



**HAL**  
open science

## Récit de voyages et voyage dans les récits

Ina Salazar

► **To cite this version:**

Ina Salazar. Récit de voyages et voyage dans les récits. *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, 2002. <hal-03840638>

**HAL Id: hal-03840638**

**<https://hal.science/hal-03840638v1>**

Submitted on 5 Nov 2022

**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.



HAL Authorization

## Récits de voyage, voyage dans les récits

Comme il a été signalé maintes fois, *Los pasos perdidos* est un roman qui convoque de multiples discours, flirte avec différents sous-genres, sa fin fait penser à une œuvre ouverte, inachevée, à l'instar de son titre qui suggère plus qu'il ne dit, contenant, sans faire le choix, tous les possibles qui entrent en tension/conflit dans l'œuvre : l'entrecroisement (problématique) du hasard et de l'intention, le voyage comme un cheminement mais signé par l'égarement, le poids des livres et de la culture occidentale. Le recours au « journal de voyage » à l'intérieur du roman s'inscrit dans cette même stratégie (d'entrecroisement et de carrefour) mais il participe aussi de l'esprit ludique où l'auteur exhibe ses talents de créateur et démiurge. C'est pourquoi, pour commencer, il m'a semblé intéressant de partir de la vision parodique que le personnage-narrateur offre du « récit de voyage » lors de son retour à la civilisation, chapitre VI :

« Ese fue el momento en que acepté la suma considerable ofrecida por el periódico de mi rescate para reservarle la exclusividad de innumerables mentiras –ya que son cincuenta cuartillas de mentiras las que voy a vender ahora-. No puedo, en efecto, revelar lo que de maravilloso ha tenido mi viaje, puesto que ello equivaldría a poner los peores visitantes sobre el rumbo de Santa Mónica y del valle de las Mesetas. Por suerte, los pilotos que me hallaron sólo se refirieron a una misión en sus reportes, por el hábito verbal de llamar « misión » todo lugar apartado donde un fraile ha plantado una cruz. Y como las misiones no inspiran mayor curiosidad al público, puedo callarme muchas cosas. Lo que venderé, pues, es una patraña que he ido repasando durante el viaje : prisionero de una tribu más desconfiada que cruel, logré fugarme, atravesando, solo, centenares de kilómetros de selva ; al fin extraviado y hambriento llegué a la « misión » donde me encontraron. Tengo en mi maleta una novela famosa, de un escritor suramericano, en que se precisan los nombres de animales, de árboles, refiriéndose leyendas indígenas, sucesidos antiguos, y todo lo necesario para dar un giro de veracidad a mi relato » <sup>1</sup>

Présenté comme un objet que l'on vend et que l'on consomme, le récit de voyage se plie à la demande d'un public occidental friand d'aventures reconnaissables, qui préfère les poncifs au vécu <sup>2</sup> ; jouant sur l'engouement qui existait déjà à l'époque pour ce type de récits

---

<sup>1</sup> *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, 2001, pp. 244-245. Toutes les citations proviennent de cette édition.

<sup>2</sup> On peut trouver des liens intéressants entre cette vision et celle de *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss publié deux années plus tard : (en parlant des récits de voyage) « ce genre de récit rencontre une faveur qui reste pour moi inexplicable. L'Amazonie, le Tibet et l'Afrique envahissent les boutiques sous forme de livres de voyage, comptes rendus d'expédition et albums de photographies où le souci de l'effet domine trop pour que le lecteur puisse apprécier la valeur du témoignage qu'on apporte. Loin que son esprit critique s'éveille, il demande toujours davantage de cette pâture, il en engloutit des quantités prodigieuses. C'est un métier, maintenant, que d'être explorateur ; métier qui consiste, non pas, comme on pourrait le croire, à découvrir au terme d'années studieuses des faits restés inconnus, mais à parcourir un nombre élevé de kilomètres... » (Ed. Plon, Pockets, p.10) ; « Je comprends alors la passion, la folie, la duperie des récits de voyage. Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échapions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire sont joués. Il n'y a plus rien à faire : la civilisation n'est plus cette fleur fragile qu'on préservait, qu'on développait à grand-peine, dans quelques coins abrités d'un terroir riche en espèces rustiques, menaçantes sans doute par leur vivacité, mais qui permettaient aussi de varier et de revigorer les semis. L'humanité s'installe dans la monoculture ;

(Carpentier comme lecteur mais aussi comme auteur n'a-t-il pas été séduit par cette mode ?) ce tableau grinçant a comme objectif d'établir une distinction entre un vrai journal et un faux récit, entre la transcription d'une expérience authentique et la fabrication d'une falsification. On peut dire qu'il y a une mise en concurrence de deux textes, entre lesquelles le roman proprement dit cherche sa place. Car bien que le personnage-narrateur s'obstine tout au long de l'histoire à vouloir séparer le vrai du faux, à chercher l'authenticité (par rapport à l'imposture) et l'originalité (par rapport à la copie), reproduisant peut-être ainsi les intentions de l'auteur vis-à-vis de son texte, cet objectif est bien plus difficile à atteindre lorsque l'on parle de littérature et plus précisément d'une littérature dont la validité semble reposer sur sa capacité à rendre compte, révéler une réalité qualifiée, définie comme merveilleuse.

Le faux récit que propose ce fragment s'élabore à partir d'une recette dont on nous livre les ingrédients et dans laquelle la littérature justement tient une place intéressante : à travers l'allusion au « roman réputé d'un écrivain sud-américain », hommage non sans humour à Rivera et à sa *Vorágine* qui fait parler l'Amérique à travers ses particularités linguistiques et culturelles, c'est la fiction qui apparaît paradoxalement comme garante de véracité, mais dans le cadre d'une médiatisation qui met à l'abri la réalité. Les mensonges et les balivernes se marient bien avec la fiction romanesque. On reste dans le domaine de l'invention. Le faux avec le faux, bien qu'il y ait du vrai, ce n'est que pour donner l'illusion du réel. La fiction semble devoir être mise à l'écart, loin du journal en tout cas, qui, lui, est censé raconter ce qui se passe véritablement. Nous retenons, donc, à travers cette extrapolation qu'une tension à résoudre existe entre les impératifs d'authenticité et ceux de la fiction.

Les efforts pour séparer le vrai du faux, la bonne de la mauvaise démarche se compliquent, même si c'est par le registre parodique, lorsque l'on identifie dans cette formule pour la fabrication de l'imposture, la façon dont Alejo Carpentier lui-même procède dans son travail de narrateur, c'est-à-dire, l'importance accordée à la documentation (la consultation de divers textes qu'ils soient littéraires, historiques ou autres) dans la conception de ses romans.

Bref, ce fragment dans ses ambivalences et ses jeux nous sert à percevoir la manière dont est posé dans *Los pasos perdidos* l'épineux problème des rapports entre la réalité et la fiction et surtout au regard des exigences qui semblent peser sur cette dernière. Dans le célèbre prologue de *El reino de este mundo* qui tient lieu de texte programmatique, l'auteur oppose une réalité merveilleuse (celle de l'Amérique) à une littérature merveilleuse occidentale (exangue,

---

elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave. Son ordinaire ne comportera plus que ce plat » (*Op. Cit.* p. 36-37).

décadente)<sup>3</sup> pour démontrer qu'une littérature ne peut être vivante/vigoureuse/virginale que si elle puise dans une réalité qui présente ses mêmes caractéristiques et qui est loin d'avoir épuisé « ses trésors de mythologies ».

Le recours au journal de voyage introduit au cœur du roman la question de l'authenticité, de la fidélité vis-à-vis d'une expérience et d'une réalité mais elle véhicule, en donnant l'illusion de l'immédiateté du vécu et de l'écriture, l'idée du texte en train de s'écrire (et métonymiquement d'une littérature qui cherche ses propres termes). Ce sont deux exigences qui peuvent être contradictoires et qui créent une tension autour de la modalité du journal, puisque celle-ci se trouve à la croisée du discours fictionnel et du non fictionnel. Dans ce sens, elle permet de mettre en rapport trois choses : l'expérience de l'homme Alejo Carpentier lors de ses deux voyages en 1947 et 1948 dans La Gran Sabana et sur le fleuve Orénoque, le récit qu'il en fit à travers une série d'articles devant faire partie d'un livre, *El libro de la Gran Sabana*, et le roman proprement dit. D'autre part, il dit aussi la manière dont *Los pasos perdidos* dialogue avec les récits de voyageurs des siècles précédents comme Gumilla<sup>4</sup>, Humboldt<sup>5</sup>, les frères Schomburgk<sup>6</sup>, mais aussi de ses contemporains comme Alain Gheerbrant<sup>7</sup>; en rappelant l'importance que le discours scientifique et ethnologique semble tenir notamment lorsqu'il s'agit d'authentifier/confirmar les caractéristiques de ce réel merveilleux vraiment « existant » en Amérique. Finalement un autre dialogue s'engage aussi entre *Los pasos perdidos* et les autres oeuvres de fiction qui font appel à cette modalité ; ainsi, avec les romans qui s'inscrivent dans ce qu'on peut appeler le récit de voyage ou d'épreuves, d'une part, et d'autre, comme « crónica de la historia personal », avec les romans d'apprentissage ou de formation, et toute une littérature axée autour du sujet et d'une aventure intérieure dont *La nausée* peut être une référence, comme cela a déjà été signalé.

Nous nous proposons donc d'examiner certains de ces différents aspects exposés ici, en nous penchant en particulier sur la tension entre les impératifs d'authenticité, de véracité et les

---

<sup>3</sup> « Hay un momento, en el sexto canto de Maldoror, en que el héroe, perseguido por toda la policía del mundo, escapa a « un ejército de agentes y espías » adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo. Esto es « literatura maravillosa » en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia. Maldoror –lo confiesa el mismo Ducasse– no pasaba de ser un « poético Rocambole ». De él sólo quedó una escuela literaria de vida efímera. De Mackandal el americano, en cambio, ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Vaudou » (*El reino de este mundo*, Biblioteca de bolsillo, pp. 10-11).

<sup>4</sup> *El Orinoco ilustrado*, Historia natural, civil y geográfica de este gran río.

<sup>5</sup> *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*.

<sup>6</sup> *Travels in British Guiana*, de Walter Schomburgk.

<sup>7</sup> *La découverte des sources de l'Orénoque*.

exigences de la fiction, à partir de la place occupée par le journal, sorte de charnière entre les différents discours et genres qui fait grincer le postulat d'une littérature dont le but est de « révéler », d'être le médium d'une réalité en soi merveilleuse.

Dans *Los pasos perdidos*, la modalité du journal ne s'installe pas dès le début : le premier chapitre (avec ses trois sous-chapitres) se présente comme une narration en première personne où est relaté ce qui sera la situation initiale, préalable au voyage du protagoniste-narrateur : par un concours de circonstances, -ses vacances, le départ en tournée de sa femme Ruth, sa rencontre fortuite avec le « Curador » (conservateur) et la capricieuse volonté de sa maîtresse, Mouche, (Eduardo González a montré la manière dont le hasard tisse l'aventure dans le roman)-, il se voit embarqué dans une aventure qui le ramènera en Amérique du Sud, sous-continent de ses origines. Ces premières pages préparent le début de l'action et apparaissent comme un prologue assez dense où sont évoquées les circonstances du protagoniste, sa situation d'homme « littéralement abruti par la vie moderne dans une grande ville occidentale », ainsi qu'ébauchés les thèmes fondamentaux du roman.

Le journal est introduit dans le deuxième chapitre, la marque qui nous permet de l'identifier est la date entre parenthèses qui figure en tête du récit. Par rapport au premier chapitre, et à une temporalité qui tourne à vide, qui se mord la queue, celle de l'homme moderne enfermé dans sa routine hebdomadaire et qui ne peut sortir de l'alternance travail/repos, l'inscription d'une première date exprime un changement significatif, le passage à une temporalité régie par la progression, le devenir. La succession des jours, des dates dans le journal marquent un cheminement dont le point culminant sera, non pas l'arrivée à Santa Mónica de los Venados, mais le jour de la décision du personnage/narrateur de ne plus jamais retourner en Occident. A ce moment-là de la diégèse, l'ancrage temporel est suspendu puisqu'il a atteint l'objet de sa quête, mais aussi parce que la conscience d'un temps qui passe n'a plus lieu d'être : comme on le sait, le cheminement suivi jour après jour par le journal (qui construit l'avenir singulier du sujet) s'effectue à travers un retour en arrière, dans l'Histoire de l'Humanité jusqu'à atteindre « la vallée du temps perdu ». Le décompte des jours reprend lorsque le personnage retourne dans la grande ville occidentale, exprimant ainsi la distance qui le sépare à nouveau de son objet (Rosario/le retour à la vallée du temps perdu). Par conséquent, le journal de voyage permet de mesurer et de signifier les valeurs que le temps a pour le protagoniste. Dans ce sens, les erreurs qu'il commet dans la notation et l'identification des dates, relevées par Eduardo González, (dont la première se trouve Chap. III, sous-chapitre X : Mardi 12 au lieu de lundi 12 juin) ont été associées à la volonté de se soustraire au destin de

Sisiphe : « Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil » (Chap. V/25, p.201). A travers cette intervention dans la chronologie qui dit le refus de s'y plier, le désir de couper avec un temps qui a perdu toute signification, l'on perçoit le dessein de renouer avec un sens rituel de certains jours notamment du dimanche, jour pendant lequel, comme l'a étudié le critique cité « se inicia o se toman los pasos más decisivos de la aventura »<sup>8</sup>.

D'autre part, le passage à la modalité narrative entre le premier et le deuxième chapitre génère l'illusion d'un emboîtement d'un récit dans l'autre à la manière de certains romans de voyages ou d'aventures comme *Le monde perdu* de Conan Doyle (l'aventure est racontée par le biais de lettres que le narrateur, Malone, envoie à son journal)<sup>9</sup> Dans ce type de construction (le prototype est celui des *Mille et une nuits*) les récits sont destinés à des narrataires fictifs (le directeur du journal/et son public), quant à *Los pasos perdidos*, ce contexte de métadiégèse ne se précise pas, nous ne savons pas à quoi ou à qui est destiné ce journal. En tous cas il n'est pas censé nous être destiné directement, créant un espace intime dans lequel nous, lecteurs, nous faisons irruption. Le récit donne ainsi l'illusion d'une plus grande authenticité, renfonçant l'idée d'intimité et d'immédiateté, et rendant encore plus présente l'instance narrative, (c'est-à-dire, la voix qui raconte).

L'emploi du journal comme l'une des variantes du « récit de voyage » se veut un témoignage direct et sans intermédiaire d'une expérience et d'une réalité ; on doit reconnaître dans l'emploi de cette modalité, une volonté de garder certains liens avec l'expérience du voyageur et du chroniqueur Carpentier. Comme on le sait, la genèse de *Los pasos perdidos* est directement associée à ces deux éléments autobiographiques ; dans ce sens, le projet littéraire se confond avec *El libro de la gran Sabana* qui ne vit jamais le jour en tant que livre et qui prétendait rendre compte de l'expérience de découverte de cette partie de la forêt vénézuélienne, sous forme de récit de voyage paraissant en un premier temps par chapitres dans la page littéraire de *El Nacional* en 1947 sous le chapeau général de « Vision de América », sous-titrée, « Fragmentos de una Crónica de Viaje », articles qui furent réédités ensuite dans la revue *Carteles* en 1948. Comme cela a été signalé par la critique, de nombreux éléments permettent de relier les deux projets et de faire du *Libro de la gran Sabana* un antécédent certain

---

<sup>8</sup> In « El azar y la aventura », *Revista Iberoamericana*, n°38, 1972, p. 608, l'ensemble de l'analyse autour des dates est développé pp. 607-613.

<sup>9</sup> ou *Le cœur des ténèbres* de Joseph Conrad (la narration est prise en charge à l'intérieur du récit par l'un des personnages, Marlowe qui raconte oralement ses aventures).

de Los pasos perdidos. Il est aisé d'identifier dans le roman des réflexions, des descriptions, des personnages présents dans les chroniques citées. Le fait de les greffer à la fiction accorde à celle-ci une plus grande validité, entretient l'idée que la littérature révèle la réalité. Dans ce sens est aussi à voir la restitution faite par Carpentier dans le roman de son expérience de voyageur/découvreur, à travers le personnage-narrateur et la manière dont il évolue dans l'espace, au sein de ce paysage qui se dévoile à lui, notamment à partir de l'idée d'étonnement, d'émerveillement vis-à-vis de la réalité qu'il est en train de découvrir. Le besoin de fidélité par rapport à sa propre expérience se confirme si l'on compare les déclarations de Carpentier racontant son voyage de 1947 et un extrait de *Los pasos perdidos* :

« Esos días de meditación a lo largo del Orinoco fueron para mí un acontecimiento capital. Yo llevaba por toda lectura los relatos de viaje de Gumilla y de Humboldt. Sentado en la toldilla de proa estaba constantemente cotejando lo que se veía en la orilla del río y lo que habían pintado estos dos autores »<sup>10</sup>

« Embarcamos hoy, al alba, y he pasado largas horas mirando a las riberas, sin apartar mucho la vista de la relación de Fray Servando de Castillejos, que trajo sus sandalias aquí hace tres siglos. La añeja prosa sigue válida. Donde el autor señalaba una piedra con perfil de saurio, erguida en la orilla derecha, he visto la piedra con perfil de saurio, erguida en la orilla derecha. Donde el cronista se asombraba ante la presencia de árboles gigantescos, he visto árboles gigantes, hijos de aquellos, nacidos en el mismo lugar, habitados por los mismos pájaros, fulminados por los mismos rayos » (p. 113)

Cette mise en parallèle permet de faire le lien entre la vision et le témoignage du narrateur-personnage et celle de l'auteur-voyageur Alejo Carpentier mais nous constatons qu'elle introduit aussi et surtout celle des voyageurs/explorateurs successifs qui laissèrent des traces écrites sur leur passage dans la région. Outre que ces extraits prétendent démontrer que le paysage de l'Orénoque apparaît comme une « matérialisation du temps » (en quoi réside sa qualité réelle-merveilleuse), ce qui nous intéresse est que l'expérience de découverte passe par la médiation de l'expérience d'autres hommes et plus précisément d'explorateurs et/ou scientifiques : la chronique/récits de voyage (de Humboldt/ Gumilla qui comme on le sait grâce aux recherches de R. Silva Cáceres est le modèle de Fray Servando de Castillejos<sup>11</sup>) semble authentifier l'expérience, lui donner une plus grande valeur testimoniale : le voir/découvrir du narrateur-protagoniste reprend le voir/découvrir de l'homme Carpentier qui confirme le voir/découvrir de Gumilla (au XVII<sup>e</sup>) et Humbolt (au XVIII<sup>e</sup> siècle).

Remarquons à ce propos que bien qu'explorée à plusieurs reprises depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, la forêt vénézuélienne attire toujours vers le milieu du XX<sup>e</sup> les explorateurs et

---

<sup>10</sup> In *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Ramón Chao, Alianza Editorial, p. 150-151.

<sup>11</sup> In « Mito y temporalidad en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier » , *La novela hispanoamericana actual*, New York, Anaya-Las Américas, 1971. Outre le fait de montrer que le modèle du personnage est le prêtre José Gumilla et le texte en question *El Orinoco ilustrado*, publié à Madrid en 1745, Silva Cáceres procède à des comparaisons de fragments qui prouvent l'importance de ce support scientifique du projet fictionnel (pp.32 et 33).

anthropologues ; les expéditions se poursuivent pendant les années de rédaction et de publication de *Los pasos perdidos*, comme celles entreprises par le français Alain Gheerbrant, (la découverte des sources de l'Orénoque), commentées d'ailleurs par Carpentier lui-même dans des articles journalistiques de l'époque<sup>12</sup>. Il n'est pas inutile de rappeler, d'autre part, l'intérêt pour les sciences sociales et en particulier l'ethnologie en Amérique Latine, pendant ces années-là et jusqu'aux années 70. Elle devient l'une des sciences humaines de référence pour la valorisation, par une connaissance qui se veut scientifique, des cultures et des sociétés qui composent la mosaïque américaine (longtemps niée dans sa pluralité et sa différence). *Los pasos perdidos* est traversé par cet engouement pour la démarche ethnologique, et la manière dont le roman dialogue avec ce type de discours le prouve. Ce n'est pas un hasard, dans ce sens, qu'à l'intérieur de la diégèse, le but du voyage soit au départ, « scientifique », la recherche d'instruments musicaux primitifs, et que le héros, un musicologue, soit l'auteur d'une « théorie sur l'origine mimétique de la musique ».

La valeur documentaire qui apparaît comme nécessaire à la verbalisation de la réalité américaine, notamment dans la démonstration de sa qualité réelle-merveilleuse se confirme aussi par la présence de la note explicative, paratexte final qui clôt le livre, car elle atteste l'existence de certains des lieux et communautés humaines recrées dans le roman (le fleuve Orénoque, le village des indiens guahibos, le mont Autana, etc...). En précisant leur situation géographique réelle, Carpentier affirme que le réel merveilleux existe bel et bien et qu'il se trouve au cœur de l'Amérique Latine. Cette note à l'instar du dernier paragraphe du prologue de *El reino de este mundo* remplit la fonction de certifier l'authenticité, la fidèle correspondance avec la réalité.

Cependant, les rapports entre la réalité et la fiction ne sont pas aussi simples qu'ils en ont l'air. En commençant par ce même paratexte final : le fait de ne dévoiler ces informations qu'à la fin et à l'extérieur de l'histoire exprime le parti pris d'une non-identification des lieux et des communautés humaines (las Tierras del Caballo, del Perro, la Capital de las Formas) à l'intérieur de la diégèse relève de la volonté de l'auteur d'accorder au texte une plus grande amplitude mythique (qui relie cette fiction aux Livres –textes de fondation- tels que la Bible ou le Popol Vuh) et de rendre viable le voyage dans le temps (du XXème siècle au 4<sup>o</sup> jour de la création). D'autre part, la latitude fictionnelle revendiquée par cette distinction texte/hors-texte,

---

<sup>12</sup> « Poesía del Orinoco », *El Nacional*, 26 janvier 1952 (autour de la découverte des sources de l'Orinocque) ; « El gran libro de la selva », *El Nacional*, 14 mai 1952 (sur les découvertes de A. G. dans la région du Guaviare et en particulier des pétroglifos qui figurent dans le roman) ; « Los hombres llamados salvajes », *El Nacional*, 24 mai 1952 (commentaire du livre d'A.G, *Des hommes qu'on appelle sauvages*).

est là pour montrer, voire, exhiber, la toute-puissance du créateur/auteur qui tient, en fin de compte, les fils de l'oeuvre et de sa construction. Dans ce sens, ce paratexte revendique une recomposition, un collage des différents espaces « réels », réorganisés à la guise de l'auteur, la présence d'un « itinéraire dont la succession est imaginaire » si l'on utilise les mots d'Alexis Márquez, comme on le remarque dans la note citée ci-dessus :

« La tormenta acontece en un paraje que puede ser el Raudal del Muerto. La Capital de las Formas es el Monte Autana, con su perfil de catedral gótica. Desde esa jornada el paisaje del Alto Orinoco y del Autana es trocado por el de la Gran Sabana, cuya visión se ofrece en distintos pasajes de los capítulos III y IV »<sup>13</sup>

Le verbe « trocar » exprime clairement qu'il s'agit d'une transformation opérée dans la fiction par le créateur et qu'il invente des nouvelles coordonnées à l'espace américain ; la volonté de décrire cette terre apparaît soumise à un autre impératif qui est celui de créer une géographie plus apte à accueillir ce « caudal de mitologías », comme l'a observé González Echevarría :

« ...el mito de El Dorado situaba el lago áureo a cuyas orillas se hallaba Manaos, en el área de la Gran Sabana. Significativamente, entonces, para hacer que la región coincidiera con las fuentes del Orinoco, como solía aparecer en el mito, el río debía trazar una ruta circular....Al hacer que la acción de la novela tome este atajo geográficamente imposible, Carpentier puede estar subrayando la ficcionalidad del texto y la relación entre la búsqueda del narrador-protagonista y las de los muchos exploradores que salieron en busca del lago de las arenas de oro y del rey cuyo cuerpo estaba pintado de oro »<sup>14</sup>

Nous voyons, donc, que dans la construction fictionnelle une tension est créée entre une représentation qui réaménage l'espace pour le rendre plus productif (du point de vue mythologique, entre autres) et une volonté de véricité qui affirme par différents moyens, -les traces de l'expérience réelle de Carpentier, la présence du journal, l'identification des lieux, etc-, la validité « merveilleuse » de cette réalité américaine (per se).

La valeur documentaire et testimoniale introduite par le journal de voyage, le passage obligé par l'expérience et la science des explorateurs et scientifiques ainsi que l'insertion dans les réflexions du narrateur de discours plus proches de l'essai que de la fiction romanesque qui se présentent dans l'intention de confirmer l'existence d'un réel merveilleux, entre cependant en tension avec l'aspiration à une littérature vigoureuse et virginale comme la réalité qui l'inspire. Dans *Los pasos perdidos* les ressemblances constatées par la critique (Silva Cáceres et González Echevarría<sup>15</sup>) de certains passages descriptifs (de L'Orénoque et de la Gran Sabana) avec des fragments des récits de Gumilla, Humboldt ou de Richard Schomburk bien qu'elles renforcent l'assise véridique, rendent problématique le projet de trouver une formulation

---

<sup>13</sup> pp.281-282.

<sup>14</sup> dans « La división de las aguas », *El peregrino en su patria*, UNAM, México 1993, p.217.

<sup>15</sup> *Op. Cit.*

originale. Le livre s'interpose entre l'expérience et sa verbalisation ; il s'interpose aussi entre l'homme et son expérience, comme on peut l'observer dans ces commentaires de Carpentier :

« ...eso fue también en parte la materialización de un deseo que tenía desde mi juventud. Siempre me habían subyugado las descripciones que hacía Emilio Salgari de la selva virgen, y tenía una especie de obsesión por adentrarme en ella »<sup>16</sup>

La volonté de connaître en profondeur l'Amérique qui anima, selon ses propres dires, son exploration de la forêt vénézuélienne, (et qui va de pair avec une démarche scientifique, ethnologique et répond aux besoins identitaires : connaître et valoriser les cultures et paysages autochtones) coexiste comme on le voit dans cette citation avec un puissant moteur romanesque : explorer ce que la littérature dévoile. En allant encore plus loin, on peut d'ailleurs constater que Carpentier est fasciné aussi par la manière dont la fiction, sans passer par une expérience directe, est capable d'imaginer, de recréer une réalité :

« Durante mucho tiempo me dedicué a conocer esta naturaleza. Y precisamente en 1937, ni siquiera diez años antes de mi llegada, un explorador había descubierto en el sur de Venezuela una meseta extraordinaria, que había sido evocada de forma absolutamente intuitiva por Conan Doyle en *El mundo perdido*. Conan Doyle había leído los relatos de ese explorador inglés, que no emprendió la ascensión, lo cual no impidió que el escritor hiciera un buen relato del lugar »<sup>17</sup>

Ces commentaires montrent encore une fois l'entrecroisement des démarches scientifique/documentaire et fictionnelle. L'exemple de Conan Doyle peut aussi s'appliquer à Carpentier lisant Humboldt ou Gheerbrant. Les confusions de son discours ici sont assez révélatrices : on ne sait finalement pas si effectivement l'explorateur anglais fit ou pas l'ascension (comment alors la découverte peut-elle se vérifier?). L'expérience réelle est suspendue par deux fois (l'explorateur et Conan Doyle) ; ce qui n'a pas empêché ce dernier, à partir de certains éléments descriptifs collatéraux mais surtout grâce à son imagination, de faire une récréation qui rendait compte de cette réalité extraordinaire. Ce qui est mis en avant c'est la capacité de la fiction à pouvoir capter le caractère « extraordinaire » de certaines réalités, comme ici, celui du paysage de ces plateaux virginaux, suggérant que ce n'est que grâce au pouvoir de l'imagination que l'on accède à ce type de réalités ; en jouant davantage avec le paradoxe, on peut même penser qu'il faut créer ces « réalités virginales » pour que l'imagination et la fiction s'y déploient. La volonté de faire de la forêt vénézuélienne dans *Los pasos perdidos* un espace vierge et inaccessible, jamais foulé ou presque par l'homme occidental (ce qui, comme nous l'avons signalé, n'est pas le cas) peut être vu dans ce sens.

---

<sup>16</sup> *Op. Cit.* p. 149.

<sup>17</sup> *Op. Cit.* p. 148.

Pénétrer dans la forêt vierge implique dans *Los pasos perdidos* une perte de repères, et même plus ; dans au moins deux passages célèbres et souvent cités (pp. 162-163-164 : l'entrée par la porte secrète conduisant à Santa Mónica de los Venados, et p. 169, la réflexion/description du mimétisme de la nature), le commun dénominateur est un effacement des coordonnées habituelles de la réalité ; cette situation vécue par le personnage-narrateur est là pour représenter et prouver la manière dont a lieu la découverte de ce réel-merveilleux vraiment existant, tel qu'il est décrit dans le prologue-manifeste déjà cité ; ces deux passages insistent sur « l'altération inattendue de la réalité », « l'illumination inhabituelle des richesses insoupçonnées de la réalité », « l'amplification des échelles et des catégories de la réalité » et finalement s'appuient sur « l'exaltation de l'esprit conduisant à une sorte d'état limite ». Voyons le premier :

« 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 ya 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. Con el trastorno de las apariencias, en esa sucesión de pequeños espejismos al alcance de la mano, crecía en mí una sensación de desconcierto, de extravío total... » (p.164)

Comme tout au long du roman, le journal du personnage-narrateur persévère dans son intention de traduire fidèlement l'expérience, qui est, rappelons-le, une expérience de révélation, de découverte du réel-merveilleux ; dans ce sens, ces extraits se présentent comme des mises en scènes démonstratives de cette perte de repères que le contact avec la réalité américaine extraordinaire suscite. Bien que ce soient les repères du sujet qui souffrent (dans la perception de l'objet), il est intéressant de voir qu'ici l'expérience du personnage ne s'affiche pas comme singulière, elle doit posséder une valeur générale, pour être crédible : par l'emploi de la forme impersonnelle (se) presque tout le long de la description, elle accorde au phénomène une bien plus grande portée, une garantie d'existence plus solide. La manière dont le je « perçoit » est généralisable, ce qui prouve que ce n'est pas lui qui suscite le phénomène, c'est l'espace dans lequel il se trouve. Ce qui est dit c'est que l'approche habituelle (objective, rationnelle) (c'est ce qui fait peur et crée le vertige) devient inopérante : « no se sabía »/ « se acababa por crear »).

Cependant, on observe dans ce passage que le narrateur ne peut que passer par l'allusion à des expériences identifiables, connues pour dire celle, unique, qu'il est en train de vivre ; les repères culturels sont occidentaux, voire européens, et la mention des montagnards, dans ce contexte tropical, est frappante mais aussi parlante : toutes les expériences –limites- peuvent se comparer, elles sont universelles (comme les mythes, qu'ils viennent d'Occident ou d'ailleurs).

Ce recours à une expérience connue, partagée pour évoquer l'entrée dans un univers extraordinaire, nouveau révèle une certaine incapacité, une impuissance à dire sans médiation, surenchérissant sur le caractère indescriptible de la chose ou de l'expérience (pour se référer aux expériences identifiables et connues il n'est pas nécessaire de passer par des comparaisons). Cet extrait rend bien compte de la complexe construction descriptive mise en place par Carpentier pour créer l'illusion du réel-merveilleux et que Irleamar Chiampi<sup>18</sup> a analysé en dégagant trois marques discursives pour sa verbalisation : 1) le registre de l'indicible (inadéquation entre langage et expérience); 2) la prolifération descriptive (réalité baroque/procédé mimétique) ; 3) le registre de la perception de l'objet (qui garantit la réalité de la chose décrite).

La vision est ici prisonnière d'un constant effet de miroir (reflejos/pezos luminosos/se reflejaban/pequeños espejismos). Il est intéressant de voir que le miroir constitue, dans la littérature fantastique, l'une des clefs d'accès au merveilleux<sup>19</sup>, parce qu'il « n'offre pas le monde mais une image du monde, une matière dématérialisée » et parce qu'il introduit une vision indirecte : « l'image d'un regard qui n'est plus simple moyen de joindre l'œil à un point de l'espace, qui n'est plus purement fonctionnel, transparent, transitif ». La médiation qu'impliquent ces effets de miroir créés ici par l'eau suggèrent une brèche qui sépare le moi de la réalité ; ce n'est plus le monde mais une image du monde qui s'offre à lui, permettant de faire sauter les barrières entre vision et imagination. Un phénomène semblable se produit dans le deuxième fragment :

« Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho (...) la selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante ; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis» (p.169)

Ce passage a souvent été cité et analysé : on y a vu une inversion dans la valeur de l'espace de la forêt, le paradis devenu enfer ou prison<sup>20</sup> ou bien en tant que région de l'insaisissable, de l'arcane, de l'être et du non être<sup>21</sup>, et aussi comme l'expression de l'impossibilité du sujet de comprendre et de décoder une réalité nouvelle. En tous cas, à l'instar

---

<sup>18</sup> Citée par Réal Paquette, dans « Le réel merveilleux comme idéologie et esthétique dans *Los pasos perdidos* de Carpentier », *Imprévue*, 1985-2, Université Paul Valéry, Montpellier.

<sup>19</sup> (le miroir) cet objet dont Pierre Mabilie indiquait justement le parenté avec « merveille », d'une part, et regard (« se mirer), de l'autre. Le miroir est présent à tous les moments où les personnages du conte doivent faire un pas décisif vers le surnaturel (cette relation est attestée dans presque tous les textes fantastiques)... » In *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, p127.

<sup>20</sup> « Infierno verde o Jardín del Edén », Fernando Ainsa, In *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, ouvrage collectif, Editions du Temps, 2002.

<sup>21</sup> « Los pasos perdidos : ¿La vorágine al revés ? », Fernando Moreno, In *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, ouvrage collectif, Editions du Temps, 2002.

du texte précédent, l'accès à la réalité semble problématique. Elle est occultée, dit le texte, mais quelle est finalement cette réalité ? Est-ce qu'elle existe ? Elle n'est peut-être pas autre chose que l'étonnante capacité de métamorphose, de travestissement que le texte va longuement développer. Ce qui fascine, donne le vertige mais aussi contrarie le personnage-narrateur est l'inépuisable capacité mimétique qui s'interpose et s'impose, brouillant les frontières entre les apparences et la réalité, entre le mensonge et la vérité. A sa volonté de connaître, d'identifier rationnellement l'objet qu'il a devant ses yeux va se substituer, à son insu, le moteur de son imagination comme le prouve le long développement descriptif :

« Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos ; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas, ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral ; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida, escondiendo el agua que les corría debajo, fingiéndose vegetación de tierra muy firme : las cortezas caídas cobraban muy pronto una consistencia de laurel en salmuera, y los hongos eran como coladas de cobre, como espolvoreos de azufre, junto a la falsedad de un camaleón demasiado rana, demasiado lapizlázuli, demasiado plomo estriado de un amarillo intenso, simulación, ahora, de salpicaduras de sol caídas a través de hojas que nunca dejaban pasar el sol entero ».

La forêt peut être donc l'informe à modeler, page blanche, livre à venir : l'écriture baroque présente ici, dans l'accumulation, la surcharge, les images composites, censée mimer, imiter une réalité baroque (qui s'avère ici justement insaisissable) ne se met en branle que par une ouverture vers l'imagination, quand la vision cesse d'être fonctionnelle et transitive. Cette forêt trop humaine, menteuse, tricheuse, pleine de mauvaises intentions nous rappelle les termes du combat du personnage-narrateur, ses efforts pour séparer le vrai du faux, les mensonges de la vérité et la manière dont ce combat ici semble vain, déplacé, puisqu'il est impossible de se limiter à en rendre compte. Pénétrer dans la « forêt vierge » exprime le désir d'explorer les secrets, les mystères et les potentialités de la fiction, ce qui veut dire aussi revisiter celle de Salgari et toutes celles que la littérature a pu imaginer pour traduire le sentiment d'étrangeté, de dépossession de soi ; ces extraits sont presque des topiques du genre ; il suffit de relire par exemple *Au cœur des ténèbres* ou *Le monde perdu*, pour constater à quel point, et c'est troublant, les scénarios se ressemblent<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> « Remonter le fleuve, c'était se reporter, pour ainsi dire, aux premiers âges du monde, alors que la végétation débordait sur la terre et que les grands arbres étaient rois. UN fleuve désert, un grand silence, une forêt impénétrable. L'air était chaud, épais, lourd, indolent. Il n'y avait aucune joie dans l'éclat du soleil. Désertes, les longues étendues d'eau se perdant dans la brume des fonds trop embragés. Sur des bancs de sable argentés des hippopotames et des crocodiles se chauffaient au soleil côte-à-côte. Le fleuve élargi coulait au travers d'une cohue d'îles boisées, on y perdait son chemin, comme on eût fait dans un désert et tout le jour, en essayant de trouver le chenal, on se butait à des hauts fonds, si bien qu'on finissait par se croire ensorcelé, détaché désormais de tout ce qu'on avait connu autrefois, quelque part, bien loin, dans une autre existence peut-être. IL y avait des moments où le passé vous revenait, comme cela arrive parfois quand on n'a pas un moment de répit, mais il revenait sous la forme d'un rêve bruyant et agité, qu'on se rappelait avec étonnement parmi les accablantes réalités de cet étrange monde de plantes, d'eau et de silence. » (*Le cœur des ténèbres*, Joseph Conrad, ED. Gallimard, 1948).

Le journal qui traduit la volonté de transcrire le plus fidèlement une expérience, le parcours intérieur que le protagoniste effectue (que nous n'avons pas abordé ici) vers un état de plénitude retrouvée, mais aussi est surtout sa découverte de l'espace américain, comme une réalité merveilleuse, va aussi rendre compte de son échec : dans l'histoire, il est expulsé de cet univers parce qu'il ne peut pas se débarrasser de ses besoins, de ses devoirs, ni de ses codes culturels d'homme occidental, moderne, il est expulsé par manque de foi peut-être, de cette foi que le prologue de *El reino de este mundo* présentait comme indispensable à l'« expérimentation du merveilleux » (« la sensación de lo maravilloso presupone una fe »<sup>23</sup>). Le journal, le vrai, s'arrête où s'achève l'expérience, mais le roman ne fait que commencer : la fermeture de l'espace merveilleux pour le personnage-narrateur, le constat d'avoir commis l'irréparable erreur de « desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces » (p.272-273) tombe comme une terrible sanction, cependant, elle implique l'ouverture d'une voie alternative qui est celle de la création artistique. C'est uniquement par elle qu'un retour semble possible.

---

<sup>23</sup> *Op. Cit.* p. 8.