



COULEURS DE L'HISTOIRE D'UN VOYAGE FAIT EN LA TERRE DU BRÉSIL, L'ÉCRITURE ICONOGRAPHIQUE DE LÉRY

Louise MILLON-HAZO (Nantes Université)

*DE LÉRY, qui nous peins un monde tout nouveau,
Et son ciel, et son eau, et sa terre, et ses fruits ;
Qui sans mouiller le pied nous traverses l'Afrique,
Qui sans naufrage et peur nous rends en l'Amérique
Dessous le gouvernail de ta plume nous conduits.*

L. Daneau, 1577¹.

À une autre époque, Jean de Léry aurait tenu l'appareil photographique, aurait passé de longues heures dans la *camera obscura*². Si le motif de l'œil, les champs lexicaux de la vision, du tableau, de la peinture, hantent depuis le seuil son récit de voyage, il apparaît que même les arts graphiques semblent à l'écrivain voyageur en-deçà de son désir de reproduire parfaitement le monde américain. Léry rêve d'instruments qui n'existent pas encore : l'image positive du daguerréotype, l'image négative des premiers calotypes, le son des premiers phonographes. Si cette histoire technique appartiendra au XIX^e siècle, dès 1557, Jean de Léry ressent intimement la frustration de ne pouvoir exactement restituer les choses vues et entendues *par-delà*. Toute représentation lui paraît en effet trahir son objet d'émerveillement et d'étude. En ceci, il comprend déjà à quel point les carnets de terrain de l'ethnographe ont besoin d'être complétés par des documents encore plus objectifs : les photographies, les enregistrements sonores.

Léry refuse le style orné, ses fleurs, ses fioritures, ses ajouts, ses confusions, ses superpositions, ses glissements. Les déplacements qu'induisent les figures de rhétorique

¹ Toutes les références au texte de *l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* proviendront de l'édition de Frank Lestringant, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994.

² La lecture de *l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* peut faire écho à un texte de Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Gallimard/Seuil, coll. « Les Cahiers du cinéma », 1980 ; repris dans *Œuvres complètes*, V, 1977-1980, Paris, Seuil, 2002, p. 785-837). Dans ce petit essai, délibérément subjectif et partiel, Barthes poursuit le but impossible de définir la photographie en soi. Il souligne d'abord le langage purement déictique de cet art : « la photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis » (p. 792). Il insiste ensuite sur la congruence parfaite entre la photographie et son référent : « On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre membre par membre » (p. 793). Ce fantasme d'un langage purement déictique, d'un *medium* adhérent totalement à son référent, renvoie impérieusement au désir le plus fort de Léry, lors de la rédaction, sans cesse reprise, de son récit de voyage. Par ailleurs, le théâtre du phénomène photographique, tel qu'il est décrit par Barthes, évoque irrésistiblement la célèbre scène d'« érotisme ethnologique » du chapitre XVI, si brillamment analysée par Michel de Certeau (*L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 272 sq.). Barthes distingue l'*Operator* (le photographe), le *Spectator* (celui qui observe), le *Spectrum* (« la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet », p. 795) et le *sténopé*, petit trou par lequel le photographe « regarde, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut « saisir » ». Ce petit trou qui fait toute l'émotion de l'*Operator*, selon Barthes, n'est-ce pas précisément ce « petit perthuis » que fait Léry avec les mains, « à fin de mieux voir à [son] plaisir » (p. 399 sq.) la fête des Caraïbes sacrée et défendue aux étrangers ?



entraîneraient nécessairement une torsion de la vérité brésilienne. Dans les premières éditions de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, en 1578 et 1580, Léry vante les mérites du seul style acceptable pour un récit de voyage pragmatique³ : dépouillé, sobre, nu⁴. Il rêve de rendre la réalité brésilienne telle qu'il l'a vue, de ses yeux, vue. La notion d'*écriture iconographique* va de pair avec celle d'*écriture autopsique*⁵. J'entends *iconographie* non en son premier sens d'« étude méthodique des représentations plastiques d'un sujet donné, avec leurs sources, leurs significations et leur classement », mais en son sens plus général d'« images et illustrations d'une publication⁶ ». Léry voit et reproduit. Il veut faire de son œil un *objectif* : une machine à rendre le plus fidèlement possible les êtres et les choses du monde nouveau. Il n'a de cesse de déplorer la faiblesse de tout *medium*, mais tend avec le plus d'intensité possible son écriture vers l'idéal d'une imitation, d'une représentation, d'une reproduction *objective*. Il tâche de faire de son encre rouge Brésil le *révéléateur* des choses vues, des images emmagasinées dans sa mémoire. L'écrivain *baigne* les images de ses souvenirs dans le travail de son écritoire. Il recherche la ligne exacte, le dessin fidèle, mais aussi l'éclat juste de la couleur. L'attention qu'il porte à l'ensemble du tableau brésilien ne peut que saisir le lecteur, en effet conduit sous « le gouvernail de [sa] plume ».

Au-delà des choses vues, croquées, esquissées, gravées, peintes, Léry rêve d'*hyperréalisme*⁷, d'un *medium* capable d'enregistrer le nouveau monde dans toutes ses dimensions, visuelle, auditive, olfactive, gustative, tactile. De retour en France, il travaille avec un graveur qui s'inspire de ses descriptions, les prend comme consignes pour reproduire, *a posteriori*, l'expérience brésilienne, mais la gravure appauvrit, aplatit, schématise et miniaturise nécessairement le monde américain qui a enchanté Léry. L'auteur dira à plusieurs reprises sa déception et sa frustration ; finalement, l'*objectif* de l'œil, la *mise au point* de l'entendement et l'*accommodation* de la main écrivant seront la meilleure réparation à l'impossible enregistrement de la France Antarctique sur des supports absolument fidèles. L'écriture sera le meilleur pis-aller pour dire ce monde saisi et échappé, ce monde exploré et perdu, le représenter et le ressusciter dans l'absence, grâce à une écriture qui se veut à toute force épiphanique.

³ Michel Jeanneret, dans son texte sur les visions du monde de Léry et Thevet, fait le départ entre le récit de voyage « du pragmatique » et le récit de voyage « du moraliste ». Les auteurs pragmatiques « envisagent l'information géographique et ethnographique pour sa valeur propre ». Les auteurs moralistes, à l'inverse, déchiffrent la réalité nouvelle en fonction de principes a priori » (« Léry et Thevet : comment parler d'un monde nouveau ? », dans *Mélanges offerts à la mémoire de Franco Simone : France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, 1983, p. 228).

⁴ Sur la question du style nu, depuis ses origines latines jusqu'aux récits de voyages, voir Grégoire Holtz, « Le style nu des récits de voyage », dans *Le Lexique métalittéraire français (xvi^e-xvii^e siècle)*, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran (éd.), Genève, Droz, 2006, p. 165-185.

⁵ Sur l'écriture autopsique de Léry, voir Grégoire Holtz, « Du respect des coutumes à l'affirmation de l'autopsie. Le statut des "observations" dans la littérature de voyage à la Renaissance », dans Violaine Giacomotto-Charra et Myriam Marrache-Gourraud (dir.), *La Science prise aux mots. Enquête sur le lexique scientifique de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 253-271. Sur cette vogue stylistique à la Renaissance et l'influence de Lucien de Samosate en la matière, voir Romain Menini, *Rabelais altérateur. « Graeciser en François »*, Paris, Garnier, 2014, p. 256-262. Sur la source du principe d'autopsie, voir François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1991, p. 271-279.

⁶ Je me fonde sur les définitions du *Trésor de la langue française informatisée*.

⁷ Ce courant artistique pictural naît dans les années 1970. La notion, anachronique en l'occurrence, convient bien aux aspirations de Léry, qui tend vers une écriture picturale, allant au-delà de la gravure ou de la peinture, vers une sorte d'hyperréalisme avant la lettre.



DÉCRIRE, PEINDRE, FAIRE VOIR « UN MONDE TOUT NOUVEAU »

Au seuil de *L'Histoire d'un voyage*, des pièces programmatiques

Dès la page de titre, s'ouvre le vaste champ sémantique de la vue, « choses remarquables, veuës sur mer par l'auteur », de même que le discours, maintes fois repris, sur la valeur testimoniale du texte, « Le tout recueilli sur les lieux par JEAN DE LÉRY ». S'instaure également le dialogue entre les images verbales et matérielles ; « la description de plusieurs Animaux, Arbres, Herbes, et autres choses singulieres » va de pair avec l'insertion de « figures », dont l'auteur a pris soin d'augmenter le nombre en cette deuxième édition. Cinq dans l'édition de 1578, les gravures sont désormais huit dans l'édition de 1580. L'imprimeur Antoine Chuppin insiste sur l'intérêt de ces gravures, dont il fait l'article dès les premières lignes de son avertissement, l'œuvre de Léry est « ornée et embellie de figures en ceste seconde impression ».

Dans l'épître dédicatoire au comte François de Coligny⁸, la mémoire joue un rôle crucial. Il s'agit de rendre hommage au père de la France Antarctique, l'amiral Gaspard de Coligny, de chanter sa louange à la postérité, mais aussi de glisser l'intention de l'auteur, à savoir « perpetuer la souvenance d'un voyage fait expressément en l'Amérique » (p. 47). La fonction mémorielle de l'*Histoire* lérienne est par ce choix de disposition ennoblie par la révérence au grand personnage historique. Restaurer la mémoire d'un voyage *expressément* vécu s'assortit dès cette épître liminaire de la revendication d'un style sobre, revendication qui dépasse en l'espèce la posture traditionnelle d'humilité : « neantmoins pour l'esgard du langage, rude et mal poli » (p. 49). L'affichage de ce « deffaut » stylistique outrepassa le *topos* de la *captatio benevolentiae*, il engage l'auteur dans l'établissement d'une manière d'écrire qui se veut au plus proche de la chose éprouvée.

Les quatre sonnets liminaires⁹ des deux premières éditions, en tant que pièces de circonstance vouées à l'éloge de l'auteur, chantent naturellement son génie d'écriture. Le sonnet de Lambert Daneau pastiche les sonnets métapoétiques des *Regrets* (1555) de Du Bellay, en particulier le premier, « Je ne veux point fouiller au sein de la nature », pour mieux souligner la singularité de Léry capable de *peindre* avec sa plume un monde tout nouveau, capable même de *rendre* le lecteur en Amérique sous le *gouvernail* de sa *plume*. La double métaphore picturale et maritime célèbre la force d'évocation de l'écriture lérienne propre à jeter sous les yeux du lecteur le panorama américain – son écriture ayant force de peinture – et même de le transporter au cœur de ce territoire si lointain, « sans naufrage et peur ».

L'équivalence entre l'écriture et la peinture revient dans le sonnet de Pierre Melet. Selon le laudateur, Léry *peint* son « retour du ciel Ameriquain » (v. 8) plus qu'il ne l'écrit. On retrouve dans ce poème le dialogue instauré dès la page de titre entre ce qui est *décrit* par la plume et ce qui est *donné à voir* par la figure matérielle ou bien par la description ayant force d'image visible. Le panégyriste ajoute que Léry *couronne* sa plume en *décrivant* les mœurs, les polices, les lois et les façons sauvages des Tupinamba (v. 2-3), mais surtout qu'il nous fait « veoir de quoy celle terre est ornée » (v. 5). Le verbe *voir* revient dans le troisième sonnet afin d'honorer de nouveau la puissance d'évocation de l'*Histoire d'un voyage* : « Comme cieux, terre, hommes et faits divers / Tu nous faits voir » (v. 12-13). Le dernier sonnet des premières éditions, composé par un certain B.A.M., est de tonalité bien plus polémique qu'encomiastique. Tout comme ce dernier poème, la pièce anonyme ajoutée en 1585, adopte un ton vindicatif et pugnace. Le premier sonnet

⁸ Le comte François de Coligny est le fils de feu l'amiral Gaspard de Coligny, commanditaire de la première expédition au Brésil, au fondement de la France Antarctique, établie en 1555.

⁹ Marie-Christine Gomez-Géraud a étudié ces sonnets liminaires, a souligné le prestige du genre au XVI^e siècle et dégagé la puissance visuelle de cette forme fixe : « [Les sonnets liminaires] œuvrent au même résultat que le frontispice, et empruntent des chemins formels convergents : ils constituent tous deux le cadre où inscrire solennellement le nom de l'auteur », « Du verbal au visuel : Sonnets liminaires à l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* de Jean de Léry », *Renaissance et Réforme*, Nouvelle Série, vol. 12, n° 3, 1988, p. 221.



apporté en 1599, lors de la quatrième édition, renoue pour sa part avec le registre épideictique des premiers textes de circonstance. On y retrouve le lieu commun de l'écriture, qui peint et donne à voir :

Mais LERY, ayant veu jusqu'au Pole Antartique [sic]
Les mœurs, la vie et l'art du Peuple d'Amerique
En son livre il nous monstre et fait voir à chacun.
Il depeint du pays les Animaux divers,
Les Racines, les Fruicts, les Arbres tousjours vers (v. 9-13)

Le premier tercet est intéressant en ce sens qu'il établit une réciprocité du regard : Léry a regardé avec tant d'attention et d'intensité le monde américain qu'il est capable de le donner à voir à ceux de *par-deçà*. Aussi valeur testimoniale et valeur suggestive de la démarche lérienne se renforcent-elles l'une l'autre. Léry lui-même compose un sonnet pour cette édition de 1599. Le poème s'ouvre et se clôt avec le verbe *voir* : « Les Sauvages, la mer, les famines, la guerre / Que j'ay veu, navigé, enduré et suyvi » (v. 1-2). Le verbe de perception revient dans la devise que Léry place à la suite de son texte poétique : « Plus voir qu'avoir ». Cette devise est intégrée dans le premier tercet de la pièce poétique suivante, vraisemblablement due à un certain Jacques Meillier¹⁰ :

Car tousjours, mon LERY, PLUS VOIR QU'AVOIR, tu veux,
Voir livres, terres, mers, estans, les plus grands vœux,
Desquels le creux tombeau ne peut tarir la gloire.

Le motif du livre-tableau revient encore dans le premier tercet de la dernière pièce liminaire, qui clôt la série de onze en 1599 et 1611 :

Je ne diray qu'un mot : de ce monde nouveau
Tu bastis un modèle, et peincts en ce Tableau
Je ne sçays quoi meslant le doux-utile ensemble.

La préface de Léry suit les mêmes obsessions que les sonnets liminaires, dans la mesure où elle s'ouvre sur un vaste discours polémique (p. 62-92) et s'achève sur le désir de donner à percevoir le monde américain (p. 93-99). L'auteur entame cette seconde partie métatextuelle et programmatique par la mention des figures matérielles, auxquelles il porte un intérêt soutenu, comme l'atteste cette place inaugurale :

Ainsi suivant ce que je promettois en la premiere edition, outre les cinq diverses figures d'hommes sauvages qui y sont, nous en avons encor adjousté quelques unes pour le plaisir et contentement des lecteurs : et n'a pas tenu à moy qu'il n'y en est pas davantage, mais l'Imprimeur n'a voulu pour ceste fois fournir à tant de frais qu'il eust fallu faire pour la taille d'icelles. (p. 93)

Cette seconde partie de la préface est aussi le lieu pour Léry d'établir la tension entre ce qui a été vu et ce qui peut être cru. Ici, la colère de l'auteur est palpable, il s'empporte contre les lecteurs incapables de croire à des événements attestés par plusieurs témoins sérieux et authentiques, que ce soit les rescapés de l'expédition de 1557-58 et plus encore les survivants au siège de Sancerre¹¹. Il adopte la posture du Christ face à saint Thomas : « Parce que tu m'as vu,

¹⁰ Voir Léry, *Histoire d'un voyage*, n. 6, p. 57.

¹¹ De février à août 1573, la ville de Sancerre, bastion huguenot, est assiégée par les catholiques. Les bourgeois résistent cinq mois avant de se rendre. La résistance est sévèrement réprimée par les troupes royales. Jean de Léry relate cette saison tragique de la Saint Barthélemy dans son premier livre publié, *l'Histoire memorable de la ville de Sancerre* (1574).



tu as cru. Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru ! » (Jean, XX, 24-29). Il répète son « incapacité » en matière de style et d'écriture, ajoute qu'on ne trouvera dans son *Histoire* ni « belles fleurs de Rhetorique », ni « mots nouveaux et bien pindarisez » (p. 96), adopte l'*ethos* du témoin fiable, qui dira « simplement » la « vérité » et repoussera le « mensonge orné et fardé de beau langage » (p. 98). Enfin, il souhaite par les peintures de ce monde nouveau livrer une histoire non seulement *véritable* mais aussi *admirable* (p. 99).

Ainsi, au seuil de l'*Histoire*, Léry expose clairement son programme esthétique et éthique : il se fera le témoin fidèle et digne de confiance du monde nouveau, il le décrira et le peindra avec le plus de sincérité, de vérité et d'authenticité possible, il tâchera, avec ses sobres moyens, de le rendre visible.

***Ut pictura poesis* : comme un tableau exotique, deviser son voyage**

Le lieu commun d'un récit poétique ou prosaïque conçu comme une peinture provient d'une longue tradition et fait florès à la Renaissance. C'est en particulier le vers 361 de l'*Art poétique* (ca 20 av. J.-C.) d'Horace qui condense cette tradition en la formule efficace d'*ut pictura poesis*¹². Mais le poète grec Simonide de Céos avait dès le V^e siècle av. J.-C. associé les deux arts en un chiasme les liant fermement : « La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante ». De plus, les maîtres de la rhétorique humaniste, Cicéron (I^{er} siècle av. J.-C.) et Quintilien (I^{er} siècle ap. J.-C.) ont souvent expliqué le génie de l'orateur en se fondant sur des parallèles entre l'art du discours et les arts visuels, en particulier la peinture.

Jean de Léry écrit à une époque où les arts visuels prennent une grande valeur. Les humanistes s'emparent du monde des images matérielles. Alde Manuce édite en 1505 le manuscrit d'Horapollon sur les hiéroglyphes, retrouvé en 1419. Ce texte ésotérique et allégorique inspire le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, illustré de cent-soixante-douze gravures, publié en 1499, qui connaîtra un grand succès au XVI^e siècle. Les livres d'emblèmes, au premier titre desquels celui d'André Alciat, sont abondamment imprimés et lus durant tout le siècle. L'édition *princeps* des *Emblemata* d'Alciat, imprimé par Chrétien Wechel en 1534, entraîne la naissance et la vogue du genre de l'emblème. Ce genre se caractérise par une page associant trois parties : le titre (*inscriptio*, *titulus* ou *motto*, qui constitue l'*âme* de l'emblème), l'image (*pictura*, *imago*, ou *symbolon*, qui forme le *corps* de l'emblème) et l'explication versifiée (*subscriptio* ou *epigramma*). Ce genre pose directement la question de la relation entre le texte et l'image. Il ravive et réinvente une configuration que l'on trouvait déjà dans les bestiaires médiévaux, abondamment conçus, copiés et lus aux XII^e et XIII^e siècles. Cesare Ripa fera paraître son *Iconologia* en 1593, alors que Léry est encore en train de retravailler et republier son récit de voyage. Parmi les nombreux livres d'emblèmes publiés en France pendant cette période, on peut retenir le titre de celui de Barthélemy Aneau, qui reprend la fameuse formule horatienne : *Picta poesis. Ut pictura poesis erit* (Lyon, Macé Bonhomme, 1552). On se souviendra également de la publication par la calviniste Georgette de Montenay du premier livre d'emblèmes chrétiens¹³ (Lyon, 1571). Si les enjeux de l'écriture iconographique de Jean de Léry sont sans comparaison avec cette tradition souvent hermétique voire ésotérique, toujours érudite, cette dernière donne tout de même un horizon éditorial bien spécifique à la démarche illustrative des écrivains voyageurs de la Renaissance.

Cette effervescence éditoriale s'accompagne du développement de la technique de la gravure, dans laquelle s'illustre particulièrement Albrecht Dürer, lui-même illustrateur de la

¹² Sur cet apophtegme et la manière dont il est utilisé par les humanistes italiens afin de donner ses lettres de noblesse à la peinture en un astucieux renversement du comparant et du comparé, depuis « la poésie comme la peinture », vers « la peinture comme la poésie », voir Renselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture (XV^e-XVIII^e siècles)*, trad. Maurice Bock, Paris, Macula, 1991.

¹³ Voir Simone Perrier, « Le Corps de la sentence. Les *Emblèmes chrestiens* de Georgette de Montenay », *Littérature*, n^o 78, 1990, p. 54-64.



traduction en latin des *Hiéroglyphes* d'Horapollon par Willibald Pirchkeimer, dont le manuscrit de 1514 n'a finalement jamais été imprimé. L'édition de *l'Histoire d'un voyage* par Frank Lestringant met en avant la richesse et la profusion d'images exotiques affleurant dans les livres de voyage contemporains de Léry et dans celui, plus tardif, de Lafitau, souvent inspiré des descriptions lériennes. Frank Lestringant insère dans son livre des gravures essentiellement tirées de la *Cosmographia universalis* de Sébastien Münster (Bâle, 1554) ; des *Singularitez de la France Antarctique* (Paris, 1557), de *La Cosmographie universelle* (Paris, 1575) et du *Grand insulaire* (Paris, 1586-88) d'André Thevet ; de la *Warhaftig Historia und beschreibung eyner Landschafft der Wilden* [Véritable histoire et description d'un pays de sauvages] de Hans Staden (Marbourg, 1557) ; des *Mœurs des Sauvages Américains. Comparées aux mœurs des premiers temps* (Paris, 1724) de Joseph-François Lafitau. L'image matérielle, l'illustration du texte font intimement partie du récit de voyage, qui articule, dans les limites des moyens financiers de l'édition, le texte et l'image. L'image vient renforcer le discours et vice-versa.

La réflexion sur l'analogie horatienne entre le poème et le tableau, entre le texte et l'image, traverse l'œuvre de Léry. Si Horace insistait sur l'importance des conditions de vision et de lecture, de près ou de loin, dans le demi-jour ou dans la pleine lumière, une seule fois ou à plusieurs reprises, l'écrivain voyageur s'interroge pour sa part sur les pouvoirs respectifs de l'écriture et de la gravure : lequel de ces arts peut-il révéler dans toute son amplitude la merveille de l'Amérique ? Dans un passage fondamental, Léry renvoie dos à dos les deux arts, verbal et visuel :

Finallyment combien que durant environ un an que j'ay demeuré en ce pays là, je aye esté si curieux de contempler les grands et les petits, que m'estant advis que je les voye tousjours devant mes yeux, j'en auray à jamais l'idée et l'image en mon entendement : si est-ce neantmoins, qu'à cause de leurs gestes et contenances du tout dissemblables des nostres, je confesse qu'il est malaisé de les bien représenter, ni par escrit, ni mesme par peinture. (p. 234)

Léry confesse que pour « avoir plaisir » de ce spectacle exotique, il faut « visiter » les Tupinamba en leur pays. Seule l'expérience peut assouvir ce besoin de réalité, aucun *medium* existant ne peut rendre compte de ce monde sidérant pour un Européen. Toutefois, ce constat d'échec de la représentation artistique ne peut empêcher la tentative, l'essai de reproduction au plus juste auquel s'attelle Léry avec ses armes d'écrivain passionné de gravure et de peinture. Lui-même rêve d'un grand livre de figures venant prolonger et compléter son texte :

Quant au reste de l'artifice dont les sauvages usent pour orner et parer leurs corps, selon la description entiere que j'en ay fait cy dessus, outre qu'il faudroit plusieurs figures pour les bien représenter, encores ne les scauroit-on bien faire paroir sans y ajouter la peinture, ce qui requerroit un livre à part. (p. 228)

Aucun livre, même les œuvres les plus richement et finement illustrées, ne viendront combler ce désir. Les estampes restent plates, réduites au noir et au blanc. Léry insiste sur l'importance de peindre les burins, c'est-à-dire d'ajouter la couleur au trait. L'écriture de Léry, et plus spécifiquement sa rhétorique de l'hypotypose et de l'*ekphrasis* viendra, autant que faire se peut, combler ce fantasme de feuilleter, dans sa pleine splendeur, la réalité américaine.

RHÉTORIQUE DE L'HYPOTYPOSE ET DE L'EKPHRASIS

Depuis Platon et Aristote, les arts poétiques mettent en valeur, tant au sein de la narration qu'au sein de la description, une même vertu : l'*evidentia* ou l'*enargeia*. Théophraste,



le premier, donne à l'*enargeia* une signification rhétorique spécifique. Ce terme, initialement réservé aux rêves relatés dans le texte homérique, devient la notion privilégiée pour désigner l'art descriptif d'Homère. Son sens s'étend par la suite, selon Perrine Galland-Halyn, « à toute forme de description particulièrement vivante, capable, comme un songe, de donner au lecteur l'illusion de voir des objets ou des êtres absents¹⁴. ». Tous les rhéteurs grecs et latins traduiront cet effet descriptif particulier par des formules analogues, disant l'impression d'avoir le spectacle verbal sous les yeux, pour de bon. Cette notion rhétorique semble échapper aux théoriciens qui, outre cette formulation hyperbolique, vont multiplier les synonymes – *hypotypose*, *diatypose*, *evidentia*, *illustratio*, *demonstratio* – avouant de la sorte, implicitement, leur difficulté à la définir dans le domaine rationnel et explicable de la théorie poétique. Aussi bien Quintilien que Macrobie vont rattacher cette catégorie poétique à l'état du rêveur en semi-veille, oisif, enclin à laisser les images l'envahir. Dans *Les Yeux de l'éloquence*, Perrine Galland-Halyn livre une définition efficace de l'*enargeia* poétique :

L'*enargeia*, selon les anciens et Quintilien en particulier, relève [...] de la rhétorique des affects. Il s'agit de la description détaillée d'un objet ou d'une scène, dont on attend qu'elle soit vraisemblable et même visible : tout un ensemble de procédés stylistiques doivent en effet concourir à créer l'effet de présence. La pratique de l'*enargeia*, qui dérive de la théorie aristotélicienne de la *mimesis*, se rattachera donc, pour les humanistes, à la question fondamentale de l'émulation entre la littérature et les arts¹⁵.

Cette définition de l'*enargeia*, que l'on peut donc aussi bien nommer hypotypose ou *evidentia*, convient parfaitement aux effets de présence que Léry s'applique à créer au sein de son récit de voyage.

Peindre le mouvement des êtres américains

Même si Léry déclare refuser les feintes de la rhétorique, il en use avec habileté. Il intègre au sein de son inventaire naturaliste et de son tableau ethnographique des récits vivants et frappants, qu'ils relèvent de l'anecdote étonnante ou de la description dynamique. On retiendra deux récits naturalistes de rencontre, adoptant des dispositifs énonciatifs différents : le face à face avec le lézard et le vis-à-vis avec une main humaine dans le milieu marin. Pour les descriptions dynamiques, on se souviendra de la peinture des Indiens en « valets de la fête » et de celle des Américains fumant le *petun*.

Léry consacre le chapitre X de son *Histoire d'un voyage* à l'inventaire des animaux terrestres : « Des animaux, venaisons, gros lézards, serpents, et autres bestes monstrueuses de l'Amerique » (p. 256). Le voyageur naturaliste établit et organise soigneusement son texte. Il commence par un avertissement informant le lecteur de la dissemblance irréductible entre les « animaux à quatre pieds » de *par-delà* et ceux de *par-deçà*, ajoutant que la plupart de ces quadrupèdes est sauvage, les domestiques étant fort rares. Suit une série de descriptions menées au présent de l'indicatif à valeur de vérité générale. La portée de ces notices naturalistes est clairement didactique. L'auteur s'applique à décrire le plus précisément possible ces bêtes singulières, qu'il donne à voir grâce à l'usage généralisé de l'analogie¹⁶, à la manière des naturalistes anciens et contemporains¹⁷. Léry souligne la spécificité des créatures américaines

¹⁴ Perrine Galland-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 38.

¹⁵ P. Galland-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, Paradigme, 1995, p. 136.

¹⁶ Sur la pensée analogique chez Léry, voir les articles de Frédéric Tinguely, « Jean de Léry et les vestiges de la pensée analogique », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 1995, t. 57, n° 1, p. 25-44 ; « Jean de Léry et les métamorphoses du tapir », *Littératures*, 1999, n° 41, p. 33-45.

¹⁷ Frédéric Tinguely inscrit la démarche lérienne dans le mouvement général d'approche analogique des spécificités américaines par les découvreurs contemporains que ce soit Pierre Martyr d'Anghiera dans son *De Orbe Novo*



par la rédaction de son avertissement inaugural, mais aussi par le choix du nom tupi pour les nommer. Les quatorze bêtes sont désignées par leur nom sauvage, graphié en italique : *Tapiroussou*, *Seouassou*, *Taiassou*, *Agouti*, *Tapiti*, *Pague*, *Sarigoy*, *Tatou*, *Jacaré*, *Toïou*, *Jan-ou-are*, *Sagouin*, *Hay*, *Coati*. Seuls les « gros crapaux » (p. 267) et les « serpents » (p. 268) ne sont pas nommés par un xénisme.

Dans l'espace marginal des manchettes, repères pédagogiques et pratiques pour le lecteur de ce petit traité de zoologie, les noms tupi sont explicités par le rapprochement avec un animal connu de l'ancien monde, rapprochement souvent modalisé par l'emploi de la formule « espece de », induisant une distance : « *Tapiroussou*, animal demi vache et demi asne » ; « *Seouassous*, especes de Cerfs et Biches » ; « *Taiassous*, Sanglier » ; « *Agouti*, espèce de cochon » ; « *Tapitis*, especes de lievre » ; « *Jacaré*, crocodile » ; « *Touous* lezars ». Le texte des manchettes peut également omettre l'analogie et privilégier une caractéristique de l'animal américain : « *Pag*, animal tâcheté » ; « *Sarigoy*, beste puante » ; « *Tatou*, animal armé » ; « *Jan-ou-are*, beste ravissante, tuant et mangeant les hommes » ; « *Sagouin*, joli animal » ; « *Hay*, animal difforme qu'on n'a jamais veu manger, selon aucuns vivant du vent » ; « *Coati*, animal ayant le groin estrangement long et bigerre ». On notera que Léry ménage dans l'espace des manchettes deux approches cognitives : l'une fonctionnant par analogie, l'autre par description des caractères. Les deux formules sont représentées à égalité, puisqu'on compte sept occurrences pour chacune.

Léry s'applique à introduire de la variété et du mouvement au sein de ce texte naturaliste menacé par l'immobilité, la rigidité et la monotonie. Son texte est d'abord rythmé par ses coutures logiques : le titre, les annonces internes, les transitions. Le titre a une vertu apéritive, il ouvre savamment l'appétit du lecteur en suivant une gradation ascendante partant du terme le plus neutre « animaux » pour aller vers le plus obscur et le plus menaçant « autres bestes monstrueuses de l'Amerique ». L'épithète *monstrueux*, frappée d'une double étymologie impressionnante¹⁸, contenant les verbes *monstrare* (fausse étymologie, les *monstres* sont dignes d'être vus et *montrés*) et *monere* (les *monstres* avertissent d'un dérèglement, d'un prodige), éveille l'intérêt du lecteur et l'invite à poursuivre sa lecture. L'annonce initiale de la sauvagerie irréductible des quadrupèdes américains et de leur singularité absolue (p. 256-257) poursuit cette stratégie de tension narrative au sein même d'un texte descriptif par nature. Qui plus est, Léry glisse à la suite de la notice du tapir une notation métadiscursive pointant sa démarche stylistique : « à fin de ne tenir plus le lecteur en suspens » (p. 259). Léry fait en sorte de créer un mystère autour du *boucan* et de délivrer comme une friandise textuelle la description de ce mode de cuisson. Il soigne particulièrement la dernière annonce et transition, qui s'achève par deux adjectifs axiologiques, marqués par l'hyperbole et propres à relancer l'intérêt du lecteur :

Or combien que je confesse (nonobstant ma curiosité) n'avoir point si bien remarqué tous les animaux de ceste terre d'Amerique que desirois, si est-ce neantmoins que pour y mettre fin j'en veux encor descrire deux, lesquels sur tous les autres sont de forme estrange et bigerre. (p. 273-274)

decades octo (1516, pour la première édition) ; Gonzalo Fernandez de Oviedo, dans son *Historia general y natural de las Indias* (paraissant à partir de 1535) ; ou encore André Thevet dans les *Singularitez de la France Antarctique* (1557), source première de Léry pour la description du tapir. Cette démarche analogique était déjà celle de Plin l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, modèle tant des encyclopédistes médiévaux que des zoologues renaissants, qui se détachent progressivement du parangon latin.

¹⁸ Voir Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France* (Genève, Droz, 1977), notamment p. 77 : « Mais, en même temps que les races d'hommes monstrueuses, ainsi restaurées, redeviennent des raisons d'admirer et de s'émerveiller, les prodiges, et, parmi eux, les monstres individuels, se mettent à remplir les ouvrages de l'époque. Jamais ils n'ont été si nombreux, jamais ils n'ont à ce point obsédé les esprits. Interprétés comme les signes annonciateurs d'événements funestes, ils prolifèrent, semant la terreur, et ils incitent à relire les historiens des siècles passés pour y trouver les traces instantes des avertissements que Dieu ne s'est jamais lassé de dispenser aux hommes ».



À ces coutures textuelles, s'ajoutent des digressions¹⁹, aptes elles aussi à rythmer l'inventaire, à lui conférer variété et mouvement. On relève quelques digressions savantes : des allusions à Pierre Belon (p. 263) ; à Pline (p. 265) ; à Francisco Lopez de Gomara (*ibid.*) ; à Clément Marot et à François Sagon (p. 273). Se détache une digression narrative conçue pour donner épaisseur, vie et mouvement à la notice consacrée aux « *Touous lezars* ». Le lézard est traité à part au sein de ce petit discours zoologique : le nom d'espèce apparaît dès le titre (seul le serpent reçoit ce même traitement de faveur) ; il bénéficie du plus de notations de couleurs : tant externes, « non pas verds, ainsi que sont les nostres ains gris » (p. 266), « escailles blanchastres » (p. 269), qu'internes, « la chair en estant aussi blanche, delicate, tendre, et savoureuse que le blanc d'un chapon » (p. 267) ; il est le seul animal dont la notice est interrompue par deux autres (s'intercalent en son sein les descriptions des « gros crapaux » et des « serpens », p. 267-268). Selon son habitude respectueuse des principes de la rhétorique classique²⁰, Léry prend soin d'annoncer sa digression : « mais aussi par le recit suyvant vous pourrez entendre qu'outre ces Toïous dont j'ay tantost parlé, il se trouve par les bois une espece d'autres gros lezards qui sont tres-dangereux » (p. 268).

La rupture est d'abord temporelle. Alors que le lecteur suivait docilement la galerie de tableaux zoologiques décrits l'un après l'autre par Léry, à l'aide du présent omnitemporel de description et de caractérisation, alors que le lecteur était plongé dans un sentiment de permanence, induit par l'aspect sécant du présent (les bornes temporelles du procès ne sont pas établies), il est soudainement plongé dans une temporalité serrée, chronologique, événementielle par l'emploi de l'aoriste : « Comme donc deux autres François et moy fismes un jour ceste faute de nous mettre en chemin pour visiter le pays, sans (selon la coustume) avoir des sauvages pour guides ». La tension narrative de l'événement induit par l'emploi du passé simple, temps de premier plan, est renforcée par la transgression, la « faute », consistant en la rupture de la « coustume ». L'anecdote est mise en relief, au sein du chapitre, par la rupture grammaticale temporelle et aspectuelle mais aussi par son unicité. Elle est le seul récit surgissant au sein de cette galerie de portraits animaliers.

En outre, le conteur²¹ s'applique à dynamiser la scène par le jeu des regards. Léry et ses compagnons observent la bête sauvage, « voyant sur le costau un lezard » ; le lézard réciproquement scrute les Français, « les yeux estincelans, s'arreste tout court pour nous regarder » ; de nouveau, les hommes le considèrent « quoy voyans » ; puis, le regard circule entre les hommes et l'animal « fort estonnez que nous fusmes en nous regardans l'un l'autre » ; l'animal contemple finalement longuement les étrangers « nous eut contemplé pres d'un quart d'heure ». Léry conclut l'épisode par une réflexion d'ordre général sur le plaisir mutuel de contemplation entre l'homme et l'animal :

¹⁹ Sur le goût pour ce trait stylistique au XVI^e siècle, voir Gérard Milhe Poutingon, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

²⁰ Antoine Fouquelin note en effet dans sa concise *Rhétorique française* (1555), très inspirée des principes quintiliens : « Digression, est une interruption de propos et changement en un autre, non étrange du tout : laquelle est quelquefois un peu plus longue, quelquefois plus courte. La Digression plus longue est volontiers prémunie d'une petite et brève préface, de peur que inconsidérément et sans y penser nous semblions aller du coq à l'âne : et à fin d'icelle on a de coutume de mettre une petite clause signifiant la retraite et rentrée au propos, duquel on était sorti » (dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 2001, p. 385).

²¹ Je m'associe à Frédéric Tinguely, qui, dans son analyse du passage, salue le génie de conteur de Léry. Nos deux analyses vont dans le sens de cette observation, mais nous ne nous arrêtons pas sur les mêmes aspects du récit et notre démonstration ne poursuit pas le même but. Voir le début du chapitre X « Le lézard et le nourrisson » de son ouvrage *Le Voyageur aux mille tours. Les Ruses de l'écriture du monde à la Renaissance*, Paris, Champion, 2014, p. 155-162.



J'ay pensé depuis, suyvant l'opinion de ceux qui disent que le lezard se delecte à la face de l'homme, que cestuy-là avoit prins aussi grand plaisir de nous regarder que nous avions eu peur à le contempler. (p. 269)

Aussi, l'écrivain voyageur s'applique à entrelacer les regards humains et animaux et à inscrire la question du regard au sein de son propos naturaliste. Il met de la sorte en abyme le regard du naturaliste, avide de détailler toutes les parties de l'animal, curieux de le donner à voir en entier, met aussi en scène l'imagination créative du lecteur tâchant de donner forme et vie aux lettres du texte, enfin, il offre à l'objet naturaliste lui-même la possibilité de retourner le regard de l'observateur.

Ce passage relève pleinement de l'hypotypose dans le sens où il met en mouvement la forme animale, jusqu'alors menacée de figement par le discours descriptif et d'éclatement par le geste analogique. L'écriture de ce texte rassemble le corps animal, lui donne forme pleine, mouvement, animation, en particulier par la vivacité de son regard perçant. Le voyageur naturaliste se fait alors *Operator*, dans le sens que lui donne Roland Barthes²² ; il attrape l'image du lézard en plein mouvement, le capture en plein déploiement de sa vitalité. Le texte procure alors au lecteur le même effet que le sujet photographique, que Barthes nomme *Spectrum*, à la fois mort, disparu et en même temps saisissant de présence par son image même, vestige d'un moment nécessairement perdu :

[...] voyant sur le costau un lezard beaucoup plus gros que le corps d'un homme, et long de six à sept pieds, lequel paroissant couvert d'écailles blanchastres, aspres et raboteuses comme coquilles d'huitres, l'un des pieds devant levé, la teste haussée et les yeux estincelans, s'arresta tout court pour nous regarder. (p. 269)

La manière d'écrire cette scène de première vue, mêlant l'événement de la rencontre et la description de l'animal, correspond très exactement à ce qu'expose Jacques Peletier dans son *Art poétique* à propos de l'hypotypose, terme qu'il introduit dans la langue française. Cette figure consiste en « l'expression vive des choses par les mots²³ ». Les choses soudaines et hâtives seront rendues par des mots brefs et légers. Les choses pesantes ou de travail seront transcrites par des mots longs et tardifs. Ce choix avisé des termes illustrera si bien les réalités dénotées par les mots que le lecteur aura l'illusion de les avoir sous les yeux, croira les voir. De fait, dans le texte de Léry, la paronymie entre « gros » et « corps » de même que l'allongement du comparant mime l'étendue corporelle du lézard ; la gradation ascendante des adjectifs qualifiant la nature coupante et menaçante des écailles dramatise leur aspect ; la proximité phonique entre le suffixe de l'adjectif de couleur, le monosyllabe qualifiant la texture des écailles et le trisyllabe le renforçant crée une *dysharmonie* imitative aux sonorités désagréables voire agressives : « blanch-astres / aspres / rab-oteuses ». Le mouvement ascendant du corps de l'animal, pied levé, tête haussée, donne chair et forme à son étonnement. Le lecteur a l'illusion de surprendre à son tour l'animal en plein mouvement. La manière dont Léry décrit la disposition de l'animal est typique des représentations matérielles des animaux, tendant vers une *peinture vive* de l'animal.

Par tous ces moyens stylistiques, Léry parvient à créer dans l'imaginaire du lecteur une image forte et pleine, une *peinture énergique*. On reconnaît des procédés stylistiques comparables dans le récit rapporté de la rencontre avec l'homme marin, *Triton* ou *Sereine* (chap. XII, p. 300 sq.). Dans le domaine non plus zoologique mais botanique, on pourrait se prêter à une analyse similaire de la manière dont la description statique du *petun*, herbe à fumer, s'anime en une anecdote vivante, en une hypotypose s'approchant moins du registre

²² Je me permets de renvoyer le lecteur à la note 2 de cet article.

²³ Jacques Peletier, *Art poétique* (1555), dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 255.



tragique (l'épisode du lézard est conçu pour susciter la terreur, dans les bornes serrées d'un temps tragique) que du comique :

[...] vous ne verriez gueres nos Bresiliens sans avoir, non seulement chascun un cornet de ceste herbe pendu au col, mais aussi à toutes les minutes : et en parlant à vous, cela leur servant de contenance, ils en hument la fumée, laquelle, comme j'ay dit (eux reserrant soudain la bouche) leur ressort par le nez et par les levres fendues comme d'un encensoir. (p. 327-328)

La manière américaine de fumer ne manque ni de piquant ni de pittoresque. Le caractère visuel de la scène est renforcé par la façon dont Léry intègre le lecteur dans le tableau, en l'interpelant directement avec l'emploi du pronom *vous*, procédé dont il use volontiers. La comparaison finale réifie de manière grotesque le visage de l'Indien, mais comme le note Frank Lestringant, c'est surtout le culte catholique qui est visé par cette image satirique.

On pourrait également citer, dans le domaine tant botanique qu'ethnologique, la peinture vivante des Indiens enivrés par le *Caou-in* (chap. IX, p. 252 sq.), image remarquablement animée par les notations de mouvement, de bruit, par le détail des accessoires, et par l'analogie avec les « valets de la feste ». La superposition de la scène exotique (les Américains enivrés) et de la référence familière (la fête de fols) permet au lecteur, en un singulier effet d'anamorphose imaginaire, de faire naître le tableau insolite d'une coutume tupi.

Représenter les artefacts sauvages

En s'essayant à la forme de l'*ekphrasis*, Léry se mesure aux modèles épiques que sont la description des armes d'Agamemnon (*Iliade*, XI, 15-46), la sublime représentation du bouclier d'Achille renfermant un microcosme extraordinaire (*Iliade*, XVIII, v. 468-608) ; celle du bouclier d'Héraclès attribuée à Hésiode (*Le Bouclier*, v. 139-321) et celle du bouclier d'Énée par Virgile (*Énéide*, VIII, v. 439-454). De fait, l'une des *ekphraseis* les plus marquantes de l'*Histoire* consiste en un défilé des Américains et de leurs armes. La description des épées, massues, arcs et boucliers américains s'ouvre par une formule dynamique, incluant de nouveau le regard du lecteur dans celui de Léry : « Mais, avant que faire marcher nos Toüoupinambaoults en bataille, il faut savoir quelles sont leurs armes » (p. 338). Les sauvages semblent s'animer au rythme de la prose, l'écriture mettre en branle leur défilé militaire. De plus, les Tupinamba paraissent désormais appartenir autant à leur monde qu'au récit, à son auteur et à son lecteur, comme le suggère l'emploi du déterminant possessif qui les intègre dans le texte de Léry. L'écriture devient de la sorte maîtresse du mouvement et de l'aspect, elle sera seule source de présence. S'impose ainsi, au moment d'ouvrir la description de l'arsenal tupi, une écriture *énergique*.

La principale qualité rhétorique de l'*ekphrasis* est sa capacité d'exhaustion. Selon son étymologie cette figure consiste en effet en l'épuisement (le préfixe *ek-* dénote le fait d'aller « jusqu'au bout ») de l'explication d'un objet – *phrazein* signifiant « faire comprendre, montrer, expliquer ». L'*ekphrasis* correspond à la description si précise, si complète, d'un objet d'art que celui-ci devient visible aux yeux du lecteur, dans sa forme, sa matière, son trait, sa couleur, son épaisseur, sa brillance ou sa matité. Léry décrit minutieusement la matière des *Tacapes*, épées ou massue (« bois », p. 338), leur couleur (« rouge » ou « noir », *ibid.*), leur étendue (« longues de cinq à six pieds », *ibid.*), leur forme et leur densité (« elles ont un rond, ou oval au bout d'environ deux palmes de main de largeur, lequel, espais qu'il est de plus d'un pouce par le milieu, est si bien menuisé par les bords, que cela [...] tranchant presque comme une coignée », p. 340). De même, il énumère scrupuleusement les caractéristiques des *Orapats*, arcs américains en bois. Cette dernière description, plus complexe, suit une progression à thèmes dérivés, partant du thème principal, ou hyperthème, l'arc en entier, et se focalisant par la suite sur deux thèmes secondaires ou sous-thèmes, les cordes et les flèches, flèches elles-mêmes subdivisées en

trois thèmes subalternes : les parties de la flèche. Léry s'attarde ensuite sur un troisième et dernier sous-thème : la pointe de la flèche, dont la description est astucieusement placée à la fin de la description, si bien que la *dispositio* du texte mime la forme de l'artefact :

Au bout d'icelles, ils mettent aux unes des os pointus, aux autres la longueur de demi pied de bois de cannes seiches et dures, faites en façon de lancette, et picquant de mesme : et quelquefois le bout d'une queue de raye. (p. 341)

La minutie de la description textuelle détrône largement le schématisme de la gravure de combat qui l'illustre dans l'édition de 1580, que l'on pense aux *ekphraseis* de l'armement sauvage ou bien à l'hypotypose épique du combat entre Tupinamba et Margaja²⁴.



Fig. 1. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, 2^e éd., Genève, Antoine Chappin, 1580, p. 204 (Londres, British Library, 10481.aa.15 [en ligne : https://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100032991422.ox000001#?cv=250]).

De manière générale, les trois gravures ajoutées en 1580 sont décevantes. Elle se distinguent des cinq de 1578 en ce sens qu'elles sont toutes orientées à l'horizontal, qu'elles ont pour sujet un large panorama densément peuplé, qu'elles privilégient la multitude des êtres et des choses au détriment de la précision du trait. À l'inverse, les cinq estampes présentes dès 1578 se concentrent sur un sujet relativement simple, abordé en plan rapproché, au dessin soigné et détaillé. Les portraits en pied de 1578 représentent deux à cinq individus et tracent quelques éléments choisis de la faune et de la flore américaines de manière nette. Il est fort probable qu'il ne s'agisse pas du même graveur en 1578 et en 1580. L'art du graveur de 1578 est visiblement

²⁴ Après la description topique du vacarme guerrier, Léry décrit le mouvement de la bataille, respectant les règles de l'hypotypose épique, accumulant les verbes de mouvement et les images frappantes, s'appliquant à susciter la terreur et l'admiration du lecteur : « Mais au joindre ce fut encore le pis : car si tost qu'ils furent à deux ou trois cens pas près l'un de l'autre, se saluans à grands coups de flesches, dès le commencement de ceste escarmouche, vous en eussiez veu une infinité voler en l'air aussi drues que mousches. Que si quelques-uns en estoient atteints, comme furent plusieurs, apres qu'avec un merueilleux courage il les avoyent arrachées de leurs corps, les rompans, et comme chiens enragez mordans les pieces à belles dents, ils ne laissoyent pas pour cela de retourner tous navrez au combat. [...] Finalement quand ils furent meslez, ce fut avec leurs espées et massues de bois, à grands coups et à deux mains, à se charger de telle façon que qui rencontroit sur la teste de son ennemi, il ne l'envoyoit pas seulement par terre, mais l'assommoit, comme dont les bouchers les bœufs de par-deçà » (p. 347-348).

supérieur. On peut ajouter que le graveur de 1578 a sûrement collaboré avec Léry, tandis que celui de 1580 a illustré le texte de Léry de son propre chef. Cela est visible sur la gravure du combat des tribus ennemies : les Margaja dévorent leurs ennemis en pleine bataille, alors que Léry s'applique à exposer rigoureusement la valeur cérémonielle et honorifique de l'anthropophagie américaine, qui jamais ne se pratique de la sorte. Le plan large adopté par le graveur de 1580 multiplie les scènes et les détails scabreux, selon une esthétique pour le moins racoleuse, dans laquelle Léry ne verse jamais : des sauvages à l'allure simiesque croquant bras et doigt, des membres humains grillant au loin sur un boucan, un singe encadré par un archer et une mère à l'enfant, singe dont la présence centrale contamine la nature des sauvages l'entourant. Le portrait en pied d'un guerrier tupi brandissant une massue, redoublé par le portrait en arrière-plan d'un archer, que l'on trouve dès l'édition de 1578, est bien plus fidèle à la manière de Léry.



Fig. 2. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, Genève, Antoine Chuppin, 1578, p. 249 (Paris, BnF, Cartes et plans, GE FF-6358 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525073912/f307.item>]).

Le chapitre VIII de l'*Histoire d'un voyage*, consacré au corps et aux parures des Tupinamba comporte nombre d'*ekphraseis* lorsqu'il s'agit de représenter les ornements sophistiqués et flamboyants des hommes. Léry décrit par le menu la quantité fabuleuse d'accessoires et de bijoux naturels par lesquels les hommes sauvages réhaussent la beauté de leur corps, par ailleurs nu et glabre : les garçons portent à la lèvre inférieure un os bien poli, « aussi blanc qu'yvoire » (p. 216), remplacé lors de l'adolescence par « une pierre verte (espece de fausse esmeraude) », pierres vertes qui peuvent aussi se porter enchâssées en chaque joue. La peau des Brésiliens est souvent bigarrée de « diverses peintures et couleurs », les hommes noircissent leurs cuisses et leurs jambes du jus de *Genipat*, teinture particulièrement tenace ; ils portent autour du cou des « croissans, plus longs que demi pied, fait d'os bien unis, aussi blancs qu'albâtre, lesquels ils nomment *Y-aci*, du nom de la lune » (p. 219), noués grâce à des cordons de coton. Léry évoque encore des colliers faits de grosses coquilles de mer, appelées *Vignol*, d'autres, très lourds, tirés d'une espèce de bois noir et des pendants d'oreilles en os blanc. Surtout, Léry s'émerveille de l'art de plumassier des Américains. Après s'être couverts d'une certaine *gomme*, les Tupinamba « emplumassent et charrent » leur corps, leurs bras et leurs



jambes. Ils surmontent leur visage d'un « ornement de teste » composé de « plumes d'aisles d'oiseaux incarnates, rouges, et d'autres couleurs » (p. 221). L'écrivain voyageur s'attarde encore sur les plus belles plumes du Toucan, soigneusement prélevées par les Indiens et habilement fixées sur leurs joues, si bien que le reflet de leur coloris évoque la brillance d'un métal :

Et au surplus, ayans en leur pays un oyseau qu'ils nomment *Toucan*, lequel [...] a entierement le plumage aussi noir qu'un corbeau, excepté sous le col, [...] tout couvert de petites et subtiles plumes jaunes, bordé de rouge par le bas, escorchans ses poitrals [...] ils en attachent avec de la cire qu'ils nomment *Yra-yetic*, un de chacun costé de leurs visages au dessus des oreilles : tellement qu'ayans ainsi ces placards jaunes sur jouës, il semble presques advis que ce soyent deux bossettes de cuivre doré. (p. 222)

Léry ne cache pas son admiration pour cet art et cette façon si maîtrisés de concevoir et d'appliquer les parures à partir des trésors de la nature américaine. Il souligne encore la beauté des parures solennelles, exhibant des « plumes vertes, rouges, bleues, et d'autres diverses couleurs naturelles, naïves et d'excellente beauté » (p. 222). Toutes ces observations le conduisent à prononcer un éloge appuyé de la maîtrise et de la technique des Tupinamba, maîtres indépassables en matière d'art plumaire :

Tellement qu'après qu'elles sont par eux ainsi diversifiées, entremeslées, et fort proprement liées l'une à l'autre, avec de tres-petites pieces de bois de cannes, et de fils de cotton, n'y ayant plumassier en France qui les sceust gueres mieux manier, ny plus dextrement accoustrer, vous jugeriez que les habits qui en sont faits sont de velours à long poil. Ils font de mesme artifice, les garnitures de leurs espées et massues de bois, lesquelles aussi ainsi decorées et enrichies de ces plumes si bien appropriées et appliquées à cest usage, il fait merueilleusement bon à voir. (p. 222-223)

Ces *ekphraseis* d'une richesse et d'une précision merveilleuses ne peuvent manquer de faire surgir des tableaux polychromes, chatoyants et fascinants en l'imaginaire du lecteur, dès lors forcément déçu par les gravures dont la taille et l'encre ne peuvent rendre ni la couleur, ni la finesse de ces ouvrages tupi, si minutieusement et si énergiquement décrits par Léry.

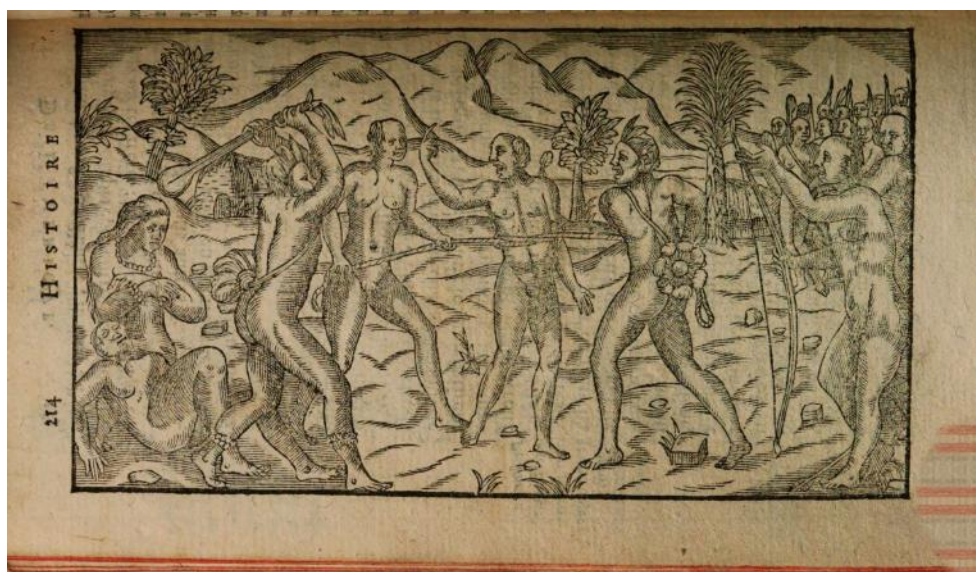




Fig. 3. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, 2^e éd., Genève, Antoine Chuppin, 1580, p. 214 (Londres, British Library, 10481.aa.15 [en ligne : https://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100032991422.ox000001#?cv=273]).

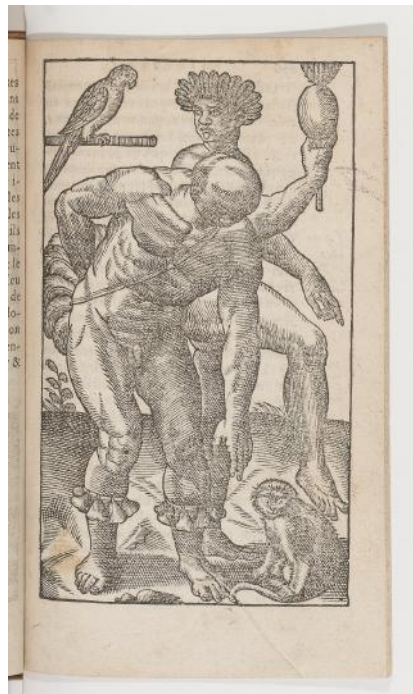


Fig. 4. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, Genève, Antoine Chuppin, 1578, p. 275 (Paris, BnF, Cartes et plans, GE FF-6358 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvib525073912/f333.item>]).

On reconnaît sur les reins des figures gravées les « pennache[s] de plume » (p. 228), sur les chevilles les « sonnettes » de fruits, sur le sommet du crâne les « ornements de tête », au bout des massues les « garnitures » de plumes, mais la représentation graphique paraît terriblement pauvre et simpliste au regard de la représentation verbale, en particulier dans les figures 1 et 3 dues au graveur de 1580. Le graveur de 1578 s'applique pour sa part à rendre aussi finement que possible le détail des plumes, mais son art nécessairement bicolore, par ses pleins et ses vides, l'empêche de rendre la polychromie si bien traduite par l'écriture de Léry.

RIVALITÉ ENTRE LES REPRÉSENTATIONS VERBALE ET MATÉRIELLE ?

Pour faire le portrait d'un Tupinamba

Léry cultive l'obsession de donner à voir pour de bon la réalité américaine. Les descriptions du chapitre VIII sont à ce titre particulièrement éloquentes. Léry commence par décrire longuement tous les ornements et toutes les parures des hommes brésiliens, puis il reprend le même objet, différemment. Après avoir décrit sans médiation les référents, à savoir les Tupinamba et leurs atours, il décrit les portraits idéaux des Indiens. Cette fois, le lecteur a en tête les différents éléments, il est capable de se représenter précisément la silhouette du sauvage et donc de tracer en son imaginaire la *figure peinte* et parfaitement fidèle à la réalité du Brésilien. Léry le guide, lui donne la recette parfaite *pour faire le portrait d'un Tupinamba*²⁵. L'écrivain

²⁵ Je pastiche à dessein le titre d'un joli poème de Jacques Prévert, souvent appris à l'école : « Pour faire le portrait d'un oiseau ». Ce texte tiré du recueil *Paroles* (1946) rejoue une fois encore le motif de l'*ut pictura poesis*, mêlant les



interpelle le lecteur, le vouvoie directement, lui prescrit les différents éléments qu'il doit agencer dans son imagination :

[...] si maintenant en premier lieu, suyvnt ceste description, vous vous voulez représenter un Sauvage, imaginez en vostre entendement un homme nud, bien formé et proportionné de ses membres, ayant tout le poil qui croist sur luy arraché, les cheveux tondus, de la façon que j'ay dit, les levres et joues fendues, et des os poitus, ou des pierres vertes comme enchassées en icelles, les oreilles percées avec des pendants dans les trous, le corps peinturé, les cuisses et jambes noircies de ceste teinture qu'ils font du fruct genipat sus mentionné : des colliers composez d'une infinité de petites pieces de ceste grosse Coquille de mer, qu'ils appellent Vignol, tels que je vous ay deschiffrez, pendus au col : vous le verrez comme il est ordinairement en son pays, et tel, quant au naturel, que vous le voyez pourtrait cy apres, avec seulement son croissant d'os bien poli sur sa poitrine, sa pierre au perthuy de la levre : et pour contenance son arc desbandé, et ses flesches aux mains. (p. 226-227)

On notera le talent pédagogique de Léry qui s'applique à bien inculquer les prérequis de la représentation du Tupinamba avant d'en faire l'abrégé. Il renvoie de manière systématique à la version longue de son exposé descriptif : « de la façon que j'ay dit » ; « sus mentionné » ; « tels que je vous ay deschiffrez ». Après avoir de la sorte fait la synthèse imaginaire des attributs typiques du Tupinamba en son *naturel* et *ordinaire*, le lecteur est invité à se reporter à la gravure complétant le texte de Léry. Après s'être figuré et avoir vu le Tupinamba en son entendement, le lecteur pourra le voir sur le portrait gravé qui accompagne le texte lérien. La reprise du verbe *voir* est intéressante en ceci qu'elle instaure une équivalence et une émulation entre l'image verbale et l'image matérielle : « vous le verrez comme il est ordinairement en son pays, et tel, quant au naturel que vous le voyez pourtrait cy apres ». La concession et la précision qui suivent immédiatement cette *ekphrasis* singulière – description d'une représentation mentale idéale puis annonce d'un portrait matériel – livrent des précisions fondamentales pour comprendre les conditions de réalisation des gravures de 1578 : « Vray est que pour remplir ceste planche, nous avons mis aupres de ce Touïhoupinambaout l'une de ses femmes » (p. 227). Léry emploie le pronom *nous*, unissant de la sorte l'écrivain et le graveur en une décision commune. Il faut imaginer l'homme de plume et l'homme de burin se concertant l'un l'autre, cherchant l'équilibre entre la fidélité au texte et les exigences propres à l'art de la gravure. Alors que le texte ne décrit que l'homme en son naturel, l'image matérielle y adjoint non seulement la femme de l'homme, mais aussi leur enfant et d'autres sujets exotiques propres à garnir la planche. Léry passe alors de l'*ekphrasis* du référent direct (l'homme américain et ses ornements) à l'*ekphrasis* du portrait matériel, inséré dans son ouvrage. Par ce geste, il met en abyme la démarche mimétique et s'interroge sur les pouvoirs respectifs des différentes modalités de la représentation. Le fait qu'il redouble l'image illustrant son texte d'une nouvelle description lui permet de reprendre le dessus sur l'image matérielle, de l'enfermer dans son discours verbal, affirmant de la sorte, si

puissances d'illusion de la poésie et de la peinture. L'oiseau référentiel du poème entre dans le tableau que le poète enjoint au lecteur de peindre : « Peindre d'abord une cage / Avec une porte ouverte / Peindre ensuite quelque chose de joli [...] Quand l'oiseau arrive / S'il arrive / Observer le plus profond silence / Attendre que l'oiseau entre dans la cage / Et quand il est entré / Fermer doucement la porte avec un pinceau ». En ceci, Prévert répète, des siècles plus tard, l'émerveillement de Philostrate de Lemnos devant la force d'illusion de la peinture, émerveillement se traduisant en l'occurrence par une série d'*ekphrasis* dans les *Eikones, Images* ou *Galerie de tableaux* (III^e siècle ap. J.-C.). Voir à ce sujet *Musée de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, éd. Sylvie Ballestra-Puech et al., Genève, Droz, 2010. Sur ce thème de l'illusion de la peinture, on peut également penser aux peintures mythiques de Zeuxis, si réalistes que les oiseaux se faisaient prendre au piège de l'illusion, tentant de picorer les raisins de peinture (cf. Plinie, *Histoire naturelle*, XXXV).



cela était encore nécessaire, la supériorité de son écriture iconographique sur la représentation matérielle :

Vray est que pour remplir ceste planche, nous avons mis aupres de ce Toïoupinambaout l'un de ses femmes, laquelle suyvant leur coustume, tenant son enfant dans une escharpe de cotton, l'enfant au reciproque, selon la façon aussi qu'elle les portent, tient le costé de la mere embrassé avec les deux jambes : et aupres des trois un lict de cotton, fait comme une rets à pescher, pendu en l'air ainssi qu'ils couchent en leur pays. Semblablement, la figure du fruit qu'ils nomment *Ananas*, lequel ainsi que je le descriray cy apres, est des meilleurs que produise ceste terre du Bresil. (p. 227)

Léry s'applique à décrire avec la plus grande précision les choix graphiques, en particulier l'agencement des figures, le détail des gestes. Se démultiplient de la sorte les niveaux de représentation : le référent américain est décrit par la plume de l'ethnographe, inventoriant tous ses ornements et ses techniques de parure, puis par celle de l'esthète créant un portrait imaginaire, il est ensuite reproduit par le burin du graveur, lui-même guidé par les consignes du voyageur écrivain, et enfin une dernière fois représenté par l'écrivain faisant retour sur la gravure, s'en ressaisissant en une dernière *ekphrasis*.

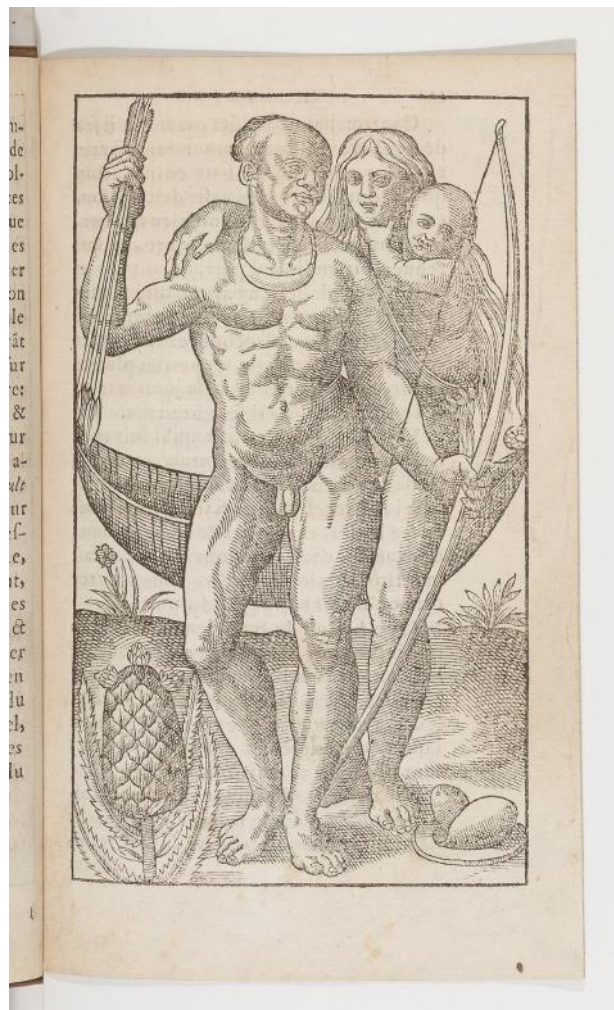


Fig. 5. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, Genève, Antoine Chuppin, 1578, p. 121 (Paris, BnF, Cartes et plans, GE FF-6358 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525073912/f179.item>]).



Léry ne se contente pas du portrait du sauvage en son naturel, il dresse en tout cinq portraits idéaux de l'homme sauvage : dans son aspect ordinaire, mais aussi *emplumassé*, en son *grand pontificat*, vêtu à la mode européenne et en son accoutrement festif. Il répète de la sorte le geste rhétorique de Philostrate de Lemnos dans sa *Galerie de tableaux (Images ou Eikones)*. Il décrit des tableaux imaginaires, donnant à voir avec le plus de clarté possible un Tupinamba en pied. L'écriture se substitue à la peinture rêvée dans la mesure où les gravures trahissent la beauté, l'équilibre, l'éclat et la chamarrure des corps américains. Léry conserve la modalité injonctive, continuant de guider la construction imaginaire du lecteur, du graveur de 1578 ou bien du peintre de la postérité : « couvrez luy tout le corps » (p. 227) ; « revestez-le » (*ibid.*) ; « vous le chaussez et habillez » (p. 228). Il appelle de ses vœux « un livre à part » (p. 228), capable de contenir non seulement la forme mais aussi la couleur des Indiens et de leur mise. Léry est extrêmement sensible au festival de couleurs qui défile devant lui, lui le calviniste imprégné des discours sur l'importance de l'austérité, lui entouré de coreligionnaires entièrement vêtus de noir. Cette altérité multicolore le fascine et suscite son admiration. En tant que précurseur de l'approche ethnographique, il adopte un regard pragmatique et nullement idéologique sur cette apparence radicalement opposée à ses convictions religieuses. La débauche de notations de couleurs éclate aussi bien dans les portraits des hommes que dans ceux des femmes. Léry observe avec la plus grande attention la manière dont les Indiennes se colorent l'une l'autre :

La voisine, ou compagne avec le petit pinceau en la main ayant commencé un petit rond droit au milieu de la joue de celle qui se fait peindre, tournoyant tout à l'entour en rouleau et forme de limaçon, non seulement continuera jusques à ce qu'avec des couleurs, bleuë, jaune et rouge, elle luy ait bigarré et chamarré toute la face, mais aussi [...] au lieu des paupieres et sourcils arrachez, elle n'oubliera pas de bailler le coup de pinceau. (p. 230)

Aucune de ces couleurs ne peut rejaillir des illustrations matérielles, cantonnées depuis l'invention de l'imprimerie et le perfectionnement des techniques de gravure sur bois et cuivre au noir et au blanc. Les couleurs des enluminures ornant les manuscrits médiévaux se sont évanouies, les couleurs des livres illustrés des années 1830 sont encore loin de percer²⁶. Dans cet entre-deux, Léry ne peut que rêver « un livre à part » et donner aux traits de sa plume les couleurs de ses illustrations idéales.

Pourtraire et contrefaire *une faune* étrangement defectueuse

Le chapitre X de *l'Histoire d'un voyage* décrit le plus fidèlement possible les animaux terrestres du Brésil. Mais Léry se sent souvent démuné face à ces êtres qui n'ont aucun équivalent dans l'ancien monde. Leur forme et leur aspect singuliers résiste à la capture de la représentation. Ce défaut d'équivalence le conduit par obligation à bricoler des assemblages analogiques pour donner à voir ces êtres si différents. Mais la démarche analogique ne le satisfait pas et dans ce cas de figure, la représentation matérielle de la planche zoologique lui semble absolument nécessaire, comme il le formule clairement en clôture de chapitre. Il note en effet à propos du *coati* :

Et de fait (comme j'ay dit) estant étrangement defectueux, eu esgard à ceux de nostre Europe, j'ay souvent prié un nommé Jean Gardien, de nostre compagnie, expert en l'art de pourtraiture de contrefaire tant cestuy-là que beaucoup d'autres, non seulement rares, mais aussi du tout

²⁶ Sur l'histoire de l'illustration en couleur, voir Annie Renonciat, « Les couleurs de l'édition au XIX^e siècle : "Spectaculum horribile visu" ? », *Romantisme*, 2012/3 (n° 157), p. 33-52.



incognus par deçà, à quoy neantmoins à mon bien grand regret, il ne se voulut jamais adonner. (p. 275)

Aucune des huit gravures de l'édition de 1580 ne présente l'animal pour lui-même. L'animal, comme l'arbre, la plante ou le fruit, vient encadrer des portraits d'hommes, de femmes ou d'enfants, enrichir le sujet humain, toujours central. La planche la plus attentive au corps animal se rencontre dès 1578 (fig. 4). On y observe un perroquet et un sagouin, placés aux extrémités de l'estampe. Le dessin de l'oiseau est soigné, il occupe tout l'angle gauche du burin, en haut. Le singe, tout aussi finement exécuté, emplit pleinement la partie inférieure droite de la page, se trouvant de la sorte à l'exact opposé de l'ara. Les bêtes exotiques ne tiennent qu'une part mineure de l'espace graphique, mais aimantent les regards. En effet, tout le dynamisme de la scène est induit par leurs figures. L'Indien du premier plan se penche franchement vers le singe, le regarde et le pointe du doigt, tandis que le sonneur de maracas, à l'arrière-plan, tourne nettement sa tête à l'opposé de la direction de son corps pour observer le perroquet. La tête du singe est entièrement tournée vers le spectateur, lui fait face, et le perroquet, de profil, semble à la fois observer le danseur tupi et le spectateur.

Ces deux représentations animalières sont les seuls véritables portraits zoologiques des huit gravures visibles en 1580. On notera de nouveau la fidélité du graveur de 1578 au texte de Léry, puisque l'artiste respecte la taille du marmot « non plus gros qu'un escurieu » (p. 273), l'aspect de son faciès léonin « mais quant à sa figure, ayant le muffle, le col, et le devant, et presque tout le reste ainsi que le lion », et même son caractère « fier », dénoté par son regard, semblant défier le spectateur.

Néanmoins, ces belles figures ne peuvent rendre compte de la diversité des couleurs que Léry admire sur les *sauvages* américaines. Il est symptomatique que ce chapitre X, se concluant sur l'échec de la description verbale, soit immédiatement suivi du chapitre consacré à la « variété des oyseaux de l'Amerique, tous differens des nostres », où Léry va déployer des trésors lexicaux afin de ne pas trahir la diversité fascinante des plumages. En ceci la *varietas* rhétorique de Léry répond exactement à la variété naturelle, conformément aux recommandations d'Érasme :

En toutes choses la variété a une telle force (*vim*) qu'absolument rien n'est assez brillant pour ne pas paraître terne sans le soutien de celle-ci. La nature elle aussi prend plaisir par-dessus tout à la variété, puisque dans l'immense foule des êtres (*rerum*) elle n'a rien laissé nulle part qu'elle n'ait dessiné avec un art admirable de la variété. Et de même que les yeux sont davantage retenus par la diversité d'aspect des choses, de même l'âme toujours cherche la nouveauté à laquelle elle puisse se rendre attentive (*circumpectat in quod se veluti nouum intendat*). Si tout se présente à elle partout semblable l'ennui (*taedio*) aussitôt la fait se détourner. Et c'est de cette façon que se trouve d'un seul coup anéanti tout le fruit d'un discours. Donc on évitera facilement un si fâcheux accident (*tantum malum*), si l'on est capable de faire prendre à la même pensée plus de formes que Protée lui-même, selon la légende, n'en revêtit²⁷.

De nouveau, l'écriture iconographique de Léry reprend le pouvoir sur la représentation gravée. Léry étourdit le lecteur d'un étalage éblouissant de notations colorées. Il doit alors non seulement rivaliser avec les portraits zoologiques rêvés mais également avec les parures de plumes qu'il avait lui-même décrites dans le chapitre VIII. Il lui faut réinventer, préciser, approfondir son lexique de la couleur. Suivant un principe de gradation, l'action de grâce à la Création grandit, depuis les ornements artificiels, vers les chamarrures naturelles des oiseaux,

²⁷ *De copia*, I, chapitre VII (*Opera omnia*, Lugduni Batavorum, P. Vander, 1703-1706, 6C), cité et traduit par Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 719-720.



êtres aériens, traditionnellement rapprochés de la divinité, en particulier dans les volucraires médiévaux. Aussi Léry s'exprime-t-il de la sorte dans sa notice sur l'*Arat*, qui prend plus l'allure d'une représentation poétique que d'un discours scientifique :

[...] ayant les plumes des aisles et celles de la queue, qu'il a longues de pied et demi, moitié aussi rouges que fine escarlate, et l'autre moitié (la tige au milieu de chaque plume séparant toujours les couleurs opposées des deux costez) de couleur celeste aussi estincelante que le plus fin escarlatin qui se puisse voir, et au surplus tout le reste du corps azuré : quand cest oiseau est au soleil, où il se tient ordinairement, il n'y a œil qui se puisse lasser de le regarder. (p. 279)

Les comparaisons avec les tissus les plus précieux de même que le registre hyperbolique sont mis au service d'une peinture séduisante, propre à émouvoir le lecteur, à faire surgir en lui l'*ara* dans toute sa splendeur. L'*escarlate* renvoie en effet à la fois à la « teinture rouge vif, fournie par la cochenille de chêne », à la « couleur rouge vif » et à un « drap fin de qualité supérieure, généralement rouge, mais aussi d'autres couleurs éclatantes ». Ce terme connote la richesse, le luxe, le pouvoir. On observe un oiseau en majesté. Le sème d'« étoffe précieuse » doit être retenu ici puisque le terme *escarlate* sert de comparant au comparé qui n'est autre que la couleur rouge : « aussi rouges que fine escarlate ». La forme lexicale concurrente *escarlatin* apparaît dans la phrase suivante, une fois encore employé dans le sens d'« étoffe précieuse et brillante », comme l'atteste le comparatif d'égalité mettant en regard la couleur bleue, désignée par l'adjectif à connotation religieuse *celeste*, et le tissu resplendissant : « de couleur celeste aussi estincelante que le plus fin escarlatin qui se puisse voir ». La couleur bleue est de nouveau évoquée par l'allusion au ciel à travers l'adjectif *azuré* : « tout le reste du corps azuré ». On notera que l'adjectif *azuré* a pu aussi être employé comme substantif et appartenir au domaine du vêtement, désignant au Moyen Âge une étoffe bleue. Léry s'applique à créer une merveille stylistique par la variété lexicale dont il fait preuve et par les connotations sacrées qu'il induit dans ses choix d'écriture. Les mentions du ciel, de l'azur et du soleil font de ce perroquet une créature confinant au sacré²⁸.

De fait, plusieurs représentations contemporaines de Léry intègrent le perroquet dans le genre religieux, chez Jan Van Eyck, dans *La Madone au Chanoine Van der Paele* (Bruges, Groeningemuseum, 1434-36) ; chez Martin Schongauer dans *La Vierge au perroquet* (Paris, Petit Palais, ca 1470, fig. 6) ; chez Marteen Van Heemskerck, dans *Saint Luc peignant la Vierge* (Rennes, musée des Beaux-Arts, vers 1545, fig. 7).

²⁸ Flaubert aurait-il lu Léry ? Aurait-il pensé à ce passage lorsqu'il a fait du perroquet de Félicité l'incarnation du Saint-Esprit dans *Un cœur simple* (1877) ?



Fig. 6. Martin Schongauer, *La Vierge au perroquet*, Paris, Petit Palais, ca 1470.

Cette tradition iconographique provient du premier bestiaire chrétien, le *Physiologus* grec (qui aurait vu le jour à Alexandrie, vers le III^e siècle de notre ère, et a été le modèle d'une intense production de manuscrits tant en Orient qu'en Occident, jusqu'au XIV^e siècle), lequel instaure une analogie entre l'apprentissage de la parole humaine par le perroquet et l'apprentissage de la parole divine par l'homme : de même que l'homme éducateur se cache derrière un miroir pour inculquer la parole à l'oiseau, de même le Christ s'est incarné pour enseigner à l'homme le langage de Dieu.



Fig. 7. Marteen Van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*, Rennes, musée des Beaux-Arts, vers 1545.

Léry poursuit ce chapitre sur les oiseaux en s'intéressant au *Canidé*, qu'il distingue, tout comme les *Aras*, des *Perroquets*. Il s'attarde sur la beauté de son plumage, dont la teinte lui inspire de nouvelles comparaisons et métaphores textiles : « aussi jaune que fine or » ; « estant avis qu'il soit vestu d'une toile d'or par-dessous » ; « emmantelé de damas violet figuré par-dessus » (p. 279). Suivent les descriptions des *Perroquets*, dont Léry relève trois ou quatre sortes, notamment les *Ajourous*, dont la tête est riolée de « jaune, rouge et violet » ; le bout des ailes « incarnat » ; la queue « jaune » ; le reste du corps « vert » (p. 281). Il évoque finalement le toucan, qui l'amène à faire précisément référence au grand ouvrage d'ornithologie de Pierre Belon, *L'Histoire de la Nature des Oyseaux*, publié à Paris, chez Gilles Corrozet, en 1555, ouvrage richement illustré de planches zoologiques. On y trouve tant un portrait au naturel du toucan (fig. 8) que deux portraits de perroquets (fig. 9 et 10).

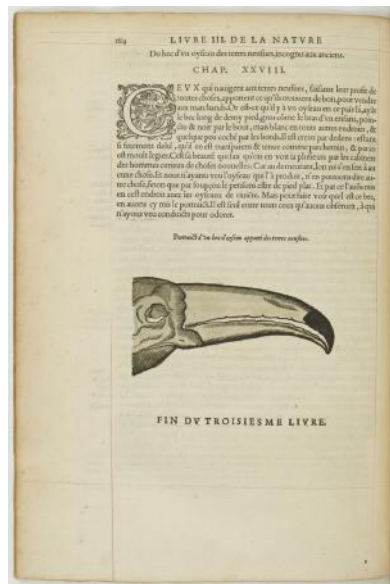


Fig. 8. Pierre Belon, *L'Histoire de la Nature des Oyseaux*, Paris, Gilles Corrozet, 1555, livre III, chap. XXVIII, p. 184 (Paris, BnF, RES-S-160 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8608302w/f218.item>]).



Fig. 9 et 10. Pierre Belon, *L'Histoire de la Nature des Oyseaux*, Paris, Gilles Corrozet, 1555, livre VI, chap. XII, p. 297 et 298 (Paris, BnF, RES-S-160 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8608302w/f331.item>]).

Visiblement, Belon connaissait mal le toucan, qu'il ne nomme pas et qu'il représente par son seul bec. Il aurait découvert cette partie de l'animal dans les « cabinets des hommes curieux de choses nouvelles ». Sur les cent-cinquante-cinq planches zoologiques que compte son *Histoire*, c'est la seule qui ne donne à voir qu'une partie de l'animal, toutes les autres offrent un



portrait complet, en pied, de l'oiseau. La référence de Léry à Belon est tellement précise qu'elle montre qu'il était curieux de l'ouvrage de ce naturaliste et le compulsait volontiers :

Tellement que ce n'est pas sans raison que Belon en ayant recouvré un, l'a par singularité fait pourtraire à la fin de son troisieme livre des oyseaux : car combien qu'il ne le nomme point, si est-ce sans doute que ce sui es là représenté, se doit entendre du bec de nostre *Toucan*. (p. 284)

Peut-être Léry rêvait-il d'un appendice à l'ouvrage ornithologique de Belon, un livre d'ornithologie strictement consacré aux oiseaux extraordinaires du Brésil et dont les gravures auraient pu être colorées une à une par un lecteur patient, comme cela a été fait *a posteriori* sur les planches numérisées par la Bibliothèque nationale de France (fig. 8 à 10). Mais l'aquarelle elle-même ne rend pas la magie colorée de cette ménagerie, l'invention de la chromolithographie au XIX^e siècle ne la traduira pas davantage. Force est de constater que la démarche iconographique de l'écrivain dépasse celle du graveur ou du peintre. En ceci, les regrets exprimés par Léry de ne pouvoir représenter le monde américain, le deuil qui le frappe face à la perte de la nature enchanteresse qu'il a découverte par-delà, ne mettent que davantage en lumière la prétention qui informe son texte, véritable livre d'images aux couleurs fascinantes.

L'écriture iconographique de Léry dépasse la rhétorique visuelle²⁹. Le livre entier se présente comme un livre d'images, tant verbales que matérielles. Ces dernières restent bien peu nombreuses au regard des espérances de Léry. Le programme esthétique annoncé dans les pièces liminaires est bien tenu par Léry, qui respecte le contrat de curiosité³⁰ passé entre le voyageur et le lecteur de sa relation. Il a bien tout mis en œuvre pour créer dans l'imaginaire du lecteur la réalité brésilienne absente à son œil corporel. En ceci, Léry a pleinement intégré en son œuvre le principe esthétique de *l'ut pictura poesis*. Sa plume va et vient entre la peinture verbale et l'image mentale, entre la description visuelle et l'estampe. Le voyageur exploite pleinement les ressources rhétoriques de l'hypotypose et de l'ekphrasis, donnant à voir les êtres américains et les fruits de leur ingéniosité. La rivalité et l'émulation entre les arts verbaux et visuels battent leur plein au sein de *Histoire d'un voyage*. L'étude systématique de cette créativité picturale mériterait une étude plus ample. Il faudrait en particulier s'attarder plus longuement sur les innombrables notations de couleurs et sur les traditions qu'elles mettent en jeu³¹.

²⁹ Voir Grégoire Holtz, « La rhétorique visuelle de Jean de Léry », *Jean de Léry, Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Neuilly, Atlande, 2022, p. 165-170.

³⁰ *Ibid.*, p. 165.

³¹ Les enjeux de cette polychromie textuelle pourraient être éclairés par les précieux travaux de Michel Pastoureau sur l'histoire culturelle des couleurs, depuis ses *Figures et couleurs* (Paris, Le Léopard d'or, 1986) jusqu'au *Blanc* (Paris, Le Seuil, 2022), dernier né d'une série sur l'histoire des couleurs (*Bleu*, 2000 ; *Noir*, 2008 ; *Vert*, 2013 ; *Rouge*, 2016 ; *Jaune*, 2019). J'y reviendrai dans un prochain numéro du *Verger* consacré au noir (*Une débauche de noir : la couleur noire à la Renaissance*, dir. Paul-Victor Desarbres, Charles-Yvan Elissèche, Estelle Leutrat et Adeline Lionetto), « Le noir de la gravure, le deuil de la couleur dans l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* de Jean de Léry ».



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- LÉRY Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, éd. Frank Lestringant, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994.
- BELON Pierre, *L'Histoire de la Nature des Oyseaux*, Paris, chez Gilles Corrozet, 1555.
- FOUQUELIN Antoine, *Rhétorique française (1555)*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 2001.
- PELETIER Jacques, *Art poétique (1555)*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 2001.

Textes critiques

- BALLESTRA-PUECH Sylvie (dir.), *Musée de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2010.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Gallimard/Seuil, coll. « Les Cahiers du cinéma », 1980), repris dans *Œuvres complètes*, V, 1977-1980, Paris, Seuil, 2002, p. 785-837.
- CÉARD Jean, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977.
- CERTEAU Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHOMARAT Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- GALAND-HALLYN Perrine, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- , *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, Paradigme, 1995.
- GOMEZ-GÉRAUD Marie-Christine, « Du verbal au visuel : Sonnets liminaires à l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil de Jean de Léry », *Renaissance et Réforme*, Nouvelle Série, vol. 12, n^o 3, 1988, p. 215-22.
- HARTOG François, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1991.
- HOLTZ Grégoire « Le stile nu des récits de voyage », dans *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècle)*, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran (éd.), Genève, Droz, 2006, p. 165-185.
- , « Du respect des coutumes à l'affirmation de l'autopsie. Le statut des 'observations' dans la littérature de voyage à la Renaissance », dans Violaine Giacomotto-Charra et Myriam Marrache-Gourraud (dir.), *La Science prise aux mots. Enquête sur le lexique scientifique de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 253-271.



- JEANNERET Michel, « Léry et Thevet : comment parler d'un monde nouveau ? », dans *Mélanges offerts à la mémoire de Franco Simone : France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, 1983.
- MENINI Romain, *Rabelais altérateur. « Graeciser en François »*, Paris, Garnier, 2014.
- MILHE POUTINGON Gérard, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs*, Paris, Le Léopard d'or, 1986.
- , *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000.
- , *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2008.
- , *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2013.
- , *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2016.
- , *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2019.
- , *Blanc. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2022.
- PERRIER Simone, « Le Corps de la sentence. Les *Emblèmes chrestiens* de Georgette de Montenay », *Littérature*, n° 78, 1990, p. 54-64.
- RENONCIAT Annie, « Les couleurs de l'édition au XIX^e siècle : "Spectaculum horribile visu" ? », *Romantisme*, 2012/3 (n° 157), p. 33-52.
- RENSELAER Wright Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture (XV^e-XVIII^e siècles)*, trad. Maurice Bock, Paris, Macula, 1991.
- TINGUELY Frédéric, *Le Voyageur aux mille tours. Les Ruses de l'écriture du monde à la Renaissance*, Paris, Champion, 2014, p. 155-162.
- , « Jean de Léry et les vestiges de la pensée analogique », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 1995, t. 57, n° 1, p. 25-44
- , « Jean de Léry et les métamorphoses du tapis », *Littératures*, n° 41, 1999, p. 33-45.