

La trame arborescente et le corps dans *La vorágine* : une lecture christique du personnage Clemente Silva

DAVID BARREIRO JIMÉNEZ

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / UR ÉTUDES ROMANES – CRIIA
david.bj@parisnanterre.fr

1. Cet article veut évoquer l'imbrication symbolique mais aussi figurative et lexicale entre, d'une part, l'image végétale organisée et organisatrice que désignent les termes « trame arborescente » et, de l'autre, l'humain et sa substance la plus visible : son corps. Pour cela, nous allons évoquer la présence de l'arbre et de la peau, ainsi que sa composante sous-cutanée, le sang, dans les deuxième et troisième chapitres de *La vorágine*, de l'écrivain colombien José Eustasio Rivera, roman publié en 1924 à Bogota. Cette œuvre majeure de la littérature colombienne fut écrite durant les deux années précédant sa publication à partir de l'expérience personnelle de l'auteur dans les territoires exposés dans la fiction, c'est-à-dire les *llanos* et la forêt amazonienne. Le premier espace est composé par le vaste territoire s'ouvrant d'ouest en est, de la *Sierra* jusqu'à la frontière est du pays ; le second, recouvert de forêts tropicales, correspond à la frontière sud-est du territoire colombien.
2. Comme la critique l'a signalé depuis sa parution, il s'agit d'un récit hybride où s'entremêlent le costumbrisme, le modernisme et le réalisme, faisant de *La vorágine* l'œuvre canonique des « *novelas de la selva* ». Nous sommes face à un roman caractérisé par une forte empreinte politique, due à l'expansion économique et territoriale vers la frontière est et sud du Venezuela et du Pérou, dans le contexte géopolitique de la fin de la Seconde Guerre mondiale et de l'exploitation du caoutchouc, dont la Colombie, comme d'autres pays de la zone, était à l'époque un grand producteur.
3. Le roman est également fortement imprégné de l'imaginaire catholique, principalement dans la description du calvaire subi par les personnages lors du passage dans le désert (*llanos* et forêt tropicale), en vue d'une salvation. Clemente Silva, le *cauchero*, l'un des personnages centraux et

principale voix contaminatrice¹ de celle du narrateur, apparaît plusieurs fois comme une sorte de messie, présenté comme la seule possibilité de survie pour le groupe perdu dans l'immense forêt, composée d'embranchements difficilement distinguables les uns des autres. Cet imaginaire christique apparaît en concomitance avec l'imaginaire autour de l'arbre ainsi que sa trame arborescente, métaphore essentielle pour dessiner les trois axes développés dans notre article. Ainsi, à partir d'une structure en binôme – peau/écorce, sang/latex – nous allons suivre trois axes. Dans une première partie, nous traiterons de l'image christique de Clemente Silva, dès sa première apparition au tout début de la deuxième partie. Dans un deuxième temps, nous parlerons de la transsubstantiation du sang en latex et inversement, processus figuratif mais aussi lexical et profondément symbolique dans le roman. Finalement, nous montrerons la fusion finale des deux éléments binaires montrés tout au long des parties précédentes : la fusion de l'homme et de l'arbre dans une logique punitive propre au catholicisme, conséquence de deux processus précédents.

4. À partir de ces trois axes, nous pouvons nous demander dans quelle mesure il est possible d'effectuer un rapprochement entre le statut des corps et celui de l'univers végétal. Nous allons montrer comment ces processus de fusion vont aider à dessiner une nouvelle corporéité cartographique de l'Amazonie.

Une trame arborescente

5. D'un point de vue formel, *La vorágine* représente bien la trame arborescente, celle qui correspondrait à une représentation spatiale sur la carte. En effet, la présence de la carte dénommée « Ruta de Arturo Cova », dès la première édition de 1924, montre bien la distribution spatiale des rivières, qui créent une chaîne arborescente, de l'ouest vers le sud-est, dont le nombre des branches tend à diminuer du fait de la fusion progressive des cours d'eau. Il faudrait seulement changer l'orientation de la feuille (du livre) pour obtenir l'image parfaite des branches d'un arbre, dont le tronc

1 Apparaissent, tout au long du texte, plusieurs voix qui s'insèrent dans celle du narrateur en créant une vision polychromique du texte. Cependant, la voix de Clemente Silva, deuxième guide du groupe formé après la fuite des *llanos*, finira par phagocyter le texte en envahissant le discours du narrateur. Au fur et à mesure que le texte avance, leurs discours s'entremêlent.

principal serait à Manaus, lieu où le *Rio Negro* « s'embranche » avec l'Amazonie, mais aussi avec l'Orénoque. Rappelons qu'il s'agit de deux bassins fluviaux connectés par le canal naturel du Casiquiare². Cette image renforce bien évidemment l'idée globalisatrice de tout réseau arborescent. Le fait que les branches symboliques soient des rivières contenant les eaux des bassins Orénoque-Amazonie ne fait que renforcer également l'image anthropomorphique de cette arborescence : le réseau sanguin qui irrigue tout l'organisme amazonien, dans un processus écosystémique.

6. Mais cette trame apparaît déjà dans l'essence même du texte, dont voici les grandes lignes : Alicia et Arturo Cova quittent la grande ville fuyant, leur passé pour protéger ainsi leurs amours ; ils arrivent dans les *llanos* où ils vont découvrir la vie dans les *hatos*, entourés d'une nature sauvage et de différents personnages archétypaux. Alors que Cova commence à se désintéresser d'Alicia, il découvre qu'elle est enceinte. À partir d'une série d'événements dramatiques, les femmes du *hato* sont enlevées par des *enganchadores* des *caucherías*, et Cova, entre autres, est accusé du crime. Cova doit alors constituer un groupe et s'enfuir pour se protéger et partir à la recherche des femmes. Ils pénètrent dans la forêt et entrent ainsi en contact avec la réalité du monde des *caucherías*. La forêt se convertit alors pour eux en un enfer, « prison verte » dont la sortie paraît impossible.
7. Cette trame s'appuie sur une suite continue de rencontres fortuites, de possibilités diégétiques, sur une multiplicité de personnages, d'embranchements infinis, où le fil de la narration paraît choisir chaque fois une possibilité au détriment d'une autre. Un embranchement qui est un reflet de l'environnement naturel des personnages dans *La vorágine*.
8. Les trames arborescentes font, depuis le Moyen-Âge, souvent l'objet d'une assimilation au corps humain en reflétant une symbolique anthropomorphique active et signifiante. La trame arborescente a une fonction heuristique, qu'elle soit cosmologique ou scientifique : elle positionne le corps dans un ordre du monde ou de la nature, et elle guide celui qui la lit ou la regarde sur le chemin de la connaissance.

2 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'Amazonie, via le Río Negro. Il s'agit d'un défluent de l'Orénoque, qui s'écoule depuis Pedra Lais, à 20 kilomètres à l'Ouest de La Esmeralda. La diffluence est le fait, pour un cours d'eau, de se diviser en plusieurs bras qui ne se rejoignent pas en aval.

9. Cependant, dans son *Traité de l'arbre*, le philosophe Robert Dumas s'interroge sur l'intérêt tardif pour l'étude scientifique de l'arbre : « Qu'il ait fallu attendre la fin du XX^e siècle pour comprendre un processus aussi fondamental que la photosynthèse laisse songeur ! » (Dumas, 2002 ; 11). Pour lui, « la mythologie, la théologie, la gnoséologie, la politologie, l'esthétique trouvent leur principe dans la dendrologie [...] ; la connaissance de l'arbre est la racine de l'arbre de la connaissance, comme de toute la culture en général » (Dumas, 2002 ; 11). 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 d'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.
10. 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 l'univers, la vie ou la société. L'arbre évoque par antonomase l'idée d'axe, la régénération, mais aussi le quatrième élément, 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.
 - l'ambivalence, parce que s'il est fécond et nourricier (féminin), l'arbre donne la graine et se dresse vers le ciel (masculin).
11. Une telle polysémie nous invite à 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. Et si, dans cette symbolique, l'écorce évoque à son tour forcément le passé de la vie de l'arbre, la peau est également la mémoire de notre passé. La peau qui recouvre les mains de celui ou celle qui travaille la terre ou celles d'un pianiste vont nous évoquer des passés et des expériences différentes, des mémoires différentes. La psychanalyse parle, notamment François Dolto (Dolto, 1984), du fait que le corps est le dépositaire de l'image inconsciente que nous avons de nous-mêmes et du roman familial que nous portons. En cela, le corps porte et somatise les représentations, conflits et angoisses liées à notre enfance et à notre histoire familiale. Ce lien de mémoire dans le binôme peau/écorce apparaît dans le rapport homme-végétal dans *La vorágine*.

L'image christique de Clemente Silva et la peau

12. La peau devient parfois un véritable palimpseste, le parchemin de la mémoire, une feuille de route identitaire, à travers les traces, les tatouages et les cicatrices. La peau est une enveloppe, enclos de l'identité, lieu du corps qui se donne à voir, à lire, où s'inscrit l'histoire. Elle incarne la personne en la distinguant des autres, elle dessine les limites de soi, elle incarne l'intériorité. La peau est notre trait d'union, une interface entre le dehors et le dedans ; elle est ouverte au monde, est l'organe des sens le plus vital : nous pouvons vivre aveugle ou sourd, mais sans l'intégrité de la peau, on ne survit pas. Elle est réceptacle de passions mais aussi d'agressions. C'est dans la nudité, c'est-à-dire dans l'exposition de toute notre peau libérée de tout artifice, que le dépouillement de l'être humain montre aussi sa faiblesse. Les différentes nudités présentes dans *La vorágine* montrent précisément ce dépouillement de l'être, notamment dans les hallucinations, moment où les personnages cherchent à montrer leur nudité. La peau, masquée, tatouée, peinte, parfumée ou maquillée, porte inlassablement des messages et des codes à voir ou à toucher. Blanche, noire, métissée, nous avons tous la même peau : une sublime enveloppe. Grâce à son extrême sensibilité, elle permet le sens du toucher et d'un simple mais efficace coup,

la peau (le corps) peut se mettre à saigner ; une simple blessure d'arbre, et surgissent le yagé et le latex.

13. Dans le roman de Rivera, la peau apparaît comme réceptacle de toutes les souffrances des personnages ; c'est le premier récepteur des punitions, mais aussi c'est sur la peau que les maladies apparaissent. Mais surtout, c'est sur la peau que nous pouvons *lire* leur passé. Dès sa première apparition, quand il est découvert en train de surveiller l'approche du groupe d'Arturo Cova, les traces de douleur sur la peau de Silva sont la première référence à son passé :

-Cuando bajé a la fuente, me eternecí al ver que Fidel le lavaba las llagas al afligido. Este, al sentir mis pasos, avergonzose de su miseria y alargó hasta el tobillo el pantalón. [...]

-[Esas lacraduras] 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 fin el hombre resulta vencido (LV ; 224)³.

14. Cette première référence au passé de Clemente Silva apparaît presque comme une déclaration de principe, en même temps qu'elle est prémonitoire de l'avenir du groupe qui vient de le rejoindre. Le malheur sur la peau de Silva apparaît comme une conséquence de l'agression faite aux arbres, comme une punition, une espèce de loi du talion où le sang de l'un est compensé par le sang de l'autre. L'image de Fidel nettoyant les plaies de Clemente Silva présente le personnage dans une posture clairement christique avec l'évidente référence aux blessures du Christ, dans sa souffrance et son sacrifice. Mais le fait que ce soit Fidel qui le soigne annonce aussi la future dépendance du groupe envers lui dans son nouveau rôle de guide, remplaçant le précédent guide, le traître Pipa.

15. Déjà, dans les mots de Silva, la peau est assimilée à l'écorce de l'arbre. Au fur et à mesure que les écorces subissent l'action humaine, la peau de Clemente Silva se dégrade et s'abîme. Il racontera plus tard, lors de sa narration sur son expérience parmi les *caucheros*, comment un photographe va marquer sur une autre peau, celle d'une pellicule de film, les traces des souffrances de la peau des *caucheros*. Arrêtons-nous sur la présence de ce photographe qui va imprimer pour toujours les blessures des *caucheros* sur une pellicule. Nous trouvons le corps (la peau) comme écran : la peau-

3 Tous les références au roman *La vorágine* seront notées de cette manière, faisant référence à l'édition Cátedra (Rivera, 1995).

écran, la mise en scène de l'écriture et de la lecture. Nous sommes face à l'expérience sensible et sensorielle de la littérature à travers la peau.

16. Le photographe est un personnage secondaire qui traverse le récit de Silva, mais 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 mosiú⁴, llevo a las caucherías como explorador y naturalista » (LV ; 265).

17. 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 dénonce explicitement ce qui se passe dans les *caucherías* et le paiera de sa vie : il veut ici

4 « 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 horribles mutilaciones que presentaban los cuerpos de los trabajadores y por otras donde comprobábamos depredaciones no menos salvajes » (Añez, 1944 ; 161). Toutes les sources consultées concernant l'existence véritable de ce naturaliste (Naele-Silva, 1960, Ordoñez, 1987) nous conduisent à la vie du Français Eugenio Robuchon. Notons que nous n'avons trouvé aucune information historique fiable sur 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, 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.

témoigner directement sur les souffrances infligées, en photographiant les plaies/*lacrás*, ici *carnes lacradas*, 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. Compadeciose el sabio de mis desgracias y ofreció libertarme de mis patronas, 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, levantándose la camisa, le enseñé mis carnes laceradas. Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron por 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)

18. N'oublions pas que ces marques sur la peau sont devenues identitaires et emblématiques de l'époque de l'exploitation du caoutchouc en Amérique latine. Presqu'un siècle plus tard, Vargas Llosa, dans *El sueño del celta* (Vargas Llosa, 2010 ; 239), reprendra ces images avec une force redoublée, dans la description des sessions de fouet de la part du personnage Arenas, dans les passages consacrés à l'Amazonie. Nous insistons sur l'idée d'image : il faut noter également que dans l'imaginaire catholique, le suaire du Christ témoigne à la fois comme pellicule et comme trace réelle de la souffrance du Christ, restant ainsi pour toujours dans la mémoire collective catholique, comme le premier témoignage de l'existence du Christ.
19. Dans ce paragraphe, Silva incarne l'image de l'homme-arbre, basée sur l'analogie des blessures, et annonce la fusion finale des éléments naturels (« vertieron por igual amo distintos jugos: siringa y sangre »), mais le tout dans un déséquilibre en faveur de l'humain, malgré les mots de Silva. Cette séquence est le reflet des images rapportées en Europe de ce conflit entre l'homme blanc, les indigènes et l'hévéa. Cet effet de versatilité qu'apporte la photographie à partir du témoignage de la peau, pour montrer une réalité, paraît intéresser beaucoup Rivera. Il ne faut pas oublier que dans la première édition de *La vorágine* en 1924, trois photos apparaissent dans le livre. Rappelons la double valeur de cette référence à l'univers de la photographie. Dans l'intention évidente de souligner la véracité de sa narration, Rivera ajoute au texte une lettre supposément écrite par Arturo Cova. Rivera ajoute encore quelques photographies à la version originale : la première avec l'auteur (Rivera), quelques années auparavant, en vêtement

d'intérieur, « Arturo Cova, en las barrancas de Guaracú », photographie prise par la Madona Zoraida Ayram. La deuxième montre un *cauchero* en train de réaliser quelques incisions sur l'écorce d'un arbre. Quant à la troisième, elle est présentée comme une photographie authentique du *cauchero* Clemente Silva, en s'agissant d'un autre angle de la photographie précédente. Rivera insiste donc pour rapporter et attester l'existence des événements qui ont inspiré le roman.

20. Il y a donc, dans la rencontre du groupe avec Silva et l'exposition de l'état de sa peau, une promesse de double sens : les plaies nous racontent autant le passé qu'elles annoncent l'avenir du groupe. Silva, en évoquant les photographies prises par Mosiú de ses *carnes lacradas*, témoigne dans son discours, à son tour, de la présence de *siringa* (latex) et de sang, et d'un futur échange.

La transsubstantiation du sang en latex et inversement

21. Silva introduit donc la présence du sang. Ce dernier apparaît dans le roman en lien direct avec les souffrances des *caucheros*. De son côté, l'image de la mort est présente dans le roman depuis la fin du premier chapitre, instant où une série d'événements dans *el hato* La Maporita se conclut par la mort d'un des travailleurs. La mort apparaît également dans toute sa force naturelle lors de la disparition sous les eaux du fleuve des indiens *maipureños*, victimes de la force des eaux. Cependant, le sang n'apparaît pas jusqu'à l'arrivée dans le récit de Clemente Silva et de sa narration des souffrances des *caucheros*. Le sang est lié au corps et sa douleur, plus qu'à une image morbide.
22. Le sang est sans doute un élément avec une forte présence symbolique et théâtrale : Piero Camporesi publia en 1983 *Il sugo della vita*, traduit par Brigitte Pérola pour Gallimard par *La sève de la vie*. Le titre fait référence au sang et nous trouvons ici une métaphore qu'employait, déjà au XIII^e siècle, le médecin Jean de Saint Amand, ici cité par Marie Christine Pouchelle dans *Affaires de sang* de Arlette Farge : « Le sang se rend du ventre à toutes les parties du corps comme le suc des arbres se répand depuis les racines jusqu'à la totalité des branches » (Farge, 1998 ; 17-42). Tout cela inspire, encore aujourd'hui, bien des expressions actuelles : « tronc des

veines », « ramifications du système circulatoire », et en sens inverse : « veines du bois ». Mais cette *sève de la vie* évoque également la mort. Bachelard l'affirme : « Il y a une poésie du sang, c'est une poésie du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux » (Bachelard, 1941 ; 77). « Avoir du sang sur les mains », « mettre à feu et à sang », « sucer le sang du peuple », autant d'exemples parmi les nombreuses expressions existantes qui confirment les mots de Bachelard.

23. Le sang nourrit les corps jusqu'aux extrémités, en faisant un double parcours infini. Il est présent dans tout le corps, comme l'eau est présente dans tout le réseau fluvial orénoque-amazonien. À son tour, le latex, ce suc végétal et laiteux, propre à certaines plantes telles que l'hévéa, le pavot ou le figuier, parcourt toute l'arborescence, comme l'eau dans la forêt tropicale et, bien entendu, le sang dans le corps humain. Le texte se nourrit de ces images pour construire un tissu narratif : dans cette trame, la transsubstantiation du sang en latex est un élément important.

24. Dans la théologie catholique, la transsubstantiation est littéralement la transformation d'une substance en une autre. C'est la doctrine selon laquelle, au cours de l'eucharistie, au moment de la consécration, le pain et le vin deviennent le Corps et le Sang du Christ, tout en conservant leurs caractéristiques physiques et leur apparence originale. Cette doctrine prend le nom de transsubstantiation au Concile de Trente (1551) où elle est officiellement proclamée par l'Église catholique, prenant ainsi position à l'encontre de la consubstantiation, envisagée par les protestants, doctrine luthérienne selon laquelle la présence réelle du corps et du sang du Christ coexiste dans et avec le pain et le vin, qui gardent leur substance. La présence réelle disparaît à la fin de la célébration eucharistique. Nous voudrions garder cette image par laquelle le pain et le vin *deviennent* le Corps et le Sang du Christ.

25. Il y a, dans *La voragine*, plusieurs liquides (réels ou évoqués) qui aident tout au long de la narration à dessiner les corporités, celles des *caucheros* que de la forêt, le sang, le yagé (connu dans le monde occidental

sous le nom d'ayaguasca⁵, terme utilisé au Pérou), le latex, ainsi que le liquide seminal, évoqué plusieurs fois.

26. Dans la forêt, avec la chair à vif et la piqûre du moustique, le sang est intimement lié à l'arbre et au latex. Il coule 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 les *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 : « 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).
27. Au fil d'un passage long de plus de quarante pages (LV ; 241-286), Silva raconte 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 de sa condition de *picureao* ou esclave en fuite). Le début de son récit, « Aquella noche incendiaba la sombra los relámpagos y la selva crujía con rumores tétricos » (LV ; 243), nous annonce la métaphore par laquelle *La vorágine* définit *la selva, infierno verde* : « Pasan tantas cosas en este infierno » (LV ; 243). Quelques pages plus loin, il décrit cet enfer où « la selva trastorna al hombre desarrollándole los instintos más inhumanos. » (LV ; 245), où « 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 trouvent 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 lacaduras de cuarta en cuarta, recoger el jugo y depositarlo en hoyos ventilados, donde lentamente se coagulará (LV ; 462-463).

- 5 « 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, 2004).

28. 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 »). Les similitudes entre ce processus et celui d'une saignée sont évidentes. Il faut seulement remplacer l'arbre par l'être humain, le latex par le sang, l'hévéa par Clemente Silva. Un peu plus tard, comme nous signalons plus bas, cette personnification et arborisation resteront pour toujours dans les annales de la fiction, grâce au photographe français.
29. 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 fonction principale de la présence de l'arbre dans cette partie est, 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 à la transformation finale et assez explicite de l'homme en arbre et du sang en latex. Une dynamique de fusion, par le biais de l'assimilation, dans laquelle la synesthésie joue un rôle important.
30. Dans le texte, principalement dans la première partie, les végétaux ont une fonction de rassurance, le palmier constituant le cas le plus évident : 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, le premier des guides, 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 corta-

dos, y se insinuaban leves susurros en los abanicos de los moriches » (LV ; 89). Les arômes du Casanare entrent dans son corps et remplacent ceux de la boisson de préparation occidentale, le café. Don Rafo dit 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 transparait dans ces mots, on peut y voir aussi une empathie forte envers la nature.

31. Un peu plus tard, le passage évoque tour à tour les flammes qui consomment 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]). Il 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.
32. Dès la rentrée du groupe de fugitifs dans la forêt, c'est le tact, grâce à la présence de la peau et la vue, avec la force théâtrale du sang, qui le guident le texte vers une fusion hallucinatoire entre l'homme et l'arbre.

La fusion finale de l'homme et de l'arbre dans une logique punitive

33. Dans le roman de Rivera, la peau et le sang des *caucheros* deviennent l'écorce et le latex des arbres. Ce processus apparaît en réalité dans un cheminement lexical et factuel vers la fusion de ces quatre éléments en un seul.
34. La fusion en homme-arbre est précédée par une kyrielle de blessures et d'agressions entre l'homme et l'arbre. L'arbre est humanisé depuis l'entrée du groupe dans la forêt, processus nécessaire pour que les agressions dont il fait l'objet soient comprises d'égal à égal. Tandis que l'homme entre dans ce processus d'arborisation, une fois qu'il a subi les premières agressions.
35. Il s'agit d'une arborisation qui a ses sources symboliques dans l'écriture même. Rappelons que dans sa tentative de retrouver son fils, retenu par les grands propriétaires, Silva décide de laisser des phrases écrites sur l'écorce des arbres, les blessant au passage, pour se guider et espérer trou-

ver 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, un geste d'une grande force symbolique et émotionnelle. Une fois que Silva est à Iquitos, prêt à partir vers Manaus avec l'équipage de la turque Zoraida, il apprend 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 se conclut sur une conversation dans le port d'Iquitos, où l'équipage du bateau de Zoraida finit 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).

36. Si nous assumons dès le début l'image christique du personnage Silva, nous devons lire une grande partie des événements autour de ce personnage à partir d'une logique punitive. C'est le cas de cette punition majeure, avec la mort de son fils.

37. Nous touchons ici l'idée essentielle du rapport homme-arbre dans *La vorágine*. « Clavar el hacha » (LV ; 287), « estos árboles que nos miran » « en lo que ha parado este soñador : en herir al árbol inerte » (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 pour exister comme réceptacle de la douleur de l'exploitation, et devenant dans le même temps un danger pour la vie de ceux qui l'exploitent. Nous sommes face à une dénaturalisation, face à la perte de l'essence de l'arbre. Dans le début de la troisième partie, ce que la critique a appelé « canto o lamento del cauchero » (LV ; 287), Silva chante « A menudo, al clavar la hachuela en el tronco vivo senti deseo de descargarla contra mi propia mano » (LV ; 287). Plus bas, dans sa description, il dira que l'arbre, dans son silence, possède « la leche disputada (que) se salpica de gotas enrojeadas ». Et ainsi, au fur et à mesure que cette introduction au troisième chapitre avance, le récit assimile les binômes gomme/lait avec sève/sang : les quatre éléments alimentent 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 acanallado 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* paraît fusionner symboliquement avec l'arbre : « Así el árbol y yo, con tormento vario, somos lacrimatorios ante la muerte y nos combatimos hasta sucumbir » (LV ; 289).

38. À la fin du roman, Rivera met en place une fusion multiple et beaucoup plus explicite, où Cova/Silva devient sang/latex et peau/écorce :

No acierto a descubrir lo que fui sintiendo en esos instantes: me parecía que estaba muerto y que estaba vivo. Evidentemente, solo la zona del corazón y gran parte del lado izquierdo daba señales de perfecta vitalidad; lo demás no es mía, ni la pierna, ni el brazo, ni la muñeca, era algo postizo, horrible, estorboso, a la par ausente y presente, que me producía un fastidio único, como el que puede sentir el árbol que ve pegada en su parte viva u na rama seca. Sin embargo, el cerebro cumplía admirablemente sus facultades. Reflexioné. ¿Era alguna alucinación? ¡Imposible! ¿Los síntomas de otro sueño de catalepsia? Tampoco. Habalaba, hablaba, me oía la voz y era oído, pero me sentía sembrado en el el suelo, y por mi pierna, hinchada, fofa y deforme como las raíces de ciertas palmeras, ascendía una savia caliente, petrificante. Quise moverme y la tierra no me soltaba. ¡Un grito de espasmo! ¡Vacilé! ¡Caí! (LV ; 373-374).

39. Cova perd sa capacité motrice, une des caractéristiques vitales qui le rendent différent de l'arbre. Il s'agit d'une mise en terre de Cova ; il sent rentrer ses pieds dans la terre et, en même temps, monter la sève. Les deux dernières phrases font penser à une mise à mort, similaire à celle subie par l'arbre. Il y a, dans ce passage, une lutte évidente entre la raison et l'hypothèse d'une hallucination. Au début, Cova ressent ce changement comme quelque chose « estorbosa », comme un « fastidio », comme une feuille morte collée sur l'écorce d'un arbre. La raison (« el cerebro ») lui confirme que toutes ses capacités cognitives fonctionnent, qu'il n'est pas victime d'une hallucination, mais qu'il est face à quelque chose de réel, de factuel, comme cette sève qu'il croit sentir monter par ses jambes-branches.
40. Tout de suite, ses camarades de voyage viennent à son aide pour le soumettre à une saignée (« ¡Dejate sangrar! » [LV ; 374]) et faire sortir ainsi le sang empoisonné et faire échapper la fièvre, extirper le mal de la forêt, ce

sang devenu sève. Il s'agissait, en réalité, sans doute, d'une attaque de « beriberi », commun dans ce type de grandes marches, à cause d'un déficit en vitamine B1 provoquant une insuffisance cardiaque et des troubles neurologiques. Le bérubéri était sans doute l'une des formes les plus communes de l'avitaminose.

41. Effectivement, l'hallucination chez Rivera est un outil efficace vers la construction de l'homme-arbre. Grâce aux hallucinations, Rivera canalise les peurs des hommes envers les arbres, pris ici comme l'unité basique de l'entité supérieure, la *selva*. L'arbre s'individualise dans ce processus de peur nourri par le phénomène hallucinatoire. Il s'agit d'un aspect que nous avons déjà remarqué précédemment, dans la narration, et qui avait déjà été annoncé par Rivera au tout début de la troisième partie, pendant 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 :

Mientras discurría de esta manera, principé a notar que mis pantorrillas se hundían en las hojarascas y que los árboles iban creciendo a cada segundo, con una apariencia de hombres acucillados, que se empinaban despezándose hasta elevar los brazos verdosos por encima de la cabeza (LV ; 293).

42. Le passage annonce l'*arborisation* du personnage (« mis pantorrillas de hundían en las hojarascas ») et confirme l'humanisation des arbres, le tout dans un processus d'arborescence au cours duquel l'arbre acquiert une gestualité humaine (« acucillados ») et le corps humain (« los brazos ») est assimilé aux branches des arbres. Le corps est raconté, expliqué avec un langage hybride, entre la végétation et l'anatomie. 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, décident de relever la tête : « se animaban despezándose hasta elevar los brazos verdosos por encima de la cabeza » (LV ; 293) ; des bras verdâtres qui sont le reflet de cette fusion, dans le texte, des images humaines et végétales.

43. Et dans cette logique, il faut rappeler l'une des dernières entrées du journal de Cova, journal qui se conclut dans un laconique épilogue, par le célèbre, « ¡Lo devoró la selva! » (LV ; 285). Un peu avant, déjà, dans une dynamique d'écriture quasi télégraphique, Cova écrit :

Si, es mejor dejar este rancho y gaurecernos en la selva, dando tiempo a que llegue el viejo Silva. Improvisamos algún refugio a corta distancia de aquí, donde

sea fácil a nuestro amigo encontrarnos y se consiga leche de seje para le niño (LV ; 383).

44. Le passage confirme la dépendance du groupe envers Silva, qui, à nouveau, apparaît comme le seul espoir de salvation. Seule l'arrivée de ce messie pourra les sauver et, en même temps, pérenniser la lignée avec cet enfant, produit des relations entre Cova et Alicia au tout début de la narration, dans un espace extradiégétique mais devenu principal moteur de toute l'action. Un enfant qui sera nourri avec le lait de la palme de *seje*, cet arbre originaire d'Amazonie, qui produit des fruits comestibles riches en huile et d'où il est possible d'extraire du lait végétal.
45. L'arbre, blessé et maltraité, source à la fois de douleur et de bien-être économique, est l'agent qui justifie les agressions des hommes, construisant ainsi une boucle infinie. Et pourtant, cet arbre donne désormais vie à l'enfant. Le lait, comme nous l'avions déjà remarqué, apparaît à nouveau comme élément donnant la vie, enveloppé de cette ambiguïté propre à tous les liquides corporels et végétaux dans *La vorágine* (le latex, le lait, les eaux et le sang). D'une certaine manière, la fusion évoquée dans cette dernière partie se matérialise finalement avec l'image du nourrisson nourri par ce lait végétal issu du palmier.

Conclusion

46. Dans cette écriture du corps qui est également un exercice topographique des espaces naturels, il y a une phrase qui prophétise l'esprit de cette conclusion, la dernière phrase de la « oda a la selva » du début de la deuxième partie : « Y lo que hizo mi mano contra los árboles puede hacerlo contra los hombres » (LV ; 289).
47. Il faut remarquer que, dans *La vorágine*, il existe une intention très marquée de dessiner une carte, d'écrire la surface d'un territoire. Si Cova et son groupe (et auparavant avec Alicia), par le récit, dessinent déjà la carte de *los llanos*, une fois que le texte entre dans les territoires de la forêt tropicale et la savane, leur parcours est parallèle à une autre carte, à une autre description du territoire ; il va s'agir du territoire de la peau. Un espace charnel où la rugosité propre à la peau évoque les lits des rivières, mais aussi la brutalité des agressions dans les *caucherías*. La mémoire de la peau

et son reflet sur le papier sont l'image emblématique d'une époque, comme s'il s'agissait des cartes d'un territoire de souffrance.

48. Et si la peau s'inscrit dans la mémoire tout comme dans l'écorce, le sang et le latex apparaissent dans le texte comme origine et fin de toute souffrance dans les *caucherías*, représentant précisément cette image punitive qui justifie la violence à tous les niveaux (« Y lo que hizo mi mano contra los árboles puede hacerlo contra los hombres »). Clemente Silva le dit et le souffre dans sa chair. En suivant le personnage du *cauchero* et sa représentation christique, nous suivons également le parcours de souffrance qu'il subit et inflige également aux arbres. De là, la fusion homme-arbre.
49. D'un côté, la trame arborescente apparaît comme un outil pertinent pour raconter le corps, dans la mesure où les similitudes structurelles nourrissent largement l'imaginaire littéraire. Un imaginaire enrichi par les binômes peau/écorce et sang/latex, dont la fusion symbolique dans le roman renforce les analogies entre corps humain et règne végétal, propres à une civilisation. Celles-ci révèlent des constantes anthropologiques, qui se veulent universelles bien qu'occidentalo-centrées, rendant possible le texte.

Bibliographie

AÑEZ Jorge, *De La vorágine a Doña Bárbara*, Bogotá, Imp. del departamento, 1944.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1941.

CAMPORESI Piero, *La sève de la vie* [1983], Paris, Gallimard, Collection Le Promeneur, 1991.

DESHAYES Patrick, « De l'amer à la mère : quiproquos linguistiques autour de l'ayahuasca », in *Psychotropes*, 2004/3 (Vol. 10), p. 15-29. Source : [//www.cairn.info/revue-psychotropes-2004-3page-15.htm](http://www.cairn.info/revue-psychotropes-2004-3page-15.htm).

DOLTO Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.

DUMAS Robert, *Traité de l'arbre : essai d'une philosophie occidentale*, Paris, Actes Sud, 2002.

HARDENBURG Walter Ernest, *The Putumayo. The Devil's Paradise*, Londres, Fisher Unwin, 1913.

NAELE-SILVA Eduardo, *Horizonte humano: Vida de José Eustasio Rivera*, México, Fondo de Cultura Económico, 1960.

ORDOÑEZ Montserrat, *La vorágine: Textos críticos*, Alianza Editorial Colombiana, 1987.

POUCHELLE Marie Christine, *Le sang et ses pouvoirs au Moyen Âge*, in Arlette Farge, *Affaires de sang*, Paris, Imago, 1998, p. 17-42.

RIVERA Eustasio José, *La vorágine* (1924), Madrid, Catedra, 1995.

VARGAS LLOSA Mario, *El sueño del celta*, Madrid, Alfaguara, 2010.