

## **Du lieu au territoire : artialisation de la *selva* dans la peinture de Rafael Troya (1845-1920)**

**EMMANUELLE SINARDET**

*CENTRE D'ÉTUDES ÉQUATORIENNES, UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE,*

*CRIIA - ÉTUDES ROMANES*

*emmanuelle.sinardetseewald@parisnanterre.fr*

1. Pour Alain Roger, le paysage est une construction qui procède par une artialisation permettant de transformer le pays en paysage (Roger, 1978), une transformation qui incombe à l'artiste, à son regard et à la mise en forme de ce regard, en l'occurrence, s'agissant du peintre équatorien Rafael Troya (1845-1920), de sa mise en tableau. À l'instar d'un corps dévêtu qui ne devient un nu que parce qu'il aura été transcendé par l'art, le pays ne devient paysage que par un travail esthétique sur lequel nous invite à revenir, dans le cas équatorien, la représentation de la *selva*. En effet, ce lieu, la jungle, la forêt amazonienne, représente encore, dans les années 1870 en Équateur, quand Rafael Troya commence à se faire connaître comme peintre paysagiste, un vaste espace indifférencié, méconnu et non intégré à l'espace national. La *selva* entre néanmoins dans l'imaginaire collectif grâce à un répertoire visuel qui alimente cette « communauté imaginée », selon l'expression de Benedict Anderson, en construction au 19<sup>e</sup> siècle et durant les premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle encore (Anderson, 2002). Justement, les représentations paysagères de la *selva* par Rafael Troya contribuent à faire du lieu lointain et indifférencié un territoire, c'est-à-dire un « espace socialisé, approprié par ses habitants, quelle que soit sa taille » (Baud et al., 2013).
2. On comprend pleinement les enjeux en termes de construction nationale de ce processus d'artialisation paysagère, productrice de territoire, à la lumière de cette acception de la notion de territoire : « Le territoire est à l'espace ce que la conscience de classe est à la classe : quelque chose que l'on intègre comme partie de soi », de sorte que « [...] la notion de territoire est à la fois juridique, sociale et culturelle, et même affective. Le territoire implique toujours une appropriation de l'espace : il est autre chose que l'espace » (Brunet, Ferras et Théry, 1993). De la même façon, la *selva*, grâce au

pinceau de Troya, implique autre chose que la *selva*. Même si les paysages amazoniens sont moins nombreux dans la prolifique production de l'artiste que les représentations de la région andine, Rafael Troya se distingue des autres artistes paysagers équatoriens de son époque parce qu'il représente l'Amazonie dès les années 1870 et sans discontinuité durant sa longue carrière – il peint jusqu'à sa mort en 1920. En témoignent *Paisaje de la selva ecuatoriana* daté de 1870, une huile sur toile de 85 x 65 cm de la collection Gustavo Vascónez Hurtado ; *El Pastaza (Paisaje del Oriente ecuatoriano)*, de 1886, une huile sur toile de 170 x 290 cm, conservée au Museo Municipal Alberto Mena Caamaño de Quito ; *Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)*, certainement son paysage le plus célèbre, daté de 1907, une huile sur toile de 87 x 125 cm, de la Colección Nacional Ministerio de Cultura y Patrimonio ; ainsi que les versions postérieures de cette toile, réalisées à la demande du public, par exemple *Confluencia del Pastaza con el Palora*, de 1908, une huile sur toile de 87 x 126 cm, d'une collection privée de Quito. À partir des années 1912, Rafael Troya réalise une série de vue de torrents et de rivières : *Río Topo*, une huile sur toile de 33 x 50 cm, réalisée en 1913, conservée dans une collection privée ; *Camino al Oriente*, de 1914, une huile sur toile de 90 x 137,5 cm, de la Colección Nacional Ministerio de Cultura y Patrimonio ; *Ríos Orientales*, huile sur toile de 1914, de 87 x 126 cm, d'une collection privée ; *Río Oriental* de 1918, une huile sur toile de 38,5 x 66 cm, de la collection Inés Varea de Andrade, à Quito ; *Río Oriental* de 1919, de 80 x 108 cm, de la Collection Banco Central del Ecuador ; enfin deux représentations de rivière *Sin título* mais que l'on trouve dans les catalogues sous la désignation de *Río Oriental*, toutes deux de 1919 également et issues de collections privées, la première étant une huile sur toile de 47 x 73 cm et la seconde une huile de 47 x 53 cm.

3. Faute d'espace, il nous est impossible de revenir ici de manière fouillée sur chaque œuvre. La richesse des détails et la complexité de la composition appellent des études spécifiques qui seront menées par ailleurs. Il s'agit plutôt de cerner, entre les années 1870 et 1920, une trajectoire picturale où l'artialisation à laquelle procède Troya transforme la jungle, la *selva*, un lieu peu singularisé et mal identifié, en une région du territoire national, à savoir l'*Oriente* – Orient, car située à l'est de la *Sierra* qui fonctionne comme une matrice identitaire et un centre de gravité pour la jeune République, et où se trouve Quito, la capitale. Notons d'emblée l'évolution des titres des toiles de Troya : le mot *selva* apparaît dans la première toile de la

série paysagère, *Paisaje de la selva ecuatoriana*, réalisée dans les années 1870 ; ce terme disparaît rapidement au profit de celui d'Orient. La *selva* devient *Oriente ecuatoriano*, à savoir un élément de ce « nous » collectif que l'individu ne connaîtra ni ne verra jamais, dans lequel jamais il ne se rendra, mais qu'il considérera néanmoins comme familier et qu'il projetera comme un chez lui, car il l'associera à un référent reconnaissable et reconnu. Le paysage permet une forme d'appropriation de ces contrées lointaines, non arpentées, ni même explorées le cas échéant, par le biais de la représentation qui neutralise l'altérité de la *selva*. Il transcende des lieux inconnus en cette troisième région composant le territoire national, aux côtés de la région andine, la *Sierra*, et de la région côtière, la *Costa*, et il participe alors de la construction de l'imaginaire-triptyque *Sierra/Oriente/Costa*, mobilisée comme une trinité sacrée par les discours nationalistes<sup>1</sup>.



1. Rafael Troya, *Camino al Oriente*, huile sur toile, 1914, 90 x 137,5 cm, Colección Nacional Ministerio de Cultura y Patrimonio.

4. Les gouvernements qui se succèdent tout au long du 19<sup>e</sup> siècle perçoivent la *selva* comme hostile, en raison des nombreuses difficultés topographiques et climatiques qui transforment en échecs les essais de colonisation, au début du 20<sup>e</sup> siècle encore. La *selva* est décrite comme « vide » car

1 Il existe aujourd'hui une quatrième région, l'archipel des Galapagos.

non peuplée d'agents civilisateurs, les autochtones apparaissant comme des « sauvages » inaptés au progrès et les figures d'une barbarie américaine honnie. La *selva* serait ainsi l'espace d'une altérité absolue aux yeux des constructeurs de la jeune nation Équateur, qui entendent entrer dans le concert des nations selon l'expression en vogue à l'époque. Rappelons à cet égard la publication, en 1862, de *The Idol human head of the Jivaros Indians of Ecuador* par Bollaert, une étude monographique qui étudie les techniques de fabrication des *tsantsas*, les têtes réduites : l'ouvrage contribue à créer une représentation particulièrement effrayante de la *selva* dans l'imaginaire collectif à travers celle du cruel Jivaro réducteur de tête. Plus généralement, les élites équatoriennes ne font pas de la région amazonienne un instrument de leur politique de modernisation, contrairement à la *Costa* qui, pour sa part, s'intègre au territoire national pendant la période où Rafael Troya peint ses paysages, entre 1870 et 1920. À partir des années 1880, l'économie nationale repose en effet sur l'agro-exportation cacaoyère, dont le dynamisme permet l'essor de la Côte Pacifique : les plantations de cacao se concentrent dans la région du Guayas, tandis que les exportations et importations s'effectuent principalement *via* le port de Guayaquil. C'est donc essentiellement autour d'un axe Quito/Guayaquil que se consolide la construction de l'espace national durant la période 1875-1925, un axe qui laisse de côté l'Orient, contrairement au Pérou et à la Bolivie qui connaissent alors un boum du caoutchouc et, avec lui, une extension de l'autorité de l'État-nation en Amazonie.

5. Pourtant, tout en restant fort peu explorée, la partie amazonienne de la jeune république de l'Équateur entre pleinement en tant qu'*Oriente* dans l'imaginaire national à la fin du 19<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècle. Les litiges frontaliers ne sont pas étrangers, bien sûr, à cette équatorianisation de la *selva* qui débouche aussi sur une orientaliation, une amazonification de l'équatorianité dans les discours décrivant les voisins péruviens comme des ennemis prédateurs. Nous n'y reviendrons pas ici et renvoyons le lecteur à d'autres travaux (Sinardet, 2019), mais il convient de rappeler la signification symbolique de l'Amazonie dans l'imaginaire équatorien, que les tensions frontalières réactivent régulièrement durant la période où exerce Rafael Troya. Depuis Quito, centre de gravité de l'équatorianité dans cet imaginaire, est partie en 1542 l'expédition de Francisco de Orellana pour « découvrir » le fleuve qui sera appelé ensuite Amazone. Cette « découverte » est non seulement présentée comme un exploit équatorien en dépit

de l'anachronisme, mais l'Amazone est resémantisée comme un cordon ombilical reliant la nation Équateur à l'Europe et à la civilisation *via* l'espace Atlantique. Même s'ils ne sont pas exploités en tant que tel, les affluents de l'Amazone et l'Amazone représentent un axe de communication vital qui vient ratifier ce que François-Xavier Guerra appelle l'Euro-Amérique dans le cas des élites mexicaines, mais qui vaut aussi pour les élites équatoriennes, où « la référence à l'Europe n'est ni ponctuelle ni accidentelle, mais universelle et permanente, surtout dans un long XIX<sup>e</sup> siècle qui dure au moins jusqu'à la première guerre mondiale » (Guerra, 1998 ; 4). La *selva* est associée à la force symbolique du fleuve Amazone à travers les commémorations officielles de la « découverte » de ce dernier, chaque 12 février. En 1957, Oswaldo Guayasamín exaltera la grandeur de l'Amazonie équatorienne dans une de ses fresques les plus célèbres, la monumentale *Descubrimiento del Río Amazonas*, qui orne l'escalier central du Palais de Carondelet, le palais présidentiel.

6. Certes, le fleuve est la voie de communication principale dans la jungle et devient un topos fréquent dans les vues peintes ou photographiées de l'Amazonie à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, mais il est également ici davantage qu'un moyen de déplacement : la *selva* devient *Oriente* par et pour un réseau hydrographique conduisant à l'Atlantique, à l'Europe, à l'univers culturel qui importe aux yeux des élites équatoriennes. Il n'est donc pas surprenant que les paysages de Troia représentent tous une rivière. Ainsi, en 1886, *El Pastaza* représente la rivière qui se jette dans le Marañón et, par le truchement de celui-ci, dans l'Amazone. La rivière Pastaza, au cœur de la composition, s'écoule vers un horizon avec lequel elle finit par se confondre ; par le jeu des couleurs, cet horizon apparaît comme une frange floue qui évoque une vaste étendue d'eau, suggérant l'océan dans un hors cadre qui fonctionne comme une promesse de civilisation. Le fleuve est montré dans un second plan tout en profondeur, depuis une hauteur au premier plan qui semble indiquer que le spectateur viendrait des Andes, qu'il serait en train de descendre vers la *selva* selon un trajet qui rejoue la trajectoire d'Orellana. Le spectateur peut alors imaginer les émotions qu'a dû ressentir Orellana en découvrant à ses pieds l'immensité amazonienne. Au premier plan, de chaque côté, se trouvent des arbres tous différents, représentés avec une grande variété chromatique de verts et d'ocres, qui formeraient un rideau obstruant la vue s'ils ne s'ouvraient pour permettre au regard de contempler une *selva*-spectacle. Celle-ci baigne dans une lumière douce, celle

d'une aurore annonçant un avenir radieux. La *selva* n'est pas représentée comme un enfer où aucune vie « civilisée » ne serait possible, mais comme un potentiel offert à l'homme moderne, y compris esthétiquement et émotionnellement. La même composition et le même dispositif chromatique sont à l'œuvre dans *Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)* en 1907, puis dans *Camino al Oriente*, en 1914.

7. À partir de 1914, Troya réalise une série de paysages amazoniens qui, tous, resserrent le regard sur la rivière – certaines toiles, sans titre, sont d'ailleurs cataloguées sous l'appellation *Río oriental* –, laquelle se trouve au cœur même de la composition. On dirait que le spectateur s'est rapproché de la rive, comme s'il était descendu et entré plus profond en Amazonie. Mais là non plus, pas d'enfer vert : la rivière est paisible et elle accueille un canoë conduit par des indigènes dans *Ríos Orientales* (1914), *Río Oriental* (1918) et les deux *Sin título* de 1919. Le canoë renvoie à la présence autochtone, mais celle-ci n'a rien de menaçant : elle est représentée dans la profondeur des seconds plans de la composition, si bien que les « sauvages » apparaissent comme des silhouettes indistinctes. Tout se passe comme s'ils appartenaient aux divers éléments constitutifs de la nature amazonienne, de sorte que, s'ils sont bien ces hommes de la forêt associés à un état primitif, leur sauvagerie ne renvoie pas à la barbarie : l'Amazonie n'est déjà plus *selva* mais *Oriente*.

8. Dans cette série de toiles ayant la rivière pour sujet, *Ríos Orientales*, réalisée en 1914, se distingue par la place et le rôle du canoë dans la composition. Bien qu'il soit, comme les autres, de taille réduite au regard de la vallée et de la végétation dense qui, de part et d'autre, occupe l'entièreté des rives, le canoë se trouve au centre de la composition. C'est qu'il n'est pas occupé seulement par des indigènes, ici au nombre de quatre : ceux-ci conduisent et accompagnent trois missionnaires, incarnations par excellence du processus civilisateur. La toile acte visuellement l'entrée de la *selva* dans l'orbite culturel et politique de l'État national qui délègue, depuis la naissance de la république de l'Équateur, aux missionnaires catholiques, y compris durant la révolution libérale qui proclame la séparation de l'État et de l'Église avec la Constitution de 1906, la fonction « d'incorporer » à la nation en les « civilisant » ceux qui sont encore désignés comme des « sauvages » pour reprendre le vocabulaire utilisé à l'époque (Sinardet, 2021b ; 83). La rivière où se déplacent les missionnaires désigne ce symbole d'Euro-Amérique et sape l'altérité inhérente à la *selva*.

9. Dans cette série de rivières, certaines ne montrent pas de canoë ni de figure humaine, à l'instar de *Río oriental* de 1919, conservée dans les collections du Banco Central del Ecuador. L'Amazonie n'y renvoie pas pour autant au topique de la *selva* hostile et oppressante, au contraire. La composition s'articule autour de la rivière dans un mouvement de gauche à droite. Le cours d'eau apparaît d'abord sous la forme d'un torrent qui montre la puissance de l'eau et évoque d'autres torrents peints par Troya, à l'instar de *Río Topo*, toile réalisée en 1913, où le torrent est montré au premier plan. Mais dans *Río oriental*, le cours d'eau s'assagit aussitôt et avance vers un ensemble bucolique dans la moitié droite de la composition. L'eau, sinueuse, suit tranquillement son cours pour rejoindre l'horizon, tandis qu'une rive d'herbes vertes suggère une vallée comme une invitation à s'établir, occuper, équatorianiser.



2. Entourage de Rafael Troya, *Vue sur la plaine amazonienne*, Huile sur toile, 19e s., 47 x 79,5 cm.

10. Car la *selva* est aussi fantasmée comme un potentiel à valoriser en tant que terre encore vierge et, partant, dans l'imaginaire patriarcal hégémonique, de l'attente passive d'une nécessaire défloration. Si cette défloration est une équatorianisation qui passe par une évangélisation devant éveiller à la civilisation une belle endormie, c'est aussi la mise en valeur de ressources

encore inexploitées. Depuis une perspective agro-exportatrice et extractiviste, la *selva* est transcendée en Orient en tant que moteur possible de la prospérité nationale, à travers ses fabuleuses richesses, or, caoutchouc, cannelle, bois précieux, quina. On peut y voir la reformulation, à la fin du 19<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècles, des mythes et légendes hérités de la période coloniale, du *País de la Canela* à *El Dorado*, même si l'eldorado en Équateur à la même époque, c'est d'abord la *Costa* cacaoyère (Sinardet, 2021). Les enjeux économiques et symboliques liés à l'Amazonie expliquent la formulation de projets demandant, dès le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, de façon pressante, le désenclavement de l'*Oriente* (notamment par la construction de voies ferrées) et l'installation de colons capables de mettre en valeur les richesses de la région « vierge » (Sinardet, 2019).

11. L'artialisation chez Rafael Troya pose comme nécessaire cette défloration. Le « pays » – à l'origine du mot paysage – est transformé par la combinaison et par l'agencement de caractères, de traits, de formes, de couleurs, qui supposent un observateur ; or, ce dernier regarde depuis une position qui n'est jamais neutre : il assume et produit un point de vue, au sens propre comme au sens figuré. Troya opte pour un regard en surplomb dans *El Pastaza (Paisaje del Oriente ecuatoriano)* de 1886, dans *Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)* de 1907 et les versions postérieures – parmi lesquelles *Confluencia del Pastaza con el Palora* de 1908 –, ainsi que dans *Camino al Oriente* de 1914. Le regard sur la région amazonienne est projeté depuis une hauteur qui crée un effet d'immensité, renforcé par la forme du cadre, à la largeur bien plus importante que la hauteur. Il modèle un océan vert qui vient suggérer la richesse potentielle au spectateur. Notons que cette contemplation en hauteur est reprise par les artistes paysagers équatoriens pour représenter l'Amazonie : on la retrouve dans *Entrada al Oriente* de Luis A. Martínez, réalisée vers 1906 (une huile sur toile de 76 x 105 cm), et dans *Oriente* de Juan León Mera Iturralde, de 1932 (une huile sur toile de 65 x 65 cm), toutes deux conservées dans la collection nationale du Ministerio de Cultura y Patrimonio. C'est certainement en raison de cette modalité de représentation de l'Amazonie qu'a été attribuée à l'entourage artistique de Troya une toile datée de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, *Vue sur la plaine amazonienne*, mise en vente fin novembre 2019 à Bolzano.
12. Ces paysages d'immenses plaines orientales renfermant une nature encore mystérieuse créent un sentiment d'émerveillement ; ils suscitent le

désir. Le regard qui embrasse et s'empare symboliquement de ces espaces atteste, simultanément, du recul des frontières intérieures et, par métonymie, de la grandeur de la nation en construction. Ces compositions relèvent d'un regard romantique avec leurs fleuves puissants, leur végétation somptueuse, leurs arbres géants, qui suggèrent une énergie tellurique où l'homme est forcément petit voire insignifiant. Mais ce regard romantique n'est pas incompatible avec le regard rationnel qui repère, classe, quadrille des lieux appelés à devenir territoire, le regard des voyageurs scientifiques et des explorateurs : le vaste espace qui s'offre à l'observateur est bien l'espace à explorer et à exploiter.

13. Une toile de Troya réalisée dans les années 1870, *Paysage de la selva ecuatoriana*, une œuvre que l'on peut qualifier de jeunesse, se distingue de celles qui suivront, car elle montre l'intérieur de la forêt : l'observateur se trouve dans la *selva* même. Contrairement aux autres toiles qui privilégient la largeur, elle opte pour la hauteur (85 x 65 cm), comme pour mieux représenter l'envergure des arbres. Deux personnages qui semblent être des colons – ils ne sont ni des autochtones, ni des missionnaires, ni des représentants de l'État – sont dépeints au milieu de la jungle, l'un sur une passerelle disposée au-dessus d'un cours d'eau tranquille et tendant le bras vers la branche d'un arbre comme pour y saisir un fruit, l'autre sur une mule, de dos, de l'autre côté de la passerelle, dans le dernier plan de la composition, avançant dans la profondeur du cadre. Or, cette profondeur n'est pas sombre mais, au contraire, pure lumière, comme si elle s'ouvrait sur une vallée, insinuée par une ligne floue dans le tout dernier plan. C'est une forêt aimable qui est ici représentée ; elle nourrit l'homme et lui offre des espaces accueillants, aussi bien dans la forêt dans le cadre que dans cet espace suggéré hors cadre. La passerelle sur la rivière crée une diagonale qui délimite, dans le bas de la toile, un tiers dévolu à l'élément aquatique, omniprésent chez Troya, tandis que la moitié supérieure est modelée par les arbres, tout en verticalité, dont les branches denses se rejoignent au centre de la partie supérieure de la composition pour dessiner une sorte de voûte protectrice au-dessus de la passerelle. Les deux figures humaines, comme dans les autres toiles, occupent un espace limité face aux éléments naturels, mais elles se trouvent ici en position centrale dans la composition et c'est autour d'elles que s'articule l'ensemble, baigné dans la belle lumière diaphane qui semble irradier depuis la profondeur du dernier plan. La monstration de ces deux personnages suggère une désindianisation civilisatrice de la selva,

l'espace étant dépourvu de la présence des « sauvages ». Pour Puig Peña-losa (2019 ; 124), cette toile propose un remarquable équilibre entre nature et culture. Nous pouvons aussi y voir une conception possibiliste de la *selva*, selon laquelle, si la nature représente un potentiel, ce sont les hommes seuls qui réalisent les possibilités : les hommes, en dernier recours, s'imposent à la *selva*, l'aménagent, la forgent, la façonnent, comme le montrent cette passerelle posée au-dessus de la rivière et ce chemin ouvert dans la forêt, tous deux pratiqués par les personnages. La *selva* est ici, déjà, un espace vécu pour reprendre une expression d'Armand Frémont et, partant, Oriente et territoire : elle est « valorisée » par l'action humaine et se voit chargée de valeurs qui lui confèrent une « charge d'humanité » (Frémont, 2005).

14. La nécessaire colonisation et nationalisation des espaces amazoniens est un débat public récurrent durant toute la période où Rafael Troya réalise ses paysages, un débat notamment porté par les élites des provinces andines voisines de l'*Oriente*, le Tungurahua, l'Azuay ou le Chimborazo. Le débat gagne en intensité à partir du 20<sup>e</sup> siècle, après des escarmouches militaires meurtrières entre Équatoriens et Péruviens dans le bas Napo – à Angoteros en 1903 et à Solano en 1904 –, puis au début des années 1910, alors que des informations filtrent de l'arbitrage international devant trancher le différend frontalier entre l'Équateur et le Pérou et annoncent un dénouement qui serait défavorable aux Équatoriens. Chaque regain de tension autour du litige frontalier contribue à une exaltation patriotique qui participe, dans les discours et représentations, du double phénomène de l'équatorianisation de la *selva* et de l'orientalisation de l'équatorianité : des associations et des sociétés patriotiques orientalistes sont créées, telles la *Sociedad de Orientalistas* en 1912 à Quito et la *Sociedad Orientalista del Pichincha* en 1917, pour n'en citer que deux. En réalité, enjeux économiques, politiques, géopolitiques, culturels et symboliques se rejoignent et finissent par se confondre dans la construction de l'*Oriente* comme la troisième région d'une tripartition spatiale Côte/Andes/Amazonie chargée d'affects. C'est sur cette dynamique que nous informe les paysages réalisés par Rafael Troya, ce qui leur vaut aujourd'hui d'être qualifiés d'œuvres patrimoniales (par exemple, dans la belle exposition *Paisaje/Territorio. Imaginarios de la selva en las artes visuales* du Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MAAC de Guayaquil, en août-novembre 2019). Troya produit, nous l'avons vu, un répertoire visuel qui influence les artistes de la fin

du 19<sup>e</sup> et du début du 20<sup>e</sup> siècles et qui contribue à créer le lien affectif au territoire. On peut voir une modulation de cet affect dans l'évolution esthétique des paysages de Troya : certaines toiles privilégient le sublime (Puig Peñalosa, 2015) et montre l'immensité infinie de l'Amazonie de façon vertigineuse ; d'autres, en particulier à partir de 1914, construisent une vision plus pastorale de la nature, où la selva se fait pittoresque – un pittoresque, d'ailleurs, déjà présent dans la toile de 1870. On peut lire, dans les deux cas, l'influence romantique qui prévaut toujours en Équateur au début du 20<sup>e</sup> siècle encore, dans une peinture qui reste, somme toute, très académique. Cette esthétique romantique suscite chez le spectateur un sentiment de fierté face à la beauté de l'Orient et, par le truchement de ce dernier et au-delà de sa dimension régionale, un sentiment d'orgueil face la grandeur du territoire équatorien.



3. Rafael Troya, *Paysage de la selva ecuatoriana*, circa 1870, 85 x 65 cm, Colección de Gustavo Vascónez Hurtado.

15. L'esthétique romantique de Rafael Troya n'est pas incompatible, bien au contraire, avec la préoccupation scientifique de l'exactitude de la description des éléments naturels, qui s'empare déjà des lieux et les valorise. La singularisation de chaque arbre, de chaque plante et de chaque feuille, la minutie des détails, la fidélité botanique sont certainement des traits majeurs du travail de Troya. La remarquable maîtrise chromatique et la recherche nuancée des verts, ocres, bruns ou blancs sont unanimement soulignées par les historiens de l'art (Kennedy Troya, 1999, 2008, Puig Peñalosa, 2015, 2019). L'artialisation à l'œuvre s'inscrit dans le sillage des représentations construites par les voyageurs savants, Humboldt en tête, qui produisent de l'ordre dans les espaces en les soumettant à des codes et à des signes qui puisent leur légitimité dans leur supposée scientificité et qui contribuent aussi à les resémantiser. Nous pensons à ce qu'Henri Lefebvre (1974) appelle l'espace conçu, un espace qui a été découpé et (ré)agencé : Troya est un de ces agenceurs, à l'instar des savants, des planificateurs ou des urbanistes. Nous avons volontairement éludé la trajectoire biographique de l'artiste (nous renvoyons à cet égard le lecteur à Kennedy Troya, 1999, et Puig Peñalosa, 2015) pour nous centrer sur l'artialisation par le prisme du traitement des espaces, mais il convient ici d'y revenir, car le peintre paysager Troya a aussi émergé de l'expérience des expéditions scientifiques entreprises par les savants allemands Wilhelm Reiss et Alphons Stübel dans la *Sierra* et la *selva* équatoriennes, une expérience qui éclaire les modalités et les spécificités de cette artialisation.
16. Né en 1845 à Caranqui (d'aucuns affirment qu'il serait né à Ibarra), le jeune Rafael est d'abord destiné à devenir jésuite et envoyé dans ce but à Quito. Dans la capitale, il fait la connaissance de Luis Cadena (1830-1889), peintre alors célèbre pour ses portraits et ses sujets religieux, genres traditionnels en Équateur, auprès duquel il acquiert l'art de la maîtrise des couleurs. Il se forme également auprès de Joaquín Pinto (1842-1906) qui, outre des thèmes religieux, peint des scènes *costumbristas* dans des paysages andins grandioses, d'inspiration romantique. Troya étudie aussi auprès de Rafael Salas (1826-1906), autre pionnier de l'art paysager équatorien, formé en Europe tout comme Luis Cadena grâce à une bourse concédée par le président García Moreno. Si Troya est aujourd'hui célèbre en tant qu'artiste paysager, il réalisera aussi des toiles *costumbristas* et religieuses durant toute sa carrière. Néanmoins, c'est la rencontre avec le scientifique alle-

mand Alphons Stübel qui s'avère déterminante pour faire de Troya cet artiste singulier, qui s'attarde à représenter l'Amazonie. En effet, alors qu'il est âgé de 25 ans, Troya est engagé en tant qu'illustrateur dans les expéditions conduites en Équateur entre 1871 et 1874 par Reiss et Stübel, géographes, géologues, vulcanologues et naturalistes, et il accompagne ce dernier, qui est aussi un excellent dessinateur et aquarelliste, dans les Andes et en Amazonie. Troya est alors non seulement initié aux techniques et codes de l'élaboration des planches scientifiques, notamment botaniques, mais à un art paysager destiné à classer et à ordonner. Stübel lui fait d'ailleurs connaître le traité de Jean-Baptiste Deperthes (1761-1833), publié en 1818, *Théorie du paysage ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir cette imitation*. Troya développe le regard scientifique du savant agenceur, tout en conservant l'empreinte de ce romantisme académique auquel il a été initié à Quito par Pinto et Salas.

17. Durant les expéditions, il peint plus de 800 toiles *in situ*, qui sont exposées à Quito avant d'être transportées en Allemagne pour illustrer les ouvrages de Stübel et Reiss, notamment *Skizzen aus Ecuador*, paru à Berlin en 1886. La plupart de ces œuvres, quand elles ont résisté aux vols et aux destructions de la Seconde guerre mondiale, sont aujourd'hui conservées au musée Grassi de Leipzig. Après sa participation aux expéditions scientifiques de Stübel, Troya s'installe d'abord à Pasto et à Popayán, en Colombie, jusqu'en 1889, puis à Ibarra de manière définitive (Kennedy Troya, 1999 ; 35), où il ne cesse de peindre en tirant profit des observations de terrain qu'il a effectuées entre 1871 et 1874. Tous ses paysages amazoniens insistent sur la variété et la singularité des éléments naturels qui « excitent » (Puig Peñalosa, 2015 ; 141) l'imagination du spectateur, déjà sollicitée par les hors cadres remplis de promesses.

18. Yves Lacoste (2003) souligne que, même s'ils sont constitués par des formes, des reliefs, des étendues, des distances, même s'ils relèvent d'une géographie principalement physique, les paysages ont aussi et toujours une dimension géopolitique. En s'attachant aux composantes physiques et naturelles, les paysages de Troya divulguent les fruits d'observations à un public qui ne connaît pas l'Amazonie et qui ne s'y rendra certainement jamais : ils opèrent là une forme de familiarisation de l'inconnu qui résorbe l'altérité et prépare l'équatorianisation de la *selva*, appelée à connaître la civilisation grâce à l'action énergique de l'État, selon les discours des élites au pouvoir.

Il n'est pas surprenant que de nombreuses toiles paysagères aient été présentées, à la fin du 19<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècles, dans les expositions internationales et universelles où les délégations équatoriennes mettaient en scène une nation sur la voie du progrès. Ainsi, le pavillon équatorien de l'Exposition de Chicago en 1893, qui célébrait les 400 ans de la « découverte » – et de civilisation, selon l'imaginaire hégémonique occidentalocentré –, montrait 37 toiles, parmi lesquelles 18 paysages, notamment réalisés par Luis Alfredo Martínez, Juan Grijalva et, bien sûr, Rafael Troya (Haro, 2017). Troya, qui y a exposé cinq toiles, a été récompensé d'une médaille d'or (Kennedy Troya, 1999 ; 127). Les paysages montrent au monde entier cette nature belle, brute, vierge, non encore dominée par l'homme – les silhouettes autochtones relèvent de cette nature –, lumineuse et séduisante, transcendée en un spectacle esthétique qui est déjà la première étape de son absorption par la civilisation. Leonhardt distingue, pour la période qui nous occupe en Équateur, deux types de paysages (2009 ; 26-51) : d'une part, le paysage-nature qui prévaudrait chez Troya, et d'autre part, le paysage-en-progrès qui émerge dans un contexte où, du conservateur ultramontain García Moreno aux gouvernements libéraux sans discontinuité, l'idéal de modernisation se présente à la fois comme le moteur et l'objectif des projets de construction nationale. Le paysage-en-progrès mettrait en scène l'action transformatrice de l'homme sur la nature, s'imposant à partir du 20<sup>e</sup> siècle surtout, avec des artistes comme José Grijalva et Juan Graves. Mais l'agenceur qu'est Troya ne montre-t-il pas en creux, déjà, dans ses paysages-nature, le progrès en marche ? Si on se place depuis la perspective géopolitique du paysage, comme nous invite à le faire Yves Lacoste (2003), les catégories paysage-nature et paysage-en-progrès se rejoignent et même se recourent. Les paysages contribuent, de façon complémentaire, à la même monstration d'un territoire investi, objet patriotique des spectateurs équatoriens et exhibé fièrement au monde, car resémantisé comme signe de la civilisation.



4. Rafael Troya, *Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)*, huile sur toile, 1907, 87 x 125 cm, Colección Nacional Ministerio de Cultura y Patrimonio.

## Conclusion

---

19. Même s'il reste en marge de l'espace national, mal connecté et mal connu, l'*Oriente*, dans les années 1920, est devenu un des référents de la « communauté imaginée » (Anderson, 2002), notamment grâce à un répertoire visuel qui l'instaure en tant que territoire. Les paysages amazoniens de Troya accompagnent et participent d'une dynamique collective dont rend compte également la littérature, en particulier le roman, un genre qui, selon Doris Sommer (1991), au 19<sup>e</sup> siècle en Amérique latine, crée les conditions de la « représentation de soi » (Balibar et Wallerstein, 1988 ; 128) indispensable à la consolidation de la communauté nationale. On retrouve la même revendication de la beauté et de la grandeur de la *selva* dans *Cumandá o un drama entre salvajes* de Juan León Mera, publié en 1879, tenu par la critique comme le premier roman équatorien. Le narrateur, comme Troya, y procède à une équatorianisation de l'Amazonie, mais aussi à une orientalisation du discours sur l'équatorianité. Car c'est depuis l'*Oriente* que Mera s'efforce de penser des spécificités nationales (Sinardet, 2011), à travers

l'idiosyncrasie des personnages mais aussi à travers de longues descriptions paysagères avec lesquelles semblent même dialoguer certaines toiles de Troya. Ainsi, Puig Peñalosa (2019 ; 144) effectue un rapprochement éclairant entre la description du Topo par le narrateur de *Cumandá* et la toile réalisée par Troya en 1913, *Río Topo*. Les correspondances intermédiaires et leurs multiples jeux d'échos nous renseignent sur la progressive mise en forme et en place d'un répertoire amazonien.

20. À cet égard, un fait pouvant sembler de prime abord anecdotique devient particulièrement éloquent. La nièce de Troya a inséré postérieurement deux petites figures humaines dans *Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)* de 1907, une des toiles les plus célèbres de l'artiste, objet de nombreuses versions et copies en raison de l'engouement qu'elle a suscité auprès du public (Kennedy Troya, 1999 ; 76). En bas à droite, le spectateur découvre Carlos et Cumandá, les deux personnages du roman de Juan León Mera ; il peut aussi lire cette mention, également ajoutée à la toile : « Cumandá. La reina de los bosques ». Le roman de Mera a donné à l'imaginaire équatorien, avec le personnage de Cumandá, un visage féminin à l'*Oriente* (Sinardet, 2011). Dans la mention ajoutée par la nièce de Troya, cet Orient n'est d'ailleurs pas *selva*, forêt sauvage et hostile à la vie civilisée, mais *bosque*, forêt aimable car domesticable et dont Cumandá est la personnification. Il n'est donc pas surprenant que ce soit dans le paysage amazonien le plus familier du public, équatorianisé et devenu *bosque*, celui de Troya, que Cumandá trouve à se loger. Les deux personnages semblent pourtant incongrus : Cumandá porte des vêtements qui ne renvoient à aucune tenue autochtone, mais davantage à des atours orientaux, tandis que Carlos porte un costume de gentilhomme d'Ancien régime, épée sur le côté et plume sur le couvre-chef. De quoi cette extravagante incrustation est-elle le nom ? Selon Fichte dans ses *Discours à la nation allemande* de 1808, les frontières et le territoire jouent un rôle déterminant dans la définition de l'identité nationale : les frontières extérieures deviennent progressivement des frontières intérieures ; elles dessinent un dedans qui est affectivement projeté comme l'espace d'une personnalité collective intérieure que chacun porterait en soi. C'est ce processus d'intériorisation qui en est en jeu ici. Les représentations paysagères de Troya facilitent la digestion comme un chez soi d'un lieu inconnu, autrefois perçu comme une frontière extérieure. L'*Oriente* s'institue alors comme un signifiant de l'équatorianité, au même titre que le nom de la nation, le drapeau ou l'hymne, sur lesquels

peuvent se transférer le sentiment du sacré, les affects de sacrifice et d'amour. C'est donc tout naturellement que peuvent venir y évoluer des figures de l'équatorianité, et peu importe que celles-ci soient des personnages de fiction, affublés d'atours invraisemblables de surcroît : ils n'ont rien de saugrenu, au regard du réseau de significations qui s'est tissé autour du répertoire amazonien. L'anthropisation surprenante du paysage peut ici être considérée comme le prolongement et même l'aboutissement du processus d'artialisation de la *selva* par Rafael Troya.



5.  
Rafael Troya, *Ríos Orientales*, huile sur toile, 1914,  
87 x 126 cm, collection privée.

### Références citées

---

ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002.

BALIBAR Etienne, WALLERSTEIN Immanuel, *Race, classe, nation, les identités ambigües*, Paris, La Découverte, 1988.

BAUD Pascal, BOURGEAT Serge, BRAS Catherine (dir.), *Dictionnaire de géographie*, Paris, Hatier, coll. « Initial », (1995) 2013.

BOLLAERT William, « The Idol human head of de Jivaros Indians of Ecuador », *Transactions of the Ethnological Society of London*, vol. 2, 1863, p. 112-118.

BRUNET Roger, FERRAS Roger, THERY Hervé (dir.), *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier / Paris, Reclus / La Documentation française, (1992) 1993.

DEPERTHES Jean-Baptiste, *Théorie du paysage ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir cette imitation*, Paris, Le Normant, 1818 ; réédition en fac-similé, La Rochelle, Rumeur des âges, 2002.

FICHTE Johann Gottlieb, *Discours à la nation allemande*, Présentation et notes par Alain Renault, Paris, Imprimerie nationale, (1808) 1992.

FREMONT Armand, « Géographie et espace vécu », in *Les espaces de l'homme*, BERTHOZ Alain, RECHT Roland (dir.), Odile Jacob, 2005, p. 104-118.

GUERRA François-Xavier, « Introduction », in *L'Amérique latine et les modèles européens*, LEMPERIERE Annick, LOMNE Georges, MARTINEZ Frédéric, ROLLAND Denis (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 3-15.

HARO María Beatriz Haro, « Seduciendo al mundo con paisajes: las imágenes de El Ecuador en Chicago », *Artelogie*, n° 10, 2017, consulté le 2 février 2022. <http://journals.openedition.org/artelogie/821>

KENNEDY TROYA Alexandra, *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1999.

KENNEDY TROYA Alexandra, « Paisajes patrios. Arte y literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX », in *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, KENNEDY TROYA Alexandra (dir.), Quito, Museo de la Ciudad, 2008, p. 82-107.

LACOSTE Yves, *De la géopolitique aux paysages, dictionnaire de la géographie*, Paris, A. Colin, 2003.

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

LEONHARDT Abram Mathtías, « Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje », in *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, KENNEDY TROYA Alexandra (dir.), Quito, Museo de la Ciudad, 2008, p. 26-51.

MERA Juan León, *Cumandá o un drama entre salvajes*, Quito, Libresa, (1879) 1985.

PUIG PEÑALOSA Xavier, *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Loja, Ediloja / Universidad Técnica Particular de Loja, 2015.

\_\_\_\_\_, « Análisis estético y artístico de cinco pinturas de paisaje de Rafael Troya (1845-1920) », *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. XCVIII, n° 202, julio-diciembre 2019, p. 115-137.

REISS Wilhelm, STUEBEL Alphons, *Reisen in Süd-Amerika 1. Skizzen aus Ecuador*, Berlin, Asher, 1886.

ROGER Alain, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.

SOMMER Doris, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press, 1991.

SINARDET Emmanuelle, « D'Atala à Cumandá (1879) : Juan León Mera et l'expiation du péché originel américain », in *Emprunts et transferts culturels dans le monde luso-hispanophones : réalités et représentations*, FOURTANE Nicole, GUIRAUD Michèle (dir.), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2011, p. 111-124, disponible sur HAL.

\_\_\_\_\_, « Oriente, nation building et imaginaire collectif en Équateur, ou comment la question amazonienne est devenue la question des frontières amazoniennes », in *De Rayuela à Queremos tanto a Glenda / Les Orientes péruvien et bolivien*, RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, LE GALL Erik (dir.), Paris, Paris Sorbonne SAL, Hors série, 2019, p. 113-121, disponible sur HAL : <https://hal.parisnanterre.fr/hal-03178948/document>

\_\_\_\_\_, « La geografía cultural de Luis A. Martínez: espacios e identidad », *Kipus, revista de la Universidad Andina Simón Bolívar*, n° 49, enero-junio 2021, p. 25-40, <https://tinyurl.com/5y2n8zf3>

\_\_\_\_\_, « L'Équateur : modernisation et « incorporation » à la nation (1880-1925) », in "*Race*" et citoyenneté dans les Andes, MARTINEZ Françoise, QUIROZ Lissell, SINARDET Emmanuelle, Paris, Atlande, 2021b, p. 61-97.

### **Œuvres de Rafael Troya étudiées**

---

*Paisaje de la selva ecuatoriana*, huile sur toile, circa 1870, 85 x 65 cm, collection Gustavo Vascónez Hurtado. Pour un accès en ligne : <https://tinyurl.com/2p8c2s8p>

*El Pastaza (Paisaje del Oriente ecuatoriano)*, huile sur toile, 1886, 170 x 290 cm, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño de Quito.

*Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)*, huile sur toile, 1907, 87 x 125 cm, Colección Nacional Ministerio de Cultura y Patrimonio. Pour un accès en ligne : <https://tinyurl.com/6423rsw3>

*Confluencia del Pastaza con el Palora*, huile sur toile, 1908, 87 x 126 cm, collection privée.

*Río Topo*, huile sur toile, 1913, 33 x 50 cm, collection privée.

*Camino al Oriente*, huile sur toile, 1914, 90 x 137,5 cm, Colección Nacional Ministerio de Cultura y Patrimonio. Pour un accès en ligne : <https://tinyurl.com/6423rsw3>

*Ríos Orientales*, huile sur toile, 1914, 87 x 126 cm, collection privée. Pour un accès en ligne : <https://tinyurl.com/dk62kyjx>

*Río Oriental*, huile sur toile, 1918, 38,5 x 66 cm, collection Inés Varea de Andrade.

*Río Oriental*, huile sur toile, 1919, de 80 x 108 cm, collection Banco Central del Ecuador.

E. SINARDET, « Du lieu au territoire... »

*Sin título - Río Oriental*, huile sur toile, 1919, 47 x 73 cm, collection privée.

*Sin título - Río Oriental*, huile sur toile, 1919, 47 x 53 cm, collection privée.

Entourage de Rafael Troya (Troya Umfeld), *Vue sur la plaine amazonienne (Blick auf das Amazonastiefland)*, huile sur toile, 19e siècle, 47 x 79,5 cm.  
Pour un accès en ligne : <https://tinyurl.com/ye7cy86w>