



HAL
open science

Place du spectateur et fonction de l'image dans la partie brésilienne des Grands voyages de Théodore de Bry

Caroline Trotot

► To cite this version:

Caroline Trotot. Place du spectateur et fonction de l'image dans la partie brésilienne des Grands voyages de Théodore de Bry. Anne Lafont. L'artiste savant à la conquête du monde moderne, Presses universitaires de Strasbourg, pp.79-95, 2010, 978-2-86820-399-1. hal-00730682

HAL Id: hal-00730682

<https://hal.science/hal-00730682v1>

Submitted on 1 Feb 2025

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.

Place du spectateur et fonction de l'image dans la partie brésilienne des *Grands voyages* de Théodore de Bry

Caroline Trotot, LISAA 4120, Université de Marne-la-Vallée

Article publié dans *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, sous la dir. D'Anne Lafont, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2010, p. 79-95.

Protestant né à Liège, chassé de cette ville par la domination espagnole, Théodore de Bry parcourt l'Europe du Nord de Strasbourg à Londres, avant de se fixer à Francfort où il devient un remarquable graveur et éditeur. Il édite ainsi une collection de récits de voyages sur le modèle de la collection anglaise Hakluyt. Il reprend des textes déjà publiés et les accompagne de nouvelles illustrations. Pour la partie consacrée au Brésil, *Americae tertia pars*, publiée en 1592, l'éditeur choisit deux textes, celui d'Hans Staden, qui fut prisonnier des Indiens en 1547 et a publié un récit très détaillé de son aventure en 1557, et celui de Jean de Léry qui vécut libre parmi les Indiens en 1557, à la suite de l'expulsion des protestants français du fort de Rio par Nicolas de Villegagnon, redevenu catholique, et qui en a publié le récit en 1578¹. Ces deux textes avaient été édités dans des petits formats (in-8), avec des illustrations très nombreuses pour Staden, beaucoup plus rares pour Léry. Théodore de Bry donne des in-Folio avec de nombreuses et grandes gravures (demi-page en général, page entière parfois). Les volumes de Théodore de Bry eurent un grand succès si l'on en croit le nombre d'exemplaires qui nous en restent². Aujourd'hui encore, leurs illustrations sont très diffusées et nourrissent nos représentations de ce monde alors nouveau, aujourd'hui disparu.

[p. 80] Je voudrais m'interroger sur les fonctions de ces images. Quel rôle leur assigne leur créateur ? Quelle lecture peut-on en faire avec et sans les textes qu'elles accompagnent ? Comment la place qui y est faite au spectateur nous renseigne sur leurs fonctions et leurs ambiguïtés ?

¹ Editions modernes de ces textes et de leurs illustrations : Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, Seuil, 1990 et Métailié, 2005, Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, édition et notes de Frank Lestringant, Paris, Le Livre de poche classique, 1994, abrégé en HB.

² Pour cette *Americae tertia pars*, Francfort, 1592, nous avons travaillé sur les exemplaires de la BN suivants : Fol H 280, Fol H 274, Fol H282, Fol 278. [note ajoutée en 2023 : Un exemplaire conservé à la bibliothèque de Lyon est désormais consultable en ligne https://numelyo.bm-lyon.fr/f/view/BML:BML_00GOO0100137001105363688]

Les ambiguïtés des préfaces de Théodore de Bry

Théodore de Bry prend soin d'orienter la lecture grâce à des textes liminaires. La préface à la partie brésilienne³ situe le volume dans la perspective de la série qu'il constitue avec les deux premiers consacrés à l'Amérique, celui consacré à la Virginie, puis celui consacré à la Floride. Dans cette perspective, le Brésil marque sa différence. Les Brésiliens vont nus et ils n'ont aucune connaissance de Dieu. Ils prennent pour idole un fruit ce qui marque leur impossible conversion⁴. A partir de ces constats, Théodore de Bry invite le lecteur à méditer sur la grande grâce dont bénéficient les chrétiens et dont témoignent les deux récits qu'il propose.

L'image sera donc édifiante et Théodore de Bry invite à relier le visible : la nudité, les marottes, à l'invisible : la damnation. On retrouve la double fonction de l'historiographie protestante : témoigner pour attester de la grâce divine⁵. Ce que nous appelons l'objectivité n'est donc pas un horizon, ni pour Léry, ni pour Théodore de Bry. Il ne s'agit pas de révéler l'objet pour lui-même. La mire est la vérité ; la vérité du fait qui est en relation métonymique avec la Vérité de la grâce. Tout objet fait donc système dans un univers de sens. Ce qui implique que le savoir apporté par l'image prend sens dans un univers préexistant, en l'occurrence celui du protestantisme.

[p. 81] Ce qui est surprenant c'est que l'image ne soit pas seulement cela pour Théodore de Bry. Au seuil de la partie suivante, il récapitule le profit tiré des trois parties précédentes en ne distinguant plus cette fois le Brésil des autres parties et souligne « le plaisir et l'agrément autant que l'utilité du lecteur et du spectateur »⁶ (*legentis & contemplantis voluptate & delectatione quam vilitate*). Ce plaisir de la contemplation de l'image sonne curieusement dans le contexte protestant de la fin d'un siècle marqué par l'iconoclasme et par

³ Théodore de Bry, Arsenal Fol H 280, tome 1.

⁴ *Ibid.*, « *Isti autem in nullam rem credunt, sed magnum rotundumque quendam fructum instar oui Struthiocameli (ita a suis Sacerdotibus persuasi) pro numine habent, tanta ignorantia premuntur miseri isti homines.* » Ces derniers ne croient en rien, mais ils ont pour divinité un fruit rond et gros comme un œuf d'autruche (ainsi sont-ils persuadés par leurs prêtres), voici l'ignorance qui accable ces malheureux.

⁵ Voir Jean Crespin, *Histoire des vrais tesmoins de la verite de l'evangile, qui de leur sang l'ont signée, depuis Jean Hus usques au temps present*, 1570, s.l., BN Fol-D2-6, textes liminaires, Bruna Conconi, « Mais la voix divine nous a baillé autres regles », L'historien protestant face au devoir d'une nouvelle méthode in *L'histoire en marge de l'histoire à la Renaissance*, cahiers Saulnier 19, Paris, éditions rue d'Ulm, 2002, p. 157-176, Bruna Conconi, *Le Prove del testimone*, Bologna, Patron editore, 2000, p. 130 sqq, Philippe de Lajarte, « L'écriture du témoignage dans l'*Histoire d'un voyage en terre de Brésil* de Jean de Léry », in *Elseneur 19, L'histoire en miettes, Anecdotes et témoignages dans l'écriture de l'histoire (XVI^e-XIX^e siècle)*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, p. 16, Caroline Trotot, « Jean de Léry et la scène cannibale », Travaux et recherches de l'UMLV, juillet 2007.

⁶ Théodore de Bry, Arsenal Fol H 280 tome 2.

la théologie contre-réforme de l'image. On peut surtout s'interroger sur le plaisir procuré par les images les plus frappantes de la partie brésilienne, celles du cannibalisme. Pourtant l'artiste ne propose pas de restriction et caractérise l'accomplissement de son art par l'expression « *figuris & iconibus ad viuum expressis* » qu'on peut traduire par « des figures et des images représentées avec vivacité », à la Renaissance on aurait dit « au vrai » ou « au vif ».

Les illustrations des grands voyages doivent donc donner l'illusion de la présence de l'objet représenté pour procurer au lecteur-spectateur enseignement et plaisir, le tout dans la perspective d'un témoignage de la grâce divine.

Théodore de Bry fait ainsi apparaître dans ces textes liminaires une tension entre une fonction esthétique et une fonction didactique qui est particulièrement active dans les illustrations de la partie brésilienne des grands voyages.

Place du spectateur

Cette tension peut être précisée si l'on regarde la place du spectateur dans les différentes illustrations. Si l'on observe ainsi l'illustration de la capture d'Hans Staden (1) (p. 34 / p. 106)⁷, on voit qu'il est au centre d'un groupe d'Indiens qui le regardent. Comme dans toutes ses illustrations, Théodore de Bry s'inspire de la gravure sur bois de l'édition de 1557 du texte de Hans Staden (p. 79 Seuil / 78 Matailié)⁸. La recomposition est intéressante. Théodore de Bry agrandit l'île et diminue la part consacrée par Staden aux canots remplis d'Indiens et à leur mouvement. En revanche, il redouble la scène de capture. Elle figure d'abord à l'arrière-plan avec l'Européen habillé et visé par les flèches. Elle figure ensuite au premier plan de l'île avec cette fois un Européen nu au centre des regards et touché par les Indiens. Staden nu et barbu prend ici, pour la première fois, cette figure qui lui est prêtée dans neuf illustrations différentes de son texte. La mise en rapport des deux scènes est significative. Le regard succède aux flèches et apparaît ainsi comme menaçant et non comme un substitut pacifique. La nudité signale la vulnérabilité de Staden mais aussi son changement d'identité.

[p. 82] Les vêtements sont la métonymie de l'identité sociale européenne, comme le montrent les scènes de dépouillement brutal ou pacifique chez Staden et chez Léry⁹, comme le montre aussi chez Staden le geste des Français qui le libèrent « [le] virent si misérable, [qu']

⁷ Les références sont données de la manière suivante : d'abord la page dans l'édition de 1592, Arsenal Fol H 280, puis la référence dans la reproduction moderne d'après un exemplaire mis en couleur, *Le théâtre du nouveau monde*, Gallimard.

⁸ Les références sont données dans les deux éditions françaises modernes.

⁹ *HB*, P. 150 et p. 450.

ils eurent pitié de [lui] et le revêtirent de leurs habits »¹⁰, ce qui marque la fin de la captivité¹¹. Staden abandonne donc son identité sociale européenne et il se rapproche des Indiens, pourtant l'iconographie montre qu'il en diffère beaucoup. Les Indiens sont nus mais parés pour un certain nombre, ce qui montre la différence d'identité sociale. Par ailleurs les traits morphologiques sont différents et Staden se distingue par ses cheveux et sa barbe. Cela correspond à ce que dit le texte puisque Staden demande aux femmes de ne pas lui arracher la barbe lors du rasage rituel¹². Ce signe caractéristique auquel Staden tient énormément est donc la marque de son irréductible différence avec les Indiens. Dans cet échange de regards entre Indiens et Européens, il vient rappeler l'étrangeté de ce monde. Il ne suffit pas d'avoir à peu près le même corps pour être semblables. Le visage donne la marque d'une identité personnelle refusée aux Indiens qui sont tous semblables les uns aux autres. Il marque aussi le lien entre identité personnelle et identité culturelle. En effet, la coiffure et la barbe sont des signes caractéristiques de l'identité ethnique ; l'Européen est barbu, les Indiens tupi s'arrachent les poils de barbe et se rasent une partie des cheveux comme des moines¹³. Le système d'opposition entre les deux types de figures signifie donc que l'apparence dépend de coutumes. Pourtant la nudité d'Hans Staden renvoie à une autre dimension culturelle. En effet, avec cette nudité barbue, Staden évoque, de page en page, une image christique insistante. La barbe n'est donc pas tant chez lui la marque d'une culture ethnique, voire même d'une individualité, que la marque d'une élection. Staden est une figure de martyr qui témoigne de la vérité chrétienne, c'est-à-dire qu'il en donne l'image dans son martyre. Cela apparaît sans doute particulièrement (p. 43, p. 109) quand il est affublé de plumes et de grelots et qu'il danse au milieu des Indiennes. La gravure précédente (p. 41, p. 108) qui le montre dans une position concrètement plus difficile, accompagne le récit des humiliations infligées au prisonnier de cette remarque : « je me consolais en pensant aux souffrances de Notre Seigneur Jésus-Christ et à la manière dont il avait été traité par les juifs »¹⁴. La coiffe de plumes ne fait donc pas de Staden un Indien. C'est une dérisoire [p. 83] couronne d'épines qui marque que tous ces signes culturels renvoient à des systèmes radicalement opposés : le christianisme comme religion révélée d'un côté, le paganisme qui n'est qu'un ensemble de rites, une représentation dégradée en quelque sorte. C'est d'ailleurs peut-être le sens qu'on

¹⁰ Hans Staden, *op. cit.*, p. 155.

¹¹ Voir aussi chap. 26 p. 100 épisode dans lequel Staden jette son seul vêtement au pied du Français qui refuse de négocier sa libération et qui l'abandonne aux Indiens.

¹² *Ibid.*, p. 92.

¹³ Voir *HB*, p. 149.

¹⁴ Hans Staden, *op. cit.*, chap. 22 p. 91.

peut donner à la présence de curieux spectateurs de la scène d'humiliation de la p. 41/ 108 : un singe et un perroquet. Animaux caractéristiques de l'Amérique, ce sont aussi les symboles de l'imitation dégradée, mécanique et privée d'âme. Or ils ne figurent pas vraiment dans la gravure de Staden (p. 91, 90). On a un oiseau mais qui paraît plutôt renvoyer au texte qui signale que les femmes conduisent le prisonnier devant « la cabane du roi, qui se nommait Vratinge Wasu, c'est-à-dire le Grand Oiseau blanc » (chap. 22 p. 91).

Le premier plan de la gravure modèle montrait en revanche trois crânes sur des piques que Théodore de Bry supprime. Aux effrayantes métonymies indiennes de la vengeance que sont les cranes ne substitue-t-il pas les ironiques métonymies artistiques de la mise en abyme de la représentation ?

La représentation de la captivité d'Hans Staden permet donc de mettre en abyme les questions de la représentation en plaçant l'observateur européen au centre des regards et en transformant les objets de curiosité du récit de voyage en spectateurs. La circulation de regards instaurée permet de construire les multiples sens de ces illustrations que nous voudrions développer.

Étrangeté

La représentation de Staden dans de nombreuses images comme objet du regard des Indiens signale une étrangeté radicale que les écrivains revendiquent. Capturés ou adoptés par les Indiens, ils sont suspects de connivence avec les anthropophages. Or se reconnaître semblable à ces Indiens c'est reconnaître qu'il est possible qu'on participe à un rituel cannibale. Jean de Léry signale ainsi que certains Européens se sont acculturés au point « d'avoir tué et mangé des prisonniers »¹⁵. Hans Staden prend soin à chaque fois qu'il raconte un épisode de cannibalisme d'expliquer qu'il a essayé de dissuader les Tupi de manger de la chair humaine¹⁶. Cette justification est rendue nécessaire par la durée de sa captivité et par le rôle actif qu'il prend dans certains épisodes de guerre où il combat aux côtés de ses ravisseurs. Ces épisodes sont illustrés par Théodore de Bry p. 52 / p. 110, et p. 37 / p. 107. L'illustration de la p. 37/ 107 est une des rares à ne pas être inspirée par une gravure de Staden. Il n'y a pas de gravure pour cet [p. 84] épisode dans son édition. Théodore de Bry éprouve donc la nécessité d'illustrer cet épisode où des Portugais tentent de libérer Staden juste après sa capture mais les Indiens se défendent et lui demandent de se battre contre ses libérateurs avec

¹⁵ *HB* p. 370, voir aussi l'épisode du pied qu'un indien veut lui faire manger, p. 452.

¹⁶ Hans Staden, *op. cit.*, chap. 37 p. 122, chap. 39 p. 130, chap. 42 p. 143.

un fusil. La gravure oppose Staden nu dans une barque à des Européens habillés sur une île, manifestant ainsi ce qui sépare désormais le captif de son monde passé. Elle place surtout Staden sous le regard attentif d'un Indien qui semble veiller à ce qu'il ne s'échappe pas. L'étrangeté de Staden se construit ainsi. Par ses traits et par sa place, il rappelle sans cesse au spectateur la nécessité de rester en dehors de ce monde.

Il indique aussi la nécessaire marginalité de ces observateurs privilégiés qu'ont été Léry et lui-même. La scène de la p. 56/ p. 112 vient en symétrie de la scène de la p. 37/ p.107 pour signifier l'abandon des Européens qui ne peuvent le racheter. De même à la p. 74/ p.114, il apparaît nu entre les deux groupes et étranger à la relation normale qui est celle de l'échange qui figure à l'arrière-plan. En le montrant seul et nu au milieu des Indiens, les illustrations manifestent qu'il n'est pas indien mais aussi qu'il n'est plus l'Européen qu'il a été.

Cette position est essentielle dans les scènes de cannibalisme p. 71/ 113, p. 80/ 117, p. 126/ 122, p. 127/ 123. L'Européen figure plutôt à la marge pour désigner le ciel et condamner les pratiques très précisément représentées. La construction en série des images fait passer Staden de la place centrale de victime à celle décalée de témoin qui lui permet de donner un sens édifiant à ces images ethnographiques. Il s'agit donc de réduire leur ambiguïté.

Cette marginalité peut cependant apparaître comme ambiguë si on la met en rapport avec le texte. Si Staden n'est pas mangé et peut assister à la dévoration d'autres prisonniers, c'est qu'il acquiert peu à peu un rôle particulier qui le place à cette marge qui retarde sa mise à mort. Il acquiert peu à peu un statut d'intercesseur médico-religieux auprès des Indiens. Cela commence au chapitre 20 dans lequel les Indiens lui demandent de prier son dieu pour apaiser une tempête. Staden s'exécute avec succès. L'Européen fait ensuite (chap. 30) croire aux Indiens que la lune et Dieu sont irrités contre eux et que c'est la cause d'une maladie qui les affecte. Les Indiens lui demandent alors de les protéger. Certains malades meurent mais le chef guérit (chap. 34) et Staden éloigne les rêves de mort des chefs. À partir de ce moment les comportements s'inversent. Les vieilles femmes en particulier qui avaient été les plus féroces l'appellent fils et lui demandent protection. Staden acquiert donc un statut de guérisseur et de prophète qui lui donne dans la tribu même une place particulière. Il est adopté et en marge. Cela correspond au statut des prisonniers qui étaient intégrés à la tribu par un mariage qui pouvait donner naissance à un enfant, avant que le prisonnier soit mangé, statut caractérisé par Hélène Clastres comme celui des beaux-frères ennemis. Mais cela correspond à un autre statut qui est plutôt celui des chamanes à la fois guérisseurs et prophètes, dont le rôle est de guider

la tribu vers l'au-delà. L'une des caractéristiques de ces prophètes est qu'ils sont à peu près les seuls de la tribu [p. 85] à ne pas participer au repas cannibale¹⁷. C'est donc une position salvatrice. Or Staden écrit explicitement : « Les sauvages me traitaient très bien parce que je leur avais prédit par hasard qu'ils rencontreraient l'ennemi ; et ils disaient que j'étais meilleur prophète que leur tamaraka. » (p. 142)

Le texte montre que Staden joue de cette position pour impressionner les Indiens et pour essayer de les convertir à sa vision de l'au-delà. C'est aussi la position que lui donnent les gravures. Ainsi p. 71/ p.113, la première illustration d'un acte cannibale montre-t-elle Staden à l'arrière plan gauche, en train de saigner la future victime pour la guérir et la faire échapper à la mort. Le premier plan le montre ensuite à droite de l'image, en train d'exhorter les bourreaux qui dépècent un torse. Les positions décalées signifient l'absence de participation au rituel collectif et le rôle de prédicateur de Staden. Quelques pages avant, dans l'édition originale, la gravure placée p. 66/ p.115 montrait Staden sur le bord gauche de la gravure en train de manger du poisson. A l'arrière-plan, il apparaissait dans un hamac pointant le doigt vers le ciel. Scène innocente et ethnographique qui correspond au chapitre 41 – confirmé- par la place de la gravure source de Staden mais qui se trouve insérée par de Bry dans le chapitre 37 où les Indiens mangent de la chair humaine. Face à la menace double d'être mangé ou de manger, la place marginale, frontière, dédouane et sauve. C'est sans doute encore plus net (p. 80 / p. 117) quand les victimes du cannibalisme sont des chrétiens. Staden est relégué à l'arrière, à gauche, tournant le dos à la scène et désignant le ciel du doigt. De même, p.127/ p.123, il est en arrière-plan et à droite. Seule la gravure de la p. 126/ p.122 le place au centre mais à l'arrière-plan.

Des premières images de la capture aux dernières du repas cannibale, Staden est passé du centre à la marge échappant ainsi à la dévoration. L'illustration, en lui donnant sa figure si reconnaissable et si symbolique, donne un sens plus général à ce parcours : l'identité acquise dans la différence permet de se sauver dans l'expérience de la confrontation à l'altérité radicale, mortifère et damnable. Pourtant, la position est ambiguë ; Staden est-il le témoin de la providence ou l'acteur hypocrite d'une religion damnée ? Peut-il être les deux ?

¹⁷ Voir Isabelle Combès, *La tragédie cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*, Paris, PUF, 1992, p. 218.

Voyage au bout de l'Enfer

Car ce qui nous est montré au Brésil, c'est le royaume du diable comme le montre la gravure de la p. 223 / p.128. Staden et Léry ont donc traversé l'Enfer pour venir témoigner de ce [p. 86] qu'ils ont vu et de leur foi. Dans cette *Americae tertia pars*, la mort est omniprésente, sous la forme des cadavres dépecés mais aussi à travers la figure de l'Européen chrétien qui apparaît comme l'un des martyrs qui nourrissent l'iconographie du XVIe siècle. L'illustration donne ainsi figure à un motif textuel récurrent qui est celui de la mort vécue lors de ces voyages dans l'autre monde. Les protagonistes sont morts et ressuscités par la foi. Ce que nous contemplons donc ce ne sont pas seulement les Indiens mais la mort, la mort liée aux péchés qui fondent le pouvoir du diable. D'une certaine manière, c'est une vaste vanité.

Pourtant le Brésil avec ses productions naturelles abondantes est souvent assimilé au paradis. La nudité des Indiens rappelle aussi celle d'Adam et Ève. Tout se passe comme s'il fallait tenir à distance cette séduisante image. Ainsi Théodore de Bry représente-t-il Adam et Ève au paradis p. 144¹⁸/ p. 2 . Mais au centre de la gravure figure un démon femelle et les premiers hommes ont les fruits dans la main. À l'arrière-plan figurent les châtiments de l'enfantement dans la douleur et du travail dans la peine. La gravure qui rappelle le paradis semble en même temps dire que son temps est révolu. Cette gravure figure dans certains exemplaires au début du récit de Léry. La gravure de la p. 223/128 (l'enfer) qui est presque la dernière qui illustre ce récit et qui est une des rares qui ne soit pas reprise de la partie consacrée à Staden paraît refermer le cycle au centre duquel se trouvent essentiellement les gravures des cérémonies cannibales. Il s'agit donc de montrer l'enfer derrière le paradis, la damnation liée, comme dans le péché originel, à la curiosité, à la gourmandise et à la luxure.

Les gravures se présentent donc comme des allégories, c'est-à-dire des représentations qui signifient. Et leur sens symbolique vaut pour chacune d'elle mais aussi surtout par leur mise en rapport à travers la série que constitue la collection.

Le frontispice qui inaugure tantôt le récit de Léry, tantôt celui de Staden, p. 135 / 126 et 0/ 94, présente ainsi un programme de lecture en sélectionnant les éléments qui vont réapparaître ensuite. Il présente un Indien nu qui dévore une jambe, une Indienne nue, portant un enfant, qui dévore un bras. En bas, par une ouverture au centre de la façade grecque représentée, figure un boucan autour duquel les cannibales mangent des membres humains. Deux Indiens au sommet du fronton peuvent paraître plus pacifiques mais ils semblent adorer une marotte, élément essentiel de leur religion dont Théodore de Bry, dans sa préface, indique

¹⁸ Cette illustration manque dans Fol H 280, elle est présente dans Fol H 274.

qu'il est le signe de la grande déchéance de ce peuple qui prend pour dieu un objet. Les personnages sont donc tous en rapport avec le cannibalisme. D'autres objets figurent : des fruits symboles d'abondance, des vases qui me paraissent symboles de beauté, beauté classique et régulière comme celle du fronton à l'antique. Les regards portés par les personnages proposent une scénographie du tout. [p. 87] L'homme cannibale et l'enfant regardent la femme qui nous regarde. L'un des personnages en haut nous regarde et l'autre désigne la marotte. À cela s'ajoute la construction du décor pour la scène du bas qui organise une perspective vers le boucan. Tout nous invite donc à réfléchir à ce que nous allons contempler le beau et le laid, à en saisir le contraste, c'est-à-dire à ne pas nous laisser happer par la seule beauté de l'image. La marotte objet religieux symbolique trône en haut de ce temple païen comme signal d'une symbolique religieuse.

Les regards désignent la femme comme acteur principal de la famille cannibale. Cela correspond au rôle très important des femmes dans les cérémonies tel qu'il nous est décrit par les deux récits de voyages mais aussi bien sûr au fantasme qui a déjà été souvent souligné et analysé par Michel de Certeau et Frank Lestringant¹⁹ en particulier pour le texte et par Bernadette Bucher²⁰ pour les images. Nous sommes mis en garde contre la contemplation de ces femmes nues qui risquent de dévorer nos âmes autant que nos corps. Notre curiosité est luxure selon une tradition bien établie²¹ et rappelée par la présence d'Ève sur l'autre gravure liminaire et par le texte même de Léry²². Que ce péril ait été ressenti est attesté par le fait qu'un des exemplaires conservés à la bibliothèque de l'Arsenal²³ présente toutes ses figures féminines colorées d'encre brune afin de dissimuler leur nudité.

La présence de l'enfant est plus étrange. Sans doute signale-t-elle la dimension sociale du cannibalisme en représentant une famille, ce qui est un aspect ethnographique, là encore clairement indiqué par les textes. Elle peut aussi jouer comme élément de construction d'un contraste propice à l'horreur. Même l'enfant innocent participe à ce péché. Elle renvoie sans doute du point de vue du fantasme à des peurs et à désirs originels aussi puissants que ceux que l'on a analysés pour la sauvage. L'enfant désigne, par métonymie, le ventre maternel d'où il sort et où il retournera si elle l'a conçu avec un prisonnier puisqu'il sera alors dévoré. Si cela n'a pas beaucoup de sens pour les Indiens d'après les ethnologues qui voient dans cette

¹⁹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 243.

²⁰ Bernadette Bucher, *La sauvage aux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977.

²¹ Voir *La curiosité à la Renaissance*, actes réunis par Jean Céard, Paris, C.D.U. et SEDES, 1986, en particulier préliminaires p. 7-23.

²² *HB* p. 235.

²³ Fol H 282.

dévoration la reconnaissance d'une filiation masculine et le peu d'importance accordé aux mères dans la génération, cela en a sans doute beaucoup pour les Européens qui ne cessent d'associer la nudité à la naissance par la formule topique « aussi entièrement nus, que quand ils sortirent du [p. 88] ventre de leurs mères »²⁴. L'Amérique nous renvoie à l'origine. On se souvient que pour Montaigne le nouveau monde est un « monde enfant ». La présence de l'enfant, comme celle d'Adam et Ève d'une autre façon, donne à l'image une signification temporelle. Nous ne sommes pas seulement transportés dans l'espace pour voir ce qui est géographiquement éloigné, nous sommes invités à contempler une histoire : pour les protestants du XVI^e siècle, celle de la damnation et du salut, pour nous, aujourd'hui, celle de la naissance de nos fantasmes.

Frank Lestringant²⁵ a écrit de très belles pages sur la mélancolie cannibale. Peut-être pourrait-on ajouter aux divers aspects de cette mélancolie éprouvée et suscitée par le cannibale, celle qu'inspirent ces enfants cannibales représentés par Théodore de Bry. Ils nous renvoient à un deuil originel, à une contemplation morbide, à une oralité coupable.

Le regard insistant de l'enfant du frontispice est relayé dans le corps de l'ouvrage par d'autres représentations. Présents dans la plupart des scènes de cannibalisme, les enfants activent le feu, mangent des membres ou des organes et portent des têtes coupées (p. 71/ 113, p.127/ p. 123). Ce motif emprunté à Staden est un des plus significatifs de ces images. Les têtes décapitées aux yeux fermés figurent l'être mort encore individualisé par opposition à ce qu'il sera quand il sera crâne, mais incapable désormais de contemplation. On a une sorte d'inversion de la tête de méduse. C'est l'homme médusé, devenu tête inanimée qui suscite chez le spectateur contemplation pathétique. Parfois porté par l'enfant, la tête figure aussi portée par un Indien adulte (p. 80 / p. 117) et enfin sur un plat au centre du repas des femmes et des enfants (p. 128 / p. 124). Peut-être rappelle-t-elle ainsi la tête de saint Jean-Baptiste obtenue par Salomé. Elle figure plus vraisemblablement le danger de la position au centre des Indiens dont on a vu à quel point elle était évitée par le spectateur européen. Être au centre, c'est être mangé au sens propre, ce qui symboliquement invite à prendre ses distances avec le monde indien et à se méfier de sa contemplation. La tête décapitée c'est l'instrument de la contemplation désigné par métonymie et affecté du signe de la privation. En d'autres termes c'est l'objectivation des dangers de la contemplation de ces scènes. Car selon Staden, le spectateur ou lecteur ne ressentent pas ce que ressent le voyageur :

²⁴ *HB* p. 149, p. 214. Voir aussi la manière dont Léry raconte cette coutume p. 369-370 « chose horrible à ouïr, et encor plus à voir »

²⁵ Voir entre autres Frank Lestringant, *Le cannibale grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994.

Il est bien naturel que ceux qui ont passé de la mort à la vie n'éprouvent pas les mêmes sentiments que ceux qui ne sont que spectateurs des dangers ou qui seulement en entendent parler²⁶.

[p. 89] Il faut donc que le spectateur se représente le danger éprouvé par le voyageur lors de la contemplation de ces scènes, non seulement pour partager l'expérience du voyageur mais pour accéder au savoir que l'on peut tirer de son expérience.

Collection et narration

Dès lors, on comprend que l'expérience de Staden devienne la grille projetée par de Bry sur les deux récits qu'il édite et illustre, alors que les aventures relatées sont bien différentes. Si Staden a été prisonnier, maltraité par les Indiens et menacé de mort, Léry n'a rien vécu de tel. Il a risqué sa vie mais c'est en raison du français Villegagnon et des difficultés de la traversée et non en raison des Indiens. Son récit est d'ailleurs d'une tonalité générale beaucoup plus bienveillante à l'égard des Brésiliens même s'il ne fait aucun doute pour lui qu'ils sont damnés. Or cette différence est peu perceptible, dans les illustrations de Théodore de Bry, car sur les 10 gravures qui illustrent le récit de Léry, 6 sont reprises de la partie de Staden²⁷. Une autre illustre de manière neuve le repas cannibale (p. 179 / p.125), mais elle représente l'Européen sous la même figure que Staden, ce qui signifie qu'il est nu, alors que dans les gravures propres à cette partie où Léry apparaît, il est vêtu à l'europpéenne et il s'est représenté habillé dans la gravure de la salutation larmoyante qui accompagne sa propre édition de son récit. C'est donc contre toute vraisemblance qu'il apparaît nu. En outre, l'image est en décalage par rapport au texte car elle est insérée dans le chapitre IX, correspondant au chapitre X de l'édition de 1580. Il est question dans ce chapitre du boucan comme instrument de cuisson des viandes animales et non comme instrument du rituel cannibale²⁸. L'image force ainsi le sens du texte. Elle tire le texte de Léry vers celui de Staden et le boucan quotidien et anodin vers son usage rituel terrifiant.

La collection d'images construit ainsi une narration seconde produit de l'interprétation des textes par Théodore de Bry, qui développe un fil signifiant en elle-même. Selon la

²⁶ Hans Staden, *op. cit.*, p. 229.

²⁷ Sur l'organisation des illustrations, les reprises voir le tableau en annexe.

²⁸ Ces aspects ont été soulignés par Michèle Duchet in « Le texte gravé de Théodore de Bry », *L'Amérique de Théodore de Bry* une collection de voyages protestante du XVI^e siècle, quatre études d'iconographie par Michèle Duchet, Daniel Defert, Frank Lestringant, Jacques Forge, Paris éd. du CNRS, 1987, p. 9-46, p. 22.

formule de Michèle Duchet : « La collection De Bry, ce n'est pas la somme de ces textes et de ces gravures, *c'est leurs relations réciproques dans un même espace d'écriture*²⁹. »

La reprise des images et des motifs construit la narration pessimiste de la damnation des Indiens. « Nus, féroces et anthropophages » selon la caractérisation [p. 90] de Staden, ils sont mêmes, dans la partie consacrée au récit de Léry, les créatures d'un monde où règne la confusion des espèces manifestée par les poissons volants qui préfigurent graphiquement les démons (p. 151/ p.100). La dernière illustration est celle du deuil des tupis (p. 248/ p. 111), irrémédiable deuil qui n'ouvre pas sur la résurrection dans la grâce, selon le symbole du tammarka bien visible.

Désormais éduqué, le spectateur peut contempler la belle danse qui occupe l'avant-dernière illustration, illustration spécifique au texte de Léry (p. 228 / p. 127). La présence des Européens à l'arrière-plan, désignant du geste un hors-champ, signale qu'il ne faut pas se laisser prendre à ce spectacle comme à une figure de beauté et d'harmonie. Elle est l'illustration des erreurs des Indiens qui ignorent Dieu selon le titre du chapitre.

La constitution de la collection est donc décisive. Elle superpose l'allégorie à la narration en tissant les relations paradigmatiques des motifs. Ainsi la scène de place de village avec prisonnier apparaît-elle dans les gravures où Staden est prisonnier (p. 41/ p. 108 ; p. 43 / p. 108) puis dans la représentation du village (p. 106/ p. 108) puis dans les scènes de cannibalisme (p. 124/ p. 120). De manière significative, l'illustration du village ne comportait pas cette scène chez Staden ; il y avait la place du village sans personnage. Ainsi certains objets font signe d'une gravure à l'autre ; le boucan, la marmite par exemple, qui peuvent apparaître dans des images qui représentent autre chose que le cannibalisme mais qui, dans cette construction en reprises, paraissent le préfigurer comme tout épisode de l'histoire en préfigure le terme dans une vision providentialiste.

À l'intérieur de chaque image, la multiplication des scènes, selon ce que Bernadette Bücher appelle la « méthode rotative », réintroduit une dimension temporelle qui soutient également la lecture historique. La relation de contiguïté devient succession et causalité. Une même image met ainsi en relation ce qui sera réparti dans plusieurs à d'autres endroits. Ainsi la danse chamanique et la marmite sont-elles réunies sur l'image du caouin p. 112/ p. 119.

La mise en série opérée par la collection construit donc une sorte « [d']obsession cannibale » pour reprendre l'expression employée par Frank Lestringant à propos de Jean de Léry, et une mise en perspective qui lui donne un sens qui permet de ne pas s'abîmer dans la

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

contemplation d'une des images. Elle joue ainsi un rôle analogue au rituel cannibale tel que l'analyse Frank Lestringant :

S'il[le cannibalisme] « démontait », assez féroce il est vrai, le corps de l'ennemi vaincu, c'était pour recomposer de ses parties disjointes et dûment distribuées le corps social tout entier [...] dans la convivialité ainsi produite autour de la dépouille humaine démembrée et ingérée, elle restituait à la communauté son intégralité supposée perdue ou menacée.³⁰

[p. 91] De la même manière, la mise en série des images construit un sens qui lutte contre le démembrement cannibale en le mettant dans la perspective d'une narration providentialiste et qui dissuade de regarder chaque image pour elle-même, ce qui risquerait de produire un effet bien différent.

Fonction de la représentation

Quel savoir tire-t-on finalement de ces images ? Comme l'écrit Michèle Duchet : « Il est sûr en effet que l'image intègre nécessairement des éléments dits « ethnographiques », mais il est sûr aussi qu'elle n'en fait aucun usage ethnographique³¹. »

Il ne s'agit pas d'instruire sur les peuples du Brésil pour enrichir sa connaissance. L'idée d'une connaissance scientifique du monde semble bien étrangère à ceux qui en donnent pourtant des éléments fondateurs. Toute connaissance sert à mieux louer Dieu des merveilles de la création ou à méditer sa puissance. Textes et images répondent ainsi à un même projet.

Tout ce parcours semble alors nous interroger sur les fonctions même de la représentation. Le sujet du cannibalisme s'y prête particulièrement puisque comme l'a résumé Montaigne « c'est pour représenter une extrême vengeance » que se déroulent les cérémonies cannibales. Les images comme les textes signifient que la contemplation joue un rôle actif dans la mise en œuvre de la vengeance qui s'exerce. Il ne s'agit pas tant de tuer le prisonnier que de mettre en scène sa mort pour le groupe qui le met à mort et pour le groupe d'ennemis auquel il appartient. C'est la « tragédie » cannibale décrite par Léry et reprise par des anthropologues comme Isabelle Combès ou Hélène Clastres³². Cette explication ethnologique

³⁰ Frank Lestringant, « L'automne des cannibales ou les outils de la conquête », *L'Amérique de Théodore de Bry*, op. cit., p. 81.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² Isabelle Combès, *La tragédie cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*, Paris, PUF, 1992, Hélène Clastres « les beaux-frères ennemis », loc. cit. p. 72.

permet de prendre conscience de l'existence de rituels non seulement au Brésil mais partout. Elle invite donc à s'interroger sur le caractère de représentation de toute cérémonie.

C'est une leçon anthropologique qu'entend un Montaigne résumant le regard européen sur les Indiens : « mais quoi ils ne portent pas de haut de chausse ». C'est une question théologique qui anime fortement le texte de Léry qui interroge sur les cérémonies religieuses comme représentation et singulièrement celle de la cène -repas comme on le sait- dans laquelle les catholiques incorporent le corps du christ comme les pires des cannibales, pour Léry, puisqu'ils le mangent cru. La cène protestante n'est, elle, que commémoration et non réitération. Les protestants invitent donc à ne pas confondre la représentation et la réalité représentée. [p. 92] La marotte, signe inaugural du frontispice, n'est qu'un objet et non un dieu. Tout se passe donc comme si le texte et les images nous disaient que les représentations devaient rester des doubles factices.

Mais en se donnant comme représentation « au vif », en réussissant à donner cette impression de vivacité par la représentation des mouvements et des regards, Théodore de Bry ne remplit pas ce programme. Si par leurs aspects symboliques, ces images sont des vanités qui invitent à la méditation, elles sont bien autre chose en même temps. Comme l'analyse Frank Lestringant pour les textes :

[...] le signifié, jamais, n'abolit le signifiant. La nudité des Brésiliennes a beau dire autre chose que ce qu'elle montre, ici et maintenant ; elle n'en subsiste pas moins, intacte, brûlante, tout à la fois révoltante et désirable. De même, il ne suffit pas de dire avec Léry, ou plus tard Montaigne, que le cannibalisme « représente une extrême vengeance ». La représentation ne supprime pas l'acte en tant que tel. S'il en va de l'Eucharistie comme de la nudité, c'est que la chair ici et là impose envers et contre toutes les interprétations son spectacle fascinant. La peur du nu et la hantise de l'idole traduisent au fond le même sentiment ambivalent à l'égard du corps : un corps vivant, une chair ouverte et qui saigne. Le rêve calviniste était de substituer une parole à ce corps³³.

Les images restituent plus fortement encore que le texte la présence des objets décrits. Elles articulent le signe et le référent, c'est-à-dire la chair et le signe mais aussi le mort et le vivant, l'inanimé et l'animé. La tête coupée, en particulier, portée par l'enfant, en est le symbole le plus frappant. Ce symbole d'une contemplation mortifère rappelle aussi qu'avec le cannibalisme nous entrons dans l'espace de la transgression. Le voyage donné comme

³³ Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage, Essai sur l'histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, éd. revue et augmentée, Paris, Champion, 2005, p. 258.

itinéraire spirituel par les narrations textuelles et iconiques redevient, dans le cadre de l'image clos par la délimitation des cabanes indiennes, la transgression de la pénétration dans une chambre de curiosité qui devrait nous rester étrangère. La curiosité qui fait assister au début du dépeçage quand les femmes enfoncent dans l'anus du prisonnier un bâton « pour que rien ne s'échappe »³⁴, en donne l'image frappante. Or ce sujet est choisi par Théodore de Bry qui ne reprend pas ici une gravure de Staden. Il rapproche en même temps la focalisation sur la scène. Théodore de Bry représente les tabous et nous interroge ainsi sur leur légitimité.

Tabou du cannibalisme mais aussi tabou de la représentation de l'intime, du corps nu, tabou du lien entre cruauté et représentation. En effet, non seulement la représentation ne supprime pas l'acte selon la formule de Frank Lestringant mais plus encore, la représentation peut constituer un acte. C'est d'une certaine façon ce que dit aussi la cérémonie cannibale. La dimension de représentation [p. 93] n'atténue pas l'horreur, elle fait prendre conscience de la dimension de représentation présente dans de nombreuses cérémonies religieuses, politiques et judiciaires et fait prendre conscience de la part de la représentation dans la cruauté. Tel est le comble de la cruauté pour Montaigne : « *ut homo hominem, non iratus, non timens, tantum spectaturus, occidat.* » « que l'homme tue un homme sans colère, sans crainte, seulement pour le voir expirer. » Sénèque, *Ep.*, XC³⁵.

La cruauté c'est peut-être de tuer pour en faire un spectacle car c'est ainsi associer le plaisir à la mort. C'est un tabou essentiel bien sûr mais aussi plein d'actualité pour les protestants de la seconde moitié du XVI^e siècle et il ne me paraît pas indifférent que la tête de l'Européen de la p. 80/ p.117 ressemble à celle des conjurés d'Amboise décapités qu'ont représenté Tortorel et Perrissin en 1570. De même, Théodore de Bry se souvient peut-être d'une gravure de Verstegan des martyrs catholiques.

La représentation est donc dangereuse et c'est sans doute l'avis de celui qui a fait disparaître la plupart de ces images dans un exemplaire conservé à l'arsenal³⁶. L'ambiguïté des préfaces entre utilité et volupté demeure mais, pour reprendre une formule de Michèle Duchet : « De cette ambiguïté elles renaissent toujours neuves à l'épreuve de nos regards d'Européens »³⁷ et nous les contemplons comme Léry contemple la danse des Indiens avec la crainte de se « mettre en danger », quand « à fin de mieux voir à [son] plaisir, [il] fi[t] avec ses mains une petit pertuis en la couverture » avant d'entrer avec précaution dans la cabane

³⁴ Staden, p. 216.

³⁵ Montaigne, *Les Essais*, II, XI.

³⁶ Fol H 274.

³⁷ Michel Duchet, « Le texte gravé de Théodore de Bry », art. cité, p. 17.

pour voir cette scène magnifique mais qui évoque les hypocrites – le texte dit caphard - processions catholiques de reliques. Le tabou suprême pour nos protestants c'est sans doute qu'on puisse prendre du plaisir à regarder la représentation comme représentation, Staden jouant son rôle, la danse chamanique comme une danse. C'est sans doute ce savoir-là, connaissance anthropologique de soi-même, précieux trophée de nos voyageurs enfermés et exhibés dans leurs livres, que l'illustration réfléchit.

[p. 94] **Annexe : Liste des Illustrations de l'Americae Tertia pars 1592**

La colonne cannibalisme indique d'un C les scènes cannibales, d'un + les scènes contenant des éléments qui font signe dans l'isotopie cannibale. La colonne reprise indique que l'image est reprise de la p. indiquée dans l'exemplaire de 1592 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal Fol. H 280. La colonne Gall. La page dans l'édition *Le théâtre du nouveau monde*.

Cannibalisme	Reprise	p. 1592	Gall.	Sujet
				1 ^{ère} partie Staden
C			94	Frontispice Cannibale
			98	Port européen
		3	99	Navigation
				Combats Indiens sur rives Européens au milieu
				Combats entre navires
		14	103	Indiens en canot viennent les voir pdt une tempête
	R14	21		
		24	105	Naufrage
	R24	26		
		34	106	Capture de Staden
		37	107	Staden combat dans un canot contre des Européens
+		41	108	Staden prisonnier des femmes qui le rasent
+		43	109	Staden couronné de plumes au centre de la danse des femmes
		52	110	Staden dans le village combat avec des Indiens contre des Indiens
		56	112	Vaisseau et canots avec Indiens + Staden
		59	111	Deuil tupi
+		66	115	Staden avec Indiens mange du poisson cuit sur le boucan
	R56	68		
C		71	113	1 ^{ère} scène cannibale. Staden soigne et dissuade
		74	114	Scène d'échange et tentative d'évasion
+	R66	76		
		78	116	Combat d'Indiens dans des barques
C		80		2 ^e scène cannibale : les 4 chrétiens
C	R80	89		
	R10	96		
				2 ^e partie Staden
	R1	102		
+		106	118	Village avec prisonnier
+		112	119	Le caouin
+	R76	120		
	R7	122		
C		124	120	Peinture du prisonnier par les femmes
C		125	121	Jet des pierres
C		126	122	Début du dépeçage avec bâton dans l'anus
C		127	123	dépeçage et cuisson de la tête dans la marmite
C		128	124	Repas des femmes avec tête au milieu
				LER Y
C	R0	135	126	Frontispice
		144		Adam et Ève
	R1	146		
		151	100	Poissons volants
+	R11	174		Le caouin
C		179		Le boucan cannibale
	R	208		Combats d'Indiens en barque
	78			
C	R125	212		Jet des pierres
C	R126	213		Début du dépeçage
		223	128	diabes
		228	127	danse
	R59	248		Deuil tupi

