelons qu'il s'agit d'hommes, réfugiés dans une forêt, qui ont appris par cœur les livres face à un pouvoir qui veut les détruire par le feu. Nous pouvons imaginer les paroles disparues des livres incendiés résonnant entre les arbres dépouillés. En se réinscrivant magiquement sur leur support d'origine, « tronc végétal et mémoire humaine se confondent car tous deux sont des livres en puissance[466] ».

Le mot latin *liber* désigne le tissu végétal secondaire produit par le cambium des tiges et des racines. Il est le conducteur de la sève élaborée, l'équivalent du système veineux chez l'homme. Liber va donner *libro* en castillan et *livro* en portugais, *llibre* en catalan et *livre* en français. En récupérant la couche de liber enroulée autour de l'aubier, en la faisant sécher en plaques afin d'obtenir des surfaces d'inscription, par métonymie, ce terme a désigné le livre. Par la suite, le liber a été abandonné au profit du papier, d'abord obtenu à partir de bandes extraites de la tige de papyrus collées ensemble, puis à partir de chiffons jusqu'au XIX^{e} siècle. Entre 1854 et 1864 sont mis au point des procédés chimiques qui permettent de séparer les éléments de cellulose contenus dans la lignine qui colle entre elles les fibres végétales. C'est la naissance de la pâte à papier, qui marque la deuxième industrialisation de l'arbre, après celle fondée sur l'utilisation du bois en tant

[464] En botanique, un cerne ou anneau de croissance est un cercle concentrique sur la section d'un tronc d'arbre. Ils sont d'autant plus marqués que la saisonnalité du climat est importante, et sont moins marqués ou quasi-absents en zone équatoriale. Source : https://www.futura-sciences.com/.
[465] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 48.
[466] *Ibid*, p. 49.

que combustible au Moyen Age. Du bois au bouquin, du *liber* au livre, tout est bon dans l'arbre pour la littérature ! Ne manquaient plus que ses feuilles qui passent du support végétal au support papier, permettant la publication des livres, support essentiel de la culture jusqu'au XXI[e] siècle, moment où la dématérialisation bouscule nos repères en la matière.

Nous avons ainsi mis en évidence le rôle médiologique[467] que les arbres ont joué, et jouent encore, dans notre culture. L'arbre offre aux écrivains un fascinant foyer métaphorique, sans oublier sa présence matérielle à l'arrière-plan de nos livres et de nos journaux. « Un livre, c'est la mort d'un arbre[468] » : La phrase de Saint-John Perse est devenue depuis quelques décennies une référence de la lutte contre la déforestation.

f. Dénaturalisation de l'arbre.

Si l'arbre a éclairé l'Homme en lui fournissant plusieurs modèles d'intelligibilité du monde, grâce à sa morphologie et métamorphose, cela n'a pas été sans un prix à payer, celui de la dénaturalisation de l'arbre. En rentrant dans son âme pour le convertir en schéma d'une classification hiérarchisée, les fleurs, les racines et les bourgeons ont disparu et à travers ce processus d'abstraction, l'arbre perd ses propriétés naturelles et, finalement, commence à jouer alors un rôle plus sur le plan intellectuel que sur le plan symbolique.

Dans l'utilisation de l'image de l'arbre pour donner au chaos des êtres une structure logique, le premier pas sera donné par Théophraste, élève d'Aristote et son arbre de Porphyre. L'idée est d'ordonner le chaos indéfini de la faune et de la flore. Aristote insiste sur la valeur des enquêtes de détails concernant le vivant. « À ce travail de tri et de classification des animaux (ou des plantes avec Théophraste) en termes de genres et d'espèces, qui permet de regrouper sous un même nom des ensembles d'êtres vivants assez semblables pour que leurs différences, soit au plan spécifique, soit au plan individuel, puissent ne pas être retenues[469]. » Pour cela, au III[e] siècle, le philosophe néoplatonicien Porphyre va créer l'arbre de Porphyre (en latin *arbor porphyriana*), une

[467] Courant de pensée qui étudie le conditionnement technique des formes symboliques, qu'il s'agisse des formes de croyance, des visions du monde ou des modes d'organisation politiques.

[468] GOMOT Guillaume, « Saint-John Perse : chair du livre et corps du monde », in MILON Alain, PERELMAN Marc (dir.), *Le livre au corps*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 301-310.

[469] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 84-85.

ontologie structurée en arborescences hiérarchiques, dont la logique de construction correspond à trois rangées ou colonnes de mots : la rangée du milieu contient les séries du genre et de l'espèce, et forment l'analogie d'un tronc ; les rangées de gauche et de droite contiennent les différences, et sont analogues aux branches d'un arbre. À partir du texte de l'*Isagoge*[470] et d'une figuration célèbre de l'arbre de Porphyre par Julius Pacius à la fin du XVI^e^ siècle, Robert Dumas nous dit que « cet arbre logique ne garde de l'arbre qu'une structure verticale et hiérarchisée, il figure un ordre intelligible qui préexiste aux individus et leur assigne une place précise dans le réel[471]». En effet, ce schéma (hiérarchique et fixe) qui ne garde plus sa morphologie d'arbre (racines, tronc, branches), perd toutes les propriétés naturelles de l'arbre qui avaient fourni de multiples significations symboliques. Un arbre qui inverse la dynamique ascensionnelle évoquée par Bachelard. Un arbre qui a perdu sa promesse de fécondité.

Il faudra attendre le IX^e^ siècle pour que, dans l'Église catholique, l'arbre retrouve ses éléments naturels et sa dynamique féconde avec le texte de l'évêque d'Orléans Théodulfe, qui composa *De Carmina*. Finalement, c'est Descartes qui va donner à l'image de l'arbre représentant la logique du savoir une place essentielle dans la philosophie occidentale. Rappelons le texte qui sert de préface aux *Principes de la philosophie*, publié en 1644 :

> Ainsi toute la philosophie est comme un arbre, dont les racines font la métaphysique, le tronc est la physique et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences qui se réduisent à trois principales, à savoir la médicine, la mécanique et la morale[472].

En effet, Descartes donne un sens philosophique à l'image de l'arbre, sens trouvé chez le philosophe anglais Francis Bacon qui avait déjà proposé un schéma arborescent pour « enserrer et ordonner de façon déductive la totalité des connaissances (…) rend compte à la fois de l'enchaînement des choses et de l'organisation des savoirs, puisque les trois branches de l'Encyclopédie : l'Histoire, la poésie et la philosophie[473] ». D'Alembert rappellera ce système de Bacon dans le Discours préliminaire de *l'Encyclopédie*. Cet arbre de l'encyclopédie « de Bacon […] en passant par Descartes, se greffe sur l'arbre

[470] L'*Introduction aux Catégories d'Aristote* est le titre conventionnel d'un ouvrage, plus connu sous le titre d'*Isagogè*, qui est une brève introduction aux *Catégories d'Aristote*, écrite au III^e^ siècle par Porphyre.
[471] DUMAS Robert, *ibid.*, p. 87.
[472] DESCARTES René, *Lettre-préface des Principes de la philosophie*, Paris, Vrin, 1970 [1644], p. 42.
[473] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 90.

logique et le transforme qualitativement[474] ». Face à l'obstacle de la surabondance chaotique, il a fallu mettre de l'ordre. Depuis l'Antiquité jusqu'à l'âge classique, les structures logiques de l'arbre ont permis de modeler la distribution des êtres et des savoirs. La botanique, qui tente encore d'accomplir le projet encyclopédique de Théophraste, comme cela a été dit précédemment, reste encore taxinomique : il faut classer les végétaux à partir de leurs éléments visibles, il faut observer, distinguer, caractériser, nommer et classer, principales activités du naturalisme au XVIII[e] siècle encore. L'arrivée de la généalogie va éventrer le projet taxonomique. Pour François Dagognet, « Avec Darwin, la généalogie succède à la taxonomie[475] » et une nouvelle image de l'arbre s'impose tout au long du XIX[e] siècle, celle de l'arbre généalogique. Le premier arbre de ce genre connu est celui de Pallas, dans son livre *Elenchus zoophytorum*, publié en 1766[476]. L'arbre de Pallas est en réalité un mode de représentation adéquate pour figurer la transition entre le règne végétal et le monde inerte. Il ne s'agit que d'une image et non d'un modèle explicatif, « mais cette image est la souche sur laquelle viennent se greffer des arbres aux significations plus positives. Curieuse griffe, puisque l'arbre inventé par Pallas […] va devenir l'image emblématique de l'évolution[477] ». Mais d'où vient ce succès, parvenu jusqu'à nos jours ? Sans doute que par son pouvoir de persuasion, l'arbre expose, visible en un clin d'œil que « ce qui est distinct aujourd'hui était uni hier (…) et propose un équivalent plastique au cliché qui proclame que l'homme descend du singe[478] ». Et pour cela quoi de mieux que le jeu des bifurcations des branches et des rameaux à partir d'un tronc pour rendre visible la façon dont se sont différenciées de multiples espèces ancestrales communes ? Mais cet arbre phylogénétique[479] prend sa racine chez Lamark : seul naturaliste capable d'affronter « les tabous sociaux et religieux[480] », il va être le premier à systématiser une théorie évolutionniste matérialiste de l'univers[481]. Dans cette deuxième moitié du XVII[e] siècle, alors que la carte ne permet

[474] DUMAS Robert, *op. cit*.
[475] DAGOGNET François, *Le Catalogue de la vie*, Paris, PUF, 1970, p. 176.
[476] PALLAS, P.S., *Elenchus zoophytorum* (1766) p. 4-5, cité par DAUDIN Henri, *De Linnée à Lamark. Méthodes de la classification et idée de série en botanique et en zoologie* (1740-1790) rééd. Paris, EAC, 1983, p. 163-164.
[477] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 92.
[478] *Ibid*., p. 92-93.
[479] La phylogénie correspond à l'étude des liens existant entre espèces apparentées. Grâce à elle, il est possible de retracer les principales étapes de l'évolution des organismes depuis un ancêtre commun et ainsi de classifier plus précisément les relations de parentés entre les êtres vivants. Source : https://www.futura-sciences.com/.
[480] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 92.
[481] « C'est pourquoi on doit considérer la *philosophie zoologique*, publiée en 1809, comme le manifeste du transformisme esquissant la première analyse phylogénétique de monde animal présentée sous la forme

que de représenter des voisinages ou des affinités entre des espèces, l'arbre va permettre, presque simultanément chez différents naturalistes (plus particulièrement chez des botanistes), d'intégrer la dimension temporelle. Rappelons que ce sont les naturalistes Pallas, Buffon (que nous n'avons pas cités au fil de cette histoire de l'arbre mais dont l'*Histoire Naturelle*[482] fait partie des œuvres majeures de la période) et Lamarck, plus zoologistes que botanistes, qui auront recours à l'arbre pour dépasser la grille taxonomique fixiste, et pouvoir esquisser ainsi la dimension temporelle du vivant. Cependant, en 1801, huit ans avant l'ouvrage capital de Lamarck, va apparaître une étonnante méthode de classification des végétaux schématisée par l'*arbre botanique* d'Auguste Augier, botaniste amateur. Son arbre n'est qu'une figure picturale de la classification hiérarchique qui, par le jeu de ses branches et ses rameaux, fournit un dispositif hiérarchique pour illustrer « la subordination naturelle des tribus et des classes [483]». Il s'agit d'un dispositif qui structure les 265 familles de végétaux en 54 arbres, 20 classes et 5 tribus, en reprenant les termes d'Augier. Pour suivre cela, il faut imaginer un arbre en trois dimensions, certaines branches pouvant avancer vers le lecteur, d'autres au contraire s'en éloignant. Une vraie parenthèse dans le chemin vers la dénaturalisation de l'image de l'arbre.

En 1859, Darwin publie *L'origine des espèces*, un des ouvrages majeurs de l'Histoire de l'humanité et dans lequel, assez curieusement, il n'y a qu'un seul schéma d'arbre qui figure dans le chapitre IV[484], schéma cependant constamment repris et commenté. Nous avons ici le premier arbre authentiquement phylogénétique nous permettant de voir en un clin d'œil la généalogie du vivant et le processus de reproduction des espèces au cours du temps[485].

---

d'un schéma. Bien que Lamarck ne parle pas d'une généalogique des animaux, mais d'une distribution générale des êtres organiques produits par la nature ». Source : BARTHÉLEMY-MADAULE Madeleine, *Lamarck ou le Mythe du précurseur*, Paris, Seuil, 1979, p. 173.

[482] DUMAS Robert, *op. cit.*, p. 95.

[483] AUGIER Augustin, *Essai d'une nouvelle classification des végétaux conforme à l'ordre que la nature paraît avoir suivi dans le règne végétal ; d'où résulte une méthode qui conduit à la connaissance des plantes et de leurs rapports naturels*, Lyon, Bruyset Aîne et Cie, 1801, p. 15.

[484] DARWIN Charles, *L'Origine des espèces*, Paris, Maspero, 1980, tome II, p. 388. Reprise de l'édition de 1876 publiée par Reinwald et Cie, traduite de l'anglais par Edmond Barbier.

[485] « Les affinités de tous les êtres de la même classe ont parfois été représentées sous la forme d'un grand arbre. Je crois que cette comparaison est très juste. Les rameaux verts et bourgeonnants peuvent représenter les espèces existantes ; les branches produites les années précédentes peuvent représenter la longue succession des espèces éteintes. A chaque période de croissance tous les rameaux ont essayé de pousser de tous côtés, de surpasser et de tuer les rameaux et les branches environnantes, de la même manière que les espèces et les groupes d'espèces ont de tout temps vaincu d'autres espèces dans la grande bataille de la vie. Les plus grosses branches se sont divisées en grosses branches, et celles-ci en branches

À l'ombre de Darwin apparaitront les arbres d'Ernst Haeckel, grand propagandiste de l'évolutionnisme auquel on doit le mot « phylogénie » et les célèbres arbres phylogénétiques. Selon l'analyse de Pascal Tassy dans son ouvrage *L'arbre à remonter le temps*[486], l'image de cet « arbre monophylétique du vivant » n'est pas la transposition exacte des arbres de nos forêts aux troncs épais et aux branches massives, « plus proche et, pour cause, de celle d'un arbre généalogique, sa structure arborescente tient surtout de la succession des branchements ; branchements qui expriment la diversité du vivant incarnée par les nombreux points terminaux[487]. » Onze ans plus tard, Haeckel va proposer « l'arbre généalogique de l'homme ». Cette fois, l'image ressemble vraiment à un arbre et ce mode de représentation est lourd de conséquences. Il donne à voir des lignes de descendance plus denses que les points terminaux et il donne à penser qu'il y a eu dans l'histoire des groupes ancestraux - segments tranchés dans l'épaisseur du tronc et des branches - d'où sont issus les rameaux actuels après diverses subdivisions. L'arbre *naturel* apparaît dans toute sa puissance mais coupé, quadrillé, divisé et segmenté.

Avant que l'arbre ne devienne définitivement un objet scientifique avec la dendrologie au XX^{e} siècle et en plein succès de la figure de l'arbre généalogique au XIX^{e} siècle, apparaît l'idée de l'arbre biogéographique, intéressant pour la représentation de la nature à l'époque des grands voyageurs et, en particulier, pour l'imaginaire de l'Amérique Latine. Nous allons rencontrer à nouveau les travaux d'Alexander von Humboldt parce

---

de moins en moins grosses, qui n'étaient autrefois, quand l'arbre était jeune, que des petits rameaux bourgeonnants ; et cette relation entre les anciens bourgeons et les plus récents au moyen de branches ramifiées pourrait bien représenter la classification de toutes les espèces éteintes et vivantes en groupes subordonnés à d'autres groupes. Sur les nombreux rameaux qui florissaient alors que l'arbre n'était qu'un arbuste, seulement deux ou trois, maintenant transformés en grosses branches, survivent encore et portent les autres branches ; ainsi chez les espèces qui vivaient lors des anciennes périodes géologiques, très peu ont laissé des descendants vivants et modifiés. Dès la première croissance de l'arbre, de nombreuses branches ont péri et sont tombées ; et ces branches tombées, de taille variable, peuvent représenter ces ordres, ces familles et ces genres tout entiers, qui n'ont plus de représentants vivants, et que nous ne connaissons qu'à l'état de fossile. De la même façon que nous voyons ici et là une branche menue et isolée, surgissant d'une bifurcation inférieure, et qui, par chance a été favorisée et est encore vivante au sommet de l'arbre, nous voyons occasionnellement un animal tel que l'ornithorynque ou le lépidosirène, qui par de petits détails, connecte grâce à ses affinités deux grandes branches de la vie, et qui apparemment a été sauvé d'une compétition fatale par le fait qu'il vivait dans un habitat protégé. Tout comme les bourgeons produisent par croissance de nouveaux bourgeons, et que ceux-ci, s'ils sont vigoureux, forment des branches et surpassent de tous côtés les branches plus faibles, je crois qu'il en est de même pour le grand « arbre de la vie », qui remplit l'écorce terrestre avec ses branches mortes et brisées, et couvre sa surface avec ses belles ramifications toujours actives. » DARWIN Charles, *ibid.*, in GARON David, GUÉGUEN Jean-Christophe, RIOULT Jean-Philippe, *Biodiversité et évolution du monde vivant*, Paris, EDP Sciences, 2013, p. 145.

[486] Titre qui renvoie à une image très évocatrice si l'on pense à notre corpus, en particulier, à *Los pasos perdidos.*

[487] TASSY Pascal, *L'arbre à remonter le temps*, , Paris, Diderot, 1998, p. 55.

que ce sont de grands voyageurs qui les premiers ont été sensibles au pouvoir révélateur des arbres qui se répartissent en fonction de leur essence, de la nature du sol et du climat, « l'arbre biogéographique ne pousse pas dans l'espace des livres, il fait partie du paysage[488] ». Ici l'arbre, plus que jamais comme être végétal, fonctionne comme un indice en traduisant dans son être même toute une série de rapports. Alexander von Humboldt rappelle dans le premier volume de *Cosmos*[489] que cette première intuition d'une géographie raisonnée des plantes correspond à Bernardin de Saint-Pierre : l'écrivain et botaniste français (1737-1814) va imaginer une nouvelle représentation de la répartition des végétaux qui fournirait simultanément des renseignements concernant la morphologie des plantes, les rapports qu'elles entretiennent entre elles mais aussi les sols et les climats. Un quart de siècle plus tard, cette idée trouve un développement dans le petit ouvrage d'Alexander von Humboldt, paru en 1807, *Essais sur la géographie des plantes*. C'est dans cet ouvrage qu'on trouve une magnifique planche intitulée « Tableau physique des régions équinoxiales ». Entre carte et image, cette gravure représente la répartition des espèces végétales de la cordillère des Andes selon les distances au sol données en abscisses et les altitudes indiquées en ordonnées. Cette représentation, si elle correspond parfaitement à l'idée de Bernardin de Saint-Pierre, introduit des mesures quantitatives et systématisées.

Humboldt fonde la géographie botanique, une nouvelle science interdisciplinaire et complexe, en ajoutant des paramètres physiques (température, humidité) et données spatiales (latitude, altitude) qui vont déterminer les types de végétaux et leur distribution. L'arbre suscite maintenant un nouveau type de savoir. Il n'est plus maintenant question de schéma arborescent parce qu'il ne s'agit plus de représenter un phénomène grâce aux propriétés morphologiques de l'arbre. L'arbre lui-même est devenu un indice, qui exprime plus que lui-même. Humboldt va esquisser et mettre en place une méthode et l'arbre est considéré, cette fois-ci, comme une totalité complexe d'éléments interdépendants. Avec Humboldt, l'écologie « conçue comme une des branches de la géographie botanique, émerge progressivement, en même temps que se profile l'idée- traduite par la notion de biosphère- de l'unité du monde vivant fondée sur une origine et une histoire commune[490] ».

[488] DUMAS Robert, *op. cit*., p. 106.
[489] HUMBOLDT Alexandre de, *Cosmos*, tome 1, Paris, Gide et J. Baudry,1848, p. 418.
[490] DROUIN Jean-Marc, *L'Écologie et son histoire. Réinventer la Nature*, Paris, Flammarion, 1993, p. 84-85.

Nous ne pouvons pas perdre de vue que les arbres et les forêts furent de tout temps la préoccupation première des populations. Les forêts fournissaient le bois indispensable à la cuisson des aliments et au chauffage, mais aussi le matériau pour construire des maisons. Un élément ancré au cœur même de la vie quotidienne, chargé d'attributs fondamentaux (comme la fertilité et la régénération, l'arborescence et l'enracinement, la verticalité et l'horizontalité et le parcours temporel), devait en conséquence devenir un symbole universel et atemporel. L'arbre est le seul être vivant à rivaliser avec l'être humain : par sa présence (nous pouvons le trouver dans tous les continents), par sa capacité d'adaptation (il survit entre deux surfaces de béton, en villes chaudes et en territoires froids), par sa diversité, sa longévité et sa taille. Des villes comme Singapour ont fait de l'arbre l'un de leurs symboles forts et Lima[491], avec les diverses campagnes de plantation, a fait de l'arbre aborigène un élément essentiel en ville, et un symbole de lutte contre l'eucalyptus, prédateur des aquifères et héritage botanique de la colonie.

Nous avons évoqué au début du chapitre que l'arbre représentait les idées d'axe (vertical et horizontal), de régénération (le cycle vital qui va de la graine à la renaissance perpétuelle), le quatrième élément (la présence du feu à l'origine et la fin comme combustible), la spiritualité (il est présent à l'origine de la plupart des religions par ses connotations cosmiques) et l'ambivalence (étymologie féminine et structure phallique). Tout au long des dernières pages, nous avons évoqué combien on pense à travers l'arbre, comme il a servi de cadre au classement hiérarchisé des catégories logiques et scientifiques. Il a facilité la conception généalogique des vivants et a permis la formation de l'écologie. En 1845, l'aspect fondamental du phénomène de la photosynthèse est découvert par Julius Robert von Mayer (1814-1878) : il comprend que les plantes convertissent la lumière en énergie chimique. Le fonctionnement de l'arbre est, dans les années qui suivent, enfin compris.

Dans un contexte essentiellement judéo-chrétien, nous avons suivi l'évolution symbolique de l'arbre depuis la Genèse, observant le processus de dénaturalisation liée à son étude en tant qu'objet scientifique. Sa valeur symbolique a évolué dans le temps et aujourd'hui, en conséquence d'une nouvelle sensibilisation environnementale, l'arbre retrouve sa nature, mais sans oublier les acquis scientifiques des deux derniers siècles. Si

[491] *Planta un árbol nace una vida* (SERPA) : Campagne de plantation de l'arbre *molle,* « faux-poivrier » ou « poivrier sauvage », arbre autochtone qui a un besoin très limité d'eau, contrairement à l'eucalyptus, arbre d'origine européenne connu pour ses grands besoins d'eau et capable d'aller puiser l'eau dans des aquifères profonds. Depuis la fin des années 1990, dans les programmes d'équipement des *Pueblos jóvenes* de Lima, la *Municipalidad* propose la plantation des arbres autochtones à San Juan de Lorigancho, Ate, Zárate jusqu'à Campoy.

l'arbre est en quelque sorte désacralisé par les généticiens, il est dans un même temps réincarné.

2. Le fleuve.

Dans les trois romans de notre corpus, le fleuve est le fil d'Ariane qui va faciliter le parcours spatial et temporel des personnages et rythmer ainsi la narration. Dans *La Vorágine*, *Los pasos perdidos* et, dans une moindre mesure, dans *La Casa Verde*, il s'agit d'une véritable artère de communication et d'un lieu d'action, mais aussi de la métaphore des histoires entremêlées, dotée d'une grande force symbolique. Si l'arbre est l'élément fondateur et essentiel de la forêt, l'eau est, dans nos romans, l'élément naturel vital placé au cœur de la vie quotidienne des personnages. Elle est aussi obstacle et source de conflits : c'est à la fois un contenant qui devient une frontière, mais aussi un contenu abritant des dangers

Sources de vie, espaces de protection et voies de communication, les fleuves incarnent les attributs du pouvoir et sont considérés comme des déités dans toutes les cultures. Ces civilisations se sont développées et épanouies à côté des fleuves parce qu'ils sont des gisements de ressources : l'eau douce, la faune et la flore qu'ils abritent, ainsi que les minéraux qu'ils transportent sont autant de richesses indispensables pour les sociétés humaines qui les ont diversement exploitées selon leurs besoins et leurs capacités techniques. L'eau douce regorge de poissons, de batraciens et de crustacés ; les zones humides, situées en bordure des cours d'eaux ou dans les embouchures, sont extrêmement riches en biodiversité animale et végétale ; deltas et estuaires constituent des milieux tout à fait singuliers, du fait de la rencontre des eaux douces et salées. Mais les fleuves charrient aussi des minerais. Certaines régions du sous-continent sud-américain sont irrémédiablement liées depuis la moitié du XIX^{e} siècle à l'orpaillage, qui consiste à récupérer l'or mêlé aux sédiments. Plus récemment, l'exploitation de lits fluviaux riches en minéraux rares et difficiles à trouver rend ces eaux courantes invivables pour les non-humains et inutilisables pour les humains du fait des méthodes d'extraction extrêmement polluantes et destructrices. La région de Madre de Dios à la frontière sud-est du Pérou et l'ouest du Brésil est un bon exemple de cette dégradation galopante de la biosphère

amazonienne et des conditions de vie des peuples natifs non contactés ou en état de semi-contact.

Tous ces éléments qui nous permettent d'affirmer que l'eau est source de vie, comme nous allons le voir plus tard, nous les trouvons dans les trois romans de notre corpus. Nous verrons que le besoin en eau douce pour la subsistance et la création d'une société, l'exploitation des ressources minérales pour la richesse et l'emplacement stratégique, font la force mais aussi la faiblesse de tout cours d'eau soumis à ces trois caractéristiques. Les outils narratologiques utilisés par chaque écrivain ne seront pas les mêmes pour montrer ces forces et faiblesses.

Historiquement, les eaux courantes ont représenté une menace, et leur maîtrise est un enjeu pour la pérennité des implantations humaines dont les activités anthropiques menacent les fleuves et les innombrables services écosystémiques qu'ils rendent. Ces fleuves, tout au long de l'histoire et dans tous les continents sans exception, ont été craints et révérés, soumis et exploités, et les plus grands d'entre eux (en Asie, Afrique et bien entendu partout dans le continent américain) sont aujourd'hui encombrés, pollués au point de devenir méconnaissables et incapables de rendre les immenses services dont l'humanité profite depuis qu'elle peuple leurs rives. L'Amazone, fleuve aux dimensions titanesques (dans son bassin tiendrait l'ensemble du continent européen), est loin d'être une exception à ce sujet. Le développement des villes comme Iquitos, qui compte plus d'un demi-million d'habitants, et Manaus, mégalopole de plusieurs millions d'habitants, rien que pour citer les deux exemples les plus connus[492], représente une véritable menace pour l'équilibre de la région d'un point de vue écologique, et, quoiqu'en dise le gouvernement, aussi d'un point de vue économique à moyen et long terme. Précisément du fait de cette présence humaine massive dans des territoires où elle altère violemment la biosphère, les fleuves sont aussi sources de dangers pour les sociétés humaines. Ces dangers ont parfois une origine tout à fait naturelle telles les variations saisonnières de leur débit, qui évolue en fonction des précipitations, de l'évaporation, de l'apport des affluents, de la nature des substrats et du relief. D'autres naissent de l'influence humaine comme, par exemple, le fait que des fleuves vont récupérer leur lit naturel préalablement envahi pour différentes raisons dues à l'implantation humaine (débordement, glissement de terrain liés à la dégradation des terres due à la surexploitation ou l'imperméabilisation

[492] Nous pourrions également citer Belem à la débouchure du fleuve, et la multitude de villes moyennes de plus de cent mille habitants

des terres liée à l'emploi de différents produits chimiques pour l'extraction de métaux précieux).

Si les fleuves connaissent naturellement des périodes de hautes et de basses eaux, crues et étiages sont en revanche des extrêmes hydrologiques. Le processus naturel des crues et des inondations qui en découlent ont un rôle écologique important, permettant la circulation naturelle des sédiments ou l'entretien des forêts riveraines. Concernant l'Amazone, les crues et inondations saisonnières vont fournir les nutriments nécessaires pour que, dans les périodes de basses eaux, la terre soit cultivée. Dans *La Casa Verde*, l'auteur décrit très précisément les espaces de crues et inondations, chaque fois que les passagers doivent monter depuis les petites embarcations amarrées aux quais de fortune, jusqu'au rivage, l'image servant de marqueur temporel, suivant le rythme des saisons, dans la diégèse.

Le fait qu'il rende possible la culture de la terre fait du fleuve le berceau des civilisations. Son rôle dans l'histoire de l'humanité est tel que les fleuves ont souvent été divinisés et figurent dans de nombreux mythes. Depuis toujours, les établissements humains se sont fixés à proximité d'un cours d'eau. La Mésopotamie, les vallées du Nil, de l'Indus et du fleuve Jaune ont accueilli des communautés humaines aux structures sociales élaborées et aux connaissances techniques avancées. En territoire américain, les cultures Aztèques et Incas, cultures essentiellement d'intérieur, ne sont pas une exception. Pour les Aztèques, Tenochtitlan, la plus grande ville du monde de son époque, était née autour d'un lac qu'elle utilisait tout autant comme source naturelle que comme élément de défense face à l'envahisseur. En ce qui concerne les Incas, le lac Titicaca est à l'origine de toute la mythologie Inca. Les lacs, sans être des courants d'eaux au sens propre, sont néanmoins l'aboutissement symbolique des fleuves intérieurs du continent. Dans les trois romans du corpus, les cours d'eau sont de nature très différente les uns des autres : *ríos*, *caños*, *lagos*, *lagunas*, *corrientes de aguas* et *cascadas*. Le terme espagnol *río*, qui apparaît comme générique dans les romans et qui inclurait le terme français rivière, nous impose de brèves définitions.

a. Le lexique des cours d'eau.

Tout d'abord un cours d'eau est un mouvement de masse d'eau engendré par des différences de température, de pression, ou encore par une différence d'altitude pour les eaux courantes continentales. Un fleuve (du moyen français *fleuve*, et du latin *fluvius*

« courant, flot, cours d'eau »), est un cours d'eau qui se jette dans la mer à son embouchure ; et au sens général du mot, rivière est synonyme de cours d'eau. C'est, du moins, le langage de la navigation et du droit. Cependant, les géographes, au contraire, ont coutume de distinguer les fleuves, qui se jettent dans la mer par une embouchure en forme d'estuaire ou de delta, et les rivières, qui se jettent en un point appelé confluent dans un fleuve ou dans une autre rivière, ou encore dans un lac[493].

Rappelons ici une évidence mais qu'il n'est pas inutile de citer étant donné la traduction en espagnol du terme. Les fleuves et rivières ont des caractéristiques bien distinctes qui les différencient. La principale est que les rivières sont des affluents des fleuves, et jamais l'inverse. En castillan, il faudrait en conséquence distinguer *río* (du latin *rivus* « *arroyo* ») et *afluentes*. Or, en général, *río* est employé indistinctement, sauf s'il s'agit d'un texte où la précision topographique rend pertinente cette différenciation.

La Real Academia de España (RAE) définit *río* en ces termes : « Corriente de agua continua y más o menos caudalosa que va a desembocar en otra, en un lago o en el mar ». Et selon le CNRTL, le fleuve est un cours d'eau important, généralement caractérisé par une très grande longueur et largeur, un débit abondant, des affluents nombreux, et qui se jette le plus souvent dans la mer. La rivière est un cours d'eau moyennement abondant qui se jette dans un fleuve, dans la mer ou parfois dans un lac.

Pour une question de fluidité et pour marquer une rupture des codes européens de lecture de la nature (quatre des affluents de la rive gauche de l'Amazone comptent parmi les cours d'eau les plus longs et larges au monde), tout au long de notre travail, nous avons fait le choix d'employer le générique *fleuve* ou *cours d'eau* pour faire référence à ces affluents qui font partie du bassin Orénoque-amazonien.

Toutes les appréciations précédentes nous amènent à dire que dans les trois romans de notre corpus, il s'agit principalement de rivières. L'action se déroule principalement dans des rivières tributaires de deux grands fleuves du tropique américain, l'Amazone et l'Orénoque, l'Amazone étant, sans aucun doute, le fleuve iconique par excellence. Pour tout cela, la présence du Canal de Casiquiare, ce trait d'union naturel et totalement exceptionnel d'un point de vue géographique, est beaucoup plus qu'un élément symbolique.

[493] Lorsque le cours d'eau a une allure impétueuse, que sa pente excède, en moyenne, 0,05 m à 0,06 m par mètre, on l'appelle plus spécialement torrent. Si son lit est peu large et son débit minime, c'est un ruisseau ou un ru.

Dans *La Vorágine*, le seul fleuve est l'Orénoque, le reste des cours d'eau étant tributaires du grand fleuve qui verse ses eaux au nord de Venezuela. Apparaissant également des rivières tributaires de l'Amazone dans la troisième partie du livre, le Río Negro et ses affluents.

En ce qui concerne *Los pasos perdidos*, si nous traduisons les indications toponymiques du texte sur une carte physique (rappelons ici que Carpentier n'ajoute aucune carte à l'édition du livre et avoue seulement à la fin certaines coïncidences cartographiques avec la réalité), les cours d'eau correspondraient à des affluents de l'Orénoque, au sud-ouest du Venezuela.

Et finalement concernant *La casa verde*, il s'agit de rivières tributaires de l'Amazone, principalement les rivières qui traversent le Haut Marañón.

L'existence du Canal de Casiquiare fait que, d'une certaine manière, nous sommes face aux mêmes cours d'eau unis par un accident géographique exceptionnel : on peut rejoindre l'Orénoque depuis l'Amazone et vice versa, ce qui crée le plus grand réseau fluvial au monde. Cela serait déjà le cas si on ne parlait que du réseau de l'Amazone. Toutes les données placent le fleuve Amazone largement, voire très largement, en tête des classements des fleuves sur Terre. C'est le seul fleuve majeur à donner son nom à toute une vaste région où tout parait hyperbolique et démesuré, presque irréel.

b. Le fleuve comme composante fondatrice des cartes dans la construction de l'Amérique.

Le fleuve peut apparaître comme un marqueur identitaire important et devenir objet de litiges ou frontière naturelle entre les nations. En Amérique du Sud, depuis les indépendances, et autour du bassin Orénoque-Amazonien, toutes les nations du Pacifique subcontinental se sont vues affectées par des tensions, voire des guerres, liées à l'établissement d'une frontière déterminée par un fleuve[494].

[494] Un cas très connu, extrêmement médiatisé et en rapport direct avec les exploitations de caoutchouc dans le subcontinent, est celui du célèbre aventurier Percy Fawcett. Il entra pour la première fois en contact avec le continent en 1906, lorsqu'il fut appelé par la *Royal Geographical Society* de Londres, à la demande du gouvernement bolivien, pour établir la frontière entre la Bolivie et le Brésil en suivant les fleuves Beni et Mamoré, frontière très convoitée du fait des cultures de caoutchouc. Cette expédition l'amena, entre 1906 et 1913, à découvrir pour l'Occident les collines Ricardo Franco, un plateau rocheux cerné de falaises inaccessibles. Quelques années plus tard, Arthur Conan Doyle, ami de Fawcett, en fera le cadre de son roman *Le Monde perdu*, qu'il peuplera d'animaux préhistoriques. FAWCETT Percy Harrisson, *Le continent perdu. Dans l'enfer amazonien*, Paris, Pygmalion, 2011, p. 144-145.

Le fleuve peut incarner également l'âme d'un pays ou d'un peuple, au point qu'il a souvent permis de les nommer. Dire le fleuve revient alors à trouver une forme pour une totalisation géographique, sociologique, politique de l'histoire des hommes. Il peut constituer pour ses riverains une patrie à part entière, ayant ses propres usages et langues, cette propriété étant au cœur des tribus amazoniennes, profondément liées aux fleuves de ces régions, certaines prenant le nom du fleuve. Le fleuve alors prend une autorité ethnographique (fictive ou non), devenant un territoire autonome, propice à la littérature (notamment dans *Los pasos perdidos*). Cela nous amène à un autre aspect de l'imaginaire identitaire du fleuve : sa valeur de vecteur d'une anthropogenèse.

Si le fleuve peut être considéré comme élément civilisateur (ce que ne manque pas de confirmer l'archéologie), il est aussi démiurge, fournissant la matière première qui façonne l'homme, comme le montrent les différents mythes, notamment biblique, de la création de l'homme à partir du limon[495]. Il renvoie l'homme à ses origines, à son lien avec la matière féconde dont il est issu et où il est appelé à retourner, mais aussi symboliquement à son propre devenir, l'initiant progressivement à la vie vue comme un cours irrésistible dont la descente confronte l'homme à son destin, lui permettant la progression (individuelle ou collective), la digression, et lui faisant explorer tour à tour connu et inconnu, nommé et innommé, jusqu'à sa destination finale.

Les fleuves sont des bâtisseurs de cartes, d'histoires et d'Histoire. Tout comme les côtes ont modelé les contours des premières cartes maritimes, les fleuves et rivières ont aidé à dessiner les entrailles des continents. Le continent découvert par les Espagnols et les Portugais au tournant du XVI^{e} siècle, n'a pas constitué à ce titre une exception. Tout d'abord, il y eut la côte, dessinée d'un trait clair mais parfois un peu fantastique. Ensuite arriva le moment de dessiner l'intérieur du continent. Dans un espace naturel d'une luxuriance inimaginable pour les Européens, le fleuve surgit (en principe) comme une aubaine pour accéder à l'intérieur des terres. Dans le film nord-américain de Ridley Scott *1492 Christophe Colomb*, l'amiral (incarné par Gérard Depardieu) rencontre les premiers indiens à quelques kilomètres de la côte, sur le lit d'un fleuve. Selon les journaux de voyages de Christophe Colomb, cette rencontre a eu lieu sur la côte (*Jueves 11 de octubre*

[495] Ensemble de particules terre mêlées de débris organiques déposées au fond des étangs, des fossés ou entraînées par les eaux courantes dans les parties déclives des terrains. Source : CNRTL. Genèse 2,5-3,24 et l'article de TITUS Joseph, « Théologie du second récit de création », in *Transversalités*, 2015/3, n° 134, p. 83-107.

de 1492[496]). Le fleuve est le premier élément naturel que l'aventurier ou conquérant va chercher. La force du fleuve est évidente, et le cinéma et la littérature s'en sont largement inspirés. Cette image nourrit aujourd'hui encore l'imaginaire européen contemporain. Le fleuve apparaissait comme le seul moyen de rentrer dans le continent, de le *pénétrer*. Il fallait donc le dessiner.

Dans l'Amerique du Sud, l'Amazone était la voie d'accès (dans les deux sens du terme) parfaite. Elle naît non loin de la côte pacifique au Pérou, et se jette dans l'Atlantique au Brésil, après un extraordinaire périple de plusieurs milliers de kilomètres durant lequel elle change plusieurs fois de nom, (Vilcanota, Urubamba, Ucayali, Amazonas).

c. Du nord au sud, d'ouest en est.

Rappelons que la « découverte » de l'Amérique du Sud se caractérise, par opposition au reste du continent, par le fait qu'elle le fut d'Ouest en Est.

Quand Francisco de Orellana se lança depuis l'Équateur vers l'Est, il était forcément au courant de la découverte du navigateur Vicente Yáñez Pinzón qui, en 1500, avait déjà navigué sur les eaux douces de la débouchure d'un grand fleuve sur la côte Est du continent, depuis la fin du XV^{e} siècle. Observer l'une des premières cartes de ce qu'aujourd'hui nous connaissons comme l'Amérique, c'est retracer un très long parcours dans l'histoire du continent pour que l'Occident se raconte ce fleuve : depuis l'an 1500, il aura fallu exactement cinq siècles et un an pour que le parcours de ses plus de six mille kilomètres soit tracé avec exactitude et complétement. En 2001, une expédition de la *National Geographical Society* confirma que le Nevado *Mismi* était la véritable source de l'Amazone, là où l'Apurimac prend sa source du versant nord de la montagne. Ce cours à une altitude de 5 597 mètres et se situe à 20 km au nord-ouest de la ville de Chivay, dans la région d'Arequipa et se joint au Pachachaca (le fleuve représenté dans *Los ríos profundos* et du célèbre pont homonyme) pour former l'Ycayalo, ancêtre de l'Amazone.

d. L'imaginaire symbolique.

[496] COLÓN Cristóbal, *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

Toutes les civilisations antiques accordèrent une place prépondérante au fleuve et à sa symbolique, le hissant quasiment sur un plan divin. C'est au bord d'un grand fleuve et grâce au rôle fécondant que jouaient ses crues cycliques, que la plupart d'entre elles naquirent : le Tigre et l'Euphrate en Mésopotamie, le Nil en Égypte. Selon la mythologie grecque, Okéanos, l'Océan, personnifiait le grand fleuve primordial qui entourait la terre, le fleuve des fleuves, et leur père à tous, dont la puissance rivalisait avec Zeus. Avec Théthys, sa soeur figurant la fécondité de la mer, Okéanos formait un couple divin.

Dans le rapport symbolique entre la mer et le fleuve, nous pouvons établir une dualité paradoxale dans la mesure où, selon le contexte, le fleuve représente la permanence tandis que la mer tient le rôle exemplaire de l'impermanence.

Pour la mer il s'agirait d'eaux constamment abondées, mêlées et ramifiées. Elle peut représenter l'emblème d'une dissolution de toutes les individualités. Le fleuve est l'image de l'harmonie et de la coïncidence à soi qui dès lors prévaut :

> Au-delà de l'imaginaire identitaire du fleuve, nous retrouvons le fleuve au niveau métatextuel dans des métaphores telles que celle du roman-fleuve ou du poème-fleuve, qui renvoient à l'extension, le dynamisme, la progression, mais aussi à la faible cohérence propre à ces genres littéraires[497].

De même que l'océan fut souvent représenté par un homme et la mer par une femme, le fleuve apparaissait sous les traits d'un homme et la rivière sous ceux d'une femme. Sur le plan symbolique, ce sont effectivement les rivières qui vont donner vie et forme, et nourrir le fleuve dans son chemin vers la mer.

Le fleuve et ses représentations dans toutes les cultures et littératures est polymorphique et en conséquence multiple. Ainsi la traversée de l'Achéron représentait-elle par exemple pour les Grecs le passage de la vie aux enfers, tandis que les sept cours d'eau sacrés des Hindous (six sont des fleuves) servent encore aujourd'hui aux fidèles de lieux d'ablutions, de sacrifices et d'immersions purificatrices ; tandis que dans la culture ashua, le fleuve représente la source de la vie et l'origine de leur existence. La présence du fleuve sert à nous immerger dans le mystère symbolique de la vie : il relie les dimensions fondamentales de la naissance et de la mort, de l'origine et de la fin, dans un

[497] Source : « L'imaginaire littéraire du fleuve, XVII^e^-XXI^e^ siècles », Actes du colloque international organisé les 30-31//2017 par l'Institut für Romanistik der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt et l'Équipe Littérature et Herméneutique de l'Université de Toulouse-Jean Jaurès. [en ligne] Disponible sur https://plh.univ-tlse2.fr/accueil-plh/activites/colloques/i-l-imaginaire-litteraire-du-fleuve-xviie-xxie-siecles-i--528450.kjsp.

flux inexorable comparable au temps qui s'écoule. Le pont permet de passer d'une rive à l'autre, c'est-à-dire symboliquement de la vie à la mort, du monde visible à l'au-delà, du connu au méconnu. Traverser le fleuve équivaut à passer d'un plan de la réalité du monde visible et tangible à un autre, inconnu. Le fleuve qui, au début, a été un ruisseau impétueux, à peine maîtrisé, grandit et s'élargit au fur et mesure qu'il avance, et gagne en stabilité, en tranquillité et en maturité. Et peu avant de mourir dans la mer, il devient silencieux, presque invisible dans la planitude des deltas. Le fleuve se constitue grâce à l'apport d'autres cours, et plus il compte d'affluents, plus il est riche. Un fleuve peut être la fierté d'une nation (la Tamise, Le Mississippi, ou même la Loire), frontalier entre nations (l'Orénoque, le Rhin), et même frontalier entre capitales de pays (Congo et Paraná), international (Le Danube) ou médiatique et dramatique (Rio Grande). Le fleuve comme l'arbre constitue une multitude de métaphores, d'allégories, synecdoques et métonymies et sa seule présence enrichit la palette des figures de style d'un texte. Toutes les civilisations ont incorporé l'image du fleuve dans leurs langues, car le fleuve ou son absence, fait partie de la vie quotidienne de l'humanité. Comme pour l'arbre, la mémoire est composée d'une première fois liée à un cours d'eau ; une première visite, un premier bain, les premiers dangers aussi et les premières peurs. Nous avons tous, comme pour l'arbre, des préférences et de souvenirs inextricablement liés à l'image d'un fleuve. Un village sans rivière est synonyme de mort ou danger : dans *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico Garcia Lorca, le fait de vivre dans un village sans fleuve est assimilé à une vie de soupçon et d'angoisse : *«* Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada[498] » et dans le roman dystopique de Juan Rulfo Pedro, *Pedro Páramo* (1955), c'est l'absence du fleuve dans Comala qui est à l'origine du dialogue entre les morts. Il est bien plus difficile d'empoisonner une rivière car, comme le disait Héraclès, nous ne nous baignons jamais dans les mêmes eaux. La rivière coule et nettoie, rafraichit, apporte et emporte. C'est une espèce d'ouverture au monde, à des nouveaux territoires : le fleuve de *La serpiente de oro* de Ciro Alegría est l'accès à la vie de l'autre côté de la sierra mais aussi l'accès aux lépreux ; le fleuve est aussi porteur de malheur : l'envahisseur est souvent arrivé par les eaux. Le fleuve amène le courrier, les nouvelles (chez García Márquez, Simon Bolivar descend par le Magdalena) et les souvenirs, le Magdalena est aussi chez l'écrivain colombien éveilleur de la nostalgie.

[498] GARCIA LORCA Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005 [1936], Acte I.

Le fleuve évoque aussi tout ce qui suit un cours naturel, normal, évident, tout ce qui va dans le bon sens. Parce que l'eau s'écoule dans le sens de la pente, précipitée en avant par le mouvement de rotation de la Terre. Si remonter le cours du fleuve jusqu'à sa source est un acte chargé d'une puissance symbolique spirituelle ou mystique (dans *Los pasos perdidos*, c'est l'essence même du roman), la Sagesse antique dicte plutôt de ne pas s'opposer au cours du fleuve, de suivre le courant normal des choses, celui de l'existence. Pourtant, il existe aussi le risque de se laisser aller, de ne plus être maître de sa vie, de ne plus tenir les rênes de son destin.

Il peut représenter l'écoulement irréversible : c'est le cas pour le Nil lors de l'abandon de Moïse, tout comme le Tibre lors de l'abandon de Romulus et de Rémus. Les fleuves vont représenter le franchissement d'un seuil, celui qui porte vers une destinée, ou bien qui marque le seuil d'une transgression (peut-être est-ce le sens qu'il faut donner à Evénus, le fleuve que Nessus veut faire traverser à Déjanire), ou au contraire d'une purification (le Gange ou le Jourdain des baptisés, par exemple de baptême lié à la mort des indigènes, événement transcendantal dans l'avenir de la personnalité du protagoniste principal.

Les fleuves signalent très souvent le passage de la vie à la mort. On les trouve donc naturellement aux Enfers des Grecs où coulaient l'Achéron, le Cocyte, le Styx, le Phlégéthon et le Léthé. Mais ils peuvent aussi devenir synonymes de l'abondance dès que l'on quitte l'enfer pour le paradis. Tels sont au sortir de l'Éden les quatre fleuves dont parle la *Genèse* : le Phison, le Gihon, le Chidékel et le Phrat, ou encore, dans la religion nordique, les douze fleuves qui s'échappent de la fontaine Hvergelmer. A moins qu'ils ne soient à la fois enfer et paradis, comme celui au milieu duquel est plongé Tantale, qui ne peut cependant s'y désaltérer. Ils ont eu leurs dieux propres[499], comme les ondis médiévaux, ou plus sûrement encore comme les fleuves des anciens Slaves et ceux des Grecs, nés parfois du sang d'une victime, tel Acis, mais qui étaient le plus souvent les fils de Téthys et Océan, et pères aussi à l'occasion d'une illustre progéniture. Le fleuve Ladon eut ainsi pour fille Syrinx (et aussi Carmenta selon les Romains), Acheloos fut le père des Sirènes, Inachos celui d'Io, etc. Et d'autres généalogies pouvaient encore être évoquées comme pour boucler le cycle : ainsi Erèbe (les ténèbres d'en bas), fut l'époux de Nyx (les

[499] Source : TOUTAIN Jules François, *Le culte des fleuves : sa forme primitive et ses principaux rites chez les peuples de l'Antiquité classique,* Alençon, Leverdure, 1926.

ténèbres d'en haut), et ensemble ils eurent Charon, le passeur de l'Achéron. Nous avons aussi, avec le Sabbation, l'exemple d'un fleuve supposé respecter une prescription du Judaïsme, le Sabbat (il ne coule pas le samedi...).

Cet ensemble de croyances a forcément eu des effets dans le processus d'appropriation naturelle par la parole des espaces américains pendant la Conquête espagnole. C'est à partir de l'imaginaire mythologique européen que les Espagnols vont nommer le fleuve, le grand fleuve que va apparaitre à leurs yeux après avoir descendu le fleuve Nero depuis l'Équateur. Il fallait sans doute aller chercher dans l'imaginaire mythologique pour expliquer la démesure de ce fleuve insaisissable et incomparable aux Guadalquivir, Tage ou Èbre ibériques.

3. La faune.

Le monde animal constitue depuis toujours une composante pertinente dans la littérature universelle. La littérature latino-américaine n'y fait pas exception et l'univers zoologique y est souvent apparu comme un répertoire de modèles de comportements, attitudes ou qualités déterminés. Elle possède une longue tradition, constamment renouvelée, obéissant à des mécanismes d'interprétation divers, depuis l'exégèse biblique jusqu'aux réseaux symboliques contemporains. Dans le contexte tropical propre aux trois romans composant notre corpus, cette présence animale sera d'autant plus importante et symbolique que la faune des régions représentées y est diverse.

Les premiers Occidentaux à débarquer sur le continent américain furent surpris tant par les dimensions du relief et la profusion végétale que par la diversité et le foisonnement de la faune. Les premiers perroquets ramenés par Christophe Colomb dans les bateaux de retour des Indes au port de Barcelone en 1493, et plus tard à Séville et Cadix, témoignèrent bien à l'époque de l'époustouflante faune du Nouveau Continent. Plus tard, les Occidentaux feront connaissance avec cette faune – l'alpaca, le jaguar, la guacamaya ou le colibri et l'anaconda – pour, le plus souvent, l'exploiter, la commercialiser et parfois presque l'exterminer. L'arrivée des animaux transportés par les Espagnols dans les premières caravelles a aussi changé pour toujours la faune continentale, introduisant vaches, chevaux et moutons, par exemple.

Parmi les multiples fonctions rapportées à la faune, nous trouvons celle de témoin

et gardien de l'histoire et de la mémoire. Dans ses *Tableaux de la Nature*, le naturaliste Alexandre Humboldt fit référence à une découverte tout à fait étonnante et parlante : lors d'un voyage jusqu'aux chutes de l'Orénoque, dans la région de Maypure, il découvrit des sépultures et des objets anciens ayant appartenu à une tribu indienne disparue, les Atures. Les indigènes de la région, les Guareca, lui montrèrent un vieux perroquet apprivoisé qui répétait quelques mots d'une langue incompréhensible qui, disaient-ils, était la langue de cette tribu éteinte[500].

La faune fait partie de tout ce panorama géographique, social et culturel qu'apporta la découverte du Nouveau Monde. Comme le perroquet des Atures, la faune sert de porte-parole du passé du continent mais témoigne aussi de l'évolution de la biodiversité. Les échanges entre les deux continents, puis avec le reste de la planète, sont à la fois sources d'enrichissement et de dommages pour la faune locale.

Au moment d'analyser la faune dans notre corpus, nous allons voir comment cette diversité peut être altérée par la présence d'une faune non endémique. Cependant, le cas du cheval montre comment elle peut aussi se révéler une réussite, en tout cas du point de vue des colons. Il est traditionnellement admis que l'histoire du cheval commence en Amérique latine en 1493, c'est-à-dire lors du deuxième voyage de Christophe Colomb, au moment où les Rois Catholiques ordonnèrent l'envoi d'une vingtaine de chevaux choisis dans le royaume de Grenade. La présence du cheval est une image récurrente pour exprimer les tensions entre civilisation et barbarie, par exemple dans *Facundo*[501] de Domingo Faustino Sarmiento, ou dans la « littérature de la pampa » où le cheval « criollo » tient une place de choix[502].

Cependant, d'un point de vue historique, cette implantation réussie du cheval a été principalement au bénéfice des colonisateurs. Mis à part dans le sud de l'Amérique latine et dans les plaines de Colombie et du Venezuela, son emploi comme moyen de transport n'était pas pertinent. Les autochtones lui ont largement préféré le lama comme bête de somme. Dans l'espace amazonien, la présence du cheval reste étroitement liée aux colons et à l'incursion de l'homme occidental dans les espaces sauvages.

---

[500] HUMBOLDT Alexandre de, *Tableaux de la nature*, Luxembourg, Legrand, Pomey et Crouzet, Vol. 5, 1808, p. 286-287.

[501] SARMIENTO Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, El progreso de Chile, Santiago de Chile, 1845.

[502] Originaire de Cuba, le cheval « criollo » est une appellation générique qui fait en fait référence à plusieurs races de chevaux d'Amérique du Sud. Ce seraient les descendants de chevaux ibériques qui se seraient échappés à l'époque de la *Conquista*.

Nous allons maintenant évoquer tout cet imaginaire ainsi que proposer une brève référence à la taxonomie et à l'histoire de la faune dans la littérature latino-américaine.

a. Classer la faune, une nécessité

Nous constatons le besoin de classer le vivant depuis l'Antiquité. Dans notre point précédent concernant l'arbre, nous avons déjà présenté plus en détail ce besoin inné qu'a l'être humain d'organiser le monde selon des critères de classification guidés par des besoins utilitaires, thérapeutiques, des croyances, besoin également lié aux progrès des techniques scientifiques, d'observation et d'identification.

Selon la Genèse, « l'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages[503] », malgré l'incompréhension originale déjà évoquée de la notion même de nature. Tel le premier homme qui, dans la croyance chrétienne, prit symboliquement possession du monde, le zoologue se donne pour mission première de répertorier son domaine, le monde vivant, défini selon le CNRTL comme « l'ensemble des êtres vivants possédant des caractéristiques anatomiques, morphologiques et physiologiques communes, qui reproduisent entre eux des êtres semblables et également féconds ».

b. Littérature générale

C'est parce que les animaux permettent de caricaturer l'Homme qu'ils sont, depuis les origines, présents dans la littérature. De nombreux écrivains vont les utiliser dans leurs récits afin de mettre en lumière certains défauts humains dans un but didactique ou pour critiquer les abus et les déviances de la société. À partir du célèbre Fisiologus, qui réécrit de façon allégorique les œuvres classiques d'Aristote, Pline l'Ancien ou Élien le Sophiste, le monde animal occupe une place particulière dans les discours du monde occidental. Tout au long du Moyen Âge, un discours complexe autour des animaux s'est construit et s'est constamment renouvelé, recueilli dans les bestiaires, encyclopédies et traités ecclésiastiques. C'est un discours construit, canalisé et modifié, qui répond à une multiplicité de finalités, et qui est divulgué dans une infinité de livres : fables, contes,

[503] *La Bible*, Genèse, 2.20.

sermons, compositions poétiques en tout genre.

Le monde animal offre de multiples exemples qui peuvent s'appliquer à la vie humaine, exemples servant dès lors à corriger des comportements déviants ou encenser des qualités jugées désirables. Les deux aspects de l'utilisation idéologique de l'animal, son potentiel en tant qu'allégorie morale et son caractère de signe prophétique, occupent une place importante dans la littérature de cette époque et est très présente dans la diégèse des trois romans de notre corpus.

c. Les animaux, compagnons de voyage

En effet, les animaux sont des compagnons parfois indispensables du récit. Nous pouvons évoquer plusieurs exemples fondateurs comme les compagnons de voyage de Don Quichotte et de Sancho, ou les cas de Bucéphale et Alexandre le Grand. *Le Chat Botté* de Charles Perrault érige l'animal en héros humain par sa façon de s'habiller et de parler ; un protagoniste de premier ordre, sans qui son maître n'aurait jamais pu épouser la fille du roi. Dans un registre plus proche de notre corpus, *L'Appel de la forêt* (1903) de Jack London met en scène un chien domestique, qui revient à son état naturel et sauvage, un thème repris dans *Croc Blanc* (1906).

Dans notre corpus, plusieurs animaux jouent un rôle d'accompagnateur tout au long du récit, notamment dans *La Vorágine* où deux chiens escortent le groupe. Ces deux chiens, comme nous allons le voir plus bas, symbolisent par leurs noms deux des leitmotivs du récit, et ont une certaine importance symbolique et diégétique.

d. Anthropomorphisme

L'anthropomorphisme et la personnification des animaux sont fréquemment utilisés dans *La casa verde* mais aussi dans *La Vorágine*, et de moindre façon dans *Los pasos perdidos*. Ce sont des éléments essentiels de la construction de personnages comme Bonifacia et Lalita, de Rosario et même de Zoraida. Soulignons dès à présent, chose notable que nous développerons dans la dernière partie de ce travail, le fait qu'il s'agisse dans tous les cas de personnages féminins.

De même, dans les trois romans, les descriptions des indigènes que donnent les colons et les personnages issus de la ville ont pour caractéristique principale leur

animalisation.

Comme nous allons le voir à travers les analyses de chacune des trois œuvres, le rapport entretenu avec les animaux domestiqués et d'origine européenne d'une part, et la faune autochtone, d'autre part, varie en revanche d'un roman à l'autre, ainsi que la valeur qui leur est respectivement attribuée.

e. Personnages animaux

À partir du travail de Inga Velitchko[504], si nous envisageons dans leur globalité les textes littéraires où des animaux sont présents et agissent en tant que personnages, nous trouvons un ensemble continu qui permet de classer graduellement ces personnages animaux : d'un côté, ceux qui sont dépourvus d'individualité et de volonté propre, et de l'autre, ceux que leur degré d'individualité et de volonté rend équivalents à des personnages humains. Sur cette base, nous pouvons distinguer quatre groupes de personnages animaux.

Premièrement, ceux qui, appartenant au monde extérieur à la sphère humaine, ne sont que des instruments, avec le même statut que tant d'autres éléments du monde : arbres, bâtiments, objets usuels, etc. Le niveau d'individualisation et de volonté de ces animaux est minimal.

Deuxièmement, les animaux interagissent avec les personnages humains dans une collaboration amicale ou dans une lutte plus ou moins brutale. Les animaux amicaux appartiennent souvent, mais pas toujours, aux personnages humains. Dans les exemples de ce groupe, bien qu'ils ne soient pas encore autonomes et restent en relation étroite avec les humains, les animaux peuvent prendre leurs propres décisions, ils ont leur propre individualité, ils sont pourvus de volonté et ont souvent un caractère marqué. Très important, ils commencent à ressembler aux humains en raison de leur rôle dans le récit.

Le troisième groupe correspond aux textes où le personnage humain et le personnage animal sont liés par une relation de métamorphose. Ici, les deux personnages ne sont en réalité que deux parties de la même personne : leurs niveaux d'individualisation et de volonté sont équivalents.

Finalement, nous trouvons un quatrième groupe de textes où des personnages

[504] VELITCHKO Inga, « Les personnages animaux dans la littérature. Esquisse de typologie et de fonctions », in *Fabula*, Université Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis, 11/04/2018.

animaux interagissent entre eux tout en ayant peu ou aucun rapport avec des personnages humains. Dans ce cas, les animaux sont en principe équivalents à ces derniers par le niveau d'individualisation et de volonté, ainsi que par leur rôle dans le récit.

Reprenant cette classification, la présence animale dans les trois romans de notre corpus correspondrait plus au premier groupe, à l'exception des deux chiens de *La Vorágine*, Martel et Dolar, qui deviendront deux leitmotivs du livre.

Nous allons trouver fondamentalement deux types de faune dans notre corpus. D'un côté, la faune autochtone et sauvage, principalement composée d'insectes, de serpents, de fourmis *tambochas* et de quelques félins. Et de l'autre, la faune domestiquée, composée de chiens, de chevaux, et de bétail. Ces deux derniers jouent un rôle très important dans la diégèse et dans la construction psychologique de personnages. Dans *La Vorágine*, le type de cheval, la manière d'agir face au bétail, de le dresser et le maîtriser forment une partie de la masculinité de certains personnages.

Dans la littérature latino-américaine, la faune autochtone s'est mélangée avec la faune apporté par les occidentaux. Cette influence, d'un point de vue littéraire, fait que la présence d'une faune apprivoisée et d'origine imposée (cheval, et le chien fondamentalement) est très présente dans la littérature fondatrice latino-américaine. Au moment où ces littératures commencent à présenter des espaces sauvages (la forêt tropicale ou certaines espaces des plaines), le conflit entre le point de vue des écrivains d'origine européenne et la réalité de la faune locale est évident.

Dans le contexte, certains auteurs ont réussi à construire toute une dialectique animale, en introduisant l'animal dans la narration, ils interagissent entre eux tout en ayant peu ou aucun rapport avec des personnages humains. Horacio Quiroga et Manuel González Martínez sont deux cas à noter. Ce dernier, auteur de *Llanura, soledad y viento* (1965), qui se déroule précisément dans le Casiquiare colombien, réussit à faire interagir les non humains avec les humains dans une forêt humanisée.

f. La cosmogonie indigène et son rapport à l'animal.

Dans la cosmogonie indigène, la capacité de métamorphose en animal est un élément de pouvoir seulement réservé au chaman. C'est lui qui a le pouvoir de devenir oiseau ou félin, en adoptant leur comportement ou en utilisant des plumes, à travers un

chapeau ou un masque, la plupart du temps avec l'aide des boissons hallucinogènes. *La Vorágine* ainsi que *La casa verde*, contiennent des séquences où l'ingérence d'hallucinogènes provoque des états d'absences et des métamorphoses (un cas dans *La Vorágine* à l'arrivée à la forêt de *el Pipa*, et un autre dans *La casa verde*, sur l'île de Fushía). Cependant, l'absence de l'image du chaman fait que la métamorphose est incomplète.

Philippe Descola, dans son introduction à *Par-delà nature et culture*, raconte ce qu'il considère comme l'un des moments qui lui apprit « l'évidence de la nature[505] ». Dans un village Ashua dans l'aval du Kapawi, une rivière limoneuse de la haute Amazonie, il assiste à l'attaque et la morsure d'un serpent fer-de-lance envers la femme du chef du village. Cette dernière comprend très rapidement que l'attaque est une conséquence du fait d'avoir acquis dernièrement un rifle pour chasser davantage. L'auteur essaie de la rassure en lui disant que « l'aigle-harpie ou le jaguar ne se gênent pas pour tuer des singes, que la chasse est nécessairement à la vie et que, dans la forêt, chacun finit par servir de nourriture à autrui[506] ». Descola comprend très rapidement sa maladresse en écoutant la réponse de Chumpi :

> Les singes laineux, les toucans, les signes hurleurs, tous ceux que nous touons pour manger, ce sont des personnes comme nous. Le jaguar aussi c'est une personne, mais c'est un touer solitaire ; il ne respecte rien. Nous, les « personnes complètes », nous devons respecter ceux que nous touons dans la forêt car ils sont pour nous comme des parents par alliance. Ils vivent entre eux avec leurs propres parentèles; ils ne font pas les choses au hasard[507].

Ce passage fondateur dans son expérience dans le monde amazonien, expose, à notre avis, l'essence de la présence animale dans la cosmogonie indigène amazonien. La confrontation entre une anthropologie moniste et un dualisme est au cœur des rapports entre la faune d'Occident et celle des peuples autochtones.

[505] DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 25.
[506] *Ibid.*
[507] *Ibid.*

Chapitre 2. Présence symbolique de la nature : L'arbre.

Dans cette analyse sur la présence formelle des éléments naturels choisis comme axes principaux de travail (l'arbre, le fleuve et la faune), nous avons décidé d'utiliser les abréviations suivantes dans l'intention de rendre la lecture plus facile :

LV *La Vorágine*, Madrid, Cátedra, coll. Letras Hispánicas, ed. Ordoñez Montserrat, 1995.
LPP *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza editorial, 2014.
LCV *La casa verde*, Barcelona, Debolsillo, 2015.

Ces abréviations seront utilisées dans la deuxième et la troisième partie de ce travail, tant pour les citations que pour se référer aux œuvres elles-mêmes. Les citations entre parenthèses renvoient aux éditions mentionnées ci-dessus. Par exemple, « LV : 220 » renvoie à la page 220 de *La Vorágine* dans l'édition de 1995 de Montserrat Ordoñez, éditions Cátedra, collection « Letras Hispánicas ».

I. L'arbre dans *La Vorágine*.

Dans LV, sont référencés plus d'une centaine de plantes et d'arbres. Dans l'édition de référence utilisée dans ce travail, celle des éditions Cátedra, dirigée par Montserrat Ordóñez, soixante-seize notes concernent directement des arbres et cinquante-quatre des arbustes[508]. En plus de fournir une information le plus souvent essentielle à la compréhension de la dimension symbolique du végétal référencé, ces notes démontrent également l'importance que revêt pour Rivera le fait de décrire et de faire connaître la végétation de son pays. Ou plus exactement le fait de la répertorier, car l'auteur colombien s'inscrit à sa façon dans la tradition des voyageurs botanistes qui, depuis la fin

[508] Voir Annexe 1 : Tableau de la présence végétale dans les trois romans et glossaire des arbres.

du XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle, ont répertorié la végétation colombienne avec précision[509].

Avant d'entamer l'analyse de l'œuvre, rappelons quelques aspects importants déjà soulignés par l'histoire de la critique. Dans *Historia de la literatura hispanoamericana*, José Miguel Oviedo dit concernant l'époque où *La Vorágine* a été écrite :

> Tras el sueño y la elevada aspiración ideal del modernismo y su secuela postmodernista […] las letras hispanoamericanas se reorientan marcadamente en una dirección contraria: la descripción del entorno real, la afirmación de lo propio y la identificación o denuncia de los males sociales que afligen a cada comunidad. La literatura (sobre todo la narrativa y el ensayo) es practicada como un compromiso con las grandes cuestiones que el debate intelectual e ideológico había despertado tras la crisis del imperio español de 1898 […] El verdadero cambio está en la *función* que la literatura quiere cumplir en el mundo social y la *adaptación* que el modelo literario sufre para dar una más cabal representación de la nueva realidad. El acento, puesto en « lo nuestro », implica un franco rechazo del cosmopolitismo modernista.[510]

Ainsi la critique littéraire a-t-elle toujours caractérisé *La Vorágine* selon trois éléments essentiels : ses aspects romantiques, réalistes et naturalistes ont largement été commentés par José Miguel Oviedo, Lydia de León Hazera, Otto Oliveira et par des écrivains comme Horacio Quiroga.

La littérature en Amérique latine a toujours su créer des mouvements hybrides, du fait des influences très diverses qui ont nourri son identité et des conditions mêmes de la construction des identités nationales. Le *régionalisme* (*regionalismo* ou *mundonovismo*[511]), courant dans lequel on inscrit traditionnellement *La Vorágine*, né à la suite des mouvements réalistes et naturalistes du début du XX^e^ siècle en Amérique latine, en constitue un bon exemple. Il s'agit d'une exaltation de la terre américaine et de la culture autochtone d'un point de vue ethnocentrique, dans laquelle le paysage américain va occuper une place d'honneur. Mais la nature y est également vue comme un élément menaçant, voire dévorateur.

---

[509] Notons qu'il faudra cependant attendre encore presque un demi-siècle pour que voie le jour la première *Flore de Colombie*, herbier constitué grâce à l'étroite collaboration entre José Jerónimo Triana (1828-1890) et le botaniste français Jules Émile Planchon (1823-1888). Une histoire peu connue des relations entre la Colombie et la France que le Muséum national d'Histoire naturelle de Paris a mise à l'honneur en 2017 à l'occasion de l'Année franco-colombienne. Source : https://www.mnhn.fr/en/node/4923.

[510] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, *op. cit*., p. 199-200.

[511] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, p. 67.

Dans ce contexte hybride, LV peut être vue comme romantique dans le sens où ses personnages vont exposer leurs sentiments et percevoir le monde avec une grande subjectivité (le moi par-dessus tout), sans économie de détails. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit de « un poeta que escribía una novela protagonizada por otro poeta[512] », un poète-romancier auteur de *Tierra de promisión* (auquel on fera référence tout au long de ce chapitre) publié en 1921, contenant cinquante-cinq sonnets « de alimento romántico y temple parnasiano[513]».

Concernant le réalisme et le naturalisme, Rivera va s'inscrire dans ces deux courants tout d'abord pour décrire et recenser une série de traditions, de réalités, de la vie dans *los Llanos* mais aussi pour montrer un profond et « paradigmático pesimismo determinista[514] » : la dépendance de l'homme à son milieu, principalement dans la vie dans les exploitations de caoutchouc (*las caucherías*). Partout dans le récit, l'expression forte de sentiments et l'utilisation du dialecte, sont autant de traits romantiques qui vont apparaître dans LV. Ainsi, cette dépendance de l'homme à son milieu est représentée par la présence végétale, spécialement de l'arbre.

Nous allons voir ensuite comment la langue se met au service du récit et de la diégèse, tantôt pour construire un récit régionaliste ou naturaliste, tantôt romantique ou moderniste, toujours dans l'esprit hybride qui caractérise LV.

Le roman est construit autour du voyage entre deux grands espaces antagoniques : un espace urbain situé à plus de deux mille mètres d'altitude, où commence l'histoire, et la forêt, espace présenté comme lieu d'avenir économique tout au long de la première partie, où se termine la narration. Entre les deux, se trouvent *los Llanos*, espace de transition où la nature jouera un rôle symbolique essentiel.

L'espace urbain est inexistant dans la diégèse et semble servir uniquement de toile de fond au début, mais aussi à la fin de l'œuvre, dans le passage situé à Manaus. Il est ainsi cité avec insistance dans les premiers passages de la première partie : Dans le célèbre incipit[515], Arturo Cova, le personnage principal, se remémore le début de sa fuite

[512] *Ibid.*, p. 234.
[513] *Ibid.*
[514] *Ibid.*, p.231.
[515] « Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia », (LV : 79).

de Bogotá en compagnie d'Alicia. Le narrateur intradiégétique se trouve alors déjà dans le Casanare, comme nous pouvons le vérifier en lisant quelques lignes plus bas : « Aquella noche, la primera de Casanare, tuve por confidente al insomnio ». Nous sommes donc depuis le début de la narration dans *los Llanos*, espace du présent vif (*claridad*) par opposition à l'espace urbain déjà flou dans la mémoire de Cova : « Mientras mi memoria se empañaba con estos recuerdos, una claridad roja se encendió de súbito. » (LV :86)

Dans Villavicencio, première ville importante de la région et capitale du Département du Meta, Don Rafo prend la relève de l'éphémère guide *el Pipa* un peu avant la célèbre description de l'aurore. Si *el Pipa* regarde constamment vers l'avenir[516], Don Rafo, incarne le trait d'union entre l'espace urbain et l'espace naturel des *Llanos*, entre passé et présent.[517] Il connaît à la fois la famille de Cova et la nature réelle de la relation qui unit Arturo et Alicia (dont il sera aussi le premier à découvrir le fait qu'elle est enceinte.) : « Me preguntó Don Rafo si era tan buen jinete como mi padre, -Lo que se hereda no se hurta- respondí jactancioso » (LV : 89).

Avec Don Rafo, disparaît peu à peu la *cordillera* qui cède la place aux *pajonales*[518] et aux *moriches*[519], espèces endémiques qui caractérisent ce nouveau paysage : « Despidámonos de ella, porque no la volveremos a ver. Solo quedan llanos, llanos y llanos. » (LV : 89), sentence prémonitoire du reste du voyage.

Dès le début, la nature détient quant à elle une place essentielle, à partir de plusieurs descriptions du Casanare, porte d'entrée dans *los Llanos*. La diversité d'arbres mentionnés offre un échantillon botanique mais aussi une représentation des différents tons de la narration. L'orographie reflète la descente réelle mais aussi symbolique des

[516] C'est d'ailleurs en sa présence qu'apparaît pour la première fois dans le texte une référence au monde des *caucheros* (LV : 85).

[517] Dans le jeu de miroirs qui structure l'œuvre, Don Rafo fonctionne comme l'opposé de Clemente Silva, autre guide du couple, qui fera le lien entre la découverte de la *selva* et le monde des *caucheros*.

[518] Le *pajonal* est un espace planté d'un type de graminée appelé *jarava ichu* ou *paja brava*. Cette plante herbacée, qui supporte l'aridité et pousse dans un sol pierreux et sablonneux, se rencontre dans l'altiplano andin en Amérique du Sud, et au Mexique. Elle est employée comme fourrage pour le bétail, principalement pour les camélidés sudaméricains.

[519] Les *moriches* ou *morichales* sont des palmiers aux fruits comestibles, que l'on trouve au nord de l'Amérique du Sud, dans la forêt amazonienne brésilienne et péruvienne, le bassin de l'Orénoque et l'île de la Trinité. Ce palmier est communément désigné par le terme de *palma de moriche* ou simplement *moriche* en Bolivie, en Colombie, à Puerto Rico et au Venezuela ; *aguje* au Pérou, *buirti* au Brésil et *morete* en Équateur. Le tronc est utilisé pour produire une liqueur sucrée et un amidon alimentaire. L'écorce permet de tresser des cordes très solides.

deux personnages, descente évoquée dans les souvenirs du narrateur, dont on découvrira qu'elle était prémonitoire. Arturo et Alicia quittent les hauteurs de la *sierra* où, comme le souligne l'auteur, Alicia l'urbaine n'avait pas appris à monter à cheval (LV : 81) pour cheminer vers les *Llanos* dans leur quête de liberté résumée par la formule « las pampas libérrimas » (LV : 81). Nous sommes face au premier des changements d'espace du roman.

Très tôt dans la narration apparaît le palmier, évoqué de manière parcellaire à travers son feuillage : « los follajes de las palmeras que nos daban abrigo » (LV : 81). Il s'agit du premier élément végétal évoqué dans le texte, faisant office d'élément protecteur face aux peurs générées par la confrontation à une région inconnue et la première nuit à ciel ouvert dans ce nouvel espace désigné par le démonstratif : « Aquella noche, la primera del Casanare[520] » (LV : 80). Le palmier, si présent et familier dans le paysage colombien[521], assimilé à un arbre du fait de sa structure et de sa taille, est en réalité une simple plante car il lui manque deux des caractéristiques essentielles des arbres : en premier lieu, il n'a pas de tronc mais un stipe, ie une tige remplie de moelle ou de fibres[522]. En second lieu, il ne possède pas de branches mais des palmes[523]. Dans cette première partie, sont évoqués différents types de palmier : *palmera de macanilla*[524] (LV : 98), *la palmochea* (LV : 185), *los moriches* (LV : 98, LV : 177, LV : 179 et LV : 186), en plus de diverses références aux palmiers d'une manière plus générale ou secondaire (LV : 89, LV : 164, LV : 180).

Au fur et à mesure qu'on s'éloigne de *la sierra* et qu'apparaissent « las llanuras interminables » (LV : 88), le texte va réaffirmer le changement d'axe géographique en passant de la verticalité montagneuse à l'horizontalité de la plaine. Axe que l'on va trouver, cette fois inversé, au début de la deuxième partie, où l'on passe de l'horizontalité de la plaine à la verticalité de la forêt tropicale. Cette soudaine platitude des *Llanos* est

[520] Rappelons que le *Casanare* est le territoire situé à l'est de la Colombie, dans la région de l'Orénoque. Le *Casanare* fait aussi référence au fleuve, affluent du Meta, lui aussi affluent de l'Orénoque. Ces trois fleuves vont encadrer l'action pendant toute la première partie du roman, formant un parallélépipède fermé des côtés est et ouest par *la sierra* et *la selva*, et nord et sud par les fleuves.

[521] Les palmiers poussent presque sur l'ensemble du territoire colombien, depuis les basses terres jusque trois mille mètres d'altitude en bordure du Páramo. Après le Brésil, la Colombie occupe la seconde place en Amérique et la troisième au niveau mondial en matière de palmiers dénombrés avec 231 espèces de palmiers natifs sur 2360 palmiers recensés par le monde, soit près de 10 % des espèces connues qui trouvent asile sur son territoire.

[522] Par conséquent, on ne peut pas distinguer d'anneaux de croissance typiques des arbres lorsqu'on le coupe.

[523] Selon les espèces, ces palmes peuvent avoir la forme d'un éventail (feuilles palmées), d'une plume (feuilles pennées) ou d'une structure intermédiaire entre ces deux formes.

[524] Type de palmier vénézuelien d'un bois très dur.

vécue comme un choc, en partie à l'origine des peurs qui se font jour dans le Casanare. En effet, routes et horizons ouverts apparaissent comme exogènes au contexte urbain. Le sentiment de peur irrigue largement ce début de roman : « Alicia, al oír esto, volvió hacia el hombre (*el Pipa*) los ojos asustadizos. -¿Ha vivido usted en Casanare? » (LV : 85). L'horizontalité géographique, presque dépourvue de végétation, trahit quiconque voudrait s'y cacher. Dans leur fuite, les Llanos génèrent donc fatalement une certaine agoraphobie.

Les végétaux, principalement les palmiers, ont une fonction de rassurance : constamment personnifiés, ils accompagnent Arturo et Alicia dans leur fuite vers l'Orient, à l'image du palmier « inclinada hacia el oriente » (LV : 89) et leur fournissent des solutions. Don Rufo décrit le *Casanare* à Arturo et Alicia à travers la présence synesthésique des *pajonales* et des *moriches*, sollicitant dans un même paragraphe l'odorat, la vue et l'ouïe. Les personnages sont en train de boire un café et, alors que monte l'arôme, c'est celui de la pampa, du *Casanare,* qui par métonymie, envahit leurs sens : « Mientras apurábamos el café, nos llegaba el vaho de la madrugada, un olor a pajonal fresco, a surco removido, a leños recién cortados, y se insinuaban leves susurros en los abanicos de los moriches » (LV : 89). Les arômes du *Casanare* remplacent ceux de la boisson de préparation occidentale, le café. Don Rafo dira tout de suite que «esta tierra lo alienta a uno para gozarla y para sufrirla. Aquí hasta el moribundo ansía besar el suelo en que va a pudrirse. Es el desierto, pero nadie se siente solo: son nuestros hermanos el sol, el viento y la tempestad. Ni se les teme ni se les maldice » (LV : 89). Si la peur transparaît à nouveau dans ces mots, on peut y voir aussi une empathie forte envers la nature.

Les zones herbeuses *(pajonales)* vont marquer dès le début l'opposition à la verticalité et à la majesté des *moriches :* « agachado en los pajonales » (LV : 111), « en alguna senda del pajonal, aullaron los perros » (LV : 136), « nos tendimos de pecho en el pajonal » (LV : 170) et « se adivinaba su derrotero por el temblor de los pajonales » (LV : 180). En ce qui concerne les *moriches*, leur importance dans la narration est majeure. Philippe Descola fait plusieurs références à l'utilisation de ce palmier par les Achuars dans son œuvre *Les Lances du crépuscule*[525] *:* ces derniers consomment leurs fruits dont la pulpe, très nutritive, contient protéines, graisses et vitamines. Comme l'expriment certains membres d'une communauté contemporaine du Venezuela : « Del

[525] DESCOLA Philippe, *Les Lances du crépuscule : relations Jivaros. Haute-Amazonie*, Paris, Plon, 1993.

moriche no se pierde nada, desde sus hojas hasta sus frutos son utilizados, incluso los troncos que se caen, ya que en ellos (los indígenas de la zona) crían unos gusanos que se comen[526].»

Le *moriche* constitue ici un refuge : « Fue preciso continuar la marcha hasta el morichal vecino, según decisión de don Rafo, porque la mata era peligrosa en extremo (LV : 98) », un lieu de repos mais aussi d'initiation, une initiation à la vie. Ces palmiers sont comme essentiels dans la géographie du *desierto llanero* tout au long du chemin vers l'orient colombien : « Cabeceaba alguna palmera humillándose hacia el oriente » (LV : 89). Cet exemple sera le premier d'une longue liste, annonçant la célèbre description de l'aurore qui renfermera de nombreuses personnifications : « de la palmera, nacía un halito jubiloso que era vida. » (LV : 91) ; « una palmera de macanilla fina como un pincel, obedeciendo a las brisa, hacia llorar sus flecos en el crepúsculo » (LV : 98) ; « Al caer la tarde regresaron. Las palmeras los saludaban con remulantes cabeceos. » (LV : 121) ; « Buscábamos el abrigo de los montes lontanos, y salimos a una llanada donde gemían las palmeras, zarandeadas por el brisote. » (LV : 169) ; « palmera heroica » (LV : 170) ; « palmeras enderezándose con miedo » (LV : 172).

La célèbre description de l'aurore nous fait entrer de plain-pied dans les *Llanos*. À la fin du paragraphe, Alicia réagit avec étonnement : « ¡Dios mío, Dios mío! ¡El sol, el sol! (LV : 91) ». Il s'agit d'une forme d'adoration, d'un soleil qu'on peut voir apparaître depuis des kilomètres dans un paysage – seulement en apparence – diaphane. Les arbres vont offrir de temps en temps une alternative à l'horizontalité du paysage, une altération à cette platitude, une altérité parfois trompeuse : *los Llanos* nous offrent une image fallacieuse de la nature. Deux exemples significatifs vont suivre la description de l'aurore. C'est suite à cette contemplation admirative de l'aurore qu'Arturo et Alicia paraissent commencer à comprendre l'environnement naturel qui les entoure grâce aux explications de Don Rafo : « Habíamos hecho copiosas preguntas que don Rafo atendía con autoridad de conocedor. Ya sabíamos lo que era una mata, un cano, un zural, y por fin Alicia conoció los venados. » (LV : 92). Arturo trouve alors normal de lever son arme et de la pointer vers l'animal. La réaction de Don Rafo ne se fait pas attendre : « -No gaste usted los tiros del revolver-[...]. Aunque vea los bichos cerca, están a más de quinientos metros.

[526] En plus de la possible extraction de l'huile de son fruit, *le moriche* peut être mangé frais ou permettre la fabrication de boissons comme le *carato de moriche* et encore le *turrón de moriche*. À la fin de son existence, dans les tiges tombées, les Indiens vont élever des larves comestibles, les *mojojoy*. Source : https://fr.scribd.com/document/138596308/Revista-Monaguense-Hmp-2. Il s'agit d'un bref récit historique d'une communauté contemporaine du Caripe, dans l'État de Monagas au Venezuela, en 2012.

Fenómenos de la región. » (LV : 92).

Même phénomène, quelques heures plus tard : « Hacia la tarde, parecían surgir en el horizonte ciudades fantásticas. Las ponentinas matas de monte provocaban el espejismo, perfilando en el cielo penachos de palmeras, por sobre cúpulas de ceiba y copeyes, cuyas floraciones de bermellón evocaban manchas de tejidos. » (LV : 93).

La présence de *ceibas* et *copeys* dans cette illusion est fortement symbolique. Notons que les mêmes herbes des montagnes qu'Arturo et Alicia paraissaient avoir intégrées dans la compréhension du paysage, vont maintenant les trahir.

Le *ceiba*[527] est l'arbre le plus grand de la forêt amazonienne, en particulier le *ceiba pentandra* (également appelé *lupuna*). Il est fort probable que Rivera fasse ici référence à de petits *lupunas* qui annoncent les grands *ceibas* de la forêt amazonienne. Cet arbre comporte une forte charge symbolique. Le *ceiba* était déjà un arbre sacré pour les Mayas, durant la période classique (300-900), symbolisant l'*axis mundi.* Aujourd'hui, en Amérique latine, le *ceiba pentandra* est l'arbre national du Guatemala[528], « symbole universel de liberté et patrimoine écologique de l'Humanité »[529]. Rappelons également la tradition des *ceibas* comme « arbres de la liberté ». Ces derniers incarnent la liberté, mais aussi la continuité, la croissance, la force et la puissance depuis la période de la Révolution française[530]. La tradition fut importée en Amérique latine au moment des indépendances. Notons que deux des *Árboles de la libertad* les plus importants et symboliques en Colombie – *Ceiba de Timanam* et *Ceiba de Gigante* – se trouvent dans la région de Huila, où est né Rivera.

Les références au *ceiba* dans ce premier chapitre sont peu nombreuses : on le

[527] Le *ceiba* est un grand arbre pouvant atteindre une hauteur de 70 mètres, ce qui le fait surplomber la canopée tropicale. Son tronc épais est généralement pourvu d'ailes, parfois très développées, qui font office de contreforts. Son écorce est grise et lisse et ses jeunes branches sont munies d'épines. Le houppier est arrondi en forme de parapluie et procure une ombre recherchée. On compte une dizaine d'espèces, certaines d'entre elles appelées *fromagers*, très importants dans plusieurs traditions africaines : souvent un grand fromager est élu comme *arbre à palabres* dans les villages. Ces arbres devraient leur nom à leur fruits assez gros recouverts du duvet kapok.

[528] Au Guatemala, on célèbre chaque année le 8 mars le jour de la Ceiba, depuis que le gouvernement de Carlos Castillo Armas le déclara *Árbol Nacional* ce même jour de l'année 1955.

[529] « Un gigante llamado ceiba », *El espectador*, Bogotá, 30 mars 2016.

[530] Planté en général dans l'endroit le plus fréquenté et apparent d'une localité, l'arbre de liberté est signe de joie et symbole d'affranchissement, par imitation de ce qui s'était fait aux États-Unis à la suite de la guerre d'Indépendance avec les poteaux de la liberté. Ces végétaux devaient grandir avec les institutions nouvelles. Il est devenu au cours du XIX^{e} siècle l'un des symboles de la République Française avec la Marianne ou la semeuse. Il figure depuis 1999 sur les pièces françaises d'un et deux euros. Source : FECHNER Erik, *L'arbre de la liberté : Objet, symbole, signe linguistique ; Mots : Les langues du politique* vol. 15, n° 1, 1987, p. 23-42.

trouve mentionné dans l'extrait sur le mirage des villes à l'horizon (LV : 93) ainsi que dans « Los perros persiguieron el barajuste, cloquearon las gallinas medrosas y los zamuros de la ceiba vecina hendieron la sombra con vuelos entorpecidos. » (LV : 154). Dans ces deux passages, il est associé au danger et à l'illusion : dans le premier, tout comme le *copey*, ses fleurs rouge vermillon évoquent des taches de sang (*cuyas floraciones de bermellón evocaban manchas de tejidos*), celui qui sera plus tard versé par les hommes (évoqués par métonymie par le tissu) dans les plantations et la forêt. Dans le second, il est le support des vautours (zamuros) au vol entravé[531].

La présence des grands arbres et les mirages dont ils peuvent être la source dans l'orographie des *Llanos* vont véhiculer ce sentiment de danger auquel nous avons déjà fait référence. Le texte se place entre la vie et la mort : entre la naissance à venir du fils d'Alicia et Arturo, et les différentes morts qui émaillent le récit : celle du cheval « aquel rey llanero » (LV : 122), celle de Millán lors de la scène de la ruée du bétail et celle de Zubieta à la fin du chapitre[532].

À ce propos, soulignons deux aspects de la description de l'aurore. D'une part, elle est à la fois porteuse de mauvaise augure mais aussi d'une promesse de naissance. En effet, elle se termine par le prémonitoire « hundirse en la inmensidad » (LV : 91) qui fonctionne en écho anticipatoire du crépusculaire « Los devoró la selva » (LV : 385) ; mais elle comporte aussi une triple promesse de naissance : celle du nouveau jour qui se lève, celle d'une nouvelle vie après la fuite, et celle de l'enfant à venir d'Alicia et Arturo. D'autre part, elle développe un imaginaire puissant autour des racines de l'arbre, présent tant dans la prémonition de l'issue fatale du chapitre, que dans la promesse de naissance. En effet, la mort de Zubieta est provoquée par la recherche de l'or des *morrocotes*[533] enfouis entre les racines du caroubier : « Ustede jueron entonces los que tiveron cavando entre las raíces del algarrobo !¡Ojala los tope yo en esas vagabunderías pa echarles bala! » (LV : 155). Et c'est appuyé sur les racines d'un arbre qu'Arturo écoute

[531] L'Urubu noir, aussi appelé Vautour urubu ou vautour noir américain, est l'une des espèces d'urubus charognards vivant sur le continent américain. En Amérique latine, il est désigné sous le nom de *buitre negro americano*, *curumo*, *chulo*, *gallinazo*, *jote de cabeza negra*, *zamuro*, *zopilote* ou *zopilote negro*. On le trouve du sud-est des États-Unis au centre du Chili et à l'Uruguay en Amérique du Sud. Avec une envergure de 1,5 m, l'urubu noir est un grand oiseau, mais un petit vautour. Il a un plumage noir, un cou gris-noir déplumé et un bec crochu.

[532] Nous omettons ici sciemment d'évoquer les morts des indigènes (LV :180) que nous traiterons à la fin du chapitre

[533] En Colombie, les *morrocotes* ou *morrocotas* font référence à de vieilles pièces d'or ou d'argent de grande taille.

les conseils de Don Rafo après avoir compris avec frayeur ce qu'il leur arrivait : Pour la première fois dans le texte, le narrateur verbalise l'évidence de la grossesse d'Alicia.

Avec la présence à l'horizon des grands êtres vivant de la forêt, les traits grotesques et carnavalesques caractérisant les différentes morts qui se succèdent seront aussi accompagnés de présences végétales significatives[534].

Une première référence au morbide apparaît déjà quelques lignes après la description de l'aurore, lorsqu'Arturo et Alicia atteignent une lagune : « Garzas meditabundas […] arrugaban la charca tristísima, cuyas evaporaciones maléficas flotaban bajo los árboles como velo mortuorio. » (LV : 94). À la fin du chapitre, le cadavre de Millán, éventré par un taureau, gît sur le dos sur un *moriche* personnifié tel un homme tombé au sol : « yacía de espaldas sobre un moriche caído, y lo tenían cubierto con su propia ruana, a espera de la rigidez. » (LV : 177) Rivera emploie à nouveau l'image des racines, auxquelles sont cette fois comparés les nerfs de l'homme mis au jour par la mort violente : « entre el paréntesis de los brazos, destilaba aguasangre el muñón del cuello, rico de nervios amarillos, como raicillas recién arrancadas » (LV : 179). L'image répétée des racines crée un lien profond entre l'arbre et l'homme soumis à la même violence meurtrière, dans un emploi symbolique similaire à celui de la sève comme métaphore du sang qui coule dans les veines. Un peu plus bas le cortège funèbre finira par entrer « por el *morichal* de la lejanía. » (LV : 179).

Rappelons que la première apparition de Millán dans le roman se place déjà sous le signe de la mort. Peu après l'arrivée d'Arturo et Alicia à la fondation *La Maporita*, surgissent des hommes venus acheter des produits à Don Rafo, dont nous découvrirons ensuite qu'il s'agissait en réalité des hommes de Barrera venus le dévaliser. Ces hommes, dont fait partie Millán (nous l'apprendront une fois que Cova sera à *el hato*), « se apearon, y con los ronzales de cerda torcida que servían de rendaje, amarraron los trotones bajo el saman de la entrada y avanzaron con los bayetanos al hombro. » (LV : 104). La référence au *saman*[535] est loin d'être anecdotique. Concernant l'importance de cet arbre dans le

[534] Le traitement dans la narration de l'image de la mort et l'évolution du personnage Arturo Cova évoque le grotesque. Voir LOVELUCK Juan, « Prólogo », in RIVERA Eustasio, *La Vorágine*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976**.**

[535] Appelé aussi arbre à pluie, ou bois noir d'Haïti, le *saman* est une espèce originaire d'Amérique du Sud et est largement introduite en Asie et dans certaines îles du Pacifique telles Hawaï et la Nouvelle-Calédonie, où il sert essentiellement à faire de l'ombre au bétail dans les plaines. Il peut mesurer jusqu'à 25 mètres de haut. Sa forme est comparable à un parasol, il a un port très large et la forme de sa canopée peut atteindre 40 mètres de diamètre, ce qui laisserait peu de chance aux plantes qui voudraient pousser à son couvert s'il n'avait pas une particularité : le pliage nocturne des folioles opposées. Dès que l'ensoleillement

texte, soulignons deux aspects : l'un positif, car du fait de sa condition d'arbre sacré, les caciques étaient enterrés à ses pieds, condition qu'il partage avec le *ceiba.* L'autre négatif, car il s'agit également d'une espèce potentiellement envahissante, surtout dans des territoires dont elle n'est pas essentiellement autochtone.

Ainsi la présence du *saman* à l'entrée de la maison peut-elle évoquer d'une part, la nature d'envahisseur de Millán, personnage en grande partie détonateur de l'action dans la fondation du fait de son attitude envers Arturo Cova et Don Rafo ; d'autre part, elle préfigure également sa mort au pied de l'arbre.

Concernant l'autre mort, celle de Zubieta, le texte mentionne pour la première fois sa future disparition au moment du combat de coqs, lorsqu'un ouvrier lui propose de parier : « Mire, patrón, son aguilitas y reinitas pa su entierro de la topochera[536] (LV : 156) ». Comme l'explique Montserrat Ordoñez, cela renvoie à l'habitude de cacher de l'argent et objets de valeur au pied d'un arbre, dans ce cas au sein d'une bananaraie. A la fin du chapitre, après sa mort, le vieux Zubieta reposera au pied d'un manguier : « y el occiso fue sepultado en una de aquellas excavaciones, bajo el mango grande, quizás encima de las tinajas de morrocotas. » (LV : 184). Notons que sa mort est associée à des arbres donnant des fruits (bananes et mangues), typiques des tropiques.

L'arbre joue aussi un rôle important dans la narration concernant la description des espaces habités par les personnages, qu'ils soient naturels ou non (maison, *hatos*, *corrales…*). Dans la fondation *La Maporita* et dans *el hato*, *platanal* et palmiers forment partie de la vie quotidienne : « Complacidos observábamos el aseo del patio, lleno de caracuchaos, siemprevivas, habanos, amapolas y otras plantas de trópico. Alrededor de la huerta daban fresco los platanales. » (LV : 99). Plus tard, à *el hato* nous le retrouvons à nouveau : « Llegamos a la barda de los corrales por entre el platanal. » (LV : 153). Comme les animaux de la basse-cour, l'arbre est ici domestiqué. Finalement, au moment où Correo et Arturo Cova quittent *el hato*, « solo se advertían los airones de sus palmeras » (LV : 164). Deux autres arbres sont mentionnés dans le contexte domestique : le *totuma* (LV : 100) et le *merey* (LV : 107), arbres dont la présence n'aura aucun poids

diminue, que des nuages approchent, ses folioles se replient sur elles-mêmes permettant ainsi à l'eau d'atteindre le sol. Une fois le soleil revenu, les folioles se déploient à nouveau et profitent de la lumière, laissant un sol frais et humide. Les premières références à cet arbre sont attribuées au savant Alexandre von Humboldt qui rencontra un *saman* géant près de Maracay au Venezuela au cours de ses voyages entre 1799 et 1804.

[536] *La topochera* ou *platanal de topochos* est une plantation d'une variété de bananes appelées *topochos*.

dans la diégèse mais auxquels leurs caractéristiques confèrent une utilité dans la narration. En effet, le *totuma* rend possible la fabrication des ustensiles de cuisine grâce à la fermeté de son bois, et le deuxième sert à Griselda comme élément de comparaison pour exalter la beauté d'Alicia.

La Maporita est donc caractérisé principalement par le féminin, avec la présence de Sebastiana, Griselda et l'arrivée d'Alicia. Dans cet espace prédominent la banane et les plantes tropicales. Le palmier, par contre, appartient à l'espace plus masculin de *el hato*, univers marqué la forte présence des vachers, des hommes de Barrera et du vieux Zubieta. La seule présence féminine est celle de Clarita, qui est totalement dévouée aux hommes du hameau.

L'arbre expose largement au long de la narration les dangers liés à sa présence ou à son absence. Nous pouvons le constater depuis le début du chapitre, avec les descriptions de Don Rafo, jusqu'à sa fin. Don Rafo insiste sur l'absence d'arbres, seule source d'ombre, ce qui rend la sieste impossible : « mas imposible sestear bajo la intemperie asoleada : ni un árbol, ni una gruta, ni una palmera (LV : 92) ». De même, l'arbre abrite les insectes qui seront vecteurs de maladies pour les deux personnages d'origine urbaine : « limpió don Rafo con el machete las malezas cercanas a un árbol enorme, agobiado por festones amarillentos. » (LV : 93). L'auteur va insister sur la violence de la nature par l'emploi de métaphores anthropomorphiques et d'un vocabulaire belliqueux à la fin de ce premier chapitre. Au moment où Arturo Cova et Correa quittent *el hato* pour aider à récupérer le bétail, le passage de l'ouragan vient souligner la faiblesse et la soumission du *bejuco* « Y el estruendo de la caída era seguido por el traqueteo de los bejucos. » (LV : 170) et *el pajonal* « nos tendimos de pecho en el pajonal (LV : 170) » face à la force mythique de la « heroica palmera (LV : 170) » :

> Oscurecióse el ámbito que nos separaba de las palmeras y solo veíamos una, de grueso tallo y luengas alas, que se erguía como la bandera del viento y zumbaba al chispear cual yesca bajo el relámpago que le encendía; y era bello y aterrador el espectáculo de aquella palmera heroica, que agitaba alrededor del hendido tronco las fibras del penacho flamante y moría en su sitio, sin humillarse ni enmudecer. (LV : 170)

Avec cette mort héroïque, le palmier apparaît comme symbole de force et de résistance maximales face à l'ouragan. Encore une fois, la nature (l'ouragan et le palmier héroïque en flamme) est porteuse de message de mauvais augure, dans ce cas la fin

violente et destructrice de cette première partie.

En effet, *La Maporita* partira en fumée suite à un acte volontaire : « Entonces fue cuando Franco le prendió fuego a su propia casa (LV : 185) ». Un peu plus tôt, le narrateur avait comparé les palmiers du *morichal* aux colonnes d'une basilique : « […] le rogué a un muchacho adelantarse con noticias nuestras, para prevenir el ánimo de Alicia cuando divisara el cortejo, que en aquel minuto entraba en el morichal de la lejanía, como entre las columnas de una basílica descubierta (LV : 179). Au moment de l'incendie, l'auteur reitère cette métaphore : « La lengua del fósforo hizo vibrar los flecos de la palmicha, abriéndose en ola sonante que llenó la comarca de resplandores cárdenos. Al momento, el platanal, chamuscado, aflojó las hojas y las chispas multiplicaron el estrago en la cocina y el caney. » (LV : 185).

Évoquant tour à tour les flammes qui consument les palmiers et les charbons ardents, la vague sonore et le bruit déchirant émis par les arbres (« traquido de los arbustos », LV : 187), et l'odeur âcre de viande brûlée (« el amargo olor a carnes quemadas », LV : 187), le passage s'appuie sur une description synesthétique pour créer avec force une ambiance apocalyptique de fin de cycle, engageant tour à tour la vue, l'ouïe, l'odorat et le goût.

Devant le spectacle de la nature dévorée par le feu, Arturo Cova assiste impuissant à la perte du monde qu'il connaissait jusqu'alors. Face à une nature qui refuse qu'on la musèle (souvenons-nous du « sin humillarse, sin enmudecerse » de la mort héroïque du palmier, LV : 170), Cova reste sans mot, comme l'indique l'emploi de participe passé « idiotizado » dont c'est l'une des acceptions sur le plan médical : « idiotizado [contemplando] el piélago asolador sin dar[se] cata del peligro. » (LV : 186).[537] Ce silence n'est pas seulement celui du désespoir, mais aussi celui de l'impossibilité de dire, voire de la lâcheté de celui qui est témoin d'un crime, mais ne le dénonce pas. Car de crime, il est clairement question. Le feu est ici l'œuvre de l'homme, comme l'illustre l'emploi des termes « fósforo » (LV : 186) et « pirotecnia » : « la calurosa devastación campeaba en los pajonales de ambas orillas, culebreando en los bejucos, trepándose a los *morichales* y entrenándolos con retumbos de pirotecnia. » (LV : 186). Cova, rendu muet, perd le sens de la réalité et paraît frôler la folie – « empecé a reír como Satanás » (LV : 187) – avant

[537] Cette image de l'homme rendu muet est récurrente dans l'œuvre de Rivera et en constituera l'un des axes de lecture important Voir la mort de Barrera, la mort des Indiens par exemple, développée dans le chapitre xxx.

d'entamer une fuite, qui est aussi une quête, vers *la selva*.

Dans *los Llanos*, les arbres sont employés dans la génèse esthétique du paysage. Nous avons vu que plusieurs arbres ont comme fonction de structurer et de rendre habitable un paysage quasi désertique. Le passage à la deuxième partie du roman est marqué par une double destruction : l'incendie de la *palmicha* qui induit un changement radical de paysage, et l'éclatement du groupe humain créé à *La Maporita* depuis l'arrivée d'Arturo et Alicia.

C'est par le biais d'une série de personnifications de l'arbre – « porque el alma es como el tronco del árbol » (LV : 160) – que le texte introduit les personnages et le lecteur dans *la selva,* où le rapport homme-arbre va évoluer. Rivera emploie un vocabulaire exact pour décrire la végétation des *Llanos* et un lexique moderniste, avec de multiples références érudites et religieuses, pour mettre en exergue la beauté de l'aurore par exemple. Nous sommes face à un romancier-poète, ce qui évoluera dans la deuxième partie.

Parvenu dans la forêt, au moment où la destination finale du voyage est énoncée, *Yaguanari* devient une sorte de leitmotiv pour le groupe. Une grande partie de la stratégie mise en œuvre pour l'atteindre sera de trouver le chemin le plus court mais aussi celui qui contourne le lieu où se trouvent Funes et *el Cayeno*, colons exploitants du caoutchouc et criminels. Ces derniers ont fait du territoire délimité par le fleuve *Guainia* (tributaire du fleuve *Negro* et sur lequel arrive le canal *Casiquiare*) et le *Putumayo*, leur champ d'action. Ils font partie d'un vaste système d'exploitation de la nature et de l'homme mis en place autour de la présence tutélaire de l'entreprise Arana. Concernant cette galerie de criminels, va apparaître au fil du récit une série de personnages ayant réellement existé à l'époque que couvre la narration (les années 1910 et 1920). Parmi ces derniers, Julio César Arana et Benjamin Larrañaga vont incarner l'horreur des conséquences liées à l'exploitation du caoutchouc. Figurant le pendant positif, le photographe français *Mosiú* et, surtout, Balbino Jácome (personnage extrêmement important dans la diègese du roman) ont existé eux aussi. Le fait d'introduire des personnages réels montre l'intérêt de Rivera pour le témoignage historiquement ancré d'une certaine réalité. Cet aspect, s'il ne fait pas directement partie de notre travail, mérite néanmoins d'être relevé. Cette insistance sur la réalité des évènements trouve un écho direct dans la description du paysage et des parcours fluviaux en termes extrêmement précis et réalistes.

D'un point de vue formel, le début de cette partie conserve quelques similitudes avec la première partie. Elle aussi démarre en évoquant un temps révolu où s'est déroulée l'action, dans ce cas les *Llanos* (avant *la sierra*). On y trouve également une période de transition avant d'atteindre la forêt et reprendre la trame propre à la diégèse.

L'entrée des personnages dans *la selva* marque paradoxalement la quasi-disparition de l'arbre en tant qu'élément naturel et indépendant. Comme l'indique précisément le début du chapitre « Oh selva », la forêt va supplanter la présence individuelle de l'arbre. En conséquence, vont disparaître également les références à des espèces d'arbres identifiées par Rivera, comme cela a été le cas auparavant. En revanche, la faune, les *ríos*, et les éléments minéraux, qui constituent eux aussi la *selva*, vont être nommés avec précision. À partir de l'arrivée de Clemente Silva dans la narration, l'arbre apparaît très souvent sous forme de métonymie : à travers son produit/fruit (le latex), ses parties (branche, feuillage), ses possibles dérivés (caoutchouc) pour évoquer l'arbre dans ssa totalité. Et si le récit de Clemente Silva va rendre propice cette évolution dans la narration, remarquons que tout est déjà contenu dans son nom (tout comme la franchise de Fidel Franco est inscrite dans le sien) : Le mot portugais *silva* est issu du latin *silva* qui signifie « bois, forêt, bosquet, *arboretum*, verger, arbre ». Quant à son prénom, Clemente, il porte en lui la promesse de temps meilleurs, comme nous le verrons ultérieurement. Notons qu'il y a chez Rivera une intention didactique notable dans les noms propres, dans la description minutieuse des espaces naturels et la fidélité à certains événements historiques.

Une fois que les personnages sont dans la forêt, l'arbre acquiert le statut de personnage ou d'élément essentiel dans l'histoire, par le biais de deux passages importants dans la description du paysage. Le premier fragment, connu comme *la oda* ou *plegaria a la selva*, est un récit fondateur dans le roman par sa force esthétique qui, comme on va le voir, a été largement travaillée par la critique. Le deuxième moment fort concernant la présence de l'arbre est déjà sous l'influence de la voix narrative de Clemente Silva : il s'agit de la description du processus de symbiose qui s'opère dans le récit du *cauchero* entre l'arbre et l'homme dont le sang semble fusionner avec le latex de l'arbre jusqu'à former un homme-arbre. Ces deux moments du texte (la *oda* ou *plegaria* et le récit du *cauchero*) auront une valeur diégétique très importante dans le sens où ils vont justifier d'un point de vue dramatique la découverte postérieure de la disparition du fils de Clemente, mort à cause de la chute d'un arbre et enterré au pied d'un autre.

Comme le remarque très justement Montserrat Ordóñez dans la note de son édition, l'*oda* reprend les codes d'une prière, dans ce cas une prière à la *selva* dans laquelle les personnages sont prêts à rentrer : « Este capítulo se ha llamado *la oda* o *plegaria a la selva* por su estructura de oración : comienza con un apostrofe, sigue con interpelaciones, quejas y descripciones hiperbólicas, para terminar en súplicas. » (LV : 190).

En effet, il s'agit d'un fragment écrit à la première personne où le narrateur s'adresse directement à la *selva* :

> Tú eres la catedral de la pesadumbre. […] Tú me robaste el ensueño del horizonte. […] Tus vegetales forman sobre la tierra la poderosa familia que no se traiciona. […] Tú tienes la adustez de la fuerza cósmica y encarnas un misterio de la creación. […] ¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas! (LV : 189-190).

L'utilisation du pronom personnel tú (*tú eres, tú tienes*…) contraste avec le début de la troisième partie où, dans le récit de Clemente Silva, le texte commence avec un « Yo he sido cauchero, yo soy cauchero » (LV : 287). Et si dans le début de la troisième partie nous n'avons aucun doute quant à l'origine de la voix narrative, dans ce début du deuxième chapitre, il peut y avoir confusion. Cependant, la critique a bien souligné que ce début est marqué par l'empreinte de la *contamination* de la voix de Clemente Silva dont le récit inséré commencera un peu plus tard. La présence de Silva remplira le texte d'un langage relatif à la nature inexistant auparavant. Rappelons que le personnage n'apparaîtra que quelques pages plus loin, une fois que le guide *el Pipa* a pris la fuite. Dans ce début du deuxième chapitre, la vision de la forêt pourrait être celle de Silva. Cependant, l'auteur va établir une distance entre lui et la *selva*, plus concrètement entre lui et les différentes parties de l'arbre évoquées dans ce fragment :

> ¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que solo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. (LV : 189)

En effet, pour décrire la *selva*, l'auteur s'éloigne des codes d'une description réelle au profit d'une langue lyrique : « Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde ». Nous sommes désormais face à une description romantique du paysage. *Silencio*, *soledad*, *aspiración*, *angustia*, il s'agit de termes vitaux que le paysage sauvage de la

forêt aide à canaliser dans le texte, au service de l'exaltation du *moi*. Dans cette description de la *selva*, c'est en réalité le *moi* de Cova qui est décrit, avec ses angoisses et ses tensions. Et pour ce faire, il décompose le seul être vivant non humain comparable avec l'humain – l'arbre, qui n'apparaîtra que sous forme fragmentée (*pabellones de tus ramajes*, *tus copas estremecidas*, *hojarasca*). Ces premières lignes de l'extrait cité synthétisent bien la présentation de la forêt-arbre, donnant déjà les clés d'interprétations de ce nouvel espace que vont pénétrer les personnages. La *selva* perd alors tous les attributs naturels réels d'un espace tropical. Rivera la décrit avec les codes du conte de fées (*hado maligno*) mais en négatif, l'espace ouvert se convertissant soudain en prison. La *selva* personnifiée prend les traits de la femme du silence, ainsi que de la mère de la solitude et du brouillard, qui préfigurent ceux de la maîtresse insoumise et de la femelle dévoratrice qui se déploieront par la suite. Elle s'interpose entre l'homme et le ciel, l'étouffant sous sa propre voûte (*bóveda*), capable de faire naître le brouillard. Elle en sera donc la perte. Dans un parcours inverse à celui suivi dans la première partie qui allait des cimes de la *sierra* aux plaines des *Llanos*, grâce à la fragmentation de l'arbre, nous allons quitter l'horizontalité *llanera* – « Tú me robaste el ensueño del horizonte » – pour rentrer dans une verticalité obscure où le ciel clair apparaît seulement « cuando (sus) copas estremecidas mueven su oleaje » :

> ¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpuraba las lejanías, hacia el lado de mi país, donde hay llanuras inolvidables y cumbres de corona blanca, desde cuyos picachos me vi a la altura de las cordilleras! ! Sobre qué sitio erguirá la luna su apacible faro de plata ? ¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y solo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbra las hojarascas de tus senos húmedos! (LV, 189).

L'emploi de termes tels que *pabellón*, *catedral* ou *bóveda* construit un espace clos, qui empêche la lumière de pénétrer jusqu'à ses seins humides. La nature est tour à tour décrite en termes architecturaux – ceux employés dans la description d'édifices religieux – autant que sexuels, créant une tension qui va s'accentuant. Désormais la « inmensa bóveda » devient « pabellones de (tus) ramajes (LV : 189) » : la nature reste, bien que de manière figurée, une structure architecturale, « la catedral de la pesadumbre (LV : 189) », la cathédrale comme marqueur culturel. L'édifice naturel entre désormais dans la sphère du divin, là où même les dieux parlent à voix basse montrant ainsi leur déférence, échappant aux lois humaines du temps et de l'espace : « donde los dioses desconocidos

hablan a media voz, en el idioma de los murmullos, prometiendo longevidad a los árboles imponentes contemporáneos del paraíso, que eran ya decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimiento de los siglos venideros. » (LV : 189-190).

L'identification individuelle de l'arbre s'efface donc au profit d'une évocation plus générique, l'insistance taxonomique disparaissant en grande partie, pour laisser peu à peu la place à une forêt plus symbolique, considérée comme une entité féminine et une figure maternelle aux seins humides. Cette sexualisation de l'arbre sera l'un des points importants dans l'évolution de la narration, sujet que nous traiterons plus bas. Mais l'image de mère protectrice combinée à l'utilisation spatiale de l'arbre en fait une prison. Surgit ici l'une des images qui fait de LV un roman de référence dans l'histoire du récit de la forêt : la naissance du mythe de *la selva* en tant que *prison verte*. Et pour ce faire, Rivera utilise une narration chargée de lyrisme, de formules poétiques et rythmes proches de la poésie. Sans doute la voix de la narration nous fait-elle penser à celle du poète Arturo Cova et par analogie à celle du poète José Eustasio Rivera. Nous aurions pu évoquer en profondeur cet aspect lyrique plus haut dans le passage du premier chapitre où est décrite l'aurore (LV : 91). Cependant, le fait que le passage de *la oda* constitue un mythe littéraire majeur de la littérature de l'Amérique latine nous a incité à le traiter ici. Cette dérive lyrique de Rivera engendre l'une des problématiques du texte quant à la description du paysage. Déjà en décembre 1924, quelques mois après l'apparition du roman, Luis Eduardo Nieto Caballero disait dans le journal *El Gráfico* :

> Tiene un defecto este libro: demasiada cadencia. Se ve al poeta que está escribiendo prosa sin poder escapar a la obsesión tiránica del ritmo. Hay muchas consonantes. Hay muchas asonantes; en la majestad de las descripciones, verde llanura que hasta el horizonte se extiende, los versos de sílabas diversas saltan como grillos y como liebres[538].

Différents critiques ont souligné le ton lyrique dans de nombreux passages, les pulsions romantiques qui traversent le texte et le trait parfois hésitant de l'auteur dû à cette accumulation. Après son voyage dans la région des *Llanos* et son contact en remontant l'Orénoque avec la réalité liée à la vie dans les *caucherías*, Rivera ressentit l'urgence d'écrire un roman sur cette partie oubliée de son pays. Il paraît évident que

[538] *El Gráfico*, 6 décembre, 1924, *La Vorágine*, *in* ORDOÑEZ VILA Montserrat, *La Vorágine : textos críticos*. *Bogotá*, Alianza Editorial Colombiana, 1987, p. 29.

l'écriture de *La Vorágine* fut une entreprise à laquelle Rivera, s'il était mûr sur le plan des convictions politiques, n'était pas totalement prêt sur le plan littéraire. Le passage de la poésie à la prose fut peut-être trop brusque, sans une véritable préparation aux transitions. Nous voyons trop souvent le poète dans le romancier, ce qui n'est pas en soi un problème littéraire, sauf quand la fréquence injustifiée de ressorts lyriques rompt la fluidité de la narration**.** Rappelons que l'écriture se poursuivit après la publication de l'œuvre qui fut suivie de plusieurs réécritures et rééditions. Comparer l'édition définitive de 1928, la dernière corrigée par l'auteur, avec le manuscrit original aurait été intéressant mais s'est avéré impossible du fait de la disparition de ce dernier lors d'un déménagement de son ami Miguel Rasch Isla, l'année suivant sa publication. Une élimination de certains passages lyriques du texte originel s'imposait et c'est à Miguel Rash Isla que l'auteur a confié cette responsabilité. Voici ce qu'écrivit ce dernier concernant les circonstances de cette purge, dans son article « Cómo escribió Rivera *La Vorágine* », paru en 1949 dans *El Espectador Dominical* :

> A Rivera le contrarió sobremanera ver que, en efecto, fueran tantos y tan seguidos unos de otros, los versos que se le deslizaron en el texto de La Vorágine y que, varias veces, trató de extirparlos, sin conseguirlo, en ninguna, a satisfacción. Su dificultad provenía de que, según me lo manifestó repetidamente, se sabía al pie de la letra toda su obra, desde la primera hasta la última palabra, y acostumbrado auditivamente a lo escrito, le resultaba por extremo difícil su modificación, pues cualquiera que intentara le parecía impropia, inferior o deslucida, comparada con lo que, con obsesionante pertinencia musical, vivía adherido a su prodigiosa memoria[539].

Comme dans la description du passage de l'aurore, une fois dans la forêt, la narration se pare d'un vocabulaire moderniste au service d'un style mêlant romantisme, modernisme et réalisme, qui finit par prendre le pas sur la diégèse et les personnages. Comme le formule José Miguel Oviedo, « si la selva devora a los personajes de *La Vorágine*, la grandilocuencia de una concepción bastante convencional de lo poético devora el relato mismo[540] ». Mais en même temps, la trame et la description, chargée et babélique, nourrissent et servent le but même de la narration : décrire une nature chargée elle aussi, une forêt impossible à imaginer pour le lecteur et la lectrice de *Tierra de*

[539] RASH ISLA Miguel, « Cómo escribió Rivera *La Vorágine* », *El Espectador Dominical*, 5/06/1949, in ORDOÑEZ VILA Montserrat (ed), *op. cit.*, p.83.
[540] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 1,* p. 234.

promisión (1921). Il est vrai que ce recueil de sonnets, qui lui avait valu une reconnaissance dans son pays, décrit les trois espaces naturels de la Colombie – *la selva*, *la sierra* et *los Llanos* – dans une langue précieuse et rigide caractéristique du sonnet, sous l'influence des Parnassiens : *Tierra de promisión* évoque la *selva* dans les dix-huit premiers sonnets, de façon très distincte de l'image monstrueuse que Rivera élaborera dans *La Vorágine*. Rappelons que l'auteur, au moment de l'écriture de Tierra de promisión, ne connaît pas encore la selva[541].Cela peut en partie expliquer les visions de la forêt relativement différentes entre les deux moments d'écriture : une vision posée, amoureuse et vitale, par opposition à une autre plus dramatique et sinistre. Voici le sonnet V dédié entièrement à la forêt :

> La selva de anchas cúpulas, al sinfónico giro
> de los vientos, preludia sus grandiosos maitines;
> y al gemir de dos ramas como finos violines
> lanza la móvil fronda su profundo suspiro.
> Mansas voces se arrullan en oculto retiro;
> los cañales conciertan moribundos flautines,
> y al mecerse del cámbulo florecido en carmines
> entra por las marañas una luz de zafiro.
> Curvada en el espasmo musical, la palmera
> vibra sus abanicos en el aura ligera;
> mas de pronto un gran trémolo de orquestados concentos
> ¡rompe las vainilleras!... y con grave arrogancia,
> el follaje embriagado con su propia fragancia,
> como un león, revuelve la melena en los vientos[542].

Rivera, en s'adressant à la forêt à la troisième personne, laisse comprendre précisément qu'il ne l'a pas encore rencontrée, en restant à une certaine distance de cet espace. On trouve ici la personnification de la forêt, des termes savants (*cámbulo*), des références exotiques à des fleurs et à des plantes qu'on ne retrouvera pas dans les descriptions de LV (*vainilleras, cañales*). L'*hojarasca* de LV est ici un *follaje embriagado con su propia fragancia*. Le rythme et choix lexical assimilent la forêt à *lo sinfónico, grandioso, fino, florecido* et *musical*. Les seuls termes qui pourraient avoir une connotation négative – *profundo*, *oculto* et *moribundo* – sont suivis de *suspiro*, *retiro* et *flautines*, atténuant ainsi leur possible interprétation plus sinistre. L'arbre, qui contribue également ici à créer un espace architectural (*anchas cúpulas*), semble néanmoins comme suspendu dans les airs, grâce à l'effet musical des vers. Dans *la oda* et dans de nombreux

[541] Comme il le dira dans son introduction à *La Vorágine*, son premier contact réel date du printemps 1923, même s'il avait déjà commencé l'écriture à Sogamoso une année plus tôt. Source : RIVERA, *op. cit.*, *Introducción*, p. 13.
[542] RIVERA José Eustasio, *Tierra de promisión*, Bogotá, Biblioteca Básica de Cultura de Colombia, 1921.

passages de LV, la légèreté cède le pas par moments à une certaine pesanteur : Rivera n'est pas parvenu à éliminer cette musicalité insistante, essentielle pour le sonnet mais troublante et archaïsante dans la prose, ce qui a l'effet inverse de celui créé dans le sonnet.

C'est pour cette raison que les voix des guides, *el Pipa* et Clemente Silva, malgré leur évidente influence sur la narration omnisciente dans le texte, réussissent à équilibrer le style en le débarrassant du lyrisme. Mais cela n'empêche pas l'existence d'un contraste qui surgit entre la description irréelle de la nature dans les hallucinations de *el Pipa* et dans la description réaliste des souffrances des *caucheros* de la part de Silva.

Tous les deux représentent la vie dans la *selva* et sont caractérisés par des traits similaires à ceux donnés par Rivera à cet espace naturel. « *El Pipa* nos condujo a los platanares silvestres del *Macucana* (LV : 193) ». *El Pipa* va représenter le trait d'union entre le monde sauvage (principalement les indigènes) et le groupe en fuite, et il incarnera la trahison et la méfiance. Pendant la partie du texte sous l'influence du récit de *el Pipa* (jusqu'au premier tiers de la deuxième partie), l'arbre tout comme la forêt apparaissent uniquement en tant qu'instruments : les quelques références à des espèces d'arbres sont liées à leur utilité mercantile comme par exemple le *seje* et le *pendare* (LV : 209). À ce titre, on notera la référence au *yagé* (connu dans le monde occidental sous le nom d'*ayaguasca*[543], terme utilisé au Pérou). Le passage où *el Pipa* consomme la boisson produite par l'écorce du *yagé* est important dans la diégèse. Son état de conscience modifié représente la folie provoquée par la forêt mais aussi, l'accès à ses secrets et la descente dans les profondeurs de la *selva*. Il s'agit de *la chute* de Silva. Rappelons qu'après la première rencontre avec des indigènes (LV : 193), nous trouvons au début du chapitre, comme cela a déjà été le cas pour la première partie du roman, une descente, cette fois-ci vers le fleuve : « Al descender el barranco que nos separaba de *la curiaca*, torné la cabeza hacia el límite de *los Llanos*, perdidos en una nébula dulce, donde las palmeras me despedían. » (LV : 194). La prise du *yagé* est placée juste avant cette descente définitive vers la forêt. Rivera, encore une fois, nous présente une séquence carnavalesque : « En medio de la orgiástica baraúnda prodigábase la chica de fermento atroz, y las mujeres y los chicuelos irritaban con su vocerío la bacanal. » (LV : 210).

[543] « Le terme *ayahuasca* fut improprement traduit par *liane des morts.* Il vient du mot quechua ayawasca formé de l'agglutination de *aya* et *wasca* : la corde (wasca) des cadavres (aya). Cadavre, dans la pensée Quechua, désignant exclusivement le corps du défunt. Néanmoins, le nom le plus probable de l'ayawasca est *ayaqwasca* qui signifie la liane amère ». DESHAYES Patrick, « De l'amer à la mère : quiproquos linguistiques autour de l'ayahuasca », *Psychotropes*, 2004/3 (Vol. 10), p. 15-29. Source ://www.cairn.info/revue-psychotropes-2004-3-page-15.htm.

L'hallucination de *el Pipa* après avoir bu la boisson de *yagé*, sera très importante à plusieurs titres : premièrement pour l'évolution du personnage principal, et deuxièmement pour le déroulement du reste de la deuxième partie en conséquence de la *contamination* de la voix de Clemente (personnage qui va rentrer dans la narration quelques pages plus tard).

Quand Rivera décrit les hallucinations de *el Pipa*, la nature est vue à travers le filtre hallucinogène, et transcrite telle quelle.

> Las visiones del soñador fueron estrafalarias. […] Dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. […] Quejábanse de la mano que les hería, del hacha que los derribaba. […] El Pipa les entendió sus airadas voces, según las cuales debían ocupar barbechos, llanuras y ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre (…) (LV : 213)

L'hallucination de *el Pipa* introduit le futur récit de Clemente (le texte est déjà contaminé par la voix du *cauchero*, comme c'était déjà le cas dans la *oda* du début du chapitre). *El Pipa* y voit la suite du voyage. Lui qui n'a jamais vécu la réalité de *las caucherías* explique la souffrance des arbres, les actions des mains qui les blessaient et plus important encore, prédit la fin du roman en évoquant la révolte de la nature qui effacera « de la terre le visage de l'homme ».

Dans cette vision, l'arbre est évoqué avec le ton et la forme employés par Clemente Silva quelques pages plus tard. Le paragraphe qui suit la vision en témoigne. En pleine traversée du fleuve Vichada, le groupe est attaqué par des moustiques (*zancudos*) : « Éranos imposible mezquinar nuestra sangre asténica, porque nos succionaban al través de sombrero y de ropa, inculcándonos el virus de la fiebre y la pesadilla. » (LV : 214). Désormais la main qui blessait précédemment l'arbre se transforme en dard du *zancudo*, introduisant dans la narration le motif du sang et l'analogie avec le latex (le *sang* de l'arbre de l'hévéa).

Les deux passages précédents auront des conséquences dans l'évolution de Cova. Quelques jours plus tard, attaqué par de fortes fièvres, Arturo Cova s'assoit sur « las raíces de una caoba » et est victime à son tour d'hallucinations :

> Entonces la caoba meció sus ramas y escuché en sus rumores estos anatemas: 'Picadlo, picadlo con vuestro hierro, para que experimente lo que es el hacha en la carne viva; ¡Picadlo, aunque esté indefenso, pues él también destruyó los árboles y es justo que conozca nuestro martirio!; (…) Por si el bosque entendía mis pensamientos, le dirigí esta meditación: '¡Mátame, si quieres, que estoy vivo aún!' (LV : 229).

Dans l'hallucination de Cova surgissent maintenant concrètement la hache évoquée dans la vision de *el Pipa* ainsi que le dard du moustique. Quelques lignes plus tard, il croit mourir. Pensant perdre contact avec la réalité, il lutte alors pour se faire comprendre pour montrer à ses compagnons de voyage qu'il est encore vivant. Cependant, la fin du passage nous laisse comprendre que tout n'avait été en réalité qu'un rêve.

Avec la chair à vif et la piqûre du moustique, le sang sera désormais intimement lié à l'arbre et au latex pour le reste de la deuxième partie. Il coulera à plusieurs reprises au fil du récit : dans le dos de *el Pipa* lorsque lui est administré le fouet (LV : 232), dans la narration du crime commis par Griselda quelques années auparavant (LV : 235) et, constamment, dans *las caucherías* décrites par Clemente Silva. Avec la présence du *cauchero* dans la narration, le sang devient un motif récurrent, un outil textuel pour mettre en rapport trois éléments, l'homme, l'arbre et la violence qui les unit l'un à l'autre : « Por vivir en las ciénagas picando goma, esa maldita plaga nos atosiga, y mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugo, y al fin el hombre resulta vencido. » (LV : 244).

Comme dans la vision de *el Pipa* (LV : 213), et confirmant la *contamination* de la voix narrative depuis bien avant l'arrivée de Clemente dans la narration, le texte évoque la victoire de la nature sur l'homme. Et comme chez *el Pipa*, une sorte de justice divine paraît donner la raison à la nature.

Avec la disparition de *el Pipa* et sans l'aide des indigènes (les *maipureños* se sont noyés dans les rapides et les *guhaibos* en fuite avec el Pipa), la forêt va se présenter plus que jamais dans toute sa force sauvage aux fugitifs. À partir du moment où le texte est totalement sous l'influence du récit de Clemente, la narration de ses aventures dans la forêt a plusieurs fonctions dans le texte, ayant toujours l'arbre comme origine, outil et finalité. Sans doute celui-ci devient-il l'un des axes les plus importants du roman.

Au fil d'un passage long de plus de quarante pages (LV : 241-286), Silva va raconter son expérience dans les *caucherías*. Tout comme le groupe de Cova, lui aussi est en quête de quelqu'un (son fils, ou plus exactement les restes de son fils), et fuit quelqu'un (les exploitants du caoutchouc à cause sa condition de *picureao*). Le début de son récit « Aquella noche incendiaba la sombra los relámpagos y la selva crujía con rumores tétricos (LV : 243) », nous annonce la deuxième des métaphores par lesquelles LV définit *la selva*, *infierno verde* : « Pasan tantas cosas en este infierno. » (LV : 243). À

partir de ce moment, le récit du *cauchero* va expliciter la description faite par la *oda a la selva* du début du chapitre, mais aussi la vision pendant la prise de *yagé* de *el Pipa* et le rêve de Cova. Quelques pages plus loin, il va décrire cet enfer où « la selva trastorna al hombre desarrollándole los instintos más inhumanos. » (LV : 245), « La selva los arma para destruirlos y se roban y se asesinan, a favor del secreto y la impunidad. » (LV : 245). Et à l'origine de cette *machine infernale* de destruction humaine se trouve le latex, le sang de l'hévéa : « por entonces se trabajaba el caucho negro tanto como el siringa… » (LV : 262) *El cauchero* explique en détail le processus d'obtention du caoutchouc :

> Para sacar éste, se hacen incisiones en la corteza, se recoge la leche en petaquillas y se cuaja al humo, la extracción de aquél exigía tumbar al árbol, hacerle lacraduras de cuarta en cuarta, recoger el jugo y depositarlo en hoyos ventilados, donde lentamente se coagulará. (LV : 462-463)

Les similitudes entre ce processus et celui d'une saignée sont évidents, il faut seulement remplacer l'arbre par l'être humain, le latex par le sang, l'hévéa par Clemente Silva : un peu plus tard, cette personnification restera pour toujours dans les annales de la fiction grâce au photographe français. Nous sommes face à l'*arborisation* de l'homme et à l'humanisation de l'arbre. Il s'agit d'une affaire de blessures entre l'homme et l'arbre. Et la langue devient concise, chaque substantif et chaque adjectif existent dans la syntaxe dans leur sens primaire, comme s'il s'agissait d'un processus opératoire (*para sacar este, se hacen incisiones en la corteza, se recoge la leche*.) Et dans sa tentative pour rencontrer son fils, perdu entre les mains des grands propriétaires, Silva décide de laisser des phrases écrites sur l'écorce des arbres, les blessant au passage, pour se guider et espérer trouver quelqu'un qui puisse l'aider : « Por todas las estradas la misma cosa 'Aquí estuvo Clemente Silva en busca de su querido hijo Luciano'. » (LV : 259-260). L'écorce récupère avec cet acte l'une de ses utilités originaires dans l'histoire de l'humanité **(NC),** un geste d'une grande force symbolique et émotionnelle que Rivera a su doser jusqu'à la fin du chapitre. Une fois que Silva est à Iquitos, prêt à partir vers Manaus avec l'équipage de la turque Zoraida, il découvre le décès de son fils. Dénouement qu'il avait déjà prédit et craint à la moitié de son récit : « Muchas veces, al sentir el estruendo de los cauchales derribados por las peonadas, pensaba que mi chicuelo andaría con ellas y que podía aplastarlo alguna rama. » (LV : 262). Le chapitre finira avec une conversation dans le port d'Iquitos, où l'équipage du bateau de Zoraida finira par lui avouer où se trouvent les restes de son fils « En el propio raudal del Yavaraté, contra las raíces de un jacaranda »

(LV : 286), et les causes de sa mort « ¡Lo mató un árbol! » (LV : 286). Le chapitre se clôt avec la présence d'un des arbres les plus appréciés de l'Amazonie, tant par sa beauté que par sa générosité chromatique, le *jacaranda*. Pour un instant, l'arbre paraît regagner sa force esthétique, en plus de la valeur rituelle déjà évoquée précédemment.

Au fur et à mesure que le texte avance et que le groupe s'enfonce dans la forêt, Rivera semble se défaire d'une partie de son lyrisme. La *contamination* de la voix narrative de Silva et l'enchaînement de l'action laissent peu d'espace pour la musicalité monotone dans la description de paysages ou d'états d'esprit. En effet, Cova s'estompe petit à petit jusqu'à se confondre avec Silva. Et dans ce processus, la narration gagne en fluidité. Dans le récit de Silva, Rivera décide de décrire la nature en la plaçant dans une ambiance tantôt grotesque tantôt carnavalesque, parfois d'une manière explicite (LV : 261).

La troisième partie du roman de Rivera se déroule entièrement dans les *caucherías*, au sein de l'espace géographique délimité par les rivières *Guainía* et *Yurubaxi*. C'est autour de ces deux cours d'eau que va se dérouler la plus grande partie de l'action. Dans la narration vont apparaître encore deux sous-narrations (ou *contaminations*) : la suite des aventures de Clemente Silva et le récit de Estéban Ramirez.

La fonction principale de la présence de l'arbre dans cette partie sera, d'un côté, d'achever la description de l'univers de *prison verte* tout en construisant celle d'un *enfer vert* inhumain dans les *caucherías*, et de l'autre, de servir de support à un anthropomorphisme en constante évolution dans le texte. Cette tendance à se représenter toute réalité comme semblable à celle qui caractérise l'Homme est une métaphore extrêmement présente tout au long de cette partie, qui aboutit avec la transformation finale et assez explicite de l'homme en arbre et du sang en latex. Il s'agit certainement d'une continuité du chapitre précèdent mais se focalisant maintenant sur le rapport entre humain et non humain (*cauchero*/arbre).

Regardons le célèbre *canto o lamento del cauchero* (LV : 189-190). Différents sujets surgissent dans ce *canto* qui, servant d'introduction, va présenter tous les motifs importants de la troisième et dernière partie (seulement suivie par l'épilogue quasi télégraphique). Ainsi, nous pouvons noter comme motifs principaux l'imaginaire autour du liquide séminal (le rapport *leche/sangre/semen/siringue*), l'aspect lucratif de l'exploitation (le conflit moral autour de l'argent et de l'exploitation), la présence

diabolique dans les *caucherías* (Satan) et le conflit interne (rapport entre le corps et l'esprit). Comme cela a été dit précédemment, tous ces sujets vont se conjuguer dans l'élaboration des deux grands axes : un espace assimilé à une prison infernale, et l'évolution de la métaphore récurrente de l'anthropomorphisme. Dans ce processus, l'arbre s'érige comme l'outil principal.

Le parallélisme existant entre la *oda a la selva* du début de la deuxième partie et ce *chant* est évident tant quant à son emplacement qu'en ce qui concerne sa longueur (les deux fragments sont placés en tout début du chapitre et, dans les deux cas, ne dépassent pas une dizaine de paragraphes), mais également par le style employé. En effet, Rivera reprend le ton lyrique et un vocabulaire grandiloquent et romantique pour exprimer, la plupart du temps, des sentiments mélancoliques. Le rapport entre LV et la poésie romantique, a été largement traité. L'influence des poèmes de Zorrilla, Espronceda et des auteurs romantiques hispano-américains est évidente[544]. Concernant ces influences romantiques, l'article de Jean Franco « Imagen y experiencia en *La Vorágine*[545]» est incontournable. Jean Franco nous y rappelle avec une grande pertinence deux aspects biographiques très intéressants[546] : premièrement, qu'un des tout premiers projets littéraires de Rivera était d'écrire une ode patriotique ayant pour modèle *La victoria de Junín,* de José Joaquin de Olmedo. Deuxièmement, que ses mentors littéraires furent Antonio Gómez Restrepo[547], traducteur des *Cantos* de Leopardi, et Miguel Antonio Caro[548], poète et traducteur de poésie romantique européenne et de vers classiques. Parmi les qualités communément reconnues aux personnages romantiques, nous pouvons remarquer la sensibilité de Cova, auquel échappe son destin et dont la société nie les aspirations. Il est mû par un profond sentiment d'injustice sociale, injustice qu'il tente de

[544] NEALE SILVA Eduardo, *op. cit.*, p. 31.

[545] *La victoria de Junín* de José Joaquín Olmedo, publié en 1825 à Guayaquil puis en 1826 à Londres, plus connu sous le titre de *Canto a Bolívar*, se présente comme un long poème épique à la gloire de Bolívar, présenté comme le principal artisan de la victoire militaire de Junín, en août 1824, puis de celle d'Ayacucho, en décembre de la même année. Texte de circonstance, ce poème patriotique fait aussi de Bolívar l'incarnation d'un esprit américain, l'intervention de l'Inca Huayna-Cápac le posant en héritier spirituel d'une lignée née du sol américain. Source : *AMERICA*, Cahiers du CRICCAL, 41/2012 : *Les indépendances de l'Amérique latine : acteurs, représentations, écritures. (vol.1).*

[546] FRANCO Jean, « Imagen y experiencia en *La Vorágine* » in ORDOÑEZ VILA Montserrat (dir.), *La Vorágine: Textos críticos*, Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987, p. 135-147.

[547] Antonio Gómez Restrepo (1869-1947), écrivain, diplomate et critique littéraire colombien né à Bogota. Source : https://www.biografiasyvidas.com

[548] Miguel Antonio Caro (1843-1909), humaniste, journaliste, écrivain, philologue et homme d'Etat colombien, né à Bogota. Il a été président de la République entre 1892 et 1898. Source : https://www.biografiasyvidas.com

redresser. Il est mélancolique, rêveur et courageux, bien que son courage soit mis en question par Fidel et par Cova lui-même plusieurs fois dans le texte (rappelons la discussion entre ces deux derniers après la noyade des indigents dans la deuxième partie). Cova est aussi un exclu de la société, un héros qui souffre, mais qui accepte cette souffrance, et parfois même, la recherche. La réunion de toutes ces caractéristiques fait que le mythe romantique du héros est présent dans la LV et que le romantisme finit par s'incarner dans son héros.

Pour Jean Franco, « la preocupación romántica por la doble naturaleza del hombre, el contraste entre sus deseos infinitos y las limitaciones de su condición humana, se manifiestan tanto en el personaje de Cova como en la estructura de la novela[549] ». Ses mots nous renvoient au quatrième paragraphe du *chant* : « ¿Quién estableció el desequilibrio entre la realidad y el alma incolmable ? » (LV : 288). Ce déséquilibre **(NC),** au sens littéral et figuré, est au centre de tout le *chant* et la troisième partie de LV.

> ¿Quién estableció el desequilibrio entre la realidad y el alma incolmable? ¿Para qué nos dieron alas en el vacío? ¡Nuestra madrastra fue la pobreza, nuestro tirano, la aspiración ¡Por mirar la altura tropezábamos en el espíritu! La medianía nos brindó su angustia. ¡Solo fuimos los héroes de lo mediocre ¡ (LV : 288)

Cette courte déclamation, rappelant celle du héros classique du baroque espagnol Segismundo dans *La Vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca « ¡Ay mísero de mí, ay, infelice!/Apurar, cielos, pretendo,/ ya que me tratáis así/. (…) ¿y teniendo yo más alma,/ tengo menos libertad?/ [550]», fonctionne en tant que déclencheur de la dysharmonie qui accable les personnages (Cova et/ou los *caucheros*) et la forêt (l'arbre). Cependant, contrairement à la *oda*, la fonction de cet *incipit* du chapitre est plus ancrée dans la diégèse du texte. Le texte démarre et s'achève avec le pronom personnel *yo* « *Yo he sido cauchero* (LV : 287-289) ». Le seul *cauchero* du groupe étant Silva, la voix appartient en conséquence forcément au vieil homme qui va nous décrire les rapports entre l'humain et

[549] FRANCO Jean, « Imagen y experiencia en *La Vorágine* », *op. cit*., p.137.

[550]« Ay mísero de mí, y ay, infelice!/Apurar, cielos, pretendo,/ya que me tratáis así/qué delito cometí/contra/vosotros naciendo;/aunque si nací, ya entiendo/qué delito he cometido./Bastante causa ha tenido/vuestra justicia y rigor;/pues el delito mayor/del hombre es haber nacido./Sólo quisiera saber/para apurar mis desvelos/(dejando a una parte, cielos,/el delito de nacer),/qué más os pude ofender/para castigarme más./¿No nacieron los demás?/Pues si los demás nacieron,/¿qué privilegios tuvieron/qué yo no gocé jamás?/Nace el ave, y con las galas/que le dan belleza suma,/apenas es flor de pluma/o ramillete con alas, cuando las etéreas salas/corta con velocidad,/negándose a la piedad/del nido que deja en calma; /y teniendo yo más alma,/tengo menos libertad? » in CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, Madrid, Austral, 2010. Journée I, Acte II.

la forêt (entre le *cauchero* et l'arbre), dans l'exploitation. Le texte annonce définitivement le lieu central de l'action dans la troisième partie (*las caucherías*), et la douleur endurée tant par l'homme que par l'arbre. Dans ce *canto*, nous pouvons comprendre que l'homme et l'arbre sont tour à tour l'origine et la victime de cette souffrance, presque de manière symbiotique. L'anthropomorphisme de l'arbre et la confrontation **(NC)** entre humain et non humain, est l'un des centres du récit depuis le début : « con mi cuadrilla de hombres palúdicos, picando la corteza de unos árboles que tienen sangre blanca, como los dioses. » (LV : 287). L'action de l'homme contre l'arbre, le fait de « clavar la hachuela en el tronco vivo » (LV : 287), sera constamment mis en rapport avec des paramètres économiques dans ce récit de début de chapitre : « (una) mano, que tocó las monedas sin atraparlas. » (LV : 287).

Par l'emploi de ces deux premières personnes entre lesquelles se déroule le *chant*, l'axe principal du fragment est le rapport homme-arbre : « clavar el hacha » (LV : 287), « estos árboles que nos miran » « en lo que ha parado este sonador : en herir al árbol inerme » (LV : 288), « tengo trescientos troncos en mis entradas » (LV : 288). Dans ce rapport l'arbre n'existe que sous les yeux des *caucheros*, perdant l'interaction avec ses pairs, disparaissant de la forêt pour exister comme réceptacle de la douleur de l'exploitation, devenant dans le même temps un danger pour la vie de ceux qui l'exploitent. Nous sommes face à une dénaturalisation de la nature, de l'essence de l'arbre (très diffèrente par exemple de celle que nous allons trouver dans *Los pasos perdidos)*, processus très présent dans LV une fois que l'histoire s'installe dans les *caucherías*. Ce rapport sera en partie au centre de notre troisième partie

Un passage au cœur de ce fragment retient forcément notre attention :

> Esclavo, no te quejes de las fatigas; preso, no te duelas de tu prisión: ignoráis la tortura de vagar sueltos en una cárcel como la selva, cuyas bóvedas verdes tienen por fosos ríos inmenso. ¡No sabéis del suplicio de las penumbras, viendo al sol que ilumina la playa opuesta, adonde nunca lograremos ir! ¡La cadena que muerde vuestros tobillos es más piadosa que las sanguijuelas de esos pantanos; el carcelero que os atormenta no es tan adusto como estos árboles, que nos vigilan sin hablar ¡ (LV : 288).

Le narrateur-*cauchero* s'adresse aux *caucheros* : prisonniers et esclaves, ils préfèrent imaginer la condition de captif à celle d'homme libre marchant dans la forêt (condition dans laquelle se trouvent précisément les compagnons de Cova qui, bien qu'en fuite, sont plus ou moins libres de choisir leur chemin). Le texte encadre très précisément

l'espace de cette prison, entre la voûte verte formée par les branches des arbres et les fossés des *ríos inmensos*. Une voûte qui condamne l'espace-prison à la pénombre et laisse l'espace-liberté, la métaphorique *playa opuesta*, au soleil. Le vieux *cauchero* annonce la fin de LV en montrant cet espace-liberté comme un lieu qu'ils n'atteindront jamais. Dans cette dialectique esclave/homme libre dans la forêt, el *cauchero* préfère également les blessures causées par les chaînes à la sangsue collée sur ses chevilles. Enfin, le paragraphe introduit le personnage du geôlier en le considérant moins *dur* que l'arbre, qui surveille sans parler.

Dans le paragraphe suivant, nous retrouvons l'arbre, qui dans son silence, possède « la leche disputada (que) se salpica de gotas enrojecidas ». Dans ce même passage, le récit assimile les binômes gommes et lait avec sève et sang : les quatre éléments vont alimenter l'imaginaire séminal. Le rôle des *caucheros* – ces « castradores robándose la goma ajena » – se résume à la castration de la force sexuelle et reproductive des arbres. Mais le sang et la sève apparaissent aussi : « las venas aumentan la savia del vegetal. ». L'un des *caucheros* exprime la douleur de dérober sous la contrainte : « Yo que no he robado para mis padres, robaré cuanto pueda para mis verdugos. » (LV. 289). Par analogie, ce qu'ils sont en train de faire revient à voler leur propre sang et leur vie : « mientras le ciño al tronco goteante al tallo acanalado de caraná, para que corra hacia la tazuela su llanto trágico, la nube de mosquitos que lo defiende chupa mi sangre y el vaho de los bosques me nubla los ojos. » LV : 289). Pour finir, après cette image à mi-chemin entre l'acte sexuel (allusion à l'éjaculation masculine) et la vampirisation (*chupa mi sangre*), le *cauchero* fusionne avec l'arbre : « Así el árbol y yo, con tormento vario, somos lacrimatorios ante la muerte y nos combatimos hasta sucumbir (LV : 289). »

Dans les deux derniers mouvements du chant, *el cauchero* demande de l'aide à Satan. En cherchant un complice pour la rébellion, il implore l'action de Satan comme seul « líder de la revuelta contra quien nos aplasta como a reptiles para castigar la explotación ». Face à l'impossibilité de quitter la prison, il préfère voir la forêt vouée à l'enfer plutôt que d'y demeurer pour l'éternité.

La dernière phrase prophétise « Y lo que hizo mi mano contra los árboles puede hacerlo contra los hombres ».

Il s'établit dans cette deuxième partie un échange a priori inégal entre l'humain et le non-humain, entre *el cauchero* et l'arbre. Comme cela a déjà été dit, le chant existe dans la narration en guise d'introduction, et les sujets évoqués seront repris jusqu'à la fin

de LV. L'arbre y sera identifié avec la répression, la blessure, le manque de liberté et l'hallucination. Cette dernière est utilisée par Rivera comme un outil servant à canaliser les peurs des hommes envers les arbres pris ici comme l'unité basique de l'entité supérieure, *la selva*. Contrairement à la deuxième partie, l'arbre s'individualise dans ce processus de peur nourri par le phénomène hallucinatoire. Un bon exemple du pouvoir narratif des visions que la forêt produit sur les personnages est l'hallucination de Cova au *Saliente del Vaupés*, une fois que Silva a fini la narration de ses mésaventures, au tout début du troisième chapitre. Il s'agit d'une des descriptions les plus célèbres de la forêt où la personnification et l'ensorcellement de la *selva* arrivent à leur paroxysme. Largement étudiée par la critique, la forêt apparait ici pour confronter la civilisation à la barbarie. Avant cette description de la forêt, Cova rêve et idéalise sa future arrivée salvatrice aux *barracones de Yaguanari*, où se trouvent Griselda et Alicia, en s'imaginant en héros : « y cualquier día, enfrentándome a mi enemigo, le daría muerte, en presencia de Alicia y de los enganchados. » (LV : 293). Pendant cette évocation, il marche sur le feuillage et sent que ses pieds « se (hunden) en la hojarascas y que los árboles (van) creciendo. » (LV : 293, instant précis du commencement de l'hallucination. Les arbres sont décrits comme des *caucheros* qui, après avoir subi une humiliation, décideraient de relever la tête : « iban creciendo a cada segundo, con una apariencia de hombres acuclillados, que se aminaban desperezándose hasta elevar los brazos verdosos por encima de la cabeza » (LV : 293). Dans sa vision de la forêt s'amplifie la dimension de cette prison et établit plus d'espace et de végétation entre lui et le ciel, l'éloignant de la liberté et du ciel protecteur. Finalement, il finira enchaîné par un lierre.

À partir de ce moment, le texte se caractérise par la description d'un enfer invivable où l'arbre est à la fois torturé et tortionnaire, et l'assimilation de l'arbre et de l'homme symbolisée par le mélange de sang et de latex. Et dans ce processus, la description chromatique de la forêt a son importance avec la présence du bleu, du rouge et du vert.

Le bleu correspond bien évidemment à ce ciel que la végétation ne permet pas de voir. Il apparaît dans LV, au tout début du texte, porté par les ailes d'un papillon « en cuyos rizos aparecía aletear la cinta de seda azul, anulada en forma de mariposa » (LV : 123), papillon qu'on va retrouver plus tard dans la narration de *la leyenda de la indiecita Mapiripana* (LV : 225-227).

Le vert, assimilé ici à l'enfer, couleur associée au mystère, est souvent opposé dans l'imaginaire au rouge (vie *versus* mort). Cependant, comme beaucoup de couleurs,

le vert a des significations potentielles très contradictoires, principalement parce qu'il peut représenter aussi bien la naissance et la jeunesse des bourgeons d'une plante, que la moisissure et le teint que prend la peau avant de mourir. Dans LV, le vert est présent très explicitement dans la mort : *enfer vert*, et *la litière de feuilles* encore vertes mais en état de putréfaction. Rappelons que Osiris, dieu égyptien de la mort, est représenté par la couleur verte.

Le rouge, lié inévitablement au sang, sera le troisième des composants permettant de parvenir à la couleur blanche, celle du latex d'hévéa (rappelons que dans la synthèse additivedes couleurs[551], le blanc contient les trois couleurs primaires : bleu, vert et rouge.

Ainsi le vert, couleur de vie et de mort, le rouge, la couleur la plus humaine de la palette et qui dans le texte deviendra le blanc du latex et le bleu, la couleur du ciel que l'on imagine sur les ailes d'un papillon, aident tous les trois à la construction d'une *selva inhumaine et infernale*.

Ainsi, « por primera vez en todo su horror, se ensanchó ante mi la selva inhumana (LV : 294) »: il s'agit d'un moment charnière dans la narration et l'évolution de la personnalité de Cova. La description du paysage sauvage de la forêt est produite ici par une double distorsion : celle de la comparaison d'un *locus amoenus* (*paraíso*) et de l'imaginaire infernal (*infierno verde*), tous deux issus de l'imagination. Si le premier provient d'une interprétation, celle d'un espace littéraire et biblique, la deuxième naît de l'hallucination, principalement véhiculée par la peur. Le sang versé par les *caucheros* et le latex extrait des arbres seront le trait d'union (comme le sang versé du Christ qui s'incarne dans le vin, fera l'union dans l'eucharistie). Tout cela crée une inévitable confusion entre ces deux liquides vitaux pour les deux êtres vivants (l'humain et le non humain). Il y a une transfusion de fluides dans le texte où les imaginaires féminin et sexuel seront très puissants. L'arbre apparait comme démiurge, Clemente Silva, qui porte pourtant la connaissance intime de la forêt dans son patronyme même, conseille de « no mirar los arboles, porque hacen señas, ni escuchar los murmurios ; porque dicen cosas, ni pronunciar palabras, porque los ramajes remedan la voz. » (LV : 308). Il faut alors se renfermer en soi même, s'isoler, marcher dans la forêt sans y être. Mais le pouvoir de l'hallucination est plus fort et, comme dans le passage biblique où en quittant Sodome et Gomorrhe, il ne faut pas se retourner pour ne pas devenir une statue de sel, les hommes (les *caucheros*) regardent, écoutent et parlent avec les arbres. Cette punition sera même

[551] Il s'agit du procédé consistant à combiner les lumières de plusieurs sources colorées dans le but d'obtenir une lumière colorée quelconque dans un ensemble de couleurs déterminé.

explicite dans le cas du personnage Ramiro qui va payer sa transgression d'une soudaine cécité « ¿De modo que tus ojos están perdidos ? (LV : 337) ». L'arbre récupère son espace et, dans une opération semblable à une greffe, rentre dans le corps du personnage principal. Le végétal s'accroche comme à une branche et la jambe du poète devient caoutchouc. Ainsi le sang devient-il latex et inversement. Finalement *la leche blanca* va nourrir le bébé, le fils d'Alicia et Cova. Si le latex est assimilé au sang versé par les *caucheros*, l'enfant doit se nourrir de la souffrance des hommes.

Clemente Silva qui a extrait autant de latex qu'il a versé de sang apparaît désormais comme un Messie : les fugitifs décident de rentrer dans la forêt pour éviter le contact avec les *caucheros* malades et vont attendre l'arrivée de Silva à l'abri dans une clairière. Le vieux *cauchero*, qui dans LV est l'image même de la souffrance « Este mísero anciano Clemente Silva siempre ha tenido el monopolio de la desventura » (LV : 301) est assimilé plusieurs fois dans le texte à l'image du Christ : dans le passage de sa fuite par le Vaupés qui évoque Jésus dans le désert (LV : 251) ; lorsqu'il lave les plaies (LV : 244) ou par l'image récurrente de guide dans les passages les plus compliqués. À la fin, le groupe, perdu parmi les arbres, attend son arrivée, et si pour le héros romantique, la Nature est l'incarnation la plus condensée de Dieu (la manifestation divine de sa grandeur), cette Nature est aussi une métaphore de l'Homme. Les blessures sur son écorce, la dégradation de ses conditions de vie, la menace constante, la mort de l'arbre, sont aussi la fin (l'automne) de l'homme dans la forêt. Et paradoxalement, comme l'homme, l'arbre paraît ne pas appartenir à cet espace par l'effet de la présence et de la destruction humaines.

Dans cette troisième partie, plus que jamais dans le texte, les descriptions sont au service d'une représentation imaginaire du paysage, et en particulier des arbres, qui sont décrits à partir d'hallucinations ou de distorsions, dans la souffrance des *caucheros*. L'auteur continue à reprendre des gestes poétiques dans les descriptions avec un vocabulaire parfois érudit qui crée une trame d'éléments végétaux pour construire le lieu imaginé dans la tête des *caucheros*. Nous avons dans le texte une superposition d'imaginaires mobilisés pour construire un lieu infernal, in-humain et pourtant créé et habité ici par les humains.

II. L'arbre dans Los pasos perdidos.

Pour étudier la présence de la nature dans le roman d'Alejo Carpentier, plus encore que pour *La Vorágine*, intéressons-nous à l'idée de *mouvement centripète*, exposée par Fernando Ainsa dans *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, concept que nous évoquerons à nouveau au moment de traiter la présence de l'eau dans notre corpus. Fernando Ainsa la définit comme

> un movimiento (…) desde las orillas del continente americano hacia su interior, movimiento de repliegue y arraigo, de búsqueda de esencias y tradiciones perdidas en la periferia (con) un personaje que huye de una ciudad situada en la periferia del continente hacia un centro simbólico, identificado con un paraje secreto de la selva americana, donde formas primitivas de vida están preservadas gracias a la dificultad geográfica de acceso[552].

Nous trouvons ici résumée en quelques mots la synthèse du roman de Carpentier, texte qui fait du voyage une nécessité et un mythe, dans le sens classique du terme. La rhétorique classique a conceptualisé le *mythologisme* pour désigner l'usage de la mythologie dans la littérature. La fonction du mythe dans la littérature a évolué : de la contemporanéité du mythe (le lecteur est invité à voir dans l'argument mythologique ou historique un sujet contemporain) à la mythification du sujet contemporain (à partir d'une histoire ancrée dans son époque, l'auteur insinue plus ou moins ouvertement la force d'un mythe). Mais cela nécessite de fournir au lecteur des clés de lecture : dans LPP, c'est le cas, par exemple, des références au poème épique d'Homère[553], mais aussi aux mythes classiques de Sisyphe, Prométhée et Orphée qui confèreront au voyage entrepris la force du mythe, tant par la mythification des espaces que par celle des déplacements dans la nature. Cette idée mythique du voyage convient très bien au récit de par la nature même du cheminement : une quête des sources, des origines même de l'humanité, du « mundo anterior al hombre[554] » (LPP : 227).

Et c'est parce que ce *voyage centripète* est au cœur de la narration que la notion d'espace devient importante. Selon Henri Mitterand, l'espace est « le lieu qui fonde le récit, parce que l'évènement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando*, c'est

---

[552] AINSA Fernando, *Identidad cultural de Iberoamerica en su narrativa*, *op. cit*., p. 232.

[553] « Cette clé, peut être, parfois, de bruyante façon, le titre, comme *Orfeo negro* qui donne d'emblée, si l'on peut dire, la couleur, c'est l'*Ulysse* de Joyce, c'est encore le cas de *Paradis* de José Lezama Lima ou la suite posthume du roman, *Oppiano Licario* », in PELEGRIN Benito, *Alejo Carpentier, écrire, décrire l'Amérique*, Paris, Ellipses, 2003, p. 63.

[554] Selon Ainsa, nous trouvons dans ce groupe des romans latino-américains « centripètes », outre *Los pasos perdidos*, *La Vorágine*, *La casa verde*, *Canaima* et *Green Mansions*. Il s'agit d'une série de romans où bat « el corazón escondido (de la naturaleza) »,

le lieu qui donne à la fiction l'apparence de vérité [555]». Dans ce voyage vers les origines, trois espaces liés à trois moments narratifs distincts vont marquer la diégèse : l'espace urbain, lieu de la proposition et de la préparation du voyage ; les *Llanos* et la *sabana* comme espace de transition ; et enfin, l'espace correspondant à la forêt tropicale (*selva*), lieu de réalisation et dépassement de l'objectif du voyage. Rappelons qu'il s'agit dans cette œuvre d'espaces universels et symboliques, représentatifs de l'ensemble du continent américain : une grande ville, paradigme de la civilisation moderne, un pays tropical en guerre civile, et une forêt tropicale où l'on exploite les ressources naturelles, et habitée par des indigènes. Ces espaces évoquent tour à tour New York, Caracas et l'Orénoque vénézuélien, bien qu'aucun de ces lieux ne soit cité explicitement dans le roman[556].

La critique a souvent dit de l'œuvre de Carpentier qu'elle est un concentré de plusieurs courants de la littérature latino-américaine ainsi que de divers espaces naturels[557]. Si dans la précédente citation de Mitterand, *l'apparence de vérité* est importante, celle-ci sera aussi vitale dans la description de la nature. Selon Hazera, *la selva* est dans LPP « la expresión de lo maravilloso[558] ». Nous allons étudier cette *entité merveilleuse* et voir quels sont les outils employés par l'écrivain cubain pour décrire l'arbre, dans ce voyage vers les sources de l'Humanité.

Le style de l'auteur dans LPP se caractérise par une esthétique clairement baroque

---

[555] MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F. « Ecriture »,1980, p. 266.

[556] Si la ville de New York n'est pas directement mentionnée dans le texte, une référence la concernant se glisse dans le premier chapitre, lorsque le personnage s'arrête devant la vitrine de la librairie Bretanos's : « y todos sabemos que Bretanos's es una de las mejores librerías de Nueva York ». Carpentier dans CHAO Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 119-120. Concernant les autres emplacements du roman : « Si bien el lugar de acción de los primeros capítulos del presente libro no necesitan de mayor ubicación: si bien la capital latinoamericana, las ciudades provincianas, que aparecen más adelante, son meros prototipos, a los que no se dado una situación precisa, puesto que los elementos que se integran son comunes a muchos países, (…) a partir del lugar llamado Puerto Anunciación, el paisaje se ciñe a visiones muy precisas de lugares poco conocidos y apenas fotografiados, cuando lo fueron alguna vez. » Note finale de l'auteur. (LPP : 337)

[557] «El conjunto de sus propuestas y sus relatos suponen un dramático cambo en el rumbo de cómo se entendía entonces el arte narrativo en América, pues lo convirtió en un vertiginoso foco donde se concentraban las más grandes y dispares cuestiones estéticas e intelectuales: barroco, vanguardia, negrismo, existencialismo, universalismo, americanismo, mito, historia, revolución, identidad cultural civilización y primitivismo, el sentido mismo del arte.» OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura 3*, *op*., *cit*., p.507.

[558] CARPENTIER Alejo, *Prólogo a El reino de este mundo*, La Habana, Ediciones Alfred A. Knopf, 1949. Le prologue de son roman est considéré comme sa première référence au terme « *real maravilloso* ». La critique littéraire n'avait tout d'abord guère prêté attention au concept proposé par Carpentier. Il a fallu attendre la consolidation de l'œuvre littéraire de l'auteur et la publication de son texte *De lo real maravilloso americano* dans *Tientos y diferencias* (Montevideo, Arca, 1967), dans lequel il développait plus avant sa théorie du *real maravilloso*, pour que le concept soit repris et étudié par la critique.

et l'emploi de la *réalité merveilleuse*. Dans le prologue à *El reino de este mundo* (1949), récit que l'on pourrait considérer comme partie intégrante du vaste pré-texte de *Los pasos perdidos*, Carpentier emploie le terme *réel merveilleux* et donne sa première définition

> Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertencias riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de *estado límite.* Para empezar, la sensación de lo maravillo presupone une fe. [559].

La végétation en général, et l'arbre en particulier, jouent un rôle important dans cette dimension de *real maravilloso* dans LPP. L'aspect mythique (le voyage) et la présence de la terre dans l'histoire américaine (les espaces), sont les axes autour desquels s'organise la narration. Ses deux aspects seront présentés dans la mise en place de cette « *inesperada alteración de la realidad* », par exemple dans le passage du tunnel, au début du quatrième chapitre.

Carpentier place l'entrée dans la forêt tropicale dans le temps et les espaces de la *Conquista*, et sous le signe du Popol-Vuh, références très importantes pour comprendre la manière dont le texte va appréhender l'espace naturel. Dans cette étape décisive du voyage, le narrateur-personnage est accompagné par *el Adelantado* (le fondateur de villes) et son chien Gavilán, Fray Pedro de Henestrosa (l'évangélisateur), Yannes (le chercheur de diamants), et Rosario (que le narrateur présente comme une femme captive) : ces personnages incarnent les différents archétypes de la Conquista au cours de leur expédition allégorique. Ils vont passer (voyage) d'un lieu mythique à un autre (espace), de « la antesala de la selva (LPP : 168) » (Tierra de Perros), à « la selva verdadera (LPP : 200) » (qui deviendra plus tard la Tierra de Aves). Et pour réussir cette épreuve initiatique, cette *Primera Prueba*[560], il leur faudra transiter par le tunnel dont l'ouverture secrète est signalée sur l'écorce d'un arbre :

> en su corteza se estampaba une señal semejante a tres letras V superpuestas verticalmente, de tal modo que una penetraba dentro de la otra, una sirviendo de vaso a la segunda, en un diseño que hubiera podido repetirse hasta el infinito, pero

[559] CARPENTIER Alejo, *Prólogo a El reino de este mundo*, *op. cit.*

[560] Le personnage va devoir passer *Tres Pruebas* tout au long du voyage : la traversée du passage secret (*los terrores nocturnos*, LPP : 193-199), l'orage (*la tempestad,* LPP : 205-208) et, enfin, la tentation du retour (la prueba decisiva, LPP : 316-327).

que solo se multiplicaba aquí al reflejarse en las aguas. (LPP : 195)

Comme dans LV concernant *el cauchero* Silva, l'arbre est le support, l'outil permettant de communiquer, de faire passer un message élaboré, une sorte de code que le reflet de l'eau semble vouloir répéter à l'infini et que le fleuve commence déjà à cacher, annonçant ainsi le dénouement du roman. L'arbre va nous montrer le chemin pour pénétrer (*penetrar* dans le texte) la forêt, avec toutes les connotations sexuelles que l'on évoquera plus tard. Le personnage principal va découvrir que, pour accéder et rentrer dans la nouvelle dimension, il lui faudra se soumettre à une série d'épreuves qui vont conditionner son intégration dans l'espace merveilleux : il va découvrir également que la forêt a sa propre porte, ses codes et ses secrets, et que le merveilleux n'est pas toujours synonyme de paradisiaque. Bien au contraire : il peut constituer un espace menaçant et dangereux, aspect que viendra confirmer le passage des deux épreuves. Ainsi le lecteur découvre-t-il cette « *revelación privilegiada de la realidad* » à laquelle fait référence le manifeste de Carpentier. « Junto a ese árbol se abría un pasadizo abovedado, tan estrecho, tan bajo, que me pareció imposible meter la *curiaca* por ahí. » (LPP :195). A l'intérieur du passage, les arbres vont former une voûte. Apparaîssent alors les différentes « *escalas y categoría* »:

> Al cabo de algún tiempo de navegación en aquel caño secreto, se producía un fenómeno parecido al que conocen los montañeses extraviados en las nieves: se perdía la noción de la verticalidad, dentro de una suerte de desorientación, de mareo de los ojos. No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo; si las troneras abiertas en la hojarasca no eran pozos luminosos conseguidos en lo anegado. Como los maderos, los palos, las lianas, se reflejaban en ángulos abiertos o cerrados, se acababa por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas, inexistentes. (LPP : 196-197)

Ce passage majeur de la littérature latino-américaine du XX^{e} siècle, qu'on voudrait pouvoir lire pour la première fois tant il est habilement écrit, repose sur un style développé par séquence (les trois V *diseñadas* sur l'écorce, la présentation du tunnel, l'entrée). Il s'agit dans le roman de l'entrée dans la *vraie selva*. Pour la première fois dans le texte, le narrateur pénètre dans l'espace vierge. Egaré voire perdu (montañeros extraviados), victime d'hallucinations, il perd la verticalité et l'équilibre, et prend alors conscience de la dureté de l'épreuve et du fait que la nature sait se protéger envers l'Homme. Le fragment est saturé par l'accumulation baroque de noms et la pénurie

d'adjectifs, aspects sur lesquels nous reviendrons plus en profondeur ultérieurement : l'enjeu est de remplir le vide pour répondre à l'angoisse, par un amoncellement d'éléments naturels (*troneras*, *palos*, *hojarasca*, *maderos*, *lianas*). Le narrateur n'a pas besoin de chercher des mots pour décrire des espaces inconnus ou très différents de ceux qu'il a l'habitude de voir, il est encore dans un registre hallucinatoire où rien ne paraît être ce qu'il est. Il s'agit sans doute d'une expérience fantastique et merveilleuse, où le narrateur tente de se rassurer en cherchant les certitudes par la négation, et dans cette expérience, l'arbre semble disparaître entre les reflets d'eau, Carpentier brouillant volontairement les repères (*No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo*), le merveilleux entrant de plein pied dans la réalité parce qu'il en est indissociable.

En ce qui concerne l'arbre, deux éléments importants sont à souligner dans ce passage du tunnel : les racines et la perméabilité par rapport à la lumière. Les racines font bien sûr référence au sens même du passage, le cheminement vers les origines. Concernant la lumière, la voûte qui apparaît dans LPP est moins opaque que celle dépeinte dans LV, laissant filtrer la lumière. Ici le soleil, extrêmement présent tout au long du roman, parvient à pénétrer à l'intérieur de cette voûte « pues tanto era el verde atravesado por unos pocos rayos de sol » (LPP : 196). Ces rares rayons de soleil marquent une différence évidente avec le manque constant de lumière dans la *prison verte* de Rivera. Dans cet espace, l'arbre est en même temps contenant et contenu, il est la structure qui crée l'espace mais aussi l'un des composants de l'eau (*los maderos*, *los palos*, *las lianas*). Carpentier emploie un vocabulaire réaliste dans lequel se glissent non pas des *irréalités* (cela serait le cas dans le contexte naturel européen) mais des *réalités occultes* : « se acababa por creer en pasos ilusorios. » (LPP : 197). Dans le passage, l'arbre, en collaboration avec l'eau, est montré comme l'élément initiatique, fondateur de l'action, rendant propice, dans ce cas, l'expérience du *real maravilloso* qui va justement définir l'espace américain. Grâce à la prolifération d'énonciations simples, d'un lexique réaliste et sans adjectivation qui procède par accumulation, le passage dégage une certaine authenticité. Il faut noter, avant tout, que le réel merveilleux selon Carpentier se fonde essentiellement sur l'apparition de possibles réalités occultes. L'accès à ces réalités extraordinaires est possible seulement par le biais de deux éléments indispensables, la foi et le déplacement (mouvement, voyage) ou désir de découvrir en personne, par l'expérience. Rappelons l'une des grandes citations du roman, tirée du dernier chapitre, presqu'en guise de conclusion : « los mundos nuevos deben de ser vividos antes de ser explicados. » (LPP : 333). Nous pouvons en déduire que le merveilleux n'advient pas,

mais qu'il faut aller le chercher, ce qui ne veut pas dire qu'il faudrait le construire. Comme cela a déjà été largement commenté, l'auteur rejette un certain merveilleux, celui « obtenido con trucos de prestidigitación », en référence évidente au surréalisme et au fantastique européen, dont il veut révéler l'usure. Dans le prologue de *El reino de este mundo*, cité au début de ce point, Carpentier évoque les « maravillas reales » de Haïti : en insistant sur le *real*, il souhaite focaliser l'attention sur le fait que le merveilleux réside dans la réalité américaine, qu'il est inhérent à cette réalité. Comme le merveilleux que l'on va découvrir dans LPP en suivant les signes gravés dans l'écorce de l'arbre-porte. Soulignons que Carpentier, au moment de l'écriture du célèbre prologue, avait déjà réalisé ses voyages, en 1947 et 1948 dans la grande savane et l'Alto Orinoco. Survolant le sud du Venezuela, il avait déjà découvert les merveilles de la forêt tropicale, et il avait certainement entrevu les magnifiques cours d'eaux et les incroyables formes rocheuses, les *tepuys*. Tout laisse à penser que son style, dans le célèbre prologue, pourrait déjà être affecté non seulement par les beautés du Caribe mais aussi par les paysages Orénoco-amazoniens. En tout cas, il considère que cette réalité contient du merveilleux, qui préexiste dans les Amériques sans besoin d'inventer des prodiges surréalistes. Il suffit de la regarder d'un autre point de vue pour trouver son essence. Et ce point de vue original réside dans « lo primitivo », dans « la fe », et aussi dans l'émerveillement, la capacité à se laisser surprendre et à être admiratif face à l'inconnu/méconnu. Concernant cette foi nécessaire pour se laisser porter, rappelons l'une des phrases les plus commentées de son prologue-manifeste : « Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone une fe[561].» L'expérience religieuse est en effet fondamentale dans LPP. Carpentier insiste sur l'importance de la foi dans son projet, juste au moment où le sacré est en crise en Europe,

[561] Concernant la théorie esthétique de Carpentier et *l'acte de foi,* rappelons les mots de José Miguel Oviedo en 2001 : « Debe señalarse que, medio siglo después, las bases filosóficas del cubano para hacer esa afirmación aparecen hoy más discutibles y endebles: el realismo mágico o maravilloso no es un acto de fe, ni una propensión "natural" que solo se halla en América Latina o que sea una "categoría" exclusiva de su historia: tampoco es una receta para reactualizar el estilo barroco. El realismo mágico es una *poética*, un lenguaje y una visión narrativa que los novelistas hispanoamericanos parecen haber manejado mucho mejor que otros; es un logro estético de este siglo, no una predisposición cultural. » OVIEDO José Miguel*, Historia de la literatura*, *op. cit*. p. 512.

Cette différenciation entre le *réel merveilleux* comme trait identitaire américain et le *réalisme magique* comme style, est fondamentale pour comprendre la littérature du XX^{e} siècle en Amérique latine. Le terme realismo mágico est utilisé pour la première fois par le critique d'art allemand Franz Roh dans son livre *Nach-expressionismus, magischer Realismus*. Avec ce terme, il veut décrire le réalisme étrange et inhabituel des œuvres post-expressionnistes, empreintes de surréalisme et de figuration, dans certains tableaux américains des années 1920, tels que ceux d'Iban Albright, Paul Cadmus ou George Tooker. Le terme parvint à la langue castellane avec la traduction de 1925 du livre *Realismo mágico* (Revista de Occidente, 1925). En 1947, il fut introduit dans la littérature hispano-américaine par Arturo Uslar Pietra dans son essai *El cuento venezolano*.

dans les années qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale. Nous verrons plus bas, concernant ce passage, l'importance du baptême des eaux.

Ainsi, dans le passage du tunnel, tout est réel dans une ambiance irréelle où le merveilleux arrive avec la pluie d'éléments naturels (*hollín vegetal, maderos, comejenes*) et le reflet de l'eau « No se sabía si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo » (LPP : 196-197). Effectivement, tous les éléments merveilleux appartiennent au réel, et dans ce processus, l'arbre *reste* un arbre, contrairement à l'œuvre de Rivera où l'arbre se transforme en une multiplicité d'incarnations anthropocentriques.

Nous allons maintenant nous centrer sur l'emploi du mot, sa prolifération, sa précision et sa valeur dans le cheminement lié à ce *mouvement centripète* propre à LPP. À ce propos, et dans le cadre d'une analyse sur la présence de l'arbre, nous trouvons très intéressants les mots de l'auteur dans *Tientos y diferencias* en 1967 :

> …ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo, todo lo que nos define, envuelve y circunda […] para situarlo en lo universal. Terminánronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son « curiaras », « polleras », « arepas » o « cachazas ». Terminánronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de la página para explicar que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabra cabales, pertenecientes al vocabulario universal. (…) Nuestro arte siempre fue barroco. (…) El legítimo estilo del novelista latinoamericano es el barroco[562].

Dans le but d'exposer et valoriser la nature américaine, Carpentier, qui écrit fondamentalement pour un public occidental, insiste sur l'authenticité de cette nature indépendamment de tout artifice (*Nuestra ceiba, nuestro árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales*) et pour cela considère que le mot, sa prolifération et sa précision, sont le meilleur moyen pour y parvenir (*por la operación de palabra cabales*). L'écrivain Luis Harss, important critique chilien, a férocement condamné cette utilisation du lexique de la part du cubain. Dans *Los Nuestros* (1978), Harss déplorait que « En *Los pasos perdidos*, como en parte de la obra posterior de Carpentier, mucho, demasiado, se fabrica con el lenguaje[563] », parlant même d'un « apetito mórbido por la palabra[564] », ou d'une pétrification de la syntaxe : « No hay casi dialogo y cuando lo hay, es de una

[562] CARPENTIER Alejo, «Problemática de la actual novela latinoamericana» in *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, p. 107-108
[563] HARSS Luis, *Los Nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 72-73.
[564] *Ibid.*

rigidez casi hierática[565] ». Cette évaluation négative nous paraît cependant trop sévère concernant *Los pasos perdidos*, et nous la réserverions plus volontiers aux dernières œuvres de Carpentier, telles *Concierto barroco* (1974) par exemple.

Cet appétit pour le verbe s'incarne notamment dans la précision du lexique, l'un de ses *modus vivendi* littéraires. Nous pouvons le vérifier tout au long de différents passages : par exemple dans la description de la musique et le passage du *nacimiento de la música* (LPP : 225), l'écriture du Trino (LPP : 266-268), les pluies et le « *ruido universal y constante del agua* » (LPP : 257) ou même dans les descriptions architecturales des roches rencontrées autour de Santa Mónica del Venado (La Tierra del Ave, LPP : 246-247). Cependant, son vocabulaire se fait plus général lorsqu'il s'agit du lexique de l'arbre. Dans ce cas, il ne fait pas preuve de la même obsession de répertorier que Rivera dans LV. Carpentier fait mention d'une dizaine d'espèces d'arbres à peine (voir Annexe) tout au long du roman: « Al pie de un árbol grande (LPP : 211) » « lluvia antes de llegar a las copas de los árboles (LPP : 211), « detrás de los árboles gigantes (LPP : 210) « tras de los árboles derribados (LPP : 177) », « desde los gigantes árboles plateados (149) », « los arrieros hablaban de árboles que sangraban cuando se les hería en viernes santo (LP : 92) ». Ainsi l'emploi du générique est-il le cas le plus fréquent, simplement qualifié d'un adjectif (*grande*, *gigante*, *derribados*, *plateados*). Concernant la dernière citation (celle du *viernes santo*), il s'agit d'une référence éminemment syncrétique, qui montre que, malgré l'utilisation du générique, l'importance des compléments et locutions employés dans la phrase pour qualifier le substantif « arbre » est essentiel pour enrichir le discours. Dans ce cas, cette référence au deuxième jour du *triduum pascal chrétien*, a un double rôle. D'un côté, il s'agit de la seule référence dans le roman à l'hévéa[566]. Cependant, dans ce cas, la référence a une valeur symbolique, l'arbre saignant des suites de la torture infligée par les *caucheros*, image qui nous mène au second aspect : l'image syncrétique du Christ lors du Vendredi saint, jour de la Passion et de la Crucifixion. Le sang du Christ se mélange au niveau symbolique avec celui de l'arbre, comme cela sera le cas également avec le sang du *cauchero* Silva dans la troisième partie de LV.

Dans ces exemples, l'arbre apparaît comme élément symbolique mais aussi comme élément du paysage, servant à nous rappeler où se déroule l'action. Sa fonction se

[565] *Ibid.*

[566] Le texte fait néanmoins plusieurs fois référence aux *caucheros*, sans avoir, en tout cas, une réelle importance ni symbolique ni dans la diégèse du texte.

limite au spatial, le temporel étant porté par d'autres éléments, par exemple l'eau qui marque les saisons (avec la montée des fleuves).

Une seule fois dans le texte, Carpentier va employer un vocabulaire précis en référence aux différentes espèces d'arbres, lorsque le texte décrit l'arrivée dans *la selva verdadera*, passage considéré comme la description la plus détaillée de la forêt dans le roman. A ce moment, dans l'espace mythique du texte, le groupe vient de réussir la *Primera Prueba* et s'approche à la Tierra de Aves :

> Como el agua, salida de su cauce, anegaba inmensas porciones de tierra, ciertos árboles retorcidos, de lianas hundidas en el légano, tenían algo de naves ancladas, en tanto que otros troncos, de un rojo dorado, se alargaban en espejismos de profundidad, y los de antiquísimas selvas muertas, blanquecidos, mas mármol que madera, emergía como los obeliscos cimeros de una ciudad abismada. Detrás de los sujetos identificables, de los moriches, de los bambús, de los anónimos sarmientos orilleros, era la vegetación feraz, entretejida, trabada en intríngulis de bejucos, de matas, de enredaderas, de garfios, de matapalos. (LPP : 200)

Même si dans ce fragment, la présence végétale est d'abord introduite de façon très vague (*ciertos árboles)*, l'arbre sera inclus par la suite parmi les *sujetos indentificables* : l'arbre est le seul *sujet* que le narrateur est capable d'identifier clairement dans ce labyrinthe végétal. Entre la formulation indéfinie (*ciertos árboles*) et la citation plus détaillée (en tant que *sujetos identificables*), l'arbre paraît submergé par les eaux, une forme allongée du fait d'un *espejismo de profundidad.* Il se trouve mêlé à des arbres d'autres époques, ceux des *antiquísimas selvas*. Contrairement au passage précédent, se multiplie l'adjectivation, outil édifiant la prose baroque chère à Carpentier. Dans ses conversations avec Ramón Chao, il dit que pour réussir avec quelques mots la description d'un objet dans toute son extension, couleur, poids, densité, taille, texture…) « esto solo le logra mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico[567]». C'est le cas pour le fragment précédent où se multiplient les deux possibilités brandies par l'écrivain (*retorcido*, *dorado, muertas*, *abismadas*, *feraz*).

Nous pouvons également apprécier dans ce passage combien la présence minérale se fait de plus en plus évidente : les arbres immergés deviennent *obeliscos cimeros de una ciudad abismada*, annonçant l'existence de la ville *del Adelantado*.

La suite du fragment précédent met en exergue la férocité de la végétation : la

[567] CHAO Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 47.

lutte pour la survie des arbres dans l'épaisseur de la forêt y est dépeinte en des termes détaillés et relevant du vocabulaire guerrier (*batalla*, *lucha*, *armando*, *lacerados*…)

> El desmedido estiramiento de ciertas palmeras escuálidas, el despunte de ciertas maderas que solo lograban asomar una hoja, arriba, luego de haber sorbido la savia de varios troncos, eran fases diversas de una batalla vertical de cada instante, dominada señeramente por los árboles más grandes que hubiera visto jamás. (…) y se abrían en cielo despejado, por encima de toda lucha, armando con sus ramas unos boscajes aéreos, irreales, como suspendidos en el espacio, de los que colgaban musgos transparentes, semejantes a encajes lacerados (LPP : 201).

Grâce à sa capacité d'étonnement et d'émerveillement face à ce qu'il est en train d'observer (*los árboles más grandes que hubiera visto jamás*) apparaît alors le merveilleux (*armando con sus ramas unos boscajes aéreos, irreales, como suspendidos en el espacio*). Et pourtant l'arbre ne perd jamais sa condition primaire d'élément végétal, unité de base de la forêt. Carpentier passe dans LLP de l'image de l'arbre *urbanisé* (*la palmera trazada por eminentes urbanistas de los suburbios (en) los patios de las casas coloniales*, LPP : 49), à celle d'arbre sauvage (*retorcidos*, *de lianas hundidas en el légano (en) la selva verdadera*, LPP : 200). L'auteur utilise un imaginaire anthropomorphe de lutte de classe représentant la féroce bataille pour parvenir le plus haut possible, laissant aux marges les perdants (*encajes lacerados*). Ainsi l'arbre pénètre petit à petit dans le texte pour montrer la complexité de la nature et le narrateur va découvrir *la mentira de la selva* :

> Lo que más me asombraba era el inaceptable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho. […] las cortezas caídas cobraban muy pronto una consistencia de laurel en salmuera, y los hongos eran como coladas de cobre, como espolvoreos de azufre […] (LPP : 201-203)

La réalité dans la forêt est-elle trompeuse ? Il y a *muchas verdades en entredicho* parce que la vérité, comme la réalité, est duelle. C'est la vision de l'être humain qui transforme la nature en paradis puis en enfer, un espace où règne la joie en prison (*las cortezas* en *laurel* et *los hongos* en *azufre*). Dans le texte de sa conférence *Lo barroco y lo real maravilloso*[568], nous pouvons lire que « el surrealismo (…) perseguía lo maravilloso a través de los libros, a través de cosas prefabricadas (…) ». L'auteur fait référence au

[568] https://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/

merveilleux fabriqué avec préméditation et, si les surréalistes sont partis à sa recherche à travers des livres, le personnage de LPP va le trouver de manière tangible dans la forêt amazonienne. Et Carpentier va le trouver dans l'écriture, dans l'entreprise romanesque dans laquelle il va déplacer et sublimer son horizon artistique :

> La selva con sus hombres resueltos, con sus encuentros fortuitos, son su tiempo no transcurrido aun, me había enseñado mucho más, en cuanto a las esencias mismas de mi arte, al sentido profundo de ciertos textos, a la ignorada grandeza de ciertos rumbos, que la lectura de tantos libros que yacían ya muertos para siempre, en mi biblioteca. (LPP : 307)

Un aspect à souligner concernant l'évolution de l'arbre dans la diégèse du roman est le fait de la disparition progressive de l'arbre dès qu'apparaît l'être humain. Rappelons le passage des mines :

> Todo respira misterio en aquel paisaje mineral, casi huérfano de árboles. De trecho en trecho había amontonamientos basálticos, monolitos casi rectangulares, derribados entre matojos escasos y esparcidos (…) restos de una necrópolis perdida, donde todo era silencio e inmovilidad. (LPP : 168-169)

La nature ne connaît pas la ligne droite et seul l'homme peut *entasser* les métaux. L'arbre disparaît de la narration dès que la présence humaine est avérée. Une fois que le texte arrive aux *Grandes Mesetas*, le paysage récupèrera à nouveau la force *tectonique* du chapitre consacré aux mines.

> Amanece sobre las Grandes Meseta. Las nieblas de la noche demoran entre las Formas, tendiendo velos que se adelgazan y aclaran cuando la luz se refleja en un acantilado de granito rosa y baja al plano de las inmensas sombras recostadas. Al pie de los paredones verdes, grises, negros, cuyas cimas parecen diluirse entre brumas, los helechos sacuden el leve cierzo que los esmalta. Asomado a una oquedad en la que apenas pudiera ocultarse un niño, contemplo una vida de líquenes, de musgo, de pigmentos plateados, de herrumbres vegetales, que es, es escala minúscula, un mundo tan complejo como el de la gran selva de abajo. (…) Hay tantas vegetaciones distintas, en un palmo de humedad, como especies se disputan *allá* el espacio que debiera bastar para un solo árbol. (…) Aquí es donde nos bañamos, (…) brotando (el agua) de cimas ya encendidas por el sol, para caer en blanco verde, y derramarse, más abajo, en cauces que las raíces del tanino tiñen de ocre. (LPP : 239)

Dans LPP, certaines évocations ou descriptions montrent en quelque sorte une forêt antonomastique où la nature paraît plus vraie que nature, comme s'il s'agissait d'un

tableau fourmillant d'images. Françoise Moulin évoque[569] à ce titre l'exercice d'ekpharasis[570], utilisé parfois par l'écrivain cubain pour inventorier une série de paysages. Le paragraphe repris ci-dessus illustre bien cette méthode d'appropriation et de création du paysage, entendu comme portion d'espace cadrée. Ici, le paysage apparaît délimité premièrement par ces Formes, qui évoquent clairement la verticalité, et par la référence au pied de la surface rocheuse (*Al pie de los paredones*). Le narrateur se place en observateur (*contemplo*), le tableau émerge à travers le brouillard et immédiatement l'œil se fixe sur le point de lumière (*cuando la luz se refleja en un acantilado de granito rosa*). Nous sommes face à un paysage statique et minéralisé, structuré par des lignes verticales coupées par une végétation miniaturisée, couchée entre les cavités. La palette chromatique est délicate et précise (*granito rosa* et *verdes, grises, negros*), lignes de fuite (*cimas parecen diluirse entre brumas*) et perspectives (*inmensas sombras recostadas*) sont tracées. La nature s'efface derrière un paysage peint par l'auteur.

Las Formas vont s'approprier la force symbolique dans le texte et apparaître comme arrière-plan de l'action mais comme élément fondateur de ce nouvel espace, comme nous allons le voir dans le chapitre consacré aux cours d'eau. Ce qui va disparaître maintenant dans le brouillard sont las *Formas* et les arbres deviennent « helechos » au pied des roches. La végétation est maintenant confinée dans de petits espaces (*oquedades*) dans la roche. L'auteur nous montre *una selva en escala minúscula*. Au niveau chromatique, le vert qui était prédominant quelques pages auparavant (« todo se enciende en verde » (LPP : 207)) va peu à peu céder la place à une palette allant du *granito rosa* au *blanco verde,* et finalement, à l'*ocre*. L'arbre apparaît comme un condensé de *la gran selva de abajo*: « como especies se disputan allá el espacio que debiera bastar para un solo árbol ». Ayant magnifié cette *forêt en miniature*, la comparaison fait de l'arbre un être vivant porteur d'une grande force vitale. Cependant, dès l'arrivée du groupe sur les grands plateaux (*Grandes Mesetas*), cette force vitale dans la narration va se heurter à la présence des roches.

L'arbre disparaît tout naturellement de la narration une fois que les personnages

[569] MOULIN Françoise, « Espace, nature, paysage : indivisible triade de *Los pasos perdidos* » in VÁSQUEZ Carmen (dir.) *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, Paris, Indigo, 2003.

[570] « Le terme ekpharasis désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire- peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc.- que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. Exemple souvent cité : la description du bouclier d'Achille dans l'œuvre d'Homère. Il s'agit donc d'un beau développement 'détachable' (ek), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme œuvre d'art. » in HAMON Philippe, *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p.8.

arrivent à Santa María de los Venados, ville fondée par *el Adelantado*. Le soleil et la pluie occupent une grande partie de l'espace narratif :

> Los días son interminables. Llueve demasiado. La ausencia de sol, que aparece a mediodía como un disco difuminado, más arriba de las nubes que de grises se hacen blancas por unas horas, mantiene como en estado de agobio esta naturaleza necesitada de sol par aponer a cantar sus colores y mover sus sombras sobre el suelo. (LPP : 276)

Dans *La Tierra de Ave* : entre la terre (très minérale avec ses roches énormes) et le ciel (avec le soleil et la pluie), les arbres ne sont pas évoqués, à deux exceptions près. Une première fois pour souligner précisément la non-présence de l'arbre dans le village, « un árbol entero que cae, de raíces, de lo alto de una cascada, envuelto en borbollones de fango » (LPP : 276). Et une seconde fois, beaucoup plus importante dans le texte, pour évoquer la *Danza de los Arboles*. Alors que l'arbre semble plus *oublié* que jamais dans le texte, apparaît ce très beau passage, qui permet au narrateur d'offrir une description très esthétique de l'arbre, de ses branches et de ses feuilles, et analyser en même temps la perception de la nature :

> Ante todo sentir y ver. Y cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra una voz. Así he descubierto de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles. (…) Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas, con blancas pausas, respiros, vencimientos, que se alborozan y son torbellino, de repente, en una música prodigiosa de lo verde. Nada hay más hermoso que la danza de un macizo de bambús en la brisa. Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo (LPP : 256).

Nous sommes devant un exercice de contemplation de la nature où le narrateur qui regarde un arbre qui danse au gré du vent se retrouve dans la position du musicien déchiffrant une partition de musique. Le narrateur se laisse surprendre par ce qu'il regarde, comme s'il s'agissait d'un acte de foi, qui le fait accéder à une autre vision de la réalité, celle de l'artiste (*la danza del árbol*). C'est alors que le narrateur formule la réflexion finale :

> Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las caledonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema (LPP : 256).

Pour ce faire, il faut refonder les codes d'observation de la nature, ce qui suppose de dépasser radicalement le simple *regard* occidental, quand bien même il émanerait du savant cultivé. Connaître les codes (esthétiques et culturels) permettra de lire un poème sur la coquille d'un escargot ou de lire une partition dans la danse des feuilles d'un arbre. La même partition qui obsède le narrateur du fait du manque de papier. Ce manque de papier pour écrire son Treno devient alors une obsession « escribir en ayugas, en cortezas, en el cuerpo de venado que adorna un rincón de nuestra choza » (LPP : 275). Écrire peut-être sur l'écorce d'un arbre, parce que, comme il dira plus tard, pendant la recherche de la porte cette fois-ci sans l'aide del *Adelantado* «lo escrito sobre una corteza nunca se borra» (LPP : 324). Le papier, dont l'origine est dans l'arbre qui l'entoure, va motiver en partie son retour à la grande ville, *al allá*. Mais *el allá* devient rapidement un labyrinthe, un autre huis-clos : « La ciudad no me deja ir. Sus calles se entretejen en torno mio como los cordones de una masa, de una red, que me hubieran lanzado desde lo alto. » (LPP :311). *Allá*, il est entouré maintenant de papiers, dans les bibliothèques, dans son appartement, sur les étagères où trônent plein de livres qui ont perdu tout intérêt pour lui. *Allá,* il a le papier mais il lui manque *les arbres*. Paradoxalement, où se trouvent ces derniers, manque le papier. Il échoue dans sa tentative de retour, ne parvenant pas à *lire* correctement la forêt et il comprend que « la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo. » (LPP : 327). Cet instant est passé et l'arbre qui l'avait laissé franchir l'entrée, dissimule désormais sa voie d'accès. Le merveilleux reste caché cette fois-ci dans cette architecture naturelle formée par la forêt. La nuit tombe « y las plagas se espesan zumbantes al pie de los árboles. » (LPP : 327). Les vacances de Sisyphe sont terminées.

Dans LPP, l'arbre, tout au long du cheminement stylistique vers le *maravilloso*, ne perd jamais son authenticité parce qu'il est habité par ce merveilleux, comme le reste de la nature américaine. Ce n'est que tardivement, et avec une moindre importance, qu'il se mue en menace (contrairement à l'arbre chez Rivera). C'est grâce à l'étonnement, à la surprise et à une description mise au service de l'exaltation, que l'arbre apparaît avec une beauté qui évolue au fur et à mesure que le voyage mythique avance vers le centre géographique et historique du continent. Dans ce voyage et dans certains passages, toujours à partir d'une interprétation de la nature ancrée dans une vision originale propre au territoire américain, l'arbre va basculer vers le merveilleux.

Conclusion

Si Carpentier avait pour intention de « rechazar el regionalismo realista [571]», ainsi que les dérives dogmatiques du surréalisme, comme nous l'avons montré, l'arbre joue sans aucun doute un rôle important dans cette réussite. L'auteur fuit ce régionalisme en modernisant la narration et en décrivant la végétation rationnellement. Pour ce faire, il utilise en partie la personnalité de l'auteur-narrateur : le personnage central anonyme ne parvient pas à se libérer du corset intellectuel occidental, ni à entrevoir les espaces végétaux autrement qu'à travers le filtre savant. L'auteur fait alors basculer la narration vers le *real maravilloso* à partir d'une vision originale, portant un regard renouvelé sur la nature américaine. C'est avec cette vision plus analytique de la chose végétale, et par contraste, que Carpentier parvient à mettre en exergue le côté merveilleux propre à la nature américaine.

Carpentier livre une vision rationnelle de la nature, décrivant les paysages comme s'il s'agissait d'une étude picturale (nous verrons que c'est un aspect plus évident dans le traitement de l'eau et des grands espaces minéralisés de la savane). Cette langue analytique, en intellectualisant le paysage, souligne les mensonges de la nature. Le narrateur parvient précisément à nous démontrer combien la langue modelée par les paramètres grammaticaux et syntactiques occidentaux n'est pas le bon outil pour décrire cette nature, rendant dès lors nécessaire une mutation desdits paramètres de langue, mutation qui prend ici la forme du réel merveilleux.

III. L'arbre dans *La casa verde*.

Avec la parution du roman *La casa verde,* Mario Vargas Llosa va utiliser dans la manière de décrire la forêt tout un arsenal de techniques narratives : récits pluridimensionnels, dialogues télescopiques, effets de mise en abîme ou « *caja china* », « *vasos comunicantes* » et juxtaposition de temps narratifs. Il avait déjà utilisé une partie de cette palette stylistique, héritée de Dos Pasos, Faulkner, Joyce et du *nouveau roman*[572],

[571] SILVA-CÁCERES Raúl, « *Paratextualidad y paisajes en Los pasos perdidos de A. Carpentier* », in VÁSQUEZ Carmen (dir.), *Alejo Carpentier et* Los pasos perdidos*,* Paris, Indido, « Université de Picardie Jules Verne », 2003, p. 135-158.

[572] Concernant les deux grands courants en Europe pendant les années 1950, Vargas Llosa se considère beaucoup plus influencé et proche du concept sartrien que par le *nouveau roman* : « Cuando leí el

dans son œuvre précédente, *La ciudad y los perros* (1962). Cependant, dans LCV, Vargas Llosa complexifie l'exercice en multipliant le nombre de personnages et d'espaces où va se dérouler l'action.

Son premier roman se déroule à Lima pendant les années 1950, dans un espace entièrement urbain ou semi-urbain (la ville et sa périphérie d'*asentamientos urbanos ilegales*, qui deviendra la banlieue tentaculaire d'aujourd'hui). Si l'action de *La ciudad y los perros* se déroule dans l'espace clos de l'école militaire Leoncio Prado et les quartier sud de la ville (Victoria, Lince et, bien sûr, Miraflores), dans LCV, Vargas Llosa fait voler les murs en éclats et déploie son récit dans plusieurs espaces très ouverts et différents les uns des autres: Piura et le désert de Sechura à l'ouest ; tandis que vers l'est, l'action se déroule tour à tour dans le village de l'Alto Marañón Santa María de Nieva, dans une île sur la rivière Santiago, la garnison de Borja et à Iquitos. Dans son deuxième roman, l'auteur va également multiplier le nombre de personnages : il va multiplier la déjà nombreuse présence de personnage de son premier roman en passant maintenant à une galerie comptant une cinquantaine de personnages, dont une dizaine pourraient à eux seuls être à l'origine d'autres romans (comme c'est le cas de Lituma[573]).

Dans LCV, l'auteur laisse de côté en partie le matériel purement biographique même s'il puise dans ses souvenirs personnels, tels ceux de son enfance à Piura en 1946, comme dans d'autres plus récents tel son voyage dans la région de l'Alto Marañón (voyage entamé en 1957 avec l'anthropologue Dr. Juan Comas pour le compte de l'*Instituto Lingüístico del Verano* et de la *Universidad de San Marcos de Lima*[574]).

---

segundo tomo de *Situaciones* de Sartre, que se titula ¿Qué es la literatura ? quedé deslumbrado con sus ideas. Para un joven con vocación literaria en un país subdesarrollado como era el Perú en esos años, las ideas de Sartre eran muy estimulantes (una visión politizada de la narrativa) » Et concernant le nouveau roman « Estas novelas experimentales se apartan totalmente de la preocupación sociopolítica para afrontar que la literatura es antes que nada un arte, una construcción textual que genera placer estético y que no puede subordinarse a preocupaciones ajenas a lo literario. Esta escuela (…) envejeció muy mal. Yo creo que hoy la mayor parte de los miembros del *nouveau roman* apenas tienen lectores (…) aunque desde el punto de vista experimental si empujaron la novela. » VARGAS LLOSA Mario*, Conversación en Princeton con Rubén Gallo*. Madrid, Alfaguara, 2017, pp. 25-29.

[573] Le personnage de Lituma apparaît déjà dans le récit *Un visitante* de *Los jefes*, paru en 1957 : « Parece sereno ; sus mansos cuelgan a los lados. -Sargento Lituma, amárrelos. Lituma deja el fusil en el suelo y desenrolla la soga que tiene en la cintura.» p. 11. C'est dans ce récit qu'est évoqué pour la première fois le contexte amazonien chez Mario Vargas Llosa : « Pero el bosque es solo un anuncio de la selva, un simulacro : acaba al final de una hondonada, al pie de una maciza montaña, tras la cual se extiende la selva verdadera ». p. 103. Rappelons que le personnage apparaîtra plusieurs fois dans les œuvres de Vargas Llosa à différentes étapes vitales de son parcours en tant que Guardia Civil : dans *¿Quién mató a Palomino Morelo?* (1986) et *Lituma en los Andes* (1993)

[574] Concernant la genèse du roman, lire *Historia secreta de una novela* « He pensado que podía ser interesante para ustedes, lectores de novelas, asistir a uno de esos strip-teases de los que resulta una ficción ». VARGAS LLOSA Mario, *Historia secreta de una novela*, *op. cit*. p. 12. Il s'agit de la transcription d'une conférence prononcée en 1968 à Washington State University. Vargas Llosa y conte

Ainsi, trois éléments vont l'aider à créer une vision spatiale plus vaste de son pays : le souvenir de son enfance sur la côte nord du Pérou[575], la découverte d'une partie de la réalité amazonienne[576] et l'utilisation des techniques précédemment évoquées. Dans LCV, la rupture avec l'écriture linéaire et la juxtaposition de séquences donne l'image d'un chaos, d'un magma de personnages et d'histoires entremêlés. Cependant, comme le formule José Miguel Oviedo,

> Si, por un lado, la obra tiende a aparecer caótica y abrumadora, por otro, la rigurosa organización estructural y ciertas claves estilísticas le ponen orden. Poco a poco, la maraña cede y nos permite apreciar que las líneas argumentales, siendo del todo dispares, convergen de modo armonioso e impecable[577].

La similitude avec *la maraña selvática* où le lecteur semble ouvrir une *trocha* dans des sentiers déjà bien balisés par l'auteur, est évidente. Cette structure alambiquée dans la narration sera très fréquente dans la première partie de l'œuvre du Péruvien et servira à faire naître l'image d'une *jungle* métaphorique, mais aussi d'un désir, celui que Carlos Fuentes a nommé « *el afán totalizador de Vargas Llosa*[578] ».

L'analyse de la présence de l'arbre dans *La casa verde* s'inscrit dans l'étude d'une volonté totalisatrice[579], où tout est interconnecté, aspect intimement lié à l'idée de lieu et que l'on peut lire. L'idée de lieu (topos), liée à celle de cronotopos de Bajtin[580] (comme

---

l'origine de *La casa verde* et tout le processus d'écriture. Ce document remplace d'une certaine manière l'autre document concernant la description et l'élaboration de son deuxième roman, les entretiens entre l'écrivaine mexicaine Elena Poniatowska et Vargas Llosa en 1967.

[575] « O quizá fue el descubrimiento de mi país, ya que 1946 fue el primer año que pasé en el Perú (…). En esa época, entre los nueve y los diez años, yo era un nacionalista fervoroso, creía que ser peruano era preferible a ser, digamos, ecuatoriano o chileno, todavía no había comprendido que la patria era una casualidad sin importancia en la vida. » in VARGAS LLOSA Mario, Historia de., *op. cit*., p. 14.

[576] « Este recorrido por el Perú amazónico fue, también, una conmoción para mí. Descubrí un rostro de mi país que desconocía por completo, creo que hasta entonces la selva era un mundo que solo presentía a través de las lecturas de Tarzán y de ciertos seriales cinematográficos. Allí descubrí que el Perú no solo era un país del siglo veinte, con abundantes problemas, desde luego, pero que participaba, aunque fuera de manera caótica y desigual, de los adelantos sociales, científico y técnicos de nuestro tiempo, como puede uno creerlo si no se mueve de Lima o de la costa, sino que el Perú era también la Edad Media y la Edad de Piedra. » in VARGAS LLOSA Mario, Historia de., *op. cit*., p. 29.

[577] OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura* 3, *op. cit*., p. 333.

[578] FUENTES Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 35.

[579] « Novelas como *La casa verde* poseen la fuerza de enfrentar la realidad latinoamericana, pero no ya como un hecho regional, sino como parte de una vida que afecta a todos los hombres, y que como la vida de todos los hombres no es definible con sencillez maniquea, sino que revela un movimiento de conflictos ambiguos. » FUENTES Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*. p. 36.

[580] BAJTIN Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1974].

nous allons le voir plus loin dans l'analyse du fleuve), reste fondamentale dans toute étude écocritique.

C'est en partie grâce à la dynamique créée par les constants changements de paysages (topos), que le roman réussit son pari totalisateur : tout paraît en effet se mêler, nature, personnages et temporalité. Les deux grands espaces évoqués dans le roman, le désert avec Piura et la selva avec les alentours du Haut Marañón et la ville d'Iquitos, sont porteurs de deux réalités physiques et deux évolutions historiques bien différentes. En juxtaposant ces deux réalités, l'auteur nous montre la diversité physique du Pérou ainsi que ses contradictions. Dans l'une de ses conversations avec Mary de Gonzalez León, Mario Vargas Llosa parlait des deux espaces géographiques du roman comme de « dos mundos (…) lugares totalmente antagónicos [581]». Deux réalités géographiques qui vont de *las lupunas* (Ceibas pentandra) de l'île de Fushía jusqu'aux *algarrobos* (le caroubier) de la ville de Piura, de l'éclatante diversité arborée du Haut Marañón à la monotonie du désert de Sechura privé de végétation.

À la fin de son étude *La novela de la selva hispanoamericana*, De León Hazera dit : « En esta estructura espacial y concéntrica, la selva diluye su naturaleza tangible como un halito que envolviera los personajes, el espacio y la narración intemporal de la novela[582]. » Ainsi, tant pour l'étude de l'arbre dans LCV que pour le reste des éléments abordés plus tard dans cette deuxième partie (les fleuves et les animaux), nous allons placer les lieux et leur rapport avec les personnages au centre de notre recherche, toujours en regard du désir de totalisation de l'auteur. José Miguel Oviedo dans son essai *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, publié en 1970, c'est-à-dire cinq années seulement après la première édition de LCV, considérait ce roman comme un roman d'aventures :

> (el autor) ha concebido *La casa verde* como una novela de aventuras, como un espacio dominado por los acontecimientos y las grandes conmociones colectivas. Esta nueva vorágine de la acción humana desatada contra las fuerzas sociales y los elementos naturales es un relato hermano de *La ciudad y los perros*, fiel a la misma impulsiva descripción de actos. Pero la presencia de la aventura estaba amortiguada en aquella primera novela por su cuestionamiento moral, por la implicación del autor en su materia, que en *La casa verde* se han retraído y subyace en un nivel menos visible[583].

[581] DE GONZALEZ LEON Mary, « Conversación con Vargas Llosa », in *Imagen* (Caretas) n° 6, agosto de 1967, p. 9.
[582] DE LEÓN HAZERA Lydia, *op. cit.*, p. 245-246.
[583] OVIEDO José Miguel, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 127.

Sans oublier la référence furtive mais clairement intentionnelle à l'œuvre de Rivera, nous pouvons constater que les grandes caractéristiques du roman d'aventure apparaissent effectivement dans LCV:

- le romantique-exotique avec Lituma et Bonifacia.
- le mythique avec l'histoire d'Anselmo, Antonia et la fondation du bordel.
- le populaire et le politique avec les Inconquistables et la Mangacheria.
- l'héroïque et aventurier avec Jum et Fushía

Une analyse qui place l'arbre au centre des recherches va nous montrer que pour chacun de ces caractères cités, un type d'arbre ou trait végétal apparaît prédominant, ou bien pour représenter l'espace, ou pour guider les évolutions des personnages, ou enfin pour se placer dans la diégèse de la narration.

Ainsi pouvons-nous établir les axes de travail suivants pour l'analyse de l'arbre dans LCV:

- pour le romantique-exotique, nous allons travailler l'importance de la couleur verte liée à *la selvática* et sa déclinaison dans le reste des histoires.
- pour le populaire et mythique (los Inconquistables, Anselmo et Antonia) la relation avec l'*algarrobo (arbre caroube)* dans Piura et ses bourgades.
- pour les caractères héroïques (Jum et Fushía) *las capironas* et *la lupuna* ou ceiba, dans l'Amazonie du Haut Marañón.

Voyons donc dans quelle mesure la présence de l'arbre dans le texte s'intègre dans les techniques utilisées par l'auteur. Nous allons voir comme la langue et la représentation de l'arbre vont s'entremêler grâce à tous les outils stylistiques employés dans le texte et ainsi créer les vases communicants entre les espaces et les personnages.

D'un point de vue topographique, si l'espace amazonien correspond à Jum et Fushía, et le désertique à Anselmo, la jonction entre ces deux mondes correspondra à Lituma et Bonifacia, dont la couleur verte des yeux prendra peu à peu une importance très concrète, une sorte de trait d'union chromatique entre toutes les histoires du récit. Rappelons que l'arbre incarne par définition le vert, couleur contenue dans le titre même du roman[584] et

objet de l'obsession d'Anselmo quant au choix de la peinture de la maison close. Vargas Llosa dit à ce sujet :

> Me acuerdo cuando leí por primera vez *La educación sentimental*, de Flaubert, al llegar al último capítulo cuando los dos amigos se preguntan cuál es el mejor recuerdo de su vida, y dicen que es La Casa de la Turca, en Rouen o no lo acuerdo donde, que era un prostíbulo con los postigos pintados de verde. Tuve entonces como una especia de temblor, de sacudimiento[585].

Nous pouvons nous demander quelle avait été sa réaction lorsqu'il a découvert dans le roman de Rivera la présence d'une autre turque s'appelant également Zoraida. Mais, comme la critique et l'exégèse du Péruvien l'ont très souvent souligné, l'image du bâtiment vert lié à la transaction sexuelle était déjà nichée dans sa mémoire « Es la historia de un burdel que había en Piura, que recuerdo mucho de cuando yo estaba en quinto año de primaria. Era una casa verde -una cabaña- en medio del arenal, en las afueras de la ciudad, en pleno desierto, al otro lado del río » [586].

La couleur verte est dans le roman une référence évidente à l'imaginaire érotique[587] et à la puissance de l'Amazonie et de la Femme (sujet que nous allons travailler plus tard). Le terme vert, grâce à sa charge sémantique, crée dans LCV un véritable caléidoscope : « verdoso», « llamitas verdes », baba verdosa » (LCV : 169), « pómulos verdoso », « nubecillas verdes », « cuerpos verdes » (LCV : 172), « cielo verde ». Cependant, à l'origine de tout ce camaïeu de vert se trouvent « los ojos verdes (que) contrastan con su tez oscura » (LCV : 150), « los ojos verdes y asustados », «los ojos verdes y anhelantes » « los ojos verdes relampagueaban » (LCV : 263), « lindos

[585] OVIEDO José Ángel, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad, op. cit.* p. 131.

[586] « Es la historia de un burdel que había en Piura, que recuerdo mucho de cuando yo estaba en quinto año de primaria. Era una casa verde -una cabaña- en medio del arenal, en las afueras de la ciudad, en pleno desierto, al otro lado del rio. Para nosotros los niños esto tenía un carácter fascinante. Naturalmente, yo no me acerque jamás allí. Pero es una cosa que le quedo muy grabada. Cuando volví a Piura en quinto año de media, o sea seis años después, existía todavía. Yo era un muchachito que iba a burdeles en esa época. Entonces fui allí. Y era muy extraño el ambiente, porque era un burdel muy especial, un burdel de ciudad subdesarrollado. Era simplemente una sola habitación muy grande donde estaban las mujeres, y había una orquesta de tres personajes, un viejo ciego que tocaba el arpa, un guitarrista al que le decían el Joven y un hombre muy fuerte (..) el que le llamaban Bola. Como son personajes un poco míticos para mí, lo he conservado en la novela con sus nombres. Entonces, entraban allí los clientes y salían a hacer el amor a la arena, bajo las estrellas. Es una cosa que no he podido olvidar nunca. » in OVIEDO José Miguel, *Mario Vargas Llosa*, *ibid.*, p. 130-131

[587] Pour les lecteurs espagnols, cette couleur est intimement liée aux histoires « subidas de tono », et à des expressions comme « *viejo verde* » ou « *chistes verdes* » où le sexe est prédominant. Cependant, au Pérou, l'équivalent de « chiste verde » serait « chiste rojo ». Néanmoins, nous pouvons citer le livre *Tradiciones en salsa verde* (1904) de l'écrivain Péruvien Ricardo Palma (1833-1919); écrit dans la lignée de ses célèbres *Tradiciones peruanas* mais composé cette fois-ci de récits de genre ou de littérature érotique, finalement jamais imprimé par peur d'offenser la société conservatrice de la capitale.

ojos (…). Verdes, granados, misteriosos. » (LCV : 308), les yeux de Bonifacia, mieux connue à Piura comme *la Selvática*.

Dès sa première apparition et tout au long du récit, Bonifacia est intimement liée à la nature, la végétation et l'arbre étant vus comme frontière entre la civilisation et le monde sauvage. Depuis le début, son destin est étroitement lié à la mission des sœurs missionnaires, et la présentation qui est faite du village et de la mission laisse présager la fuite des jeunes filles, fuite permise par Bonifacia :

Vargas Llosa décrit Santa Maria de Nieva en trois vagues dans le tout début du roman, avec l'évidente intention de contextualiser les évènements (en commençant par la fuite de jeunes filles) et de montrer jusqu'à quel point la situation géographique du village marque le devenir de ses habitants. Dans cette description en trois paliers, la végétation a une fonction de marqueur des limites très importante « Santa María de Nieva es como una pirámide irregular y su base son los ríos ». Après une description de la place, et les cabanes où se trouvent les représentants administratifs du gouvernement central :

> Y más arriba todavía, en dos colinas que son como los vértices de la ciudad, están los locales de la misión: techos de calima ; horcones de barro y de pona, paredes enlucidas de cal, tela metálica en las ventanas, puertas de madera (LCV : 31).

Une fois établies les limites, la narration se poursuit en dessinant le reste :

> Desde las colinas del pueblo se divisa (…) la cabaña de Adrian Nieves, su *chacrita*, y después solo un diluvio de lianas, matorrales, arboles de ramas tentaculares y altísimas crestas. No lejos de la plaza está el poblado indígena (LCV : 31).

Et pour finir la description du village :

> Y detrás de la misión un muro terroso resiste el empuje del bosque, la furiosa acometida vegetal. En ese muro hay una puerta clausurada (LCV : 31).

Personnification très explicite de la forêt. L'auteur dissimule la végétation derrière la mission, tel un agent actif prêt à sauter vers la ville mais aussi comme un élément séducteur pour les fillettes.

Dans la description de la fuite, élaborée avec différentes techniques, le lecteur obtient l'information à la fois via l'explication directe de Bonifacia mais aussi via différents dialogues entre des personnages périphériques à l'action principale (bonnes sœurs, représentants de la loi et gouverneur). La couleur verte comme métaphore de la « acometida vegetal », le vert des yeux de Bonifacia, apparaît comme une espèce de marqueur, de tatouage et de point commun entre les jeunes filles et Bonifacia.

Quand Bonifacia se présente face à la Mère Supérieure après la découverte de la fuite, son attitude est décrite en ces termes : « Huraña et indolente (…) la llana del mechero agitada por la brisa que venía de la huerta, descubrió su color verde, su suave centelleo. » (LCV : 33) La lumière et le vent soulignent la force du végétal qui a finalement forcé Bonifacia à faciliter la fuite ; la flamme nous révèle la couleur des yeux de l'indienne, couleur qui nous montre, par analogie, ses origines selvatiques (il serait en réalité très étonnant qu'elle possédât de tels iris). Elle nous indique également le chemin vers la forêt (de l'autre côté du potager), là où se trouve la porte en bois fermée qui résiste à la pénétration de la force sauvage de la nature dans l'espace civilisé. L'espace civilisé du village, mais surtout de la mission, caractérisé par le blanc pur de la chaux, s'oppose à l'espace sauvage où prédomine la couleur verte.

La lumière du brûleur à gaz sert de trait d'union entre les dialogues entre les Mères et Bonifacia, et la narration en discours indirect de l'action de la fuite « Bonifacia se arrodilla, ilumina los costales con el mechero y allí están : anudadas como dos anguilas (LCV : 82). Bonifacia est le seul personnage que l'on suit depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, repère éclairant de sa lumière verte les va-et-vient entre les deux mondes. Sa caractéristique physique principale, celle d'avoir les yeux verts, fait aussi référence à son destin intimement lié à la Maison verte de Piura, dans laquelle elle deviendra *La Selvática*. Ses yeux vont marquer son avenir et servir de liaison entre *Piura* et *la selva*. L'auteur crée ainsi un pont entre deux univers que tout oppose, introduisant le végétal dans un espace qui en est très largement dépourvu (Piura et ses alentours). La forêt arrive au désert par le biais de la couleur de la maison. Vargas Llosa utilise la narration fragmentée et les dialogues pour nous transporter d'un espace à un autre, d'un temps à un autre. Le dialogue dans LCV se transforme en une expérience grâce à laquelle le lecteur perçoit l'action et la personnalité de chaque personnage. Et dans ce dialogue entre les deux mondes, caractérisés par des géographies si différentes, la couleur va représenter la force de la forêt dans la narration : dans LCV, Piura existe parce qu'existe la selva, et non

pas à l'inverse. La partie *selvática* du roman finit par envahir la partie désertique, comme nous le rappelle la maison à la peau verte.

La couleur prédominante à Piura est le jaune, qui semble provenir des cieux : jaune du sable qui tombe sous forme de pluie et des rayons ardents du soleil qui rythment la vie quotidienne, et qui s'oppose au vert de la végétation quasi-absente. L'unique arbre présent sera *el algarrobo*. Cet arbre symbolise la résistance de la ville face à un climat hostile et un espace naturel (le désert) qui parait avancer pour reprendre sa place originale. Le désert se protège aussi face à l'arrivée de la Maison verte. Il y a dans le texte une opposition entre le sable et l'arbre, entre la mort jaune du sable et la vitalité du vert. Lorsqu'il arrive de la forêt, Lituma, le compagnon de Bonifacia pour qui elle a quitté la région amazonienne, apparaît d'ailleurs paré d'une improbable combinaison de couleur :

> Lituma estaba de espaldas, vestido con un traje color lúcuma, el saco se le abultaba en las caderas, y tenía los cabellos húmedos y brillantes (…) camisa blanca de cuello duro, corbata rosada con motas grises, medias verdes y zapatos en punta, lustrados como espejos. -¿Les gusta? Lo estoy estrenando en honor a mi tierra (LCV : 78) .

La couleur *lúcuma* fait référence au jaune caractéristique du fruit de la *Pouteria lucuma*, arbre originaire des Andes péruviennes et très apprécié dans les régions désertiques du nord du pays. Lituma, en rendant ainsi hommage à sa terre, amène aussi dans le désert la palette chromatique de la forêt : le vert, le jaune et le rose, élément exotique qui évoque également la faune. Lituma ne peut occulter le fait qu'il vient de très loin et que *la selva* a laissé en lui des traces indélébiles, malgré sa ferme décision de rester à Piura. Vargas Llosa parachève la présentation du nouveau Lituma en plaçant au-dessus de sa tête une coupure de journal : « Sobre su cabeza bailoteaba un recorte de diario, colgado de un alfiler (LCV : 78)». Telle une épée de Damoclès lié à son histoire passée et appelée à se répéter, cette coupure de presse fait référence à son passé lointain à Piura (évoquant l'affaire avec la famille Seminaristas qui avait fait tant de bruit dans les journaux) mais aussi à son passé récent dans la forêt. L'auteur, lorsqu'il évoque Lituma et Bonifacia, ne fait que réaffirmer leur condition de trait d'union entre les forces naturelles des deux mondes. La quasi-absence de l'arbre, élément primaire de *la selva*, renforce plus encore la différence avec l'espace amazonien : « Y tanta arena y tan pocos árboles- dijo Bonifacia-. En la montaña todo es verde y aquí todo amarillo. Y el calor, también, muy distinto. » (LCV : 402) L'auteur utilise plusieurs synesthésies pour évoquer cette présence de la couleur jaune, tant du côté *piurano* comme du côté *selvático*: « El sol es crudo,

vertical, de un amarillo casi blanco » (LCV : 382), « El sol está ya alto y sus lenguas amarillas derriten los trazos de huiro y de achiote de los cuerpos desnudos. »

Dans la ville, à Piura, les seules références à la couleur verte se trouvent sur les murs de la maison close et dans les yeux de Bonifacia, dite *la Selvática* à Piura, qui concentre tout l'imaginaire de la forêt. El *arenal*, les quartiers populaires et le désert qui sont les trois sous-espaces des passages *piuranos*, vont avoir un rapport très tangentiel avec l'arbre. De son côté, Don Anselmo, personnage central aux côtés des *Inconquistables*, sera l'un des seuls à n'avoir aucun lien avec un arbre.

Et pourtant, dans la description de la construction de la Maison verte, celle-ci apparaît comme un élément organique, vivant. L'édifice semble surgir de la terre, du sable: « Fue así como nació la Casa Verde. » (LCV : 119). Du sable va commencer à émerger une matière organique; mais la terre parait ne pas vouloir la laisser sortir : « en la tarde, en la noche, el desierto englutía los cimientos y enterraba las paredes », et plus tard « cada mañana, (..) rehacer lo empezado, corregir los planos, reponer los materiales, en un combate sordo que fue subyugando a la ciudad (LCV : 119). » *Nacer*, *deglutir*, *enterrar*, *emerger*, l'auteur nous fait rentrer dans un champ lexical très organique, à mi-chemin entre la description de la naissance d'un être vivant et la composition méthodique d'une structure, *corregir*, *rehacer*, *planes*, *materiales*. Et dans tout ce processus, la maison apparaît nimbée d'une auréole mythique, sans autre repère que la mémoire. Il faut rappeler que l'histoire de sa construction est placée à distance du plan réel de la narration : elle est évoquée par le souvenir « -Yo tenía cinco años cuando el incendio-dijo Josefino- ¿Ustedes se acuerdan? (LCV 281)». Don Anselmo laisse même planer le doute concernant sa véritable existence : « -No hubo ninguna incendio, ninguna Casa Verde-afirmaba el arpista-. Invenciones de la gente, muchachos. » (LCV : 281).

Tel le travail silencieux d'une semence, la maison germe comme s'il s'agissait de donner vie à un arbre, pour offrir un abri ombragé sous le soleil diurne et la pluie de sable nocturne. Et si *la selva* dévore chez Rivera, *el arenal* engloutit ici les ciments de la Maison verte. Jusqu'au jour où les *Piuranos* vont découvrir « un sólido, invicto esqueleto de madera » (LCV : 120) Cette description de sa construction culminera avec la décision de la peindre en vert, dans un passage empreint d'anthropomorphisme : « Hasta los niños reían a carcajadas al ver como esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se

estrellaba el sol y retrocedían relajos escamosos » (LCV : 120) Et alors que s'édifie peu à peu la maison qui « como un organismo vivo, fue creciendo, madurando (LCV : 127) », il n'y a plus aucune mention d'arbre ou de bois dans la narration. La maison devient elle-même arbre, portant dans ses branches la généalogie de Piura. Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette deuxième partie, la structure arborescente a été tout au long de l'histoire un outil pour imager le processus évolutif d'une famille, tribu ou communauté liées par le sang. L'origine du harpiste est quant à elle un mystère depuis sa première apparition, si ce n'est qu'il n'a aucune relation sentimentale ou familiale avec Piura. Il arrive « envuelto en un poncho liero » (LCV : 66) en provenance du sud, de la route qui mène vers les montagnes (Cajamarca et La Libertad). Il faut attendre la fin du roman pour que le sujet de l'origine du vieil homme devienne un sujet central dans plusieurs passages. Dans l'épilogue, après la nouvelle de son décès, alors que ses proches sont réunis dans le bar de la Chunguita, c'est une fois encore la Selvática, du fait de son rôle de pont entre les deux mondes, qui va lancer le sujet « Yo también lo quería al arpista. (…) Yo tenía más cosas con él que tú, ¿acaso no era mi paisano? » (LCV : 525). La question ne sera pas élucidée, malgré l'évocation de ce dialogue de la part de la Selvática :

> -¿De veras, don Anselmo?-dice la Selvática-. ¿Usted también nació allá? ¿No es cierto que la selva es linda, con tantos árboles y tantos pajaritos? ¿No es cierto que allá la gente es más buena?
> -La gente es igual en todas partes, muchacha- dice el arpista-. Pero si es cierto que la selva es linda. Ya me he olvidado de todo lo de allí, salvo del color, por eso pinté de verde el arpa.
> -Aquí todos me desprecian, don Anselmo-dice la Selvática-. Dicen selvática como un insulto. -No lo tomes así, muchacha-dice don Anselmo-. Más bien como cariño. A mi no me molestaría que me dijeran selvático. (LCV : 526)

L'utilisation de déictiques (nació allá, allá la gente), ainsi que l'appréciation quantitative et esthétique des arbres de *allá* (déjà soulignée par *la Selvática* quelques chapitres auparavant), met en évidence plusieurs aspects : la nostalgie (toutefois atténuée par Don Anselmo « La gente es igual en todas partes, muchacha »), mais aussi les différences naturelles entre l'*ici* et le *là-bas*. Cependant, instillé par l'utilisation récurrente du subjonctif, le doute demeure sur l'origine de Don Anselmo. Il est donc légitime de penser qu'avec la construction de la Maison verte, Don Anselmo *bâtit* sa propre généalogie, un arbre imaginaire où construire son passé, présent mais aussi futur (la Chunguita poursuit la *tradition familiale*). Le harpiste fonde son histoire sur le vert

importé de la forêt, le faisant étinceler à la lumière puissante du soleil du désert, nourrissant ainsi les non-dits. Cette étincelle, nourrie par le doute, va enflammer les esprits concernant l'existence ou non de la Maison verte originelle et, en conséquence, de l'incendie**.**

L'emploi de la lumière tout au long du roman est un vecteur de focalisation très important. Dans le désert, la lumière naturelle avec ce soleil éblouissant, autant que la lumière artificielle (contrairement à ce qui va se passer dans le Marañón) vont construire un jeu de reflets et de réverbérations magiques autour de la maison, lui conférant un statut d'être vivant, en mouvement, occupant ainsi la place de la végétation absente.

Cette construction humaine fait écho, bien que de très loin, à une autre construction cette fois végétale, le caroubier. Arbre résistant, ses racines profondes lui permettent d'aller puiser dans les entrailles des terres avares en eau pour survivre et s'élever jusqu'à 20 mètres au-dessus du sol. Des racines profondes comme la fierté des *piuranos*, des habitants des quartiers populaires, de la Mangacheria, Castilla et Gallinera, profondes comme le désir d'enracinement de Don Anselmo à Piura. Le futur tenancier de la maison de passe est évoqué dans le texte pour la première fois en ces termes :

> Una calurosa madrugada de diciembre arribó a Piura un hombre. En una mula que se arrastraba penosamente, surgió de improviso entre las dunas del sur : una silueta con sombrero de alas anchas, envuelto en un poncho ligero (LCV : 66).

Comme cela a déjà été relevé, tout est vague dans cette description du personnage sans visage du fait de l'utilisation de l'article indéfini (*un hombre*, *una silueta*). Cette imprécision ambiguë, outil essentiel pour la construction du mythe, disparait lorsque la narration fait référence au paysage (*dunas del sur*). La présence du point cardinal parait ici importante et semble être le seul repère concernant l'origine du personnage. Idem en ce qui concerne le moment de son arrivée (*madrugada de diciembre*). Rappelons que le verbe *arribar* en espagnol fait référence, dans sa première acception, à l'arrivée au port d'un bateau (RAE : dicho de una nave : Llegar a un puerto). *Arribar* procède du latin *arripare*, dérivé de *ripa* « orilla ». Le personnage paraît finalement touché port et la précision précédente concernant l'espace, et l'utilisation du verbe *arribar*, vont nuancer les ambiguïtés liées à la description du personnage.

Le personnage traverse « la rojiza luz del alba, cuando las lenguas del sol comienzan a reptar por el desierto ». Entre synesthésie et anthropomorphisme, le personnage entre en scène en perçant l'aube, et les rayons de soleil convergent pour le placer au centre de la narration. C'est alors que surgit le carubier comme le premier élément représentatif de Piura, premier outil narratif pour identifier l'espace : « el forastero descubrirá alborozado la aparición de los primeros matorrales de cactus, los algarrobos calcinados, las vivienda blancas de Castilla » (LCV : 66). Le texte met au même niveau de certitude et d'identification avec la ville *el algarrobo* et *las viviendas blancas* du quartier *de Castilla*. Vargas Llosa avec cet « algarrobo calcinado » par le soleil, annonce aussi la fin du bordel, que le personnage a déjà sans doute en tête à son arrivée : au moment d'évoquer l'incendie de la première Maison verte, Josefino fait appel à des souvenirs à la fois très vagues dans le temps et très concrets sur le plan synesthésique : « -Me acuerdo solo del olor a quemado (…). Y de que se veía humo, y que muchos algarrobos se habían vuelto carbones (LCV : 281) .» Dans l'évocation de son souvenir à hauteur d'enfant (Josefino était à l'époque de l'incendie encore *un churre* d'environ cinq ans), prédomine la mémoire olfactive et visuelle de *la chute* de la maison mais aussi de l'arbre de la ville par excellence.

Dans LCV, le caroubier apparaît 32 fois, toujours accompagné d'une description de l'espace et de la caractérisation d'un personnage, pour renforcer sans doute la difficulté de vivre dans la région.

> La puerta estaba abierta y por ella entraba el sol como un incendio voraz, todos los techos de la barriada, el cielo aparecía altísimo, sin nubes, muy azul, y se veía también el lomo dorado del arenal y los chatos y ralos algarrobos. (LCV : 366)

À nouveau le soleil qui « entre par la porte » est personnifié et comparé à l'incendie qui dévorera ensuite la Maison verte, à l'aide d'une prolepse. Cette citation conclut la deuxième partie du roman, ainsi que la longue narration de l'affaire entre Lituma et *el Seminarista*. Ce sont les carubiers *(los chatos y ralos algarrobos*) qui nous font rentrer dans l'ambiance populaire de la banlieue populaire (*techos de la barriada*). La narration de la discussion entre Lituma et le membre de la famille des *Seminaristas* est écrite, comme la description de la construction de la Maison verte, sur le ton du souvenir où la véracité est mise en question : si le vieil harpiste, dans cette même conversation, fait traîner l'ombre du doute concernant l'existence réelle de l'incendie, la description

polyphonique de la discussion (qui mêle les souvenirs à la première et troisième personnes) fait que cette affaire devient aussi un mythe. La présence du caroubier, à nouveau, a son rôle dans la diègese : il sert de frontière et marque la fin de séquence caractérisée par la présence du désert.

Ainsi, concernant l'arbre et les personnages mythiques (Don Anselmo) et populaires (les *Inconquistables* et *la Mangachería*), l'image organique de la construction de la maison close va se confronter à celle de l'arbre autochtone de Piura, le caroubier. Ce dernier a des racines profondes, contrairement à la maison, sans histoire dans la ville. La réalité de *la Mangacheria* et du caroubier contraste avec l'évocation des arbres selvatiques et la construction organique de la Maison verte. La couleur uniforme du bordel symbolise la réunion des deux mondes qui s'opposent – le vert selvatique et le jaune du désert. La langue vient renforcer cette idée, puisque « la lluvia seca » (LCV : 119) dans le paragraphe de la naissance de la maison montre cette opposition du vert des feuilles des arbres rendue possible par l'eau et cette pluie sèche du désert. Mais comme nous l'avons montré, nous trouvons aussi, grâce à la présence de l'arbre, l'idée de frontière représentée ici par l'arbre caroubier (l'oxymore n'est-il pas aussi une sorte de frontière ?). Une idée présente également dans les rapports entre les personnages dits héroïques de la narration (Jum et Fushía) et d'autres arbres.

En effet, cette idée de frontière apparaît aussi dans l'écriture de l'arbre autour de la présence de deux personnages, le fugitif Fushía et l'indigène Jum. Les deux sont investis de caractéristiques héroïques dans le sens où ils vont devoir passer une série des épreuves qui vont les amener jusqu'à leurs limites. Jum sera torturé par les représentants de la loi qui le désigne comme bouc émissaire face au reste des indigènes. Fushía, de son côté, subira toute sa vie les pénuries liées au statut de fugitif, endurant en outre une terrible maladie de peau et finissant seul dans la léproserie de San Pablo, en aval d'Iquitos.

Dans LCV, la forêt est décrite d'une manière plus détaillée quand celle-ci fait partie directe de la diègese. Alors, la nature peut affecter le mouvement et la disposition du personnage. Cependant, Vargas Llosa essaie d'éviter le traitement direct du paysage. Rappelons ses mots dans *El pez en el agua* de 1993 à propos du *telurismo*.

> Desde esa época odio la palabra 'telúrico' blandida por muchos escritores y críticos de la época como máxima virtud literaria y obligación de todo escritor peruano. Ser telúrico quería decir escribir una literatura con raíces

> en las entrañas de la tierra, en el paisaje natural y costumbrista y preferentemente andino, y denunciar el gamonalismo y feudalismo de la sierra, la selva o la costa[588].

Concernant l'utilisation de langue pour la description d'un espace naturel concret, un cas, peut-être le plus évident et remarquable tout au long du roman, est celle du début du chapitre III de la troisième partie. Il va nous aider à renforcer cette idée et voir l'effet de l'arbre dans la diégèse.

Au début de ce troisième chapitre, le lieutenant de la garnison militaire de Borja est prêt pour assiéger l'ile de Fushía, en essayant ainsi de capturer le groupe de bandits. Tout commence avec l'inspection grâce à des jumelles de l'ile, par le lieutenant, et finis avec la découverte d'une corp à moitié mort, celle de Pantacha. Pour décrire ce passage et transiter entre les différentes séquences, l'auteur va employer une technique cinématographique par rapport à l'utilisation de l'espace. Dans la séquence vont apparaître jusqu'à huit changements de plans. La narration va bouger huit fois, en huit espaces différents. Il s'agit d'une espèce de camera au ralenti où les espaces et les acteurs changent chaque fois. Ici la forêt est décrite autant par le dialogue et l'action des acteurs, que par la narration directe. La manière de traiter textuellement les arbres qui entourent l'île de Fushía (effet de frontière) et les *ceibas* de l'intérieur va aider à la réussite de cette technique. Chacune des séquences est ouverte par une présentation en discours direct de la scène. Dans chaque présentation, c'est à dire, chaque discours qui va introduire les huit séquences, la nature, avec la présence de l'arbre est explicite et fait partie de l'action (*follaje y árboles de troncos robustos* (LCV : 313)/*cascada de lianas y juncos* (LCV : 315), *bajo los helechos y los bejucos* (LCV : 316)/*apartar la mirada del barranco y de las lupunas* (LCV : 317)/*los árboles, inquietos y perplejos* (LCV : 320)/*se perdieron entre los árboles* (320).

Voici la présentation du premier passage :

> Entre los árboles y el agua, los uniformes tenían una apariencia vegetal. Apiñados en el estrecho reducto, calados hasta los huesos, los ojos ebrios de fatiga, guardias y soldados se ajustaban los pantalones, las polainas. Los envolvió una claridad verdosa que se filtraba por el laberintico ramaje y,

[588] Citation complète: « Desde esa época odio la palabra 'telúrico' blandida por muchos escritores y críticos de la época como máxima virtud literaria y obligación de todo escritor peruano. Ser telúrico quería decir escribir una literatura con raíces en las entrañas de la tierra, en el paisaje natural y costumbrista y preferentemente andino, y denunciar el gamonalismo y feudalismo de la sierra, la selva o la costa. », VARGAS LLOSA Mario, *El pez en el agua*, *ibid*., p. 345.

> entre las hojas, ramas y liana, muchos rostros lucían picaduras, arañazos violetas. El teniente se adelantó hasta la orilla de la laguna, separó el follaje con una mano, con la otra se llevó los prismáticos a los ojos y escudriñó la isla: un barranco alto, laderas plomizas, árboles de troncos robustos y crestas frondosas. El agua reverberaba, ya se oía cantar a los pájaros. El sargento vino hacia el teniente, agazapado, bajo sus pies el bosque crujía y chasqueaba. Detrás de ellos, las siluetas difusas de guardias y soldados se movía apenas entre la maraña, silenciosamente destapaban cantimploras y encendían cigarrillos. (LCV : 313)

Le déroulement du récit est un enchaînement de mouvements et le lecteur paraît être mis derrière l'objectif d'une caméra : elle commence pour nous montrer, comme dans un traveling, les acteurs (les soldats) et les effets de la forêt sur eux (la fatigue). Alors l'objectif s'ouvre et nous voyons le lieu de l'action où les feuilles des arbres font de filtres des lumières comme si nous étions sur un plateau (*claridad verdosa*), la caméra continue son traveling et se pose sur les visages des soldats pour nous montrer à nouveau les rigueurs de la forêt (*picaduras*, *arañazos*). Rentre alors le lieutenant dans le champ de vision (*se adelantó*). Comme s'il s'agissait d'une mise en abyme, l'objectif rentre dans les jumelles pour nous montrer l'île (*barrancos*, *laderas*, *árboles*). Le lecteur reste dans l'objectif (dans les cercles de vision des jumelles) en regardant l'île (*el agua reverbera*) et le reste de la séquence est auditive (*se oía cantar los pájaros, el bosque crujía y chasqueaba, destapaban, encendía cigarrillos*).

Cette séquence ouvre tout un passage très représentatif de la technique descriptive des espaces naturels de Vargas Llosa. C'est d'ailleurs l'un des deux seuls passages du roman où l'auteur offre une description prolongée et détaillée de la forêt. Le second, comme nous allons le voir dans quelques lignes, est inclus dans la narration de l'arrivée de Fushía et Lalita sur l'île. Tout au long de cette prise de l'île par la garnison de Borja et pendant les huit séquences évoquées précédemment, la forêt compose une partie essentielle de la narration. Pour la première fois, nous trouvons des traits traditionnels des romans dits *de la selva*, notamment l'énumération de tous les dangers (les insectes, la boue, les fourmis ainsi que la végétation épaisse et labyrinthique). La forêt se reflète jusque dans les visages, sur la peau des soldats, parvenant même à rendre égaux les uniformes et donc les hommes confrontés aux rigueurs de la nature : « El sargento Roberto Delgado y los otros se habían acercado. El barro y la lluvia igualaban los uniformes y solo las cristinas y los quepis distinguían a los guardias de los soldados. » (LCV : 314).

Dans ces récits, lus à la lumière du concept binaire de chronotope, le *topos* se trouve essentiellement dans le discours direct, tandis que le *chrono* va apparaître dans la partie dialoguée du texte. La figure de l'arbre est ici employée comme marqueur temporel dans ces dialogues.

Comme cela a était évoqué précédemment dans l'introduction à ce chapitre, l'arbre a joué dans tous les cultures un rôle essentiel dans la prise de conscience du passage du temps, que ce soit pour marquer les changements saisonniers ou pour montrer l'évolution et le changement du climat grâce à l'étude des cernes annuelles. Dans le passage qui nous occupe, lorsque la garnison monte la pente depuis la jetée de fortune (voici le fleuve aussi en tant que marqueur physique et temporel), les soldats vont spéculer sur la durée pendant laquelle l'île est demeurée inhabitée :

> -Aquí había un claro- dijo el sargento Delgado-. Los árboles son tiernos. Aquí vivía bastante gente, compadre (LCV : 319).
> - Diez días de viaje -grito el teniente-. ¡Tanta cojudez para esto! ¿Cuándo calculan que se fueron?
> -Para mí, hace meses, mi teniente- dijo el sargento. Quizás más de un año.
> -No eran dos, sino tres cabañas, mi teniente- dijo el Oscuro-. Aquí había otra, un ventarrón la arrancaría de cuajo. Todavía se ven los horcones, fíjese.
> -Par mi hace varios años, mi teniente- dijo el sargento Delgado-. Por ese árbol que ha crecido ahí dentro (LCV : 320).

Il y a dans le dialogue une accumulation de pronoms personnels de la première personne (*para mí, mí teniente*) ainsi que d'adverbes démonstratifs (*aquí, ahí*) qui accentuent la subjectivité du dialogue et insistent sur le décalage existant entre les soldats (métisses ou blancs) et l'environnement dans lequel ils sont envoyés (territoire peuplé par des indigènes soumis à l'autorité d'un personnage qui n'est pas sans rappeler le colonel Kurtz de Joseph Conrad, dans *Hearth of Darkness* de 1899. Les soldats vont se référer aux arbres par le générique, sauf dans le cas des *ceibas* (*lupunas* dans le texte).

Le texte anthropomorphise la *ceiba* qui concentre toutes les peurs générées par la présence des *huambisas*, les indiens qui travaillent pour Fushía. Quand les soldats traversent la lagune, qui symbolise la frontière, ils ne vont pas quitter les arbres des yeux : « Cruzando la laguna sin apartar la mirada del barranco y de las *ceibas* » (LCV : 317). Une fois sur l'île, les trois hommes se retrouvent face à la pente, presque verticale, d'où émergent les *lupunas* « curvas y jibosas » (LCV : 317) qui les surplombent, assimilés aux indiens qui peuvent les observer sans être vus et les attaquer sans crier gare : « no había

nadie, mis sargentos, pero que susto habían pasado » (LCV : 317). Tout au long du roman et d'une manière presque systématique, l'apparition d'un indigène est liée à la présence d'un arbre. La construction de la phrase est structurée pour que le complément objet direct ou circonstanciel soit l'arbre : nous avons le sujet (l'indien), le verbe transitif direct (normalement d'action) et le complément direct (l'arbre), comme l'illustre par exemple le passage suivant :

> -Sería raro que nos hayan visto- dijo el sargento Roberto Delgado-. Los huambisas tienen el oído fino, como todos los chunchos. Puede ser que ahora mismo nos estén apuntando desde las lupunas. -Lo veo y no lo creo- dijo el sargento Delgado-. Paganos viviendo entre lupunas, con el pánico que les tienen. (LCV : 314)[589]

Le soldat confond bien évidemment la peur avec le respect que les indiens ont pour cet arbre omniprésent dans la forêt amazonienne et fondateur des cultures indiennes. Si pour les indiens, la *ceiba* préside la forêt et incarne une sorte de mère nourricière capable de fournir du bois, des aliments (fruits et fourrage), des fibres (le kapok) en plus de posséder des vertus médicinales, pour les Occidentaux, il s'agit du repère autochtone par excellence du fait de sa hauteur et des imposants contreforts ailés de son tronc. Il s'agit d'un bâtisseur de structures naturelles. Tout cela lui permet de construire les inévitables voûtes évoquées par l'imaginaire occidental, comme cela a déjà été le cas pour Rivera, Carpentier et maintenant Vargas Llosa. Toujours dans le passage du siège de l'île de Fushía, voici l'un des deux passages fondateurs de l'image de la *selva* dans LCV et de la naissance de la voûte amazonienne (*bóveda*) :

> Los sargentos saltaron, chapotearon en el barro, comenzaron a trepar, los cuerpos aplastados contra la pendiente. El sargento llevaba el fusil en alto, un viento caliente hacia ondear la camisa del Chiquitín y, cuando pisaron la cumbre, un sol hiriente les hizo cerrar los ojos y frotárselos. Trenzas de lianas cubrían los espacios entre lupuna y lupuna, un denso humor putrefacto bañaba sus rostros cada vez que espiaban entre la maleza. Por fin hallaron una apertura, avanzaron enterrados hasta la cintura en yerba salvaje y rumorosa, luego siguieron una trocha que se estiraba, sinuosa, minúscula, entre avenidas de árboles, se perdía y reaparecía junto a una matorral o a un plumero de helechos; (…) Las copas de los árboles formaban una compacta bóveda que solo filamentos de sol perforaban a ratos jirones dorados que era vibraciones y había voces de invisibles pájaros (ahora de nuevo oídos) por todas partes. (LCV : 318).

Cette séquence, écrite avec la même technique cinématographique que celle que

[589] Quelques autres exemples apparaissent dans différents passages : LCV : 73, LCV : 85 LCV : 131 LCV : 440.

nous avons analysée précédemment, correspondrait au quatrième mouvement dans lequel les soldats traversent le lac et rentrent dans l'île. Elle va nous permettre d'analyser la charge expressionniste et lyrique du texte, ce que le critique José Luis Martín a appelé « la médula lírica de Vargas Llosa [590]», et établir quelques comparaisons avec les œuvres précédentes de notre corpus.

Dans LCV, une grande variété de tropes sont au service d'une prose expressionniste où se multiplient les images sensorielles, sonores et visuelles : des synesthésies (*el sol perforaba a ratos jirones dorados que era vibración*), des personnifications (*voces de invisibles pájaros*) ou des métaphores (*las copas de los árboles formaba una compacta bóveda*). Comme dans le cas précédent, la deuxième partie du passage se fait plus sonore (*vibraciones y voces*) que visuelle. Mais le plus important, à notre avis, dans ce passage réside dans la notion de transition, dans l'idée de tunnel.

En effet, comme dans LPP, l'arrivée sur l'île, espace largement mythifié dans les chapitres précédents, relève d'un rite de passage, épreuve qui oblige les soldats à fermer les yeux et à se les frotter. Comme dans LPP, l'ambiance est pesante (*un humor putrefacto*) et la menace plane au-dessus des têtes : le ciel peine à percer par les rayons de soleil l'espace fermé de la canopée des *ceibas*. Rappelons que dans la première séquence de ce passage consacré à l'arrivée de la garnison à l'île, le lieutenant « separó el follaje con una mano » comme s'il s'agissait d'un rideau : la scène s'ouvre pour les soldats sur un autre univers, celui de l'île, où la réalité peut paraître autre, comme lorsqu'ils découvrent le corps de Pachaca, mort en apparence. Ils sont effectivement dans un autre univers, de l'autre côté du lac qui représente la frontière naturelle. De ce côté, tout peut paraître autre chose, comme le montre l'exemple de Pachaca, sous les effets d'infusions naturelles.

Le paysage prend de la profondeur et le lecteur devient surtout observateur. À la fin du passage, lorsque la garnison est déjà sur l'île et découvre Pantacha, le lecteur n'a plus la sensation d'être un spectateur :

> Estaba boca arriba, su pantalón desgarrado ocultaba apenas los miembros mugrientos y enclenques, la piel oscura. Sus axilas eran dos matas negruzcas, apelmazadas, y tenía muy largas las unas de manos y pies.

[590] MARTÍN José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Credos, 1974, p. 325.

> Costras y llagas resecas roían su torso, sus hombros, un trozo de lengua blancuzca pendía de sus labios agrietados (LCV : 321)

L'œil parcourt son corps pour s'arrêter sur la langue blanche qui pend hors de sa bouche. Un peu plus tard, nous allons découvrir qu'il n'est pas mort mais qu'il dort simplement, du fait de l'ingestion de drogues naturelles. En relisant le passage, nous voyons que le lexique est sec et précis, et que ce corps humain paraît se fondre avec la nature, comme s'il s'agissait d'une bûche abandonnée. Rappelons que les habitants de l'île font leur marché à partir de la commercialisation du latex, dont la couleur blanche rappelle celle de la langue pendante de l'homme endormi (*una lengua blancuzca pendía de sus labios agrietados*). Un corps à moitié dévoré par la forêt mais encore vivant, comme celui de Fushía, dévoré par la lèpre, ou celui de Jum accroché au poteau et attaqué par le soleil.

Le tunnel comme passage et la voûte naturelle apparaîssent déjà dans le roman lorsque Fushía et Lalita vont à la recherche d'un endroit où vivre loin des soldats, un lieu isolé et protégé : l'île, où ils finissent par parvenir à l'issue d'une série d'épreuves :

> Tardaron dos semanas en pasar los pongos, luego se internaron por caños, cochas, y aguajales, se extraviaron, se volcó la lancha dos veces (…) Surcaban canos angostos, oscuros, bajo bóvedas de follaje hirsuto, lodazales pútridos, a veces lagunas erizadas de renacos, u también trochas que abrían los *huambisas* a machetazos, llevando la canoa al hombro (LCV : 266).

L'île est enfin en vue : « en lo alto del barranco y a lo largo de toda la isla, como una compacta y altísima valla, había lupunas de troncos ásperos de jorobas y grandes aletas rugosas que les servían de asiento. » (LCV : 267). Une fois que Fushía et Lalita sont sur l'île, se dresse soudain une frontière naturelle des plus évidentes. L'auteur construit à l'aide de la syntaxe, en juxtaposant une série de propositions, et d'une comparaison personnifiante (*jorobas*) une espèce de mur ou de grillage géant. Nous faisons à nouveau face à une construction et l'arbre, dans ce cas, nous annonce aussi les difficultés concernant la vie sur l'île (*troncos ásperos*, *aletas rugosas*).

Dans ce passage, nous pouvons lire la description de l'union entre Lalita et Fushía, écrite en des termes durs et directs :

> Lalita no decía nada, solo jadeaba y esperaba, exhausta, como al final de una larga carrera. Faltaban muchas horas para que trinos y rumores alegres reemplazaran a los graznidos nocturnos y, sobre la isla, revolotearan pájaros, mariposas de colores, y la luz clara del amanecer iluminase los troncos leprosos de las lupunas. Era todavía la hora de las luciérnagas. (LCV : 395)

L'évocation de la nature rappelle ici la dureté de la vie dans la forêt en faisant référence à la lèpre avec la personnification de la *ceiba*, mais qu'elle attenue avec l'image de « la hora de las luciérnagas ». Il s'agit d'un outil très souvent employé dans le roman, comme par exemple pendant les adieux de Bonifacia de Santa María de Nieva. Il y a dans ce passage beaucoup d'émotion dans les adieux avec les sœurs missionnaires mais également de tension avec Lituma, son mari. Le mouvement qui s'initie alors dans la canopée vient comme une bouffée d'air bienvenue, qui permet à chacun de respirer à nouveau : « La brisa se había transformado en viento y las copas de los árboles más altos inclinaban sus plumeros, los mecían sobre los árboles pequeños. » (LCV : 441).

Mais revenons sur l'image de l'arbre lépreux. Le mot *lepra* apparaît deux fois dans le texte, mais paradoxalement jamais en référence à la maladie dont est atteint Fushía[591]. Si le mot n'est jamais directement prononcé le concernant, on trouve néanmoins plusieurs allusions et certaines descriptions dont celle située en fin du roman est l'une des plus dures : « Las piernas se doblaban y, al estirarse, las mantas cayeron al suelo. Ahora Aquilino podía ver, también, los muslos translucidos, las ingles, el pubis calvo, el pequeño garfio de carne que había sido el sexo y el vientre. » (LCV : 451) Le sexe de Fushía, maintenant transformé en « pequeño garfio de carne » a été tout au long des passages liés à son histoire, un axe qui a constamment motivé l'action. Cette image finale semble être le prix qu'il a à payer de toutes les vexations infligées à Lalita, et les multiples viols qu'il a commis sur de jeunes *shapras*. Fushía perd sa peau comme s'il s'agissait d'une *ceiba* : « y la luz clara del amanecer iluminase los troncos leprosos de las lupunas » (LCV : 395). La fin de Fushía est racontée crûment, sans la moindre empathie et sans atténuation possible de la nature : dans le chemin qui le mène vers la léproserie de San Pablo, l'air est lourd et les arbres ne transmettent pas le calme évoqué précédemment : « […] llovía muy fuerte siempre, una luz turbia bajaba hasta las charcas y el fango ceniza del claro, el claro viento embestía rugiendo contra los árboles. A veces,

[591] Le passage sur Fushía et sa maladie nous évoque le célèbre passage des lépreux arrivant au village dans *La serpiente de oro* de l'écrivain péruvien Ciro Alegria, publié au Chili en 1934.

un zigzag multicolor aclaraba el cielo y, segundos después, venia el trueno. » (LCV : 447).

Cette manière directe d'évoquer la souffrance, nous la trouvons aussi dans la description de l'autre personnage héroïque de la narration, celle de Jum, le cacique *aguaruna*, père de Bonifacia. Jum est au centre de la trame qui unifie les quatre emplacements selvatiques du roman (l'île de Fushía, Borja, Santa María de Nieva et Iquitos). Jum est condamné tout au long du récit à payer l'audace d'avoir défié le système d'extorsion autour de l'exploitation des indiens pour récolter le latex. Jum est l'un des personnages ayant un rapport direct à un arbre, la *capirona*. Cet arbre, de taille moyenne, mesurant quinze à vingt mètres de hauteur (en tout cas par rapport au géant de la région, la *ceiba*), est réputé par la rigidité et la droiture de son tronc. Mais sans doute sa caractéristique la plus important est-elle son écorce facilement reconnaissable grâce à sa couleur olive et qui tombe en plaques coriaces. La similitude avec la peau humaine lacérée est évidente. Nous sommes face à l'image d'un pilori où le condamné est attaché. Difficile de ne pas penser à l'imaginaire occidental judéo-chrétien de l'Inquisition, ou à l'image du Christ attaché au pilori pour être lacéré et servir ainsi de bouc émissaire.

La *capirona* apparaît très tôt dans le texte, au moment de la présentation du village de Santa Maria de Nieva. L'auteur situe cet arbre au centre de la place présidant le village : « Más arriba esta la plaza cuadrada de tierra ocre, en cuyo centro se elevan dos troncos de capirona, lampiños y corpulentos. En uno de ellos iza los guardias la bandera en Fiestas Patrias. » (LCV : 33).

Grâce aux différentes techniques employées par l'auteur[592] pour entremêler les fils narratifs au sein même des dialogues, le lecteur découvre peu à peu l'histoire du cacique qui est étroitement liée à celle de *la capirona*. La fonction de l'arbre est d'annoncer la séquence finale de torture, qui n'apparaîtra que dans la troisième partie de l'œuvre. Cet arbre joue un rôle très important dans la séquence mais aussi dans la préparation du lecteur. Contrairement à la *ceiba*, la *capirona* est toujours accompagnée dans la syntaxe de la phrase d'éléments non naturels : « plaza cuadrada » (LCV : 33), « cabaña de la gobernación » (LCV : 141), « techos y tabiques » (LCV : 255), « cabañas de la plaza » « gobernación (LCV : 473) ». Cela est dû, sans doute, à son emplacement (la place du

[592] Nous faisons ici référence aux techniques de vases communiquants et de boîtes chinoises, telles qu'elles ont été qualifiées par la critique et l'auteur lui-même.

village) (LCV : 287) mais aussi à sa condition d'arbre mortifère décrit avec une personnification « lampiño y corpulento ». Plus tard également, les *capironas* de la place seront évoqués comme « robustas, altas, maculinas » (LCV : 254). Mais le fait de dénaturaliser cet arbre est égaleement dû à l'intention de l'auteur de l'assimiler à la force masculine du pouvoir imposé sur le territoire indien. Il s'agit toujours du tronc, c'est-à-dire, de l'arbre sans vie, de l'arbre mort.

Il faudra attendre le début de la troisième partie pour avoir plus de détails sur les tortures auxquelles est soumis Jum. La *capirona* apparaît citée chaque fois que le texte fait référence au village (LCV : 33, 141, 243, 254, 255, 287). Ainsi, dans la scène de torture de l'indigène, l'arbre apparaît comme une présence *naturelle* dans cet endroit. Comme le drapeau le jour de la patrie représente le pouvoir central, cette torture sur la *capirona* revêt la même symbologie :

> El Chiquito señala vagamente la plaza de Santa María de Nieva: de esas capironas, mi teniente. Paredes se lo podía contar, él estaba, parecía un paiche dice, así colgaban a los paiches para que se secaran. Por último le quemaron las axilas con huevos calientes, el cabo ese, lo harían saltar hasta el cielo y Jum! Carajo! Piuranos. (LCV : 351)

Il y a alors une sorte de fusion entre l'indien Jum et le tronc :

> Su cuerpo terroso se ha disuelto en chorros de luz (como Fushía) o se confunde con la cobriza corteza de los troncos, amigos: que no se les muriera. Para que fuera un buen escarmiento, el pagano tenía que regresar a Urakusa y contar a los otros lo que había pasado. (LCV : 474)

Grâce à l'emploi de synesthésies et de synecdoques « chorros de luz » et « cobriza corteza de los troncos », s'opère une fusion entre la peau couleur terre du cacique et l'écorce du tronc, représentant la nature, fusion qu'il faut éviter à tout prix : « amigo : que no se les muriera ». Ce qui pour l'indien représente la nature, incarne pour Reategui, le cacique, la loi, le drapeau et *el día de la Patria*. Concernant cette fusion imagée entre nature et homme, nous sommes dans la même logique que nous avons trouvée auparavant entre Silva et l'hévéa malmené par les colons dans LV. Dans le cas du roman de Rivera, le personnage de Silva purge les péchés des blancs contre la nature. Ici, Jum agit en miroir, payant cher son défi envers les blancs.

Tout au long du roman, l'arbre et la végétation font fonction d'élément unificateurs tant

dans les passages de la forêt qu'à Piura où la Maison verte et le personnage de *la Selvática* reprennent l'imaginaire symbolique de la forêt lointaine. Vargas Llosa, en déployant tout son répertoire technique, met au centre de la diégèse la végétation pour créer une ambiance et construire la personnalité des personnages ; *la Selvática*, Don Anselmo, Lituma et bien évidemment Fushía, sont aussi décrits par rapport à leur environnement végétal. Finalement, l'arbre est l'élément primaire qui sert à qualifier les espaces, aspect fondamental pour comprendre le roman ; Santa María de Nieva, l'île de Fushía mais aussi les passages de la maison close à Piura, n'auraient pas la même force narrative sans l'arbre et son imaginaire.

Chapitre 3. Présence symbolique de la nature : Le fleuve.

I. Le fleuve dans *La Vorágine*.

« Aquel río, sin ondulaciones, sin espuma,
era mudo, tétricamente mudo como el presagio,
y daba la impresión de un camino oscuro
que se moviera hacia el vórtice de la nada » (LV : 195)

Tout comme pour l'analyse de l'arbre dans LV, nous allons travailler autour des trois courants littéraires associés par la critique à ce roman : romantisme, réalisme et naturalisme. Pour ce faire, nous mènerons notre analyse autour de trois axes : le fleuve comme repère topographique majeur ; la présence des cours d'eau en tant que canalisateurs des états d'âme des personnages ; et enfin, le fleuve comme élément diégétique de premier ordre dans le roman. Comme dans les cas précédents, notre objectif sera de voir comment, dans la narration, la langue se met au service de la représentation des fleuves et autres cours d'eau.

En effet, à travers un lexique diversifié, différents types de cours d'eau, ou de lieux en lien avec l'eau, sont évoqués tout au long de LV. Le nombre qui suit le terme espagnol entre parenthèses désigne le nombre d'occurrences : lagune (*laguna*, 12), marais (*ciénaga*, 9), estuaire (*estero*, 5), et torrent (*raudal*, 15, ou *torrentes*, 3) irriguent le texte, déclinant la figure centrale de la rivière ou du fleuve (*río,* 78 ; *aguas*, 55 ; *corrientes*, 10). La narration paraît filer au rythme de l'eau qui nous mène depuis le Meta, à la frontière entre le Venezuela et la Colombie, jusqu'au très large *Río Negro* au niveau de sa confluence avec le *Solimões* à Manaus, pour former finalement la majestueuse Amazone. En observant la carte originale parue dans la première édition de Cromos à Bogotá[593] en 1924, nous pouvons remarquer l'arborescence fluviale qui va de l'Orient andin vers les plaines de l'est.

Organisées selon un modèle semblable à celui du système sanguin, les différentes branches fluviales se regroupent au fur et à mesure : le Guanapano et le Tame se jettent

[593] J'ai pu consulter les premières éditions à la Biblioteca Nacional de Bogotá pendant l'été 2017. Voir carte incluse dans les première et cinquième éditions (figure). Rappelons qu'il faudra attendre la cinquième édition, celle de 1928 révisée et corrigée par Rivera, pour parler d'une édition définitive.

dans le Meta, qui rejoint le Tomo et le Vichada ; le Papunagua (ou Papunáua) dans l'Inírida, qui se jette ensuite dans le Guaviare, puis dans l'Orénoque qui se déverse par le canal de Casiquiare dans le Guainía, rivière qui devient le Negro une fois qu'elle a reçu les eaux de l'Isana. C'est finalement à Manaus que le Negro recevra la dernière des branches nourrie à son tour par l'Apaporís, puis le Caquetá, le Putumayo et le *Solimões*.

Irrigant et nourrissant au fur et à mesure le texte, chaque affluent jouera un rôle plus ou moins important dans la narration : le Meta et les eaux stagnantes des *Llanos* permettent la découverte du monde aquatique dans une petite lagune aux eaux jaunâtres (« la laguneta de aguas amarillentas », LV : 94) ; le Vichada, le Guaviare et l'Inírida, affluents de l'Orénoque, comme espaces où le groupe rencontrera les premières difficultés et sera confronté à la mort en lien direct avec la rivière (mort des Indiens maipureños, LV : 233) ; la source du Papunagua et le cours de l'Isana comme éléments stratégiques pour trouver des raccourcis au fil du parcours (LV : 238) ; le *Río Negro* et ses affluents comme destination finale quasi mythique (LV : 381) ; et enfin, le Putumayo et le Caqueta évoqués à plusieurs reprises par Clemente Silva et Ramiro Estévanez comme décors macabres de toutes les actions des *Señores del caucho.*

Rivera attribue un rôle de premier plan à la rivière/fleuve comme élément de repère et voie de communication dans la trame. Si avec l'arbre, l'écrivain avait entre autres pour but de valoriser l'extraordinaire diversité végétale de son pays, la présence de la carte, qui traduit la volonté de l'auteur de faciliter la compréhension et le suivi du parcours des personnages à travers ce labyrinthe aquatique, démontre combien l'eau est centrale dans l'œuvre de Rivera. Plus qu'une description méticuleuse et documentée (ce sont plutôt les notes de l'éditeur qui vont nous aider à situer chaque cours d'eau mentionné dans tel ou tel pays ou partie du territoire), ce qui paraît intéresser davantage Rivera est de nous montrer, d'une part, leur importance géopolitique et, de l'autre, que seuls les cours d'eau rendent possible les déplacements et la communication[594]. Dans *La Vorágine*, le fleuve est avant tout un marqueur territorial et c'est pour cette raison que la présence d'une carte de la région, proposée par l'auteur, est un élément essentiel dans le

[594] Rappelons qu'aucun pont ni barrage ne franchit l'Amazone sur des milliers de kilomètres (la traversée se fait uniquement par bateau). Il faut remonter très haut sur le Marañón et l'Ucayali pour trouver de telles infrastructures. Ceci s'explique par différents paramètres : la largeur du fleuve, sa profondeur, son débit, la multitude d'îles et de bras fluviaux, les crues qui inondent et remodèlent les berges plusieurs mois par an. En revanche, le fleuve est navigable jusqu'à Iquitos et, pour les plus petites embarcations, jusqu'à Achual Tipishca.

roman. Cependant, si la carte géographique se veut une représentation du réel, exposant les particularités d'une zone géographique plus ou moins étendue en version miniaturisée, respectant les distances et le relief, et faisant figurer les routes et cours d'eau, elle est avant tout une représentation, une construction mentale ayant pour objectif de bâtir un paysage dans une finalité politique, c'est-à-dire, un territoire. Concernant la représentation cartographique des fleuves, si Rivera en donne une description réaliste, nous ne pouvons néanmoins pas manquer de souligner ces quelques lignes :

> Al escuchar la relación de don Clemente, extienda sobre la mesa aquel mapa costoso, aparatoso, mentiroso y deficiente que trazó la Oficina de Longitudes de Bogotá, y le responda tras de prolija indagación: ' ¡Aquí no figuran ríos de esos nombres! Quizá pertenezcan a Venezuela'. (LV : 361)

Dans ce passage, l'importance conférée au tracé du fleuve souligne l'utilisation politique de la carte comme outil de transformation de l'espace naturel en territoire, qui peut dès lors varier en fonction de paramètres tant politiques que géographiques.

Tout le texte concernant la route empruntée et les choix opérés qui ont conduit à la retenir est très précis : « Remontaremos el río, cruzándolo frente a Caviona, un poco más arriba de las lagunas. Por allí va una senda terrestre para el Vichada y en recorrerla se gastan siete días. » (LV : 202) ; ces explications sont parfois spéculatives, notamment lorsqu'il est question, par exemple, de la localisation des fugitifs (« Estarán en el río Guainia, en el *siringal* de Yaguanari. Dejando el Orinoco pasarían por el Casiquiare. » LV : 221) mais elles servent toujours à décrire un espace géographique concret :

> Discutió con el Pipa el derrotero que debíamos seguir: cruzar la estepa que va del Vichada al caño del Vúa, descender a las vegas del Guaviare, subir por el Inírida hasta el Papunagua, atravesar un istmo selvoso en busca del Isana bramador, y pedirles a sus corrientes que nos arrojaran al Guainia, de negras ondas. (LV : 223) **(NC)**

Cruzar, *descender*, *subir*, *atravesar*, autant de verbes de mouvement précis, étroitement liés à l'action du roman, et qui contribuent à construire un paysage et une orographie réalistes et dynamiques, aspect qui va contraster avec la personnification finale du fleuve (*Isana bramador*) et la dernière référence clairement romantique (*negras ondas*), qui relèvent cette fois d'une langue poétique. Rappelons que cette description du parcours et des rivières apparaît dans le texte inséré dans le récit de Clémente Silva qui rapporte au style indirect les mots d'un cacique de la région du Vichada. Difficile pourtant d'imaginer le cacique évoquant le parcours avec ce vocabulaire empreint de

romantisme et de lyrisme : la narration de Cova est contaminée par celle de Silva, celle-ci étant à son tour contaminée par un Rivera poète.

Suivre les allers et retours de Cova et son groupe entre *caños*[595], lagunes et rivières, n'est pas une entreprise toujours facile. L'édition de référence, celle de Montserrat Ordóñez, est composée de 384 notes, dont 85 concernent plus ou moins précisément le fleuve en tant qu'espace permettant de s'orienter dans la narration. Remarquons l'importance de ce paratexte. Voici la note 50 où Montserrat Ordóñez explique à nouveau la route présente dans le paragraphe précédent :

> Aquí, un cacique indígena recomienda la mejor ruta para pasar del Vichada al Guaviare, y de éste al Inirida y por fin al Uva (en el texto Vúa) y el Papunaua (en el texto Papunagua). Es decir, aquí se define una ruta más corta, pero más peligrosa que la de Barrera, que sigue siempre por los grandes ríos, trazando una gran curva hacia el norte (LV : 223).

C'est la note de l'éditrice qui permet réellement de comprendre l'importance du parcours et ses effets sur l'histoire, parce que Rivera, à mesure qu'avance la narration, construit une carte – celle que le lecteur découvre en ouvrant le livre – qui se sert du fleuve de manière *chronotopique*. Cette « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature[596] », comme le définit Mikhaïl Bakhtine, se traduit dans le texte par la présence du fleuve dès la naissance de l'histoire (au pied des Andes), lors de la mise en place de la trame (les *Llanos* et les allers-retours en *curiara*[597] entre les affluents du Meta), et bien entendu, dans la poursuite de Griselda et Alicia par le groupe de Cova (la recherche du meilleur chemin, le plus rapide et le plus sûr). Les verbes *cruzar*, *pasar*, *avanzar*, *correr* et *atravesar* établissent un parallèle entre le flux du fleuve, le passage du temps, et les progressions spatiales et temporelles des personnages. Cela nous permet d'aborder le deuxième point, et d'analyser comment la langue liée au fleuve véhicule les états d'âme des personnages.

Le fleuve chronotopique accompagne le couple d'Alicia et Arturo Cova dans son parcours vital. Le Meta, le Guanapano et le Tema, qui naissent dans les hauteurs des Andes, suivent le parcours des personnages après l'urgence des premiers kilomètres, avec la fuite de Bogota et la descente vers Villavicencio. Ces trois rivières vont traverser les

[595] Selon la RAE, il s'agit d'un terme vénézuelien qui désigne un cours d'eau de débit irrégulier et lent, sans banc sablonneux, par lequel s'écoulent les fleuves, rivières et lagunes des régions basses.
[596] BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1924], p. 237.
[597] Selon la RAE, il s'agit d'une embarcation à voile et à rame qu'utilisent les Indiens de l'Amérique du Sud, plus petite que le canoé et plus légère bien que plus grande.

Llanos de façon presque anonyme, le texte n'y faisant quasiment pas référence pendant toute la première partie. Ici, les rivières paraissent se fondre dans la plaine pour réapparaître à mesure que l'on approche de la forêt, comme obstacle mais aussi comme moyen incontournable de communication. Dès lors, la *curiara* devient la seule option de transport pour des hommes culturellement reliés à la terre (représentée par les chevaux) : « De aquí en adelante no tendremos otro caballo que la canoa. » (LV : 202) Surgit à ce moment l'une des obsessions de Cova : commettre ou pas l'irrémédiable et tuer el *enganchador* Barrera, son ennemi emblématique, qui sert de trait d'union dans la trame avec les grands propriétaires des exploitations de caoutchouc (*Señores del caucho*) : « ¿Crees que debo matarlo? » (LV : 136) Comme nous allons le voir, cette possibilité est étroitement liée à la présence du *río*. Une série d'allers et retours entre la fondation Maporita et le village d'*el hato* va faire monter la tension et Miguel, l'un des employés de la fondation, prévient Cova de la possible arrivée de Barrera, qui n'a finalement jamais lieu :

> Le vi alejarse en la embarcación, sobre el agua enlunada donde los árboles tendían sus sombras inmóviles. Entró luego en la zona oscura del charco, y solo percibí el cabrilleo del canalete, rútilo como cimitarra anchurosa. (LV : 137)

Le champ lexical de l'obscurité et la noirceur imprègne les références aux cours d'eau (*agua enlunada*, *sombras*, *zona oscura del charco*), sombre présage de la scène finale entre Cova et Barrera, renforcé par le contraste lumineux (*rútilo*) qui évoque l'éclat de la lame du cimeterre. Le monde aquatique, représenté ici par les frêles *curiaras*, annonce le dénouement du roman :

> La curiara, como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras. Desde el dorso de la corriente columbrábanse las márgenes paralelas, de sombría vegetación y de plagas hostiles. (LV : 195)

L'image forte et prémonitoire d'un cercueil flottant sur l'eau qui poursuit son parcours inexorable, étayée par des syntagmes nominaux faisant planer la menace (*sombría vegetación*, *plagas hostiles*), annonce un voyage vers la nuit et la mort. Comme l'espace et le temps, le fleuve, soudain dépourvu d'ondulations et d'écume, se fige en une surface plane et immobile, cessant d'émettre son (*mudo*) et image (*oscuro*) dans le même temps : « Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, tétricamente mudo como el

presagio, y daba la impresión de un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada. » (LV : 195)

L'incursion de l'Homme dans la forêt, via les cours d'eau, s'accompagne très souvent de métaphores ou d'analogies qui font avancer les personnages dans la diégèse. Dans la comparaison du fleuve à « *un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada* », apparaît le terme *vórtice*, désignant le tourbillon, synonyme de *vorágine*. Le titre du roman (lié très étroitement aux cours d'eau) est évoqué ici pour la première fois, et réapparaît une seconde fois, avec la même charge symbolique, annonçant cette fois la mort des indigènes *maipureños* (LV : 233). La représentation du cours d'eau oscille très souvent dans le texte entre l'image d'un mouvement porteur de malheur (la mort, le chemin vers la nuit) et celle d'un lieu statique, un espace destiné à être observé. Cova perçoit effectivement le présage de la mort à mesure qu'avance l'expédition et le fleuve est identifié à la nuit éternelle. Si dans le célèbre passage de l'aurore dans *los Llanos* Rivera utilisait ce rituel naturel quotidien pour évoquer le commencement du voyage et de la fuite, il évoque désormais le phénomène naturel opposé, le crépuscule, pour marquer la fin dramatique de l'aventure représentée par la nuit:

> Mientras proseguíamos silenciosos principió a lamentarse la tierra por el hundimiento del sol, cuya vislumbre palidecía sobre las playas. Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, consustanciado a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbraba todas las cosas. Sobre el panorama crepuscular fuese ampliando mi desconsuelo, como la noche, y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros. (LV : 195)

Rivera crée une caisse de résonance quasi fusionnelle entre l'état d'âme de Cova et le fleuve. Le champ lexical et le rythme ralenti s'adaptent à la situation crépusculaire vécue par le personnage : *silencioso*, *lamentarse*, *hundimiento*, *palidecía, ligeros, gemía, tristeza, lente opaco, apenumbraba, desconsuelo…* Si dans le passage de l'aurore, le texte se caractérisait par un mouvement ascensionnel vers le zénith, vers la voûte céleste, ici le texte s'enfonce (*hundimiento*) dans la terre, dans la nuit, quittant peu à peu le monde des vivants, ce qui se traduit par la paleur cadavérique, le silence, et la lenteur d'un monde qui se fige dans la mort. Finalement, dans un état d'hypersensibilité où le moindre bruit résonne, le fleuve traduit l'état d'âme de Cova, pris dans une tension entre la vie et la mort, entre le flux inexorable et la stase. L'emploi du verbe *consustanciar*, fortement lié à

l'eucharistie catholique, souligne la fusion qui s'opère entre l'état de Cova et ce paysage crépusculaire, renforcée par l'utilisation d'un lexique morbide. Ces différents éléments confèrent un style romantique au passage baigné dans une certaine irréalité qui a pris le pas sur la raison.

Dans cette fluctuation entre la raison et l'imagination, le fleuve se fait également l'écho de l'aspect sauvage et romantique de l'entreprise, qui consiste à défier la nature pour récupérer Alicia, ce qui les mène implacablement vers un destin fatal :

> Arcos y aljabas habíamos dejado entre la canoa, que iba a mecernos sobre las aguas desconocidas de un río salvaje, hacia refugios recónditos y terribles, adonde un fatum implacable nos expatriaba, sin otro delito que el de ser rebeldes, sin otra mengua que la de ser infortunados. (LV : 193-194)

Ce destin irrévocable (*fatum implacable*) est également incarné dans l'ultime récit du roman par celui d'Esteban Ramírez/Ramiro Estévanez, l'ami mental de Cova (LV : 334), son ultime alter ego inversé comme le souligne notamment ce jeu de miroir dans l'inversion nom/prénom, et décrit comme magnanime, optimiste, vertueux et platonique, alors que Cova est défini comme impulsif, dévasté, mondain et sensuel (LV : 333). Ce personnage très important va être l'étincelle du passage à l'écriture de l'histoire, motivant Cova dans ce projet. Il porte les stigmates des blessures infligées par une nature cruelle qui se défend face à l'Homme qui la saigne, ayant perdu la vue lors de la manipulation du caoutchouc. Mais ces blessures peuvent avoir une autre explication : peut-être sont-elles liées au fait que le personnage a été témoin oculaire d'événements tragiques ? N'est-il pas celui qui avait témoigné des événements historiques et tragiques de San Fernando del Atabapo ? : « -¡Como si se tratara de una venganza contra tus ojos! -¡En castigo de lo que vieron! » (LV : 337). Cette possible interprétation laisse entrevoir la finesse de Rivera qui, sous couvert de la description d'une nature vengeresse, pointe l'aspect sordide de l'être humain.

Le sens figuré l'emporte sur la réalité de cette soudaine cécité : l'eau du fleuve est une surface qui offre le reflet, comme l'avait déjà souligné la mythologie au travers des mythes d'Orphée ou de Narcisse. On assiste ici à un transfert entre l'homme et le fleuve : Le seul témoin du drame qui s'est déroulé sur l'Orénoque ayant perdu la vue, c'est désormais le fleuve qui transporte et transmet le témoignage, tel un miroir qui reçoit et renvoie la lumière, dans un processus inverti : ce qui se reflète ici ce sont les ténèbres (*tinieblas*) de la violence et de la mort, dont le fleuve est à la fois témoin et réceptable :

> A tal punto cundía la matazón, que hasta los asesinos se asesinaron. A veces, hacia el río, una procesión consternaba el pasmo de las tinieblas, arrastrando cadáveres que prendían de los miembros y de las ropas, atropellándose sobre ellos, como las hormigas cuando transportan provisiones pesadas. (LV : 351)

Il y a dans *La Vorágine* une construction fonctionnant en entonnoir : la trame se simplifie, les lieux se réduisent, les rivières délimitant peu à peu un huis clos : « la inmensurable zona cauchera cuyas dos salidas están cerradas : en el Orinoco, por los chorros de Atures y de Maipures ; y en el Guainía, por la aduana de Amanadone ». (LV : 350) La forêt devient pour Cova et ses deux compagnons d'expédition un espace où rien ne paraît avoir d'issue : Alicia attend un enfant qui ne verra jamais la vie ; ils attendent quelqu'un qui n'arrivera probablement jamais (Silva), et ils sont comme pris au piège dans une clairière, assiégés par la maladie et la faim, forcés à s'éloigner du fleuve, seul repère géographique possible.

Tout cela nous amène à l'importance diégétique du fleuve dans *La Vorágine*. Tout au long du roman, le fleuve sert de cadre à des événements qui vont constribuer à la construction tant des personnages que de la trame. Comme dans *Los pasos perdidos*, l'eau est également symbole de baptême et de rituel de passage : lors de l'arrivée dans les *Llanos,* dans l'épisode de la lagune où, alors qu'ils plongent pour la première fois leurs pieds dans l'eau, apparaît le serpent qui annonce les dangers auquel seront confrontés ensuite Alicia et Cova (LV : 94) ; lors de la scène de noyade des Indiens, où Cova et les membres de l'expédition découvrent le danger inhérent à l'eau (LV : 232-233) ; ou lors de l'arrivée au Monte del Vichada où Clemente Silva raconte comment il a dû s'immerger dans la lagune pour fuir les fourmis mangeuses d'hommes (les *tambochas*) (LV : 215).

Analysons le rôle de l'eau dans la scène de la mort des Indiens Manipureños :

> A lo largo de ambas orillas erguía sus fragmentos el basalto roto por el río - tormentoso torrente en estrecha gorja - y a la derecha, como un brazo que el cerro les tendía a los vórtices, sobreaguaba la hilera de rocas máximas con su serie de cascadas fulgentes. Era preciso forzar el paso de la izquierda porque los cantiles no permitían sacar en vilo la curiara. Acostumbrados a vencer en estas maniobras, la sirgábamos por la cornisa de un voladero, pero al dar con el triángulo de los arrecifes, resistióse a bandazos y cabezadas en el torbellino ensordecedor, falta de lastre y de timonel. Helí Mesa, que dirigía el trajín titánico, montó el revólver al ordenarles a los maipureños que descendieran por una laja y ganaran de un salto la embarcación para palanquearla de popa y de proa (…) al reventarse las amarras, la canoa retrocedió sobre el tumbo rugiente y, antes que

> pudiéramos lanzar un grito, el embudo trágico los sorbió a todos. (LV : 232-233)

Tout ce « remue-ménage titanesque » (*trajín titánico*) s'achève par la noyade des Maipureños. Ce passage rappelle les mésaventures du *cauchero* Fitzcarraldo qui, au début du XIX[e] siècle, tenta de joindre les deux parties d'un isthme créé par le fleuve Ucayali, faisant pour cela appel à la force des Indigènes afin de faire passer son bateau. L'aventure s'avéra titanesque et sema la révolte et la mort parmi les Indigènes avant l'échec final de l'entreprise.

Dans le paragraphe précédent, nous trouvons différents groupes nominaux – *estrecha gorja*, *rocas máximas*, *cascadas fulgurantes*, *embudo trágico* – dans lesquels les élements minéraux et aquatiques sont qualifiés à l'aide d'adjectifs superlatifs (*máximas*, *fulgurantes*, *trágico*) soulignant le péril encouru. Les deux mondes, minéral et aquatique, s'entrechoquent. L'eau est présentée comme une force tourbillonnante à laquelle rien ne résiste : outre l'emploi d'un lexique lié à l'eau vive (tormentoso, torrente, cascadas), son impétuosité est suggérée par le rythme saccadé créé par les allitérations dans le passage « erguía sus fragmentos el basalto roto por el río – tormentoso torrente en estrecha gorja ». En face, le monde minéral, personnifié (*brazo*), résiste à grand peine : l'image du rocher réduit en fragments par le fleuve et l'emploi du verbe « sobreaguar » font ici écho à l'idée de survie (*sobrevivir*) des rochers face à la violence du courant. La verticalité du monde minéral (*erguía*, *estrecha gorja*, *rocas máximas*) est mise à mal par l'horizontalité de l'eau. Le monde minéral est rigide et statique, décrit par des termes précis et techniques (*basalto*, *cantiles*, *cornisa, lastre*, *laja)*, qui contrastent avec la fougue tourbillonnante de l'eau, image faisant écho au tourbillon (la *vorágine*) qui peu à peu va engloutir les personnages.

Ce passage représente l'initiation à la mort, un baptême en négatif où l'eau joue le rôle inverse de celui tenu dans le rituel judéo-chrétien, pour permettre le passage du personnage à un autre stade. C'est pourquoi Cova ne sera plus le même dans la suite de l'histoire :

> La visión frenética del naufragio me sacudió con una ráfaga de belleza. El espectáculo fue magnífico. La muerte había escogido una forma nueva contra sus víctimas, y era de agradecerle que no devorara sin verter sangre, sin dar a los cadáveres livores repulsivos. ¡Bello morir el de aquellos hombres! (LV : 233-234)

Dans ce paragraphe, Rivera esthétise et personnifie la mort (*belleza*, *magnífico*, *bello*), s'inscrivant dans la tradition romantique. Ici, la lividité cadavérique, assimilée traditionnellement à la mort, contraste avec la vision éclatante (*ráfaga, sacudió*) de l'eau ou du tourbillon au moment de la disparition des Indiens sous l'eau. La mort est ici réduite à un spectacle (*espectáculo*, *forma*), apprécié par le narrateur dont le seul sens stimulé est celui de la vue. On est loin ici de l'image des cadavres dont il faut se débarrasser en les jetant dans le fleuve avant qu'ils ne dégagent des odeurs pestilentielles : « ¡Bótenlos al río ! No me los dejen en este patio, que no tardan en ponerse hediondos. » (LV : 353).

Cova est impressionné par cette mort qu'il admire d'un point de vue esthétique. Son compagnon de voyage, Franco, cohérent avec ce qu'annonce son prénom, va immédiatement lui faire part de son effarement, considérant l'attitude de Cova comme fortement déplacée, égoïste, allant même jusqu'à l'accuser d'être inhumain. Sans doute cette conversation va-t-elle faire évoluer le personnage, le poussant à se remettre en question quant à sa considération envers l'autre.

Cova va s'immerger dans le fleuve, acte essentiel pour accomplir cette métaphore du baptême, et parvenir à l'endroit où il croit toucher la fin de son calvaire. Rappelons que le substantif français *baptême* est un emprunt, par l'intermédiaire du latin ecclésiastique, au grec *baptein*, « plonger dans un liquide », « immerger » :

> con el agua a la cintura seguíamos el derrotero de los baquianos, bañada en sudor la frente y húmedas las maletas que portábamos a la espalda […]. Por aquellas intemperies atravesamos a pie desnudo, cual lo hicieron los legendarios hombres de la conquista. (LV : 214-215)

La métaphore du baptême est renforcée ici par toute l'imagerie chrétienne du chemin de pénitence vers le Mont de la Vichada (les pieds nus, les épreuves) et la structure même du texte qui calque ouvertement le texte biblique : « Cuando el octavo día me señalaron el monte del Vichada, sobrecogióme intenso temblor […]. » (LV : 215)

À ce baptême symbolique, il faut ajouter, comme nous l'avons déjà évoqué, l'importance diégétique du fleuve comme route et lieu d'action. Le cours d'eau passe de l'état d'élément naturel à celui de paysage précis et parfaitement adapté à l'action. Comme la route dans *On the Road* (1957) de Jack Kerouac, les chemins de La Mancha

pour Don Quichotte ou les ruelles des villages mexicains de *Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, l'histoire n'existerait pas dans les romans de notre corpus sans l'existence du fleuve comme espace diégétique, surtout dans LV. Regardons à nouveau la carte proposée par Rivera et revenons un instant à l'image de l'entonnoir. Toutes les rivières convergent en un point dessiné par la trame et énoncé par Helí Mesa au début de la deuxième partie : « Vamos, pues, a buscar a los forajidos, a liberar a los enganchados. Estarán en el río Guainia, en el siringal de Yguanari. » (LV : 221) Tels les fluides versés dans un entonnoir, tous les flux vont converger en un seul courant, coïncidant avec la fin du parcours de Cova et Alicia. Le fait que la forêt *dévore* les membres restants de l'expédition précisément au moment où ils s'apprêtent à quitter le fleuve afin d'éviter d'être contaminés par les *caucheros* malades est symbolique autant qu'évocateur : « es mejor […] guarecernos en la selva, dando tiempo a que llegue el viejo Silva. » (LV : 383) Brillant paradoxe exposé par Rivera qui nous montre une forêt perçue à la fois comme protectrice (*guarecernos*) et meurtrière.

La mort est très présente à mesure que le texte s'approche de la fin, à la frontière avec le Brésil. L'onomastique nous permet de lire dans le choix du nom *Cova*, nom de famille du personnage d'Arturo, des connotations liées à la mort : en portugais, *cova* signifie trou ou fosse, et est souvent assimilé à la fosse qui accueille le cercueil. Ainsi Arturo Cova, obsédé depuis très longtemps par la mort de Barrera, fait que le fleuve devienne à nouveau un réceptacle de la mort, mais surtout la surface qui rend possible le jeu de miroirs entre deux personnages opposés, mais intimement liés, Barrera et Cova :

> No sé quién me dijo que Barrera estaba en el baño, y corrí inerme entre el gramalote hacia el río Yurubaxi. Hallábase desnudo sobre una tabla, junto a la margen, desprendiéndose los vendajes de las heridas, ante un espejo. […] Y empezó entre los dos la lucha tremenda, muda, titánica. (LV : 381)

Rivera décrit le début de ce corps-à-corps et la mort de Barrera en s'appuyant sur un jeu de reflets, ceux de l'eau et du miroir. Soulignons que son nom, que l'on pourrait traduire par *barrière,* répond en écho antonymique à l'image de l'écoulement du fleuve : il est source de motivation mais fait aussi *barrage* à la volonté de Cova d'avancer grâce au fleuve. Comme nous l'avons déjà noté, Barrera est nu sur les rives du fleuve, et nous pouvons imaginer qu'il voit venir son ennemi grâce au reflet d'un miroir. Un jeu de reflets qui va le conduire au fleuve dans lequel il disparaîtra quelques minutes plus tard, noyé par Cova. Le fleuve est à nouveau personnifié et assimilé à la lymphe, liquide

biologique blanchâtre transporté par le système lymphatique constitutif du système sanguin, et que l'on peut comparer par analogie à la sève dans la physiologie végétale.

Cette métaphore renforce la double tension qui caractérise cette scène : la lymphe, symbole de vie, est ici mortifère. Elle comporte en outre une forte connotation sexuelle qui sous-tend tout ce passage. En effet, il est question ici d'un combat à la vie à la mort, une lutte féroce entre deux ennemis qui mêlent ici leur destin tant sur le plan symbolique que physique. Est ici décrit un corps-à-corps très sensuel créant une vive tension sexuelle : les allers-retours des corps enchevêtrés, le nœud serré, l'échange d'haleine de bouche-à-bouche, les vêtements sur lesquels ils reviennent en roulant, etc.

> en nudo apretado, trocándonos el aliento de boca a boca, él debajo unas veces, otras, encima. Trenzábamos los cuerpos como sierpes, nuestros pies chapoteaban la orilla, y volvíamos sobre la ropa, y rodábamos otra vez, hasta que yo, casi desmayado, en supremo ímpetu, le agrandé con mis dientes las sajaduras, lo ensangrenté, y, rabiosamente, lo sumergí bajo la linfa para asfixiarlo como a un pichón. (LV : 382)

Cette relation intime, qu'il ne faudrait pas interpréter littéralement, semble indiquer une fusion entre Cova et son double inversé, Barrera. En tuant son double et en le jetant dans l'eau du fleuve, Cova semble se débarrasser de son passé, accomplir son destin[598] et obtenir la rédemption qui lui octroie l'humanité dont il était jusqu'alors dépourvu, comme en témoignait la condamnation de Franco qui le qualifait d'inhumain lors d'une autre grande séquence séminale du texte, celle de la mort des Indigènes, à laquelle fait écho cette séquence finale. En effet, comme en témoigne l'emploi du terme muet (*mudo*), également utilisé dans la scène de la mort des Maipureños, soudain règne le silence, et commence un combat muet qui ira jusqu'à la mort. Mais cette fois, Cova ne succombe pas à l'attraction du morbide, affecté par la violence, loin de la posture extérieure d'un Cova spectateur qui caractérisait l'épisode de la mort des Indiens. Cette fois, le spectacle – *espectáculo* est le terme employé dans ces deux scènes parallèles – est décrit par lui comme « más terrible, más pavoroso, más detestable », dans une gradation vers la détestation. Et c'est précisément ce ressenti qui fait que Cova devient humain sous nos yeux après avoir traversé l'épreuve initiatique qui s'est soldée par la mort de Barrera, offerte comme une offrande rituelle au fleuve, qui le dévore (le passage des piranhas sera traité dans le prochain point).

[598] Cova signifiant « fosse » en portugais comme nous l'avons déjà vu.

Cette métamorphose de Cova se traduit alors par une mutation du texte : le roman se transforme à ce moment précis en un journal de voyage dans lequel Cova raconte ses derniers jours. : « Esto lo escribo aquí, en el barracón de Manuel Cardoso, donde vendrá a buscarnos don Clemente Silva. Ya libré a mi patria del hijo infame. Ya no existe el enganchador. ¡Lo maté! ¡Lo maté! » (LV : 381) Cova/Rivera paraît avoir besoin de l'écriture pour proclamer sa victoire. L'acte d'écriture acquiert alors une puissance cérémoniale dans *La Vorágine*, comme dans *Los pasos perdidos* ainsi que nous le verrons plus tard.

Si, comme nous venons de le démontrer, la mort de Barrera est étroitement liée au fleuve, le devenir de Cova, d'Alicia, de leur fils et des autres membres de l'expédition finale est quant à lui intimement lié au fait de quitter ce fleuve, de fuir vers une clairière pour attendre Silva, quand bien même, comme nous l'ont fait comprendre les deux cents dernières pages du roman, les seules routes permettant de se repérer, et donc de fuir, sont les voies fluviales. Le texte même le rappelle : « ¡Hoy, agua abajo! Aquí está el solemne cerro cuya base lame el río Curicuriari, el río que buscaron Clemente Silva y los siringueros cuando andaban perdidos en la floresta. » (LV : 380)

Ainsi Barrera est-il victime de la force de Cova et de l'eau qui a été l'élément fondateur sur lequel il avait bâti son exploitation du milieu naturel : l'arbre contient le latex qui sera extrait, transformé et transporté via la rivière, dans un réseau complexe de connexions et de rapports de force où tous les personnages dépendent de l'eau, des *caucheros* aux trafiquants.

Cova et Alicia sont également victimes de ce réseau composé de personnages divers qui se sont ajoutés au fil du récit. À la fin, il reste très peu de ce qui constituait les Cova et Alicia du début.

Il existe donc pour le fleuve plusieurs dimensions narratives dans *La Vorágine.* D'une part, la dimension géographique, liée à son parcours, qui sert à marquer les identités nationales (territoire colombien ou brésilien) et aussi à aider le lecteur dans le déroulement de la trame. D'autre part, la dimension symbolique qui suit le parcours du personnage principal est employée par Rivera pour mythifier certaines actions héroïques de Cova, y compris celles qui le transforment en une sorte d'anti-héros.

Chaque fois qu'il s'agit de mettre en valeur la symbolique du fleuve, l'auteur utilise un vocabulaire romantique. Ce vocabulaire sert également dans certains passages à

transformer le fleuve en un espace irréel, comme dans les épisodes de la mort par noyade des indigènes puis de Barrera, ou encore dans les passages où les personnages tentent d'accéder à la forêt. Tandis que pour évoquer la dépendance diégétique du récit par rapport au réseau fluvial, il préfère un vocabulaire plus factuel dont le but est d'orienter le lecteur dans le parcours. Le naturalisme apparaît dans les éléments qui renvoient au pessimisme inhérent à l'état d'âme de Cova et au déterminisme lié à la mort de Barrera et celle très probable du groupe des survivants.

II. Le fleuve dans Los pasos perdidos.

Lors de l'analyse de la figure de l'arbre dans *Los pasos perdidos*, nous avions pris comme point de départ le concept de *mouvement centripète*, emprunté à Fernando Aínsa et exposé dans *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Cette idée de mouvement qui va « des rives du continent américain vers son intérieur, mouvement de repli et d'enracinement, de recherche d'essences et de traditions perdues dans la périphérie[599] » est au cœur même de la présence de l'eau dans le roman d'Alejo Carpentier. Poursuivant l'étude des particularités propres au *réel merveilleux* développé par l'auteur dans le roman, nous nous proposons d'analyser ici les techniques et les structures narratives mises au service de la description des cours d'eau et éléments minéraux[600]. Pour ce faire, nous avons retenu trois axes principaux :

- Le cours d'eau en tant qu'élément d'intégration par le rituel du passage et du baptême.
- Le fleuve dans la dialectique temps/espace.
- La présence du minéral/de la roche comme axe fondateur.

Pour *Los pasos perdidos*, plus encore que pour *La Vorágine*, les cours d'eau constituent la voie d'accès privilégiée vers l'inconnu. Si dans LV, la *curiara* avait pour fonction de désigner l'instant précis où le texte pénétrait le monde inaccessible de la forêt

[599] Traduction personnelle. Citation : « movimiento (…) desde las orillas del continente americano hacia su interior, movimiento de repliegue y arraigo, de búsqueda de esencias y tradiciones perdidas en la periferia. » in AÍNSA Fernando, *Identidad cultural*, *op. cit.*, p. 232.

[600] Rappelons que, comme cela a été précisé et justifié dans l'introduction, nous allons traiter le matériel rocheux dans le chapitre dédié aux cours d'eau. Dans *Los pasos perdidos*, l'élément minéral aura une valeur symbolique significative, tant pour son importance diégétique que pour son traitement narratif.

tropicale, dans LPP, l'approche de la forêt se fait selon le même point de vue, mais avec un intérêt plus marqué envers le fleuve qu'envers la forêt : l'eau, et non l'arbre, est au centre de l'œuvre. Dans la LV, l'arbre joue un rôle central dans la diégèse d'un texte qui place au cœur de l'action la déforestation et le rapport homme/arbre. Dans LPP, c'est le fleuve qui structure la narration, se transformant au fil du texte pour passer d'une référence universelle et symbolique à une référence plus concrète, celle du fleuve Orénoque qui devient omniprésent dans le parcours final du roman. Peu de noms propres de rivières ponctuent la narration, mis à part le *Caño Pintado* (LPP : 188) qui apparaît peu avant la première découverte de la porte d'entrée vers le village de *El Adelantado*, et le *Río Negro* (LPP : 328) qui est évoqué plus tard, lorsque le personnage principal revient devant cette porte. Ce fleuve anonyme, mais identifiable sur une carte à mesure que progresse le récit, s'inscrit dans l'intention mythifiante de la narration : il incarne à lui seul tous les fleuves de l'Amérique latine dans ce voyage temporel.

Le flux de l'eau est l'axe autour duquel s'organise le fil narratif. Le récit est comme encaissé entre les deux fleuves. Rappelons que la narration débute par la description d'un fleuve en carton-pâte, observé par le narrateur depuis les coulisses du théâtre dans lequel travaille sa femme. Et le texte s'achève face à un autre fleuve, réel cette fois, dans une scène symétrique, qui place le narrateur face au rideau infranchissable de la forêt qui cache Santa Mónica de los Venados (rideau qui évoque d'ailleurs également le théâtre), bloqué par la crue du fleuve, dont il attend la descente pour rejoindre Rosario et son enfant à naître. Néanmoins, une fois le niveau de l'eau en baisse, il fera finalement demi-tour, ayant compris que jamais il n'appartiendrait au peuple de la forêt et du fleuve.

Au centre de la démarche narrative de Carpentier se trouve une épopée initiatique dans le temps et l'espace délimitée par ces deux images du fleuve : le personnage suit méthodiquement le cycle « monomythique » du voyage du héros, tel qu'il est défini par Joseph Campbell dans son œuvre *Le héros aux mille et un visages* (1949)[601]. Dans cet

[601] Voir CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille et un visages,* Escalquens, Oxus, 2010 [1949]. Cette somme est publiée l'année même où paraissent le *Traité d'histoire des religions* et *Le mythe de l'éternel retour* de Mircea Eliade. Ces travaux prétendent synthétiser la diversité du monde en des mécanismes fondamentaux communs à l'humanité. Joseph Campbell a l'originalité, en proposant un « monomythe », de relier cette tradition au concept d'inconscient collectif, plus particulièrement à celui d'« images archétypes » défendu par le psychanalyste Carl Jung. En rapprochant le rêve et le mythe, cette démarche symboliste donne aux différentes phases du « monomythe » leur portée intemporelle et universelle. Source : SOLINSKI Boris, « Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages* », *Questions de communication* », 18 | 2010. [en ligne, consulté le 27/10/2018] Disponible sur http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/290.

essai, l'auteur distingue dans cette aventure mythologique du héros trois phases (qu'il détaille en dix-sept étapes signifiantes) : la séparation ou le départ ; l'initiation avec ses épreuves et ses victoires ; et le retour du héros suivi de sa réintégration dans la société. Le moment de la rencontre avec les gardiens symbolise l'étape où le héros doit trouver le courage de franchir le seuil (quatrième étape dans la nomenclature de Joseph Campbell). Dans LPP, ce seuil renverrait à la Première Épreuve dans laquelle l'eau joue un rôle essentiel. La descrition du fleuve va nous permettre d'accéder à cette épreuve et conduire à la rupture entre espace-temps. Le fleuve est le moyen de communication entre les deux extrêmes et l'emploi du déictique *allá* vient signaler, bien plus que le lieu d'origine, le monde occidental d'où provient le personnage. Cette référence constante au lieu d'origine met en évidence le besoin d'un rituel de passage pour franchir les différents stades. Le texte confère à l'eau un pouvoir extraordinaire : comme l'eau bénie du Sacrement capable de laver le péché originel et de christianiser la personne qui la reçoit, le passage symbolique par les eaux tropicales doit ici permettre au personnage de perdre sa condition d'intrus pour s'adapter et parvenir à s'identifier avec ce milieu. Afin d'analyser cela dans une perspective éconarrative, nous allons retenir deux scènes dans le texte, celle du tunnel dans le quatrième chapitre et celle de la baignade au pied des grandes Formes, près de Santa Mónica de los Venados.

Ces deux passages mettent en scène l'adaptation du personnage à un milieu totalement exogène (le tunnel), tout comme son assimilation et son appréhension de l'espace naturel (le bain au pied du rocher). Carpentier évoque déjà l'importance du baptême quelques lignes avant la découverte de la porte d'accès à ce nouveau monde. Échangeant avec *el Adelantado* sur leurs rapports avec les Indigènes, le personnage finit par admettre que « una cuestión de bautizo rige ese reparo, y esto da visos de realidad a la novela que, por la autenticidad del decorado, estoy fraguando. » (LPP : 194) L'auteur évoque pour la première fois l'écriture du roman et l'importance symbolique du baptême pour dépasser ses préjugés quant au monde indigène.

Au moment où le personnage se trouve au centre du tourbillon dans le tunnel, un jeu de reflets et d'ombres sur l'eau révèle une réalité propre à cet espace naturel. Nous sommes face à un tableau et le lecteur est obligé de s'arrêter sur cette description qui fige la nature avec des effets amplificateurs, notamment liés aux choix lexicaux. Rappelons que tout paysage, en tant qu'espace perçu ou observé, constitue toujours une construction mentale composée de traits subjectifs nés de l'imagination, mais aussi de composants

collectifs (l'imaginaire) ou encore relevant d'une réalité physique et objective. Comme cela a été dit dans l'introduction de ce travail, « la notion de paysage s'inscrit toujours au croisement de faits naturels et d'éléments culturels[602] », aspect qui sera plus largement développé dans notre troisième partie. Carpentier traite ici le passage sur les eaux du tunnel comme s'il s'agissait d'un paysage et, en conséquence, il convient évoquer à nouveau le recours à l'ekpharasis déjà présentée dans l'analyse de l'arbre dans LPP :

> Entre dos aguas se mecían grandes hojas agujereadas, semejantes a antifaces de terciopelo ocre, que eran plantas de añagaza y encubrimiento. Flotaban racimos de burbujas sucias, endurecidas por un barniz de polen rojizo, a las que un aletazo cercano hacía alejarse de pronto, por el tragante de un estancamiento, con indecisa navegación de holoturia. Mas allá eran como gasas, opalescentes, espesas, detenidas en los socavones de una piedra larvada. (LPP : 195-196)

Le narrateur ne se trouve pas devant une nature occidentale. Privé de ses repères, il transforme alors l'espace naturel en paysage et sa description donne paradoxalement le sentiment, malgré le mouvement du tourbillon, d'être face à une nature morte : mélange d'éléments organiques (feuilles, plantes, pollen) et non organiques (tissu de velours, masques, vernis) ; composition picturale dont l'eau constituerait le cadre (*entre dos aguas* et *estancamiento*), élaborée à l'aide d'une palette chromatique qui va de l'ocre au rougeâtre en passant par le camaïeu de l'opale, permettant de distinguer un premier plan (*grandes hojas agujereadas*), un deuxième plan (*navegación de holoturias*), et un arrière-plan en perspective (*gasas opalescentes*).

Le tunnel tient lieu de passage initiatique nécessaire pour s'adapter. Comme dans la caverne platonicienne, « lo que estaba abajo era tal vez peor que las cosas que hacían sombra » (LPP : 195), et l'eau apparaît dans le texte comme élément amplificateur (*Entre dos aguas se mecían grandes hojas agujereadas*). Le texte insiste sur l'aspect dual de l'entreprise (*dos aguas*) dans cette transition entre deux espaces et deux temporalités. Mais pour que le texte matérialise ce passage, suivant un processus rituel dont la nature serait le centre, Carpentier nous fait pénétrer dans ce nouveau monde par le biais d'un masque (*antifaz*), dont il nous montre immédiatement qu'il s'agit *en réalité* de feuilles, nous prévenant ainsi du danger, de la tromperie et du mensonge (*añagaza y encubrimiento*). Selon Carpentier, cette réalité est inhérente à la nature américaine, elle

[602] BERTHO-LAVENIR Catherine, « La fragmentation de l'espace national en paysages régionaux. 1800-1900 », in CHENET Françoise, *Le paysage et ses grilles* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, *Paysages ? Paysages ?,* 7-14/09/1992), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 29.

est figée, prise en quelque sorte (*detenida*) dans cette pierre « larvée » évoquée à la fin du passage. Ainsi, le texte marque ici un arrêt temporel, créé par le paradoxe d'un flux contredit par le champ lexical du statique (*detenido, estancamiento*). Ce qui se passe après appartient à un autre espace-temps. L'accumulation d'éléments d'action contraste avec la sortie du tunnel où règne soudain le calme du sommeil réparateur. Le sol que foule le narrateur exhale une humidité millénaire, l'eau demeurant l'élément essentiel dans ce passage, et c'est sous la pluie qu'il va se rendre compte que « aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencia que ocultada la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho. » (LPP : 202) Depuis l'entrée des personnages dans le tunnel, le récit file au rythme du courant jusqu'au moment où le personnage-narrateur regarde l'eau, et qu'advient une réalité différente de la sienne. Le déictique *aquí* marque l'entrée dans un nouvel espace où même l'eau (véhicule qui matérialise ce passage dans le texte) est différente. Le narrateur est dès lors contraint de questionner *ses vérités*, autrement dit, *ses réalités*, et pour ce faire, il doit éprouver physiquement ce changement profond en s'immergeant dans cette eau à l'occasion d'un bain purificateur.

Ainsi, durant tout cet épisode du tunnel, le texte se focalise sur un espace fermé (un tunnel naturel) que l'auteur parvient à ouvrir vers l'étape suivante (*Más allá eran como gasas, opalescentes*). La description se fait à partir de substantifs et adjectifs exogènes à un espace naturel sauvage (*antifaz, terciopelo, barniz*) et les références directes à la nature sont génériques ou savantes (*plantas, holoturia*).

Concernant l'épisode de la baignade, le discours devient épidictique et le paysage est décrit à l'aide d'un lexique laudateur et positif qui contraste avec celui du passage précédent :

> Aquí es donde nos bañamos desnudos, los de la Pareja, en agua que bulle y corre, brotando de cimas ya encendidas por el sol, para caer en blanco verde, y demarrarse, más abajo, en cauces que las raíces del tanino tiñen de ocre. No hay alarde, no hay fingimiento edénico, es esta limpia desnudez; muy distinta de la que jadea y se vence en más noches de nuestra choza, y que aquí liberamos con una suerte de travesura, asombrados de que sea tan grato sentir la brisa y la luz en partes del cuerpo que la gente de *allá* muere sin haber expuesto alguna vez al aire libre. (LPP : 240)

Dans leur quête vers un centre physique et historique, les personnages se détachent du matériel, symbolisé par les vêtements dont ils se dépouillent, ce qui renforce la lecture en termes de *mouvement centripète* précédemment évoqué. Cette quête vers la

nature et la simplicité se traduit par la gaité innocente qui innonde ce passage lumineux : l'eau bouillonne (*bulle*), court (*corre*) et tombe (*caer*), à l'image d'un enfant mutin (*travesura*). L'emploi de syntagmes courts articulés par des virgules et le choix de mots brefs, relevant d'un registre très accessible, créent un rythme enlevé.

La communion avec la nature permet une parfaite intégration dans ce nouveau monde, qui s'accomplit à travers différents actes de dépouillement tels que le bain purificateur dans les eaux cristallines de la rivière, « verdadero bautizo en la nueva fe panteísta[603] ». Cette intégration est marquée par l'emploi de la première personne du pluriel dans la description du passage (*nos bañamos*). Si l'on suit la temporalité du texte, trois jours se sont écoulés depuis le passage du tunnel (entre le 25 et le 27 juin). Un changement dans l'écriture et dans le traitement du texte nous semble ici significatif. Pour la première fois, l'écrivain décrit un cycle naturel vital : en gagnant la verticalité naturelle et nécessaire pour qu'un tel cycle s'accomplisse, l'eau s'écoule à travers les interstices de la roche jusqu'aux racines des arbres (les *taninos*). Carpentier insiste sur l'honnêteté de cette description (*no hay fingimiento edénico*) : le paysage décrit est celui d'une Amérique méconnue par le personnage principal, paysage merveilleux et réel où l'eau, purifiée par les rayons du soleil, change de couleur au fil du courant, passant du blanc à l'ocre, en transitant par le vert végétal. Cette nature invite l'homme à mieux connaître son corps en abandonnant ses préjugés. Ce passage se caractérise par l'absence de termes érudits. Malgré cela, le personnage va demeurer un étranger, un intrus dans ce paradis terrestre, le déictique *allá* nous renvoyant à son état actuel.

Encore une fois, la lecture que Carpentier nous livre des espaces naturels américains est celle d'un intellectuel cultivé, qui voudrait décrire avec objectivité et simplicité la nature. Le choix ponctuel d'un lexique épuré, qui contraste avec le registre plus érudit du reste du texte, ne peut masquer le point de vue subjectif : il exalte la beauté de la nature, dans un exercice qui se révèle purement littéraire.

Cependant, la description devient un aspect concret dans la dialectique que le texte établit autour de l'un des *leitmotivs* du roman, le rapport temps/espace. Au tout début de *Canaima* de Rómulo Gallegos, au moment où le personnage principal remonte l'Orénoque vers un lieu perdu de la Guyane vénézuélienne, apparaît cette phrase dans le

[603] AÍNSA Fernando, « ¿Infierno verde o Jardín del Eden ? El topos de la selva en *La Vorágine* y *Los pasos perdidos* » in PONCE Nestor (coord.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain,* Los pasos perdidos *et* La Vorágine*,* Nantes, Éditions du Temps, 2002, p. 35.

texte : « Mas el barco avanza y su marcha es tiempo, edad del paisaje[604]». Cette idée de la fuite du temps dans *Canaima*, roman publié dix-huit ans avant LPP et qui comporte nombre de similitudes tant dans la forme (l'espace de l'action) que dans le fond (la construction de certains personnages), est présente dans tous les textes caractérisés par le *mouvement centripète*, comme le remarque Fernando Aínsa dans son essai *¿Infierno verde o Jardín del Eden ? El topos de la selva en* La Vorágine *y* Los pasos perdidos[605]. La référence paraît pertinente pour introduire notre deuxième point : l'importance littérale et symbolique du fleuve dans cette dialectique entre espace et temps.

Tout approfondissement dans le roman de Carpentier doit passer par la distinction et la mise en parallèle de la distance parcourue, ainsi que par le recul dans le temps historique, propre sans doute aux romans du *mouvement centripète*, qu'il s'agisse de *Los pasos perdidos* ou de *La Vorágine* (dont le traitement du passage du temps historique diffèrera de celui des autres romans).

Le personnage principal anonyme de LPP, dans sa fuite d'un passé avec lequel il veut rompre et dans sa quête d'identité, va remonter d'une manière simultanée des espaces à la fois géographiques et chronologiques : pour chacun des espaces qui constituent le roman – *Llanos*, *sabana* et *selva* –, le personnage va être confronté à un temps historique différent, allant de la civilisation contemporaine des grandes villes jusqu'à la supposée préhistoire du monde indigène, en transitant par l'époque coloniale et le Moyen Âge. Tout cela est rendu possible par l'isolement géographique des espaces. C'est le fleuve – anonyme tout comme l'est le personnage principal – qui sert de trait d'union à tout ce parcours, envisageable selon l'auteur uniquement dans le territoire latino-américain, comme le formule très bien Fernando Aínsa : « basta viajar desde la costa hacia el interior del continente para descubrir cómo las etapas de la historia, auténticas capas geológicas, ya desaparecidas en Europa, superviven milagrosamente en América. Viajar será, en cierto modo, ponerlas en contacto[606] ». Et pour mettre en contact ces différentes étapes historiques, la métaphore de la remontée du fleuve (et, par suite, celle du temps) est l'image symbolique la plus puissante et réussie de *Los pasos perdidos*.

Dans le roman, coexistent le temps historique, isolé dans des espaces indépendants sans rapport entre eux, et les temps individuels propres aux expériences du voyageur.

[604] GALLEGOS Rómulo, *Canaima,* Nanterre, ALLCA XX/ Fondo de cultura económico, 1996 [1935], p. 4.
[605] AÍNSA Fernando*,* « ¿Infierno verde o Jardín del Eden? », *op. cit*., p. 24.
[606] *Ibid.*

L'objectivité est dès lors impossible dans ce processus, l'influence dans la mémoire des souvenirs étant inévitable. Le personnage remonte le fleuve qui s'est enrichi au fil du courant, s'inscrivant dans le paradigme du *mouvement centripète* vers l'origine de l'idée d'Amérique. Ces deux notions de temps (historique et individuel) dialoguent sans doute avec les études du philosophe Henry Bergson qui, dans son œuvre *Matière et Mémoire*[607], développe une idée du temps différente de la conception communément proposée par les sciences et essentiellement fondée sur des propriétés spatiales, purement intellectuelles, ne permettant pas de saisir son essence même, mais simplement sa mesure (jours, heures, secondes). Le personnage-auteur ne peut se défaire de cette vision intellectualisée du temps, comme en témoigne le fait que le récit de son expérience prenne la forme d'un journal de voyage, découpé en journées.

Ainsi, si le temps existe en fonction de l'espace et vice-versa, il constitue toujours une trajectoire depuis un point de départ (la ville occidentale) vers un point d'arrivée (le but du voyage, qui dans le cas présent est de trouver l'instrument de musique ancestral). Faisons la différence entre le temps du personnage, et celui du voyage lié à la trajectoire et, en conséquence, au parcours du fleuve qui sert de trait d'union entre les différentes époques de l'humanité.

L'auteur souligne l'importance du temps historique dans ce passage fondateur du fleuve dans l'œuvre, passage situé tout de suite après que le personnage-narrateur a déclaré se sentir proche de la femme au nom évocateur : Rosario (*rosa-río*) : « Me sentí cada vez más cerca de Rosario ». (LPP : 131) La proximité physique avec la jeune femme coïncide avec le début du voyage aquatique et l'irruption du fleuve :

> Pronto llegamos a la orilla del río que corría en la sombra, con un ruido vasto, continuado, profundo, de masa de agua diciendo las tierras. No era el agitado escurrirse de las corrientes delgadas, ni el chapoteo de los torrentes, ni la fresca placidez de las ondas de poco cauce que tantas veces hubiera oído de noche en otras riberas: era el empuje sostenido, el ritmo genésico de un descenso iniciado a centenares y centenares de leguas más arriba, en las reuniones de otros ríos venidos de más lejos aún, con todo su peso de cantares y manantiales. (LPP : 143)

Carpentier dote le fleuve des attributs du narrateur (*masa de agua diciendo las tierras*) faisant preuve de sa volonté de raconter l'évolution des générations (*ritmo genésico*) à travers l'Histoire. La navigation qui mène le narrateur vers le cœur de la forêt

[607] BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Felix Alcan, 1896.

lui fait remonter le cours de l'Histoire, le mouvement devenant de plus en plus lent et laborieux, comme si la vitesse initiale de pénétration dans l'espace contemporain était freinée par la résistance progressive qu'opposent les obstacles naturels.

Le texte se structure alors autour d'un jeu d'oppositions entre le fleuve amazonien et les courants d'autres rivages (*que tantas veces hubiera oído de noche en otras riberas*), ailleurs indéterminé mais dont on comprend qu'il est en tout point l'antithèse du lieu d'où parle le narrateur : lent et calme (*ritmo genésico*) / vif et agité (*agitado*, *corrientes*, *torrentes*, *fresca*) ; profond et vaste (*vasto*, *profundo*) / peu profond et étroit (*de poco cauce*) ; lourd ou fort (*masa de agua*, *con todo su peso de cantares*) / léger ou ténu (*delgadas*, *chapoteo*) ; continu (*continuado*, *empuje sostenido*) / discontinu (*chapoteo*), etc. À la course vive des cours d'eau d'un ailleurs sans racine, représentée tant par le rythme créé par l'entrechoquement de termes à la sonorité chantante que par le lexique (*corría*, *agitado escurrirse*, *corrientes*, *chapoteo*, *torrentes*), s'oppose le rythme lent et profond du fleuve qui charrie l'Histoire de ce continent. Ce fleuve est seul capable d'énoncer l'Histoire, car il s'enracine dans le temps et l'espace (*iniciado a centenares y centenares de leguas*[608]), connaît ses sources (*cantares y manantiales*) et s'enrichit au fil de son parcours de l'apport d'autres affluents venus de plus loin encore. On est là face à la reconnaissance par Carpentier de la richesse du parcours de l'Amérique du Sud et des étapes qui en constituent l'Histoire.

Le fleuve impose son rythme diégétique mais aussi narratif, effaçant en même temps les distances entre les différentes époques de l'humanité :

> [El río] es granero, manantial y camino, no valen agitaciones humanas, ni se toman en cuenta las prisas particulares. El riel y la carretera han quedado atrás. Se navega contra la corriente o con ella. En ambos casos hay que ajustarse a tiempos inmutables. Aquí, los viajes del hombre se rigen por el Código de las Lluvias. Observo ahora que yo, maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio, he dejado, desde hace días, de pensar en la hora, relacionar la altura del sol con el apetito o el sueño. El descubrimiento de que mi reloj está sin cuerda me hace reír a solas, estruendosamente, en esta llanura sin tiempo. (LPP : 136)

[608] Notons ici le choix du terme « legua », « lieue » en français, qui désigne une mesure de distance qui diffère selon qu'on l'entend sur terre ou sur mer. Dans son sens le plus courant, cette mesure, variable selon les pays ou les régions, est définie comme la distance que l'on peut normalement parcourir à pied en une heure. Dans l'antique système espagnol de mesure, une lieue équivaut à 5572,7 m. En langage marin, elle équivaut à 5555,55 m. Le choix de ce terme peut donc clairement être lu comme une référence à la Conquête des Amériques par la mer.

Nous trouvons dans le texte une tension entre un lexique lié au mouvement (*las prisas*, *quedarse atrás, navegar, ajustarse a tiempos*), ancré dans un univers dépendant du temps urbain et occidental, et la présence atemporelle du fleuve (*tiempos inmutables*). Le fleuve fait oublier au personnage tous ses instruments de contrôle temporel (*metrónomo* et *reloj*), leur substituant les lois de la nature (*Aquí, los viajes del hombre se rigen por el Código de las Lluvias*) N/C. À nouveau, *Los pasos perdidos* insiste sur cette opposition dialectique entre *l'ici* et *l'ailleurs* (*aquí/allá*), équivalent dans le texte au *maintenant* et *alors*, qui va nous offrir tout au long de l'expérience du voyage du personnage principal un large éventail de combinaisons entre l'espace et le temps (*Yo viví aquí, de tránsito, acordándome del provenir -del vasto país de las Utopías, de las Icarias posibles-*).

Enfin, l'importance de l'eau s'exprime également dans la place donnée à la pluie, qui nourrit les rivières, marque leur hauteur, et en conséquence la navigabilité de leurs eaux et qui, de ce fait, va décréter la viabilité ou non de la porte d'accès à l'espace utopique. Le texte est émaillé d'une dizaine de références directes à la pluie, qui marque notamment la scène de la première rencontre avec le professeur :

> Al cabo de un tiempo cuya medida escapa, ahora, a mis nociones […] recuerdo esas gotas cayendo sobre mi piel en deleitosos alfilerazos, como si hubiesen sido la advertencia primera -ininteligible para mí entonces- del encuentro. (Debemos buscar en comienzo de todo, de seguro, en la nube que reventó en lluvia aquella tarde, con tan inesperada violencia que sus truenos parecían truenos de otra latitud. (LPP : 21)

Tout est dit dans le passage où le personnage cherche à comprendre l'origine de la rencontre avec le professeur, moment fondateur du voyage. Il y a évidemment l'idée de purification et d'épiphanie. La pluie, comme le fleuve plus tard, remplit plusieurs fonctions : elle efface le temps (*tiempo cuya medida escapa*), elle a un rôle purificateur (dernière étape du passage du tunnel, LP : 201), et apparaît également de façon insistante pendant son séjour à Santa Mónica de los Venados :

> Llueve demasiado […] Los ríos están sucios, acarreando troncos, balsas de hojas podridas, escombros de la selva, animales ahogados. […] Todo lo que vive de la humedad crece y se regocija: nunca se multiplicaron tanto los hongos, treparon los musgos. […] Los hombres y las mujeres pasan este tiempo como una necesidad de la naturaleza, metidos en sus chozas, tejiendo, haciendo cuerdas, aburriéndose enormemente. Pero padecer las lluvias es otra de las reglas del juego. Esto es necesario para la vida. (LPP : 276-277)

Après l'éblouissement initial dans la ville de *el Adelantado*, le passage se poursuit avec une description crue de la saleté et de la pourriture propres à cette période de l'année et dont l'origine est l'eau. Nous trouvons alors des structures élémentaires (phrases, groupes nominaux et propositions simplement juxtaposés ou coordonnés). Le rythme lent du gérondif vient s'accorder à la monotonie de la pluie (*tejiendo*, *haciendo*, *aburriendo*). Pour tromper le temps, hommes et femmes se dédient à des activités évoquant un artisanat à la fois ancestral et mythologique, comme le tissage qui rappelle Pénélope dans l'attente du retour d'Ulysse.

Si la vie semble se figer dans un ennui mortifère – les cordes tressées peuvent évoquer la pendaison, l'eau charrie des cadavres d'animaux noyés –, on note cependant la progressive adaptation du narrateur qui peu à peu se déleste du poids du matériel et revient vers l'essentiel. Si dans un passage précédent, nous avons évoqué la perte de la notion du temps générée par le fleuve, ici c'est la notion du matériel qui disparaît. Voyant dans le fait de supporter cette pluie une épreuve au sens chrétien du terme, comme l'indique l'emploi du verbe transitif « *padecer* » (souffrir, endurer) dans « *padecer las lluvias* », le narrateur finit par accepter cette situation comme faisant partie du jeu, celui de vivre comme les habitants d'ici, en admettant l'évidence (*esto es necesario para la vida de aquí*). La séquence s'achève sur une affirmation prémonitoire énoncée par Rosario qui comporte l'idée d'une relation forte à la temporalité: « En tiempo de las aguas es cuando salen empreñadas las mujeres. » (LPP : 278).

Le premier contact avec le fleuve, dans l'immense plaine, était décrit comme une fissure dans le temps : « El río entra, en el espacio que abarcan mis ojos, por una especie de tajo, de desgarradura hecha al horizonte de los ponientes ; se ensancha frente a mí hasta esfumar su orilla opuesta en una niebla verdecida. » (LPP : 136). Le fleuve sert désormais de jonction entre les différentes temporalités du roman, charriant avec lui les décombres du passé (*escombros de la selva*). Parce que cela est nécessaire dans sa démarche narrative, Carpentier persiste à donner de l'eau une description baroque. Comme dans *La Vorágine*, le fleuve devient porteur d'éléments morbides. Juste avant l'arrivée de l'avion qui va survoler « los hombres de Neolítico » (LPP : 281), Nicasio viole la jeune indienne. Nicasio représente le danger venu d'ailleurs, atteint d'une maladie apportée sans doute par les *caucheros* et les étrangers venus exploiter la terre. Lorsque le personnage se dirige vers le lieu de l'incident, il passe à côté du fleuve : « Las aguas turbulentas y fangosas, arrastraban el cadáver de un venado, tan hinchado que su vientre blanco parecía una panza de manatí. » (LPP : 279). La comparaison simple avec un

animal autochtone (le manatí amazonien) illustre l'évolution lexicale des descriptions dans le texte et l'adaptation du personnage à son environnement.

Ainsi, à mesure que le personnage principal s'introduit dans la forêt, à mesure qu'il avance dans l'espace pour reculer dans le temps, le texte, sans négliger son trait baroque principal, tend à se *simplifier*. Cet aspect nous conduit à introduire le troisième axe, celui de la présence de la roche/du minéral comme élément fondateur.

À la fin du quatrième chapitre, le passage des *Grandes Mesetas* nous paraît important pour comprendre cette évolution dans la langue en relation avec la description de la nature et de l'écoulement du temps.

> Hace dos días que andamos sobre el armazón del planeta, olvidados de la Historia y hasta de las oscuras migraciones de las eras sin cornisas. Lentamente, subiendo siempre, navegando tramos de torrentes entre una cascada y otra cascada, canos quietos ente un salto y otro salto, obligados a izar las barcas al compás de salomas de peldaño en peldaño, hemos alcanzado el suelo en que se alzan las Grandes Mesetas. (LPP : 226)

Ce passage descriptif peut être considéré comme l'un des sommets stylistiques du roman. Durant trois pages, l'auteur décrit ces structures rocheuses, « monumentos primeros que se alzaron sobre la corteza terrestre », qu'il s'attache à personnifier par ailleurs, à l'aide d'un vocabulaire architectural :

> Nos sentimos sobrecogidos ante el fausto de las magnas obras, ante la pluralidad de los perfiles, el alcance de las sombras, la inmensidad de las explanadas. Nos vemos como intrusos, prestos a ser arrojados de un dominio vedado. Lo que se abre ante nuestros ojos es el mundo anterior al hombre. Abajo, en los grandes ríos, quedaron los saurios monstruosos, las anacondas, los peces con tetas, los laulaus cabezones, los escualos de agua dulce, los gimnotos y lepidosirenas […] Acaban de apartarse las aguas, aparecida es la Seca, hecha es la yerba verde, y por vez primera, se prueban las lumbreras que habrán de señorear en el día y en la noche. Estamos en el mundo del Génesis, al final del cuarto día de la Creación. (LPP : 227-228)

Le temps personnel s'entremêle avec le temps historique, et les expériences du narrateur – il se souvient des grands fleuves, qu'il observe maintenant d'en haut – apparaissent dans le texte. La description est marquée par l'absence significative de références historiques, de noms propres et d'événements. La machine textuelle se simplifie et les références occidentales disparaissent dès l'entrée dans l'époque de la

Genèse[609] : il y a dans les deux dernières pages du quatrième chapitre un flux textuel nouveau. Nous sommes devant un monde vivant caractérisé par la verticalité des roches, dont les dimensions excèdent les possibilités d'appréhension du simple observateur. Le texte nous ramène à l'essentiel. Qualifié d'auteur didactique, Carpentier se laisse éblouir par l'espace. Le texte s'adapte à une réalité absolument nouvelle : des lacs qui montent jusqu'aux nuages et des rivières qui descendent vers le fond des vallées, le tout à une échelle surdimensionnée. Les structures linguistiques sont simples (*Hay escarchas* […] *hay monolitos*, LPP : 227) », le discours est descriptif plus que comparatif, avec une préférence pour des syntagmes nominaux plutôt qu'adjectivaux. Comme cela a déjà été remarqué par des critiques comme Fernando Alegría[610], et admis par Carpentier lui-même, il existe chez l'auteur une volonté obsédante de *remplir* le vide qui lui fait horreur, d'où son style baroque. « Procreador y Engendrador[611]», Carpentier parvient par l'exaltation à occuper rationnellement tout l'espace, en réalité insaisissable, de l'horizon. Le narrateur doit apprendre à citer cet espace totalement nouveau : « Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda[612]. »

Dans *Los pasos perdidos*, les paysages décrits par Carpentier paraissent toujours surgir à point nommé, dans un déroulé qui suit pas à pas la construction du voyage héroïque tel que défini par Joseph Campbell. Dans ce processus, les cours d'eau apparaissent comme outil essentiel, marqueur temporel et métaphore idéale pour transmettre l'itinéraire vers l'origine spatiale et temporelle. En suivant le fleuve, et fidèle à ce parcours à rebours du temps, le récit de l'auteur se simplifie, sans jamais quitter sa marque essentielle, la condition baroque de son écriture.

Nous avons montré comment le fleuve est à l'origine du texte, dès la première page, dans le monde imaginaire du théâtre, ainsi qu'à la toute fin : le narrateur, sur le

[609] Rappelons que nous sommes à la fin du quatrième chapitre. Le roman est divisé en six chapitres, qui correspondent aux six jours de la Création, comme le souligne à juste titre Fabrice Parisot dans « Sur les pas du sens retrouvé dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier », in MEYRAN Daniel (dir.), *La représentation de l'espace hispano-américain :* Los pasos perdidos *de Alejo Carpentier et* La Vorágine *de José Eustasio Rivera*, Perpignan, CRILAUP Presse Universitaire de Perpignan, 2002, p. 88.

[610] ALEGRÍA Fernando, *Literatura y Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 110.

[611] ROCHDI Nour-Eddine, « *Los pasos perdidos* : viaje de regreso hacia el futuro » in MEYRAN Daniel (dir.), *La représentation de l'espace hispano-américain, op. cit.* p. 158.

[612] CARPENTIER Alejo, « Lo barroco y lo real maravilloso » in *Razón de ser*, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 112.

fleuve, enfin face à la possibilité grâce à la descente des eaux de pouvoir accéder au village et à Rosario, assume que son moment est passé. Le fleuve encadre le récit en même temps qu'il le guide, comme s'il s'agissait d'une partition : la condition de musicologues (tant du personnage principal que de Carpentier) justifierait d'ailleurs en soi l'étude des rythmes musicaux qui pourrait donner lieu à une analyse sans doute pertinente, que nous ne développerons pas ici. Citons à ce propos l'étude de Benito Pelegrín dans « Du culte à la culture, *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier[613] ».

Considérant le fleuve comme une entité propre au territoire latino-américain, Carpentier l'inscrit au cœur de sa théorie du *réel merveilleux*, étayé par un discours foisonnant qui se révèle être davantage un exercice littéraire que la traduction d'une réelle volonté de le valoriser.

III. Le fleuve dans La casa verde.

Comme l'exprime Esperanza Figueroa Amaral, il y a dans *La casa verde* « un río americano, largo, lento y traicionero, una serpiente enemiga que impasiblemente e irremediablemente trae y lleva mercancías, viajeros, la ley y la destrucción[614] » : le fleuve est non seulement un élément diégétique capital, mais en outre il revêt de nombreuses nuances la trame d'histoires entremelés dans le texte. Sa présence est pourtant lacunaire puisqu'une partie non négligeable de l'action se déroule dans un espace désertique où l'eau est presque inexistante à l'exception d'un petit cours d'eau qui y rend la vie possible.

Nous avons montré que dans *La Vorágine* et *Los pasos perdidos*, les cours d'eau permettent l'accès à un espace méconnu et central dans la diégèse marquée par un *mouvement centripète* existant aussi en partie dans LCV. Dans les deux premiers romans, en plus d'être le lieu de l'action, le fleuve est porteur de tout type de symboles, de façon plutôt homogène tout au long de la narration, principalement une fois que les personnages ont quitté l'espace urbain.

[613] PELEGRÍN Benito, « Du culte à la culture, *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier », in *Cahier d'études romanes* n° 18, Rites et rythmes urbains, 2008, p. 259-275.

[614] FIGUEROA AMARAL Esperanza, « *La casa verde* de Mario Vargas Llosa » in Revista Iberoamericana, n° 65, 1968, p. 110-115.

En ce qui concerne LCV, la structure propre au roman fait que nous trouvons deux séquences alternées (celle de Piura et celle de la Mangachería) dans lesquelles l'eau se raréfie. Nous allons montrer que non seulement la présence de l'eau demeure essentielle pour comprendre, par contraste, son importance dans ces deux espaces, mais aussi que tout le roman est marqué par un emploi symbolique très important de la figure du fleuve. Ce fait est particulièrement évident dans certains passages-clés de la narration. Les différents cours d'eau dans LCV sont avant tout le cadre dans lequel l'action va se dérouler : pour Santa María de Nieva, pour Borja et bien entendu pour l'île de Fushía, les cours d'eau encadrent, mesurent et délimitent l'espace. Dans le cas de Piura, l'eau sert de marqueur temporel et saisonnier, porteur d'un fort message symbolique, revêtant également, comme cela était le cas pour l'arbre, un aspect globalisateur (la tentation totalisatrice de Mario Vargas Llosa évoquée par Carlos Fuentes en 1969[615]).

Centrons-nous maintenant sur l'emploi de la langue dont la figure du fleuve est tributaire : « *La Casa Verde* puede servir como el ejemplo supremo de una novela que no existiría fuera del lenguaje y que, al mismo tiempo, y gracias al lenguaje, reintegra la permanencia de un mundo inhumano a nuestras conciencias y a nuestro lenguaje[616] ». Afin d'étudier cette langue utilisée par l'auteur pour décrire la nature américaine, dure voire *inhumaine*, nous allons retenir, comme dans l'analyse faite de la figure de l'arbre, l'importance de la volonté totalisatrice dans le roman, intimement liée à l'idée de lieu. Nous allons placer à nouveau les lieux et leur rapport avec les personnages au centre de notre recherche. Dans *La casa verde*, cela reste d'une importance primordiale pour comprendre la distribution géographique de l'action. L'existence de ces deux espaces implique un traitement différencié de la langue. Pour cela, nous suivrons deux grands axes :

- La *selva* où nous allons analyser, d'un côté, la dialectique établie dans le texte entre Bonifacia et le fleuve, et de l'autre, le rapport chronotopique de Fushía avec le cours d'eau.
- Le désert où la présence du cours d'eau à différents niveaux va marquer les vies d'Anselmo et Antonia ainsi que l'existence de la *casa verde*.

[615] FUENTES Carlos, *La nueva novela latinoamericana*, *op. cit.*, p. 35-48.
[616] *Ibid.*, p. 36.

Partageons auparavant quelques appréciations générales concernant le fleuve, constatées après une lecture détaillée du roman, qui doivent nous guider dans le développement des deux axes définis précédemment.

Tout d'abord, nous pouvons constater dans le texte que, à quelques exceptions près, Vargas Llosa ne décrit jamais directement le fleuve, suivant sa logique anti-tellurique évoquée dans le point où nous avons travaillé l'arbre dans LCV. Le cours d'eau n'est pas considéré en tant que paysage ou entité naturelle indépendante : le texte ne fait jamais référence à ses sources, à son débouché, aux possibles ressources qui y sont liées (le poisson par exemple) ou aux émotions esthétiques qu'il peut générer. Plus encore que pour Carpentier, et contrairement à Rivera, le fleuve est pour Vargas Llosa un outil plutôt qu'un élément naturel. Dans LCV, le fleuve incarne la grande métaphore récurrente, parfaitement maîtrisée, comme une grande poupée russe dont l'intérieur serait composé aussi de toute une série de métaphores liées au cours d'eau. Par exemple, au cœur du roman, entre la fin du deuxième chapitre et le troisième, se trouve un enchaînement de baptêmes symboliques : la rencontre dans la deuxième *maison verte*[617] de Lituma et Bonifacia, rencontre placée sous le signe de l'eau ; l'arrivée sur l'île de Lalita et Fushía ; l'incendie *biblique* de la *maison verte* ; la plongée dans l'eau de Bonifacia pour aller acheter des vêtements sur le bateau d'Antonio et le début d'une seconde vie.

Ensuite, le fleuve devient l'image symbolique principale du roman à tel point que chaque chapitre ajoute une dimension nouvelle :

- Le premier chapitre présente le fleuve dans chacun des espaces géographiques qu'il va traverser, les dangers inhérents aux cours d'eau ainsi que la possibilité de fuite liée au fleuve.
- Dans le deuxième chapitre, le fleuve véhicule la description des personnages et de leurs problématiques (les conflits autour de l'île de Fushía et la présence de l'eau avec la métaphore de la pluie de sable à Piura).
- Le troisième chapitre met en scène la série de baptêmes symboliques.
- Dans le quatrième chapitre, les eaux deviennent sombres et méphitiques et tout laisse présager la mort des personnages et le dénouement.
- L'épilogue confirme le fleuve comme élément de fuite, qui ira jusqu'à la fin d'Anselmo, personnage-fleuve sur lequel vont déboucher les vies de la plupart des personnages (tels de petits affluents).

[617] Nous emploierons le terme de *maison verte* pour désigner la maison close en elle-même (ou le bâtiment qui l'abrite) dans le roman, et *La casa verde* quand nous nous référons à l'œuvre.

En effet, la structure même du livre fait également penser à celle d'un réseau fluvial dans lequel chaque chapitre mêle ses eaux à celles des précédents. À plusieurs reprises, un élément naturel est utilisé comme trait d'union lexical entre deux chapitres, comme l'arbre *capirona* (LCV : 254-255) ou la pluie (LCV : 344-345) par exemple. Cette structure mêle et efface la temporalité, tel le fleuve qui réunit au fil de son parcours l'eau de ses différents affluents.

Et finalement, nous constatons l'existence de tout un imaginaire autour de l'île dans LCV. Le roman montre un bel échantillonnage d'îles réelles (l'île de Fushía) ou métaphoriques : Iquitos, isolée du reste du continent, et atteignable seulement par le fleuve ; Santa María de Nieva, assiégée d'un côté par la forêt et de l'autre par le fleuve, et dont l'accessibilité dépend de la viabilité des *pongos* ; la léproserie à quelques kilomètres d'Iquitos isolée par un cordon d'eau ; Piura, ville-île entourée de sable, de soleil et de solitude où tout paraît fait pour que son abord soit laborieux voire impossible (bandits, pluies de sable et absence de routes).

Le fleuve est donc un élément essentiel et unificateur dans LCV. Voyons donc son importance dans le texte par rapport aux deux axes cités au début. Pour cela nous allons nous centrer sur les deux grands espaces du roman et les personnages principaux de chacun de ces espaces.

La *selva* est, dans *La casa verde*, l'espace privilégié de l'action, soit directement dans trois des cinq trames narratives, soit par évocation dans les deux restantes, celle située à Piura et à la Mangachería.

Nous pouvons distinguer trois rôles clés joués par Bonifacia et Lalita au fil du roman. Elles vont tout d'abord exercer un grand pouvoir d'attirance et de fascination sexuelle sur les personnages qui gravitent dans leur entourage. De plus, à l'image du va-et-vient des eaux du fleuve, elles incarnent le mouvement d'allers et retours entre différents espaces : entre la *selva* et la côte dans le cas de Bonifacia ; entre l'espace sauvage ou semi-sauvage du Haut Marañón et Iquitos pour Lalita, qui, tout comme Fushía, dérive entre les bras de différents hommes pendant tout le roman. Ces deux femmes vont enfin représenter la fécondité, dans deux registres bien différents, Bonifacia dans la sphère du potentiel et Lalita dans la sphère réelle ou effective. L'une finit par avorter et la seconde a des fils de plusieurs hommes. Procréer paraît devenir son *leitmotiv*

vital. Notons que Lalita est néanmoins le personnage le mieux traité par l'auteur : souvent évoquée avec tendresse, elle paraît être le seul personnage à avoir accompli son but dans la vie. Le fleuve, vaste métaphore à la fois de la capacité à engendrer la vie et du cours sinueux de l'existence, est bien sûr présent dans la construction de ces deux personnages.

Le fleuve apparaît donc dans LCV comme l'espace propice à la description des moments essentiels du récit. Bonifacia est le seul personnage qui change de nom plusieurs fois au cours de la narration, devenant la métaphore du baptême[618]. L'auteur fait une utilisation très intéressante des structures syntaxiques et du champ lexical. Regardons de plus près l'extrait de la rencontre entre Lituma (*el Sargento*) et *la Selvática* (Bonifacia dans la *selva*), qui se situe dans la narration avant le baptême principal et fondateur pour Bonifacia – renommée *la Selvática* – et que nous analyserons plus bas :

> Rígida, prendida del pasamanos, la Selvática tenía la cara medio oculta por los cabellos, y una respiración ansiosa y silbante hinchaba su pecho. Josefino la cogió del brazo, se sumergieron entre las parejas abrazadas, y fue como si bucearan en aguas fangosas o debieran abrirse paso a través de una asfixiante muralla de carne transpirada, pestilencias y ruidos irreconocibles. El tambor y los platillos de Bolas tocaban un corrido y a ratos intervenía la guitarra del Joven Alejandro y la música se animaba, pero cuando callaban las cuerdas, volvía a ser destemplada y de una lúgubre marcialidad. Emergieron de la pista de baile, frente al bar. Josefino soltó a la Selvática, la Chunga se aderezo en su mecedora, cuatro cabezas se volvieron a mirarlos y ellos se detuvieron. (LCV : 206)

Dans ce passage, la langue métaphorique (le fleuve imaginé dans la salle de bal du bordel), révéle un comportement menaçant, hostile et agressif (*aguas fangosas*, *asfixiante muralla*, *pestilencias y ruidos irreconocibles*). Le passage du prétérite au subjonctif imparfait dans la subordonnée traduit la plongée de l'espace de la salle de bal vers l'espace aquatique métaphorique, établissant une distance avec le réel. *La Selvática* doit rentrer dans les eaux pour se laver et se purifier avant de rencontrer son ancien compagnon. Mais le résultat est bien différent : non seulement l'eau, trouble et boueuse, n'aura pas cette action purificatrice, mais *la Selvática* ne sera jamais plus Bonifacia. Dissolvant l'identité trompeuse de celle qui incarne la *selva* dans un baptême inversé[619],

[618] Le cas de Lituma, également surnommé *el Sargento*, ne pouvant être considéré comme un changement de nom, mais plutôt comme un exercice de style, étant donné que la translation directe dans le texte du *Sargento* vers Lituma n'est jamais explicite.

[619] Rappelons que Bonifacia Rodríguez Castro (1837-1905) est le nom de la Mère fondatrice de la Congrégation des Servantes de Saint-Joseph en Espagne. Ce prénom chrétien a été attribué à la Selvática par les Mères catholiques.

l'eau est l'espace qui va permettre le changement symbolique de temps et l'union entre la *selva* et Piura.

Bonifacia avait déjà subi un baptême, très explicite cette fois, dans les eaux du fleuve près d'Iquitos :

> Bonifacia abandonó su refugio y corrió agazapada hacia el embarcadero. El fango de la orilla estaba blando y caliente, el agua del remanso parecía inmóvil y ella la sintió subir por su cuerpo y solo a unos metros de la ribera comenzaba la corriente, una templada fuerza obstinada que la obligó a bracear para no desviarse. El agua le llegaba a la barbilla cuando se cogió a la balsa y vio el pantalón blanco del viejo, […] Bonifacia se izó un poco sobre la borda, apoyó en ella los codos y el viejo, inclinado hacia el río, la escudriñó: ¿hablas cristiano?, ¿entendía? (LCV : 287)

Une fois expulsée de la communauté religieuse, Bonifacia vit avec Lalita et Adrían Nieves sur les rives du fleuve à Santa María de Nieva. Elle aperçoit un jour le bateau d'Antonio qui est de passage pour vendre divers articles ménagers, vêtements et tissus. Courtisée par *el Sargento* depuis quelques temps, elle entrevoit la possibilité de s'acheter une robe. Il y a alors un glissement progressif depuis la sécurité vers le danger : elle quitte son refuge (*refugio*), puis l'espace douillet du rivage dont la vase est douce et chaude (*blando-caliente*), puis celui du *remanso* qui désigne un espace protecteur à nouveau mais dont l'immobilité n'est qu'apparrente (*parecía inmóvil*), pour entrer dans une eau dont la température baisse (*templada)* et le courant se fait soudain vif (*corriente*, una templada fuerza obstinada). On peut y voir l'image des sables mouvants qui piègent leur victime par un calme trompeur mais les engloutit peu à peu. En l'espace d'un instant[620], Bonifacia est d'ailleurs déjà prise jusqu'au menton (*El agua le llegaba a la barbilla*). Son salut ne tient alors qu'à la présence lumineuse d'Antonio.

Le fleuve est à nouveau un espace transitoire où l'on passe de la vase qui souille le rivage à l'immaculée blancheur du pantalon d'Antonio. Bonifacia entre dans l'eau sale et, par la magie du fleuve, en sort nimbée de la pureté symbolique vers Antonio. L'emploi d'un lexique lié au mouvement (*la corriente, desviarse*) face à l'obstination de Bonifacia (*una templada fuerza obstinada que la obligó a bracear*) souligne combien le fleuve résiste à la volonté humaine, dans ce cas celle de Bonifacia dont l'objectif est de changer de vie. Nous sommes face à la notion de rite de passage dans lequel le fleuve s'oppose mais finit par permettre tout de même la transformation.

[620] Celui qu'il faut pour franchir quelques mètres à peine (*solo a unos metros de la ribera comenzaba la corriente*), celui aussi d'une simple phrase dans le texte, ce qui souligne la rapidité de l'opération.

Contrairement au baptême symbolique précédent, le lexique annonce désormais la purification : l'eau purifie tandis qu'elle souillait dans la maison close. Alors que le passage dans la salle de bal évoquait une descente verticale vers les profondeurs, tout est ici question d'ascension (*sintió subir por su cuerpo*, *llegaba a la barbilla* et *Bonifacia se izó*). Si au début du passage précédent une Bonifacia tout en raideur apparaissait dans l'escalier, le visage caché par sa chevelure (*Rígida*, *prendida del pasamanos, la Selvática tenía la cara medio oculta por los cabellos*), dans le passage du fleuve, sa posture corporelle se situe à l'opposé : elle abandonne son refuge, comme un animal qui quitte son terrier, et parvient à courir bien qu'accroupie (*agazapada*), dans un mouvement ascensionnel. S'il lui est demandé explicitement de sortir de la maison close lorsqu'elle est en ville, elle quitte désormais sa cachette près du fleuve de sa propre initiative. Tout oppose donc ces deux passages écrits en style indirect, sauf l'importance diégétique du personnage de Bonifacia et l'utilisation soignée de la langue. Vargas Llosa évoque deux espaces aqueux, l'un métaphorique ou abstrait (la salle de bal de la maison close) et l'autre réel ou concret (le fleuve lors de son passage par Iquitos), s'aidant de la description d'un élément naturel (l'eau) pour présenter une séquence symbolique. Au centre de cette description, Bonifacia se retrouve sous l'eau, métaphoriquement ou littéralement : dans le premier cas par l'abstraction (la métaphore) en employant le subjonctif (*bucearan*, *debieran*) et dans le second par la description littérale en employant l'indicatif. Ainsi l'auteur met-il en scène le même rituel, un baptême symbolique du passage d'un état à un autre (avec un jeu d'allers et retours du personnage entre Bonifacia et *la Selvática*) en mettant la syntaxe au service de la différentiation des espaces.

Cette dialectique entre Bonifacia et le fleuve apparaît à chaque moment charnière de sa vie. Le moment où elle quitte Santa María de Nieva avec Lituma est décrit en ces termes :

> Bonifacia tenía una mano fuera de la lancha, sus dedos tocaban el agua turbia y abrían rectos, efímeros canales que desaparecían en la espumosa confusión que iba sembrando la hélice. A veces, bajo la opaca superficie del río se divisaba un pez breve y veloz. Sobre ellos, el cielo aparecía despejado, pero, a lo lejos, en dirección a la cordillera, flotaban nubes gordas que el sol hendía como una cuchilla. (LCV : 443)

Le contact avec l'eau semble être essentiel pour elle. L'auteur projette sur la surface de l'eau l'état d'âme de la jeune femme (*espumosa confusión*) qui deviendra *la Selvática*. Comme pour graver en elle un dernier souvenir tactile, elle touche la surface de

l'eau mais ses doigts et sa main sont rejetés par l'effet des hélices sur le fleuve. Le texte suit une structure ascendante, de l'eau vers le ciel (*hélices*, *cielo*, *flotaban nubes*), qui détourne l'attention de l'eau et laisse présager d'un avenir assombri, les nuages pointant à l'horizon. Cette scène marque un tournant dans la vie de Bonifacia qui semble vouloir se délester de sa vie antérieure, *ouvrant* l'eau avec son doigt, ce qui trouve un écho dans la lame (*cuchilla*) qui fend les nuages au lointain. Les éléments naturels, du bas vers le haut, déclinent l'état d'âme de Bonifacia. Dans LCV, le fleuve attire le malheur humain : celui constant de Bonifacia, celui de Lalita sur l'île et lors des voyages en bateau[621], celui de Lituma qui ne pense qu'à quitter le fleuve, ou d'Anselmo qui va pleurer la mort de sa maîtresse auprès du fleuve.

Comme souvent dans le roman, le fleuve, s'il est le lieu où s'annoncent les événements, n'est jamais décrit pour lui-même, mais simplement comme miroir des états d'âme des personnages, que ce soit Lalita, les bonnes sœurs au début du livre pendant la célèbre visite au hameau indigène ou, bien entendu, Fushía. Ce bandit fugitif brésilien d'origine japonaise représente dans le roman deux aspects étroitement liés à la volonté totalisatrice de l'œuvre. Déjà en 1971, l'écrivain péruvien Luis Loayza disait de Fushía qu'il incarnait par ses déplacements incessants le mouvement – de Campo Grande à Iquitos, d'Iquitos à son île près de la frontière avec l'Équateur, qu'il quitte ensuite pour traverser la forêt péruvienne pour atteindre enfin San Pablo –, mouvement qui reflète également l'agitation sociale : « Fushía es también, o aspira a ser, el movimiento dentro de la sociedad[622]. »

Rappelons que Bonifacia fonctionne comme le double de Fushía en ce qui concerne le mouvement et le destin. Tous les deux incarnent le mouvement et un destin marqué par de multiples facettes qui se reflètent, pour Bonifiacia, dans les différents noms qu'elle porte au fil du roman : Bonifacia, *la Selvática* et *la china*[623]. Bonifacia est le seul personnage qu'on suit depuis sa naissance dans le village aguaruna, jusqu'à Santa María de Nieva, et plus tard Piura ; véritable personnage-fleuve (tout comme Don Anselmo) qui change autant de fois de noms qu'elle a de vies et d'identités. En arrivant à

[621] Elle qui n'est pas faite pour l'eau : « no estoy hecha para el agua. » (LCV : 493)

[622] LOAYZA Luis, « Los personajes de *La Casa Verde* », in *Agresión a la realidad* : *Mario Vargas Llosa,* Las Palmas, Letras a su Iman, 1971, p. 129-140.

[623] Surnom que lui donne Lituma, fréquent au Pérou pour se référer aux Péruviens et Péruviennes d'origine indigène et qui habitent dans la ville. À cette série, il faudrait ajouter son nom de naissance, qui, selon Vargas Llosa lui-même, serait inspiré de la petite indigène appelée Esther Chuwik qu'il a lui-même rencontrée. Voir VARGAS LLOSA Mario, *Historia secreta de una novela*, *op. cit*., p. 37.

la Congrégation, on lui impose le nom chrétien de Bonifacia qu'elle perdra en arrivant à Piura où elle prendra celui de *la Selvática*, ce dernier faisant évidemment référence à ses origines mais étant lié aussi à une intention clairement mercantile (l'aspect exotique dans le marché du sexe et du désir). Ainsi Fushía serait-il le miroir inversé de Bonifacia. Cette dernière, toujours animée par de bons sentiments, est le contraire de Fushía, malfaiteur constamment habité par la haine et pour qui la violence est le principal moyen d'interaction. Il est empli d'un ressentiment sans doute lié à sa vie itinérante. Fushía qui a si souvent refusé de donner de l'eau ou de l'aide (aux indigènes principalment), est condamné tel le juif errant dans la Bible, à passer le restant de ses jours à naviguer, et toutes ses tentatives de vie sur la terre ferme – même sur l'île – se concluent par des échecs[624].

L'île[625], extension de tous les cours d'eaux qu'il a connus, est la seule patrie de Fushía : « Me parece que la isla es la única patria que he tenido. » (LPP : 450) Une patrie que Lalita et Fushía rencontrent dans des conditions qui vont forcément évoquer le célèbre passage du tunnel de *Los pasos perdidos* :

> Tardaron dos semanas en pasar los pongos, luego se internaron por caños, cochas y aguajales, se extraviaron, se volcó la lancha dos veces, se acabó la gasolina y una madrugada Lalita, no llores, ya llegamos, mira, son huambisas. (LCV : 266)

Cependant, les similitudes avec le passage de LPP s'arrêtent aux conditions matérielles du passage (la *lancha*, et le fait qu'elle se renverse), Vargas Llosa offrant ici une description réaliste. Le trait stylistique caractétistique du Péruvien réside dans son usage de la syntaxe et du rythme. Dans ce passage, nous trouvons toutes les références narratives de l'aventure et les difficultés d'une épreuve (manquer de combustible, se perdre, le bateau qui se renverse à deux reprises, le passage de *pongos* et la temporalité longue de deux semaines). Comme dans les cas précédents, l'auteur décrit le fleuve à

[624] Nous savons grâce à *Historia secreta de una novela* que Fushía aurait existé : « Conocí su historia (mejor dicho, su leyenda) de oídas. Todo el mundo lo nombraba, era la figura más popular, el centro de las habladurías […]. Nadie sabía de dónde venía ni por qué había elegido esa intrincada comarca par instalarse. Era un japonés, se llamaba Tushía. » *Ibid*. p. 47.

[625] L'écrivaine péruvienne Irma del Águila confirme également son existence dans *La isla de Fushía*, œuvre publiée en 2016 qui oscille entre fiction et documentaire, dont le but était de découvrir l'existence de l'île mythique sur le Santiago, but qu'elle semble avoir atteint : « A decir verdad, don Sabino no recordaba la isla. Pero después de la entrevista del primer día había pasado por casa de su hermano, Anquash, que había sido tronquero de Fushía, para informarse; Y sí, había dos tambos con techo de hojas de yarima y paredes de caña brava. La periodista plegó el mapa y lo guardó en su mochila. En la embarcación, de bajada por el río Santiago, reconstruía el mapa de cabeza, a falta de papel. Se representaba el punto insignificante que marcaba el emplazamiento de la isla Shebonal. » Source: DEL ÁGUILA Irma, *La isla de Fushía*, Lima Alfaguara, 2016, p. 151.

travers les actes de ses personnages (dans ce cas la traversée même de toutes ces mésaventures). L'emploi du verbe *tardar* et de l'adverbe *luego* insiste sur la pesanteur temporelle de ce trajet qui dure deux semaines, dont la faute semble imputée à Lalita et Fushía, comme en témoigne l'utilisation des verbes *tardaron*, *se internaron*, *se extraviaron*. Cette lenteur contraste avec la soudaine accélération du rythme de la narration, comme prise dans les tourbillons d'un *pongo* : soudain les formes verbales brèves au prétérite, simplement juxtaposées, martèlent le texte et les personnages sont subitement dédouanés de leur responsabilité par l'emploi de la *forme réflexive* (*se volcó, se acabó*). Le flux s'interrompt avec l'irruption de l'île à l'aube d'un nouveau jour (*madrugada*), ponctuée à l'aide de deux brèves conjonctions (*y* et *ya*). La rupture de rythme se traduit par un changement de forme : dans la subordonnée qui suit, changent le temps (présent), la personne (deuxième personne), le type d'adresse (impératif) et de discours (indirect libre). Lalita et Fushía touchent enfin leur nouvelle patrie : celle des *huambisas*.

Mario Vargas Llosa réussit avec brio à incorporer dans le texte le flux propre au cours d'eau, en utilisant un vocabulaire réaliste, avec l'aide d'une syntaxe spécifique. Cependant, c'est par l'utilisation que l'auteur fait des dialogues et sa technique des *boîtes chinoises* (*cajas chinas*) et des *vases communicants* qu'il va réussir à adapter son écriture à ce courant. L'auteur péruvien considère le roman *Absalom, Absalom* (1936) de William Faulkner comme son modèle en matière de cette technique[626] : « ha logrado cristalizar una prosa que no es diálogo ni narración (ni descripción ni meditación) propiamente, sino una aleación, una fusión vitalizadora en que se narra dialogando, sin hablar, y se dialoga narrando, sin narrar[627]. »

Voyons un exemple d'échange entre Fushía et Aquilino, représentatif de cette technique mêlant différents temps et espaces, sans continuité apparente :

> -¿Cómo lo conociste, Fushía ?-dijo Aquilino-. ¿Fue mucho después que nos separamos?
> -Hace un año, doctor Portillo, más o menos -dijo la mujer-. Entonces vivíamos en Belén y con la llena y el agua se nos entraba a la casa.
> -Sí, claro, señora- dijo el doctor Portillo-. Pero háble me del japonés, ¿quiere?.
> -…y Aquilino ¿y la Lalita? Qué decía ella de todo eso.

[626] VARGAS LLOSA Mario, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 25.
[627] MARTÍN José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Credos, 1974, p. 209.

> -Ya tenía sus pelos larguísimos-dijo Fushía-. Y entonces su cara era limpia, ni un granito siquiera. Qué bonita era, Aquilino.
> -Venía con una sombrilla, vestido con ternos blancos y zapatos también blancos -dijo la mujer-. Nos sacaba a pasear, al cine…
> -¿Estaba enamorado de la Lalita en esa época?-dijo Aquilino.
> -La agarré virgencita-dijo Fushía-, sin saber nada de nada de la vida. Se ponía a llorar y si yo estaba de malas le daba un sopapo, y si de buenas le compraba caramelos. Era como tener una mujer y una hija a la vez, Aquilino.
> -…El japonés siempre estaba de viaje, pero tanta gente iba de viaje y además como iba a saber ella que embarcar caucho era contrabando y tabaco no. (LCV : 87-88)

Le lecteur doit rassembler une série d'informations qui surgissent comme autant de reflets sur l'eau, créant ainsi un effet de symbiose vertigineuse, celle d'un dialogue des dialogues nourrissant le grand fleuve romanesque. Chaque dialogue en contient un autre et toute la séquence presque le livre entier : Fushía et Aquilino vont rester sur le fleuve tout au long du récit et cette séquence du dialogue commence au début du roman, et s'achève avec la mort de Fushía au dernier chapitre. Le fleuve rassemble ici Aquilino, le personnage le mieux traité et le plus honnête, et Fushía, l'antihéros exécrable et dangereux.

Cette séquence, comme l'ensemble des dialogues croisés entre Aquilino et Fushía, a été largement commentée par la critique, notamment par José Miguel Oviedo dans *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1970). Dans le cadre de ce travail, l'aspect qui nous intéresse plus particulièrement est de voir comment la langue se met au service de la description symbolique des éléments naturels, ici le fleuve. L'auteur introduit une variante dans la technique classique des *boîtes chinoises*. Il n'y a pas une histoire complète dans une histoire complète, il s'agit de bribes ou vagues d'une histoire dans chaque subséquence. Le premier échange entre les deux sous-histoires est très représentatif de la présence de l'eau dans le devenir des personnages et la manière de raconter l'histoire (la nature de l'écriture). Celle qui répond à la question posée par Aquilino est la mère de Lalita, dans un autre espace temporel. Le trait d'union est l'eau (le fleuve) et par métaphore le texte contient l'invasion physique de Fushía et les débordements des eaux du fleuve, (*Entonces vivíamos en Belén y con la llena y el agua se nos entraba a la casa*). D'un point de vue syntaxique, avec les juxtapositions et la mise en suspens de l'objet direct, nous pouvons penser qu'il sagit de Fushía-fleuve qui rentre dans la maison.

Rappelons que la séquence s'achève par la mort de Fushía, sous une pluie battante qui nettoie le ciel et emporte avec elle les déchets qui jonchent les rues, contrairement à la pluie de sable de Piura qui interrompt le cycle vital.

La pluie, élément essentiel du cycle naturel qui nourrit rivières et fleuves, est un motif récurrent dans *La casa verde* : autour de l'île lors de l'arrivée de Fushía et Lalita mais aussi de celle des soldats ; à Piura sous forme de sable ; à Santa María de Nieva ; et à la fin de la ligne narrative qui unit Fushía et Aquilino). Elle apparaît évidemment en tant que toile de fond en écho à la condition tropicale du *topos* dont elle souligne la dureté, voire l'hostilité, du climat. Elle est également symbole purificateur, nettoyant le passé et effaçant les souvenirs. La ligne narrative de la vie de Fushía s'achève dans les exhalations de la terre humide : « Hay charcas en los desniveles y un aliento vegetal muy fuerte invade la atmósfera, un olor aun, asciende en capas onduladas » (LCV : 481). Cette séquence est articulée autour des adieux d'Aquilino à son ami dont il pense qu'il est en train de se décomposer : « va retrocediendo, ya en sendero », « El viejo sigue retrocediendo », « el montoncito de carne viva y sangrienta esta inmóvil a lo lejos, desaparece tras los helechos ». La présence de la pluie envahit toute la séquence qui se clôt sur un laconique « Ahora, llueve a cántaros » qui marque la disparation des deux hommes (et nous évoque la fin de *La Vorágine*). La pluie brouille la mémoire d'Aquilino : « ¿No ves que los años pasan ? No quiero morir en el agua, el río está bien para vivir, no para morir, Fushía. » (LCV : 476). Le fleuve apparaît comme la représentation de la fin du chemin malgré les mots du personnage et la pluie devient un seul flux d'eau avec le fleuve

Précisément la pluie a un rôle très important lors de l'incendie à Piura (LCV : 270-275). Il y a là l'idée de mort, comme celle de résurrection, de baptême et de passage. Nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un des moments centraux du roman, tant à niveau diégétique que symbolique. Comme dans l'ensemble des séquences liées à Piura, l'eau est présente sous différentes formes – mer, torrent, fleuve, pluie[628] – comportant une forte dimension séminale.

[628] Présence en creux puisqu'il s'agit ici d'une pluie de sable, ce qui souligne l'absence d'eau.

La séquence est décrite en grande partie depuis le pont qui unit la place et les quartiers plus populaires et plus loin le désert, « Desde la baranda del Viejo Puente, el Malecón, las torres de las iglesias, los techos y balcones, racimos de personas contemplaban el incendio ». (LCV : 273) Le pont est l'image idéale du passage, comme si de l'autre côté la temporalité changeait. À Piura, le fleuve, à l'instar du Rubicon, symbolise la limite morale de la ville. Il est l'espace urbain à travers lequel transite toute l'histoire : de l'autre côté naît la « maison verte » et il faut le traverser pour y accéder ; c'est sur lui qu'apparaît pour la première fois la silhouette d'Anselmo ; à partir de lui qu'on voit brûler la maison (LCV : 274) ; sous lui que l'on va laver les draps et qu'Anselmo pleure la mort de Chunguita (LCV : 226).

L'incendie prend toute la première entrée de la ligne narrative consacrée à Piura dans le chapitre trois (LCV : 270-273). La séquence, placée sous le signe de l'eau, s'encadre entre un enterrement et une résurrection, entre la mort de Tonita et l'apparition miraculeuse de la fille de Anselmo et Tonita entre les flammes de ma maison verte. Entre temps un courant grossit peu à peu (« los vecinos lo vieron cruzar », « éste ocupaba todo el ancho de la calle », « ¿de dónde venía ese rumor, a dónde iban tantas mujeres? »), telle une vague de femmes qui suit le prêtre vers la maison close. Se multiplient les références à la mer (« un mar embravecido », « salpicó piedras », « el mar los embestía » « entraron las enfurecidas olas a la plaza »), la métaphore aqueuse finit par rentrer dans la Maison verte « y las mujeres inundaros la Casa Verde » pour laisser la place à la dévastation de la maison (« diluvio doméstico ») avant de voir partir en fumée la maison. Vargas Llosa enchaîne les événements sans anticipation dans la narration. La première phrase du chapitre débute par la conjonction de coordination « y » qui induit de façon elliptique un lien de conséquence avec les événements précédents. Cette ellipse souligne l'évidence de cette relation de cause à effet entre les actes de Don Anselmo et l'incendie qui se déchaîne (« Y ese mismo sábado unos vecinos recuperaron el cadáver », « Y así paso el torrente por La Estrella del Norte », « La Casa Verde ardía » « y las asustadas habitantes con la cabeza que sí, que era cierto, que a lo mejor estaba adentro »). L'enchaînement vertigineux des actions grâce à cette technique évoque sans doute la vitesse et le déchainement de la foule métamorphosée en fleuve. Ce même fleuve endormi et qui fait autant parler de lui : « En las noches se congregan en las huertas, bajo las palmeras, y hablan de las plagas que amenazan este año el algodón y los cañaverales, de si entrará el río y vendrá caudaloso, del incendio que devoró unos rozos de Chápiro Seminario. » (LCV : 44). La séquence contient deux des plaies bibliques, les eaux débordantes et le feu

dévastateur, et clôt – tout comme l'incendie – sur la pluie de sable : « ni las habitantes, ni las gallinazas, ni los mangaches miraban ya la Casa Verde, la hoguera que la consumía y que ahora la puntual lluvia de arena comenzaba a apagar, a devolver al desierto donde había, fugazmente, existido. (del barro al barro, bíblico). » (LCV : 275). Nous avons à nouveau l'effacement de la mémoire par la pluie.

Le fleuve comme métaphore des habitants de Piura associé au texte composé d'un enchaînement de prépositions presque en flux interne, sans connexion syntactique avec, réussissent à construire un passage-fleuve, une sorte de débordement métaphorique qui divise le roman en deux grandes parties d'une longueur équivalente. Ce débordement est seulement comparable à la découverte de l'île ou à la rencontre entre Lituma et *la Selvática*, et l'on comprend désormais que tout événement antérieur ou postérieur dépend de lui. L'auteur utilise pour cela deux éléments primaires (l'eau et le feu), mais aussi un paysage primaire (le désert), intercalés entre deux événements vitaux (élément et la naissance).

CONCLUSION

La structure même de *La casa verde* fait penser à celle d'un réseau fluvial. L'auteur est parvenu à construire un roman fleuve dans lequel chaque chapitre mêle ses eaux, non seulement à celles des précédents mais aussi à celles des suivants. Tous les outils de style (« boîtes chinoises », dialogues en miroir, flashbacks et changements de point de vue) sont mis au service de cette idée de fleuve narratif.

Dans le roman de Mario Vargas Llosa, contrairement aux deux autres romans du corpus, la figure du *río* occupe tout l'espace. Les autres cours d'eaux – torrents, lacs, chutes d'eau, eau stagnante ou lagunes – sont quasiment absents de l'œuvre, comme absorbés par cette figure omniprésente aux multiples significations, tant mythologiques, qu'historiques ou littéraires. Comme nous l'avons déjà expliqué dans le point dédié à la représentation de l'arbre dans LCV, Vargas Llosa décrit très rarement la nature. Dans le roman, le cours d'eau ne forme pas partie d'un écosystème propre à la forêt. Lorsque Mario Vargas Llosa dépeint les difficultés que les hommes rencontrent lors de la

traversée du *pongo* non loin du comptoir de Borja[629], ce n'est pas tant le fleuve en tant que réalité physique qu'un outil au service de l'homme, capable bien sûr de se révéler. Le *pongo* en soi est l'expression de la nature qui refuse de se plier à la volonté humaine de le rendre navigable. Le fleuve, d'une grande force symbolique dans LCV, est décrit comme une réalité en dehors de la nature.

Paradoxalement, c'est dans les passages qui mettent en scène Piura, ville bâtie sur un désert, que le fleuve acquiert des qualités plus *naturelles*. S'il symbolise la séparation entre la ville et la maison verte, il est aussi presenté quant à ses conséquences dévastatrices pour la vie humaine, tant par excès – sa présence brutale lors des crues – que par défaut - son absence qui assèche toute possibilité de vie.

Ce fleuve réel autour duquel s'articule une grande partie du roman est un élément essentiel dans la trame et la construction des personnages. Tout d'abord, il relie la lointaine île de Fushía, dans la partie haute du Santiago, à Iquitos, au cœur de la région. Entre ces deux points, se trouvent les espaces clés des lignes narratives de Fushía, Reategui, la garnison (Borja), Bonifacia et les bonnes sœurs espagnoles (Santa María de Nieva). Ensuite, les différents cours d'eau sont constitutifs de l'identité des personnages principaux, notamment Fushía et Bonifacia qui sont caractérisés par leur relation avec cet élément : le premier est l'homme fleuve par définition du roman tandis que Bonifacia est plongée à plusieurs reprises dans ses eaux à l'occasion de cérémonies de baptême qui ponctuent les différentes étapes de sa vie (lorsqu'elle devient la *Selvática* et lors de sa rencontre avec Lituma).

Ainsi, la présence du fleuve véhicule l'une des plus puissantes images du roman, celle du livre fleuve construit autour de personnages qui en dépendent et suivent son cours changeant, métaphore de la vie.

[629] En réalité le célèbre *pongo* de Manseriche, frontalier entre les régions péruviennes de l'Amazonas et du Loreto.

Chapitre 4. Présence symbolique de la nature : La faune.

I. La faune dans *La Vorágine*.

La présence de la faune dans l'œuvre de Rivera apparaît comme un élément essentiel, tant dans la diégèse que dans la construction de son style. Le bétail, les oiseaux, les reptiles, les félins ainsi que les insectes ont un rôle important dans la trame et dans la composition de cette œuvre hybride. Comme cela a été dit précédemment, *La Vorágine* se caractérise par un style multiforme, alliant modernisme, romantisme et réalisme, fondé en partie sur la présence protéiforme de la faune dont la présence reflètera l'évolution morale des personnages principaux.

L'axe retenu pour le développement de ce point sera précisément le rapport existant entre la faune et l'évolution de la personnalité (et la construction morale) des personnages principaux du roman.

Il est à souligner que, dans *La Vorágine*, Rivera emploie pour la faune des termes impropres, par exemple *tigre* à la place de *yaguarundi*, jaguar, *ocelote* ou *margay*, qui est plus petit que l'*ocelote* et est très répandu dans la frange frontalière entre *los llanos* et *la selva*[630] : « Alrededor de la hoguera el tigre rugía, y hubo momentos en que los tiros de nuestros fusiles alarmaron las selvas, siempre interminables y agresivas. (LV : 224) ». Il en est de même pour l'emploi de *crocodile* à la place de *yacaré overo* ou *caïman* : « Los cocodrilos se entretuvieron con la mujer. Ningún disparo hizo blanco en mí. Dios premió mi venganza y aquí estoy (LV : 220) ». Sans doute Rivera utilise-t-il ces termes plus génériques et archétypaux pour insister sur la force et surtout la dangerosité de ces animaux, au détriment de la rigueur terminologique, qui n'aurait peut-être pas fait naître de telles images dans le cortex européen.

[630] Source : *Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial*: https://www.cam.gov.co.

Il y a dans *La Vorágine* une confrontation évidente entre la faune domestique – incarnée par le bétail et tous les équidés de *los llanos* - et la faune sauvage de *la selva* représentée par les serpents, fourmis, araignées, hérons, caïmans et félins. Il s'agit d'un dialogue dans le texte entre le prévisible et l'inattendu, entre la civilisation et son sentiment de supériorité dû à l'idée qu'elle sait dompter le sauvage, et l'évidence de son incapacité à le faire. Alicia et Cova, dans le processus d'adaptation à leur nouvel espace, vont être témoins de cette lutte de l'homme pour la maîtrise de l'animal. Très souvent, dans *la selva*, Cova va se rendre compte de l'impuissance de l'homme face à la faune, face à sa force, et de son incapacité à la prévoir et à la maîtriser. Dans la *selva*, la présence animale apparaît tantôt par surprise (quand surgit un danger), tantôt dans une description, introduite peu à peu dans la narration. Voyons quel emploi Rivera fait de la langue dans deux passages importants et fort symboliques du texte : l'arrivée de la *tambocha* insérée dans le récit de Silva et la description des hérons cendrés (*las garzas reales*).

En effet, le danger naturel arrive soudainement, avec l'aube, comme s'il s'agissait d'un invité inattendu : « Una mañana, al salir el sol, vino una catástrofe impresentida (…) (LV : 303) », Rivera introduit la séquence avec le participe passé du verbe *impresentir*, néologisme dérivé du portugais *impressenti* servant à renforcer l'image de surprise et la force des *tambochas*, ces fourmis carnivores qui se nourrissent d'insectes mais qui, en grande quantité, peuvent attaquer des animaux de plus grande taille.

> ¡Tambochas! Esto equivalía a suspender trabajos, dejar la vivienda, poner caminos de fuego, buscar otro refugio en alguna parte. Tratábase de la invasión de hormigas carnívoras, que nacen quién sabe dónde y al ver el invierno emigran para morir, barriendo el monte en leguas y leguas, con ruidos lejanos, como incendio (LV: 303).

Rivera présente l'arrivée des fourmis carnivores avec un vocabulaire réaliste, déclinant la marche à suivre en cas d'attaque. Le champ lexical lié au feu (*caminos de fuego et incendio*) laisse présager la destruction qui suivra cette invasion, qui aura pour conséquence de quitter cet espace (*dejar la vivienda*, *buscar un refugio*). Le texte évoque un processus naturel concernant cette attaque des fourmis : elles accomplissent une migration, tous les ans apparemment, à l'arrivée de l'hiver. Rivera tempère très bien la tension de la séquence ; avec l'exclamation initiale, il souligne que tout le monde paraît connaître le danger qui est immédiatement identifié (danger que Cova découvre en même temps que le lecteur, en écoutant la narration faite par Silva) ; ensuite, il décrit les

conséquences de cette arrivée (la fuite forcée) et, finalement, il fait monter la tension avec le bruit lointain, évoquant le crépitement de la mort qui arrive. Nous sommes face à l'une des seules images du roman où, d'une manière explicite, le lecteur perçoit les conséquences de la dévastation de l'espace naturel (*barriendo el monte en leguas* y leguas, *como incendio.* L'auteur envisage la nature comme moteur de l'impuissance de l'homme. Tout dans la séquence démontre l'impossibilité d'arrêter la force démultipliée et invincible d'un insecte d'à peine un centimètre de long lorsqu'il vient en nombre. Le petit, multiplié à l'infini, transforme la *selva* en un enfer, en synonyme de mort où la seule possibilité est la fuite. La création volontaire d'un feu, savoir-faire qui nous différencie de l'animal, paraît être la seule façon d'arrêter cette marée, tout en étant à l'origine même de la dévastation liée au passage de la *tambocha*. La narration ne repose pas sur l'emploi de termes techniques ou savants, Rivera privilégiant des termes efficaces pour montrer la nécessité de fuir de cet enfer en construction :

> Entonces solo pensaron en huir. Prefirieron las sanguijuelas y se guarecieron en un rebalse, con el agua sobre los hombros. Desde allí miraron pasar la primera ronda. A semejanza de las cenizas que a lo lejos lanzan las quemas, caían sobre la charca fugitivas tribus de cucarachas y coleópteros mientras que las márgenes se poblaban de arácnidos y reptiles, obligando a los hombres a sacudir las aguas mefíticas para que no avanzaran en ellas. Un temblor continuo agitaba el suelo, cual si las hojarascas hirvieran solas. Por debajo de troncos y raíces avanzaba el tumulto de la invasión, a tiempo que los árboles se cubrían de una mancha negra como cáscara movediza… (LV: 311-312)

Nous sommes face à l'une des descriptions à l'origine de l'image d'*enfer vert* dans le roman de Rivera, marquée notamment par la référence évidente à la puanteur sulfureuse (*las aguas mefíticas*) et le tremblement de terre. Le texte, imprégné de christianisme, va du haut vers le bas, de la pluie biblique d'insectes (*cucarachas y coleópteros*), en passant par les bords de l'étang peuplés de créatures du Diable (reptiles et insectes), vers le sol où sont en train de bouillir les feuilles mortes (*hojarascas hirviendo*), puis enfin le sous-sol racinaire. La mort monte des entrailles de la terre et la nature est dévastatrice pour la nature (los árboles se cubrían de una mancha negra). Il y a dans le récit un amalgame animalier (reptiles, araignées et cafards) qui paraît envelopper la séquence. La nature est prisonnière de sa force ; la vague de fourmis progresse et envahit peu à peu le texte (*pasar*, *caían*, *avanzaba*, *cubrían*). Le récit gagne en lyrisme (*cual si las hojarascas hirvieran solas*), l'emploie monotone de l'imparfait, dynamise la séquence. La tache noire sur les arbres laisse présager la mort tragique et terriblement

douloureuse des hommes pendus aux arbres, victimes de la *tambocha*, quelques lignes plus bas.

Comme partout dans *La Vorágine*, la présence animale accompagne les personnages dans leur évolution et annonce l'avenir, occupant une place diégétique d'importance. Tout cela va nécessairement faire évoluer les personnages (processus très semblable à celui qu'emploie Rivera avec le fleuve). La séquence précédente aboutissait avec l'une des morts les plus cruelles du roman (avec celle de Barrera à la fin), le fratricide d'un des membres de l'expédition de Silva essayant de fuir la *tambocha*. Silva finira par avouer que « había perdido la compasión, también el desierto lo poseía » (LV : 314). Comme toutes les séquences caractérisées par une forte présence animale, les personnages vont recevoir une leçon morale et l'intérioriser. Remarquons que dans la séquence suivante, Cova arrive finalement aux *barracones de Guaraú*, lieu où il est possible de trouver Barrera et Alicia. La description faite par Silva restera forcément dans sa pensée.

Nous pouvons également analyser en suivant la même trame la séquence du rodéo dans *los llanos*, espace masculin par excellence. Il y a dans toute cette partie une exaltation des attributs masculins propre à l'époque : la force, le courage et le rapport de concurrence avec les forces de la nature. Dans le texte, ces valeurs sont seulement attribuées aux hommes qui habitent les *hatos* et leurs alentours. Dans ce contexte de compétition entre mâles, l'animal occupe une place essentielle comme déclencheur et véhicule pour exprimer la masculinité. Les hommes doivent soumettre l'animal, en tout premier lieu face aux autres hommes, mais aussi face aux femmes. Il ne faut pas oublier que c'est en grande partie autour de la concurrence pour l'obtention des faveurs de Graciela, d'une part, et d'Alicia, de l'autre, que se déclenche l'action qui va mener les personnages jusqu'à la *selva*. Le bétail incarne le paradigme de l'animal dressé. Dans ce contexte, et autour du troupeau de juments (*la yeguada*), la sexualisation du lexique et la profusion d'adjectifs et de verbes en rapport avec l'animal évoquant les sens du toucher et de l'odorat font que l'ambiance s'animalise.

> Acudieron las mujeres a contemplar por entre los claros del palo a pique la yeguada pujante, que se revolvía en círculo, ganosa de atropellar el encierro. Alicia, que traía en la mano su tela de labor, chillaba de entusiasmo al ver la confusión de ancas luciente, crines huracanadas, cascos sonoros. ¡Aquel para mí! ¡Éste es el más lindo! ¡Miren el otro como

> patea! ¡Y de los linajes convulsos, del polvo pisoteado y de los relinchos rebeldes, ascendía un halito de alegría, de furia y brutalidad! (LV : 118).

La confrontation entre l'homme et l'animal, lutte dont Cova est absent, contient une promesse sexuelle latente. Cette séquence, observée du point de vue d'Alicia, malgré l'emploi d'un lexique animalier (*crines*, *ancas*), décrit le corps de l'animal comme s'il s'agissait d'une anatomie humaine. Le mouvement de la *yeguada* encerclée par les hommes et le lexique agressif lié aux membres du *rodeo (furia* et *brutalidad)* renforcent la masculinité de la narration et font contraste avec la présence féminine (*traía en la mano su tela de labor, chillaba*). Et le bétail est un moyen employé par les hommes à cheval pour mettre en valeur leur masculinité, mais aussi acteur et victime. Du fait de l'utilisation ambiguë du lexique et des exclamations des femmes encourageant mais aussi jaugeant hommes et bêtes comme s'il s'agissait d'un concours, le texte va fusionner en un seule et même être furieux et brutal. Tout ceci est confirmé par les mots qu'adresse le jeune *mulato* Correa à Alicia :

> - ¡Cogimos el resabiao! ¡Es aquel padrote negro, crinúo, patiblanco! ¡Se le yegó su día, y màs vale que no hubiera nacío! ¡No he visto zambo que no le tenga mieo! (…)
> Estimulado por nuestra presencia, le dijo a Alicia:
> - Le voy a dedica la faena. ¡Apenas almuercen, me monto!
> Y como percibiera el olor de la esencia derramada en el patio, dilató las ventanillas de la nariz repitiendo:
> - ¡Ah…! ¡Güele a mujé, güel a mujé! (LV : 118)

Le texte nous confirme la destinée malheureuse de l'animal ainsi que la victoire de l'homme sur la bête. La structure de la séquence fait penser à une sorte d'offrande sur l'autel de la suprématie occidentale qui dépasse la seule volonté d'impressionner les femmes d'*el hato*. Le texte animalise le jeune Correo, dévoré par le désir, dont les narines se dilatent, tels les nasaux du cheval. Le manque de contrôle, de maîtrise face au pouvoir irrationnel du désir sexuel, s'exprime à travers le sens de l'odorat.

Ainsi, toute cette séquence ne fait que redoubler la sensation qui envahit Cova de ne pas être à sa place, et nourrit son complexe d'infériorité face à tous ces hommes dotés des attributs nécessaires pour se faire respecter par la nature et par les femmes. Cova finira par ressentir une profonde empathie envers l'animal mort : «Al venir la noche, aquel rey de la pampa, humillado y maltrecho, despidióse de sus dominios, bajo la luna llena, con un relinche desolado » (LV : 122). Tout cela nous confirme ce que nous venons

de dire précédemment concernant l'utilisation de l'animal fait par Rivera dans le roman, c'est-à-dire, que toute présence forte en symbole et dans la diégèse dans le texte où l'animal est présent, provoque une évolution, presque immédiate, des personnages. L'image de la mort du *potro semental* est suivie de la conquête de Griselda par Cova, événement faisant écho à l'affaiblissement de la santé d'Alicia du fait de son état de grossesse. Impossible de ne pas établir un lien quant à la psychologie du personnage de Cova entre le début de la liaison avec Griselda et la séquence précédente. En tout cas, Cova revendique de son côté sa part de masculinité, voulant être considéré lui aussi comme « *semental* » face à Barrera. La mise à mort du poulain est riche en interprétations : l'utilisation du terme *potro semental* porte à confusion par un souci de contradiction, le fait d'avoir employé poulain (jeune cheval, âgé de moins de trois ans) à la place d'étalon (cheval non castré destiné à la reproduction) pourrait annoncer la mort du fils de Cova et Alicia.

Il faut remarquer l'utilisation que Rivera fait du dialecte local principalement à travers la bouche du métisse Correa, le moins *civilisé* de tous les habitants de *los llanos*, se promenant toujours torse nu. L'auteur en fait une transcription phonétique. La séquence précédente est un bon exemple dans le roman des caractéristiques régionalistes de *La Vorágine* où la description réaliste des traditions (le rodéo avec la profusion d'éléments propres à la vie quotidienne dans la région), le symbolisme (la sexualisation des descriptions) et l'emploi du dialecte (le cas du métisse Correa)

II. La faune dans Los pasos perdidos.

Plusieurs éléments ou caractéristiques se détachent concernant la faune dans *Los pasos perdidos*. Elle est inégalement répartie, et tend à s'effacer considérablement dans les passages où le personnage s'enfonce dans les espaces sauvages (cf. tableau annexe) et dans ceux qui ont pour cadre la grande ville occidentale, mais est accentuée dans les espaces de transition. Certains animaux propres à la forêt tropicale, comme le caïman ou le serpent, apparaissent très souvent dans un sens figuré ou symbolique, surtout dans le cas du serpent. Parmi les douze fois où il est cité, seules deux occurrences font référence littéralement à l'animal, sans aucune résonance diégétique (le serpent tué par Fray Pedro

(LPP : 178) et le boa traqué par le chien Gavilán (LPP : 277)). Nous constatons également le fait que, comme dans *La Vorágine*, cohabitent deux univers : d'un côté, celui de l'animal dressé, principalement le cheval et le chien, qui vont, comme dans le roman de Rivera, accompagner les personnages principaux au gré de leur parcours ; et de l'autre, celui de l'animal sauvage, dont le traitement diffère de celui que l'on peut lire dans l'œuvre du Colombien.

À partir de la quantification de la présence animale dans l'œuvre, nous allons montrer comment l'auteur fait une description et une utilisation analytique de la faune : le narrateur-personnage expose dans la narration son esprit analytique rationnel tant dans la manière de décrire la faune dans les différents espaces naturels et urbains du roman que dans l'utilisation de ces éléments à niveau intradiégétique. Un élément très important dans cette analyse sera l'emploi dans la narration du rapport animal/espace/temps, aspect qui est au cœur de l'évolution centripète du texte et de ce fait de la mythification propre à *Los pasos perdidos*. Ainsi ces deux axes vont-ils guider notre analyse de la faune dans le roman d'Alejo Carpentier.

Vers la fin du roman, au moment où le personnage est face à l'évidence qu'il ne pourra jamais entrer dans la ville utopique, la narration se fige dans une impasse temporelle : le temps s'arrête et le personnage évoque la *Valle del Tiempo Detenido*, située de l'autre côté de la porte qu'il ne parvient pas à trouver faute de voir la marque en V. Durant cette phase d'attente, qu'il convient d'inscrire en réalité dans un processus d'assimilation, le narrateur-personnage décrit la faune d'une façon tout à fait représentative de sa démarche dans le roman. Il s'agit d'un passage où, comme souvent dans nos trois romans, la vue et l'ouïe sont aiguisées et très présentes au détriment de l'odorat, à nouveau totalement absent ou presque, dans les descriptions.

> Cada tarde camino hasta los raudales y me acuesto en las piedras estremecidas por el hervor del agua metida en pasos, tragantes y socavones, hallando una suerte de alivio a mi irritación cuando me encuentro solo en ese fragor de trueno, aislado de todo por las esculturas de una espuma que bulle conservando su forma. En esa espesura se opera el relevo de los ruidos; la isla de Santa Prisca se hace una con su reflejo invertido, y el cielo se apaga en el fondo del río. Al mandato de un perro que siempre ladra sobre el mismo diapasón agudo, con ritmo picado, todos los perros del vecindario entonan una suerte de cantico, hecho de aullidos, que escucho ahora con suma atención, andando por el camino del regreso de las rocas,

> pues he observado, tarde tras tarde, que su duración es siempre la misma, y que termina invariablemente como empezó (ciclo), sobre dos ladridos -nunca uno más- del misterioso perrochaman de las jaurías.(LPP : 329)

Avec l'aide sensorielle du son, le texte transforme un paysage naturel en un espace urbain. Le personnage va chercher un endroit pour s'isoler et c'est paradoxalement dans un espace naturel bruyant, marqué par la présence bouillonnante de l'eau (*fragor de trueno, espuma que bulle*), qu'il va apaiser l'irritation qui l'assaille. Par la métaphore d'une structure presque architecturale, il réussit à s'isoler de ce *tout* (*aislado de todo*), qui désigne cet espace qui n'est pas le sien. Les formes que les eaux construisent autour de lui semblent le rassurer (*esculturas de una espuma que bulle conservando su forma*), le personnage paraît trouver le calme dans un espace imaginaire urbain, évocateur de gratte-ciels et bruits de klaxons. Il construit sa propre île, à la fois symbolique et réelle (l'île de Santa Prisca) où il se *réfugie*, un espace imaginaire qu'il reconstitue avec le souvenir de l'univers urbain, sonore et architectural. Apparaît alors un second élément sonore, cette fois-ci lié à la faune (*el relevo de los ruidos*) : il s'agit de l'aboiement d'un chien qui donne le la à toute une chorale canine. Avec cette personnification donnant des attributs humains à la voix des chiens, nous remarquons à nouveau le rapport analytique qu'entretient le personnage avec son environnement. Sa méthode est basée sur l'observation rigoureuse et la constatation d'un cycle (*y que termina invariablemente como empezó, sobre dos ladridos -nunca uno más-).* Cependant, il finit par avouer la nature mystérieuse de ce phénomène, qu'il connaît parce qu'il l'a analysé mais qu'il ne comprend pas.

Le personnage n'entend pas la nature, il l'interprète, il essaie de la lire comme s'il s'agissait d'une partition, en tant que musicologue, comme nous avions pu voir dans l'analyse de l'arbre dans LPP et la danse des feuilles. Il écoute ce qu'il veut écouter. Nous pouvons le vérifier à nouveau dans l'observation des singes et des oiseaux :

> Descubiertas las danzas del mono y de ciertas aves, se me ocurre que unas grabaciones asistemáticas de los gritos de animales que conviven con el hombre, podrían revelar, en ellos, un oscuro sentido musical. (LPP : 329-330).

Paroxysme de l'interprétation de son environnement, il veut encloisonner, analyser et systématiser la danse et le bruit animal en cherchant à y débusquer une *contamination* humaine par côtoiement. Chez Carpentier dans LPP, comme ce sera le cas

dans LCV et plus encore dans LV, l'animal existe par rapport à l'homme, rarement de façon indépendante. Que ce soit dans les espaces sauvages ou dans les espaces utopiques tels que l'île métaphorique de *Santa Mónica del Venado*, comme nous allons le voir plus bas. L'animal réel de la faune tropicale disparaît de la narration où moment où le personnage-narrateur remonte définitivement dans le temps. Pendant sa promenade avec Fray Pedro par *l'armazón del planeta* (LPP : 226), ils évoquent le *Paraíso Terrenal*, sa végétation, mais sans aucune trace de vie animale :

> Estas son las plantas que han huido del hombre en un comienzo —me dice el fraile—. Las plantas rebeldes, negadas a servirle de alimento, que atravesaron ríos, escalaron cordilleras, saltaron por sobre los desiertos, durante milenios y milenios, para ocultarse aquí, en los últimos valles de la Prehistoria. (LPP : 250)

Quant à l'univers des animaux domestiques, dotés ici de traits liés à la vie sauvage, nous en trouvons la description baroque propre à Carpentier dans le passage qui décrit les émeutes dans la ville latino-américaine du début du troisième chapitre. Surgit alors de nulle part une espèce de *cambalache* peuplé d'animaux sauvages et domestiques qui, malgré le rythme de l'action, sont décrits presque tous en position statique, comme exposés dans un cabinet de curiosités :

> Decidido por le zumbar de una bala que, luego de pasar sobre mis hombros, había agujereado la vitrina de una farmacia, emprendí la carrera. Saltando por encima de las jaulas, atropellando canarios, patinado colibríes, derribando posaderos de cotorras empavorecidas, acabé por llegar a una de las puertas de servicio que había permanecido abierta. Un tucán que arrastraba un ala rota venía saltando detrás de mí, como queriendo acogerse a mi protección. Detrás, erguido sobre el manubrio de un velocípedo abandonado, un soberbio guacamayo permanecía en medio de la plaza desierta, solo, calentándose al sol. Subí a nuestra habitación. […] Se hablaba de una revolución. (LPP : 63)

Nous avons déjà évoqué précédemment la tendance à l'accumulation lexicale de Carpentier. Dans ce passage, nous trouvons cependant un dosage très pertinent de la faune domestique et sauvage. Il semble évident ici que l'intention de l'auteur est de nous montrer à la fois la présence sauvage de la faune dans la ville, mais aussi l'idée de révolution. Le désordre et l'amalgame animalier contiennent ici, en soi, la révolte : les seuls adjectifs (ou participes passés à valeur adjectivale) présents dans le fragment (*soberbio*, *abandonado*) apparaissent dans un contexte anthropogène, c'est-à-dire, propre

au contexte humain. Le point de vue du narrateur s'établit toujours à distance de la faune, distance physique de l'animal aperçu au lointain ou plus symbolique de l'animal en cage.

Comme dans *La Casa Verde*, la ville et les espaces urbains dans *Los pasos perdidos* existent uniquement parce qu'il y a la *selva* et l'on trouve chez Carpentier une contamination réciproque de ces deux espaces. Ici, le recours au réel merveilleux et au monde animalier apparaît dans ce passage urbain avec la présence symbolique de la *selva* sous les traits de petites bêtes :

> Cansado de otear un panorama de tejados, advertí que algo sorprendente ocurría al nivel de mis suelas. Era como si una vida subterránea se hubiera manifestado, de pronto, sacando de las sombras una multitud de bestezuelas extrañas. Por las cañerías sin agua, llenas de hipos remotos, llegaban raras liendres, obleas grises que andaban, cochinillas de carapachos moteados, y, como engolosinados por el jabón unos ciempiés de poco largo, que se ovillaban al menor susto, quedando inmóviles en el piso como una diminuta espiral de cobre (LPP : 71)

Comme c'est le cas dans le passage des chiens à la fin du roman, l'évocation de la faune est ici au service de la situation intradiégétique du roman, représentant la révolution politique et interne du personnage, en plein conflit avec sa maîtresse Mouche. Bien entendu, ce passage peut être lu d'un point de vue politique, faisant référence à la situation d'instabilité politique et militaire du pays. Cependant, il invite également à une lecture plus personnelle et intériorisée. La présence des petites bêtes aide à établir un intéressant jeu d'échelle qui amène le lecteur du grand (la vision panoramique au-dessus des toits) vers le petit (le monde minuscule des petites bêtes). Cette vie souterraine qui subitement se manifeste finit par bouleverser le personnage et annonce les changements à venir ; la séparation d'avec Mouche, la vie avec l'indigène et l'arrivée à la forêt. Notons ici la symbologie autour du prénom de sa maîtresse, Mouche, qui paraît boucler ce jeu d'échelle du grand vers le petit avec le sentiment croissant que la compagne-insecte dérange. Il s'agit d'une situation parallèle à celle d'Arturo Cova avec Alicia dans LV, et celle de Fuchía avec Lalita, et Lituma avec Bonifacia dans LCV (avec beaucoup de nuances cependant, comme nous allons le voir un peu plus bas).

Nous ne pouvons pas négliger le fait que c'est un cervidé qui compose le toponyme de la ville utopique de *el adelantado* (*Santa Mónica de los Venados*). Rappelons qu'il existe un village appelé *El Venado* en Colombie, dans la région d'Apure, frontalière avec le Venezuela, dans *los llanos*, lieu qui concentre la plus grande

population de cervidés du pays. Le fondateur du village utopique aurait projeté dans la toponomie à la fois l'influence de la religion (*Santa Mónica*), ainsi que la présence d'un des animaux identitaires de la région de *los llanos*, qui fait quatre apparitions avant de l'arrivée du personnage au village. Dans le village fondé par *el adelantado*, le cervidé est traité comme un être vivant essentiel pour la vie quotidienne :

> Habiendo comprobado que, en su ausencia, se han cazado ciervas, el Adelantado instituye la prohibición absoluta de matar lo que llama "el venado hembra" y el cervatillo, salvo fuerza mayor de hambruna y aun así, el levantamiento de la veda será objeto de una disposición de emergencia, sometida al criterio de los presentes (LPP : 251).

Cependant, l'animal est toujours décrit par rapport aux besoins et aux nécessités des habitants du village. Les mots *veda*, *hambruna*, *disposición de emergencia*, témoignent d'une institutionnalisation du statut du cervidé (honoré déjà dans la toponymie), rarement décrit à l'état sauvage dans le texte. La façon de traiter l'animal depuis son arrivée au village relève une fois encore d'un rapport intellectualisé à la faune qui sert de support d'écriture à Carpentier

> Al saber que trataba de escribir en yaguas, en cortezas, en el cuero de venado que alfombra un rincón de nuestra choza, el Adelantado, compadecido, me ha dado otro cuaderno, aunque advirtiéndome que es el último (LPP :275);

Reflet du contrôle et ordre institutionnel imposé du village :

> La emigración de ciertas manadas, la caza inconsiderada, la acción de las fieras, han mermado la existencia del venado rojo en la comarca, justificándose la medida (LPP : 251);

et élément prémonitoire :

> Envolvimos el fusil en paños, y echamos a andar hacia el río. Las aguas turbulentas y fangosas arrastraban el cadáver de un venado, tan hinchado que su vientre blanco parecía una panza de manatí. Llegamos al lugar de la violación, donde las yerbas estaban holladas y sucias de sangre (LPP : 279).

Le viol de la jeune indigène amène d'une manière inattendue la violence dans le village, endroit calme et isolé par sa condition d'île terrestre. Le fleuve, qui du fait de sa

condition liquide méconnaît l'idée de frontières, se transforme en une autoroute en provenance des *Tierras del Caballo* et *Tierras de Perros*. Le corps gonflé du cervidé provient sans doute de l'*extérieur*, comme le violeur, et comme le narrateur. La comparaison avec le lamantin (le *manatí*), mammifère aquatique herbivore vivant exclusivement dans les lagunes ou l'embouchure des fleuves et les marais côtiers de la zone tropicale, est également symbolique, et pointe essentiellement sa condition d'étranger. Le fusil apparaît pour la première fois dans le village au moment où la présence réelle et symbolique (par analogie) de l'étranger surgit dans le texte.

Nous venons d'évoquer un peu plus haut *Tierras del Caballo* (LPP : 139) et *Tierras del Perro* (LPP : 147) ; avec *Tierras del Ave* (LPP : 246), Carpentier complète le triptyque animalier essentiel dans *Los pasos perdidos* pour comprendre le voyage dans le temps du roman. Le texte, dans son cheminement vers le passé ancestral de l'humanité, a besoin de repères iconiques, d'images pour remonter le temps : la domestication des animaux est l'un de ces outils temporels, la domestication du cheval étant plus récente que celle du chien. Cette chronologie animalière s'arrête à l'oiseau, animal non domesticable du fait de sa condition aérienne et sauvage (à l'exception de certains oiseaux ayant fait l'objet d'une sélection de la part de l'Homme). Ce triptyque animalier va guider la narration tout au long du voyage du personnage dans le territoire tropical et est, sans aucun doute, l'une des grandes trouvailles narratives du roman. D'une manière assez subtile, tout s'articule dans le texte autour de ces trois territoires. L'emploi des majuscules et du singulier dans le substantif (Caballo, Perro, Ave) magnifie la présence animale et mythifie son existence. Carpentier aurait pu tomber dans l'excès en multipliant la présence animale pour dessiner les espaces naturels, chose qu'il évite avec le choix de cette délimitation par territoires (Tierras). Chaque Terre incarne par analogie une période de l'Humanité et une manière de domestiquer la vie animale. Et tout cela aboutit brillamment dans la dernière des périodes avant de s'enfoncer dans la préhistoire, où l'oiseau apparaît dans les cultures précolombiennes : « Las plumas fueron las tiaras de los emperadores de Tenochticlan (LPP : 247). ». Mais ce triptyque animalier a également un équivalent dans le paysage correspondant : aux espaces *llaneros*, la Terre du Cheval ; à la forêt, la Terre du Chien ; et à la ville utopique et ses rites ancestraux ou Tepuys, la Terre de l'Oiseau.

En effet, la faune marquera la symbologie des espaces traversés et montre l'intellectualisation que fait Carpentier de la vie animale.

Dans *Los pasos perdidos*, l'auteur rationalise tout rapport avec la faune, inscrivant les animaux dans une logique narrative toujours au service de la construction du personnage et dans la dynamique de rupture espace-temps. L'animal apparaît très souvent dans des passages-clés pour le personnage-narrateur, comme élément canalisateur des difficultés qu'il rencontre à traverser les épreuves, depuis les grenouilles dans le passage du tunnel (analysé dans le point consacré au fleuve), au *venado* dans le processus de rupture avec sa vie dans le village utopique, et enfin aux insectes au moment de sa rupture avec Mouche.

L'utilisation de l'animal est dans LPP, comme le fleuve dans son rôle chronotopique, l'outil principal pour la rupture du rapport espace-temps propre au roman, grâce au triptyque animalier, l'une des grandes trouvailles narratives de ce roman.

III. La faune dans *La Casa Verde*.

La faune caractéristique des espaces naturels présents dans *La Casa Verde* apparaît profusément et d'une manière équilibrée tout au long du roman, jouant toujours un rôle très précis dans la caractérisation des personnages. Elle est répartie en deux grands groupes : D'un côté, la faune des espaces tropicaux, évoquée à travers quelques exemples d'espèces autochtones, mais sans aucune intention d'exhaustivité ou de recensement de la part de l'auteur, et utilisée principalement à des fins de caractérisation des personnages par le biais de l'animalisation ; de l'autre côté, la faune de Piura et du désert de *Sechura*, limitée en nombre du fait de la dureté du climat, représentée par des animaux domestiqués à la présence utilitaire, ayant dans le texte pour fonction principale d'enrichir la toile de fond et d'accompagner la construction des personnages.

La faune dans son ensemble a cependant un poids limité dans la diégèse du roman, à l'exception importante des *zancudos*, simples moustiques mais dont les effets sont lourds de conséquence. Ces insectes sont à l'origine de l'incident violent entre le *Sargento* Delgado de la caserne de Borja et les indigènes Urakusa, événement ayant des échos durables tout au long de l'histoire :

> Solo habían registrado un poquito, pero buscando esa medicina contra los zancudos que él le había dicho y éstos lo amarraron y lo apalearon, a él, al

> sirviente, y al práctico lo habrían matado y lo habrían enterrado para que nadie lo descubriera, mi capitán (LCV : 201). (**N/C)**

Le texte indique que les indigènes possèdent un remède contre les conséquences des piqures (*esa medicina contra los zancudos*), élément qui peut passer quelque peu inaperçu dans la rapide narration des événements, suivant la technique propre à Vargas Llosa : l'auteur enchaîne des propositions juxtaposées par des conjonctions, offrant une grande fluidité de lecture et mettant en valeur l'oralité du discours. Il renforce ainsi la véracité du discours en insistant sur le fait que le narrateur était présent lors des événements. La difficulté de vivre dans la forêt, symbolisée ici par les piqures des moustiques, apparaît comme un inconvénient majeur pour les colons, mais aussi pour les indigènes. Ces derniers ont trouvé un remède et le *Sargento* Delgado veut l'obtenir pour son supérieur.

L'exemple précédent montre qu'un événement lié aux insectes est finalement source de conflits entre les indigènes et les blancs ou colons. Cependant, c'est dans la personnification des personnages que la présence de la faune prend plus d'ampleur dans le roman. Dans LCV, l'humain est constamment *contaminé* par l'animal, surtout en ce qui concerne les personnages indigènes ou métisses, mais pas seulement, comme nous allons le voir plus bas. La comparaison presque constante avec l'animal apparaît à une échelle mineure dans le récit centré sur Piura où la présence animale est d'ordre principalement domestique et centrée sur les équidés et gallinacées apprivoisés. La faune dans Piura jouera cependant un rôle symbolique important.

Ainsi, la faune revêt dans le roman trois fonctions :

- Une animalisation essentielle dans la caractérisation et la construction des personnages, principalement dans le cas des indigènes et de Bonifacia.
- Une fonction d'arrière-plan, mise en ambiance et élément de contraste entre les deux espaces, le désert côtier et la forêt tropicale.

Dans *La Casa Verde*, l'auteur animalise constamment la présence des indigènes en utilisant différentes techniques. Le CNRTL donne du terme *animalisation* la définition suivante : comportement dans lequel l'homme s'abaisse au rang de l'animal. En effet, d'un point de vue occidental, le terme est dépréciatif, évoquant jusqu'à l'avilissement,

quand bien même, dans le langage courant, nombre d'expressions analogiques comporte des références explicites aux qualités positives de l'animal (œil de lynx, vitesse de guépard, agile comme un chat, etc.).

Dans *La Casa Verde*, la présentation des jeunes indigènes vivant avec les bonnes sœurs à Santa María de Nieva est liée de manière fondamentale à leur condition de demi-sauvages et, par conséquent, à une animalité intrinsèque, du point de vue occidental incarné ici par les bonnes sœurs espagnoles.

Vargas Llosa soigne particulièrement cette description animalisée des physiques et des mœurs des indigènes habitant la mission du petit village du Haut Marañón, notamment concernant Bonifacia :

> - Eres el mismo demonio-dijo la madre Angelica y se inclinó hacia Bonifacia, tendida en el suelo como una oscura, compacta alimaña-. Una malvada y una ingrata.
> - La ingratitud es lo peor Bonifacia-dijo la superiora lentamente-. Hasta los animales son agradecidos. ¿No has visto a los frailecillos cuando les tiran unos plátanos? (LCV : 54)

Dans la comparaison avec une vermine (*alimaña)* et, plus tard, l'analogie avec un petit singe (*frailecillo*), le choix lexical situe le texte dans un registre de langue révélateur d'une posture coloniale. Le premier terme est extrêmement méprisant (la vermine fait référence aux insectes - puces, poux, punaises-, parasites de l'homme et des animaux.) et le second a vocation à humilier par analogie (Bonifacia est taxée d'ingratitude, jugée à l'aune de la piètre reconnaissance de l'animal qu'elle n'atteint même pas). Nous sommes ici face à une interprétation du milieu animal envisagé selon des paramètres occidentaux, la bonne sœur voulant blesser et humilier l'indigène déjà *civilisée* en l'abaissant au niveau moral d'un singe, de surcroît affublé d'un diminutif. La dénomination de *frailecillo*, teintée de christianisme, vient d'ailleurs des colons qui comparaient ce singe-écureuil[631] à un « petit moine » (peut-être du fait de la couleur de son poil qui rappelait celle du manteau des moines). Quant au terme *vermine*, il est ici employé au sens figuré d'individu méprisable.

L'utilisation récurrente de l'analogie animale concernant Bonifacia creuse l'écart entre la vie précédant et celle suivant l'arrivée de la jeune indigène à la mission, le *aquí* et le *allí*. Elle a acquis aux yeux des bonnes sœurs le statut d'humain, une fois dotée d'un

[631] Singe-écureuil commun (*Saimiri sciureus*) de la famille des cebidae que l'on trouve dans tous types de forêts secondaires, sauf la forêt sèche.

foyer, d'une famille, d'un prénom et, bien entendu, d'un dieu, niant ainsi son passé dans la forêt, assimilé à une vie animale : « Eras como un animalito y aquí te dimos un hogar, una familia y un nombre-dijo la superiora -. También te dimos un Dios, ¿Eso no significa nada para ti? » (LCV : 57)

Concernant le narrateur omniscient, le texte animalise le physique et le comportement des fillettes indigènes habitant la mission en employant systématiquement une analogie animale. Dans la scène où Bonifacia découvre les jeunes indigènes cachées, le couloir devient l'espace où se lovent deux anguilles, « Bonifacia se arrodilla, ilumina los costales con el mechero y allí están, anudadas como dos anguilas » (LCV : 82). Plus tard, elles seront assimilées à des singes *maquisapas :* « se contagian sus estremecimientos y ese castañeteo de dientes parece el de los asustadizos maquisapas cuando los enjaulas » (LCV : 83). Notons le glissement de registres utilisés entre les voix diégétique (point de vue interne) et extradiégétique (point de vue externe), le singe *frailecillo* se convertissant en un *maquisapa*, terme scientifique précis, éloigné de toute empreinte coloniale.

Dans LCV, les pieds sont le support privilégié de l'animalisation, symbolisant le contact direct avec la terre qui caractérise les indigènes, et plus particulièrement Fushía, Lalita et Bonifacia, dont nous pouvons imaginer qu'ils marchent pieds nus lorsqu'ils sont dans la forêt. Dans le cas de Fushía, personnage lié au monde aquatique, fuyant et insaisissable comme l'eau et pour lequel la vie s'incarne dans la métaphore du cours tumultueux et sinueux du fleuve, le pied se mue vers la fin de sa maladie en serpent, animal ondulant tel le fleuve et provoquant la répulsion du lecteur européen :

> -Y después los pies-dijo Fushía-. Caminar cojeando, viejo, y en eso a pelarme como las serpientes, pero a ellas les sale otra piel y a mí no, viejo, yo purita llaga, Aquilino, no es justo, no es justo. (LCV : 196)

À l'aide de l'image du serpent, si nous pouvons nous permettre une licence terminologique, l'auteur fait une utilisation *palimpsestique* de la peau de Fushia, de celle de ses pieds et de ses jambes. Certes, le serpent perd sa peau lors de mues successives, mais elle se renouvelle continuellement, lui permettant de se délester de la dépouille du temps, contrairement à Fushía dont la peau est peu à peu remplacée par une plaie

grandissante qui laisse transparaître ses blessures intérieures, liées à un passé dont il ne se délivre jamais. La présence du serpent est intéressante parce qu'évoquer sa perte de peau pendant le processus de dégradation qui va mener Fushía à la mort revient aussi à évoquer l'image du serpent qui se mord la queue, symbole d'autofécondation et d'éternel recommencement, symbologie antagonique à la perte de la vie de Fushía.

Quant aux pieds nus de Bonifacia, ces « dos animales chatos, policéfalos » (LCV : 33) évoquent la liberté, la sauvagerie, la monstruosité dangereuse et le lien fusionnel entre les règnes animal et végétal, « policéfalo » étant un terme usité en botanique mais faisant également référence à la figure mythologique de l'Hydre de Lerne[632]. Rappelons que Lituma insiste pour que Bonifacia se chausse, symbole de civilisation, comme contrepoint à sa vie dans la forêt et signe de la distance symbolique et physique avec la terre. Ses pieds, tels des petites bêtes, refusent de se laisser enfermer dans la prison des chaussures :

> Dos bestiecillas se agazaparon tras unas mechas de cabellos sueltos y, verdes hostiles, atisbaron. El pie izquierdo de Bonifacia, medio salido del zapato, forcejeaba por entrar de nuevo. […]. Las bestiecillas espiaban entre los dedos de Bonifacia, casi invisibles ¿llorosas? […] Ahí estaban las bestiecillas de nuevo, secas y crispadas detrás de los pelos. […] Ahora tímidas, asustadizas, las bestiecillas examinaban las paredes descoloridas, las vigas, las moscas azules zumbando junto a la ventana, los granitos de oro inmersos en los prismas de luz, las nervaduras del entarimado. Josefino se detuvo, su cabeza tocaba los pies descalzos que retrocedieron y los León eres el hombre-lombriz y Josefino la serpiente que tentó a Eva. […] Regresó risueño, de veras estaba rendido, dormía como una marmota, y las curiosas, movedizas bestiecillas exploraban incansablemente las maderas de la repisa, las patas de las sillas, el filo de la estera, el largo cuerpo yacente. (LCV : 462-406).

L'auteur enchaîne des comparaisons d'éléments animalisés à partir du générique *bestiecillas*. Le lecteur essaie avec difficulté d'assimiler l'image avec une entité réelle : Quel type de petites bêtes ? D'où elles sortent ? Par le biais de ce passage regorgeant d'outils rhétoriques (métaphores, allégories et analogies, lexique réaliste mais ployant tout dans une ambiance fantastique et un peu lourde traduisant l'insistance et le harcèlement de Josefino, ainsi que la présence finale du cadavre), l'auteur parvient à nous montrer la lutte interne entre les deux mondes représentés par la ville ancrée dans des codes civilisés occidentaux et la forêt, sauvage, parfait contrepoint de la ville. Et *la*

[632] Dans la mythologie grecque, l'Hydre de Lerne est une créature aquatique monstrueuse au souffle vénéneux qui possède plusieurs têtes dont le nombre double chaque fois qu'elles sont tranchées, et qui sera finalement tuée par Hercule lors du deuxième de ses douze travaux.

Selvática, qu'on appelait Bonifacia à Santa Maria de Nieva, et non de son véritable nom indigène, se situe précisément à ce point de jonction entre ces deux mondes. Il est très important de remarquer dans cette dernière séquence du roman, où s'achève la diégèse (aucun événement n'est répertorié dans le récit après la mort d'Anselmo), que la forêt occupe le centre de la conversation (les origines réelles de Bonifacia et les hypothétiques origines selvatiques d'Anselmo). Dans ce contexte, la forêt veut émerger de l'histoire personnelle de *La Selvática*, comme *las bestiecillas* – dont les mouvements et les apparitions sont accompagnés par les mots et les prépositions, *ahí estaban, ahora tímidas* – veulent sortir et rendre hommage au vieux harpiste à la fin de la séquence (*y las curiosas, movedizas bestiecillas exploraban el largo cuerpo yacente*). L'auteur, à partir du petit (l'insecte), parvient à évoquer le grand (la forêt amazonienne) comme s'il s'agissait d'une synecdoque, et ainsi le conflit interne de Bonifacia.

En effet, le petit émane de l'immensité. Rappelons à ce sujet l'*incipit* du roman: « El sargento echa una ojeada a la madre Patrocinio y el moscardón sigue allí. (LCV : 13) ». Ce début de texte, par sa structure, évoque une continuité (*sigue allí*), la continuité propre au fleuve parce que l'action du roman démarre sur un canoë, placée sous le signe de l'eau mais aussi d'un insecte (*moscardón*). Comme c'est le cas pour les indigènes, la faune va également aider dans la construction des responsables de la mission : « ese par de gallinazas ». (LCV : 7)

Arrêtons-nous un instant sur le flux narratif qui suit l'*incipit* du roman, véritable exemple de dépendance narrative du texte envers la faune. La ligne symbolique du récit ainsi que la principale figure de style du fragment, l'animalisation, est constante. Tous les prologues du roman montrent bien ce qui dit Figueroa Amaral « A la Casa Verde no basta con leerla linea a linea, hay que verla »[633]. Chaque prologue est un condensé d'information permettant de rassembler et de comprendre toutes les lignes argumentaires du roman. C'est là qu'apparaît de façon plus évidente le style dominant dans *La Casa Verde* ; la fusion de la réalité objective, du dialogue et de l'irrationalité de la subjectivité, ce que José Miguel Oviedo appelle la « technique pluridimensionnelle ». Dans le premier prologue, le flux verbal et des images provient en grande partie de la présence animale, qui aide à caractériser les personnages (principalement les bonnes sœurs). Comme ce sera le cas dans tous les prologues, l'auteur va intercaler, sans la moindre prévision

[633] FIGUEROA AMARAL Esperanza, « *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa », in *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXIV, n°. 65, Enero-Abril, 1968.

typographique, des visions intériorisées. Dans le texte, la mouche devient le centre d'attention, facilitant le fait que la narration quitte le discours interne

> La Madre Angelica está con los ojos cerrados, en su rostro hay al menos mil arrugas, a ratos saca una puntita de lengua, sobre el sudor y escupe. Pobre viejita, no estaba para esos trotes. El moscardón bate las alitas azules, despega con suave impulsión de la frente rosada de la Madre Patrocinio, se pierde trazando círculos en la luz blanca y el practico iba a apagar el motor. Sargento, ya estaban llegando… (LCV : 113-14)

Le lecteur détient peu d'indices pour différencier la narration objective (*La Madre Angelica está con los ojos cerrados)* du discours interne (*Pobre viejita, no estaba para esos trotes*) ou du dialogue référé (*Sargento ya estaba llegando,* marqué par l'altération de la temporalité de la conjugaison). Dans ce flux magnifique, la mouche, les poules, les *loritos* et les *paucares* seront des éléments objectifs qui, parsemés au fil de la narration, vont guider l'action et le lecteur :

> Unas ramas se agitan y hay chillidos, una escuadrilla de alas verdes, picos negros y pecheras azules revolotea sonoramente sobre las desiertas cabañas de Chicais, los guardias y las madres los siguen hasta que se los traga la maleza, su griterío dura un rato. Había loritos, bueno saberlo por si faltaba comida. Pero daban disentería, madre, es decir, se le soltaba a uno el estómago. (LCV : 15)

Le récit crée un parallélisme entre la présence des poules et celle – potentielle – des indigènes. Rappelons que les soldats et les bonnes sœurs pénètrent dans le hameau pour capturer des jeunes filles indigènes et qu'à la surprise de tous, le village est vide. La description employée pour introduire la présence des poules (*Unas ramas se agitan y hay chillidos, una escuadrilla de alas verdes)* crée un doute quant à celle des indigènes, mais rapidement (*picos negros y pecheras azules revolotea sonoramente sobre las desiertas cabañas*) nous comprenons qu'il s'agit d'un type de volaille. Cependant, lorsqu'elles sont dévorées par la forêt *(los traga la maleza)*, le cri qui résonne est celui d'un *griterio* et non d'un caquètement aigu, qui serait le terme correct. La suite du texte nous confirme avec la voix intradiégétique (*Pero daban disentería, madre*) la description utilitariste de la faune et aussi l'emploi plus péjoratif qu'affectueux du diminutif (*lorito*). Cette personnification de l'animal s'inversera lorsque les soldats vont commencer à poursuivre les poules (métaphore de la poursuite des petites filles quelques instants plus tard).

Dans le texte, insectes et larves apparaissent de façon récurrente en présence de la pluie, caractérisant l'ambiance propre à la forêt tropicale. Comme les gouttes d'eau, les insectes parsèment le texte et dardent les peaux de leurs piqûres réelles (dans le cas des moustiques par exemple), ou plus imagées dans le cas de l'eau. Ils créent un arrière-plan visuel et sonore très efficace, permettant au lecteur de se représenter la rumeur de la forêt tropicale.

> Y de repente desnúdate, Lalita, y ella me han de picar las hormigas, Fushía, y él aunque sea. Después llovió toda la noche y el viento arrebató el abrigo que los protegía y ellos se turnaban para espantar los zancudos y los murciélagos (LCV : 265)

Le passage présente encore une fois cette profusion de juxtapositions qui remplace le dialogue traditionnel, accélère et dynamise l'échange. Avec la pluie en arrière-plan, les fourmis et les *zancudos* représentent dans le texte l'immensité de la faune muette et presque invisible, qui constituent une menace rampante et volante qui s'immisce dans la vie de l'homme.

Plusieurs fois dans le texte, le feu est la seule manière de lutter contre leur présence :

> Y un día partieron en una canoa, con dos remeros huambisas, en dirección al Santiago. Los escoltaban jejens, lluvias de zancudos, el canto ronco de los trompeteros y en las noches, a pesar del fuego y de las mantas, los murciélagos planeaban sobre sus cuerpos y mordía en lugares blandos, los dedos del pie, la nariz, la base del cráneo. (LCV : 267-268)

Ainsi que dans cet autre fragment :

> Se lavaron las salpicaduras en el río, apilaron la carga bajo un árbol y allí mismo clavaron las estacas, tendieron la lona y afirmaron las sogas en raíces que irrumpían de la tierra, pardas y torcidas. A veces, bajo una piedra, aparecerían retorciéndose larvas de color rosado. El práctico Nieves preparaba una fogata. (LCV :153)

Les deux passages précédents montrent l'importance dans le texte de cette faune presque invisible mais très importante dans l'amplification sensorielle du texte. Remarquons encore une fois l'absence de l'odorat. Ces deux fragments, éloignés dans le texte mais proches dans le temps historique du récit, sont structurés de façon verticale : du ciel au sol, des insectes accompagnés par la pluie vers la terre et le dessous des pierres. L'élément primaire du feu apparaît tour à tour menaçant (*a pesar del fuego*) ou comme

l'évidence d'une solution pour conclure la séquence (*El práctico Nieves preparaba una fogata*), distinguant l'humain du non-humain, vu comme une création prométhéenne seulement réalisable par l'homme.

Malgré cela, comme nous pouvons le voir aussi dans l'aboutissement de la séquence évoquée précédemment, la présence faunique est fortement contrastée entre la richesse et la diversité de l'échantillon selvatique (jusque vingt-cinq genres animaliers différents sont répertoriés dans les lignes narratives de la forêt) et la sobriété de la faune de Piura. Vargas Llosa souligne ce contraste en évoquant de façon insistante la présence des équidés et des volailles.

Les équidés vont notamment aider à construire le personnage d'Anselmo, créant en partie son aura. L'absence du cheval marquera la décadence de l'homme. Quant à sa présence, elle servira de marqueur social élevé :

> Poco después, don Anselmo partió. En un caballo negro, que acababa de comprar, abandono la ciudad como había llegado, una mañana al alba, sin que nadie lo viera, con rumbo desconocido (LCV : 122)

quand les ânes et mules indiquent la couche sociale d'extraction plus basse :

> […] la lavandera venia de cuando en cuando a la Mangachería, arreando el piajeno cargado de ropa, y preguntaba por el arpista y por la Chinga (LCV : 301)

Rappelons qu'Anselmo arrive en ville en toute humilité à dos d'âne :

> Una calurosa madrugada de diciembre arribo a Piura un hombre. En una mula que se arrastraba penosamente, surgió de improviso entre las dunas del sur: una silueta con sombrero de alas anchas, envuelta en un poncho ligero (LCV : 66)

Le cheval ne fait qu'amplifier le contraste des territoires (comme cela a été le cas pour LPP et même pour LCV). Le cheval et les ânes sont à Piura l'équivalent de la *curicaca* sur le réseau fluvial de l'Alto Marañón.

La vie domestique est évoquée dans le texte à travers la présence des animaux apprivoisés. Le terme *gallinazo* est utilisé à plusieurs reprises dans le texte, il apparaît dix

fois dont trois pour faire référence à l'oiseau, le vautour urubu ou vautour noir. Il s'agit de l'un de symboles de la ville de Lima. Charognard vivant sur le continent américain, mais très présent également dans les grandes villes côtières du Pérou jusqu'à la fin du XX[e] siècle[634], on le retrouve dans la culture et la littérature[635]. Le *gallinazo* n'apparaît cependant dans sa condition de charognard qu'une seule fois, faisant référence à la mort de la famille de Toñita, picorant les yeux de la future aveugle. « El sol seguía llagando los cadáveres desnudos y los jinetes tuvieron que apartar a tiros a los gallinazos que picoteaban a la niña ». Cela justifierait la haine d'Anselmo pour les *gallinazos*. Mais dans le texte, le *gallinazo* fait plutôt référence à la manière péjorative de s'adresser aux métis et noirs de peau (en référence à la couleur noire du charognard). L'intention de rabaissement est ici évidente. Il faut ajouter qu'un des quartiers populaires de Piura[636], aujourd'hui la cinquième ville du Pérou, s'appelle *Gallinacera* (poulailler), contrepoint de l'autre grand quartier populaire à l'époque du roman, la Mangachería[637].

Le désir de domination des animaux marque la vie quotidienne à Piura, comme l'exprime le texte lorsque sont évoqués les combats de coqs : « Iban todos los domingos al Coliseo y se exaltaba en los combates de gallos como un viejo aficionado (LCV :70). » Cependant, la ville sera finalement dominée par un animal extérieur. Tel un cheval de Troie, Anselmo pénètre dans Piura sous le regard bienveillant de ses habitants, introduisant en douce un reptile « fosforescente » (LCV : 122) qui, quelques mois plus tard, marquera la nuit de Piura : la maison verte, symbolisant la forêt tropicale. Dans le point consacré à l'arbre dans *La Casa Verde*, nous avions déjà dit que Piura existait dans le texte en regard de la selva, et pas l'inverse. Ainsi la métaphore du serpent unifie-t-elle

---

[634] En 2015, cet oiseau est utilisé comme symbole d'un programme appelé « Gallinazo avisa », il s'agit d'une campagne de conscientisation concernant l'accumulation massive de poubelles dans la ville de Lima, les *botaderos* ou espaces de déchets illégaux.

[635] Déjà mentionné par Pedro Pizarro et par le père José de Acosta au XVI[e] siècle, l'Inca Garcilaso parle de son rôle sanitaire dans la ville, à la fin du XVI[e] siècle ; l'évêque Martinez Campañón le mentionne dans le catalogue des images dans son œuvre « *Trujillo del Perú* » (1782-1785), où il apparaît dans la *Danza de los gallinazos* montrant déjà l'importance de ces oiseaux dans l'élimination des déchets dans la ville. Plus tard, au XX[e] siècle, le Péruvien Julio Ramon Ribeyro écrit son célèbre récit « *Los gallinazos sin plumas* » (1955), qui donnera également son titre à son recueil de récits et à plusieurs films. De son côté, Sebastian Salazar Bondy écrit en 1961 « *El señor gallinazo vuelve a Lima* » montrant les changements subis par la ville pendant les années soixante.

[636] «Piura estaba y está dividida en dos barrios, por limites invisibles, pero que solamente lo conocen los viejos piuranos, se trata de La Mangachería y la Gallinacera. Los Mangaches son los piuranos nacidos de la Plazuela Merino, hacia el cementerio, ósea en el Sector Norte de la ciudad, falsos por sus juergas, sus hombres *carajudos* y *pleiteistas* y sus bellas mujeres. La Gallinacera es el barrio que crece de la plaza de armas hacia el sur de la urbe, de este lugar son los famosos Cuyuscos, considerados como los mejores cantores, guitarristas y tocadores de cajón del Departamento». Source, Diario *El Tiempo*, 24/01/1983.

[637] *La Mangachería* et *los mangaches* font référence à la vie du noir Andrés Mangache et à la colonie afro-équatorienne installée au XVI[e] siècle dans la Bahia de San Mateo, Esmeraldas. La population afro-péruvienne est très présente sur la côte sud centrale et la côte nord entre Lambayeque et Piura.

l'œuvre. L'auteur fait référence plusieurs fois à cette ressemblance avec un reptile, couleur et reflet avec les lumières nocturnes et le fait d'être placé au désert et à côté du fleuve. Remarquons que le serpent est très peu présent dans LCV par rapport à LV ou LPP où cet animal revêt une valeur symbolique beaucoup plus présente.

Vargas Llosa utilise l'accumulation syntaxique, c'est-à-dire l'enchaînement des structures juxtaposées pour montrer une faune abondante dans la forêt. Dans *La Casa Verde*, du côté forêt, la faune n'est pas une extension des peurs, mais plutôt l'évidence d'un manque de capacité à encadrer cette faune très lointaine des personnages représentant la civilisation occidentale. L'auteur décrit cette faune avec très peu d'empathie, ou comme élément décoratif, comme arrière-plan, ou comme outil pour donner du poids aux personnages. Du côté de Piura et du désert de Sechura, l'auteur réussit à monter l'importance d'une faune domestiquée très concrète. Le texte crée son propre animal sauvage et métaphorique dans le désert, la *Casa Verde*. Constamment dans le roman, et dans toutes les lignes narratives, la présence animale constitue, avec la pluie, l'élément principal de création d'ambiance, tant sonore que visuelle (beaucoup moins concernant l'odorat, d'ailleurs, sens assez peu présent dans le roman). Nous avons également constaté que la faune apparaît dans un rôle de durabilité dans la vie des indigènes et des colons dans la selva, la vie humaine dépend en grande partie de cette faune qu'elle l'utilise. Une double lecture se construit à ce sujet.

CONCLUSION DEUXIÈME PARTIE

Présence de la nature dans *La Vorágine*

Tout au long de notre analyse concernant la présence de l'arbre, du fleuve et de la faune dans l'œuvre d'Eustasio Rivera, nous avons constaté l'importance de ces trois éléments dans la composition hybride du roman. L'œuvre combine habilement différents courants, le réalisme propre au régionalisme, le romantisme du XIX^{e} siècle et le modernisme du changement de siècle.

Un réalisme qui transparaît dans les descriptions des traditions *llaneras* et dans l'emploi du dialecte par certains personnages, et également dans la représentation fidèle de la géographie. Cependant, dans LV, le réalisme disparaît au moment où le texte transforme la nature en paysage. Apparaît alors une construction romantique du personnage principal et une description moderniste des espaces naturels. Dans le même temps, Rivera n'hésite pas à introduire un réalisme carnavalesque dans certaines descriptions dans la forêt afin de donner plus de force à la confrontation entre l'homme et la nature sauvage, thème principal du roman. Dans ce contexte, la nature est dans le roman la toile de fond mais aussi le personnage sans lequel aucune action n'aurait la justification nécessaire pour la trame.

La forêt dans LV est l'origine et le théâtre de toute action, et les évènements qui ont lieu dans *los llanos* sont en réalité une sorte de préparation pour la suite. La forêt apparaît en tant qu'opposition à la civilisation représentée par Cova et Alicia. Ainsi, les trois éléments naturels analysés précédemment, par leur condition d'outils essentiels dans la diégèse, revêtent le caractère de personnages.

L'arbre va cristalliser la confrontation entre l'homme et la nature, où s'opère un transfert entre l'humain et le non-humain : l'homme ressent la douleur de l'arbre par empathie et l'arbre s'humanise dans sa souffrance. Si le narrateur décrit la végétation avec admiration, il finit néanmoins par la transformer en un enfer où l'homme n'a pas sa place, façon peut-être d'en justifier la destruction.

Le fleuve joue le rôle de moyen de transport mais aussi de réceptacle de tous les dangers inhérents à la forêt tropicale, contribuant à son tour à la transformation de l'espace naturel en un

lieu infernal. L'eau apparaît très souvent comme entrave de l'action, ne constituant jamais un possible échappatoire dans ce cheminement centripète du roman, sauf vers le centre de la forêt.

A son tour, la faune devient l'outil parfait pour la construction et caractérisation des personnages, à l'aide de plusieurs figures de style, le rapport induit entre l'humain et la faune se faisant au détriment des premiers pour souligner leurs faiblesses, leurs peurs et leurs angoisses. La faune apparaît aussi dans cette toile de fond sur laquelle l'auteur va décrire certains paysages, notamment dans *los llanos*.

Présence de la nature dans *Los pasos perdidos.*

L'œuvre du cubain Alejo Carpentier naît d'une admiration absolue pour la nature, un élément très important à l'heure d'analyser d'un point de vue global *Los pasos perdidos*. Il semble impossible de comprendre le roman sans une étude préalable du prétexte (le célèbre prologue à son œuvre précédente *El reino de este mundo*). Une fois analysée la nature dans les trois romans de notre corpus, nous pouvons dire qu'il s'agit très probablement de l'œuvre où apparaissent les descriptions de la nature les plus admiratives et sincères d'un point de vue littéraire. Comme dans *La Vorágine*, la nature sauvage fait face à une série de personnages provenant d'un espace opposé à celui de la forêt tropicale (l'espace urbain) dans un cheminement centripète. La nature dans LPP existe pour surprendre et construire la possibilité d'une utopie. L'arbre, le fleuve et la faune sont mis au service de cette possibilité. Par rapport à LV, la nature apparaît ici un peu comme son contrepoint, elle permet un autre type de confrontation, plus intellectuel et intériorisé. La nature est ici vécue pour être racontée et, dans ce processus, elle est largement intellectualisée, ce qui constitue un trait essentiel. Carpentier nous décrit la forêt - arbre, fleuve et faune - orénoco-amazonienne sur la base d'une structure mythologique gréco-romaine.

L'arbre fait alors figure de canalisateur des conflits intellectuels du personnage, il est l'élément naturel le plus rationalisé du roman. Dans la forêt, la végétation sert au personnage à analyser le rapport de l'homme à l'espace, pour s'auto-analyser et projeter ses envies de changement. Mais l'arbre est également un objet majeur dans la diégèse en tant que porte d'accès à cette possibilité d'utopie et source de matière première pour pouvoir raconter son expérience.

Le fleuve fonctionne comme marqueur temporel, essentiel dans le parcours centripète du roman, permettant de distordre temps et espace, et de remonter ainsi dans le temps jusqu'aux sources de la culture américaine, et de l'Humanité toute entière.

Quant à la faune, elle sert principalement de marqueur spatial, élément important dans le processus de mythification du texte. Les caractéristiques géographiques auront une représentation animale (cheval, oiseau). Elles vont aider à créer une dynamique et mettre en exergue dans le même temps le caractère exceptionnel et *merveilleux* de l'espace naturel américain, thème principal de *Los pasos perdidos*.

En effet, Carpentier avait pour intention de « rechazar el regionalismo realista », ainsi que les dérives dogmatiques du surréalisme. L'auteur fuit ce régionalisme en modernisant la narration et en nous livrant une vision rationnelle de la nature, décrivant les paysages comme s'il s'agissait d'une étude picturale avec une langue analytique, intellectualisant le paysage. Le narrateur parvient précisément à nous démontrer combien la langue modelée par les paramètres grammaticaux et syntactiques du narrateur n'est pas ici le bon outil. Par conséquent, une mutation de ces paramètres de langue se révèle nécessaire, mutation qui prend ici la forme du réel merveilleux.

Présence de la nature dans *La Casa Verde.*

Les éléments naturels dans le roman du péruvien Vargas Llosa soutiennent la proposition littéraire de l'écrivain : rompre avec la littérature régionaliste ou *novelas de la tierra* avec la construction d'une structure narrative totalisatrice.

Le roman traduit un changement radical dans la manière de présenter la nature américaine. Dans *La Casa Verde*, la forêt disparaît comme toile de fond, rôle dans lequel elle était consignée jusqu'alors, principalement du fait que la description du paysage est notablement absente dans le texte. L'espace naturel est décrit à partir de l'interaction des personnages, entre eux, ou avec leur environnement. Comme dans les romans précédents, le paysage dépeint est lié à la présence humaine, mais ici, l'écrivain refuse de réduire l'espace naturel au seul cadre de l'action. Pour Vargas Llosa, la nature est actrice à part entière, et de ce faire traitée comme un personnage, contrairement à Rivera dans *La Vorágine*.

Les arbres et la faune jouent un rôle essentiel dans la caractérisation des personnages, à travers une série d'animalisations et de personnifications qui tisse peu à peu une nature symbolique. Le fleuve, quant à lui, lieu de vie d'un des personnages principaux, est traité comme un espace utopique, métaphore évoquant le flux narratif du roman. Il incarne également l'élément globalisateur, le point de jonction où confluent les différentes trames entrecoupées dans le temps

et l'espace, rendant possible cette organisation morcelée. L'auteur s'appuie sur différents éléments naturels pour assurer une cohérence d'ensemble, avec un système de référence en début et fin de chapitres.

La Casa Verde appartient également au *mouvement centripète* évoqué par Ainsa, le mouvement qui structure la narration relève bien d'un cheminement vers un centre qui paraît aimanter les personnages. La nature a un pouvoir magnétique, malgré l'obligation d'en fuir, d'où de constants allers et retours.

TROISIEME PARTIE

CHAPITRE 1. Tropes environnementaux.

« 'L'Amazonie' n'existe pas » : c'est par cette sentence, ou plutôt cet avertissement, que le chercheur François-Michel Le Tourneau introduit son essai *L'Amazonie, Histoire, géographie, environnement*[638]. Il poursuit en nous rappelant que nous pouvons sans doute parler à son sujet « d'une région mythique, ou mythologique[639] », ce que semble notamment étayer le fait que son nom ne fasse pas référence à une caractéristique orographique ou environnementale, mais bien à une légende grecque dont un voyageur, François Orellana, a cru trouver l'illustration lors d'une rencontre hostile avec un groupe amérindien en juin 1541. Si le fleuve, la forêt amazonienne et le bassin Orenoque-amazonien existent bel et bien, François-Michel Le Tourneau fait référence à l'éternel conflit entre imaginaire et réalité établi par la littérature et d'autres moyens de partage culturel, autour de ce vaste espace géographique.

Le contresens des conquérants quant à ce qu'ils étaient en train de découvrir apparaît à de nombreux autres niveaux, et les lettres l'ont bien fait perdurer. Les Européens se sont trouvés confrontés à un environnement social et écologique, et une configuration géographique et politique très différente ; et plutôt que d'apprendre à les décoder, ils ont utilisé en lieu et place leurs références culturelles pour les comprendre, depuis la mythologie grecque, ou la Bible à l'interprétation environnementale qui dominait alors en Europe. Il fallait transformer la *situation linguistique défectueuse* décrite par Patrick Collard, dont le contenu des lettres adressées par Hernán Cortés à Charles Quint, après son voyage en Mésoamérique, constituait un très bon exemple : « Por no saber poner los nombres a estas cosas, no lo expreso […] No hay lengua humana que sepa explicar las grandezas y particularidades de ella[640]». Le castillan péninsulaire, « lengua de la meseta, y poco apropiada para describir selvas vírgenes[641]», échouait à décrire l'inconnu (ce qui nous ramène à la théorie du baroque décrite par Carpentier, et développée dans le chapitre précédent).

---

[638] LE TOURNEAU François-Michel, *L'Amazonie, Histoire, géographie, environnement*, Paris, CNRS Éditions, 2019, Introduction.
[639] *Ibid*.
[640] COLLARD Patrick, *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Gijón, Júcar, 1991, p.110.
[641] Source: CHAO Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, *op. cit*., p.49.

Un jeu d'analogies.

Un jeu d'analogies pour expliquer l'inexplicable aux yeux européens a fait perdurer l'équivoque. La description d'une profusion végétale et animale, et l'analogie avec l'Eden perdu, ont mené à la conclusion que l'Amazonie serait une terre vierge, relevant de ce que serait la nature en l'absence d'influence humaine. Et pour que cette analogie fonctionne, il a fallu *naturaliser* les Amérindiens vivant dans cette nature sauvage et les dépouiller de toute civilisation.

Ce *malentendu ancestral*, ainsi que l'imaginaire de l'enfer vert, naissent et se renforcent à partir de XIX^{e} siècle par la littérature, ce que nous analyserons au cours de notre troisième partie. Comme nous l'avons déjà noté en conclusion de la partie précédente, une certaine rhétorique de la destruction du milieu naturel apparaît dans l'écriture des trois romans de notre corpus.

Pour cette troisième partie, toujours à partir des analyses précédentes (arbre, fleuve et faune) et de l'idée du rapport déjà classique entre *nature* et *culture*, nous allons travailler les trois axes proposés en 2013 par la critique argentine Gisela Heffes dans son œuvre *Política de la destrucción / Poética de la preservación*[642] dans le but de répondre à la problématique initiale de notre travail, c'est-à-dire, quelle éconarration dans notre corpus et dans quelle mesure l'outil écocritique peut être pertinent pour répondre à la situation et aux caractéristiques environnementales propres à l'Amérique latine.

Dans son travail écocritique, centré sur le contexte urbain, Gisela Heffes expose trois *tropes environnementaux* paradigmatiques qu'il nous a semblé pertinent d'adapter à notre propos, et qui représentent bien ce que Carmen Flys appelle le « sistema ético que han permitido la sobreexplotación y el abuso del patrimonio natural[643]».

Nous comprenons ici « trope » dans sa définition classique d'emploi d'un mot ou d'une expression dans un sens figuré. Nous allons relier chacun de ces trois tropes, qui correspondent respectivement à la destruction, à la préservation et à la durabilité, à une image concrète : l'exploitation du caoutchouc et l'image du feu concernant la destruction ; l'idée d'utopie pour la préservation ; et la sexualisation de la femme ainsi

[642] HEFFES Gisela, *Política de la destrucción / Poética de la preservación, Apuntes para une lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2013.
[643] FLYS Carmen, *op. cit.*, p.25.

que l'idée de Terre-Mère pour la durabilité. Bien évidemment, chacune de ces trois images aura comme base d'analyse les éléments-clés de notre précédente partie : l'arbre/destruction ; l'île/préservation ; la présence du rapport Homme-animal-terre/soutenabilité.

À partir de cette triade analytique, nous répondons au premier problème de poids lié à notre problématique initiale et déjà évoqué dans l'introduction : la nécessité de créer un paradigme critique nouveau incluant, outre les éléments précédemment cités, la notion nouvelle de *nature*, impossible à dissocier de celle de *culture*, à partir des études de Philippe Descola et Bruno Latour :

> N'essayez pas de définir seulement la nature, car il vous faudra définir aussi le terme 'culture' (l'humain est ce qui échappe à la nature : un peu, beaucoup, passionnément) ; n'essayez pas de définir seulement 'culture', car aussitôt il vous faudra définir aussi le terme de 'nature' (l'humain est ce qui ne peut 'totalement échapper' aux contraintes de la nature). Ce qui veut dire que nous n'avons pas affaire à des *domaines* mais plutôt à un seul et même *concept* répartit en deux parties qui se trouvent reliées, si l'on peut dire, par un fort élastique. Dans la tradition occidentale, on ne peut pas jamais parler de l'une sans parler de l'autre : il n'y a pas d'autre nature que cette définition de la culture et pas d'autre culture que cette définition de la nature. Elles sont nées ensemble, aussi inséparables que des frères siamois qui se feraient des caresses ou se battraient à coups de poing sans cesser de partager le même tronc[644].

Les échos à l'œuvre de Philippe Descola sont ici très évidents et nous aurions pu tout autant citer un fragment de l'avant-propos de son livre *Par-delà nature et culture*[645], cette fois-ci à partir du paradigme *humain* et *on-humain* : « Une 'même nature' régnait sans partage, distribuant avec équité entre les humains et les non-humains le foisonnement des habiletés techniques, des habitudes de vie et des manières de raisonner.[646]»

Rappelons ici que les romans composant notre corpus ne traitent pas d'une nature coexistant en harmonie avec l'homme occidental, ne transmettant pas (a priori) de message écologique, ne rentrent pas dans aucune grille écocritique préétablie. Cependant, comme cela a été déjà évoqué au début de ce travail, nous considérons pertinent (et

[644] LATOUR Bruno, *Face à Gaïa, op. cit.*, p.25.
[645] DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p.11-19.
[646] *Ibid.*, p.11.

nécessaire) d'aller chercher dans le texte les tensions qui peuvent provoquer une lecture ayant comme axes principaux des éléments propres à l'environnement écologique. La présence fondamentale de la nature dans le corpus oblige, à notre avis, à ces efforts textuels et critiques. Pour cela, il nous a fallu trouver un nouveau cadre théorique, produire une nouvelle épistémè critique pour étudier ces trois textes essentiels de la littérature latino-américaine du XX^{e} siècle, et répondre ainsi à la question matrice de notre travail, la pertinence de l'outil en question.

Tableau : tropes environnementaux.

Tropes environnementaux	**Image ou idée concrètes**	**Étude analytique précédente /Axe d'analyse de la 2^{e} partie**	**Nature/Culture (N/C)**
Destruction	• L'exploitation du **caoutchouc** • Le **feu.**	La présence de l'**arbre.**	**Vers les espaces périphériques**
Préservation	L'idée d'**utopie.**	La présence de l'**île réelle ou symbolique.**	**Vers un mouvement centripète.**
Soutenabilité	**L'idée de Terre-Mère** ainsi que la **sexualisation de la nature**.	La présence du rapport **Terre-Mère** et **femme/faune**	**Vers la rupture Nature/Culture.**

CHAPITRE 2. Destruction.

Nous avons pu voir au cours des analyses précédentes de la deuxième partie que l'exploitation d'une ressource naturelle (minérale ou végétale) est au centre de chacun des trois romans. Dans *Los pasos perdidos*, l'exploitation des ressources naturelles se centre essentiellement sur les mines, les chercheurs d'or et l'extraction de pétrole ; l'extraction du latex d'hévéa, destinée à la production de caoutchouc, étant simplement évoquée, constitue cependant le cœur de la trame des deux autres romans. L'exploitation de l'arbre et de la *selva* tropicale dans son ensemble, en rapport à la présence de l'homme, est en tout cas au centre de la narration.

Dans ce point nous allons voir comment les trois romans construisent une dialectique de la destruction. Pour cela, nous allons premièrement délimiter les contours du terme *destruction* et présenter le paradigme classique de destruction des espaces naturels. Ensuite, à partir de deux axes, l'exploitation du caoutchouc et la présence du feu, nous allons voir comment est présentée cette destruction par rapport au paradigme nature/culture.

I. Quelle destruction ?

La première acception du terme destruction est l'action de mettre à bas un édifice ou un ensemble architectural réalisé selon un plan déterminé (démolition, dévastation, ruine). Nous devons garder cette idée d'ensemble architectural qui, d'ailleurs, apparaît plus clairement dans la deuxième acception : Désorganisation d'un ensemble cohérent et organisé selon une structure déterminée ou action d'altérer profondément (une substance)[647].

La destruction décrite dans notre corpus fait référence à cette mise à bas, désorganisation d'un ensemble ou altération d'un écosystème (unité écologique de base formée par le milieu *biotope*, et les organismes qui y vivent appelés *biocénose*). D'un côté, tant *La Vorágine* que *La Casa Verde* mettent en scène un système d'exploitation,

[647] Source : CNRTL.

basé sur la désorganisation de l'écosystème à partir de son altération. De l'autre, concernant *Los pasos perdidos*, l'exposition d'un système et tissu industriel émergent, ainsi que des exemples plus concrets comme la présence des anciennes mines, montrent également cette altération du milieu écologique.

Les trois romans se déroulent principalement dans des espaces tropicaux, espaces par définition fragiles du fait de leur structure interdépendante, qui les rend paradoxalement dans le même temps extrêmement résistants et résilients. Fragiles parce que la disparition ou l'altération d'un des éléments fondamentaux qui constituent la forêt tropicale - l'arbre, l'eau (qu'elle soit polluée ou absente), le sous-sol ou la faune (constituée de maillons organisés en chaîne - ou réseau devrait-on dire - naturelle) - peut entraîner une dégradation et, à son tour, la chute du milieu systémique. Et pourtant, cette interdépendance entre éléments induit plusieurs systèmes de défense et un réseau sur lequel s'appuyer. L'ingénieur forestier et écrivain allemand Peter Wohlleben, dans son livre récent intitulé *La Vie secrète des arbres* (sous-titré *Ce qu'ils ressentent. Comment ils communiquent*), consacre tout un chapitre à ce qu'il appelle, non sans provocation, « l'internet des champignons : les arbres sont des êtres soucieux »[648]. Nous reviendrons un peu plus bas sur cette étude sur la vie forestière, concernant les odeurs, grandes absentes dans nos romans mais essentielles dans les systèmes d'autodéfense des arbres face à l'ampleur de la menace extérieure. Si toute forêt crée un système original et complexe pour se défendre des agressions naturelles, ce faisceau de réponses se heurte pourtant à la puissance des agressions d'origine humaine (ou accentuées par l'Homme) : Dans nos trois romans, l'action directe de l'homme - engins destinés à perforer la terre, abattre ou saigner l'arbre, incendies, …- est très évidente, due à l'époque extrêmement violente du temps de la narration et de l'écriture.

En effet, le lecteur peut imaginer qu'il y a une simultanéité temporelle entre le temps de la narration et celui de la parution, les trois trames se déroulant respectivement dans les années 1920, les années 1950 et, dans le cas de l'œuvre de Vargas Llosa, sur une période d'environ quarante ans s'achevant vers les années 1960. Il faut remarquer que tout le processus de destruction que nous allons exposer par la suite est directement ou indirectement marqué par les deux Guerres mondiales et leurs conséquences. Ainsi, les deux conflits mondiaux apparaissent indirectement dans nos romans et l'action est

[648] WOHLLEBEN Peter, *La vie secrète des arbres*, Paris, Éditions des Arènes, 2017 [2015], p. 19-26.

encadrée par les deux périodes de la fièvre dite du caoutchouc : une première période entre 1879 et 1912, et une seconde entre 1942 et 1945. La découverte de la vulcanisation et de la chambre à air en 1850, la construction du premier moteur à explosion à deux temps en 1859, l'invention du pneumatique en 1888 et la production industrielle à partir de 1890 des premières automobiles à quatre roues, créèrent un besoin nouveau de caoutchouc et de pétrole. Le conflit militaire en Europe et en Asie allait amplifier plus encore cette dynamique d'exploitation de la nature. Les racines de LV et LPP puisent leur source dans des périodes post conflits militaires : *La Vorágine*, écrit entre 1922 et 1924[649], dans le contexte postérieur à la Première Guerre mondiale et *Los pasos perdidos,* écrit entre 1945 et 1953[650], aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Même si LPP fait référence à plusieurs reprises à l'exploitation de l'hévéa, c'est l'extraction des ressources minérales (principalement le pétrole), sous domination nord-américaine, qui est au cœur de cette exploitation naturelle dans le roman. Carpentier occupe à ce sujet une place très *ambigüe* étant donné sa situation professionnelle pendant son séjour de quatorze ans à Caracas (1946-1959), au cours duquel il va travailler pour l'agence de publicité *Publicidad Ars*, agence liée aux États Unis[651].

Le Venezuela fait partie de ces pays latino-américains, pourtant très éloignés des foyers de conflits, qui ont activement participé par le biais de leurs ressources naturelles à ces événements militaires. Les destructions liées à ces conflits constituent d'ailleurs dans ces trois romans une toile de fond invisible, car jamais citées directement. Les auteurs présentent une série de personnages de culture occidentale, provenant de milieux urbains, qui témoignent de cette exploitation du fait des modes de vie propres à leurs lieux de naissance (la ville et le mode de vie occidental). De Barrera (provenant de la région d'Antioquia en Colombie) à Reátegui et Arenas (tous deux citadins) et en passant par Zoraida, tous les personnages causant par leurs actes la destruction du milieu naturel sont d'origine occidentale.

Ainsi la vie de l'être humain de tradition occidentale mène-t-elle irrémédiablement à la destruction partielle du milieu naturel sauvage décrit dans les romans, ce qui est directement lié à l'évolution du XX^{e} siècle et à la société postindustrielle (principalement dans le cas de LPP). Dans ce contexte, et après les atrocités des deux conflits mondiaux du XX^{e} siècle, de nombreux philosophes ont pensé l'homme à partir de sa capacité à

[649] RIVERA José Eustasio, *La Vorágine,* Montserrat Ordoñez, *op. cit*. Introduction, p. 13.
[650] CARPENTIER Alejo, *Los pasos perdidos*, Roberto González Echevarría, Introduction, p. 40.
[651] *Idem*, p.31.

développer la barbarie, caractéristique qui n'existe chez aucune autre espèce. L'épreuve de la guerre et des camps a fait vaciller en Europe (alors référence en matière de littérature des écrivains latino-américains de l'époque) les traditionnelles valeurs humanistes, remplacées par une interrogation sur le destin de l'homme et sur une relation au monde à refonder. Cependant, les intellectuels feront rarement référence explicite aux désastres naturels produits par ces guerres[652], comment le montre l'existentialisme des années 1950, l'un des courants intellectuels les plus importants né des conséquences de la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, les ravages liés aux conflits militaires sont bien évidents, et la destruction écologique n'est pas l'un des moindres. Concernant cet attrait de l'homme pour l'atrocité (très présent dans LV et LCV), le philosophe Yves Paccalet explique que l'homme obéit à trois pulsions : le sexe, le territoire et la hiérarchie[653]. Le sexe comme axe de pouvoir et moyen de reproduction, le territoire comme espace à défendre, et la hiérarchie comme mesure de contrôle et soumission, trois pulsions que nous allons trouver dans les problèmes liés à la destruction écologique dans notre corpus.

Si pour survivre, atteindre le bien-être, l'Occident consomme les ressources de la périphérie de son territoire (celles de ses anciennes colonies en premier lieu), il peine dès lors à accepter l'idée qu'il s'agit bel et bien d'une destruction. Les textes citent à peine l'origine de cette exploitation de la nature, le point de vue étant européen.

Grâce aux analyses précédant cette troisième partie, nous avons constaté que ces trois pulsions vont être présentes tant dans la destruction de l'arbre en tant qu'élément naturel (l'exploitation du caoutchouc) que dans la présence en tant que vecteur de destruction, d'un des quatre éléments qu'utilise traditionnellement la philosophie naturelle[654] pour décrire et analyser le monde : le feu.

---

[652] Notons une des exceptions, Claude Lévi-Strauss, dans la dernière page de *Tristes Tropiques* : « Pas plus que l'individu n'est seul dans le groupe et que chaque société n'est seule parmi les autres, l'homme n'est seul dans l'univers. Lorsque l'arc-en-ciel des creusé par notre fureur, tant que nous serons là et qu'il existera un monde –cette arche ténue qui nous relie à l'inaccessible demeurera, montrant la voie inverse de celle de notre esclavage et dont, à défaut de la parcourir, la contemplation procure à l'homme l'unique faveur qu'il sache mériter : suspendre la marche, retenir l'impulsion qui l'astreint à obturer l'une après l'autre les fissures ouvertes au mur de la nécessité et à parachever son œuvre en même temps qu'il clôt sa prison […] LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 2019 [1955], p. 487.

[653] PACCALET Yves, *L'humanité disparaîtra, bon débarras !,* Paris, Arthaud, 2006, p.17.

[654] Selon Pierre Hadot, « la philosophie naturelle est une expression qui s'appliquait à l'étude objective de la nature et de l'univers physique qui régnait avant le développement de la science moderne (Galilée). Connue en latin sous le terme *philosophia naturalis*, elle désignait autrefois l'ensemble des sciences astronomique, physique, chimique et biologique. La philosophie naturelle se distinguait de la philosophie morale, qui désignait non seulement la morale et l'éthique, mais aussi la théorie de la connaissance, la psychologie, la sociologie, la politique et l'esthétique ». Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard/Nrf, Paris, 2004.

Destruction dans notre corpus.

En effet, aucun des trois romans ne nous présente une description explicite des destructions causées par les systèmes d'exploitation précédemment évoqués. Si la nature sauvage, la forêt tropicale et la force vitale et naturelle de l'arbre apparaissent à plusieurs reprises en souffrance, malmenés et endommagés, ils ne sont jamais exposés ou montrés dans le processus de destruction systématique. Dans le cas de LCV, est décrite en détail la méthode pour extraire l'hévéa mais, comme nous allons le voir après, la souffrance qu'elle inflige à l'être vivant qu'est l'arbre est toujours ressentie comme douleur faite sur l'homme.

La destruction de la nature est décrite sans intention de dénoncer si l'on en juge par le fait qu'il n'existe pas un *avant* et un *après* liés à cette destruction. Les auteurs ne s'y intéressent pas en tant que processus, mais simplement d'un point de vue utilitariste de production de ressources. Dans LV, nous pouvons par exemple vérifier que l'image réelle ou symbolique de la forêt au début de la deuxième partie « Tus vegetales forman sobre la tierra la poderosa familia que no se traiciona nunca. El abrazo que no pueden darse tus ramazones lo llevan las enredaderas y los bejucos » (LV :190) revêt la même force mais cette fois-ci dirigée contre l'humain à la fin du texte « La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos. Lo que escapan, aunque se refugien en las ciudades, llevan ya el maleficio en cuerpo y alma ». (LV : 355) L'arbre dans LV existe du début à la fin avec la même profusion, la même présence tutélaire sur les autres végétaux mais avec une force redoublée contre l'homme. Dans la citation précédente, la répétition décuple la force de l'action et de la douleur, et l'animalisation de l'arbre en bête dévoratrice qui anéantit (*aniquilar*), terme sans appel.

Dans LPP, les séquences de destruction de la nature (liées à l'extraction du pétrole et aux villes minières abandonnées) paraissent cohabiter en étrange symbiose avec les éléments naturels. L'ancienne ville minière est dévorée par la végétation sauvage, la nature finit par prendre le dessus, comme nous pouvons le voir dans les villes abandonnées et la dissimulation de la ville utopique de l'*adelantado* par les arbres. De son côté, dans la vallée des flammes où se trouvent les exploitations pétrolières, le feu apparaît dans la narration et sous les yeux du narrateur comme une évidence, comme le déroulement normal des événements, « Hubo un prolongado rodar en la oscuridad y, de

súbito, a la vuelta de un peñasco, salimos a la encendida vastedad del Valle de las Llamas » (LPP : 124) , le texte intègre les flammes dans la vallée avec le toponyme

Enfin, dans LCV, la force explicite de la forêt, représentée par son invasion de l'espace urbain à Santa María de Nieva, témoignent de sa présence, du début à la fin. L'écosystème ne paraît en aucun cas altéré par les exploitations et l'action de l'homme ; en tout cas nous pouvons constater une dégradation du milieu naturel dans des espaces très concrets comme l'île de Fushía et les alentours de Iquitos, dégradation qu'il faudra lire non plus comme une conséquence de la destruction systémique de la nature mais comme celle du passage dans la nature de l'être humain.

Pouvons-nous donc affirmer que dans ces trois romans, le récit ne montre pas une destruction, dans la définition la plus large du terme, de la forêt tropicale ? Pouvons-nous vraiment parler d'une destruction ? Pouvons-nous affirmer que, paradoxalement, les dommages les plus évidents et décrits avec force détail proviendraient plutôt de la nature elle-même ?

II. Caoutchouc.

Sans doute dans le texte sommes-nous témoins de nombreux actes d'agression contre l'arbre. L'arbre est présent en tant qu'élément qui possède un bien auquel prétend l'Homme (comme ce sera le cas des minéraux dans les entrailles de la terre en ce qui concerne l'extraction de pétrole). L'hévéa, ce liquide séminal qui s'écoule sous l'écorce est, comme nous l'avons déjà étudié, assimilé au sang, et devient un élément convoité et l'axe principal de tout un réseau d'exploitation. Rappelons que caoutchouc, terme employé par les Précolombiens, vient de *cao*/bois et *tchu*/qui pleure, allusion au latex qui circule dans le bois. Les Indiens Mayas et les Aztèques utilisent déjà la sécrétion de l'« arbre qui pleure » pour confectionner des jouets, des balles et imperméabiliser leurs mocassins. Il faudra attendre l'année 1736 avec l'explorateur français Charles-Marie de La Condamine[655], pour qu'un Européen comprenne le potentiel commercial de cette gomme et en envoie des échantillons en France.

[655] « Charles-Marie de La Condamine […] dès 1736, dans une lettre à l'Académie des Sciences (non publiée et qui n'existe pas dans les Archives de l'Institut), avait signalé dans la province d'Esmeraldas (Équateur) l'existence d'un arbre nommé *Hhévé* qui fournissait une gomme avec laquelle on fabriquait des flambeaux et des bouteilles incassables. Quelques mois plus tard, il apprit à Quito que cette substance servait à bien d'autres usages », CHEVALIER Auguste, « Le Deuxième Centenaire de la Découverte du Caoutchouc faite par Charles-Marie de La Condamine », in *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, 16e année, n°.179, juillet 1936, p. 519-529

Un siècle et demi après la découverte de La Condamine, en 1876, le Britannique Henry Wickham[656] récolte et exporte hors du Brésil 70000 graines, dont seules 26000 germeront, pour ne produire au final que 22 plants. Malgré ce maigre résultat, cela représente un bouleversement majeur dans la future exploitation massive de l'hévéa, point de départ de sa diffusion à travers le sud-est asiatique et de toutes les plantations existant à ce jour[657]. Cela contribue à l'essor de l'industrie du caoutchouc synthétique (SBR) en Allemagne et aux États-Unis, provoqué en 1942 par la mainmise japonaise sur la production de caoutchouc naturel du sud-est asiatique, qui représentait alors près de 90 % de la production mondiale[658].

En 1936, pendant les *célébrations* du bicentenaire de la découverte du caoutchouc, Auguste Chevalier se référait en ces termes à cette découverte et son profit :

> Le Caoutchouc, cette substance végétale dont l'homme tire un si grand parti de nos jours, sans laquelle les transports automobiles et tant d'autres choses n'existeraient probablement pas, n'a été connu des Européens qu'à une époque assez récente. Bien qu'il existe des plantes productrices de Caoutchouc spontanées en Asie et en Afrique tropicales, ce produit demeura ignoré de l'Europe jusqu'au XVI[e] siècle. Il fallut la découverte de l'Amérique pour que quelques rares voyageurs aient leur attention attirée sur l'usage que faisaient les Indiens depuis des temps très lointains des gommes végétales élastiques. Dès le XV[e] siècle Pierre Martyr, Sahagun, Herrera, Torquemada[659], avaient pourtant attiré l'attention sur le Caoutchouc fourni au Sud du Mexique par l'arbre de Vie qui n'est autre que le Castilla élastique[660].

---

[656] PETIT Gilles, BARQUINS Michel*, Matériaux caoutchouteux : morphologies, formulations, adhérence, glissance et usure*, Lausanne, Éditions PPUR presses polytechniques, 2008, p. 17-21.

[657] Concernant les dates clés du caoutchouc, voir PIEL Jean, « Le caoutchouc, la Winchester et l'Empire », Outre-Mers. Revue d'histoire , Paris, n° 248-249, 1980, p. 227-252.

[658] Durant la Première Guerre mondiale, l'Allemagne parvient à produire pour la première fois du caoutchouc artificiel en laboratoire. Quelques années plus tard, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la consommation du caoutchouc synthétique dépasse celle du caoutchouc d'origine naturelle. Aujourd'hui, la consommation mondiale est de 29,1 tonnes, dont 12,3 tonnes d'origine naturelle. Source : https://www.planetoscope.com/entreprises/1325-production-mondiale-de-caoutchouc.html.

[659] Pierre Martyr d'Anguiera (1457-1526), humaniste, universitaire, diplomate, écrivain et historien de l'Espagne, de la fin du XV[e] et du début du XVI[e] siècle. Il se trouvait à la cour d'Espagne au moment de la découverte des Indes occidentales, dont il est le premier à témoigner par écrit en 1494, et durant la conquête des nouveaux territoires du Nouveau Monde et au début de leur colonisation. Bernardino de Ribera dit de Sahagún (1499-1590), missionnaire franciscain espagnol célèbre pour son travail de compilation précurseur de l'ethnologie aztèque (traduit sous le nom d'*Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne)*. Juan de Herrera (1530-1597), géomètre, mathématicien et architecte espagnol de la Renaissance. Tomás de Torquemada (1420-1498), dominicain espagnol du XV[e] siècle, premier Grand Inquisiteur de l'Inquisition espagnole de 1483 à sa mort. Source : *Enciclopedia de Personajes Historia de España*, Madrid, Espasa, 1999.

[660] CHEVALIER Auguste, *op. cit*., p. 519-529.

Soulignons au passage que l'article, écrit dans la deuxième moitié des années 1930, ne fait nullement référence à l'impact environnemental de l'extraction du latex, déjà évidents à l'époque. Notons très rapidement les trois points pour lesquels l'exploitation décrite dans LV et LCV est basé sur des événements historiques qui ont contribué à dégrader l'environnement et qui apparaissent dans les deux romans :

- L'augmentation massive de la monoculture, l'*hevea brasiliensis*, provoquant la perte de biodiversité et le coup de forêt tropicale,
- L'introduction de l'espèce dans des espaces naturels inappropriés à son développement (comme cela a été le cas pour le café ou la feuille de coca),
- L'exploitation et le trafic humain (principalement indigène), présence, vie et gestion des travailleurs dans des espaces sauvages où la préservation devient impossible

En parcourant les étapes historiques de l'évolution de l'exploitation de l'hévéa, il apparaît que les scènes évoquées dans LV et LCV correspondent à une période de déclin, comme en témoigne l'ambiance de décadence perceptible dans les descriptions du système d'exploitation : Fuchía et le réseau de clandestins exposé dans le roman autour de son île, la description de Clemente Silva des conditions de vie des trafiquants de latex, la décadence et le manque de méthode dont fait preuve Zoraida ou le personnage historique d'Arena. Cette fin de processus et d'époque ne signifie pas le début d'un soulagement pour la forêt, bien au contraire, car elle est caractérisée par une violence accrue des extractions. Il en va de même pour l'environnement, les *seringueiros* clandestins multipliant les habitats dans des espaces tropicaux fragiles.

Dans *La Vorágine*, domine une relation ambivalente à l'arbre, oscillant entre le besoin de le posséder et la peur, tout aussi puissante, liée à sa force et ses dimensions. L'Homme blanc subit la force d'attraction magnétique de l'arbre qui incarne, depuis le début de la deuxième partie, l'expression du danger. Cette attirance est visible à travers l'animalisation et la personnification de l'arbre, représenté avec une empathie évidente par une grande variété d'espèces. Elle transparaît également dans la diégèse, par le biais de personnages comme Clemente Silva, dont toute la vie et celle de son fils sont étroitement liées à l'existence de l'arbre. Silva l'admire et le craint à juste titre, puisque l'arbre finira par donner la mort à son fils. Ainsi, dans le roman, tout paraît-il converger

vers les espaces géographiques où s'élèvent les grandes surfaces d'hévéa, après la débouchure du canal Casiquiare sur le Río Negro, en territoire brésilien : « Vamos, pues, a buscar a los forajidos, a libertar a los enganchados. Estarán en el río Guainía, en el siringal de Yaguanarí ».(LV : 221) L'apparition à l'horizon de l'espace tropical, évoqué après la magnifique séquence de l'aurore, est en réalité un mirage, une illusion de bonheur. Rappelons que, dans LV, le cheminement vers la forêt des deux personnages principaux, Alicia et Cova, n'est pas entrepris au début du récit, mais fait suite à une série d'événements, contrairement à LPP ou LCV.

Dans LPP, le mouvement vers la selva est initié par la rencontre avec le professeur dans les rues de la grande ville tandis que dans LCV, la forêt et son voisinage sont le lieu de vie d'une série de personnages présents dès le début. Cependant, on retrouve ce phénomène d'aimantation vers la forêt également dans les deux romans. Dans LPP, la rupture du rapport espace-temps fait que le personnage est irrésistiblement attiré par la découverte de l'origine liée au voyage mythique et initiatique vers la source de l'humanité, cachée quelque part dans les entrailles de la forêt. Dans LCV, ce rapport est un peu plus nuancé ; en effet, il y a dans les personnages de Fushía, Lalita et Bonifacia, une relation d'attirance et de rejet de la forêt.

Pour analyser et comprendre la destruction dans LV et LCV, il faut comprendre aussi cette attirance comme une recherche de l'El Dorado où toute une série de personnages vont tenter de résoudre leur précaire situation économique et sociale : (103)

> Eran unas postales en colores. Se veían en ellas, a la orilla montuosa de un río, casas de dos pisos, en cuyos barandales se agrupaba la gente. Lanchas de vapor humeaban en el puertecito.
>
> -Aquí viven má de mil hombres y tóos ganan una libra diaria. Aya voy a poné sisitencia pa las peonaas. Supóngase cuánta plata cogeré con el solo amasijo!. ¿Y lo que gane Fidel?... Miren, estos montes son los cauchales. Bien dice Barrera que otra oportunidad como ésta no se presentara. (LV : 103)

L'idée de bonheur et d'opportunité exprimée dans ce paragraphe (les photographies montrant la promesse d'un travail autour de l'exploitation dans les *seringales*) contient également en soi la promesse d'une destruction propre au déplacement massif de personnes dans des espaces naturels : « Y miren las vistas del fábrico en el Vichada, a onde quere yevarnos. Digan imparcialmente si no son una preciosidá esos edificios y si estas fotografías no son primorosas. Barrera las ha repartió

por toas partes. Miren cuántas tengo pegáas en el baúl (LV : 102). » L'existence de ce que la petite Griselda nomme une usine, des bâtiments (en réalité des baraquements de fortune), la vie quotidienne de milliers d'hommes et de femmes, les commerces, et la misère humaine et environnementale, résident dans cette promesse de bonheur. Dans l'étonnement et l'enthousiasme de Griselda (*Miren, estos montes son los cauchales. Bien dice Barrera que otra oportunidad como ésta no se presentara*) se noue le drame humain et écologique des *seringales* : surpeuplement dans des espaces à l'origine sauvages avec l'altération de l'équilibre environnemental due à cette arrivée massive et le bouleversement naturel né de l'exploitation : les saignements de l'hévéa, l'exploitation en monoculture et l'abandon postérieur des terres en laissant la trace de la présence humaine.

Griselda, comme la plupart des futurs *enganchados*, regarde avec admiration la construction dans la forêt, nommant usines et bâtiments de simples engins et baraquements : cette fascination pour le développement occidental dans la forêt tropicale est proportionnelle à la situation d'abandon et désespoir liée à la vie dans *el hato*. Le lecteur, dans le passage des *llanos*, est laissé dans une situation d'attente inquiète et tendue, dès l'arrivée de Cova et Alicia à *La Maporita*. Comme nous l'avons déjà remarqué, les chiens de l'*hato* les reçoivent avec des aboiements épouvantables (*con ladridos desaforados*, LV : 99) et Griselda les rassure et inquiète en même temps en disant qu'ils ne les mordront pas, vu qu'ils ont déjà mordu (*Los perros no muerden, ya mordieron*, LV : 99). Les évocations constantes de Fidel et Barrera, et leur absence ainsi que celle du reste des hommes dans la maison, vont faire monter la tension, du fait de l'absence inhabituelle des hommes, laissant le village dépourvu de *chefs*. Tout cela est renforcé par l'arrivée de la niña Griselda « descalza, con el chingue al brazo, el peine en la crencha y los jabones en una totum ». (LV : 100) Et tout de suite, sa description:

> Era una hembra morena y fornida, ni alta ni pequeña, de cara regordeta y ojos simpáticos. Se reía ensenando los dientes anchos y altísimos, mientras que con mano hacendosa exprimía los cabellos goteantes sobre el corpiño desabrochado. (LV : 100)

Griselda incarne la femme-arbre : ses pieds nus, comme ceux de Bonifacia dans LCV, l'enracinent dans le sol, tandis que ses gestes rappellent, par analogie, ceux du *seringueiro* avec l'hévéa (*la mano hacendosa, exprimir, goteante*s), évoquant l'exploitation de l'arbre et ses conséquences dévastatrices. C'est sa présence dans *La Maporita*, et le jeu de concurrence qui se met en place pour la posséder, qui motive le

déclenchement d'actions destructrices, comme l'incendie et la fuite vers la forêt, les unes obligés par Barrera et les autres dans sa poursuite. Ainsi, ce qui relevait au départ d'une démarche plutôt volontaire (partir pour gagner mieux sa vie) devint alors une obligation née de l'incendie. Rappelons les mots de Griselda :

> -Es la ocasión de mejora: dan alimentación y cinco pesos por día. Así se lo he dicho a Franco. [...]
> -Narciso Barrera, que ha treío mercancías y morrocotas pa da y comida. (LV : 100)

Les promesses de Barrera et la présence de la femme-arbre vont créer le déséquilibre à l'origine de l'altération et la destruction environnementales.

> Porque ayí en el hato no va a queda gente. Ha tenía que bregáles el viejo pa que les ayuden a termina los trabajos de ganao. Nadie quere hacer naa. !Y de noche tienen unos joropos…! Pero supóngase: tando ahí la Clarita... Yo le prohibí a Fidel que se quede ayá, y no me hace caso. Dende el lunes se jue. Manan lo espero (LV : 101).

Si nous suivons la logique proposée par le texte, la simple promesse de Barrera liée au déplacement, à l'argent et au progrès, provoque à la fois la paresse et l'apparition de la prostitution : impossible de maintenir le statu quo face à une telle promesse. Et par un jeu de miroir, l'incendie fonctionne comme un écho négatif du baptême, et représente pour Cova la chute définitive dans son passage par *los llanos*. Est aussi une avancée de la brutalité que Cova va découvrir une fois que lui et ses compagnons vont entrer dans la forêt.

En effet, la suite de l'histoire se mue à la fois en une quête et une fuite, qui entremêlent *perseguidos* et *perseguidores*, tous attirés par le romantisme de l'aventure. Fidel et Cova, les deux victimes de la chute de *La Maporita*, vont trouver leur raison d'être dans cette poursuite.

Nous pouvons déduire de ce long passage du roman dans *La Maporita* et *el hato* de *los llanos*, que les pulsions humaines liées à la sexualité, au territoire et à la hiérarchie, en se mêlant, contribuent à l'édification d'une situation insoutenable aboutissant à une destruction physique du territoire (l'incendie). Ceci provoque le déplacement définitif vers un autre lieu marqué lui aussi par une destruction, naturelle et humaine, potentiellement plus grande. Ce périple est motivé par deux vecteurs principaux : la

présence symbolique de la femme-arbre et la promesse d'argent, toutes deux liées à la personne de Barrera, qui annonce l'atmosphère présente dans *las caucherías*.

La description des *caucherías* dans LV et LCV se centre autour de la nécessité de l'arbre en tant que ressource à exploiter et de la souffrance de l'homme dans ce rapport d'exploitation. *La Vorágine* offre une description détaillée de la vie dans ces espaces de souffrance pour l'homme, souffrance qui révèle en creux celle de l'arbre. Nous allons nous appuyer sur quelques séquences, insérées dans le roman à partir du récit de Clemente Silva, pour comprendre ce rapport.

Dans la deuxième partie du roman, alors que la destination finale est déjà connue, Clemente décrit à ses compagnons de voyage les conditions de vie dans *las caucherías*, à travers le prisme d'un imaginaire infernal. Dans ce processus, la forêt est réduite à sa fonction d'accès aux lieux d'exploitation de l'hévéa, révélant la vie des indigènes qui y travaillent. Quelques pages plus tard, Clemente Silva dépeint un espace invivable, tant pour les travailleurs du fait de leurs conditions de travail, que pour l'espace naturel, sauvage à l'origine, mais métamorphosé en manufacture où le latex est traité avant de partir par le fleuve vers les villes. Cette industrialisation de la forêt tropicale se fait en dépit d'un manque évident de technique et de main d'œuvre adaptées. La narration de Silva révèle le manque criant de préparation et l'absence totale d'espaces pour améliorer la vie des indigènes et métisses qui y travaillent. La narration se centre sur deux éléments, l'arbre et les conditions de vie des *seringueiros*, réduits à l'état de simples objets industriels, propriétés des *señores del caucho*, au cœur d'un système d'esclavage pervers où jamais l'employé ne parviendra à obtenir sa liberté, endetté à vie envers son propriétaire.

Dans ce contexte, le passage suivant décrit une véritable descente aux enfers : Alors que Fidel est en train de nettoyer les plaies aux pieds de Clemente Silva (passage étudié précédemment en tant que référence judéo-chrétienne aux souffrances du Christ), Cova descend jusqu'au fleuve et demande :

> -¿Esas lacraduras de qué provienen?
> -Ay, señor, parece increíble. Son picaduras de sanguijuelas. Por vivir en las ciénagas picando goma, esa maldita plaga nos atosiga, y mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al final el hombre resulta vencido. […] Eso sin contar los zancudos y las hormigas. Está la veinticuatro, está la tambocha, venenosas como escorpiones. Algo peor todavía: la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade

> las almas como intrincado espino y la codicia quema como fiebre (LV : 244-245).

Passage intéressant en ce qui concerne le traitement de la douleur endurée par l'arbre et par l'homme ainsi que pour interpréter les plaies (*lacras* dans le texte) infligées par l'homme sur l'arbre, et l'arbre sur l'homme. La description des maux de Clemente est un bon exemple de la manière dont Rivera utilise la douleur dans le texte pour décrire la destruction naturelle et humaine.

Nous assistons à la confrontation entre la nature et l'homme : l'arbre/hévéa et la faune/sangsue confrontés à l'homme, opposition duelle et très polarisée dans le roman de Rivera. En effet, il n'existe pas dans LV de moyen terme entre l'humain et le non-humain : les colons et les blancs provenant de la ville, incarnant la vie occidentale, se positionnent, comme s'il s'agissait d'une évidence, contre la nature (le monde végétal, l'orographie et la faune). Clemente Silva, l'homme-arbre[661], est en ce sens un personnage-clé du roman car il sera l'un des seuls à faire preuve d'empathie face à la douleur endurée par l'arbre (tout comme Ramiro Estébanez, ami de jeunesse de Cova rencontré sur les barricades de Guaracú, personnage important et déclencheur de l'écriture du roman). Le texte s'inscrit dans une logique punitive judéo-chrétienne, l'Homme étant puni en conséquence des maux qu'il a infligés à l'arbre (*Por vivir en las ciénagas picando goma, esa maldita plaga nos atosiga, y mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él*). L'ambiguïté réside dans la réception/perception de cette punition : si Clemente Silva qualifie l'homme de bourreau, émettant ainsi clairement un jugement moral, il met néanmoins en exergue le fait que c'est l'homme qui est le perdant de ce combat (*y al final el hombre resulta vencido*). Parce que de combat il s'agit (*sangran*, *defienden*, *vencido*), et le paysage final sera plus proche d'un champ de bataille que de celui d'un espace tropical sauvage. Le texte opère une bascule entre la souffrance de la forêt/non humaine et celle des *caucheros*/humains : la nature y est montrée dans une posture défensive, mais aussi offensive (*la selva trastorna al hombre*), et l'homme légitimé dans sa cupidité et les mauvais traitements qu'il inflige aux arbres pour les punir (*picando goma*, *el cauchero sangra los árboles*) par l'énumération des malheurs endurés par les *caucheros*. Le Silva-narrateur de la deuxième partie est clair : « la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos. » (LV : 245) L'homme n'est pas intrinsèquement mauvais, il agit de cette

[661] Pour l'analyse onomastique de ce nom, voir II.2.2.

manière envers l'arbre certes à cause de la pression d'autres hommes, mais surtout en conséquence des effets maléfiques de la forêt. D'une certaine manière, on boucle la logique judéo-chrétienne. Ainsi : « La selva los arma para destruirlos y se roban y se asesinan, a favor del secreto y la impunidad, pues no hay noticia de que los árboles hablen de las tragedias que provocan. » (LV : 245-246)

Du fait que l'arbre n'est pas doué de parole pour s'exprimer et que personne ne défende ses droits, il règne ainsi une sorte d'impunité qui fait peu à peu de *la selva* le vecteur (*la selva los arma*) et la responsable des tragédies (*las tragedias que provocan*).

> En el desamparo de vegas y estradas muchos sucumben de calentura, abrazados al árbol que mana leche, pegando a la corteza sus ávidas bocas, para calmar, a falta de agua, la sed de la fiebre con caucho líquido, y allí se pudren como las hojas, roídos por ratas y hormigas, únicos millones que les llegaron, al morir (LV : 245).

Rivera emploie ici un vocabulaire direct et poignant (*desamparo*, *sucubir*, *se pudren*), des images d'une extrême dureté (*roídos por ratas y hormigas*), créant une empathie envers le *cauchero*. Encore une fois, l'image de l'homme accroché à l'arbre (accroché mais aussi symboliquement enchaîné) ramène à l'imaginaire catholique : une soif biblique et une rédemption par la douleur, en partie imposée par la perversion de la *selva*.

Nous avons cité plusieurs éléments qui nous ramènent à un personnage secondaire qui traverse le récit de Silva, et qui joue un rôle important en ce qui concerne le témoignage de la destruction humaine des *caucherías*, ainsi que dans l'achat de la liberté de Silva. Il s'agit du photographe français Mosiú : « Por esa época hubo para mi vida un suceso trascendental : un señor francés, a quien llamábamos *el mosiú*[662], llego a las caucharías como explorador y naturalista (LV : 265).»

[662] « La patética historia del 'mosiú' también es absolutamente verídica. Se refiere al contrato que hizo la Casa Arana el 30 de agosto de 1904 con el señor Eugenio Robuchon, miembro de la Sociedad Geográfica de París, para efectuar una exploración de carácter geográfico y etnográfico en las 'posesiones' de Arana hermanos en la región de Putumayo y sus afluentes. Terminado el trabajo del explorado, que duró dos años, los Arana lo mandaron asesinar, como lo aseveran el rumbero Silva y La Prensa de Lila, en su edición de 18 de julio de 1912, por las investigaciones que había hecho y las fotografías que había tomado de las horrorosas mutilaciones que presentaban los cuerpos de los trabajadores y por otras donde comprobábamos depredaciones no menos salvajes". AÑEZ Jorge, « *De* La Vorágine *a* Doña Bárbara », Bogotá, Imp. del departamento, 1944, p.161.
Toutes les sources consultées concernant l'existence véritable de ce naturaliste (NAELE-SILVA Eduardo, *Horizonte humano : Vida de José Eustasio Rivera*, México, Fondo de Cultura Économico, 1960, ORDOÑEZ Montserrat, *La Voragine : Textos críticos*, *op.cit*.) nous mènent à la vie du français Eugenio

Mosiú incarne dans le texte la seule présence européenne en posture critique et accusatrice. Doté de son double œil européen (celui du photographe et celui de son appareil photographique Kodak), il va explicitement dénoncer ce qui se passe dans les *caucherías* et le paiera de sa vie : il veut ici témoigner directement sur les souffrances infligées, en photographiant les plaies/*lacras*, ici *carnes laceradas*, nouvelle référence sans équivoque à l'image du Christ lacéré par les coups de fouet pendant sa Passion :

> Desde aquel instante tuve, por primera vez, un amigo y un protector. Compadecióse el sabio de mis desgracias y ofreció libertarme de mis patrones, comprando mi cuenta y la de mi hijo, si aún era esclavo. Le referí la vida horrible de los caucheros, le enumeré los tormentos que soportábamos, y, porque no dudara, lo convencí objetivamente.
> -Señor, diga si mi espalda ha sufrido menos que ese árbol.
> Y, levantándome la camisa, le ensené mis carnes laceradas.
> Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron par igual amo distintos jugos: siringa y sangre.
> De allí en adelante, el lente fotográfico se dio a funcionar entre las peonadas, reproduciendo fases de la tortura, sin tregua ni disimulo, abochornando a los capataces, aunque mis advertencias no cesaban de predicarle al naturalista el grave peligro de que mis amos lo supieran. (LV : 266-267)

N'oublions pas que ces marques sur la peau sont devenues identitaires et iconiques de l'époque de l'exploitation du caoutchouc en Amérique latine. Presqu'un siècle après, Vargas Llosa, dans *El sueño del celta* (2010), reprendra ces images avec une force redoublée, dans la description des sessions de fouet de la part du personnage Arenas, dans les passages dédiés à l'Amazonie[663]. Si les images des plaies de Silva gravées sur la pellicule du photographe attestent en effet de la souffrance des hommes (nulle part dans le livre l'auteur ne fait référence à la présence de femmes directement affectées par les

Robuchon. Notons que nous n'avons trouvé aucune référence historique fiable à ce personnage. Tant Ordoñez que Naele-Silva y font référence à des lettres et des documents introuvables aujourd'hui. Une autre piste envisageable est celle d'un autre photographe, cité cette fois-ci dans le célèbre rapport de Casement, ayant visité à la même époque le Putumayo et les caucherías des alentours, et qui avait publié un livre de photographies rapportant les atrocités de l'époque. Il s'agit du photographe nord-américain Walter Ernest Hardenburg (1886-1942), qui visita en 1907 les propriétés de Julio César Arenas. Rappelons que c'est précisément en 1907 que le journaliste Benjamín Saldaña Rocca écrivit à Iquitos des articles dans les journaux locaux (*La Felpa* et *La Sanción*) dénonçant les conditions inhumaines avec lesquelles sont traitées les populations indiennes asservies à la collecte du latex dans le Putumayo. À son retour, il publia en 1913 un recueil photographique au titre très évocateur, *Le Putumayo, paradis des démons* (HARDENBURG Walter Ernest, *The Putumayo. The Devil's Paradise*, Londres, Fisher Unwin, 1913). Il est fort probable que Rivera ait eu la possibilité de découvrir ces photographies ainsi qu'avoir eu des échos du Rapport Casement « British Bluebook » des années 1912 et 1913. Rien ne nous empêche de penser que Rivera aurait pu également s'inspirer de ce photographe, dont le travail aurait eu beaucoup plus de valeur et conséquences que celui d'Eugenio Robuchon.

[663] VARGAS LLOSA Mario, *El sueño del celta*, *op. cit.*, p. 239.

coups de fouet), en aucun cas elles ne témoignent de celles infligées aux arbres. Dans le passage concernant Griselda, nous faisions référence à l'imaginaire symbolique de la femme-arbre qui sera traité en profondeur à la fin de ce chapitre. Ici, Silva incarne l'image de l'homme-arbre, basée sur l'analogie des blessures, mais dans un déséquilibre en faveur de l'humain, malgré les mots de Silva.

Cette séquence, qui contient des échos des séquences précédemment citées, est le reflet des images rapportées en Europe de ce conflit entre l'homme blanc, les indigènes et l'arbre d'hévéa. Cet effet de versatilité qu'apporte la photographie pour montrer une réalité paraît intéresser beaucoup à Rivera. Il ne faut pas oublier que dans la première édition de *La Vorágine* en 1923, trois photos apparaissent dans le livre :

> A fin de que nadie viese su relato como una invención, Rivera añadió el fragmento de una supuesta carta de Cova y enmarcó la acción dentro de un prólogo y un epílogo que firmó con su nombre. No satisfecho con la autenticidad que podían conferirle tales piezas añadió tres fotografías. La primera que se ve es una imagen del autor en años pasados: "Arturo Cova, en las barrancas de Guaracú -Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram". La segunda muestra a un cauchero, que hace una incisión en el árbol - y no se refiere a ningún personaje en particular. La tercera se presenta como foto auténtica del cauchero Clemente Silva, y es otro ángulo de la escena anterior[664].

Il est capital pour Rivera de donner du crédit à son histoire, insistant pour montrer que tout ce qui est raconté dans le cadre fictionnel repose néanmoins sur de nombreux faits réels et se doit d'être lu comme tel, comme le remarque très justement Andrea Vergara, spécialiste des études littéraires de la Universidad Nacional de Colombia :

> Son numerosas las afinidades entre documentos o textos no literarios y el texto de *La Vorágine*. No solo bajo la forma de correspondencia entre personas y personajes (Custodio Morales, o el Mosíu […] Barrera, Franco, Zoraida Ayram, entre muchos); sino también bajo la forma de trasvases o de "injertos" de documentos probatorios de las atrocidades cometidas por los caucheros (por ejemplo, las denuncias hechas por el periodista peruano Benjamín Saldaña Roca, en los periódicos *La Felpa* y *La Sanción*, de Iquitos; y en *La Prensa*, de Lima, sobre los crímenes perpetrados en el Putumayo, en 1907) a lo largo de las tres partes del texto de la novela[665].

[664] PACHECO José Emilio, « *¿Quién es Arturo Cova?* », in *Revista de la Universidad de México*, Marzo 1964, p. 19-22.

[665] VERGARA Andrea, « José Eustasio Rivera: la novela de la realidad colombiana », razónpublica.com, 22/06/2014. Dans le cadre des commémorations des quatre-vingt-dix ans de la publication de *La Vorágine*.

De même, le personnage principal, Arturo Cova, ne serait pas purement fictionnel, mais serait le double littéraire d'un certain Luis Franco Zapata, *manizalita* à Orocué où il se serait installé après sa fuite de Bogota avec sa jeune compagne Alicia Hernandez, qu'aurait rencontré Rivera en 1918, comme en attestent plusieurs articles et biographies.

L'importance que revêt la véracité des événements évoqués dans le roman pour Rivera doit être lue comme une dénonciation claire des ravages commis par l'Occident en Amazonie. Aujourd'hui, certains passages, tels ceux que nous sommes en train d'analyser, décrivant les destructions environnementales et humaines, sont facilement perçus comme dénonciateurs d'une évidente atrocité principalement à l'encontre des indigènes. Cependant, telle ne fût pas la perception principale des lecteurs pendant la première moitié du XX^{e} siècle. *La Vorágine* fut lue principalement comme un roman patriotique, revendicatif d'un territoire, le récit des actions terribles ayant lieu dans les *cauchería*s n'en constituant pas la lecture principale[666]. Si la lutte entre l'Homme et la Nature, centrée sur les abus perpétrés à l'encontre des indigènes, constitue le cœur du roman, il faut noter que telle n'était pas l'intention initiale de Rivera. Ce dernier découvre les *llanos* de Casanare en 1922 et, impressionné par les dimensions et la beauté de ce territoire, entreprend, comme investi d'un devoir envers le reste de la Nation, décide de le rendre visible aux yeux des habitants de la sierra et de revendiquer la rédaction d'un roman consacré à cette région. Mais, quelques mois plus tard, il est nommé au sein de la Commission bipartite chargée de fixer la frontière entre le Pérou et la Colombie. Dans ce contexte, il va explorer la *selva* et réoriente alors son œuvre en la décrivant en *enfer vert*.

En effet, Rivera met tout une série de références historiques et de personnages ayant réellement existé au service de la description de l'exploitation des humains et, plus par incidence que par volonté explicite, du processus de destruction de la nature. Clemente Silva, l'homme-arbre, porte en lui toute la douleur de ces exploitations et vies détruites. Sa vie est directement liée à l'hévéa, depuis son utilisation de l'écorce des arbres comme support pour transmettre sa détresse (la recherche de son fils), aux clichés pris de lui côte à côte avec l'hévéa pour imprimer dans l'Histoire tous ces atrocités, et pour finir, la découverte de la mort de son fils, tombé sous un arbre comme on tombe sous les balles :

[666] Remarque importante pour comprendre la destruction environnementale.

> -En el propio raudal de Yavaraté, contra las raíces de un jacaranda.
> -¿Qué me dice usted?
> -Que es preciso esperar tres años para poder sacar los huesos.
> -¿De quién? ¿De quién?
> -De su pobre hijo. ¡Lo mató un árbol!
> El trueno del motor apagó mi grito:
> -¡Vida mía! ¡Lo mató un árbol! (LV : 286)

Cet éloquent *¡Lo mató un árbol!* annonce déjà *¡Los devoró la selva!* qui clôture le roman, dans un parallélisme parfait tant dans la forme que dans le sens.

Ainsi la deuxième partie du roman se termine-t-elle avec le dénouement d'une des trames principales de l'histoire. Comme nous l'avons déjà noté, *La Vorágine* se caractérise par le manque notable d'images qui témoigneraient de la dégradation de la nature. C'est dans le désespoir et la souffrance humaine qu'il convient de lire, en miroir, la destruction environnementale. Le lecteur sait bien que toute exploitation des forêts tropicales, toute installation d'un groupe humain dans un territoire sauvage pour l'extraction ou l'exploitation d'un bien naturel est basée avant tout sur l'élimination d'une partie de cet espace boisé. Celle-ci est le principe même de la destruction naturelle. Voici comment apparaît dans LV ce déboisement, presque effacé, camouflé, par la terrible mort sous l'arbre du fils de Silva. Cette image forte ne fait que redoubler les sentiments de confrontation entre la nature et l'homme, enfermés dans une spirale sans fin, les agressions des uns motivant les reproches des autres. Silva, qui se présente lui-même dans le prochain passage comme rêveur plein d'espoir, homme pacifique par nature, finit par agresser la nature et, à travers cet acte, nourrir le système représenté par les *señores del caucho*.

> A menudo al clavar la hachuela en el tronco vivo sentí deseo de descargarla contra mi propia mano, que tocó las monedas sin atraparlas; ¡mano desventurada que no produce, que no roba, que no redime, y ha vacilado en liberarme de la vida! ¡Y pensar que tantas gentes en esta selva están soportando igual dolor! […] Ved en qué ha parado este soñador: en herir al árbol inerme para enriquecer a los que no sueñan; en soportar desprecios y vejaciones en cambio de un mendrugo al anochecer (LV : 288)

La première phrase du paragraphe est très explicite dans le sens où Silva remarque le fait que l'arbre est un être vivant, et qu'en conséquence il peut souffrir. Silva veut renverser cette situation, et retourner l'objet avec lequel il blesse l'arbre contre lui-même. Il veut se punir de son inaction, de sa cupidité et de son incapacité à racheter la mort de son fils, dont il vient d'apprendre la nouvelle. Comme partout dans les passages consacrés

à Clemente Silva, l'imaginaire judéo-chrétien est très présent : les pièces de monnaie, symbole de trahison, l'image du rachat et l'extrême sentiment de culpabilité. La souffrance du non-humain est à nouveau subordonnée et tributaire de celle de l'humain. Rivera, à travers les mots de Silva, décrit les attaques que subissent les arbres, assume leur condition d'êtres vivants capables de ressentir la douleur, mais cette présence reste toujours dans le texte très mitigée, comme effacée par l'insondable et brutale souffrance physique et morale (*desprecios y vejaciones*) des hommes.

Nous parlions un peu plus haut de la destruction de la forêt liée au fait d'abattre des arbres, en référence à la mort du fils de Clemente. La scène des *tambochas* traite également de façon explicite et puissante de destruction de la nature, ces fourmis ravageant tout ce qui se trouve sur leur passage, incluant les arbres.

Rappelons que Horacio Quiroga, déjà en 1917, dans son récit *La miel silvestre*, nous montrait une invasion de fourmis carnivores appelée *corrección* (Ecitoninae) : « No hay animal, por grande y fuerte que sea, que no huya de ellas. Su entrada en una casa supone la exterminación absoluta de todo ser viviente, pues no hay rincón ni agujero profundo donde no se precipite el río devorador[667]. »

Dans ce phénomène de mouvement des grandes masses de fourmis, le vecteur dévastateur que nous montre LV est la nature elle-même.

> Avispas sin alas, de cabeza roja y cuerpo cetrino, se imponen por el terror que inspira su veneno y su multitud. Toda guarida, toda grieta, todo agujero; árboles, hojarascas, nidos, colmenas, sufren la filtración de aquel oleaje espero y hediondo, que devora pichones, ratas, reptiles y pone en fuga pueblos enteros de hombres y bestias. (LV : 303-304)

La nature est un loup pour la nature et pour l'homme : voici l'image forte conférée par cette séquence où la vague de fourmis s'infiltre pour tout dévorer et détruire. Une vague (*filtración*, *oleaje*) porteuse de destruction par sa présence et par l'obligation de fuir du reste de la faune et des humains. La destruction a une origine naturelle et favorise

[667] Citation complète: « […] las curiosas hormigas a que llamamos corrección. Son pequeñas, negras, brillantes y marchan velozmente en ríos más o menos anchos. Son esencialmente carnívoras. Avanzan devorando todo lo que encuentran a su paso: arañas, grillos, alacranes, sapos, víboras y a cuanto ser no puede resistirles. No hay animal, por grande y fuerte que sea, que no huya de ellas. Su entrada en una casa supone la exterminación absoluta de todo ser viviente, pues no hay rincón ni agujero profundo donde no se precipite el río devorador. Los perros aúllan, los bueyes mugen y es forzoso abandonarles la casa, a trueque de ser roídos en diez horas hasta el esqueleto. Permanecen en un lugar uno, dos, hasta cinco días, según su riqueza en insectos, carne o grasa. Una vez devorado todo, se van. » in QUIROGA Horacio, *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004 [1917], p.82-83.

la construction dans le texte des compositions de lieu de panique, d'une extrême violence où les *caucheros* reclus dans les barraques hurlent au seul mot de ¡*Tambochas* !, et se jettent dans le fleuve accrochés à leurs balles de gomme (*bolones de goma*). Ces paquets artisanaux de latex fumés et compressés, représentant pour eux une espèce de passeport dans la forêt équivalent à une somme d'argent, sont le résultat de leur travail et leur seule raison de vivre dans la forêt, mais aussi, transformant l'image métaphorique en réalité, la bouée pour flotter dans les eaux tumultueuses. Cette gomme, produit de leur souffrance, est également le moteur principal de la trame, à peine évoquée directement mais présente en arrière-plan dès la deuxième partie du récit. La souffrance de l'arbre et celle du *cauchero* sont empaquetées/enserrées dans ces balles prêtes à partir en Occident.

Nous avons montré jusqu'à ici comment, dans LV, la nature subit les effets directs et indirects de la présence humaine liés au processus d'exploitation de ressources naturelles (dans ce cas, l'hévéa) : exploitation directe de la ressource naturelle (l'hévéa), et conséquences collatérales de cette exploitation, coupe d'arbres et présence massive des humains. Cependant, nous avons pu constater que le texte met en rapport direct la souffrance de l'humain (agent essentiel dans le processus d'exploitation) et celle du non-humain.

Silva, voix essentielle dans le texte et double de Cova-narrateur, évolue au fur et mesure que ses explications avancent. Après la *Oda a la selva*, le lecteur connaît déjà le but de l'expédition et la narration a déjà développé en grande partie les terribles conditions de vie et de travail des *caucherías*, et ce faisant, exposé les conséquences dévastatrices sur la nature. Silva, une fois libéré de l'insoutenable doute concernant le destin de son fils, aura pour seul objectif de récupérer les os de ce dernier. Son discours paraît alors s'ouvrir vers son environnement naturel : Trahi par l'humain (*los Señores del caucho*) et par le non-humain (l'arbre), son discours devient moins descriptif et tente de sonder l'origine de toute cette destruction.

Apparaissent alors dans le roman des passages où la nature sauvage est décrite, faisant preuve d'une empathie évidente :

> Nadie ha sabido cual es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en la selva. Sin embargo, creo acertar en la explicación: cualquiera de estos árboles se amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera; más aquí todos son perversos, o agresivos, o hipnotizados. En estos silencios, bajo estas sombras, tiene su manera de

> combatirnos: algo nos asusta, algo nos crispa, algo nos oprime, y viene el mareo de espesuras, y queremos huir y nos extraviamos […]. (LV : 294)

Si selon le philosophe Jean-Jacques Rousseau, l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt. Le texte suit la même logique concernant l'arbre et sa vie sociétale : ce serait le rapport avec l'homme dans un espace sauvage qui rendrait l'arbre agressif, « non-bon ». Comme cela a été confirmé par la science et popularisé récemment par l'ingénieur forestier et écrivain allemand Peter Wohlleben, l'arbre est un être social, capable d'établir un réseau social souterrain que l'auteur allemand, d'une manière très médiatique mais en même temps très efficace, compare avec les réseaux de communication modernes[668]

L'agressivité à laquelle fait référence Silva est une construction mentale de l'humain car l'arbre est le même être social, pacifique envers l'homme, sociable avec ses pairs, entremêlant ses racines avec celles des arbres voisins pour échanger des informations. Cette construction humaine est source d'hallucination pour l'homme qui croit percevoir l'imminence d'un danger, accrue par l'incompréhension langagière et nourrie par les « intuitions » et les (bas) instincts de survie.

> Esta selva sádica y virgen procura al ánimo la alucinación del peligro próximo. El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas soledades, cuando nos habla, solo entiende su idioma el presentimiento. Bajo su poder, los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la asechanza. Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explota, las piernas calculan y la sangre clama: ¡Huyamos, huyamos! (LV : 297)

Et pourtant Rivera, à travers la voix de Silva, reconnaît au monde végétal la condition d'être sensible et évolué, doté d'une certaine psychologie que nous méconnaissons, justifiant d'une part la méfiance des hommes envers la forêt, mais d'autre part, rendant criminel tout le processus d'exploitation et de destruction naturelle. Cette incompréhension entre l'humain et le non-humain, génératrice d'une violence humaine

[668] « En transmettant les signaux d'un arbre à une autre par ses ramifications, il concourt à l'échange d'informations sur les insectes, la sécheresse du sol ou tout autre danger. Aujourd'hui, les scientifiques parlent même de « Wood-Wide-Web » pour évoquer l'activité de ce réseau forestier ». WOHLLEBEN Peter, La vie secrète des arbres, *op. cit.*, p.23. Concernant l'avis scientifique sur la « Wood-Wide-Web », voir les sites spécialisés http://www.scienceo.fr/le-wood-wide-web-ou-petite-lecon-dintelligence-collective/ et https://trustmyscience.com/wood-wide-web-reseau-mondial-microbes-connecte-arbres-cartographie/

nourrie par l'hallucination (*asalto*, *traición*, *acechanza*), est soulignée dans le texte par la synesthésie de la fin du fragment. La fuite demeure la seule issue.

Silva déplore la situation de l'arbre et il va jusqu'à laisser entendre que le manque de compréhension entre l'humain et le non-humain rend la situation insoutenable pour les deux. Trois quarts de siècle plus tôt, Henry David Thoreau évoquait déjà cette psychologie sous-tendant les rapports entre l'humain et le non-humain. Rappelons que pour Thoreau et pour son ami et contemporain *transcendentaliste* Emerson (ainsi que pour Rivera bien entendu), les termes d'écologie et d'environnement n'existaient pas encore, quand ils vivaient en voisins dans le village de Concord, près de Boston[669]. On trouve dans le récit de Silva quelques échos de réflexions de Thoreau sur les paisibles forêts des Appalaches, une fois mise de côté l'atmosphère tropicale, très éloignée de l'image placide du bois du Massachussetts. Dans le court récit de son journal, qui dégage grâce à son ton aimable un air d'innocence, presque de candeur par rapport au texte de Rivera, nous trouvons l'écho inversé du rapport à l'arbre dans LV, c'est-à-dire la description de comment serait l'arbre dans « un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera. » (LV : 294) :

> Voici venu le temps des châtaignes ! Une pierre lancée contre un arbre le secoue et les fait pleuvoir sur la tête et sur les épaules ! Mais je ne puis trouver d'excuse pour l'usage d'une pierre. Il n'y a pas d'innocence ni de justice à maltraiter ainsi l'arbre qui nous nourrit. Ce qui me trouble, ce n'est pas la pensée qu'en abrégeant la vie de l'arbre, je ne jouirai pas longtemps de ses fruits. Non, je suis poussé à une pensée plus honnête, par des motifs de pure humanité. Je sympathise avec l'arbre et voilà que j'ai levé une pierre à son encontre, tel un voleur pas tout à fait capable de commettre un meurtre. Je crois bien que je ne le ferai plus. Des offrandes comme les siennes devraient être reçues non seulement avec reconnaissance, mais aussi avec une bonne dose d'humilité. L'arbre dont nous convoitons les fruits ne devrait pas être soumis à de trop rudes secousses[670].

H.D. Thoreau admire, Silva craint, mais tous deux s'inscrivent dans la même dynamique dans laquelle la nature acquiert le statut d'être vivant sensible. Arrêtons-nous

[669] « Emerson et Thoreau nous intéressent à un autre titre. Ils ont été en plein milieu du XIX[e] siècle, parmi les premiers à découvrir les écritures sacrées de l'Orient : Zoroastre, Lao-Tseu, Confucius, la Bhagavad Gîta, et à les mettre en relation avec notre pensée occidentale. Lorsqu'il part faire une retraite de deux ans dans les bois de Walden, Thoreau emporte avec lui deux livres : Homère et la Bhagavad Gîta. Là, au bord du célèbre étang, il pratiquait le yoga, et nous avons dans *Walden*, le premier écho de la résurgence de l'antique science dans les temps modernes ». FLACK Micheline, « Thoreau, les arbres et nous », in *Revue Énergie Vitale*, n° 6, Mai-Juin 1981. Traduction de l'auteur.

[670] THOREAU Henry David, *Journal*, New York, The Library of America, 1855.

ici un instant sur le constat marquant l'évolution de Silva qui va non seulement constater, mais porter un jugement sur les dégâts commis dans l'Amazonie, quant aux générations futures, sentence qui dénote une conscience environnementale avant l'heure :

> Teniendo a la selva por enemigo, no saben a quién combatir, y se arremeten unos contra otros y se matan y se sojuzgan en los intervalos de su denuedo contra el bosque. […] los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el balatá desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir (LV : 298).

Pointant du doigt les destructions imputables à l'Homme en Colombie et au Venezuela, s'appuyant sur des exemples précis comme celui de la disparition du *balata*[671], Silva se fait l'avocat des espaces naturels de ces deux pays frontaliers dénonçant les attaques qu'ils subissent. La dernière phrase du paragraphe sonne de façon singulière tant par sa force de condamnation - le mot *fraude*, terme légal et administratif, désignant une tromperie ou falsification punie par la loi - que par la clairvoyance dont l'auteur fait preuve pour son époque. Elle ne dénoterait pas dans un discours contemporain sur le développement durable et la protection de l'environnement.

Quelques lignes avant, Silva parle de l'homme civilisé comme paladin de la destruction et exalte tout de suite le courage dans cette démarche de survie, discours qui nous rappelle celui que l'Occident tient en partie sur la *Conquista* et ses *braves Conquistadores* :

> […] es el hombre civilizado el paladín de la destrucción. Hay un valor magnífico en la epopeya de estos piratas que esclavizan a sus peones, explotan al indio y se debaten contra la selva. Atropellados por la desdicha, desde el anonimato de las ciudades, se lanzan a los desiertos buscándole un fin cualquiera a su vida estéril. Delirantes de paludismo, se despojaron de la conciencia, y connaturalizado con cada riesgo, sin otras armas que el wínchester y el machete, sufrieron las más atroces necesidades […]. (LV : 297).

« Paladin de la destrucción » ? Comme le remarque très pertinemment Montserrat Ordoñez dans son édition de *La Vorágine*, parler de paladin (héros et défenseur d'une

[671] L*e balata* ou *balata franc* (*Manilkara bidentata*) est un arbre originaire des forêts tropicales d'Amérique, en particulier du Plateau des Guyanes. Il peut atteindre jusqu'à 45 mètres de hauteur. Le balata est recherché pour son bois et pour son latex. Source : Revue de Botanique Appliquée et d'Agriculture Tropicale, Paris, n°12, 1932.

idée ou d'une personne) paraît contradictoire[672]. Le paragraphe est à la fois une critique et une exaltation de l'exploitation, mais aussi de la destruction. De ce combat où s'opposent nature/culture (*connaturalizado* vs *winchester/machete)* et héroïsme/forces de destruction (*paladín* et *epopeya* vs *destrucción* et *piratas*), sort vainqueur l'homme, dont le malheur justifie à lui seul la dégradation de l'espace naturel, si regrettable soit-elle. Pour ce faire, il faut auparavant exalter le malheur des *caucheros* et, s'ils sont effectivement présentés comme *agents destructeurs*, il faut montrer que cela se fait malgré eux. Les contradictions ne sont qu'apparentes parce qu'en perdant conscience (*despojándose de la conciencia*), les hommes vont pourvoir prendre les armes (*winchester* et *machetes*) contre eux et contre la nature, vont justifier la destruction au titre qu'elle serait le seul moyen d'exister, et vont convertir la terrible aventure de l'extraction du latex en une épopée, et faire ainsi du pirate un héros. C'est d'ailleurs ainsi que Horacio Quiroga qualifiera le roman du Colombien « la epopeya de la selva » dans son article de 1927 *La selva de José Eustasio Rivera*[673].

L'une des éditions les plus soignées de *La Vorágine*, avant la parution de celle de Montserrat Ordoñez (1995), est sans doute celle de la Biblioteca Ayacucho, datée de 1976, dirigée par Juan Loveluck[674]. L'effervescence liée au *boom* la littérature latino-américaine des années soixante-dix constituait en effet une excellente opportunité pour actualiser sa lecture et sa réception. Dans le prologue, Juan Loveluk insiste sur le ton de « J'accuse » contenu dans l'œuvre de Rivera « Conviene insistir en el valor denunciatorio, documental, de protesta, que conlleva el libro. […] su valor social combativo, su tono de « yo confieso», su vertebración instrumental a una causa noble de justicia en pro del expolio[675] ». Le *conviene insistir* renvoie sans doute au fait que le roman n'a pas été toujours considéré comme œuvre de dénonciation, plutôt jugé comme une œuvre lyrique d'exaltation de l'univers de la forêt tropicale, ou une élégie épique sur les mésaventures des *caucheros*, ou *simplement* comme l'une des premières *novelas* dites *de la selva*, exaltant la force de la nature américaine, ou même une « novela de la violencia ».

[672] RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, Montserrat Ordoñez, *op. cit.*, p. 297.
[673] QUIROGA Horacio, « La selva de José Eustasio Rivera » (1927) in ORDOÑEZ Montserrat (coord.), *La Vorágine, textos críticos*, Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987, p. 77-81.
[674] RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1976.
[675] *Ibid.*, p. XXVIII.

On perçoit chez Rivera une soif de justice qu'il n'a pu satisfaire avec la politique. Cette lecture ne fut pas exactement la même pendant les années vingt et trente, moment de la parution du roman. Quelques temps après la première édition de *La Vorágine*, Luis Eduardo Nieto Caballero fait en 1925, dans sa chronique dans *El Gráfico de Bogota*, tout un état des lieux des moments de violence qui émaillent le texte. Il conclut en disant que «El libro de Rivera es un grito de admonición y es el sollozo de la raza vencida», *Hombre de maíz* d'Asturias paraitra quelques années plus tard, en 1949. Cependant, c'est le début de sa chronique qui a attiré notre attention : l'auteur y insiste, comme sera le cas pour la plupart des critiques de l'époque (Luis Trigueros, Miguel Rasch Isla et Eduardo Naele-Silve), sur les caractéristiques esthétiques et sa « forme novelesca[676] ».

Dans LCV, seul le processus de destruction est abordé, non ses conséquences, l'atemporalité imposée par la langue de son auteur agissant comme si le fait d'effacer le temps pouvait aussi nous amener à en effacer les effets. Si Fushía perd sa peau comme l'arbre perd son écorce, le narrateur s'intéresse peu au phénomène, plaçant la souffrance existentielle archétypale du personnage, rongé de remords, au centre du symbole.

Le traitement de la destruction par Vargas Llosa dans la CV se caractérise par un aspect que nous ne voyons ni dans le roman de Rivera ni dans celui de Carpentier : La transformation du paysage par la nature même dans Piura, et par les humains là où ils transitent (absence de végétation) et la présence nombreuse de déchets (*basurales*) résultant de celle de l'être humain en surpopulation dans les espaces sauvages, ces deux derniers exemples liés très étroitement à l'île de Fuchía et aux peuples indigènes.

Le cours de l'eau ainsi que la pluie incessante de sable dans le désert de *Sechura*, où se situe la ville de Piura, sont deux éléments évidents de transformation du paysage et d'évolution/destruction d'un environnement au profit de la construction d'un autre. Rappelons que c'est l'existence de la ville qui fait que cette transformation a lieu. Cette transformation apparaît également dans la ville, liée à sa modernisation. La construction de nouvelles voies, le goudronnage des anciennes et la création de canalisations, dans le cadre des grands travaux liés à l'assainissement pendant les années cinquante, vont transformer la ville et détruire une partie de la vie dans les quartiers populaires de Piura,

[676] NIETO CABALLERO Eduardo, « *La Vorágine* » (1924) in ORDOÑEZ Montserrat (cord.), *La Vorágine, textos críticos*, p. 29-35.

tout cela en rapport étroit dans le roman à la Mangachería : « Con la avenida Sánchez Cerro terminaban el asfalto, las fachadas blancas, los sólidos portones y la luz eléctrica, y comenzaban los muros de carrizo, los techos de paja o cartones, el polvo, las moscas, los meandros (LCV : 76) ».

L'attirance pour cet espace sauvage, quelque peu anarchique de la Mangachería, est évidente dans le texte, c'est là où arrivent les émigrés, notamment en provenance de *la selva*. Certains espaces de la ville deviennent *sauvages* pendant que simultanément la forêt se civilise. Dans le premier cas, il s'agit d'une transformation du paysage (accompagnée de dégâts dans l'espace social pour les couches populaires), alors que dans le second, cette transformation s'accompagne d'importants dégâts dans l'espace naturel. Dans les deux cas, on peut noter une certaine fascination pour la présence et la description d'espace sombres, encombrés de déchets, de saleté (*basura*, *basural*, *sombrío*, *sucio*, *asquerosa* et *mierda)*, provoqués et nourris par la présence humaine.

> La misión despierta al alba, cuando al rumor de los insectos sucede el canto de los pájaros. Bonifacia entra al dormitorio agitando una campanilla: las pupilas saltan de los catrecillos, rezan avemarías, se enfundan los guardapolvos. Luego se reparten en grupos por la misión, de acuerdo a sus obligaciones: las menores barren el patio, la residencia, el refectorio; las mayores, la capilla y la sala de labores. Cinco pupilas acarrean los tachos de basura hasta el patio y esperan a Bonifacia. Guiadas por ella bajan el sendero, cruzan la plaza de Santa María de Nieva, atraviesan los sembríos y, antes de llegar a la cabaña del práctico Nieves, se internan por una trocha que serpea entre capanahuas, chontas y chambiras y desemboca en una pequeña garganta, que es el basural del pueblo. Una vez por semana, los sirvientes del alcalde Manuel Águila hacen una gran fogata con los desperdicios. Los aguarunas de los alrededores vienen a merodear cada tarde por el lugar, y unos escarban la basura en busca de comestibles y de objetos caseros mientras otros alejan a gritos y a palazos a las aves carniceras que planean codiciosamente sobre la garganta (LCV : 57).

Espace sauvage habité par les indigènes Huambisas et peuplé pour la première fois par un Occidental du fait de l'arrivée de Fuchía et Lalita, l'île de Fuchía va devenir l'unique lieu du roman où se réalisera l'exploitation du caoutchouc. Comme dans une autre île du roman, celle-là métaphorique, le village des indigènes où les mères missionnaires vont à la recherche des enfants au début du roman, l'arrivée des Occidentaux est synonyme de transformations par leur conduite à l'égard des indigènes mais aussi par l'arrivée des objets qui vont faire de ces espaces naturels des lieux de commerce. L'île de Fuchía devient un magasin à ciel ouvert, un échantillon des dégâts induits par la présence de l'homme blanc dans des espaces naturels. C'est l'île qui

témoignera de toute la structure d'exploitation d'hévéa découverte dans *La Vorágine*. En ce sens, LV et LCV sont deux romans totalement complémentaires, tant d'un point de vue diégétique que diachronique. Rappelons que dans LCV, Fuchía vient de démonter toute la trame de commerce d'hévéa entre Raquena et les indigènes : il s'agit d'un trafic clandestin inséré dans un autre (sur l'île), un jeu de poupées russes de la clandestinité où la nature est à la fois l'élément exploité, le moyen de transport (fleuve) et lieu de stockage (île).

Dans tout ce processus, les dégâts implicites sont présents dans le texte. L'île n'est par la même à l'arrivée de Fushía et Lalita qu'à celle des soldats, le sergent Delgado en tête. Ces derniers vont trouver d'anciens emballages plastiques, des restes de feu de camp, les squelettes d'anciennes cabanes et des espaces déforestés, le tout laissé à l'état d'abandon.

La nature, plus précisément les éléments naturels (vent, pluie, cours d'eau) sont, comme c'est le cas pour *La Vorágine* ou *Los pasos perdidos*, agent de destruction : la pluie de sable, l'arrivée saisonnière de l'eau du fleuve, les plaies mythiques évoqués dans les passages de la construction de la Maison verte. Piura, bien qu'étant une île métaphorique dans le désert, à l'abri des forces destructrices de la nature (animaux sauvages ou crues du fleuve), est néanmoins très dépendante des phénomènes naturels. Le texte insiste sur l'importance des effets du sable, qui va finir par effacer, submerger et détruire les constructions humaines. Dans l'espace urbain de Piura, la nature est le principal élément de destruction.

III. Le feu

La force synesthésique des passages précédents, marqués par l'évocation du goût, du toucher, de la vue et même de l'ouïe, souligne en creux l'absence de l'odorat, qui apparaîtra cependant dans les descriptions de la lutte entre l'homme et l'arbre liée au feu, élément-clé de la construction d'un espace naturel infernal.

Le feu, très présent également dans les trois romans, a pour effet de projeter dans le texte la présence d'un élément volatile (la fumée) qui pénètre par les fosses nasales. Dans ce processus de destruction mentale et physique de l'homme, l'odorat joue un rôle-clé.

Dans LV, l'arrivée dans forêt est précédée par des événements catastrophiques, tant au niveau humain que naturel : un incendie qui va réduire en cendres *el hato*, ainsi que l'espace naturel qui l'environne, et un grand orage qui va précéder également l'entrée définitive dans la forêt. C'est ici qu'apparaît la destruction dans le roman. Quant à LPP, le feu fait partie d'un passage initiatique important dans le roman, au fur et mesure que le personnage s'approche de la forêt et aperçoit les flammes des exploitations pétrolières. Nous allons donc analyser quelques séquences où le feu revêt une importante valeur symbolique, comme par exemple celui du baptême, rituel de passage lié ici au processus de destruction. Il faut rappeler que le feu est une réaction chimique dégageant de l'énergie thermique et lumineuse, et qu'elle ne peut avoir lieu que si l'on réunit trois facteurs (c'est ce que l'on nomme le « triangle du feu ») : deux composés chimiques (un combustible et un carburant) et une source d'énergie (énergie d'activation). Ce processus s'accompagne nécessairement de la dégradation d'une matière, qui n'est réellement visible que pour les matières combustibles solides comme le bois par exemple. Concernant le gaz et le liquide, seul l'abaissement de la pression et du niveau dans le contenant est mesurable (c'est le cas pour l'extraction du pétrole des exploitations dans LPP). On trouve dans les trois romans de notre corpus ce « triangle du feu » : le combustible (le bois tropical ou le gaz produit par les extractions de pétrole), du carburant (l'oxygène produit par la photosynthèse) et, enfin, l'énergie d'activation (la flamme, l'étincelle, et la main humaine).

La poétique et l'épistémologie contemporaine se sont nourries des études liées à la symbologie du feu. En parcourant le *dictionnaire mytho-hermétique* d'Antoine-Joseph Pernety (1758), nous pouvons constater que ce symbolisme est esquissé par une série de qualificatifs, mal reliés entre eux, qui met bien en évidence l'alchimie : lumineux, doux, chaud, ardent, digérant, sec, brûlant, et même humide. Si l'on examine ensuite ce que Pernety appelle « les compléments indirects du feu », nous retrouvons la même pluralité : forge, cuisine, incinération, coction, fusion, crémation, briquets à piston, à friction, à percussion. Il s'agit d'éléments représentant les outils de l'action, la plupart de fois violente, nécessaire pour provoquer l'énergie pour la combustion, ici tous d'origine humaine.

Deux siècles plus tard, Gaston Bachelard, dans son ouvrage *La Psychanalyse du feu* (1938), esquissait pour la première fois une étude se référant aux « structures permanentes de la rêverie du feu » : derrière l'apparente homogénéité de cet élément qui permet sa conceptualisation, se cache une « mensongère unité de l'élémentarisme du feu ». C'est à juste titre que la découverte de ce dernier passe légendairement pour être l'invention primordiale[677]. C'est surtout l'axe du feu fulgurant défini par Gaston Bachelard qui nous intéresse pour l'étude de notre corpus. Parce que le feu fulgurant se situe dans l'univers des structures héroïques et est le symbole de la purification, du changement radical, du baptême, comme nous le notons surtout pour *La Vorágine* et *Los pasos perdidos*. On passe facilement de l'une à l'autre de ces deux caractéristiques divergentes que sont la chaleur et la fulgurance grâce au symbolisme intermédiaire de la naissance. En effet, la naissance à la lumière devient ici la renaissance, le baptême par le feu. Cova et le personnage-narrateur de LPP vont naître à cette lumière, l'un après l'incendie de *el hato* et l'autre à mesure qu'il s'approche de la forêt et voit les flammes des exploitations pétrolières. Dans les deux cas, c'est dans ces passages d'approche de la forêt, et en présence du feu, qu'ils découvrent que leurs compagnes sont enceintes.

Le feu est culturellement genré en mâle. Ainsi, en Chine, il est le support du principe *yang*, le principe mâle, et la flamme est l'érection. Rappelons que l'apparition des flammes dans LV et LPP ont une relation directe à deux moments de virilité importants dans les romans, la concurrence entre Cova et les hommes de Barrera dans *el hato* et les premières approches du personnage de LPP à Rosario. La fulgurance de la foudre et les flammes renforcent encore ce dernier caractère. Dans les mots de Gilbert Durand, le feu est investi de

> Tout un symbolisme guerrier, héroïque, vient relayer la virilité du feu. L'épée flamboyante des anges justiciers, les foudres de Jupiter ou l'emblème de la grenade flambante sur les uniformes militaires sont les produits des inductions pyrotechniques de la rêverie du feu fulgurant. Au silence du foyer se substituent les grondements du tonnerre [...][678].

[677] Pour en témoigner, remarquons la remarquable lignée continue des ouvrages consacrés par les anthropologues à ce thème, depuis le livre classique de J. G. Frazer, *Mythes sur l'origine du feu* (Myths of the Origin of Fire, 1930), jusqu'à la série des *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss (*Le Cru et le Cuit*, 1964 ; *Du miel aux cendres*, 1966), en passant par *Forgerons et alchimistes* (1956) de Mircea Eliade.

[678] DURAND Gilbert, https://www.universalis.fr/encyclopedie. Consulté le 15/08/2019.

Ainsi, le Feu est l'élément purificateur par excellence. Le mot grec *pyro* qui désigne le feu est de la même racine que l'adjectif latin pur-us, pur. Et selon Monique Pietri dans « Le symbolique du feu » : aucune étymologie ne nous semble aussi éloquente que celle-là. Le Feu dévore non seulement les souillures physiques mais aussi les souillures morales, car il est de nature quasi immatérielle, proche voisine de l'âme ou de l'essence divine. La mort par le feu libère l'être de tous les vestiges de « Karma » des âges antérieurs. Elle est le plus sûr mode de délivrance[679].

C'est dans LV ou sans doute le feu brûle pour détruire mais aussi pour avancer un autre espace ; parce que le feu

> Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. […] Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle[680].

Rappelons à nouveau que la technique prométhéenne du feu est propre à l'être humain. C'est dans *el hato* où qu'apparaît la séquence la plus explicite de destruction du roman : il s'agit de l'expression de la tension accumulée depuis l'arrivée d'Alicia et Cova à *el hato*, due à la présence d'Alicia et Griselda qui canalise les tensions entre les hommes, et celle d'Arturo Cova qui va altérer la hiérarchie existant dans *el hato*. La promesse d'une vie meilleure dans les *caucharías*, présentées par *el enganchador* Barrera comme une sorte d'*el Dorado* où des bâtiments de fortune viennent incarner la modernité et le bonheur économique, finit par créer une série de conflits qui aboutissent à l'incendie de *el hato* :

---

[679] PIÈTRE Monique, « Le symbolique du feu », in *La revue de deux mondes*, 2016 /11, p. 62.

[680] « Le feu est ainsi un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer ; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle. » in BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992 [1949]. [en ligne, consulté le 16/09/2019] Disponible sur https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse_du_feu.pdf.

> Entonces fue cuando Franco le prendió fuego a su propia casa. […] Al momento, el platanal, chamuscado, aflojó las hojas y las chispas multiplicaron el estrago en la cocina y el caney. A la manera de la víbora mapanare, que vuelve los colmillos contra la cola, la llamarada se retorcía sobre sí misma, aumentando la limpidez de la noche, y empezó a disparar bombas en la llanura, donde el viento -aliado lucífero- le presto a la candela […] La calurosa devastación campeaba en los pajonales de ambas orillas, culebreando en los bejuqueros, trepándose a los miroches y reventándolos con retumbos de pirotecnia. Saltaban cohetes llameantes a grandes trechos, hurtándole combustible a la línea de retaguardia, que tendía hacia atrás sus melenas de humo, ávida de abarcar los límites de la tierra y batir sus confalones (Bandera) flamígeros en las nubes. La devoradora falange iba dejando en los llanos ennegrecidos, sobre cuerpos de animales achicharrados, y en toda la curva del horizonte los troncos de las palmeras ardían como cirios enormes. (LV : 185-186)

La séquence qui clôture la Première partie, suivie de la *Oda a la selva* au début de la deuxième, annonce l'atmosphère infernale décrite dans les chapitres suivants. Comme nous allons le voir plus bas, cette séquence fait écho à celle de LPP qui met également en scène des flammes, celle des puits de pétrole. Ici le narrateur ne fait pas preuve d'une fascination pour la technique, le plus important étant la force naturelle du feu dévastateur et animalisé, la même qui rend Estébanez presque aveugle. Comme s'il s'agissait d'une justice divine, dans ce cas naturelle, l'ami d'enfance de Cova est devenu presque aveugle pour avoir manipulé du latex brûlant pendant sa préparation. Le feu apparaît dans le texte pour articuler un passage représentant le mieux l'atmosphère infernale ; dans *las caucherías* de *Vaupas*, abandonné et en très mauvais santé, dans un paysage de dévastation naturelle et humaine, nous retrouvons Estébanez aveugle. Lui établit un rapport entre ce que ses yeux ont vu et sa quasi cécité. Estébanez avait été témoin quelques années auparavant de la tuerie dans *las caucherías* de Funes[681]. Condamné à ne plus jamais voir son entourage comme avant, à ne plus jamais admirer la nature, l'arbre avait consommé sa vengeance. Comme une espèce de loi du talion dans la destruction, Estébanez va représenter l'un des exemples de personnages dévastateurs et dévastés. Cependant, c'est la loi, comme nous l'avons déjà évoqué, qui va motiver la rédaction du roman, le passage à l'écrit des expériences de Cova : ce que ses yeux ne peuvent continuer à voir, que sa plume le raconte.

[681] Cette tuerie d'une violence extrême a réellement eu lieu en 1913 à *San Fernando de Atabapo*, évènement très mal documenté. Source: GONZÁLEZ Edgardo, Caracas, *Historia del Territorio Federal Amazonas*, Ediciones de la Presidencia de la República, 1984, p. 174.

Dans *Los pasos perdidos*, les deux passages de destruction, celui de la *Valle de las llamas* (LPP : 124) ainsi que celui de la ville en ruines (LPP : 141-145), se situent dans l'espace de transition vers ce que le narrateur-personnage appelle *la vraie forêt*. Comme c'est le cas pour LV, le texte expose une situation où la nature se trouve envahie par une présence destructive, principalement celle de l'exploitation de pétrole. Pour Carpentier, *la ville en flammes*, surgie en quelques semaines autour de la source de pétrole, apparaît comme quelque chose de prodigieux :

> Ya me habían hablado algunos, durante el viaje, de la población nacida allá abajo, en unas pocas semanas, al brotar el petróleo sobre una tierra encenegada. Pero esa referencia no me había sufrido la posibilidad del espectáculo prodigioso que ahora se ampliaba a cada vuelta del camino (LPP : 125).

Carpentier renvoie ici à une réalité et à un moment historique bien concret dans le Venezuela contemporain. Il fait référence à l'exploitation des réserves de pétrole de la Ceinture de l'Orénoque, zone située dans le nord du bassin de l'Orénoque vénézuélien, les premières exploitations datant de l'année 1904[682]. À partir de 1944, en conséquence des demandes de pétrole dues à la Seconde Guerre mondiale, se multiplient les concessions et l'État vénézuélien devient un fournisseur majeur des Alliés. La demande continua jusqu'à 1950, du fait cette fois-ci de l'augmentation vertigineuse de ventes de voitures aux États-Unis et, par conséquent, de la demande de pétrole.

Apparaît donc cette exploitation fondamentale pour l'économie vénézuélienne, dans un fragment où Carpentier montre une admiration bien évidente pour le prodige de la technique humaine, malgré de rapides références à ses conséquences environnementales : « Sobre una llanura pelada, era un vasto bailar de llamaradas que restallaban al viento como las banderas de algún divino asolamiento (LPP : 125) ». Cette *llanura pelada* sera la seule référence directe et explicite de tout le roman aux effets de la main de l'homme sur le paysage en ce qui concerne la disparition de la forêt. Cependant, Carpentier va mettre toute la force descriptive de sa plume au service de la description à

[682] Sources déjà remarquées par Humboldt en 1799 « En las obras de Humboldt se mencionan diversos menes de petróleo, varios de ellos sólo por noticias recibidas de otros, si bien describe uno visto por él en la península de Araya: […] Ni Humboldt, ni otros viajeros del siglo XIX, llegaron a imaginar la gran importancia que alcanzaría el petróleo en el mundo moderno y la vasta riqueza de este producto mineral contenido en el subsuelo de las diversas regiones del país, entre otras en el este de Anzoátegui que recorrió a su regreso del Orinoco ». URBANI Franco «Alejandro de Humboldt, 1799-1800. El primer geólogo», in *Revista Geográfica Venezolana*, 2005, p. 267-281.

distance de ces majestueuses sources de flammes, et pour cela, va utiliser la métaphore du « *fuego-árbol* » et la personnification finale de cette flamme :

> Atadas al escape de gases de los pozos se mecían, tremolaban, envolviéndose en sí mismas, girando, a la vez libres y sujetas a corta distancia de los mechurrios -astas de ese fuego enjambre, de ese fuego árbol, parado sobre el suelo, que volaba son poder volar, todo silbante de purpuras exasperaciones. El aire las transformaba, de súbito, en luces de exterminio, en teas enfurecidas, para reunirlas luego en un haz de antorchas, en un solo tronco rojinegro que tenía fugaces esguinces de torso humano; pero pronto se rompía lo amasado y el ardiente cuerpo, sacudido de convulsiones amarillas, se enroscaba en zarza ardiente, hincada de chispas, sonora de bramidos, antes de estirarse hacia la ciudad, en mil latigazos zumbantes, como para castigo de una población impía (LPP : 125).

Il s'agit d'une description artistique, par le biais de différentes figures de style, du vecteur qui provoque la destruction. Il y a bien entendu le terme *exterminio* et l'évocation implicite de l'enfer biblique par le biais des flammes et des *zarzas ardientes*, mais cette force descriptive atténue précisément ses effets sur la nature par la présence de la personnification et l'animalisation des flammes. Il paraît évident dans le texte que l'origine de ce feu maléfique est humaine, mais en personnifiant la flamme et en laissant d'une certaine manière brûler l'homme à cause de sa cupidité, le texte fait oublier les dégâts naturels. Le texte insiste également sur la persistance et la méthode du processus d'extraction. L'auteur introduit pour décrire les commandes de cette machine l'image d'un oiseau noir, symbole universel de mort. Le bec d'oiseau par son mouvement régulier évoque l'aller et retour de la pompe dans le puits mais dans l'image, l'écrivain place l'arbre comme réceptacle de cette agression.

> Junto a esas piras encadenadas proseguían su trabajo de extracción, incansables, regulares, obsesionantes, unas máquinas cuya volante tenía el perfil de una gran ave negra, con pico que incaba isócronamente la tierra, en movimientos de pájaro horadando un tronco (LPP : 125)

L'image de la terre-arbre et du bec de l'oiseau la picorant mue l'animal en agresseur. La flamme, qui dans la description devient un homme, part dans le vent et c'est l'oiseau qui reste comme seul vecteur de destruction. Le texte insiste sur l'animalisation de la séquence : « Había algo impasible, obstinado, maléfico, en esas siluetas que mecían sin quemarse, como salamandras nacidas del flujo y reflujo de las fogaradas que el viento encrespaba, en marejadas, hasta el horizonte (LPP : 125). »

On peut noter ici le degré d'admiration du narrateur-personnage au moment de décrire cette obstination, ce pouvoir de perforation, à travers une esthétisation de la flamme qui se perd en dansant dans l'horizon.

> Daban ganas de darles nombres que fuesen buenos para demonios y me divertía en llamarlas Flacocuervo, Buitrehierro o Maltridente, cuando terminó nuestro camino en un patio donde unos cochinos negros, enrojecidos por el resplandor de la llamas, chapaleaban en charcos cuyas aguas tenían costras jaspeadas y ojos de aceite. (LPP : 125)

À la fin du passage, se déploie tout l'imaginaire médiéval du narrateur avec ces trois références qui nous font penser au magicien quichottesque Friston et à l'enchantement des lointains moulins. Carpentier cède ici au plaisir de décrire le tout comme une séquence fantastique, propre d'un récit du Moyen Âge.

Le désir sexuel, la prostitution et la cupidité liée à la possession de la terre et du territoire s'inscrivent dans la continuité logique du passage précèdent : « Hay seres cuyos ojos se encienden cuando sienten la proximidad el sexo (LPP : 127)». L'homme éventre la terre avec ses engins, la pénètre pour exhumer ses ressources, et cette destruction au plus profond des entrailles terrestres connaît une prolongation dans l'acte sexuel rémunéré propre à la prostitution, teinté ici d'une violence inouïe. La destruction morale du passage concentre les trois pulsions évoquées au début de ce point : le sexe, le territoire et la hiérarchie. L'exploitation de la femme par le sexe et celle de la terre pour extraire ses ressources sont l'exemple d'une organisation sociale fondée sur des rapports de subordination, définition même de la hiérarchie.

CHAPITRE 3. Préservation : L'idée d'utopie.

I. Quelle préservation ?

Selon le CNRTL, préserver, c'est mettre une personne, et par analogie tout être vivant, à l'abri d'un danger, d'un mal physique ou moral. C'est aussi mettre quelque chose à l'abri d'une (cause d') altération, la soustraire à la destruction et à l'oubli.

La difficulté apparaît au moment où le bien à préserver est innombrable ou imprécisable par l'homme, comme c'est le cas des bien naturels amazoniens[683] et, plus généralement, des ressources naturelles comme l'air, l'eau, la végétation. D'une certaine manière, le fait de compter les incendies de l'été 2019 par dizaines de milliers en quelques mois, et de continuer à voir pourtant de vastes surfaces de forêt vierge, banalise l'effet de cette destruction. On est là face à la question du rapport de l'Homme à l'infini, car c'est le plus souvent ainsi que sont considérés les biens naturels.

Dans notre corpus, c'est naturellement cette vision qui prédomine[684]. Si certains personnages font preuve d'une sensibilité envers l'environnement, comme Clemente Silva et Estébanez Ramirez dans *La Vorágine*, ou *el Adelantado* dans *Los pasos perdidos*, cela ne se traduit néanmoins pas par la mise en œuvre d'une quelconque stratégie de préservation. En effet, au même titre que la destruction qui repose sur un certain degré de systématisation, largement déployée dans les romans comme nous venons de le voir, la préservation contient une idée d'intentionnalité plus ou moins prononcée de protéger dans un cadre systématique d'un danger potentiel.

---

[683] Quantifier avec précision la déforestation ou d'autres éléments environnementaux en Amazonie est extrêmement difficile : certaines zones n'ont pas ou peu de couverture par satellites, d'autres sont très éloignées ou peu étudiées et certaines données nationales sont volontairement falsifiées… C'est pour cette raison que depuis quelques années, certains militants écologistes ont opté pour des campagnes ciblées sur la comparaison permettant de mieux quantifier, par exemple, la déforestation : « En forêt d'Amazonie, l'équivalent de deux mille terrains de football disparaît chaque jour » (source : *Reporterre*, 13/06/2014, disponible sur https://reporterre.net) ou plus récemment « L'équivalent d'un terrain de foot disparaît chaque minute en Amazonie » (source : *Le Soir*, du 6/07/2019, disponible sur LeSoir.be).

[684] Rappelons ici que nous n'émettons évidemment aucun jugement moral sur les positions environnementales des auteurs étudiés, d'autant que la situation écologique de l'Amazonie à leur époque n'a aucune commune mesure avec celle que nous connaissons aujourd'hui, ni en termes de connaissances, ni en termes de réalité : par exemple, d'après la FAO, entre 1492 et 1970, 1% de la forêt amazonienne a été détruite. Entre 1970 et 2005, cette même forêt s'est réduite de 14 %. Et depuis 2005, ce phénomène s'est largement accentué. Source : FAO. Voir notamment le tableau « Changement dans l'étendue des forêts et des autres terres boisées 1990 – 2005 ». URL : http://www.fao.org/forestry/32033/fr/.

La préservation suppose l'action, passive ou active, idées que nous avions déjà développées dès le premier chapitre de ce travail. En effet, les sociétés humaines modèlent leurs paysages en traduisant des volontés propres à l'humain. Elles agissent, volontairement ou non, *sur* le paysage et *avec* le paysage. La nature devient paysage par le prisme du regard humain, action passive ou contemplative (comme l'ont illustré Thoreau et les transcendentalistes[685]) ou, au contraire, active, qui le plus souvent mène à la destruction comme dans les trois œuvres étudiées.

L'action passive – l'*agir avec* – est celle du narrateur qui transcrit sur papier ce qu'il voit. Dans LPP, l'œil du personnage-narrateur transforme par exemple les ancestrales entités rocheuses isolées de la Savane en paysage parce qu'il veut ou ressent le besoin vital de le raconter cette nature.

L'*agir sur* est omniprésent dans les trois romans qui se caractérisent par le mouvement, flux pris à la fois dans sa dimension individuelle qui transforme la nature en paysage et dans sa dimension sociale qui la mue en territoire.

Préserver un milieu naturel aussi fragile que la *selva* amazonienne est très souvent lié à l'idée d'isolement et d'éloignement des effets de la présence massive des humains, considérés comme vecteurs de destruction. Nous savons l'importance de l'idée de lieu et d'interaction des éléments naturels dans toute étude écocritique, les deux constituant les axes centraux de l'étude écologique d'un texte.

Ces deux mots-clés d'isolement et d'interaction se manifestent naturellement dans les îles métaphoriques ou réelles ponctuant notre corpus, qui subissent tour à tour l'action passive et active de l'Homme. L'île est par essence un lieu isolé par sa condition d'*oikos* hors de l'espace et du temps, et constitue l'espace idéalement vierge où se réfugier et construire une nouvelle société. Depuis l'Atlantide, cette île gigantesque évoquée par Platon dans ses *Dialogues* (IV^{e} siècle av. J.-C.), en passant par l'*Utopia* (1516) de Thomas More, puis aux îles Solentiname du poète nicaraguayen Ernesto Cardenal[686], la littérature a aidé à la construction intellectuelle des espaces préservés et sociétés

[685] Sur l'idée d'*agir avec* et *agir sur* : Voir I,4.1.

[686]. Né en 1925 au Nicaragua, le poète mystique et révolutionnaire Ernesto Cardenal, prêtre et ancien ministre du gouvernement sandiniste, fonda dans les années 1970 une société monastique utopiste, qui perdure aujourd'hui, à Mancarrón, la plus grande des Îles Solentiname, situées dans le lac Nicaragua. Il y écrivit *El Evangelio de Solentiname* dont l'inspiration est proche de la Théologie de la libération. Les îles sont un motif récurrent de son œuvre, comme en témoigne le titre de la deuxième des trois parties qui composent ses Mémoires entreprises à partir de 1998 : *Les Îles Étranges*. L'écrivain argentin Julio Cortázar situe l'un de ses récits fantastiques, *L'Apocalypse de Solentiname*, dans cet archipel. Source : site des éditions L'Harmattan, qui édite son œuvre traduite en français, sur https://www.editions-harmattan.fr/.

utopiques autour des îles. Rappelons que malgré l'éminente condition continentale de l'Amérique, c'est dans sa partie insulaire que les utopies révolutionnaires ont trouvé le meilleur espace d'expression politique, telles les révolutions cubaine et haïtienne par exemple[687].

Outre ces récits centrés sur la figure de l'île, cette valorisation de l'insularité a favorisé une littérature où l'auteur institue l'espace géographique en territoire isolé du reste, comme dans *Comala* de Juan Rulfo, *Macondo* de Gabriel Garcia Márquez, ou bien le comté de Yoknapatawpha, figure récurrente de l'œuvre de William Faulkner[688], qui a tant influencé Mario Vargas Llosa[689] entre autres.

Dans les trois romans étudiés, de nombreux lieux sont ainsi traités par la mise en exergue de leur abord difficile et parfois périlleux, ceci à cause de leurs caractéristiques naturelles ou de phénomènes liés à l'orographie : les rapides (ou *pongos* de Manseriche) du Marañón peu avant de Borja, les structures rocheuses (ou *Tepuys*) qui forment à la fois un obstacle et un bouclier de protection et un repère vital, ou le désert (et sa pluie de sable) qui entoure la ville de Piura : Iquitos[690] (joignable encore aujourd'hui uniquement par bateau ou par avion), Borja, Piura, l'île de Fushía, Santa María de Nieva, la Maporita et le reste des *hatos* dans les plaines, les *caucharías* et Santa Mónica de los Venados sont autant d'espaces aux frontières desquelles butent les personnages.

Dans LCV, nous sommes constamment face à la fuite en avant : par exemple celle de Fushía, qui pour se préserver, décide de s'installer sur une île ; ou celle de Don Anselmo qui, fuyant son passé, trouve un sens à sa vie dans Piura, ville présentée comme

---

[687] L'insularité de certains territoires du continent explique bien des choses concernant ces événements. Rappelons que Cuba, les Philippines et Puerto Rico, trois îles, furent les trois derniers territoires à obtenir l'indépendance de l'Empire espagnol. Tout comme le fait qu'Haïti fût le premier pays au monde à établir une République noire suite à une révolte d'esclaves. En effet, la révolution haïtienne marqua la première révolte d'esclaves réussie du monde moderne qui déboucha sur l'abolition de l'esclavage sur l'île en 1793, avant l'année suivante d'être élargie à l'ensemble des colonies françaises. Haïti obtint son indépendance en 1804. Source : ROUPET Catherine-Eve, *Histoire d'Haïti. La Première République noire du Nouveau Monde*, Paris, Perrin, 2011.

[688] Yoknapatawpha est un lieu fictif, créé pour les besoins de son œuvre par l'auteur américain William Faulkner (1897-1962). Ce comté imaginaire de l'État du Mississippi, pays plat et fertile dont le nom assemble deux mots indiens, inspiré du comté de Lafayette, Mississippi, est l'incarnation du passé sudiste. De 1929 à 1973 il apparaît d'une manière très récurrente dans la plupart de ses récits. Source : KARL Frederick L., *William Faulkner*, Paris, Gallimard, 1994.

[689] « Sin la influencia de Faulkner no hubiera habido novela moderna en América Latina ». VARGAS LLOSA Mario, *El viaje a la ficción, ensayo sobre Juan Carlos Onetti,* Madrid, Alfaguara, 2008, p. 82.

[690] Joignable encore aujourd'hui uniquement par bateau ou par avion.

une île métaphorique. Plusieurs personnages tels Lalita, Bonifacia et Lituma font des allers retours entre Iquitos et la côte (Piura), dans une logique de fuite mais aussi quête de prospérité.

Dans *La Vorágine*, nous trouvons également une série d'espaces isolés (les *hatos*[691]), dans la plaine, mais en interaction entre eux du fait de l'activité liée au bétail. Ces espaces incarnent l'espoir, celui de pouvoir gagner sa vie grâce à la promesse de travail dans les *caucherías*, espaces également reclus bien que reliés au sein du vaste système d'exploitation mis en place par les *Señores del caucho*.

1. L'île comme utopie de la préservation.

a. L'île utopique.

La définition que nous retiendrons ici pour l'utopie est celle donnée par le CNRTL : il s'agit d'un système de conception idéaliste des rapports entre l'Homme et la société, qui s'oppose à la réalité présente et travaille à sa modification. Ce sont également toutes les idées qui participent à la conception générale d'une société future idéale à construire, généralement jugées chimériques car ne tenant pas compte des réalités, qui appartiennent au domaine du rêve, de l'irréalisable.

L'utopie, nous dit Paul Ricœur, est l'expression de l'imaginaire social : « Elle est à la fois projection poétique et revendication critique, un exercice de style suggérant un ailleurs, 'qui est aussi un nulle part' ou 'un autre temps'[692] ».

Ce « nulle part » et cet « autre temps » désignent un temps hors du temps, un exercice de style dans lequel les fleuves et le temps cessent de s'écouler (c'est le cas de Fushía sur l'île du Santiago), ou alors un temps à venir, toujours radieux et bienheureux (c'est celui de Santa Mónica de los Venados). En reprenant les termes employés par Cioran, il existe une « mécanique de l'utopie », qui mise sur l'avenir, l'assimilant « au

[691] Les *hatos* sont des fermes paysannes généralement destinées à l'élevage de tous types de bétail. Le terme désigne les hameaux paysans par extension.

[692] RICŒUR Paul, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986, p. 388.

surgissement d'un tout autre temps à l'intérieur du temps même[693] ». Cette double mécanique est en jeu dans LCV dans ces deux îles : la survie liée à la fuite d'une vie de malheur dont Fushía espère qu'il va prendre fin sur l'île du Santiago (rupture avec le passé), et l'espoir de construction d'un nouveau monde sur l'île métaphorique de Santa Mónica de los Venados (projection vers l'avenir).

Citons un extrait d'un texte d'Ernesto Cardenal en référence à ces îles utopiques, court passage qui illustre plusieurs aspects de l'idée d'Utopie, notamment l'idée de Terre promise ou de Paradis perdu par sa condition d'espace isolé et hors du temps :

> Solentiname estaba fuera de las rutas del progreso y fuera de las rutas del transporte y fuera de la historia, y hubiera estado fuera de la geografía si esto hubiera sido posible. Fuera de la historia lo estuvo a pesar de que en siglo XIX un joven indio de Solentiname fue sacado de allí y educado por un misionero y llego a ser jefe de Estado[694], conocido como el Indio Núñez[695].

Cette figure d'île utopique n'est pas sans rapport avec le concept de phalanstère, lieu de vie communautaire conçu au début du XIX[e] siècle par Charles Fourier (1810-1889) et qui a connu un certain succès en Amérique latine[696]. Comme nous allons l'évoquer plus bas, nous pouvons voir des échos en négatif de ces îlots sociétaux utopiques auraient un écho dans les colonies des *caucheros* dans l'Amazonie du début du XX[e] siècle. Dans LV, ces collectivités de *seringueiros*, hommes et femmes en quête d'un bonheur économique dans les *cauchería*s auront quelques points en commun, bien que diamétralement opposées, avec les communautés utopiques. *La Maporita* située dans la grande plaine pourrait également se placer dans cette logique d'espace isolé et autonome.

---

[693] CIORAN, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 113.

[694] Médecin et homme politique nicaraguayen d'origine indigène né sur l'île de Solentiname, José Núñez (n/d) fut chef d'État entre 1834 et 1835.

[695] CARDENAL Ernesto, *Las insulas extrañas*, *Memorias II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 91.

[696] Ce concept lié au courant du socialisme utopique, promus par des intellectuels et industriels idéalistes, eut un certain succès en Amérique latine, notamment en Argentine et au Brésil. Citons les cas du phalanstère du Saï fondé par le Dr Mure entre 1841 et 1843, ou de Santa Catarina dès 1841 au Brésil (Source : BACHELET Louise, *Phalanstère du Brésil. Voyage dans l'Amérique méridionale*, Paris, Agence coloniale du Brésil, 1842) ; au Pérou, la Colonia Los Buenos Aires (Source : ABRAMSON Pierre-Luc, *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 358) ; enfin, en Colombie, la colonie tentée par Élisée Reclus en Nouvelle Grenade en 1851 (Source : ABRAMSON Pierre-Luc, « Élisée Reclus et l'Amérique latine », in *Élisée RECLUS : écrire la terre en libertaire*, Orthez, Éditions du Temps perdu, 2005, p. 37).

Concernant LCV, la notion insulaire est incarnée par différents espaces qui s'imbriquent les uns dans les autres, dans une construction en abyme savamment agencée : la Maison verte est un îlot dans Piura, ville-île qui représente elle-même une portion de l'Amazonie dans le désert, à son tour isolée du reste du pays. Ces îles sont reliées entre elles par deux personnages : Lituma et Bonifacia, dont le nom évolue au gré de ses étapes sur ces îles métaphoriques. Fushía, quant à lui, navigue continuellement sur le fleuve à la recherche d'un endroit préservé où se mettre à l'abri. Son voyage en quête d'une vie meilleure construit néanmoins un parcours de destruction. Cependant, Don Anselmo et lui seront les seuls personnages qui seront capables de construire une structure isolée et indépendante, la maison close dans le cas de Don Anselmo et le système de contrebande sur l'île dans celui de Fushía. Rappelons que c'est sur l'île du Santiago que Fushía trouve le seul moment de calme et de stabilité dans la narration.

C'est cependant dans LPP que nous allons trouver le plus d'indices de cette construction intellectuelle et physique d'un espace utopique. Le roman de Carpentier se caractérise en effet par un cheminement où, comme dans LV, se constitue peu à peu un groupe humain qui s'agglutine autour de son membre fondateur, quelqu'un venu de l'extérieur, incarnant la une culture occidentale.

Tant dans LV que dans LPP, plusieurs éléments nous invitent à lire certains parallèles entre l'arrivée des Espagnols en Amérique et le parcours accompli au fil des deux récits dont l'un lié à la destruction et l'autre à la colonisation. En effet, l'imaginaire de la découverte de l'Amérique est très présent dans l'idée d'utopie.

La découverte des Amériques est, selon Claude Lévi-Strauss, l'histoire de la quête d'un lieu d'enchantement :

> Les Espagnols ne sont pas tant allés acquérir des notions nouvelles que vérifier d'anciennes légendes : les prophéties de l'Ancien Testament, les mythes gréco-latins comme l'Atlantide et les Amazones ; à cet héritage judéo-latin s'ajoutaient les légendes médiévales comme l'Empire du prêtre Jean et l'apport indien : l'El Dorado, la Fontaine de Jouvence[697].

Le Nouveau Monde incarne la promesse d'un âge d'or à conquérir, un royaume de jouvence et d'abondance pour l'Ancien Monde : en 1526, au Mexique, Francisco de

[697] Cité par MAHN-LOT Marianne, *La découverte de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 1970, p. 90.

Coronado part à la recherche de « l'Île des sept cités[698] » pendant deux années jusqu'aux confins du Colorado ; au Pérou, les Conquistadores sont en quête du « pays de la cannelle ». La quête de l'El Dorado et la possible rencontre avec les Amazones alimenteront également les ambitions et les rêves.

Ainsi, la découverte du Nouveau Monde était aussi la possibilité d'expérimenter dans ces nouvelles terres des idées impossibles à mettre en place sur le Vieux Continent, sources de multiples projets utopiques : « el secular sometimiento del joven continente a colonizadores viejos y nuevos [que] ha provocado, en contrapartida, el surgimiento de innumerables utopías[699] ».

Toute cette mythologie constitue une part essentielle de l'Histoire de l'Amérique latine qui se reflète évidemment dans sa littérature. Cette Histoire est au cœur de la démarche de Carpentier dont l'œuvre se caractérise par une quête des racines, de l'identité volée. Tel un conquistador, lui aussi est à la reconquête d'un passé perdu, comme l'illustre la construction mythologique qui structure LPP, dans laquelle l'espace naturel joue un rôle central.

Pendant le Moyen Âge, l'Église monopolise pour des raisons évidentes le Mythe de la Terre Promise. Mais avec la Renaissance et la découverte du Nouveau Monde, l'Europe découvre un monde où tout est à faire (d'un point de vue européen, bien entendu). Dans son article « La ciudad de Paititi », Carpentier souligne que « Desde la Edad Media el misterio geográfico se ha visto eliminado gradualmente del Viejo Continente […][700]. » Le mythe se convertit dès lors non pas tant comme la quête d'une Terre Promise par Dieu que comme la promesse d'une nouvelle terre qui offrirait à l'Homme bonheur et prospérité. C'est le moment historique où convergent les légendes bibliques, les mythes gréco-romains (Platon, Ovide et Sénèque) et d'autres nouvellement construits, en un concept fondamental pour l'imaginaire américain : l'El Dorado pour les Espagnols (appelé Manoa par les amérindiens natifs).

---

[698]GAFFAREL Paul, « L'île des Sept Cités et l'île Antilla », in *Actas de la 4ª reunión del Congreso internacional de los americanistas*, Madrid, 1881, (t. I), p. 198-214. [en ligne] Disponible sur https://www.cervantesvirtual.com.

[699]VELAYOS ZURDO Oscar, *Historia y Utopía en Alejo Carpentier*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 97.

[700] CARPENTIER Alejo, *Letra y solfa*, Caracas, Síntesis Dosmil, 1975, p. 270. Cet article écrit en août 1954 retrace l'expédition de Sebastián Snow vers Paitit.

b. L'île comme topos de la préservation.

Comme nous l'avons vu, l'île est le cadre idéal de la construction d'une utopie et est associée à l'idée de préservation, qui se décline en des rapports néanmoins contrastés avec l'environnement. Si l'emploi de l'île à cette fin est très explicite dans *Los pasos perdidos* et *La casa verde*, il se révèle plus ténu dans *La Vorágine*.

Certains personnages principalement de LPP et LCV vont construire une stratégie de préservation personnelle et circonscrite à leur existence diégétique dans le roman. Par contraste, leurs actes auront des conséquences parfois destructives sur la nature. Pour LPP, nous allons nous concentrer sur le passage de la découverte du village de *el Adelantado*, ses structures et le rapport avec la nature.

Existe-il dans notre corpus un discours lié à la préservation de la nature ?

Si la destruction est un élément structurant essentiel à l'œuvre dans la construction des trois romans, en ce qui concerne la préservation, le résultat est plus mitigé. La préservation apparaît dans le milieu naturel normalement après une destruction réelle ou la menace d'une destruction potentielle, comme nous venons de l'expliquer. L'être humain agit sur le non-humain, ce qui produit la destruction à différents niveaux ; ensuite, surgit la nécessité de la préservation pour éviter la répétition du geste destructeur ou tout simplement comme réflexe de protection. L'homme agit avant tout pour se protéger, et si dans le même temps il préserve la nature, ce n'est que par un effet de conséquence.

Cela explique en partie pourquoi nous avons placé ici la préservation à la place de la soutenabilité, aspect écologique que nous aurions pu placer d'une manière tout à fait légitime ici, et laisser pour la fin du processus, la préservation. Au début du prochain et dernier chapitre, nous reviendrons plus longuement sur cet aspect.

À partir de toutes les appréciations précédentes, nous allons employer l'imaginaire utopique autour de l'île, pour déceler dans notre corpus la possibilité d'un discours de préservation ; nous allons voir quel est le type de discours et pour quel type de préservation. Malgré l'existence d'espaces communs aux trois textes, et la multiplicité d'îles existantes, l'interprétation différera nécessairement.

L'utilisation d'un certain concept de préservation va nous servir pour approfondir encore davantage la question des rapports humain/non-humain et le sens d'isolement tant

d'une collectivité (ville, groupe social ou communauté) que de l'individu (personnage en fuite et isolé dans un but de préservation de sa vie).

II. La Vorágine.

Sortir du labyrinthe et témoigner : (se) préserver.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, dans *La Vorágine* ainsi que dans *La casa verde*, la dynamique du déplacement entre lieux séparés, soit par de longues distances, soit par des phénomènes orographiques ou naturels, structure le récit ; associée à la difficulté, elle génère une rhétorique, un flux d'informations pour le lecteur, car le sujet est prégnant et ne s'improvise pas dans des espaces caractérisés par ces conditions naturelles, surtout pour des étrangers qui ne savent pas lire la nature. Dans *La Vorágine,* tout mouvement est intrinsèquement dépendant du milieu naturel comme en témoigne le paratexte. Le prologue, qui forme part intégrante de la fiction romanesque, relie l'existence même du livre à la survie des *caucheros* disparus, à leur capacité à quitter l'épicentre de l'action dans la forêt, l'endroit où ils se sont réfugiés pour attendre l'arrivée d'un sauveur : « Creo, salvo mejor opinión de S.S., que este libro no se debe publicar antes de tener más noticias de los caucheros colombianos del Río Negro o Guainia […] ». (LV : 75) Sortir de ce labyrinthe est extrêmement compliqué. L'orographie exceptionnelle des Andes ou les eaux très agitées des affluents qui vont se jeter dans le Río Negro ou le Marañón[701] font de ces espaces un labyrinthe dont il est extrêmement difficile de s'extirper, ce qui explique la dépendance de l'homme par rapport à ce milieu. Quant à la grande plaine, espace qui occupe un bon tiers de la narration de LV, les personnages y sont tout autant tributaires de la nature en ce qui concerne leurs déplacements.

1. Îles et labyrinthe naturel.

Nous avons évoqué le labyrinthe comme métaphore de la structure naturelle de la *selva*, pour quiconque n'en est pas natif. Il faut rappeler que le labyrinthe est une construction intellectuelle, une invention de l'homme, à l'image de son intérieur. Cette image naît donc à travers le prisme occidental qui voit un labyrinthe là où se trouve

[701] Par exemple, les rapides (ou *pongos*) dans la région connue sous le nom de « *ceja de la selva* », correspondant aux provinces péruviennes d'Amazonas, l'est de La Libertad, San Martín et Huánuco.

simplement un dédale de fleuves et d'espaces boisés. *La trocha*, i.e. la voie ouverte par la main humaine à l'aide d'une machette, est l'une des façons de construire ce labyrinthe.

Cette idée de labyrinthe se trouve en bien des aspects confrontés à l'idée d'utopie, et par conséquent à celle de préservation. Dans notre corpus, le labyrinthe est représenté par tout ce qui se trouve autour de l'île, centre isolé du reste mais auquel on peut accéder en choisissant les bons chemins. En restant sur l'île, l'homme agit *avec* la nature, tandis qu'en cherchant le centre, en « construisant » ce labyrinthe au milieu de la forêt, il agit *sur* la nature.

Borges définissait le labyrinthe comme un lieu « determinado y circunscripto (y por lo tanto, finito), cuyo recorrido interno es potencialmente infinito[702] ». Dans LV, les personnages évoluent dans cette nature « déterminée et circonscrite » au cours d'un voyage potentiellement infini vers le plus profond de la forêt en quête d'un hypothétique centre, ce point impossible qui contient en quelque sorte tous les autres, une sorte d'Aleph amazonienne à laquelle mèneraient tous les cours d'eau, cette île utopique où tout peut advenir.

Nos personnages trouvent une échappatoire dans les îles mais le chemin pour y parvenir nécessite un déplacement incessant. L'idée de labyrinthe, associée à celle de déplacement et donc d'instabilité, est en contradiction fondamentale avec celle d'île, espace linéaire, qui symbolise la stabilité. Le titre du roman de Rivera reflète ce mouvement spatio-temporel perpétuel qui structure l'œuvre : *vorágine* est synonyme de *vortex*, mouvement hélicoïdal hypnotique qui convoque l'idée d'infini et d'illusion. On pourrait d'ailleurs interpréter le chiffre huit associé à leur arrivée à la fondation comme l'une des métaphores employées par Rivera pour se référer à cette spirale presque infinie : en effet, c'est le nombre de jours qu'il faudra à Cova et Alicia pour parvenir à La Maporita : « Ocho días después divisamos la fundación » (LV : 98). Soulignons ici le rôle stratégique de l'édifice du bâtiment de la fondation car seul un repère fixe permet d'échapper à l'attraction du vortex et de la boucle infernale.

La Maporita, tout comme les *hatos*, a une fonction très marquée dans toute cette dialectique du mouvement : les verbes d'action s'y multiplient malgré le fait que la séquence se déroule dans l'intérieur de la maison. Le sujet dans ce premier échange entre

[702] Source : ALMEIDA Iván, « Borges, o los laberintos de la inmanencia » in *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, Rafael Olea Franco, 1999, p. 35-39.

les nouveaux venus et les colons tourne autour de la possibilité de partir avec Barrera, *el enganchador*, afin de gagner sa vie. Le constant déplacement nourrit la diégèse : dès l'arrivée de Cova et Alicia, il faut rapporter au *hato* la nouvelle de leur venue, raison pour laquelle Miguel, l'un des employés, partira la nuit même (ce qui constitue d'ailleurs le point de départ d'une sous-trame dans la narration, puisque c'est à ce moment que Barrera est informé de la venue des fugitifs). Nous sommes face à un jeu d'échecs dans laquelle les pions sont déplacés entre La Maporita et les *hatos* où se trouvent les hommes de Barrera.

La Maporita, tel un comptoir en lisière de la forêt, est la première des *îles* du roman. Ses habitants sont obsédés par l'idée d'en fuir et les personnages de Cova et Alicia sont face à un labyrinthe de possibilités. Finalement, Cova décide de partir vers *el hato* des hommes de Barrera tandis qu'Alicia sera emmenée de force vers la forêt, enlevée par Barrera.

Ces îles métaphoriques sont autant d'étapes avant d'entrer au cœur de la *selva*, perçu comme la promesse utopique d'une vie meilleure dans un mouvement de fuite centripète des lieux de destruction. Tous ces espaces qui précèdent la forêt sont comme des rochers auxquels s'agripper et sur lesquels se poser avant de reprendre la route. Des espaces protégés et protecteurs, qu'ils soient dotés d'une végétation dans laquelle se ressourcer ou de grands espaces vides à perte de vue qui permettent d'anticiper le danger.

Dans LV, La Maporita, el *hato* et les casernes, lieux construits par l'Homme dans une démarche évidente d'isolement, sont les antichambres de ceux où réside l'espoir de gagner sa vie (les *caucherías*), source de concurrence qui génère nécessairement des tensions. Afin de s'en prémunir et les contenir, il est fait usage d'armes à feu et de violence explicite. (II.2.3). On retrouve à nouveau la dialectique préserver/se préserver.

Une fois que la narration se situe dans la forêt, ces îlots métaphoriques et faussement protecteurs seront les lieux habités par les *caucheros*, les hommes et femmes qui survivent dans des espaces parfois insalubres et soumis à la violence verbale et physique des propriétaires. Il va s'agir d'espaces certes protégés par leur isolement mais paradoxalement, synonyme de danger pour le groupe. Les baraques où se trouvent Alicia et Griselda, tout au fond de la *selva* brésilienne deviennent l'épicentre du labyrinthe pour le groupe de Cova et Franco. Dans cette quête, ils vont parcourir les communautés de seringueiros, espaces très éloignés d'une quelconque idée de préservation naturelle, mais que nous pouvons assimiler, par un jeu de miroir, à la réalité des colonies utopiques.

2. Dire pour préserver et se préserver.

Si le texte ne renferme pas d'exemple explicite d'espace préservé sur lequel nous aurions pu établir une analyse comme dans le cas de l'île pour LCV et de la ville fondée par *el adelantado* en LPP, le personnage de Clemente Silva peut néanmoins être associé à l'idée de préservation.

En effet, c'est lui qui va nous raconter en grande partie la vie dans les *caucherías*, dans ces espaces sociétaux créés presque de manière spontanée selon les lois de l'offre et de la demande dans la forêt et celle du marché, ie les possibilités d'exploiter l'hévéa et la demande internationale en caoutchouc. Il s'agit toujours de l'installation dans la forêt de regroupements humains d'hommes et de femmes qui vont habiter dans un espace naturel sauvage ou semi sauvage. Ils le font dans l'espoir d'améliorer leurs conditions de vie. Ainsi créent-ils des sortes de colonies pendant une période de temps qui correspond au temps d'exploitation du bien naturel, dans ce cas l'hévéa. Dès lors que la source est épuisée, se produit un mouvement en masse vers un autre espace d'exploitation. Chaque fois plus fatigués, épuisés par l'effort, les indigènes et métisses des exploitations établissent un rapport de corrélation d'exploitation : les arbres dont ils extraient le latex sont exploités tout comme eux le sont par les propriétaires des *caucherías*. Ces îlots humains, installés de façon sommaire dans des espaces naturels extrêmement fragiles sont l'expression de l'échec constant de sociétés précaires organisés autour d'une utopie : l'enrichissement par l'exploitation d'une ressource naturelle finie.

Ces colonies ont une structure propre et sont régies par un ensemble de règles à respecter qui s'apparentent à celle de l'esclavage :

> Cada empresario de caucherías tiene caneyes[703], que sirven de viviendas y bodegas. […] Esos depósitos o barracas jamás están solos, porque en ellos se guarda el caucho con las mercancías y las provisiones y moran allí los capataces y sus barraganas. […] El personal de trabajadores está compuesto, en su mayor parte, de indígenas y enganchados, quienes, según las leyes de la región, no pueden cambiar de dueño antes de dos años. (LV : 250)

Le lecteur découvre à ce moment-là quelque chose qu'il avait déjà pressenti dans un passage étudié précédemment, le moment où Griselda montrait les photographies de ce qu'elle décrivait comme des bâtiments et des structures modernes prises dans les

[703] Les *caneyes* sont de grandes cabanes ou remises.

caucherías : le lecteur pouvait lire dans ces mots pleins d'illusion l'espoir sincère d'une vie meilleure, ces structures étant en réalité de pauvres maisons de fortune. Maintenant, quelques pages plus tard, il découvre l'évidence du décalage. Il est à noter que les responsables du dégât écologique – les ouvriers métisses et indigènes[704] – dorment avec la gomme, qui est le résultat de l'extraction. La sève de l'arbre emballée et déjà transformée en gomme est stockée et manufacturée, déjà prête à être acheminée vers l'Occident. Elle est bien conservée et préservée de toute dégradation pour ce long voyage. C'est donc en lui octroyant une valeur de marché, au prix de la dégradation environnementale et humaine, que l'on conserve et protège le fruit de la nature.

Dans son récit, Silva évoque également une autre île, un lieu où sont expédiés les indigènes condamnés pour vol ou désobéissance, paradigme de l'échec du système et démonstration de la rupture du collectif :

> Ahí está la isla del Purgatorio, en donde han visto perecer, por mandato del capataz, a los caucheros desobedientes, a las indias ladronas, a los niños díscolos, amarrados a la intemperie, en total desnudez, para que los zancudos y los murciélagos los ajusticien. […] antes de cumplir cinco años, salen a los cauchales en la cuadrilla de las mujeres, con miedo al patrón, que los obliga a picar los troncos, y con miedo a la selva, que debe odiarlos por su crueldad. […] Siempre anda con ellos algún hachero que les derriba determinado número de árboles, y es de verse entonces cómo, en el suelo, torturan el vegetal, hiriéndole ramas y raíces con clavos y puyas, hasta extraerle la postrera gota de jugo. (LV : 331)

Enfin, après le Purgatoire, Silva dénonce la violence du rapport à l'arbre dans une scène de torture qui évoque la Passion du Christ (les clous plantés dans ses branches, qui figurent les bras du Christ), créant un lien direct entre le traitement du végétal et celui de l'humain dans ce système esclavagiste. L'arbre, déjà à terre, est torturé et vidé de son sang jusqu'à exprimer la dernière goutte, dans une longue personnification. La hache évoque également la possible revanche de la forêt, tel Torquemada qui construit un bûcher pour les hommes à l'aide du bois de la croix du Christ, comme nous le rappelle Victor Hugo dans son poème « Le crucifix » de 1873 :

> Torquemada, j'entends le bruit de ta cognée ;

[704] En tant qu'ils en exécutent concrètement le geste qui lèse l'arbre, il n'est pas question ici de responsabilité morale.

Tes bras sont nus, ta face est de sueur baignée ;
À quoi travailles-tu seul dans ton noir sentier ? -
Torquemada répond : - Je suis le charpentier
Et j'ai la hache au poing dans ce monde où nous sommes.
- Qu'est-ce donc que tu fais ? - Un bûcher pour les hommes.
- Avec quel bois ? - Avec la croix de Jésus-Christ.

Ici la destruction est totale et anéantit toute possibilité de préservation de l'environnement. Seul Dieu semble ici en capacité de juger les hommes pour ce qu'ils font. L'espoir de tout préservation ne peut en effet faire face à la destruction méthodique et systématique de la nature.

Le mouvement propre à la fuite ainsi que le système d'exploitation rendent donc impossible toute préservation. Une fois que Cova et Franco sont parvenus à retrouver Griselda et Alicia, la quête du centre se déplace et le groupe poursuit son itinérance. À la tête de ce petit groupe, Cova paraît être le seul à prendre des décisions. Le groupe se guide comme il peut dans la forêt à l'aide des rivières, perdu dans le labyrinthe. Il s'agit alors d'une utopie inversée dans laquelle Cova, contre sa volonté, acquiert le statut de Christ rédempteur, rôle partagé avec Silva.

> Es imposible convencer a estos importunos, que me apellidan su redentor; Hablé con ellos, exponiéndoles al contagio, y están resignados a regresar. Ya les repetí que no tengo víveres. Si me acosan, nos obligarán a tomar el monte ¿Por qué no se van al carey de Yaguanari en espera del vapor Inca? De hoy a mañana arribará. (LV : 383)

Clemente Silva joue un rôle similaire dans le texte : il représente l'ultime chance de salut. Dans les chapitres précédents, nous avons régulièrement fait référence au soin porté par Rivera à l'anthroponymie symbolique de ses personnages. C'est le cas encore une fois concernant Clemente Silva. Son nom de famille (Silva), dont nous avons déjà proposé l'analyse, est associé à un prénom à valeur adjectivale (Clemente) qui évoque la bonté, la douceur, mais également la capacité à pardonner. En parlant d'une personne qui détient une certaine forme d'autorité, cela signifie la pratique du pardon envers le coupable d'offenses et l'atténuation de la rigueur de son châtiment. La fonction symbolique de ce personnage est donc de souligner que la *selva* n'est pas que force brute et violence, mais bien au contraire, un être capable de pardon.

Cette association anthroponymique montre également le rapport de Silva au milieu naturel : l'homme-arbre incarne la clémence de la *selva*, mais aussi envers cette dernière qui lui a volé son fils, mort écrasé par un arbre. Loin de vouloir s'en venger, Silva est le seul personnage qui montre de la clémence pour cette forêt menacée et dévastée. Pour ce faire, la seule manière d'agir est le témoignage. Car dire, c'est préserver. Rappelons-nous ici qu'à l'inverse, se taire, c'est détruire, comme l'illustrait la folie de Cova rendu muet (« idiotizado ») après l'incendie qui contrastait avec l'image d'une nature refusant de se laisser museler : « […] era bello y aterrador el espectáculo de aquella palmera heroica, que agitaba alrededor del hendido tronco las fibras del penacho flamante y moría en su sitio, sin humillarse ni enmudecer. » (LV : 170) L'acte de dire, ultime acte de résistance, rentre dans la même dialectique : protéger/se protéger.

Le dernier espace isolé, espace vide dans la *selva*, confirme ce que nous venons d'exposer :

> Sí, es mejor dejar este rancho y guarecernos en la selva, dando tiempo a que llague el viejo Silva. Improvisaremos algún refugio a corta distancia de aquí, donde sea fácil a nuestro amigo encontrarnos y se consiga leche de seje para el niño. (LV : 383)

L'image de cette tribu perdue dans le désert, fuyant les dangers comme autant de plaies bibliques, crée un final apocalyptique : nous sommes face à un groupe condamné à mort par l'isolement. Seul l'enfant, qui se bat pour vivre depuis le ventre de sa mère, incarne ici la possibilité de survie et de transmission, comme le suggère son père lorsqu'il dit : « Yo marcharé adelante, con mi primogénito ». (LV : 383)

À ce point ultime de la narration qui précède l'épilogue, le sort des survivants et le dénouement du récit dépendent d'un élément exogène à la forêt, la feuille de papier où est notée la route empruntée par le groupe, et du fait qu'elle parvienne ou pas entre les mains de Silva, leur seul espoir de survie. Nous apprendrons leur probable échec par le célèbre « Les devoró la selva ! » (LV: 385) qui clôt le roman, échec relatif puisque l'histoire nous est parvenue, ce qui indique que le narrateur en a hérité et a pu la transmettre.

Nous sommes ici face à la préservation de la vie des personnages, menacés tant par les humains (les *caucheros* contaminés, la peur d'être découvert par Barrera) que par les non-humains (la contamination des eaux, les marais, les rapides, l'extrême humidité et

le manque de nourriture). Encore une fois dans le texte, le personnage essentiel de Clemente Silva fait le lien entre nature et culture, entre humain et non-humain.

C'est le cas également d'autre personnage, secondaire dans la trame et le texte, mais important dans la diégèse et genèse fictionnelle du roman, l'ami de jeunesse Estébanez. Comme cela a été dit précédemment, c'est Ramiro Estébanez, qui fonctionne comme le contrepoids de Cova, qui va l'inciter à écrire ce récit et ainsi justifier l'existence même du livre. En effet, le roman s'ouvre, rappelons-le, sur le prologue écrit par l'auteur réel du roman (José Eustasio Rivera), suivi d'un fragment d'une lettre de Cova. Cette structure autoriale induit la nécessaire préservation cette fois du récit original pour permettre la transmission de l'histoire. Rappelons cette phrase dans LPP, également située à la toute fin du texte, dans laquelle le personnage-narrateur affirme que « los mundos nuevos tienen que ser vividos antes que explicados » (LPP : 333). Il souligne ici l'évidence selon laquelle il faut vivre les événements extraordinaires avant de les raconter, mais aussi, les raconter avec fidélité, au plus près du réel, en évitant le prisme déformant de la mémoire, d'où le besoin existentiel de feuilles pour raconter.

Dans LV, la préservation est donc paradoxalement permise par l'exploitation de l'arbre qui fournit à la fois l'écorce, qui est utilisée par Clemente Silva pour graver son désarroi dans la quête de son fils disparu, mais aussi la matière dont sera fait le papier dont dépendent à la fois Cova et le personnage principal de LPP. Préserver va rimer avec destruction dans ce cas, dans cette occidentalisation du milieu naturel.

Si la destruction est organisée de façon systémique, l'idée de préservation dans LV est bien plus ambivalente. D'une part, elle relève essentiellement d'une démarche égocentrée et anthropocentrée (qui consiste à se préserver) qui est souvent génératrice de destruction naturelle. D'autre part, elle naît de la volonté de dire, de transmettre, et est dans ce cas encore équivoque comme l'illustre le besoin de papier pour écrire la nature, qui suppose de l'exploiter. Quant à la préservation directe de la nature, il n'y a pas dans LV un seul geste qui puisse nous indiquer un questionnement en ce sens. Nous ne devons pas confondre la dénonciation avec l'action, quand bien même les mots de Silva que nous avons déjà analysés dans le point précédent, qui évoquaient le souci des générations futures, sont la preuve d'une certaine sensibilité écologique.

III. Los pasos perdidos.

L'utopique retour aux sources dans

Il y a chez Carpentier une étroite interrelation entre le voyage et le mythe d'un Monde Meilleur. Très souvent, « el buen país » est le lieu inconnu, sur lequel nous possédons une information édulcorée qui va stimuler l'illusion et le départ vers lui ; raison pour laquelle les deux sujets sont souvent associés dans les œuvres de l'auteur cubain. Lui-même le dit par personnage interposé (Estéban) dans *El siglo de las luces* en 1962 :

> Según el color de los siglos cambia el mito de carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiera en el tiempo presente – en cualquier tiempo un – un mundo mejor[705].

Les mythes sont actualisés en permanence avec les contenus essentiels et éternels qui leur sont propres mais avec le contenu historique de chaque époque. Ainsi le mythe d'un Monde Meilleur apparaît-il décliné de différentes façons : une Terre Promise, un Paradis Perdu et finalement une Société Meilleure ou une Utopie. Il y a un sens au fait que les Utopies aient surgi à l'époque de la Renaissance, période marquée par les grands voyages, propices pour rencontrer d'autres terres et d'autres manières de vivre.

Tissant un rapport étroit entre voyage, mythe et utopie, Carpentier fait sienne la phrase du critique chilien Ariel Dorfman : « el diálogo entre los hechos y los Mitos es la esencia de la humanidad[706] ». Le mythe est ici traversé par les courants idéologiques de l'époque, et envisagé comme la projection d'un futur souhaitable, marquant un profond changement de perspective historique : « la época mitológica está volcada hacia adelante, o sea, que la Edad de Oro se concibe en el futuro[707] ».

Dans LPP, à travers sa recherche de la trille (*trino*) qui est à l'origine de la musique ancestrale, le narrateur part dans un voyage à travers le temps, sur les traces des origines de son histoire et de l'Histoire latino-américaine, en un mot, en quête d'un

705 CARPENTIER Alejo, *El siglo de las luces*, Barcelona, Bruguera, 1980 [1962], p. 241.
706 Collectif, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 378.
707 OSPOVAT Lev, « El hombre y la historia », in *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, *op. cit*., p. 277.

Paradis Perdu. Le parcours de ce compositeur d'origine cubaine qui vit à New-York débute tout naturellement lorsqu'il renoue avec sa propre enfance en retrouvant sa langue maternelle, l'espagnol, lors de son arrivée sur le sol latino-américain. L'importance de ce premier pas est soulignée par le rappel qu'en fait le compositeur vers la fin du roman : « El idioma de los hombres del aire, que fue mi idioma durante tantos años, desplaza en mi mente, esta mañana, el idioma matriz -el de mi madre, el de Rosario. » (LPP : 284).

Ce retour aux sources favorise la formulation de son aspiration à un Monde Meilleur, rompant avec l'apathie qui l'envahissait dans sa vie newyorkaise. Selon Oscar L. Velayos Zurdo :

> Hay […] una larga serie de tradiciones y creencias cuyo denominador común es un sentimiento de añoranza por un Mundo Mejor, disfrutado – o simplemente existente- en un pasado que se idealiza, pero vedado en la actualidad bien porque aquel degenerara hasta llegar a desaparecer, o bien por haber sido arrancados de él un cierto número de individuos desterrados. En este caso, pues, la Edad de Oro se coloca atrás, en épocas pretéritas. Tal pasado mítico, […] puede tener un poderoso influjo en el presente y hasta condicionar el futuro[708].

La quête du narrateur est au départ motivée par l'insatisfaction et l'envie de rompre avec sa vie passée – sa femme, son travail et sa vie quotidienne – en est le moteur initial. Le roman s'ouvre sur l'image d'une scène de théâtre, projection de l'inconscient du personnage qui est déjà tourné vers un ailleurs dans lequel coule un fleuve. Le compositeur se sent esclave dans la grande ville, sentiment qu'avait déjà exploré Capentier dans *El reino de este mundo* à travers la voix des esclaves : « ¿Tendré que seguir lavando calderas ? ¿tendré que seguir comiendo bambues ?...[Es] el desgarrado gemir de los pueblos llevado al exilio[709] ». La grande ville décrite dans les premières pages du roman est un univers désincarné où règnent l'ennui, la monotonie et la solitude, à l'opposé du monde organique toujours en mouvement dans le pays sud-américain : « Los hombres que me rodean, van, vienen, se cruzan sobre la ancha acera, llevando un ritmo ajeno a sus voluntades orgánicas. » (LPP : 302). La décision de la quitter provoque l'ouverture du rideau sur un monde insoupçonné dans lequel se déploiera l'épopée tropicale. Dans un réflexe protecteur, la nature fera retomber ce rideau à la fin du récit, en cachant la forêt et en dissimulant par la montée des eaux l'entrée du tunnel et la marque – d'origine humaine – qui permettait de le situer.

708 VELAYOS ZURDO, L. Oscar, *op. cit.*, p. 95.
709 CARPENTIER Alejo, *El Reino de este mundo*, *op. cit.*, p. 82.

À partir de ces considérations, nous nous proposons d'explorer le rapport à une hypothétique préservation de l'environnement. Notre point de départ consiste à considérer l'idée d'utopie dans un espace physique très marqué par l'environnement naturel comme un élément forcément en concomitance avec le concept de préservation. Cette construction d'un nouvel espace social et sociétal passe obligatoirement par un questionnement des étapes précédentes, des échecs et des possibles réussites à partir du nouveau projet, comme l'illustre, avec des nuances, l'île symbolique de Santa Mónica de los Venados.

Comme dans LV, dans la recherche d'un centre qui structure le parcours du personnage, le texte évoque l'idée de labyrinthe : « bordeándose las mesetas, pasándose de un curso a otro por pequeños laberintos de aguas mansas. » (LPP : 230). La ville apparaît dans la narration comme un élément extérieur à la nature. Peu avant la description du village de *el adelantado*, le narrateur remarque les surfaces rocheuses couvertes de lierre (« un farallón revestido de yedras raras », LPP : 231), image d'un espace abandonné et repris par la nature : la ville apparaît, une ligne plus bas, présentée d'un point de vue totalement opposé, en dehors de la nature.

> Lo que veo allí, en medio del pequeño valle, es un espacio de unos doscientos metros de lado, limpiado a machete, en cuyo extremo se divisa una casa grande, de paredes de bahareque, con una puerta y cuatro ventanas. Hay dos viviendas más pequeñas, semejantes a la primera en cuanto a construcción, situadas a ambos lados de una suerte de almacén o establo. También se ven unas diez chozas indias, de cuyas hogueras se levanta un humo blanquecino. (LPP : 231)

Il s'agit d'une description sans trace de nature. Nous sommes face à un espace urbain en construction, décrit précisément dans son organisation. Rien n'est laissé au hasard naturel de l'environnement. Les foyers indiens restent à l'écart, simplement évoqués par la fumée de leurs cheminées.

Nous sommes face à une logique purement coloniale. Nous ne pouvons pas oublier, comme nous l'avons noté précédemment, que le groupe qui s'est formé autour du narrateur est totalement archétypal en ce qui concerne la répétition des schémas de la colonisation. Étant donné que la description est centrée sur les aspects matériaux, le fondateur de la ville va nous rappeler les difficultés inhérentes au prodige de la construction dans un milieu non propice pour une ville moderne comme, par exemple, transporter les matériaux via le fleuve. Il construit une ville idéale, dans un espace semi-

sauvage, une vallée oubliée du temps, mais, paradoxalement, il le fait à l'écart de la nature. Les éléments naturels qui apparaissent (faune, fleuve et arbres) sont en réalité des outils culturels (bétail, moyens de transport et matériel de construction), qui ont toujours une utilité pour l'homme. *El Adelantado* décrit sa ville sans pathos, procédant comme un urbaniste moderne ; il précise plus bas que la condition de *Paradis* avait disparu très rapidement une fois qu'il avait découvert que les maladies, l'inondation et les conflits existaient comme de l'autre côté du tunnel.

Dans la séquence, le seul élément lié à la préservation est donné par l'histoire personnelle de Pablo (qui n'est autre que *el Adelantado*). C'est seulement à ce moment que nous découvrons son véritable nom. Pablo, par la voix du narrateur, dévoile peu à peu le mythe de la ville cachée. Nous découvrons alors qu'il avait découvert la ville pendant ses recherches d'un El Dorado espérant y trouver de l'or. Pendant un long passage (LPP : 233-239), nous sommes face à la description, parfois détaillée, d'un véritable processus de colonisation du territoire indigène : depuis l'arrivée provoquée par le hasard d'un espace inconnu (« Y una mañana se asoma al mundo de las Grandes Mesetas »), l'aide des indigènes et les soins reçus («Cuando desemboca en este valle, una llaga engusanada le está dejando una pierna en el hueso », la découverte des richesses (« Encuentra algún oro al pie de aquella peña »), le départ vers l'espace d'origine et le retour (« Al volver de cambiarlo en Puerto Anunciación »), et finalement le début définitif de la colonisation (« Al regreso del segundo viaje trae una pareja de cerdos atados de patas en el fondo de la barca »). Le fleuve est naturellement le moyen d'accès à ce monde caché, à cet *allá*. Pour Pablo, son monde d'origine est exprimé dorénavant avec le déictique *alla* par opposition à son nouvel habitat. Et par cette comparaison, il découvre avec le temps, que « El oro […] es para los que regresan allá. » (LPP : 236). Un jour, il se rend compte qu'il vient de fonder une ville et surgit alors la nécessité de la préserver, de se préserver face à ceux qui vivent de l'autre côté mais aussi de préserver son espace. Il découvre que l'or n'a pas de valeur ici et, en conséquence, exploiter la terre (par l'extraction d'or et de minéraux) n'a pas de sens. *El Adelantado* s'est approprié le paysage et l'a converti en territoire, *son* territoire; colonisation utopique, sans esclavage ni exploitation des biens naturels.

Pendant cette description de la mutation du village indigène en fragile « ville de papier » pour reprendre les mots d'Alain Musset[710], la nature est décrite en ces termes :

> Es indudable que la naturaleza que aquí nos circunda es implacable, terrible, a pesar de su belleza. Pero los que en medio de ella viven la consideran menos mala, más tratable, que los espantos y sobresaltos, las crueldades frías, las amenazas siempre renovadas, del mundo de allá. Aquí, las plagas, los padecimientos posibles, los peligros naturales, son aceptados de antemano: forman parte de un Orden que tiene sus riesgos. (LPP : 237)

Cette description normative de la nature y est présentée en termes moraux : bonne ou mauvaise, convenable ou pas pour celui qui, comme lui, vient d'ailleurs. Elle s'inscrit également dans une dialectique nature/culture : la confrontation entre l'aspect naturel abordé quant aux conditions de vie dans un tel environnement pour quelqu'un qui vient du monde occidental, et l'aspect culturel représenté par la manière de vivre des indigènes et leur coexistence avec leur environnement. La rupture de Pablo avec l'*allá* s'accompagne, dans le texte, d'un certain mépris, comme l'indique le narrateur : « Y ese allá suena en su boca con timbre de menosprecio » (LPP : 236-237).

À l'instar de la précédente description de la ville, *el Adelantado* dépeint la nature d'un point de vue essentiellement utilitariste. S'il reconnait sa beauté, surgissent rapidement dans le texte les difficultés inhérentes à la vie à ses côtés (*padecimiento*, *sobresalto*, *plagas*). Il la décrit à travers le prisme de la capacité des humains à la supporter, et surtout par rapport à la comparaison avec le *allá*.

Après la description quasi biblique donnée par *el Adelantado* de la vie dans le village indigène qui s'apparente à celle de la *Création*, le narrateur finit par voir dans cette ville celle de Hénoch, première ville sur Terre fondée par Caïn par refus de l'errance à laquelle Dieu l'avait condamné[711] : « Así debió vivirse en la ciudad de Henoch »

[710] Dans son essai intitulé *Ciudades nómadas del Nuevo Mundo*, Alain Musset évoque le concept de *villes de papier* : « ciudades de papel, nacidas del encuentro entre los pensadores de la Antigüedad grecolatina, los filósofos y los urbanistas de la Edad Media y los arquitectos del Renacimiento italiano. […] [América] era una utopía, es decir, un no-lugar, un espacio que no existía y que no debería existir, si se creía en las cosmografías de la época. » (MUSSET Alain*, Ciudades nómadas del Nuevo Mundo*, Fondo de Cultura Económica, 2011 [2002], p. 35.) Cette image de villes de papier s'inscrit bien entendu dans une logique historiographique, mais elle souligne avant tout leur fragilité : les villes sont aussi des structures à protéger face à la puissance naturelle du Nouveau Continent.

[711] Banni par Dieu pour le meurtre de son frère Abel, Caïn est condamné à l'errance dans la Terre de Nod. Une errance qui dans la Bible est la marque de l'humanité toute entière. Mais Caïn ne se satisfait pas de ce sort et la première chose qu'il fait est de construire la toute première ville sur Terre, qu'il appelle *Hénoch*

(LPP : 237). Dans la culture chrétienne, construire une ville, c'est vouloir savoir de quoi demain sera fait, s'installer et, surtout, fuir une vie de peur.

Les indigènes, quant à eux, agissent *avec* la terre, sous l'égide de ces grandes roches qui ont conservé et transmis l'héritage ancestral et, en même temps, dépositaires d'un syncrétisme évident comme en témoigne l'assimilation du mythe de l'Arche de Noë (LPP : 238). C'est sur ces tepuys ancestraux, doyens de l'Histoire géologique de la Terre, que le narrateur va découvrir les peintures rupestres (LPP : 248). Ces grandes roches verticales de plusieurs centaines de mètres se présentent sur la surface boisée comme des immenses îlots, énormes plateformes d'une grande puissance visuelle. Leurs sommets incarnent l'essence même d'un espace isolé car leur accès est le plus souvent impossible à pied. Dans le texte, c'est là que le personnage-narrateur trouve les restes de vie les plus anciens et son ascension représente la plus grande expression de son périple à rebours du temps. (LPP : 238). Carpentier est comme ébloui par ces symboles de la puissance de la nature américaine, comme le fut aussi Conan Doyle qui, dans *The lost World* (1912), avait mis en exergue le rapport entre isolement et préservation, ou l'écrivain espagnol Alberto Vázquez Figueroa dans *Ícaro* (1998).

Nous disions au début de ce point que la préservation naît en partie de la menace qui pèse sur un espace. Dans les passages consacrés au village de *el Adelantado,* on peut lire une référence du Père Pedro au Popol-Vuh tout à fait significative : « En este texto sagrado de los antiguos quitchés […] se inscribe ya, con trágica adivinación, el mito del robot ; más aún : creo que es la única cosmogonía que haya presentido la amenaza de la maquina y la tragedia del Aprendiz de Brujo. » (LPP : 247).

Le passage du livre maya et l'interprétation qu'en donne le religieux montrent la perception des potentiels dangers associés à la modernité représentée par les machines (comme c'était le cas pour les luddites[712]). Cette référence implique également la nécessité d'une préservation de sa situation, mais qui ouvre la porte à toute une série de conflits qui vont apparaître au fil du texte, en lien avec des valeurs et des codes occidentaux.

---

du nom de son premier fils. (Genèse IV, 9 à 17 - Matthieu VIII, 18 à 20).

712 Dénommé ainsi par l'historien britannique Edward P. Thompson, ce mouvement, né en Angleterre dans les années 1811-1812, opposa les artisans aux employeurs de manufacturiers favorisant l'emploi de machines principalement dans le travail de la laine et du coton. Source : CHEVASSUS-AU-LOUIS Nicolas*, Les briseurs de machines : de Ned Ludd à José Bové*, Paris, Seuil, 2006.

Dans LPP, le village et ses alentours sont vus par le prisme du compositeur-publiciste en termes sonores et visuels. Il voit la nature mais la ressent et se la représente par le truchement d'une iconographie venue d'ailleurs : dans ses yeux, l'entité rocheuse se mue en défi, malgré ses efforts pour se départir de ses a priori culturel, en partie pour ne pas trahir Rosario. Le narrateur se retrouve au cœur de la problématique de la confrontation entre aventure et utopie. C'est en effet sa présence dans le village qui provoquera l'intrusion du monde moderne, via les machines évoquées par le religieux en référence à sa lecture du Popol-Vuh. L'avion envoyé par sa femme pour le retrouver rompt le charme de l'isolement et va jusqu'à réduire à néant cette idée même, devenue anecdotique une fois le monde hors du temps ramené à deux heures de vol de la capitale. Il en va de même pour la notion d'un monde hors de l'espace puisque l'engin façonné par l'Homme est parvenu à surmonter tunnels, rapides, chutes d'eau et roches ancestrales. L'île qu'il fallait préserver perd définitivement son statut utopique de lieu isolé.

IV. La casa verde

Tout au long de *La casa verde,* nous trouvons, parsemée dans le texte, une série d'images liées à l'imaginaire de l'île de concert avec l'idée de préservation. Concernant l'environnement, nous allons découvrir l'idée de préservation à travers une logique du contraire. Nous serons la plupart du temps face à une lecture très anthropocentrée liée à la préservation vitale de la vie humaine au détriment du milieu naturel. Les personnages en fuite de *La casa verde*, comme dans *La Vorágine*, vivent en constante itinérance et doivent subsister en se créant des espaces protégés, à l'abri des regards des autres. C'est le cas de Fushía et de son île, et de Don Anselmo et sa Maison verte.

Comme nous l'avons fait précédemment, nous explorerons l'idée d'isolement à partir du concept d'île, réelle ou symbolique. Ainsi, nous trouvons dans le roman des îles physiques comme celles du fleuve Santiago ou comme les multiples espaces sablonneux qui jouxtent les cours d'eau au gré des changements de saison. Mais il renferme également des îles symboliques comme Piura, Iquitos, la garnison de Borja ou Santa María de Nieva. Il s'agit d'îles d'aller-retour, fonctionnant comme des plateformes narratives *a priori* indépendantes seulement reliées par le déplacement toujours compliqué des personnages. Tout le roman est un maillage d'îles et chacun y développe une identité de préservation qui lui est propre.

Comme nous l'avons vu dans l'analyse des cours d'eau dans la deuxième partie, le flux de la narration est aussi le lieu où se mêlent toutes les histoires, où chacune se nourrit des autres. L'île préserve l'identité de chacune des histoires et c'est le cours d'eau, véritable trait d'union, qui produit la construction du roman. Ainsi, ce flux narratif est habité par ces espaces insulaires où l'action stagne parfois.

Dans tout système écologique, l'interrelation entre les éléments est un concept essentiel, et le roman fonctionne à sa manière comme un organisme vivant. Or, quand cette interrelation est gérée par l'interaction exclusive des humains, et non par des non-humains ou des humains sensibles intrinsèquement au milieu, l'intervention provoque le déséquilibre qui empêche la préservation.

Regardons de près l'île de Fushía, sur le cours du Santiago. Contrairement à la ville/île de Santa Mónica de los Venados dans LPP, elle est partie intégrante de la nature :

> Y, una semana más tarde, abandonaron el río y durante horas navegaron por un caño estrecho donde no entraba el sol y tan bajo que sus cabezas tocaban el bosque. Salieron y él Lalita, la isla, mírala, el mejor sitio que existe, entre el monte y los pantanos, y antes de desembarcar hizo que los huambisas dieran vueltas por todo el contorno y ella ¿vamos a vivir aquí? y él está oculto, en todas las orillas hay bosque alto, esa punta está bien para el embarcadero. (LCV : 268)

Ce passage révèle une structure similaire à celui de la découverte de la vallée où *el Adelantado* fonda Santa Mónica de los Venados : la découverte laborieuse, la présence d'un rituel de passage (le tunnel dans ce cas), la facilité à en sortir en regard de la difficulté pour y parvenir ou l'aide indigène. Dans les deux cas, il faudra préserver son existence, la protéger de l'extérieur. Dans le cas de l'île sur le Santiago, elle est bien sûr protégée en partie par sa condition d'insularité mais aussi par un environnement boisé. Comme toujours dans le roman, la nature est décrite indirectement, par le biais d'une action dans laquelle les personnages évoluent dans le monde végétal. Il y a de l'appréhension dans la voix de Lalita (qui incarne pourtant dans le reste du roman l'un des seuls personnages positifs) et de l'enthousiasme dans les propos de Fushía quand il fanfaronne quelque lignes plus bas : « ¿Crees que no he pensado en todo? Aquí viví con Antonio y aquí viviré de nuevo y aquí me haré rico, verás como cumplo. » (LCV : 268).

L'île a quelque chose du Paradis pour lui, et très rapidement, l'équilibre existant jusque-là va s'altérer : son annonce qu'il entend devenir riche sur l'île laisse prévoir la

tonalité de la suite. L'arrivée du déséquilibre est alors évidente : « por encima de las lupunas subio una columna de humo plomizo y comenzo a oler a quemado […] cuando termine la quema habra un calor grande. » (LCV : 269) L'incendie des *lupunas*, feu vu comme libérateur par les Occidentaux puisqu'il libère de l'espace, est aussi un élément dévastateur pour l'écosystème de l'île :

> El fuego iba limpiando la isla y despoblándola: de entre la humareda salían bandadas de pájaros y en las orillas aparecían maquisapas, frailecillos, shimbillos, pelejos que chillando saltaban a los troncos y ramas flotantes; los huambisas entraban al agua, los cogían a montones, les abrían la cabeza a machetazos y él qué banquete se están dando […] (LCV : 269-270)

La promesse d'un espace à sauvegarder dans l'idée de protéger et de se protéger en même temps s'évapore. Dans ce cas, l'île deviendra une sorte d'espace sans loi, un territoire (à nouveau la transition entre nature, paysage et territoire) de contrebande, de stockage du latex afin de préparer le grand voyage. L'auteur nous montre très habilement la mutation d'un environnement presque paradisiaque à un lieu infernal, enfumé, obscur duquel fuient les animaux, dans un parallèle clair avec les dégâts provoqués par l'exploitation du caoutchouc, dont le feu et la déforestation font partie. Notons que de tout le roman de Vargas Llosa, cette séquence est la représentation la plus proche de l'environnement propre aux *caucherías*, autour desquelles tourne une grande partie de la trame du roman.

L'autre grande île du roman, quant à sa surface boisée, est la ville de Santa María de Nieva, qui peut être considérée comme une île symbolique. Elle est également présentée en communion avec la nature : comme nous l'avons déjà évoqué avec la description de l'arbre dans le roman[713], le village est entouré d'une forêt menaçante qui semble vouloir récupérer les jeunes indigènes enlevées par les bonnes sœurs espagnoles.

La ville, encore en construction, est déjà entachée d'espaces pollués par la présence humaine, d'une manière explicite (les dépotoirs), ou symbolique (l'interpénétration conflictive entre la force envahissante de la nature vers le patio de la mission et les constructions de fortune sur le territoire sauvage).

L'idée de préservation est liée aux valeurs occidentales, c'est-à-dire construire et adapter un milieu hostile pour l'Occidental du fait des pluies constantes, des crues et autres débordements ou de l'impossibilité périodique de communiquer et de se déplacer à

[713] Voir II, 2.1.

cause des rapides. Toute préservation sera réalisée en négligeant l'espace naturel. Plus les constructions faites par l'Homme avancent, plus la forêt recule mais, dans le même temps, en réaction de défense, plus la nature essaie de récupérer son espace perdu. Il s'agit d'une lutte pour des espaces transformés en paysages, puis, à cause de la confrontation, en territoires. La narration faite de Santa María de Nieva est un élément essentiel dans la structure du récit. De très nombreuses fois, le texte va et vient dans cet endroit, le plus souvent par contraste avec des espaces fermés (la mission, la maison représentant le gouvernement ou l'intérieur des maisons aux alentours). L'extérieur, principalement la place, apparaît pour représenter la force de la représentation de Lima sur le territoire, à travers la présence du drapeau et les tortures infligées à Jum. Quant à la nature, elle n'apparaît pas seulement comme élément menaçant qu'il faudrait contrer. Elle sert également de dépotoir :

> Una vez por semana, los sirvientes del alcalde […] hacen una gran fogata con los desperdicios. Los aguarunas de los alrededores vienen a merodear cada tarde por el lugar, y unos escarban la basura en busca de comestibles y de objetos caseros mientras otros alejan a gritos y palazos a las aves carniceras que planean codiciosamente sobre la garganta. (LCV : 57-58)

Nous pouvons voir ici la similitude avec la séquence précédente sur l'île de Fushía : ici à nouveau, les oiseaux s'en vont, en conséquence de l'action des indigènes, induite bien entendu par la volonté des blancs. La ville de Santa María de Nieva, placée dans un lieu stratégique à la confluence de deux rivières, entourée par la *selva*, est donc le lieu d'une distorsion due à la concentration humaine et au manque de moyens pour canaliser sa présence.

La nature ne fait pas l'objet d'une quelconque préservation dans cette île métaphorique. Cependant, la présence des jeunes indigènes retenues à la mission va représenter par leur attachement envers la forêt, par leur besoin de quitter l'île prison qu'elles parviennent à fuir, l'antithèse de la préservation confinée. L'idée prévalente ici est celle de préservation *contre* le milieu. Si pour les jeunes filles, la menace est contenue dans le village, pour les bonnes sœurs, elle est incarnée par la nature, métaphore de la barbarie. Et c'est à cause de cette dichotomie entre civilisation et barbarie que l'idée de préservation résiste finalement dans le village. Une préservation liée aux valeurs occidentales qui vont, inévitablement, endommager l'environnement. Les jeunes indigènes sont la représentation parfaite de ce paradoxe : La confrontation entre la culture et une idée de nature provoque le recul des indigènes vers l'épicentre de la forêt. Le texte

en témoigne avec les incursions des bonnes sœurs dans les villages indigènes proches du fleuve (première séquence du livre).

Dans son roman *El Hablador* (1987), Vargas Llosa écrira à ce sujet :

> -[…] Te lo juro. Lo que se está haciendo en la Amazonia es un crimen. No tiene justificación, por donde le des vuelta. Créeme, hombre, no te rías. Ponte en el caso de ellos, aunque sea un segundo. ¿Adónde se pueden seguir yendo? Los empujan de sus tierras desde hace siglos, los echan cada vez más adentro, más adentro. Lo extraordinario es que, a pesar de tantas calamidades, no hayan desaparecido. ¿Ahí están siempre, resistiendo? ¿No es para quitarse el sombrero?[714]

Paroles qu'il prononcera par l'intermédiaire de Mascarita, ce personnage qui « desde el primer contacto que tuvo con la Amazonia […] fue atrapado en una emboscada espiritual que hizo de él un persona distinta[715] ». Selon l'auteur, on ne ressort jamais indemne de l'Amazonie. Le roman *El Hablador* ne résoudra pas non plus cette dichotomie entre la barbarie et la civilisation, approfondissant encore cette distorsion entre une nature sauvage habitée par des indigènes et la présence occidentale la faisant reculer.

Ainsi, dans *La casa verde*, la préservation apparaît dans le contraste entre les lieux habités par les indigènes et la présence occidentale dans ces mêmes espaces. Le fleuve, autoroute et trait d'union entre les différents espaces de la *selva* dans le roman, en facilitant l'accès à ces espaces naturels, contribue par la même à leur destruction, obligeant les tribus amazoniennes à un recul constant dans la forêt. La séquence qui ouvre le roman – exposant le rapport qu'entretient Fushía avec les indigènes sur *son* île ainsi que le développement du village de Santa María de Nieva – met en exergue la confrontation entre une préservation des intérêts ccidentaux et ceux des non-occidentaux et des non-humains, au détriment de ces derniers.

À une autre échelle, avec des conséquences bien plus nuancées, nous trouvons la même logique dans l'évolution urbanistique de Piura. Y est dépeinte la dégradation du désert, qui, comme nous ne devons pas l'oublier, est un espace naturel au même titre que les autres, comme en témoignent les multiples références dans le texte (pluie de sable, difficultés dans la construction de la Maison verte liées au sable, problèmes de transport et de communication).

714 VARGAS LLOSA Mario, *El Hablador*, Madrid, Santillana, 2010 [1987], p. 30.
715 *Ibid*., p. 29.

La dégradation et l'impossibilité d'entretenir un vrai rapport de préservation sont les dénominateurs communs à la fuite incessante qui caractérise et agite la plupart des personnages de *La casa verde*, comme de *La Vorágine.*

V. Le rapport Nature/Culture.

Contrairement au point précédent, celui de la destruction, l'idée de préservation s'inscrit donc dans un mouvemente centripète, de la périphérie vers le centre, toujours dans un cheminement marqué par la fuite et la quête. Nous avons vu que la question du déplacement est problématique dans l'environnement amazonien qui rend inefficients, voire impossibles à employer, nombre de moyens de transport. Seuls semblent subsister les différents types d'embarcation et la marche à pied (hormis quelques bêtes comme le mulet/âne par exemple ?), d'où l'importance de ces îles réelles ou métaphoriques

L'idée de préservation liée à l'île apparaît alors problématique dans le sens où ses espaces sont peuplés par intrusion ou par volonté de dominer (Fushía, Santa María de Nieva, la ville de *el Adelantado* et même Piura). Dans *La Vorágine*, les espaces isolés correspondant aux *hatos* et aux *caucharías*, sont en réalité des espaces étapes, où la préservation est plus vitale qu'environnementale.

Les îles, par leur taille circonscrite, possèdent les qualités propices à la préservation, ce que prônent aujourd'hui les urbanistes dans leur lutte contre l'étalement urbain. Or, dans nos trois textes, cette préservation s'avère compliquée étant donné le contraste entre la culture imposée et les conditions naturelles propres à ces milieux. La notion même du rapport entre nature et culture finit par transformer la préservation inhérente au concept géographique et sociétal de l'île en une nouvelle source de destruction (ou, du moins, est cause d'un manque de construction).

Le statut d'abord privilégie de Santa Mónica de los Venados est finalement sérieusement mis en danger par la présence de l'avion. Le thème de la colonisation, comme repère ou référence historique, est en effet central dans cette partie dédiée à la préservation. La manière de préserver un territoire découvert se fait systématiquement par le biais colonial comme l'illustre le fait que Pablo, *el Adelantado*, finit par échanger de l'or contre une terre pour ainsi pouvoir préserver son territoire, essence même de la colonisation.

CHAPITRE 4 : Soutenabilité.

I. L'idée de soutenabilité dans notre corpus.

La soutenabilité est l'un des piliers du développement durable, développement qui répond aux besoins des générations présentes (en particulier des plus démunis) sans compromettre la capacité des générations futures à répondre à leurs propres besoins[716]. Étymologiquement, le mot provient de l'anglais *sustainability* et du latin *sustiner*, soutenir, empêcher de tomber. L'adjectif « soutenable », pour sa part, qualifie ce qui peut être défendu, supporté ou enduré.

Le terme, utilisé fréquemment depuis les années 1990, est surtout employé dans les domaines de l'économie, de la sociologie et de l'écologie. Il désigne ce qui paraît raisonnablement contrôlable en vue d'assurer la pérennité de la société humaine. Il faut noter que ce questionnement a été formulé en 1972 dans le rapport *Meadows*[717] qui pose l'hypothèse que le type et le rythme actuels (celui des années 1970) de croissance n'apparaissent plus comme soutenables dans la durée, pour des raisons essentiellement écologiques mais aussi démographiques et sociales, voire politiques[718].

Dans les prochaines lignes nous aurons recours au concept de soutenabilité quant à sa capacité à mettre en lumière ce qui est durable, mais aussi en ce qu'il offre des perspectives d'action pour éviter la destruction et préserver la vie des humains comme des non-humains.

---

[716] L'expression elle-même est apparue en 1980 dans une publication de l'Union internationale pour la conservation de la nature, mais elle a surtout été reprise et popularisée par le rapport Brundtland en 1987, produit par une commission « environnement et développement » de l'ONU. Cette commission le définissait comme « le développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures à répondre à leurs propres besoins », et l'illustrait récemment en disant : « Au lieu d'étudier l'énergie, la pollution de façon séparée, nous avons placé l'être humain au centre de la problématique. Nous nous sommes simplement demandé : de quoi avons-nous besoin pour garantir que chaque personne, ses enfants, ses petits-enfants et les générations à venir puissent avoir assez de nourriture, de protection, de dignité et de liberté pour vivre des vies riches et constructives ? ». Source : https://www.diplomatie.gouv.fr/sites/odyssee-developpement-durable/files/5/rapport_brundtland.pdf.

[717] *Les Limites à la croissance* (en anglais *The Limits to Growth*), également connu sous le nom de *Rapport Meadows*, est un rapport demandé à des chercheurs du Massachusetts Institute of Technology (MIT) par le Club de Rome en 1970, publié en anglais en 1972. La traduction française, publiée la même année, s'intitule *Halte à la croissance ?*

[718] Il y est admis que l'empreinte écologique de l'humanité dépasse depuis le milieu des années 1970 la capacité de la Terre à régénérer de nouvelles ressources naturelles. Sources concernant la définition et l'explication du concept soutenabilité : DENVILLE Hervé, *Économie et politiques de l'environnement : principe de précaution, critères de soutenabilité, politiques environnementales*, Paris, L'Harmattan, 2010, ainsi que http://ses.webclass.fr/notion/soutenabilite.

Or, comme nous l'avons déjà montré dans les deux tropes précédents, nos romans ne prêtent pas naturellement le flanc à l'analyse écocritique, ce qui nous oblige à chercher de nouveaux axes épistémologiques. Ainsi, comme ce fut le cas précédemment avec l'idée de préservation, il nous faudra analyser ces romans à partir de l'élaboration d'une dialectique d'opposés, ici, en développant l'idée d'une soutenabilité en creux.

L'idée de soutenabilité environnementale, dont l'existence est l'une de nos prémisses, sera présentée ici comme résultat des deux tropes précédents, et comme aboutissement et préambule final à ce travail :

- dans un premier temps, nous sommes face à une destruction de la nature liée aux dégâts causés par l'exploitation de l'hévéa et aux déplacements humains,
- ensuite, nous avons en réaction la préservation que d'une manière naturelle se produit après ces dégâts (s'isoler, se concentrer dans des espaces protégés, construire un espace géographique et social nouveau pour préserver l'environnement). Nous pouvons aussi être face à un espace vierge, préservé, qu'il faut conserver intact.
- et finalement, il faudra envisager la soutenabilité pour maintenir le *status quo* créé par l'étape précédente.

Dans son essai intitulé *Política de la destrucción/Política de la preservación*, Gisela Heffes présente un schéma en partie commun au nôtre : elle établit une hiérarchie de ces trois tropes environnementaux, en plaçant la soutenabilité avant la préservation, c'est-à-dire entre la destruction et la préservation environnementale[719]. Son étude se centre sur la question des déchets dans un contexte urbain (« basura, chatarra, trastos[720] »).

Or, comme nous venons de le dire, Gisela Heffes travaille autour d'espaces urbains établis et consolidés. Or, pour notre part, nous nous trouvons au contraire face à des récits dans lesquels les espaces sont soit en pleine construction – les villages sur le cours du Marañón, le village de *el adelantado,* l'île de *Fushía* –, ou essentiellement itinérants – les groupements humains liés aux *caucheros*, voire en fin d'existence –

[719] HEFFES Gisela, *op. cit.*, p.149.
[720] *Ibid.*

certaines *caucherías* ou les anciens lieux d'exploitation minière. Il faut donc, après la destruction décrite plus haut, d'abord créer un espace propre, un lieu pour préserver (et pour se préserver), avant d'envisager la soutenabilité. Dans *La casa verde* ou même *La Vorágine*, la plupart des personnages vivent dans une logique de fuite mais aussi de reconstruction permanente. L'idée de maintenir et de développer ce qui a été obtenu viendra seulement dans un second temps. Raison pour laquelle nous avons choisi de placer la préservation de l'espace entre la destruction et la soutenabilité, même si la logique purement écologique pourrait nous faire l'envisager différemment.

Deux axes d'étude

Dans un premier temps, nous considèrerons comme axe principal la présence du féminin dans le texte, notamment vue à travers son rapport à l'idée de Terre-Mère, en tant qu'éléments liés à la soutenabilité des espaces. Nous évoquerons également l'image contraire de déséquilibre volontairement proposée par l'auteur, montrant qu'il s'agit d'une logique ancrée dans la diabolisation du féminin.

Notre second axe sera la présence de l'Église et le processus d'évangélisation en tant qu'élément fédérateur du point de vue colonisateur, comme vecteur d'insoutenabilité environnementale.

Selon nous, ces deux éléments, l'image du féminin liée au concept de Terre-Mère et celle de l'évangélisation portée par l'Occident, rentrent dans une dialectique reposant sur une certaine idée de soutenabilité que nous allons développer plus bas.

Où trouvons-nous ces éléments dans le contexte de nos romans ?

Nous allons les trouver dans les rapports entre le féminin et la faune ainsi que dans la valeur de soutenabilité naturelle liée au concept de Terre Mère, par exemple dans le cas de l'*indiecita* Mapiripana dans *La Vorágine*. Nous ferons également référence à la représentation diabolisée de la femme et à la sexualisation de la nature. Il s'agira, en outre, de relever les connotations volontairement négatives liée à celles-ci.

En ce qui concerne les éléments liés à l'évangélisation, ils sont très présents dans *La casa verde* mais aussi dans *Los pasos perdidos*, et apparaitront également dans une logique d'opposés, c'est-à-dire, dans l'expression d'une non-soutenabilité environnementale liée aux intérêts du colonisateur. Dans *La casa verde*, la présence des sœurs missionnaires espagnoles et les répercussions de leurs actions sur le milieu naturel sont en opposition avec le principe de soutenabilité induit par le concept de Terre-Mère. Dans *Los pasos perdidos*, le déséquilibre naît de l'imposition d'une logique judéo-chrétienne dans la construction d'un espace utopique où, finalement, comme nous l'avons déjà vu, se répètent des structures destructrices.

Ces deux axes nous permettent donc de nous confronter au rapport de nouveau conflictuel entre l'humain et le non humain : d'un côté par l'imaginaire développé autour de l'idée de Terre-Mère, et, de l'autre, par l'expression anthropocénique exprimée par l'évangélisation.

II. La présence du féminin, l'idée de Terre-Mère

Pour quoi placer l'idée de Terre-Mère dans une logique de soutenabilité ?

Des deux côtés de l'Atlantique, les effets miroirs sont évidents : *Gaïa* pour l'ancienne Europe, *Pachamama* dans la cosmogonie andine ou *Pārvatī* chez les hindous, toutes ces cultures érigent la Femme-Mère en axe central de l'existence.

L'image de Terre-Mère se trouve au centre de l'idée de soutenabilité environnementale : gardienne des biens naturels, elle est souvent représentée par l'arbre qui fonctionne comme sa projection tentaculaire vers le ciel, mais aussi vers la terre, créant ainsi un trait d'union entre ces deux espaces.

Différents aspects du rapport avec le féminin et le concept de Terre-Mère sont à l'œuvre dans les trois romans du corpus. En effet, les personnages féminins vont être à l'origine tant de la stabilité que du désordre. La figure maternelle revêt une dimension quasi obsessionnelle dans la diégèse de chacun des romans. Les femmes enceintes – Alicia dans *La Vorágine*, Rosario et Ruth dans *Los pasos perdidos* ainsi que Lalita, Bonifacia et Antonia dans *La casa verde* – sont le centre de gravité autour duquel s'articulent les rapports entre les personnages, et font la jonction entre le monde humain et celui de la terre et ses entrailles.

Ces figures maternelles positives viennent en quelque sorte compenser le déséquilibre créé par l'offense faite à la nature. Rappelons que l'exploitation de la forêt (bois de chauffage, pâte à papier, latex, etc.) ainsi que la perforation de la terre pour l'exploitation minière et l'extraction de pétrole et de gaz – exemples tous présents dans les textes – sont autant de façon d'entrer dans les entrailles de la terre. Valorisées dans le monde occidental qui les perçoit quant aux bénéfices économiques et aux libertés (de se déplacer, de produire des biens, etc.) qu'elles procurent, elles constituent dans la cosmogonie indienne une offense.

Si l'image de la femme-mère est valorisée, elle cohabite néanmoins avec celle de femme dangereuse, s'inscrivant au même titre que la description de la nature, notamment de la forêt, dans la dialectique de diabolisation du monde féminin. Nous l'avons également évoqué lors de l'analyse de la faune comme métaphore de la femme animalisée dans la deuxième partie de ce travail. Comme la nature, tour à tour Terre-Mère, et incarnation de la dévoreuse infanticide, la femme est double, à la fois sanctifiée dans son rôle de mère, et condamnée comme une diablesse.

1. Dans *La Vorágine*.

Dans *La Vorágine*, nous trouvons dans le récit inséré de Heli Mesa une référence au monde de la forêt et au monde indigène, qui nous sert précisément pour articuler la destruction avec l'idée de préservation, et finalement avec celle de soutenabilité :

> La indiecita Mapiripana es la sacerdotisa del silencio, la celadora de manantiales y lagunas. Vive en el riñón de las selvas, exprimiendo las nubecillas, encauzando las filtraciones, buscando perlas de agua en la felpa de los barrancos, para formar nuevas vertientes que den su tesoro claro a los grandes ríos. Gracias a ella tiene tributarios del Orinoco y el Amazonas. (LV : 225-226)

Le récit de cette légende apparaît à un moment charnière du roman situé au cœur du récit, à la moitié de la deuxième partie, en pleine construction de l'image d'enfer vert : le groupe connaît déjà la destination finale qui est le lieu où Barrera retient Alicia et Griselda. Le narrateur a déjà commencé à souffrir d'hallucinations et est conscient de tous les dangers inhérents à la forêt. La légende ne fait que prophétiser la mort tragique des indiens maipureños qui aura lieu peu de temps après, événement fondateur dans la

construction psychologique du personnage de Cova : « Los sombreros de los dos náufragos quedaron girando en el remolino, bajo el iris que abría sus pétalos como la mariposa de la indiecita Mapiripana ». (LV : 233). Ainsi, le récit de la *indiecita* annonce des éléments importants dans la construction d'une forêt mortifère.

La légende décrit l'espace naturel comme un élément organique à l'aide d'une personnification géante : la petite indienne Mapiripana habite le « rein de la forêt », organe qui dans le texte continue à avoir la même fonction que dans le corps humain, à savoir celui de purifier les eaux. Dans le récit, elle fournit symboliquement en eau les fleuves tributaires de l'Orénoque et de l'Amazone, les mêmes qui vont dévorer les indiens maipureños. Cette image de la source d'eau est un élément clé dans l'idée de stabilité et d'équilibre dans le milieu naturel.

Le récit, développé dans le court monologue de Heli Mesa, est riche en références et allégories : l'image de la création et de la fertilité (source de l'eau, source de vie) ; celle de la femme magicienne (elle est, entre autres, capable de se transformer) ; la référence à la tradition populaire avec Chuyachaqui (« marcándo la huella de un solo pie, con el talón hacia adelante, como si caminara retrocediendo », LV : 226) ; les insinuations à la sexualité et à la reproduction (différentes références à plusieurs fluides séminaux). Le texte évoque également plusieurs éléments en rapport avec le vampirisme représentant la mort : l'indienne punit la luxure du missionnaire en lui suçant les lèvres. Cette capacité d'enlever la force des hommes évoque aussi l'image du succube, le démon femme. Nous sommons donc face à une saturation d'images, un catalogue du populaire et de la mythologie autour de la femme. Selon Milagros Palma, cette figure se retrouverait dans plusieurs légendes colombiennes[721]

Notons dans ce récit l'importance des silences : elle garde le silence pendant la journée et crie pendant la nuit (« De noche se la siente gritar en las espesuras, y en los plenilunios costea las playas ». (LV : 226) Dans *La Vorágine*, cette question du silence est fondamentale : le terme « silence » est cité une quarantaine de fois dans le texte. Si dans la première partie, il est essentiellement employé à propos de la mélancolie et de la tristesse de la relation entre Cova et Alicia (« su silencio me desconcertó », LV : 98), il évoque aussi le rapport entre les personnages et la nature : « Los follajes de las palmeras que nos daban abrigo enmudecían sobre nosotros. Un silencio infinito en el ámbito

[721] Voir PALMA Milagros, *La mujer es un cuento*, Bogotá, Tercer Mundo, 1986.

azulando la transparencia el aire. » (LV : 80-81). Cependant, à mesure qu'avance le récit, ce silence va accompagner plutôt les dangers et les réactions des personnages face à la forêt : « un río silencioso y oscuro » (LV : 111), « Mientras proseguimos silenciosos principió a lamentarse la tierra » (LV : 195), « Y jadeante y entigrecido me agazapé sobre los barrancos de la orilla. ¡Nadie ! ¡Nadie ! El silencio, la inmensidad. » (LV : 215). Dans la légende, ce silence vient en contrepoint des cris nocturnes : il y a dans le récit une muette description de douleur (poursuites, agressions et mort du missionnaire comme métaphore des *caucheros* qui détruisent la forêt). Cette vengeance contre le monde des *caucheros*, symbolisée par la mise à mort du missionnaire, est précédée de la naissance des enfants que Mapiripana obtient de lui : un vampire et une chouette, images de la nuit et des bruits nocturnes.

C'est ainsi que la légende explique la naissance des eaux fertiles ainsi que des eaux destructives. Il s'agit d'un récit polymorphique, aux accents modernistes (la présence vampirique et bien évidemment la couleur bleue). Mapiripana, image de la Femme-Mère, incarne un modèle d'équilibre malgré la violence du récit, rétablissant l'ordre dans la forêt par la mise à mort de l'intrus et l'enfantement.

Rappelons que *La Vorágine* dure la période d'une gestation : le roman démarre avec les premiers indices de l'état d'Alicia, qui apparaissent assez tôt dans le texte – « ella iba […] como la semilla en el viento, sin saber a dónde y miedosa de la tierra que le esperaba » (LV : 87) – et finit avec la naissance de l'enfant : « Anoche, entre la miseria, la oscuridad y el desamparo, nacío el pequeñuelo». (LV : 382)

2. Dans Los pasos perdidos

Dans *Los pasos perdidos*, la structure temporelle est également liée à la gestation : le voyage du personnage dans la forêt et son expérience dans la ville de *el Adelantado* vont durer le temps de la grossesse de sa femme Ruth dans la grande ville occidentale. Et dans un jeu de miroir, une autre grossesse va se dérouler pendant son retour à la grande ville, celle de Rosario (LV : 322). Les femmes dans *Los pasos perdidos* paraissent avoir le rôle diégétique de la procréation en rapport avec l'idée déjà évoquée de colonisation. En réalité, les deux grossesses vont avoir le double rôle de moteur de l'action mais aussi de frein dans le devenir du personnage principal.

Les trois femmes du récit – Ruth, sa femme, Mouche sa maîtresse et Rosario, son amour dans la forêt – vont représenter trois étapes vitales du personnage : la fuite, le voyage et la découverte d'un nouveau monde. La première est celle dont il veut fuir ; elle est la représentation d'un monde auquel il croit ne plus appartenir. Mouche représente l'échec de l'aventure et un véritable lest pour ses projets, surtout dès l'apparition de Rosario. Cette dernière représente tout ce qu'il cherche depuis son arrivée dans le sous-continent, l'aboutissement de cette marche à rebours du temps : elle incarne à la fois le monde ancestral et les origines de *son* Amérique, c'est-à-dire le contraire de ce qui représente Ruth.

Rosario est l'image de la soumission. Dans un contexte de colonisation et de d'évangélisation[722], Rosario va représenter l'image de la terre soumise au colonisateur. Cette soumission est explicite dans le fait que Rosario, une fois formé leur couple dans la ville, devient *[s]u mujer*, tout comme la vallée découverte par *el Adelanto* et le village des indigènes deviennent *sa* vallée et *sa* ville. Marquant certes l'affection qu'il lui porte, *Tu mujer* devient un marqueur de possession dans le texte. Au moment où le narrateur décide de renoncer à sa vie de là-bas (*allá*) et de ne jamais plus composer de la musique, il décrit la conversation dans ces termes :

> Lo digo a Rosario, que acepta mi propósito con alegre docilidad, como siempre recibirá la voluntad de quien reciba por varón. *Tu mujer* no ha comprendido que esa determinación es, para mí, mucho más grave de lo que parece […]. Para ella, nacida en el lindero de la selva, con hermanas amaridadas a mineros, es normal que un hombre prefiera la vastedad de lo remoto al hacinamiento de las ciudades. (LPP : 241)

Ces propos du narrateur concernant Rosario suggèrent la soumission mais aussi de la passivité. Cette façon de l'appeler *su mujer*, qui met plus en valeur l'être comme possession que l'être en soi, évoque le *Vendredi* du roman de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* (1719) dans lequel le personnage de l'indigène est dénommé par rapport au colon.

Le narrateur rappelle les efforts réalisés pour s'adapter l'un à l'autre :

> Ella no me ve como un hombre muy distinto de los otros que haya conocido. Yo, para amarla -pues creo amarla entrañablemente ahora-, he tenido que establecer una nueva escala de valores, en punto a lo que debe apegar un hombre de mi formación a una mujer que es toda une mujer sin ser más que una mujer. (LPP : 241)

[722] Santa Mónica de los Venados est bâtie en tant que ville chrétienne.

Le personnage est en réalité dévoré par les complexes culturels liés tout d'abord à sa condition de citoyen d'une ville occidentale et ensuite au fait d'aimer (*entrañablemente*) une femme « non civilisée » qui passe une grande partie du temps « (recostada) sobre una laja, mientras (con) los senos al desgaire, lava sus cabellos en la corriente » (LPP : 242). Effectivement, ses femmes de l'*alla* sont d'un autre genre : Ruth et Mouche représentent à différents niveaux la vie urbaine, associées à l'activité et au mouvement, tandis que Rosario représente la passivité.

Cette comparaison s'enracine dans la confrontation entre l'image du ciel et de l'air face à celle de la terre, le mouvement aérien/céleste face à la passivité silencieuse de la terre. Concernant Mouche, il suffit de se référer à ce nom d'insecte. Concernant Ruth, il s'agit d'un nom biblique, celui de la femme qui, après la mort de son premier mari, décide se convertir aux valeurs du judaïsme. Ruth va représenter la stabilité et l'équilibre. Quant à Rosario, son nom, déjà étudié quant à sa référence au *río*, renvoie bien sûr au rosaire, l'exercice de piété catholique qui consiste à dire trois chapelets de prières consacrées à la Vierge Marie. Il est tiré du latin ecclésiastique *rosarium*, qui désigne la guirlande de roses dont les représentations de la Vierge sont couronnées.

Il ne faut pas quitter le contexte biblique ni la condition féminine pour analyser le nom de la ville baptisée par *el Adelantado*. Santa Monica fut la mère de Saint-Augustin, elle est considérée comme un exemple de mère pour sa constance dans la conversion de son fils. Dans le monde catholique, elle est la sainte patronne des mères. Il y une évidente translation entre l'évocation de ce personnage et l'image forte d'évangélisation imposée par la construction de la ville moderne et la présence de l'Église. Point qui nous amène à évoquer la présence de l'Église et son rôle quant à la question de la soutenabilité, dans *Los pasos perdidos* et *La casa verde*.

III. La présence de l'église et l'évangélisation dans *Los pasos perdidos* et *La casa verde*.

1. Dans *Los pasos perdidos*

Santa Mónica de los Venados, une ville fondée par Pablo, le véritable nom de *el Adelantado*, nom qui renvoie à celui de Saint-Paul de Tarse, fondateur des communautés chrétiennes du même nom et mieux connu comme l'Apôtre des nations. La ville est le foyer d'un conflit d'intérêts très significatif relatif aux critères de soutenabilité liés à sa

construction. En effet, les travaux de préparation dans le potager de l'Église pour la plantation des oignons (qui demandent très peu d'eau) provoquent la déviation de la canalisation d'eau vers la graineterie de la ville, ce qui se conclut par son inondation. Face à l'imminence de l'arrivée de la saison des pluies, la situation peut facilement virer à la catastrophe pour la ville. Ce conflit plutôt banal de répartition de territoire entre l'Église et la Mairie, débouche sur une réclamation du prêtre :

> Fray Pedro recuerda, sin embargo, que la edificación de la iglesia no está terminada y que esto también debería ser objeto de una medida de urgencia. El Adelantado responde con tono tajante que la buena conservación de los granos es cuestión de más inmediato interés que los latines, y concluye el examen de las cuestiones anotadas en la orden del día, con una disposición sobre la tala y el acarro de troncos para un cercado, y la necesidad de apostar gente para vigilar la aparición de ciertos cardúmenes que, este año, están remontando el rio antes de tiempo. (LPP : 252)

Finalement, la séance du gouvernement local qui s'est réuni à ce sujet se conclut par l'approbation de plusieurs lois dont le non-respect sera puni. La découverte de cette histoire et le fait de devoir passer par la punition comme étape nécessaire dans la structuration de cette nouvelle société, font réfléchir le narrateur au type de ville que *el Adelantado* et Fray Pedro sont en train de construire. Dans ce passage, riche d'enseignement sur le rapport institutionnel qui relie la construction d'une ville nouvelle avec la vie communautaire et l'environnement, nous trouvons plusieurs éléments révélateurs de la nécessaire soutenabilité dans la construction d'un espace humain dans un milieu naturel. Premièrement, nous sommes face au conflit exposé par Fray Pedro, où, d'une manière timide, il présente l'éternelle confrontation entre nourriture du corps et nourriture de l'esprit. Pour Fray Pedro (qui nous renvoie Saint-Pierre, père de l'Église), la construction de l'Église est au même niveau que toute loi visant à assurer et maintenir la stabilité dans l'organisation sociale, dans le cas présent, assurer l'approvisionnement en grains. Ce conflit, telle une boîte de Pandore, ouvre dans la narration la voie pour nous montrer tous les problèmes induits par la construction d'une ville-société nouvelle dans un milieu isolé et à partir de critères occidentaux. Cette instauration de lois, méthode institutionnelle à visée punitive, contredit les expectatives du narrateur après l'éblouissement initial à son arrivée.

Le passage est également une excuse pour faire rentrer dans la narration un aspect également inattendu pour le narrateur : la dépendance de la ville envers les phénomènes environnementaux, représentés par l'arrivée de la saison des pluies. Un peu plus tard, le

texte montre une véritable soumission du village à la loi de la pluie : tout le village semble alors disparaitre, et avec lui s'endorment tous les conflits culturels dérivés de cette problématique construction d'une nouvelle société.

> Los pájaros desaparecieron del paisaje, y Gavilán, ayer ha arrastrado una boa en la parte anegada de la, huerta. Los hombres y las mujeres pasan este tiempo como un a necesaria crisis de la naturaleza, metidos en sus chozas, tejiendo, haciendo cuerdas, aburriéndose enormemente. Pero padecer las lluvias es otra de las reglas del juego. (LPP : 277)

Le passage rappelle l'échec de la plantation d'oignons dans le potager du prêtre comme métaphore de l'abandon souffert par la ville pendant les pluies. La présence du serpent mort au pied de l'église, qui se retrouve dans la gueule du chien, peut aussi être interprétée comme la révélation de la nature face à l'imposition ecclésiastique et à la colonisation occidentale. Une nouvelle fois s'affronte nature et culture dans une ville peut être trop grande et trop urbanisée pour cet emplacement, originalement choisi par un petit groupe d'indigènes.

2. Dans *La casa verde*.

Concernant *La casa verde*, le rapport à la terre, la présence de la femme et l'idée d'évangélisation confluent dans les passages consacrés à la Mission et aux petites indiennes (*las indiecitas*). L'insistance créée par l'animalisation constante de la femme opère un glissement vers l'idée de Terre-Mère au sens où l'animal a un rapport intrinsèque à la terre, proche de celui de la végétation. Son contact avec la terre est direct et s'il n'est pas arrimé à la terre comme le sont les végétaux par leurs racines, il la foule sans interférence. Les jeunes filles indigènes qui sont amenées à Santa María de Nieva arrivent pieds nus à la mission, regardent constamment par terre et vivent accroupies. Le fait de les faire chausser est un geste fortement symbolique de la part des bonnes sœurs qui visent à les éloigner de leur condition animale et de la terre.

Voici comment l'auteur dépeint la mission :

> Desde la misión un sendero escarpado desciende hasta la plaza. Y detrás de la misión un muro terroso resiste el empuje del bosque, la furiosa acometida vegetal. En ese muro hay una puerta clausurada. (LCV : 35)

Plusieurs aspects dans cette description spatiale de la résidence des sœurs missionnaires nous rappellent la condition sauvage et incontrôlable de la forêt mais aussi des jeunes indigènes. Cette force furieuse de la forêt doit être lue dans le deux sens, la force de la végétation incontrôlable qui veut envahir l'espace occupé par la mission, mais aussi celle de jeunes filles dans leur désir muet de quitter cette prison blanche. La porte, qui symbolise la promesse de fuite pour les jeunes filles, empêche l'accès autant de l'extérieur que de l'intérieur, et la porte terreuse nous ramène au rapport vital entre les indigènes et la nature.

Les jeunes indigènes sont, surtout les premiers temps, en réclusion, dans un processus qui s'apparente davantage au domptage qu'à l'éducation. Pendant la conversation entre les sœurs missionnaires et Bonifacia, une fois confirmée la fuite des jeunes indigènes, la Mère Supérieure fait un constant rappel à la condition animale de Bonifacia (et des autres filles) au moment de son arrivée (LCV : 54-55). Dans le cheminement vers l'assimilation de la civilisation occidentale, il faut les éloigner de leur rapport vital à la terre qui, du point de vue européen des bonnes sœurs, les animalise, elles qui ne manquent pas de le faire également par l'emploi péjoratif de noms d'animaux pour les désigner.

Pendant cette conversation amère, le texte exprime l'éloignement de la nature par rapport à la Mission et opère un constant rapprochement entre Bonifacia et la terre :

> Bonifacia se ladeó, alzó la cabeza, sus ojos examinaron la mano de la superiora. Hasta ese rincón de la despensa llegaba el parloteo de los loros de la huerta. Por la ventana, el ramaje de los árboles se veía oscuro ya, inextricable. Bonifacia apoyó los codos en la tierra: no sabía, madre. (LCV : 55)

Nous apercevons la faune éloignée de l'espace fermé composé par le garde-manger. L'auteur utilise un double jeu de personnification de l'animal (*parloteo de los loros*) et d'animalisation de l'humain. La tension ainsi créée entre la jeune fille prostrée dans une position animale pour se protéger et la violence verbale de la bonne sœur met en exergue la bonté de Bonifacia qui adresse un geste de pardon témoignant du respect envers la bonne sœur face à la cruauté de la représentante de l'Église, dans une inversion des valeurs chrétiennes.

La présence de l'Église dans *La casa verde* est constante : le récit s'ouvre avec la célèbre séquence des hommes de la garnison et des bonnes sœurs débarquant dans le

hameau indigène. Cette séquence nous renvoie directement à l'ensemble des tropes que nous sommes en train de travailler dans cette dernière partie : la destruction d'un ensemble humain avec l'enlèvement des jeunes filles ; la préservation par l'isolement volontaire de ce groupe d'hommes et de femmes dans ce hameau ; et enfin, l'aboutissement métaphorique de l'évangélisation comme élément imposé pour unifier et rendre soutenable sa présence dans un milieu hostile comme l'est la *selva* pour quiconque n'en possède pas les codes. L'acte évangélisateur apparaît ici dans sa dimension conflictuelle, dont les femmes sont toujours l'objectif principal.

Ce sont également les femmes qui vont suivre la vague de haine motivée par le prêtre à Piura contre la Maison verte. Le prêtre qui va haranguer la foule et provoquer l'incendie de la Maison verte va être la source de grande instabilité dans la ville. Il sera d'ailleurs présent et au cœur d'une des conversations qui ferment le roman, passage d'une grande force unificatrice, non seulement pour *La casa verde* mais aussi pour toute la série chronologique de notre corpus. En effet, la conversation finale entre Bonifacia, le prêtre García et le Docteur Zevallos, porte sur la condition de la Femme. Il s'agit du jour de la mort de Don Anselmo et le Dr Zevallos fait référence qu'entretenait le vieux harpiste avec Antonia, la jeune fille aveugle avec laquelle il avait vécu :

> -[…] Solo digo que quién sabe lo que ella pensaba. La Antonia no sabía lo que era bueno ni malo, y, después de todo, gracias a Anselmo fue une mujer completa. […]
> -¡Cállese, hombre! -el padre García arremete a manotazos contra las moscas que huyen despavoridas-. ¡Una mujer completa! ¿Las monjas son incompletas? ¿Los curas somos incompletos porque no hacemos porquerías? No le permito herejías tan estúpidas. (LCV : 515)

Cette citation cruelle montre la mesure de l'importance du sujet féminin dans le roman. Bonifacia, devenue *la Selvática*, écoute en silence et revient dans la conversation quelques instants plus tard pour dénoncer mais aussi revendiquer sa condition de prostituée :

> -Te estás haciendo la burla de nosotros, recogida -dice Lituma.
> -Recogida pero bien que te gusta mi pasta -dice la Selvática-.¿Mi plata también te parece recogida ? (LCV : 527).

Il s'agit d'une des seules références directes et explicites de la part de Bonifacia concernant son travail dans la Maison verte. Cette maison paraît surgir de l'étendue de l'autre côté du fleuve, comme des entrailles de la terre. Sa construction a d'ailleurs

rappelé les difficultés liées à un accouchement non désiré par la ville. Avec la Maison verte et l'arrivée de *La Selvática*, la forêt a porté ses fruits à la ville.

Constamment animalisée en vertu de ses origines, *La Selvática*, qui avait rendu leur liberté aux jeunes indigènes au début de la narration, est désormais prisonnière de ses origines dans la ville. Personnage-clé du roman et essentielle pour comprendre nos propos concernant cette dernière partie, elle représente l'aboutissement de ce processus de destruction, de colonisation et, enfin, d'évangélisation auquel nous a progressivement mené le tableau d'analogies présenté au début de la troisième partie. Son parcours dans le roman reprend celui de l'Amérique latine, tout comme la proposition des trois tropes nous a montré le chemin pour tracer l'Histoire de la colonisation du continent.

IV. Culture/Nature.

Nous avons présenté dans ce dernier chapitre consacré au concept de soutenabilité l'idée d'équilibre et de déséquilibre corrélée à la présence de la Femme et l'Église, fondée sur une confrontation entre culture et nature. Dans le cas de *Los pasos perdidos*, se trouvent d'un côté l'imposition de l'Église, le rôle des institutions de gouvernement de la ville, la présence des lois punitives et même l'emplacement original de la ville. Et de l'autre côté, la vie des indigènes, relativement en marge des décisions institutionnelles, mais intimement liés à la nature et habitués à ses différentes expressions, telles les fortes pluies. Il est à ce sujet très significatif que la description de l'environnement provienne toujours des représentants des colons que sont *el Adelantado* et le prêtre.

Dans ce cadre, la présence de l'Église jouera le rôle de stabilisateur d'une situation historique concrète, celle de la colonisation. Le colon a en effet besoin de cette institution culturelle pour homogénéiser et soutenir son pouvoir. Dans *Los pasos perdidos*, la présence de l'Église est très symbolique mais suffisante pour soutenir l'unité et la marque colonisatrice, tandis que dans *La casa verde*, elle représente l'axe principal de l'action, concomitamment avec la présence de l'idée de Terre-Mère. Nous pouvons déduire que, dans Santa María de Nieva, l'institution veut éloigner la femme indigène de sa cosmogonie en l'éloignant de son rapport à la terre.

CONCLUSION A LA TROISIÈME PARTIE

Nous avons placé dans cette troisième partie trois tropes environnementaux au centre de notre analyse en nous appuyant sur la grille originale établie pour l'analyse formelle de la deuxième partie, c'est-à-dire l'arbre, le fleuve et la faune.

Cette proposition écocritique nous a permis d'entrer dans les textes depuis une nouvelle perspective. La destruction s'est présentée comme une évidence dans les trois romans de notre corpus, puisque c'est autour des éléments destructeurss que s'organise l'action. Concernant la préservation, il a fallu le plus souvent recourir à une dialectique d'opposition pour donner une lecture fine des mécanismes en jeu dans le dialogue entre préserver et se préserver qui sont indissociables du couple détruire et transmettre. Si on a pu en conclure que se préserver a le plus souvent comme effet la destruction, c'est principalement l'écriture comme acte de préservation, inscrite dans la dialectique homme muet/homme témoin/nature refusant de se laisser museler, qui a retenu notre attention. Enfin, le trope de la soutenabilité nous a permis d'une part de mettre en exergue le rôle assigné à la présence féminine, indissociable de la nature, en tant que force à la fois créatrice et démoniaque, mais aussi comme axe principal de l'action dans tout le corpus ; d'autre part, de penser le processus d'évangélisation exposé dans deux de nos romans, comme aboutissement final d'un processus historique qui naît avec la découverte et se poursuit avec la colonisation, dans un souci de durabilité.

Ainsi, en plaçant l'outil écocritique au centre de notre analyse à l'aide de ces trois tropes, nous avons pu mettre en lumière la présence cette ligne invisible retraçant cette histoire, centrée sur l'image de la femme tantôt comme source de vie tantôt comme vecteur de distorsion et malheur.

CONCLUSION

L'étude conjointe des trois romans composant le corpus de notre travail, à partir de l'analyse des trois éléments naturels essentiels que sont l'arbre, le fleuve et la faune, ainsi que de l'analogie avec trois tropes environnementaux, nous a conduit à bâtir une théorie des rapports entre Nature et Culture dans ces œuvres.

Notre problématique posait la question de la pertinence d'une étude écopoétique concernant la relecture d'œuvres composées avant la naissance et l'essor même de la conscientisation écologique de masse que nous vivons depuis les années 1970.

- Notre première partie, consacrée à la définition et au cadrage historique de la notion de Nature, nous a permis d'étayer la pertinence du projet. L'étude de l'évolution du terme et de sa représentation tout au long de l'Histoire nous a permis de repérer les moments clés où l'approche de l'humain et du non-humain a changé ou évolué, que nous définirions ainsi : le Christianisme et son approche centrée sur la supériorité de l'Homme sur la nature, voire sur l'obligation de la soumettre ; la découverte de l'Amérique et son effet amplificateur d'une nature démesurée vue essentiellement à travers ses ressources exploitables, la présence de l'autre et les possibilités utopiques qui en découlent ; l'ère industrielle, moment charnière d'une importance vitale, où se produit le première grand déséquilibre entre l'idée de nature et de culture ; et enfin l'ère de l'Anthropocène, concept contemporain et qui fait parfois encore l'objet de controverses.

Nous avons également commenté l'importance de la nature américaine dans la genèse des littératures nationales. L'une des découvertes tout à fait inattendues a été de constater l'importance historique et l'actualité du discours de Alexander von Humboldt. Son célèbre Naturgemälde consacré au volcan Chimborazo a servi de fil rouge dans les recherches consacrées aux deux premières parties de ce travail, tout comme l'importance et l'actualité du discours de Henry David Thoreau, aspect qui nous a servi pour introduire le chapitre consacré à l'état des lieux de l'écocritique et sa répercussion sur le contexte littéraire latino-américain. En effet, si nous avons confirmé l'intuition d'un nombre grandissant d'études sur le sujet, celles consacrées à la littérature latino-américaine ne reflètent pas en volume l'extraordinaire corpus qui a trait à la nature dans cette littérature.

Nous avons conclu que la difficulté que rencontre cette discipline pour percer dans le monde critique de la littérature latino-américaine est liée en partie à deux paramètres : premièrement le fait que la plupart de l'appareil critique, rédigé en anglais, n'a pas encore fait l'objet de traduction en espagnol (problème auquel je me suis moi-même confronté) ; deuxièmement le fait que la discipline est née autour de l'analyse de textes où la nature se situe dans un registre le plus souvent contemplatif et paisible, comparé à l'imaginaire constitué, par exemple, par le corpus des romans dits *novelas de la selva*.

- Deuxièmement, nous avons établi nos axes de travail en suivant une méthodologie ternaire, qui servira de cadre dans nos deuxième et troisièmes parties. Ici, l'analyse formelle de la présence de la nature dans la deuxième partie – déclinée en trois axes : cours d'eau, arbres et faune – a montré de réelles différences quant au traitement de la nature entre les trois auteurs. José Eustasio Rivera fait preuve d'un intérêt concret pour la description fidèle de la végétation des régions de l'est de son pays. Dans la vaste plaine des *Llanos*, il témoigne de la diversité et de la richesse de la flore autochtone qui contrastera avec les rigueurs de la *selva* dans la suite du roman. L'auteur insiste sur la dépendance des habitants de la région avec leur environnement. Ainsi, si Rivera manifeste sans aucun doute de l'admiration pour l'orographie de son pays, il le fait au service de la construction d'un roman national réduisant la nature à un paysage à constituer en territoire. D'une certaine manière, dès que dans le récit on s'approche des frontières du Venezuela et du Brésil, le paysage devient un territoire utilisé à des fins politiques pour marquer la frontière. La profusion végétale de la première partie fait alors place à la description précise du fleuve et de ses affluents. Cette étude, notamment celle du traitement esthétique qu'il fait de l'arbre et de son rapport avec l'être humain, a montré que l'auteur fait de la forêt le lieu emblématique des bassesses humaines. La *selva* est à la fois terre de promesse mais aussi le lieu où se perpétuent les violences à l'encontre des hommes et de la nature. Nous avons également constaté le fait que la construction polyphonique du texte fait écho à la diversité selvatique.

Dans l'œuvre de Carpentier, nous sommes face à l'écriture d'une nature à travers le regard presque exclusif du narrateur, laissant peu de place à l'expression d'autres points de vue. Le portrait qui en est tracé s'appuie sur une description intellectualisée du paysage, exprimée dans une langue savante. La nature est dépeinte avec profusion de termes précis, voire techniques, mais s'éloignant de la réalité : les roches deviennent des

réceptacles de l'Histoire de l'humanité et les espaces boisés des espaces architecturaux. La tension ainsi créée entre un vocabulaire relevant de la description scientifique et la subjectivité qui se déploie dans cet exercice avant tout littéraire vient confirmer la vision ethnocentrée de l'auteur. Il n'est pas ici question de territoire ; pourtant, la représentation de la nature élabore une cartographie au fil du récit, malgré la mythification des espaces qui en estompe les contours. Carpentier emploie donc la nature pour décrire son Amérique, et étayer ainsi sa théorie du *réel merveilleux* sur laquelle se fonde son identité.

Quant à *La casa verde*, la première constatation est l'absence délibérée de toute description directe de la nature. Cette volonté de s'éloigner du tellurique, et ainsi de l'image du roman régionaliste, fait que les espaces naturels évoqués le sont constamment en lien avec l'action des personnages. La pluralité des techniques employées par l'auteur rend néanmoins perceptible à tout moment la présence synesthésique de la nature. Vargas Llosa réussit avec maestria à éviter presque complètement la description directe tout en plaçant en même temps au centre de la diégèse une nature puissante, dévorante, dangereuse pour quiconque ne la connaît pas. La nature devient directement territoire presque sans transiter par l'étape de de sa transformation en paysage ; la nature-territoire est au service de la description dénonciatrice des travers de la société péruvienne et de son organisation sociale, présentée notamment dans La Mangachería et les villages amazoniens. Si *La casa verde* ne se caractérise pas par le déterminisme qui marquait son œuvre précédente (*La ciudad y los perros*), on y trouve cependant le même souci de dénoncer.

Concernant l'analyse formelle de l'écriture de la nature, nous avons pu constater l'importance que revêt pour les trois auteurs le fait de s'être réellement confrontés à ces espaces naturels tant éloignés – dans tous les acceptions du terme –, de leurs espaces urbains d'origine. Si aucun des trois n'exprimera un sentiment de proximité avec cet environnement naturel, contrairement à José María Arguedas par exemple, tous le reconnaîtront néanmoins comme caractéristique essentielle de la définition de l'identité latino-américaine.

Ainsi l'utilisation d'une grille écopoétique pour l'analyse nous a-t-elle permis d'analyser les éléments formels tout en rendant possible l'établissement d'une dialectique d'échange entre les trois romans. Cependant, cette grille s'est révélée insuffisante pour accomplir cette construction d'un imaginaire environnemental que seule permet une

lecture *globalement* écocritique. Pour ce faire, il a fallu ajouter des éléments propres à d'autres disciplines, démarche qui est au cœur même de l'écocritique : pour incorporer ce qu'au début nous avions dénommé le « paramètre américain » dans l'analyse de la nature, nous avons dû puiser parmi les tropes écologiques afin d'établir une grille de lecture complémentaire et multidimensionnelle.

- Dans notre troisième partie, le schéma ternaire consacré aux trois tropes environnementaux nous a permis de regarder différemment tant la langue employée par les écrivains que le contexte social et culturel. Cette partie s'est avouée complexe, mais finalement riche d'enseignement, du fait du défi que constituait le fait de placer trois concepts très ancrés dans une épistémologie écologique – destruction, préservation et soutenabilité – dans des contextes littéraires très éloignés de cette sensibilité. Cependant, et nous ici au cœur même de notre propos, nous sommes arrivés à des conclusions concrètes concernant la présence d'une certaine sensibilité écologique et du rapport culture/nature.

Dans un premier moment, nous avions placé dans notre tableau d'analogies et comme prémisse l'idée que la destruction suivait un mouvement centripète, tout comme la préservation, et la soutenabilité finissait par répondre à la rupture du rapport nature/culture à cause de tensions provoquées par la colonisation et l'imposition de valeurs qu'elle suppose.

La première conclusion obtenue à partir de l'application de cette grille analogique est que *La Vorágine*, plus que les deux autres œuvres, assume parfaitement la proposition de voyage centripète à partir d'une destruction du territoire. À partir de là, il nous est apparu que chacune des œuvres allait naturellement se prêter avec plus d'évidence à la logique analogique de l'un ou l'autre des tropes environnementaux. En effet, *Los pasos perdidos* incarne mieux l'idée de préservation lié à la construction de la ville utopique et *La casa verde* rentre plus facilement en dialogue avec l'idée de soutenabilité. Pour parvenir à cela, il a été nécessaire de passer par une logique de contraires, une dialectique d'opposés, car c'est souvent l'absence, au moins autant que la présence, d'éléments structurants qui permettent l'analyse sur cette base analogique. Autant la destruction s'est présentée dans les trois romans avec clarté, autant la préservation a fait apparaître la dialectique protéger/se protéger, souvent au détriment de la préservation de la nature. Concernant la soutenabilité, la représentation de la Terre-Mère comme élément

unificateur et source de vie s'est naturellement imposée. Le développement de ce dernier point a permis de mettre en évidence l'importance de l'évangélisation quant à la place qui est assignée aux femmes tout au long de trois romans. Aspect qui nous amène à la deuxième conclusion. La présence de l'évangélisation, très évidente dans *La casa verde*, par corrélation historique, fait de la colonisation le cœur d'une relecture historique pour *Los pasos perdidos*. La destruction représentée dans *La Vorágine* représentera alors la découverte de l'Amérique.

Ainsi, la lecture écocritique basée sur les éléments naturels permet *in fine* une relecture de ce corpus comme le parcours de l'Histoire de l'Amérique latine, depuis la Découverte de l'Amérique à la quête identitaire postcoloniale qui se traduit dans ce corpus littéraire, à l'instar du parcours du narrateur de *Los pasos perdidos* dans son trajet à rebours du temps en quête des origines. Elle érige également l'écriture comme acte de préservation, voire de soutenabilité, s'inscrivant dans la dialectique homme muet/homme témoin/nature refusant de se laisser museler.

Ne manquons pas d'évoquer une autre conclusion tirée de ce travail et qui est la constante translation entre nature, paysage et territoire. Trois notions que nous avions présentées très tôt dans le travail et qui se sont révélées d'une grande importance dans son déroulé. Ces trois concepts ainsi que l'importance de l'héritage du botaniste Alexander Humboldt sur la représentation de la nature latino-américaine apparaissent à l'heure de conclure ce travail comme de possibles champs à explorer. La nature latino-américaine, polymorphe et riche en interprétations, demeure un palimpseste géographique constitué d'espaces, de paysages et de territoires que la littérature n'a pas fini de parcourir.

Nous avions évoqué au début de notre travail la redéfinition de la dialectique Nature et Culture proposée principalement par le sociologue Bruno Latour et l'anthropologue Philippe Descola qui ont montré l'impossibilité de séparer ces deux concepts. La lecture des trois romans de notre corpus n'a fait que confirmer combien la Nature est Culture.

Une étude critique littéraire qui se termine sur l'évocation d'un botaniste, d'un sociologue et d'un anthropologue, tout en ayant au préalable accompli une étude à l'aide d'outils critiques littéraires, de quoi est-ce le signe ? Comme nous l'avons déjà dit, l'écocritique encourage le recours à différentes grilles de lecture, à l'image de la question

environnementale qui est par nature transversale et ne peut être envisagée de façon partisane.

C'est dans une approche complexe ancrée dans le postmodernisme et reflétant l'organisation écosystémique à l'œuvre, que la relecture des œuvres littéraires où la nature est un trait identitaire fondamental, trouvera de nouvelles voies, et un nouvel imaginaire.

ANNEXES

TROIS ESPACES : IMAGES

En 2016, ma participation au V^e^ colloque de littérature amazonienne (CILA) de Lima m'a offert l'opportunité de pouvoir visiter l'espace amazonien correspondant à la région de Loreto ainsi que l'espace frontalier avec la Colombie et le Brésil. J'ai pu à cette occasion visiter Piura ainsi que le Haut Marañon et les espaces frontaliers du nord de la région de Loreto, au Pérou.
À Iquitos, grâce à l'aide de la Biblioteca Amazonica CETA, j'ai pu entrer en contact avec quelques membres du groupe littéraire appelé Bubunzana.
Deux années plus tard grâce à l'aide de mon laboratoire de l'Université de Paris Nanterre, j'ai eu la possibilité de visiter Bogota, et grâce à l'accueil de l'Université Andina de consulter les archives de José Eustasio Rivera. Ce sont eux également qui m'ont donné les moyens logistiques pour visiter le cours moyen de l'Orénoque entre Puerto Carreño et San Fernando de Atabapo, tout au long de la frontière avec le Venezuela.

Voici mes remerciements à ces institutions qui ont rendu possible ce déplacement.

Piura : Punete Viejo / Haute Marañon / Casiquiare

TABLE DES FIGURES

1. Première image de la Terre prise par un être humain. Amérique du Sud apparaît dans la partie centrale de l'image. Bill Anders, Apolo 8 (NASA) p. 165.

2. The Sacred Theory of the Earth (1684) p.166.

3. Henry De la Beche (1796-1855) p.166.

4. L'Homme et la Terre (1905-1908). 59

5. La carte de Fra Mauro (1459). p. 173.

6. La carte de Martellus de (1489). p. 173.

7. Tableau physique des Andes et pays voisins, Chimborazo. p. 94.

8. Tableau physique des Andes et pays voisins, Chimborazo, encadré.. p . 95.

9. Réseau fluvial Orénoque-amazonien et les limites de la forêt amazonienne. Source : National Geographic. p.133.

10. World Atlas. Frontière après 1942 (Protocole de Río de Janeiro) p. 132.

11. Protocole de Río (1942) p. 132.

12 et 13 Carte paru dans les premières éditions de *La Voragine* et La casa verde. p. 174.

14. Isaac van Amburgh and his Animals (1839) de l'anglais Sir Edwin Landseer (1802-1873) p.166.

15. Carte Martin Walsemuler (1507) p. 167.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS PRINCIPAL

CARPENTIER Alejo, *Los pasos perdidos*, Alianza editorial, Madrid, 2014 [1954].

RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, Madrid, Cátedra, éd. Montserrat Ordoñez, 1990 [1924].

VARGAS LLOSA Mario, *La casa verde*, Penguin Random House, Barcelona, 2015 [1962].

2. CRITIQUE SUR LES ROMANS ÉTUDIÉS

Collectif, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

AÑEZ Jorge, « *De* La Vorágine *a Doña Bárbara* », Bogotá, Imp. del departamento, 1944

CARPENTIER Alejo, *Los pasos retrobados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.

CHAO Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

CHAO Ramón, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

COLLARD Patrick, *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Gijón, Júcar, 1991

DE GONZALEZ LEON Mary, « Conversación con Vargas Llosa », in *Imagen* (Caretas) n° 6, agosto de 1967

DEL ÁGUILA Irma, *La isla de Fushía*, Lima Alfaguara, 2016.

FIGUEROA AMARAL Esperanza, « *La Casa verde* de Mario Vargas Llosa », in *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXIV, n° 65, Enero-Abril 1968.

FRANCO Jean (éd.), La Vorágine *de José Eustasio Rivera*; Los pasos perdidos *de Alejo Carpentier*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2002.

HEYMANN Catherine, « Variations amazoniennes dans l'œuvre romanesque de Mario Vargas Llosa », in *Les Cahiers de Framespa*, nº 13, 2013.

LEANTE César, *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

LOAYZA Luis, « Los personajes de *La Casa Verde* », in *Agresión a la realidad* : *Mario Vargas Llosa,* Las Palmas, Letras a su Iman, 1971, p. 129-140.

MARTÍN José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Credos, 1974.

MEYRAN Daniel (dir.), *La représentation de l'espace hispano-américain :* Los pasos perdidos *de Alejo Carpentier et* La Vorágine *de José Eustasio Rivera*, Perpignan, Presse Universitaire de Perpignan, 2002.

NAELE-SILVA Eduardo, *Horizonte humano, Vida de José Eustasio Rivera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960

ORDOÑEZ VILA Montserrat, *La Vorágine : textos críticos*. *Bogotá*, Alianza Editorial Colombiana, 1987.

OVIEDO José Miguel, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral, 1970.

PACHECO José Emilio, « *¿Quién es Arturo Cova? »*, in *Revista de la Universidad de México*, Marzo 1964.

PELEGRÍN Benito, *Alejo Carpentier, écrire, décrire l'Amérique*, Paris, Ellipses, 2003.

PELEGRÍN Benito, « Du culte à la culture, *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier », in *Cahier d'études romanes* n° 18, Rites et rythmes urbains, 2008, p. 259-275. Disponible en ligne sur http://journals.openedition.org/etudesromanes/1744 .

VÁSQUEZ Carmen (dir.), *Alejo Carpentier et* Los pasos perdidos, Paris, Indigo, 2003.

VELAYOS ZURDO L. Oscar, *Historia y Utopía en Alejo Carpentier*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.

VARGAS LLOSA Mario, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets, 1971.

VARGAS LLOSA Mario*, Conversación en Princeton con Rubén Gallo*, Madrid, Alfaguara, 2017.

VERGARA Andrea, **«** José Eustasio Rivera: la novela de la realidad colombiana », razónpublica.com, 22/06/2014.

3. LITTÉRATURE ET NATURE

a. Récits de voyages

CANÉ Miguel, *En viaje: de Buenos Aires a Burdeos* 1881-1882, Paris, Garnier, 1884.

CARVAJAL Gaspar de, *Descubrimiento del río de las Amazonas según la relación hasta ahora inédita de Fr. Gaspar de Carvajal*, Londres, ULAN Press, 2014 [1923].

COLÓN Cristóbal, *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, Alianza Editorial, Madrid, 2007. [en ligne] Disponible sur http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-y-cartas-de-cristobal-colon.

COLÓN Cristóbal, *Diarios, cartas y relaciones. Antología esencial*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.

LAS CASAS Bartolomé de, *Relación del primer viaje de D. Cristóbal Colón para el descubrimiento de las Indias. Sábado 13 de octubre*. [en ligne] Disponible sur Biblioteca virtual universal, http://www.biblioteca.org.ar/libros/131757.pdf.

LAS CASAS Bartolomé de, *Archivo General de Simancas.* Estado, leg. 1-2.' (copia coetánea); *New York Public Library*, 1.ª edición en castellano, Barcelona, talleres de P. Posa, comienzos de Abril de 1493.

FAWCETT Percy Harrisson, *Le continent perdu : Dans l'enfer amazonien*, Paris, Pygmalion, 2011.

GHEERBRANT Alain, *Orénoque-Amazone 1958-1950*, Paris, Gallimard, 1952.

GRANN David, *La Cité perdue de Z : une expédition légendaire au cœur de l'Amazonie*, Paris, Robert Laffont, 2010 [2009]. Traduit de l'anglais par Marie-Hélène Sabard.

HUMBOLDT Alexander de, BONPLAND Aimé, *Personal narrative of travels to the equinoctial regions of the New Continent, during the years 1799-1804*. London, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1814-1829. Traduit en anglais par Helen Maria Williams.

MESSNER Reinhold, *The Big Walls: from the North Face of the Eiger to the South Face of Dhaulagiri*, Seattle, Mountaineers Books, 2001.

PEREZ Felipe, *Episodios de un viaje*, Bogotá, ABC, 1946 [1865].

UZTARROZ Ricardo, *Amazonie mangeuse d'hommes* : *Incroyables aventures dans l'Enfer vert*, Paris, Arthaud, 2008.

b. Récits de nature

HUMBOLDT Alexandre de, *Tableaux de la nature*, Luxembourg, Legrand, Pomey et Crouzet, Vol. 5, 1808.

HUMBOLDT Alexandre de, *Cosmos, essai d'une description physique du monde,* tome 1, Paris, Gide et J. Baudry, 1848 [1845]. Traduit de l'allemand par H. Faye et Ch. Galusky.

THOREAU Henry David, A Week on the Concord and Merrimack Rivers, Walden, or Life in the Woods, The Maine Woods, Cape Code, New York, The Library of America, 1985 [1954].

4. ÉTUDES CRITIQUES

a. Écocritique

AÍNSA Fernando, « ¿Infierno verde o Jardín del Edén? El topos de la selva en *La Vorágine* y *Los pasos perdidos* », in PONCE Nestor (coord.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, Los pasos perdidos *et* La Vorágine*,* Nantes, Éditions du Temps, 2002.

BANSART Andrés, « Una lectura eco-critica de *Los pasos perdidos* », in FRANCO Jean (éd.), La Vorágine *de José Eustasio Rivera*; Los pasos perdidos *de Alejo Carpentier*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2002, p. 219-236.

BARAIBAR Álvaro, « Las miradas de Gonzalo Fernandez de Ovieso sobre la naturaleza del Nuevo Mundo », *Estudios Ibero-Americanos*, PUCRS, vol.40, n° 1, 2014, p. 7-22.

BAZY Didier, « Histoire naturelle de Selborne, Gilbert White », 8/09/2011, in *La cause littéraire* [en ligne]. Disponible sur http://www.lacauselitteraire.fr/histoire-naturelle-de-selborne-gilbert-white

BESSE Jean-Marc (éd.), *Revue des sciences humaines*, n° 209, *Écrire le Paysage*, Presses Universitaires du Septentrion, 1988.

BLANC Nathalie, CHARTIER Denis, PUGHE Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », in *Écologie & politique*, vol. 36, n° 2, 2008, p. 15 à 28. [en ligne] Disponible sur https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm.

BRAVO GARCÍA Eva, « Tres interpretaciones de la naturaleza americana en Cristóbal Colón », 18/11/2014 [en ligne]. Disponible sur https://evabravogarcia.com/tres-interpretaciones-de-la-naturaleza-americana-en-cristobal-colon/.

BROKAW Tom, ROPER Robert, *Galen Rowell: A Retrospective*, Sierra Club Books, 2008.

BUELL Lawrence, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

CARRILLO ZEITER Katja, WEHRHEIM Monika (éd.), *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura*, Iberoamericana Vervuert, 2013.

ESCALANTE Marie, *La naturaleza como artificio: representaciones de lo natural en el modernismo*, Madrid, Iberoamericana, 2016.

ESCOBAR Augusto, « Nature et réalité dans l'œuvre de César Uribe Piedrahita : À la recherche d'une expression littéraire », in LAVALLÉ Bernard (dir.), *La Nature américaine en débat : Identités, représentations, idéologies*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 153-178.

EVERNDEN Neil, *The Social Creation of Nature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992. Traduit de l'anglais par Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier.

FLACK Micheline, « Thoreau, les arbres et nous », in *Revue Énergie Vitale*, n° 6, Mai-Juin 1981. Traduction de l'auteur.

FLYS JUNQUERA Carmen, MARRERO HENRIQUEZ José Manuel, BARELLA VIGAL Julia (eds.), *Ecocríticas, Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

FRENCH Jennifer L., *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers*, Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2005.

GANDON Anne-Line, « L'écoféminisme: une pensée féministe de la nature et de la société », in *Recherches féministes,* vol.22, n° 1, 2009, p. 5-25. [en ligne] Disponible sur https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2009-v22-n1-rf3334/037793ar/

GIFFORD Terry, *Pastoral*, London, Routledge, 1999.

GLOTFELTY Cheryll, FROMM Harold, *The Ecocriticism Reader*, Athens and London, University of Georgia Press, 1996. Traduit de l'anglais par Nathalie Blanc.

GOIC Cedomil, *Novela hispanoamericana colonial*, in MADRIGAL Luis Iñigo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I (Época colonial), Madrid, Catedra, 1982.

GUEST Bertrand, « L'essai, forme-sens de l'écologie littéraire naissante ? Humboldt, Thoreau, Reclus », in *Romantisme*, n 164, 2014/2, p. 63-73.

HACHE Émilie (dir.), *Reclaim : Anthologie de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016.

HEFFES Gisela, « Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico », in *RCLL*, n 79 « Ecocrítica en América Latina », 2014, p. 11-34.

HARRISON Robert, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 2010.

HEFFES Gisela, *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2013.

HOEG Jerry, RIVERA-BARNES Beatrice, *Reading and Writing the Latin American Landscape*, New York, Palgrave Macmillan, 2009. [en ligne] Disponible sur https://link.springer.com/content/pdf/bfm%3A978-0-230-10190-6%2F1.pdf.

JAQUIER Claire, « Écocritique, un territoire critique », in *Fabula,* Paris, 2015. [en ligne] Disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnref8.

KANE Adrian Taylor, *The Natural World in Latin American Literatures: Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*, Jefferson, McFarland & Company, 2010. [en ligne] Disponible sur http://works.bepress.com/adrian_kane/4/.

LATOUR David, « Henry David Thoreau ou les rêveries écologiques d'un promeneur solitaire », *Les chantiers de la création* 3/2010. [en ligne, consulté le 30/04/2019] Disponible sur http://journals.openedition.org/lcc/244.

LAVALLÉ Bernard (dir.), *La Nature américaine en débat : Identités, représentations, idéologies*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991.

LEÓN HAZERA Lydia de, *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971.

LE SCANFF Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime,* Paris, Champ Vallon, 2007.

LYOTARD Jean-François, « Scapeland », in BESSE Jean-Marc (éd.), *Revue des sciences humaines*, n° 209, *Écrire le Paysage*, Presses Universitaires du Septentrion, 1988, p. 40.

MARCONE Jorge, « The Politics of Cultural Criticism and Sustainable Development in Amazonia: A Reading from the Spanish-American Romance of the Jungle », in *Hispanic Journal*, Indiana University of Pennsylvania, Vol. 19, nº 2, 1998. [en ligne] Disponible sur http://rutgers.academia.edu/JorgeMarcone.

MARRERO HENRIQUEZ José Manuel, « Pertinencia de la ecocrítica », in *RCLL* n° 79.

PÉREZ Janet, AYCOCK Wendell (éds.), *Climate and Literature: Reflections of Environment*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1995.

PHILLIPS Dana, *The truth of ecology. Nature, culture, and literature in America*, Oxford Univ. Press, Oxford & New York, 2003.

PONCE Nestor (coord.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, Los pasos perdidos *et* La Vorágine*,* Nantes, Éditions du Temps, 2002.

POSTHUMUS Stéphanie, « Vers une écocritique française : Le contrat naturel de Michel Serres », Winnipeg, *Mosaic,* Vol. 44, n° 2, Juin 2011. [en ligne : https://www.questia.com/library/journal/1G1-258815634/vers-une-ecocritique-francaise-le-contrat-naturel].

PUGHE Thomas, « Réinventer la nature: vers une éco-poétique », in *Études anglaises 2005/1*, Klincksieck, tome 58, p. 681. [en ligne] Disponible sur https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-68.htm?contenu=article]

RODRÍGUEZ Ileana, « Naturaleza/nación: Lo salvaje/civil Escribiendo Amazonia », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 23, n° 45, Centro de Estudios Literarios"Antonio Cornejo Polar"- CELACP, 1997, p. 27-42. [en ligne] Disponible sur https://www.jstor.org/stable/4530889.

SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Paris, Wildproject, 2015.

SCHOENTJES Pierre, « Texte de la nature et nature du texte, Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France », in *Poétique* n° 4, vol. 164, Paris, Le Seuil, 2010, p. 477-494. [en ligne] Disponible sur https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-4-page-477.htm?contenu=resume.

SKINNER Jonathan, *Ecopoetics*, n° 3, 2003. Traduit de l'anglais par Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier. [en ligne] Disponible sur https://ecopoetics.files.wordpress.com/2008/06/eco3.pdf.

TASSY Pascal, *L'arbre à remonter le temps*, Paris, Diderot, 1998.

URBANI Franco «Alejandro de Humboldt, 1799-1800. El primer geólogo», in *Revista Geográfica Venezolana*, 2005.

VELITCHKO Inga, « Les personnages animaux dans la littérature. Esquisse de typologie et de fonctions », in *Fabula*, Université Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis, 11/04/2018.

VIGNOLA Gabriel, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », in *Cygne Noir* n° 5, 2017 [en ligne]. Disponible sur http://www.revuecygnenoir.org/ numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique.

Autres medias

Babelia n° 1287, *Vocación salvaje*, Madrid, Juillet 2016.

Cygne Noir n° 5, *Sémiotique et écologie*, 2017 [en ligne]. Disponible sur http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique.

Écologie & politique 2008/2 (n °36), *Littérature & écologie : Vers une écopoétique*, Paris, Presses de Sciences Po., 2008.

Granta n° 102, *The New Nature Writing*, London, Granta publications, summer 2008.

Granta n° 128, *American Wild*, London, Granta publications, summer 2014.

RCLL n° 79, *Ecocrítica en América Latina*, 2014.

« L'imaginaire littéraire du fleuve, XVII^{e}-XXI^{e} siècles », Actes du colloque international organisé les 30-31//2017 par l'Institut für Romanistik der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt et l'Équipe Littérature et Herméneutique de l'Université de Toulouse-Jean Jaurès. [en ligne] Disponible sur https://plh.univ-tlse2.fr/accueil-plh/activites/colloques/i-l-imaginaire-litteraire-du-fleuve-xviie-xxie-siecles-i--528450.kjsp.

LE SCANFF Yvon, in « débat sur le paysage romantique » dans le cadre de l'émission « La fabrique de l'histoire » diffusée sur *France Culture* le 11/06/2014. [en ligne] Disponible sur http://www.petite-maison-morbihan.com/yvon/les-mots-qui-appellent/Sublime.html.

« Henri David Thoreau, précurseur de l'écologie », émission diffusée sur *France Culture* le 05/03/2019. [en ligne] Disponible sur https://www.franceculture.fr/video/henry-david-thoreau-precurseur-de-lecologie

b. Critique générale

AÍNSA Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

AÍNSA Fernando, *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

ALEGRÍA Fernando, *Literatura y Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

ALMEIDA Iván, « Borges, o los laberintos de la inmanencia » in *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, Rafael Olea Franco, 1999.

ARCINIEGAS Germán, *Genio y figura de Jorge Isaacs*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1967.

ASTURIAS Miguel Ángel, *América, fabula de fabulas*, in NOUHAUD Dorita, *Écrits d'Amérique 1. Proses fondatrices*, Paris, Dunod, 1995.

BAJTIN Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1974].

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1924].

BENÍTEZ ARIZA José Manuel, « Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París », *El Cultural*, 30/07/2010. [en ligne] Disponible sur https://elcultural.com/Quiroga-intimo-Correspondencia-Diario-de-viaje-a-Paris.

BRASSEUR DE BOURBOURG Charles Étienne, *Popol Vuh, le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine*, Paris, Hachette, 2017 [1861].

CALERO César G., « Quiroga en construcción », *Letras libres*, 01/02/2018. [en ligne] Disponible sur https://www.letraslibres.com/mexico/revista/quiroga-en-construccion.

CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille et un visages,* Escalquens, Oxus, 2010 [1949]. Traduit de l'américain par Henri Crès.

CARPENTIER Alejo, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976 [1964].

CARPENTIER Alejo, *Letra y solfa*, Caracas, Síntesis Dosmil, 1975.

CARPENTIER Alejo, *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

CARPENTIER Alejo, « Lo barroco y real maravilloso », in *Razón de ser*, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.

CARVAJAL Mario, *Visión y pasión de Jorge Isaacs*, Manizales, Colombia, A . Zapata, 1937.

CORREA Gustavo, « El nacimiento cultural en la literatura hispanoamericana », *Cuadernos Americanos*, año XVII, vol. XCVIII, n° 2, marzo-abril 1958.

DEL VALLE ESCALANTE Emilio (coord.), « Indigenous Literatures and Social Movements in Latin America », *Latin American Indian Journal*, Spring 2008.

FERNÁNDEZ MORENO César, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1976.

FUENTES Carlos, *La nueva novela latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

FUENTES Carlos, *La gran novela latinoamericana*, México, Alfaguara, 2011.

GOMOT Guillaume, « Saint-John Perse : chair du livre et corps du monde », in MILON Alain, PERELMAN Marc (dir.), *Le livre au corps*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 301-310.

HAMON Philippe, *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991

HARSS Luis, *Los Nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978 [1966].

KARL Frederick L., *William Faulkner*, Paris, Gallimard, 1994.

LABASTIDA Jaime, *Humboldt, ciudadano universal. Con una antología de textos de Alejandro de Humboldt*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública/El Colegio Nacional/Siglo XXI, 1999.

MARTÍNEZ Erika (éd.), *Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París*, Madrid, Páginas de espuma, 2010.

MARTINEZ José Luis, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

MAYER Frederick P., « M. Tomlinson: The Eternal Youth », *Virginia Quarterly Review*, Winter 1928, p. 72-82, in *VQR*, mai 2010. [en ligne] Disponible sur https://www.vqronline.org/essay/hm-tomlinson-eternal-youth.

MILON Alain, PERELMAN Marc (dir.), *Le livre au corps*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012.

MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MOZEJKO Danuta Teresa, « Los textos colombinos a la luz del discurso de Bartolomé de Las Casas », in *SCIELO*, Acta lit. n° 39, Concepción, 2009. [en ligne] Disponible sur http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482009000200002.

MURENA Héctor A., *El Pecado original de América*, Buenos Aires, Sur, 1954.

NOUHAUD Dorita, *Écrits d'Amérique 1. Proses fondatrices*, Paris, Dunod, 1995.

OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 3, Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 1, De los orígenes a la emancipación*, Madrid, Alianza, 2003.

PALMA Milagros, *La mujer es un cuento*, Bogotá, Tercer Mundo, 1986.

PASSERON René (dir.), *Recherches poïétiques*, t. I., Paris, Klincksieck, 1975.

SELDE Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 153.

SOLINSKI Boris, « Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages* », *Questions de communication* », 18 | 2010. [en ligne, consulté le 27/10/2018] Disponible sur http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/290.

TORRES-RIOSECO Arturo, *La gran literatura Iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1945.

VAILLANT Alain (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012.

VARGAS LLOSA Mario, *El viaje a la ficción, ensayo sobre Juan Carlos Onetti,* Madrid, Alfaguara, 2008.

VIÑAS PIQUER David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, «Literatura y Crítica», 2002.

5. SCIENCES HUMAINES

ABRAMSON Pierre-Luc, *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

ABRAMSON Pierre-Luc, *Élisée Reclus : écrire la terre en libertaire*, Orthez, Éditions du Temps perdu, 2005.

ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Flammarion, 2018 [1362].

ARCHAMBEAU Olivier, *600 jours de route : Une aventure géographique*, Paris, EGF, 2002.

ARJAKOVSKY Philippe, FÉDIER François, FRANCE-LANORD Hadrien (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Éditions du Cerf, 2013.

ARNOULD Paul, GLON Éric (dir.), *La nature a-t-elle encore une place dans les milieux géographiques ?* Paris, Éditions de la Sorbonne, 2005.

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes* : *Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943.

BACHELET Louise, *Phalanstère du Brésil. Voyage dans l'Amérique méridionale*, Paris, Agence coloniale du Brésil, 1842.

BASTIE Jean, « Le Cassiquiare : un fleuve qui relie deux fleuves ! », in *Société de Géographie*, Paris, 2008, préface. (Hors-série de *La Géographie*, n° 1529, mars 2008).

BATE Jonathan, *The Song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

BENTLEY Jerry H., SUBRAHMANYAM Sanjay, WIESNER-HANKS Merry E. (éds.), *The Cambridge World History: The construction of a global world, 1400-1800 CE*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 6, 2015.

BERCHTOLD Jacques, « Jean-Jacques, l'homme selon la nature », *Dix-huitième siècle*, 2013/1 (n° 45), p. 231-247. [en ligne] Disponible sur https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2013-1-page-231.htm.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Felix Alcan, 1896.

BESSE Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018.

BONAN Ronald, *Apprendre à philosopher avec Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2010.

BOURG Dominique (dir.), *Les sentiments de la nature*, Paris, La Découverte, 1993.

BOURG Dominique, ROCH Philippe (dir.), *Crise écologique, crise des valeurs ?*, Genève, Labor et Fides, 2010.

BOURG Dominique, FRAGNIÈRE Augustin, *La pensée écologique : une anthologie*, Paris, PUF, 2014.

BROSSE Jacques, *Mythologie des arbres*, Paris, Payot, 1993.

BRUNSCHVICG Léon, *La raison et la religion*, [1939], Paris, Les Presses universitaires de France, 1964.

CALAME Claude, **«** La *phusis* grecque pour repenser l'opposition 'nature vs culture' **:** l'homme en interaction 'anthropopoiétique' avec son milieu », actes du séminaire du 11/03/2015, in *Fabula, la recherche en littérature* [en ligne, consulté le 9/06//2017]. Disponible sur https://www.fabula.org/actualites/la-phusis-grecque-pour-repenser-l-opposition-nature-vs-culture-claude-calame_67387.php.

CARRON Guillaume, *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, Métis Presses, 2014.

CARSON Rachel, *Silent Spring,* Boston, Houghton Mifflin, 1962.

CHANSIGAUD Valérie, *L'Homme et la Nature : une histoire mouvementée*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2013.

CHAZAL Gérard, *Les Lumières et l'idée de nature : Histoire et philosophie des sciences*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

CHENET Françoise, *Le paysage et ses grilles,* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, *Paysages ? Paysages ?*, des 07-14/09/1992, Paris, L'Harmattan, 1996.

CHEVALIER Auguste, « Le Deuxième Centenaire de la Découverte du Caoutchouc faite par Charles-Marie de La Condamine », in *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, 16e année, n°.179, juillet 1936.

CHEVASSUS-AU-LOUIS Bernard, *«* Un nouveau regard sur la diversité du vivant », in *Responsabilité & Environnement,* no 44, octobre 2006. [en ligne] Disponible sur http://www.annales.org/re/2006/re44/Chevassus.pdf.

CIORAN, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960.

CLÉMENT Gilles, *Le Manifeste du Tiers-Paysage*, Paris, voiSujet/Objet, 2003.

CROSBY Alfred, *The Columbian Exchange: Plants, Animals, and Disease between the Old and New Worlds*, Westport (Connecticut), Greenwood Publishing Group, 1972.

DAGOGNET François, *Le Catalogue de la vie*, Paris, PUF, 1970.

DAGOGNET François, *Nature*, Paris, Vrin, 1990.

DASTUR Françoise, *Heidegger et la pensée à venir*, Paris, J. Vrin, 2011.

DEBOURDEAU Ariane (coord.), *Les Grands Textes fondateurs de l'écologie*, Paris, Flammarion, 2013.

DELÉAGE Jean-Paul, *Histoire de l'écologie. Une science de l'homme et de la nature*, Paris, La Découverte, 1991.

DENVILLE Hervé, *Économie et politiques de l'environnement : Principe de précaution, Critères de soutenabilité, Politiques environnementales*, Paris, L'Harmattan, 2010.

DESCARTES René, *Discours de la méthode*, 6e partie, Paris, Gallimard, 1966 [1637].

DESCARTES René, *Lettre-préface des Principes de la philosophie*, Paris, Vrin, 1970 [1644].

DESCOLA Philippe, *Les lances du crépuscule*, Paris, Plon, 1993.

DESCOLA Philippe, *L'écologie des autres* : *L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Quæ, 2001.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2006.

DESCOLA Philippe, « Entretien au Collège de France », juin 2013, dans le cadre d'une exposition de la CASDEN sur les grands chercheurs en France, [vidéo en ligne] Visible sur https://www.youtube.com/watch?v=SWaB7bI3MF0 (00:00-00:37).

DÍAZ PIEDRAHITA Santiago, « El viaje de Humboldt en Colombia y sus relaciones con Mutis y Caldas », Bogotá, Sociedad Geográfica de Colombia. Academia de Ciencias Geográficas, 2000. [en ligne] Disponible sur https://www.sogeocol.edu.co/documentos/humboldt_03.pdf.

DROUIN Jean-Marc, *L'Écologie et son histoire. Réinventer la Nature*, Paris, Flammarion, 1993.

DROULERS Martine, *L'Amazonie, vers un développement durable*, Armand Colin, Paris, 2004.

DUMAS Robert, *Traité de l'arbre : essai d'une philosophie occidentale*, Paris, Actes Sud, 2002.

DURANT Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

EAUBONNE Françoise D', *Le Féminisme ou la mort : Femmes en mouvement,* Paris, Pierre Horay, 1974.

ELIADE Mircea, *Traité d'histoire de religions*, Paris, Payot, 1990.

FECHNER Erik, *L'arbre de la liberté : Objet, symbole, signe linguistique ; Mots : Les langues du politique* vol. 15, n° 1, 1987.

FERRER Mathilde, MICHAUX Yves (dir.), *Féminisme, Art et Histoire de l'Art*, Paris, énsb-a, 1997.

FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'Apocalypse joyeuse : Une histoire du risque technologique*, Paris, Seuil, 2012.

FREUD Sigmund, *Les Frères Karamazov*, Paris, Gallimard, 1973. Préface : *Dostoïevski et le parricide*. Traduit par Jean-Bertrand Pontalis.

GANDON Anne-Line, « *L'écoféminisme: une pensée féministe de la nature et de la société »* in *Recherches féministes,* vol.22, n°.1, *(« L'écologie »),* 2009. [en ligne] Disponible sur https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2009-v22-n1-rf3334/037793ar/.

GRAVE Jean, *La société mourante et l'anarchie*, Paris, Tresse et Stock, 1893.

GUÉRIN Patrick, ROMANENS Marie, « La relation homme-nature », 2015. [en ligne] Disponible sur http://eco-psychologie.com/recherche/la-relation-hommenature/#].

HADOT Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.

HELMREICH Christian**,** « L'anthropologie dans l'œuvre américaine d'Alexandre de Humboldt », in *Revue germanique internationale*, n° 21, 2004.

HERMET Guy, BADIE Bertrand, BIRNBAUM Pierre, BRAUD Philippe, *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques*, Paris, Armand Colin, 2010.

JACKSON John Brinckerhoff, *À la découverte du paysage vernaculaire,* Arles, Actes Sud/ENSP, 2003.

JOURNET Nicolas, « L'animisme est-il une religion ? Entretien avec Philippe Descola », in *Sciences Humaines*, décembre 2006-février 2007. [en ligne] Disponible sur https://www.scienceshumaines.com/l-animisme-est-il-une-religion-entretien-avec-philippe-descola_fr_15096.html.

JUIGNET Patrick, « Le positivisme scientifique », in *Philosophie, science et société*, 2015. [en ligne] Disponible sur https://philosciences.com/philosophie-et-science/methode-scientifique-paradigme-scientifique/115 -positivisme-scientifique.

KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts : Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Paris, Zones sensibles, 2017 [2013]. Traduit de l'anglais par Grégory Delaplace.

LAMBIN Éric, *La terre sur un fil*, Paris, Le Pommier, 2004.

LARRÈRE Catherine et Raphaël, *Du bon usage de la nature : Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Flammarion, 2009.

LARRÈRE Catherine et Raphaël, *Penser et agir avec la nature : Une enquête philosophique*, Paris, La Découverte/Poche, 2018 [2015].

LARRÈRE Catherine, « Approche philosophique de la nature », 2016, in CHONÉ Aurélie, HAJEK Isabelle, HAMMAN Philippe (dir.), *Guide des Humanités environnementales*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.

LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

LATOUR Bruno, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

LENOBLE Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969.

LENOBLE Robert, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature,* Paris, Albin Michel, 1990.

LEROY-LADURIE Emmanuel, *Histoire du climat depuis l'an mille*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1983.

LESTER Toby, *La quatrième partie du monde. La course aux confins de la Terre et l'histoire épique de la carte qui donna son nom à l'Amérique*, Paris, JC Lattès, 2012 [2009].

LE TOURNEAU François-Michel, *L'Amazonie, Histoire, géographie, environnement*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 2019 [1955]

LOVELOCK James E., *La terre est un être vivant : L'hypothèse Gaïa*, Paris, Flammarion, 2017 [1979]. Traduit de l'anglais par Paul Couturiau, Christel Rollinat.

LUCRÈCE, *De la nature / De Rerum Natura*, Paris, GF, poche, 1997. Traduit de José Kany-Turpin.

MAHN-LOT Marianne, *La découverte de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 1970.

MIJOLLA Alain de (dir.) *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, Paris, Honoré Champion, 1989 [1580]. Traduit en français moderne par André Lanly.

MORINIAUX Vincent (dir.), *La nature, objet géographique,* Paris, Atlande, 2017.

MOSCOVICI Serge, *La société contre nature*, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

MUSSET Alain*, Ciudades nómadas del Nuevo Mundo*, Fondo de Cultura Económica, 2011 [2002].

PACCALET Yves, *L'humanité disparaîtra, bon débarras !,* Paris, Arthaud, 2006

PASTOUREAU Michel, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017 [2013].

PICKEL-CHEVALIER Sylvine, *L'Occident face à la nature : à la confluence des sciences, de la philosophie et des arts*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2014.

PIÈTRE Monique, « Le symbolique du feu », in *La revue de deux mondes*, 2016 /11.

PINCHEMEL Geneviève et Philippe*, La Face de la Terre*, Paris, Armand Colin, 1988.

RAMADE, François, *Dictionnaire encyclopédique de la science de la nature et de la terre*, Paris, Dunod, 2008.

RECLUS Elisée, *L'Homme et la Terre, Histoire contemporaine (suite)*, Paris, Librairie universelle, tome VI, 1908.

RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986.

ROUPET Catherine-Eve, *Histoire d'Haïti. La Première République noire du Nouveau Monde*, Paris, Perrin, 2011.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du Contrat social,* Paris*,* G. Bellais, 1903 [1762].

SERJE Margarita, ARDILA LUNA Diana Carolina, « El Río como Infraestructura: Paisaje y navegación en el río Meta », in *Fronteiras : Journal of Social, Technological and Environmental Science*, 2017, p. 95-119. [en ligne] Disponible sur https://www.researchgate.net/.

SPINOZA Baruch, *Court Traité*, I, Paris, Flammarion, 1964 [v. 1660]. Traduit par Charles Appuhn.

THAON Philippe (de), *Comput*, *Le livre des Créatures*, Strasbourg, E. Mall, 1873 [1119].

THIBAUD Clément, « L'échange colombien et l'échange microbien », 6 mai 2015, Labo des Savoirs, Centre de Recherches en Histoire Internationale et Atlantique, Universités de Nantes et de La Rochelle https://www.crhia.fr/actu.php?num_actu=446#bloc.

TITUS Joseph, « Théologie du second récit de création », in *Transversalités*, 2015/3, n° 134, p. 83-107.

TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique, La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1991 [1982].

TOUTAIN Jules François, *Le culte des fleuves : sa forme primitive et ses principaux rites chez les peuples de l'Antiquité classique*, Alençon, Leverdure, 1926.

VOISIN Patrick, *EcolΩ : écologie et environnement en Grèce et à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

WHITE Lynn Jr, « *Les racines historiques de notre crise écologique* », in BOURG Dominique, ROCH Philippe (dir.), *Crise écologique, crise des valeurs ? Défis pour l'anthropologie et la spiritualité*, Genève, Labor et Fides, 2019, p. 13-24 et p. 39-68

WOHLLEBEN Peter, *La vie secrète des arbres*, Paris, Éditions des Arènes, 2017 [2015]

WULF Andrea, *La invención de la Naturaleza*, Madrid, Taurus, 2016 [2015].

6. SCIENCES DE LA NATURE

AUBERT Damien, *Classer le vivant : Les perspectives de la systématique évolutionniste moderne*, Paris, Ellipses, 2017.

AUGIER Augustin, *Essai d'une nouvelle classification des végétaux conforme à l'ordre que la nature paraît avoir suivi dans le règne végétal ; d'où résulte une méthode qui conduit à la connaissance des plantes et de leurs rapports naturels*, Lyon, Bruyset, 1801.

BARTHÉLEMY-MADAULE Madeleine, *Lamarck ou le Mythe du précurseur*, Paris, Seuil, 1979.

BREGLIANO Jean-Claude, « Lamarck et Darwin : deux visions divergentes du monde vivant », in *Encyclopédie de l'environnement*, Grenoble, UGA, 2018. [en ligne] Disponible sur https://www.encyclopedie-environnement.org/vivant/lamarck-darwin.

BUFFON George-Louis Leclerc (Comte de), CUVIER Frédéric, *Œuvres complètes de Buffon*, Paris, F. D. Pillot, 1937 [1831].

CAIN Michael L., DAMMAN Hans, LUE Robert A., YOON Carol Kaeseuk, *Découvrir la Biologie*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2006.

CANGUILHEM Georges, « Modèles et analogies dans la découverte en biologie », in *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1970.

DARWIN Charles, *L'origine des espèces*, tome II, Paris, Maspero, 1980 [1876, Reinwald et Cie, Traduit de l'anglais par Edmond Barbier].

DAUDIN Henri, *De Linné à Lamarck : Méthodes de la classification et idée de série en botanique et en zoologie* (1740-1790), Paris, EAC, 1983 [1927].

GARON David, GUÉGUEN Jean-Christophe, RIOULT Jean-Philippe, *Biodiversité et évolution du monde vivant*, Paris, EDP Sciences, 2013.

JOLY Eric, « Nommer, classer le vivant », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence,* 2012/01, nº 87, p. 97-102. [en ligne] Disponible sur https://doi.org/10.3917/lett.087.0097.

LAFONT Olivier, « L'histoire des plantes de Théophraste : compte rendu sur Théophraste, *Recherches sur les plantes, livres VII et VIII*. Traduit par Suzanne Amigues », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, vol. 92, nº 341, 2004.

LINNÉ Carl von, *Species plantarum, 1753.*

MILLS Cynthia L., *La théorie de l'évolution…et pourquoi ça marche (ou pas*), Paris, Dunod, 2005.

7. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

ARGUEDAS Alcides, *Raza de bronce*, ALLCA XX, Université de Paris X, Losada, 1996 [1919].

ARGUEDAS José María, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1958.

ARGUEDAS José María, IZQUIERDO RÍOS Francisco (éds.), *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Madrid, Siruela, 2008. [en ligne] Disponible sur http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Cuentos_peruanos.pdf.

ASTURIAS Miguel Ángel, *Hombre de maíz*, Buenos Aires, Losada, 1949.

CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, Madrid, Austral, 2010

CARDENAL Ernesto, *Las insulas extrañas*, *Memorias II*, México, Fondo de Cultura Economica, 2003.

CARPENTIER Alejo, *El reino de este mundo*, La Habana, Alfred A. Knopf, 1949.

CARPENTIER Alejo, *El siglo de las luces*, Barcelona, Bruguera, 1980 [1962].

CONRAD Joseph, *Heart of Darkness*, London, Penguin Books, 2012 [1899].

DEFOE Daniel, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner,* London, William Taylor, 1719.

DOYLE Conan, *The Lost World*, London, 1912.

GALLEGOS Rómulo, *Canaima,* Nanterre, ALLCA XX / Fondo de cultura económico, 1996 [1935].

GALLEGOS Rómulo, *Doña Bárbara*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947 [1929].

GARCIA LORCA Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005.

HERNANDEZ Arturo D., *Sangama*, Lima, Torres Aguirre, 1942.

IZQUIERDO RIOS Francisco, *Mateo Paiva el maestro*, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, Lima, 1968.

NERUDA Pablo, *El canto general*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950.

OSPINA William, *El país de canela,* Barcelona, Mondadori, 2012 [2008].

PIÑERA Virgilio, *La isla en peso*, La Habana, *La poesía*, 1965 [1943].

QUIROGA Horacio, *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004 [1917].

RILKE Rainer Maria, *Elégies de Duino : Sonnets à Orphée et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1994 [1927]. Traduit de l'allemand (Autriche) par Jean-Pierre Lefebvre et Maurice Regnaut.

RIVERA José Eustasio, *La Vorágine*, éd. Juan Loveluck, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976 [1924]

RIVERA José Eustasio, *Tierra de promisión*, Bogotá, Casa Arboleda y Valencia, 1921.

SARMIENTO Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, El progreso de Chile, Santiago de Chile, 1845.

STEVENSON Robert Louis, *Treasure Island*, Londres, Bromera, 1883.

URIBE PIEDRAHITA César, *Toá*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.

VARGAS LLOSA Mario, *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1959.

VARGAS LLOSA Mario, *Los jefes*, Barcelona, Rocas, 1959.

VARGAS LLOSA Mario, *Pantaleón et las visitadoras,* Barcelona, Seix Barral, 1973.

VARGAS LLOSA Mario, *La tía Julia y el escribidor,* Barcelona, Seix Barral, 1977.

VARGAS LLOSA Mario, *Historia de Mayta,* Barcelona, Seix Barral, 1984.

VARGAS LLOSA Mario, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

VARGAS LLOSA Mario, *La Chunga, Teatro, Obra reunida*, Barcelona, Grupo Planeta, 2016 [1986].

VARGAS LLOSA Mario, *El Hablador*, Madrid, Santillana, 2010 [1987].

VARGAS LLOSA Mario, *El pez en el agua,* Barcelona, Seix Barral, 1993.

VARGAS LLOSA Mario, *Lituma en los Andes* Barcelona, Seix Barral, 1993.

VARGAS LLOSA Mario, *El sueño del celta*, Madrid, Alfaguara, 2010.

VARGAS LLOSA Mario, *El héroe discreto*, Madrid, Alfaguara, 2013.

WOOLF Virginia, *Une Chambre à soi*, Paris, Denoël, 1977 (1929). Traduit de l'anglais par Clara Malraux.

8. OUVRAGES ET SITES DE RÉFÉRENCE

Collectif, Dictionnaire historique de la médecine, ancienne et moderne, Paris, Béchet jeune, vol. 1, 1828.

Collectif, *Diccionario de Autoridades*, Biblioteca románica hispánica, Gredos, Madrid, 2002.

Collectif, *Dictionnaire de Géologie*, Paris, Raoult et Foucault, 2006.

Collectif, *Le Petit Robert de la langue française 2007*, 2006.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Puf, 1999.

LA CUNE DE SAINT PALAYE Jean-Baptiste (de), *Dictionnaire historique de l'ancien langage François depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, Tome 8, Niort, Louis Favre, 1882.

LASSAULT Michel, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés,* Paris, Belin, 2013.

RAMADE, François, *Dictionnaire encyclopédique de la science de la nature et de la terre*, Paris, Dunod, 2008.

REY Alain (dir.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Laffont, 1988.

SÉVILLE Isidore de, *Etymologiae*, Paris, Les Belles Lettres, chapitre 14, *de terra et partibus*, 1983 [vers 630].

Sites de références

Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) : www.cnrtl.fr/.

Catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France (BNF) : https://data.bnf.fr.

Gallica (bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires) : https://gallica.bnf.fr/.

Encyclopédie universalis : https://www.universalis.fr/

Portail de la Bibliothèque nationale d'Espagne (BNE) : http://www.bne.esSite de l'ENS Lyon, dossiers thématiques : https://acces.ens-lyon.fr/.

Diccionario de la lengua española: https://dle.rae.es/.

Diccionario de americanismos (RAE) : http://lema.rae.es/damer/?key=.

Thématiques

FAO (Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture) : http://www.fao.org/

INDEX

A

Amérique Latine, 11, 13, 22, 203
Auteurs
  Carpentier, 27, 87, 109
  Galilée, 49, 50, 51, 52
  HUMBOLTD, 88, 92
  Pickel-Chevalier, 52
  Vargas Llosa, 108, 109

B

BANSART, 20, 151
Bogotá, 15, 16, 93, 107, 108, 111, 115, 186, 189, 226, 230, 240, 242, 248, 293, 295, 382, 391, 436
Brésil, 15, 27, 28, 98, 99, 104, 106, 112, 115, 118, 128, 129, 130, 188, 206, 210, 211, 226, 227, 303, 374, 407, 447

C

Caracas, 15, 16, 114, 119, 120, 189, 232, 256, 370, 386, 399, 409
Culture, 5, 6, 12, 19, 20, 22, 58, 144, 145, 149, 150, 177, 179, 367, 430, 444

D

Darío
  Auteurs, 15
Descola, 21, 23, 26, 35, 37, 50, 156, 161, 162, 164, 165, 166, 188, 221, 228, 366

G

Gallegos
  Auteurs, 14, 16, 81, 94, 102, 108, 113, 176, 312

K

Kohn, 20, 156

L

La Vorágine, 3, 4, 5, 8, 13, 15, 17, 20, 27, 34, 35, 38, 53, 61, 71, 77, 94, 102, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 125, 127, 130, 133, 136, 151, 156, 166, 171, 175, 180, 189, 193, 196, 205, 209, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 232, 240, 241, 242, 248, 249, 255, 256, 293, 294, 300, 305, 307, 311, 312, 317, 318, 320, 331, 335, 336, 338, 340, 341, 358, 359, 360, 368, 370, 375, 379, 382, 383, 384, 385, 391, 392, 394, 396, 403, 406, 410, 411, 425, 430, 433, 434, 435, 436, 437, 449
Latour, 19, 20, 21, 22, 23, 32, 35, 139, 156, 164, 166, 167, 188, 366
Los pasos perdidos, 3, 5, 6, 13, 14, 15, 20, 27, 34, 35, 38, 53, 61, 71, 100, 109, 110, 113, 118, 119, 120, 125, 127, 130, 133, 136, 151, 156, 175, 180, 189, 193, 202, 205, 209, 210, 214, 219, 223, 250, 255, 256, 257, 262, 266, 269, 300, 305, 306, 307, 311, 312, 313, 315, 318, 319, 320, 328, 340, 341, 344, 346, 347, 359, 360, 368, 369, 370, 394, 396, 399, 403, 410, 419, 434, 437, 439, 444, 449, 450

M

Mera, 14, 16, 104, 108, 156, 176
Mexique, 8, 13, 27, 59, 66, 89, 115, 119, 146, 147, 161, 165, 176, 226, 375, 408

N

Nature, 1, 3, 5, 6, 11, 12, 13, 17, 19, 20, 22, 23, 34, 37, 44, 47, 49, 50, 51, 63, 64, 76, 85, 86, 88, 94, 140, 141, 143, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 160, 177, 178, 179, 192, 204, 216, 254, 367, 372, 384, 430, 444
Nature Writing, 11, 140, 149, 150

P

Pérou, 14, 15, 78, 89, 92, 98, 99, 102, 104, 105, 106, 107, 115, 118, 123, 127, 128, 131, 147, 161, 163, 176, 189, 206, 211, 226, 243, 271, 272, 275, 327, 356, 384, 407, 409, 454

R

Ribeyro, 8, 356

T

Terre, 1, 3, 5, 8, 29, 30, 32, 36, 40, 42, 49, 53, 55, 60, 61, 73, 86, 89, 139, 146, 149, 150, 153, 154, 155, 159, 166, 168, 209, 214, 346, 366, 367, 407, 409, 419, 423, 424, 431, 433, 434, 435, 441, 445, 450, 455

V

Vargas Llosa
  Auteurs, 14