



JEAN DE LÉRY ET LE PARADIGME DE LA REPRÉSENTATION TRAGIQUE DE L'*HISTOIRE MÉMORABLE DE SANCERRE* À L'*HISTOIRE* D'*UN VOYAGE EN TERRE DE BRÉSIL*

Caroline TROTOT (Université Gustave Eiffel)

Cordonnier, voyageur, pasteur, Jean de Léry (1534-1613) devient écrivain tardivement avec deux ouvrages : *l'Histoire mémorable du siège de Sancerre* (1574) et *l'Histoire d'un voyage au Brésil* (1578)¹, qui sont liés à plus d'un titre. *L'Histoire mémorable de Sancerre* est émaillée de références au voyage brésilien et la préface de *l'Histoire d'un voyage* fait référence à la réception de la première œuvre, montrant la conscience de l'auteur de faire œuvre. Les deux livres sont à la fois unis par des motifs et par des formes littéraires. La tragédie est ainsi un modèle invoqué dans les deux œuvres et qui se cristallise notamment autour du cannibalisme. Nous voudrions revenir sur quelques enjeux de l'utilisation de ce paradigme, d'une œuvre à l'autre en interrogeant les éléments qui le composent et les manières dont il est utilisé par Jean de Léry. En effet, le modèle de la tragédie, auquel il faut également adjoindre des déclinaisons comme celles des histoires tragiques², n'est pas stable entre 1574 et la dernière édition de *l'Histoire d'un voyage* du vivant de l'auteur en 1611. Fin funeste, mise en œuvre d'un destin, qualité des personnages et du sujet, dramaturgie cérémonielle, mise en scène et caractère spectaculaire, effet sur le public, distribution des personnages sont autant de caractéristiques qui peuvent être plus ou moins présentes. On tentera donc de mettre en évidence les caractéristiques de ce paradigme qui apparaît comme celui d'une représentation tragique.

LA SCÈNE TRAGIQUE

Comme l'a expliqué Bruna Conconi dans sa remarquable étude de *l'Histoire de Sancerre*³, l'œuvre de Léry est écrite comme une tragédie. Cela apparaît particulièrement dans le passage de la découverte d'un crime de cannibalisme. Pendant le siège de la place forte protestante, pressés par la famine, un couple et une vieille femme mangent le corps de leur petite fille morte de faim. Après une mention impersonnelle de l'événement, le narrateur raconte comment il a lui-même vu la scène :

Car le vingt unieme de juillet il fut decouvert et averé qu'un vigneron, nommé Simon Potard, Eugene sa femme, et une vieille femme qui se tenoit avec eux nommée Philippes de la Feuille, autrement l'Emerie, avoyent mangé la teste, la cervelle, le foye et la fressure de leur fille aagée d'environ trois ans, morte toutesfois de faim et en langueur.

Ce qui ne fust pas sans grand estonnement et frayeur de tous ceux qui l'entendirent. Et certes m'estant acheminé prés le lieu de leur

¹ Léry, *Histoire mémorable du siège de et de la famine de Sancerre*, édité par Géralde Nakam, Genève, Slatkine Reprints, 2000 (abrégé en *Histoire de Sancerre*) ; *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, édité par Frank Lestringant, Paris, Le Livre de poche classique, 1994.

² Nicolas Cremona, *Poétique des histoires tragiques (1559-1644)*. « *Pleines de chair et de sang* », Paris, Classiques Garnier, 2019.

³ Bruna Conconi, *Le Prove del testimone*, Bologna, Patron editore, 2000, p. 130 sqq.



demeurance, et ayant veu l'os, et le test de la teste de ceste pauvre fille, curé, et rongé, et les oreilles mangées, ayant veu aussi la langue cuite, espesse d'un doigt, qu'ils estoient prests à manger, quand ils furent surpris : les deux cuisses, jambes et pieds dans une chaudiere avec vinaigre, especes et sel, prests à cuire et mettre sur le feu : les deux espauls, bras et mains tenans ensemble, avec la poitrine fendue et ouverte, apareillez ainsi pour manger, je fus si effroyé et esperdu, que toutes mes entrailles en furent esmeues. Car combien que j'aye demeuré dix mois entre les Sauvages Ameriquains en la terre du Bresil, leur ayant veu souvent manger de la chair humaine, (d'autant qu'ils mangent les prisonniers qu'ils prennent en guerre) si n'en ay-je jamais eu telle terreur que j'eus frayeur de voir ce piteux spectacle, lequel n'avoit encores (comme je croy) jamais esté veu en ville assiegée en nostre France⁴.

Le verbe *voir* est employé cinq fois. Il constitue l'événement en une scène dont les détails avèrent l'authenticité. Léry se conforme ainsi à un modèle historiographique lui-même inspiré par un modèle judiciaire. L'histoire se fonde sur l'autopsie, le fait d'avoir vu soi-même, comme la justice convoque à la barre les témoins oculaires⁵. L'histoire est une « enquête judiciaire, *historia* est dérivé de *histôr* (racine **wid*), lui-même rattaché à *idein*, voir, et à *oida* savoir⁶ ». Elle est une relation de choses vues⁷ dont l'historien est le témoin et le garant. Léry remplit ainsi le programme annoncé dans la préface au lecteur, qui est de témoigner de ce qu'il a vu lors du siège : « je le tesmoigne devant Dieu, qu'en ceste presente narration, que j'ay soigneusement recueillie jour par jour, je n'ay eu devant les yeux que la simple et pure verité⁸ ». Il se démarque ainsi du récit de Jean de la Jessée qui n'a pas assisté directement aux événements : « Aussi ay-je esperance que cela sera aysé à recognoistre à tous ceux qui ont esté sur les lieux, et qui ont veu pour le moins une partie de ces choses, sans s'arrester à ce que quelqu'un de dehors en peut avoir escrit⁹ ». De ce fait, il se conforme également à la méthode des historiographes protestants de l'époque comme Jean Crespin, qui déclare qu'il écrit son martyrologe uniquement à partir de témoignages directs ou judiciaires¹⁰. L'écrivain est un témoin et vient tel le chœur de tragédie rapporter ce qu'il a vu.

L'hypothèse analysée par Mathilde Bernard¹¹ est un élément essentiel de la construction d'une dramaturgie tragique qui est également portée par les termes désignant des sentiments du spectateur de tragédie. C'est la vue qui suscite la « terreur » devant « ce piteux spectacle ». Les sentiments font écho à la *Poétique* d'Aristote à laquelle se réfère l'auteur dramatique

⁴ Léry, *Histoire de Sancerre*, p. 291.

⁵ Voir Andrea Frisch, *The Invention of the Eyewitness : Witnessing and Testimony in Early modern France*, Chapel Hill, University of North Caroline, 2004 et Grégoire Holtz, *Jean de Léry, Histoire d'un voyage fict en la terre du Brésil*, Neuilly, Atlande, 2022, p. 87.

⁶ François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2007 [2005], p. 72.

⁷ Voir Philippe de Lajarte, « L'écriture du témoignage dans l'*Histoire d'un voyage en terre de Brésil* de Jean de Léry », *Elseneur*, n° 19 (*L'Histoire en miettes, Anecdotes et témoignages dans l'écriture de l'histoire, XVI^e-XIX^e siècle*), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, p. 16.

⁸ Léry, *Histoire de Sancerre*, p. 179.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Jean Crespin, *Histoire des vrais tesmoins de la verite de l'evangile, qui de leur sang l'ont signée, depuis Jean Hus usques au temps present*, s.l. 1570 [1^{ère} édition 1554], préface. Sur l'historiographie protestante au XVI^e siècle, voir Bruna Conconi, « "Mais la voix divine nous a baillé autres regles", L'historien protestant face au devoir d'une nouvelle méthode », dans *L'histoire en marge de l'histoire à la Renaissance*, Paris, éditions rue d'Ulm, 2002, Cahiers Saulnier, n° 19, p. 157-176.

¹¹ Mathilde Bernard, « Scandaleux Potard et Scandaleux Léry : d'où naît le scandale dans le récit de cannibalisme de l'*Histoire de Sancerre* de Jean de Léry ? », dans *Fabrique du scandale et rivalités mémorielles en France et en Europe (1550-1697)*, Blandine Perona, Isabelle Moreau, Enrica Zanin (dir.), *S@voirs Humanistes*, n° 2, 2022, Pessac, Université Nouvelle Aquitaine éditions, p. 85-94 (en ligne : <https://una-editions.fr/fabrique-du-scandale-et-rivalites-memorielles>).



humaniste protestant Jean de la Taille¹², qui publie en 1573 *La Famine, ou les Gabeonites* qui s'inspire aussi de Flavius Josèphe¹³. La « terreur » apparaît comme le point culminant d'un lexique de l'émotion allant de l'« estonnement et frayeur » de toute l'assistance à un narrateur « si effroyé et esperdu, que toutes [ses] entrailles en furent esmeues ». La scène répond ainsi à la caractérisation de la tragédie que donne Jean de la Taille dans « De l'art de la tragédie » (1572) :

[...] la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre merueilleusement les affections d'un chascun, car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nument dit, engendre en nous quelque passion : comme qui vous conteroit d'un à qui l'on fit malheureusement manger ses propres fils, de sorte que le Pere (sans le sçavoir) servit de sepulchre à ses enfans¹⁴.

Choix du sujet et mode d'écriture pathétique, font donc de ce texte une scène tragique dans laquelle Léry se présente comme spectateur découvrant une scène de crime. Le moment vient ainsi accomplir le programme annoncé dans le sonnet liminaire anonyme¹⁵ qui reprend l'incipit ronsardien « Qui voudra voir » pour annoncer « l'histoire tragique » de Sancerre produisant terreur et pitié en raison de ses combats mais aussi de « la plus cruelle faim, / Oû de l'enfant la chair servit de pain [...] », seul épisode précisément mentionné. Le tragique se manifeste dans des émotions suscitées par la vue. Et l'écriture de l'*evidentia* produit une mimesis de ce phénomène en générant une *energeia* pathétique.

Un tel mode d'écriture contredit apparemment le principe de neutralité revendiqué par les historiographes. Comme le soulignait Polybe, l'histoire s'oppose à la tragédie qui recherche les scènes émouvantes fondées sur le vraisemblable et non sur la vérité¹⁶. Cette opposition n'existe pas chez Jean de Léry. Il rejoint, là encore, les historiographes protestants de son époque qui déclarent atteindre l'édification grâce à l'émotion suscitée par la représentation, à l'exemple de Jean Crespin dans son martyrologe :

En somme, qui voudra contempler la condition et estat des fideles de l'Église Chrestienne en ces derniers temps, pourtrait comme en tableaux naifs, ces VIII. Livres le nous figurent par vives couleurs : voire et en particulier representent à un chacun comme en miroirs luisans, comment on se doit porter en temps de prosperité et d'adversité. Et pour approcher de plus pres à la disposition d'iceux, et les representent devant les yeux (combien que d'esplucher par le menu profit qu'on en peut recueillir, soit chose de plus longue deduite) je toucheray en bref sommaire ce qui suffira pour monstrier l'instruction et consolation qui reviendra de la pleine observation et lecture d'iceux¹⁷.

¹² Jean de La Taille, *Tragédies, Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites*, édité par Elliott Forsyth, 2^e éd., Paris, STFM, 1998, « De l'art de la tragédie », p. 8.

¹³ Dans *La Famine, ou les Gabeonites*, Jean de La Taille s'inspire du Livre VII des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe (voir l'introduction d'Elliott Forsyth dans Jean de La Taille, *Tragédies, op. cit.*, p. LV). Jean de Léry s'inspire lui de *La Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe dans *L'Histoire mémorable de Sancerre* (voir Géralde Nakam dans *Histoire de Sancerre*, p. 165).

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵ Léry, *Histoire de Sancerre*, p. 177.

¹⁶ Polybe, *Histoires*, édité et traduit par Paul Pédech, Paris, Les Belles Lettres, 1970, livre II, 56, 11-12, p. 105 : « Car le but de l'histoire et celui de la tragédie ne sont pas semblables, mais opposés : ici il faut émouvoir et charmer pour un moment les auditeurs avec des discours vraisemblables, là il faut instruire et convaincre pour tout le temps les personnes studieuses avec des actes et des discours vrais, puisque l'une se règle sur le vraisemblable, même s'il est faux, pour l'illusion des spectateurs, et l'autre sur le vrai pour l'utilité des personnes studieuses. » Cité et commenté par Bruna Conconi, « Mais la voix divine... », art. cité, p. 170.

¹⁷ Jean Crespin, *Histoire des vrais tesmoins, op. cit.*, préface.



C'est bien sûr loin d'être une spécificité protestante. Ainsi Benigne Poissenot revendique-t-il également l'importance du recours à l'image pour écrire l'histoire dans son « prologue [...] sur ses histoires tragiques » puisque « l'histoire perdrait toute sa grace si les choses n'y estoient représentées au vif et exprimées comme en un tableau, ainsi qu'elles se sont passées¹⁸ ». En effet, de même que chez Crespin, la représentation permet à l'histoire de remplir son rôle d'édification morale :

On tire d'icelle [l'Histoire] des patrons, pourtraits et images qu'on se propose devant les yeux, pour en la contemplation de telles medales apprendre à bien vivre, abhorrant le vice, et suyvnt le chemin de vertu que ceux que lisons avoir esté vertueux nous ont monstré¹⁹.

Ces images peuvent même provoquer la conversion comme le rappelle l'écrivain en évoquant l'exemple célèbre d'Ignace de Loyola, modèle de la réforme catholique post-tridentine, converti par la lecture de l'histoire sacrée²⁰.

Dans les deux partis religieux, on confie à l'image un rôle capital dans l'écriture de l'histoire et on utilise des gravures pour représenter les événements historiques et démontrer la cruauté des adversaires. Ainsi les protestants français Jacques Tortorel et Jean Perrissin recueillent-ils des gravures présentées sous le titre : *Histoires diverses qui sont memorables touchant les guerres massacres et troubles advenus en France en ces dernières années. Le tout recueilli selon le temoignage de ceux qui y ont été en personne et qui les ont veu, lesquels sont pourtraits à la verité* (Lyon, 1570)²¹. Si l'histoire est un tableau, le titre montre que le recueil d'estampes se présente comme un recueil d'histoires mémorables de même que celle de Sancerre. Quelques années plus tard, le catholique anglais Richard Verstegan publie *Le Théâtre des cruautés*²² qui unit gravures et textes pour dénoncer la cruauté protestante.

Le recours à l'image est différent d'un parti à l'autre et il évolue entre 1560 et 1610. Cependant, dans tous les cas, il s'agit d'émouvoir pour dévoiler la vérité historique et en fixer la mémoire. Si l'on en croit le texte de Sancerre, l'émotion suscitée par la scène cannibale permet de remonter à la vérité de l'événement aussi bien pour celui qui en est témoin que pour le lecteur. Le texte met en effet en abyme son fonctionnement en rappelant la scène cannibale antérieure située au Brésil. Il montre ainsi que, de même que la scène de Sancerre a permis à Léry de retrouver la mémoire des scènes brésiliennes qui avaient eu lieu vingt ans avant, de même, l'écriture de la mise en scène rendra mémorable la scène de Sancerre pour le lecteur. Comme le note Frank Lestringant²³, la psychologie contemporaine invite à comprendre qu'il s'agit d'un traumatisme dont la réédition réactive subitement la mémoire d'une expérience fondatrice ancienne que l'écriture va se charger à son tour de rééditer pour en exprimer le sens et, peut-être, en purger l'émotion. La contemplation de la scène d'actualité suscite pour le personnage un « retour du refoulé²⁴ » celui d'une scène primitive oubliée. Elle est nommée dans la dénégation « leur ayant veu souvent manger de la chair humaine [...] si n'en ay-je jamais eu telle terreur²⁵ ». Le cannibalisme brésilien apparaît ainsi comme une matrice de ce que Frank Lestringant appelle justement « l'obsession cannibale²⁶ ». L'écriture théâtralisée construit, une

¹⁸ Benigne Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques*, 1586, édité par J.-C. Arnould et Richard A. Carr, Droz, Genève, 1996, p. 49.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

²¹ Sur ces gravures Philip Benedict, *Le regard saisit l'histoire. Les guerres, massacres et troubles de Tortorel et Perrissin*, Genève, Droz, 2012.

²² Richard Verstegan, *Le Théâtre des cruautés de Richard Verstegan (1587)*, édité par Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995.

²³ Frank Lestringant, *Le cannibale grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994, p. 137.

²⁴ *Ibid.* p. 134.

²⁵ Léry, *Histoire de Sancerre*, p. 291.

²⁶ Frank Lestringant, *Le cannibale*, op. cit., p. 124.



manière de rendre omniprésente la vision du cannibalisme et la structure tragique du monde, de les relier constamment, au service d'une argumentation militante. Or l'écriture de la scène primitive de Sancerre montre que Léry reconnaît que la dimension visuelle est essentielle au tragique et non seulement à la forme théâtrale de la tragédie. On peut le mettre en évidence en examinant la métaphore du théâtre du monde²⁷ et de l'histoire comme tragédie reprise par Léry et qui est omniprésente à l'époque.

RHÉTORIQUE VISUELLE ET STRUCTURE TRAGIQUE DU MONDE

Les titres mêmes de nombreux ouvrages sont révélateurs de la diffusion de la métaphore du théâtre du monde. La morale s'exprime dans le *Théâtre du monde* de Boaistuau (1558), la géographie offre ses cartes dans des *theatri orbis*²⁸ (Figure 1), l'anatomie s'expose dans des théâtres²⁹ (Figures 2 et 3), la rhétorique construit des théâtres de mémoire³⁰, les tragédies trouvent leurs premières réalisations, les histoires tragiques deviennent un genre à la mode³¹ et Agrippa d'Aubigné compose ses *Tragiques* à partir de 1577. Boaistuau explicite la métaphore dans sa lettre de dédicace. Le monde est un théâtre parce que les hommes y sont acteurs devant Dieu qui assiste à cette tragédie :

Et si nous voulons estre juges equitables des actions humaines, qu'est-ce autre chose que ce monde, sinon un Theatre, ou les uns jouent l'estat des mechaniques, et de basse condition ? Les autres representent les Roys, Ducs, Comtes, Marquis, Baron, et autres constituez en dignitez ? Et toutesfois des que ils ont tous posé leurs masques, et que la mort vient qui met fin à ceste sanglante tragedie, ils se reconnoissent tous pour hommes. Et lors le Seigneur qui est au ciel, se rid de leurs folies, entreprises, et vanitez, (comme Daniel tesmoigne) mais d'un ris si terrible et epouventable, qu'il nous faict transir de peur, et trembler toute la terre³².

On trouve des formules proches dans la préface du théâtre de géographie de Pierre Bertius :

On peut voir ici le siège de tant d'hommes, tant de villes, de républiques, de royaumes et d'empires, dans lesquels Dieu a rassemblé l'Église de ceux qui obéissent à ses préceptes. C'est le théâtre dans lequel Dieu protège, nourrit, orne, favorise les mortels faits à son image, grâce à ses bienfaits et à ses faveurs, invite à l'aimer et à l'honorer, et, enfin, détourne du péché par la crainte des châtiments³³.

²⁷ Voir les travaux de Guillaume Navaud, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.

²⁸ Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Anvers, Coppenium Diesth, 1571.

²⁹ Voir le frontispice de *La Fabrique du corps humain* de Vésale, ou celui de *Caspari Bauhini Basileensis Theatrum Anatomicum*, Francfort sur le Main, Matthäus Becker, 1605, illustré par Théodore et Jean de Bry.

³⁰ Voir Lina Bolzoni, *La chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, 2005.

³¹ Voir Nicolas Cremona, *Poétique des histoires tragiques*, op. cit.

³² Pierre Boaistuau, *Le theatre du monde ou il est fait un ample discours des miseres humaines, composé en latin par Pierre Boaystuaui, surnommé Launay, natif de Bretagne, puis traduit par luy mesme en François*, Paris, Vincent Sertenas, 1559, Lettre de dédicace à Jacques Betoun, archevêque de Glasgow, f. a ii v^o.

³³ Pierre Bertius, *Theatri Geographiae veteris Tomus prior*, Amsterdam, Jodocus Hondius, 1618 (Arsenal, Fol H 37), préface : « *Hic videre licet tot hominum, tot vrbium, Reipublicarum, Regnorum atque Imperiorum Sedem, in qua Deus Ecclesiam sibi colligit ex iis qui ipsius praeceptis obtemperant. Hoc illud est theatrum in quo Deus mortales ad imaginem suam factos protegit, alit, ornat, fouet, beneficiis praemiisque ad se amandum & colendum inuitat, suppliciiis vero etiam a peccando absterret.* »



La métaphore du théâtre implique donc un point de vue extérieur qui dépasse le point de vue humain. La cosmographie est ainsi construite comme un point de vue extérieur qui embrasse l'ensemble de la terre, comme on peut le voir sur l'illustration de la *Géographie* de Claude Ptolémée, parue en 1522, à laquelle a collaboré Waldseemüller³⁴ et qui représente un œil surplombant duquel partent des lignes géométriques enserrant la terre dans un filet de projection géométrique (Figure 4). Or ce point de vue extérieur est le point de vue divin. Contempler la terre c'est donc contempler l'œuvre de Dieu dans laquelle il agit. La géographie est ainsi « l'œil de l'Histoire³⁵ » pour Abraham Ortelius et l'Histoire est une histoire de la providence. Comme le remarque Claude-Gilbert Dubois dans *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle*, c'est pour cette raison que l'histoire est dramatisée :

On voit naître une conception véritablement dramatique : l'histoire est une pièce représentée dont l'épilogue est le triomphe de Dieu, et dont l'intrigue est liée à la lutte que se livrent les fidèles et les adversaires, en ce monde, du Royaume de la Fin³⁶.

L'écriture de l'histoire se place de ce fait dans une perspective eschatologique dans laquelle la providence remplace le destin antique. Elle explique le caractère répétitif de l'histoire et la façon dont les événements apparaissent comme la réalisation de prophéties bibliques. Ainsi la scène cannibale de Sancerre est-elle d'abord présentée comme la réalisation des prophéties du Lévitique et du Deutéronome :

Car comme il proteste en sa Loy qu'il reduira ceux qui n'obeiront pas à ses Commandemens en tel estat, que durant le siege il fera que les meres mangeront leurs enfans : les enfermez dans Sancerre [...] n'ayant pas bien fait leur profit de la cognoissance qu'il leur avoit baillée [...] ont veu commettre ce crime prodigieux, barbare et inhumain, perpetré dans l'enclos de leurs murailles³⁷.

Dès lors, il est utile d'écrire les événements en faisant jouer l'intertextualité car c'est un moyen d'en extraire le sens. Frank Lestringant et Bruna Conconi ont ainsi montré comment le livre de Jérémie et la *Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe³⁸ permettaient à Jean de Léry de construire son interprétation du siège de Sancerre et du rôle personnel qu'il y avait joué. Il évitait ainsi de présenter la défaite protestante comme le résultat d'une condamnation divine, et masquait son rôle de traître sous celui du négociateur³⁹. Le témoignage historique se conçoit donc comme une justification devant le tribunal du jugement dernier dans lequel Dieu est le spectateur qui juge.

Enregistrer le monde dans des théâtres de mots, c'est dès lors se mettre en position d'accéder à une méditation spirituelle⁴⁰. Pierre Bertius déclare ainsi que « l'étude de la Géographie a assurément un grand pouvoir de réunir nos esprits à Dieu puisque les œuvres de

³⁴ Claude Ptolémée, *Géographie*, Joannes Grieninger, Strasbourg, 1522, vue 179 (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvib55006586n/f176.item>).

³⁵ Abraham Ortelius, *Theatre de l'Univers, contenant les cartes de tout le monde avec une breve declaration d'icelles*, Anvers, Christophe Plantin, 1587, « Au lecteur debonnaire », n. p.

³⁶ Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'Histoire en France au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1977, p. 18.

³⁷ Léry, *Histoire de Sancerre*, p. 290, voir Lev. 26 et Deut. 28.

³⁸ On sait aussi que la scène de cannibalisme maternel se trouve déjà chez Flavius Josèphe, *La Guerre des Juifs*, Livre VII, chap. VIII (voir Géralde Nakam dans *Histoire de Sancerre*, p. 167).

³⁹ Bruna Conconi, *Le Prove del testimone*, p. 71-119, et Frank Lestringant, *Le Huguenot et le Sauvage*, Paris, Aux Amateurs de Livres, diff. Klincksieck, 1990, p. 75.

⁴⁰ Sur ce sujet voir Jean-Marc Besse, *Les grandeurs de la terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Paris, ENS éditions, 2003, et *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2009, Cahiers Saulnier, n° 26.



sa providence sont visibles tant sur terre et mer que dans le Soleil et la Lune⁴¹ ». L'histoire joue le même rôle pour Jean Crespin :

La memoire de choses tant memorables, advenues en ce temps, nous doit picquer et solliciter vivement à une meditation continuelle des merveilles du Seigneur, et convient croire que l'oubliance ou supression d'icelles, sera un jour cher vendue à ceux qui l'auroyent peu faire entendre et publier par toute la terre⁴².

Une telle conception fait penser aux exercices de Loyola qui développent la méditation par l'application des sens et la composition des lieux. La même méthode justifie le dispositif spectaculaire du théâtre des cruautés de Verstegan :

Jésus-Christ vous en [du théâtre] fait l'entrée, il vous en ouvre la porte, il vous requiert d'y passer, d'autant qu'au plus haut de l'échafaud [la scène], on y contemple sa croix, on médite sa passion, et n'a d'autre désir sinon qu'avec lui nous buvions le calice d'amertume, pour un temps, afin de boire par après et à longs traits le hanap de liesse immortelle. Que direz-vous si de spectateurs on vous fait un jour cette grâce de monter sur ce théâtre afin de jouer le rôle d'un martyr et d'un patient ? O le temps nous en menace fort, tout y est appareillé, l'Église s'y prépare, les catholiques s'y attendent [...] ⁴³.

Se représenter le monde comme un théâtre c'est en comprendre la structure tragique ordonnée autour de la passion du Christ dont témoigne la suite des martyrs. Les images rhétoriques et picturales sont donc des voies d'accès au sens spirituel parce qu'elles donnent une figure visible de l'histoire et que l'émotion qu'elles suscitent permet de sortir de soi-même.

⁴¹ Pierre Bertius, *Theatri Geographiae veteris Tomus prior*, op. cit., préface, « *Habet certe Geographiae studium ingentem vim ad animos nostros Deo coniungendos, quippe quum Prouidentiae ipsius opera tan conspicua sint in terra ac mari, quam in Sole & Luna.* »

⁴² Jean Crespin, *Histoire des vrays tesmoins*, op. cit., livre VI, fol. 442 v^o.

⁴³ Richard Verstegan, *Le Théâtre des cruautés*, op. cit., p. 62.

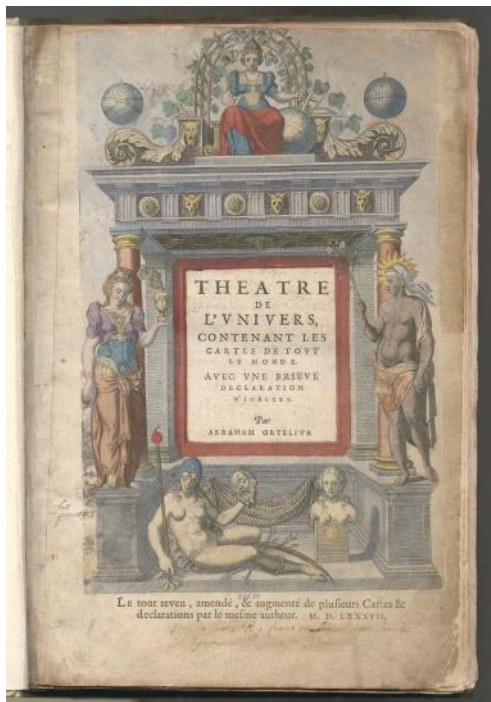


Fig. 1. Abraham Ortelius, *Theatre de l'Univers, contenant les cartes de tout le monde avec une breue declaration d'icelles*, Anvers, Christophe Plantin, 1587 (en ligne : https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_o8978/?sp=1).



Fig. 2. Gaspard Bauhin, *Theatrum anatomicum*, Francfort sur le Main, Matthäus Becker, 1605, illustré par Théodore et Jean de Bry (en ligne : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/page/?31867&p=1>).



Fig. 3. André Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Joannis Oporinus, 1543 (en ligne : http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206_47294&numfiche=56&mode=3&offset=0&ecran=0).



Fig. 4. Claude Ptolémée, *Géographie*, Joannes Grieninger, Strasbourg, 1522, fol. 85^v (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt1vb55006586n/f176.item>).



L'IMAGE AGISSANTE

Roland Barthes a bien montré pour Ignace de Loyola⁴⁴ que le principe s'est forgé dans la partie des traités de rhétorique consacrée à la mémoire. Pour mémoriser, les traités ont développé des techniques à partir de l'observation du fonctionnement de la mémoire naturelle. Or la mémoire chez Aristote ou chez Platon est décrite comme l'impression d'images dans la psyché⁴⁵. Plus généralement Aristote déclare qu'« il n'est pas possible de penser sans image⁴⁶ ». L'image intervient donc dans toutes les opérations intellectuelles : la pensée, la mémoire, l'imagination. Aristote fait aussi remarquer que l'image résulte de la sensation et qu'elle lie ainsi l'âme et le corps⁴⁷. L'image est donc non seulement au croisement de toutes les opérations intellectuelles et spirituelles mais elle est aussi au croisement de l'âme et du corps. Elle cristallise l'ensemble de l'expérience humaine. De plus, sa recreation artificielle permet de remonter à ces expériences dans leur plénitude, en particulier en impliquant le corps dans l'intellection. L'image artificielle permet de garder en mémoire grâce à des associations. L'esprit utilise ainsi le mécanisme de la métaphore qui relie deux réalités moins par comparaison que par une interaction mise en œuvre par le sujet pour produire de l'intelligible à partir d'une émotion sensible. Le « corps imaginant⁴⁸ » décrit par Jackie Pigeaud fabrique une représentation en acte capable de maintenir les forces contradictoires qui animent l'être.

De fait, la description du cannibalisme sous la forme de scène permet à Jean de Léry de manifester l'inscription de l'histoire dans le corps. Histoire de débats idéologiques, l'histoire des guerres de religion est aussi une histoire des corps. La description de la scène énumère les membres du cadavre enfantin et reproduit dans le texte le mouvement qui conduit Léry à vomir lors de l'événement. La scène primitive est une scène d'autopsie au sens de « dissection ». Cette inscription marque aussi la dimension personnelle de cette écriture. Léry vomit comme s'il avait lui-même ingéré le corps humain. « Plus voir qu'avoir » annonce sa devise⁴⁹ mais sans doute faut-il entendre que voir c'est avoir, incorporer l'expérience pour l'imprimer. Le passage peut se schématiser ainsi : j'ai vu, j'ai vomi, je me suis souvenu, j'écris. Au cœur de ce chapitre sur la famine, le premier mouvement qui raconte tout ce qu'on peut manger d'inhabituel culmine avec l'anthropophagie. À partir de là, le chapitre est occupé par le récit de ce qui se passe aux marges de la ville puis par des scènes mémorables et exemplaires de martyrs de la faim. L'organisation du texte signifie que le siège a conduit à incorporer des corps étrangers qu'il s'agit de transmuter de l'expérience personnelle autobiographique à sa figuration scripturale⁵⁰. L'image artificielle de la scène tragique fixe le souvenir et son sens dans une forme esthétique qui se propose à l'interprétation. Ainsi, comme l'ont analysé Frank Lestringant et Mathilde Bernard, le cannibalisme de Sancerre dans sa forme endogène et même tecnophage – terme désignant la dévoration de ses enfants – interroge l'intérieur de la communauté protestante, sa situation

⁴⁴ Roland Barthes, préface à saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, traduits de l'espagnol par Jean Ristat, Paris, Union Générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972.

⁴⁵ Voir Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, dans *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, G.-F., 2000, analysé par Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Rivages poches, 1998 pour cette édition, p. 122-144, et par Lina Bolzoni, *La Chambre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁶ Aristote, *De la mémoire*, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁷ Voir les travaux de Jackie Pigeaud, « Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'Humeur au Trope », *Les Études classiques*, n° 46 (1), 1978, p. 23-31.

⁴⁸ Jackie Pigeaud, *De la mélancolie. Fragments d'une poétique de l'histoire*, Paris, éditions Dilecta, 2006, p. 129.

⁴⁹ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 56.

⁵⁰ Sur ce processus nous renvoyons à nos articles « Écriture de l'histoire et fiction de soi chez Jean de Léry », dans *Fiction et histoire*, textes réunis par Zbigniew Prychodniak et Gisèle Seginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2011, p. 105-116 et « "Au milieu d'un million de sépulcres", l'écriture comme salut chez Jean de Léry », *Travaux et recherches de l'UMLV*, n° 12, avril 2006, p. 65-84.



historique minoritaire et assiégée⁵¹ ainsi que l'abandon persistant de certains de ses membres au péché et leur capacité à quitter la communauté⁵². Pour Denis Crouzet, « les cannibales de Sancerre [...] renvoient à Léry l'image de lui-même niée [...] lui-même en situation d'être barbare, de porter la barbarie au fond de lui⁵³ ». On peut ajouter que la place que se donne Jean de Léry désigne l'ambiguïté de sa position. Le vomissement du spectateur le transforme en acteur de la scène. Il ne se contente pas de voir, ni même de décrire, il produit lui-même une action. Or cette action d'expulsion de ce qui est ingéré apparaît comme un miroir de l'incorporation cannibale. L'image du cannibalisme fait expulser tout ce qu'on a ingéré invitant ainsi à penser que tout ce que l'être humain a en lui est corrompu. Pour reprendre le vocabulaire de Claude Lévi-Strauss, « l'*anthropoémie* (du grec *émeïn*, vomir)⁵⁴ » répond à l'anthropophagie. Le dispositif textuel signifie que le tragique relève non seulement du fait que le cannibalisme soit intrinsèque à la ville et à la communauté protestante mais aussi que toute ingestion finalement est coupable. Il révèle en miroir que toute l'humanité est intimement souillée par le péché. Le sujet spectateur est ainsi invité à disséquer sa propre intériorité, en sachant que l'opération est mortifère. Enfin, c'est dans l'épreuve sensible de la vue que le sens se dévoile.

L'ÉTRANGE TRAGÉDIE BRÉSILIENNE

Le cannibalisme brésilien qui est d'une toute autre nature est aussi décrit comme une « tragédie » mais une « étrange tragédie⁵⁵ ». Il provoque également les sentiments caractéristiques de la dramaturgie grecque :

Je pourrais encore amener quelques autres semblables exemples, touchant la cruauté des sauvages envers leurs ennemis, n'estoit qu'il me semble que ce que j'an ay dit est assez pour faire avoir horreur, et dresser à chacun les cheveux en la teste⁵⁶.

En effet si l'on retient volontiers le relativisme qui conclut le chapitre à des fins d'argumentation polémique au service des réformés, il est pourtant intéressant de revenir sur la description des pratiques du chapitre XV pour montrer d'autres enjeux. Ainsi, parmi les voyageurs du XVI^e siècle qui décrivent ce cannibalisme tupi, Léry est sans doute celui qui le décrit le plus systématiquement comme une représentation à destination des ennemis mais aussi de la communauté qui l'organise. Pour donner « crainte et espouvantement aux vivans⁵⁷ », chaque membre de la communauté tient un rôle avec des paroles à prononcer, des attitudes à tenir qui relèvent du jeu, comme le montre la description de l'attitude prescrite à celle qu'on a donnée pour femme au prisonnier que l'on finit par manger :

[...] elle se mettant aupres du corps fera quelque petit dueil, car suyvant vrayement ce qu'on dit que fait le Crocodile : assavoir que ayant tué un homme il pleure aupres avant que de le manger, aussi apres que ceste femme aura fait ses tels quels regrets et jetté quelques feintes larmes sur son mari mort, si elle peut ce sera la premiere qui en mangera⁵⁸.

⁵¹ Frank Lestringant, *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, PUF, coll. « Histoires », 1996, p. 69-73.

⁵² Mathilde Bernard, « Scandaleux... » art. cité.

⁵³ Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion vers 1525-vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p. 162.

⁵⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 448.

⁵⁵ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 369, commenté par Grégoire Holtz, *Jean de Léry, op. cit.*, p. 114-116.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 374.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 366.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 361.



Il s'agit bien d'une pièce, dont Léry saisit parfaitement le caractère rituel, ordonné, rationnel⁵⁹ et codifié exprimé par la dramaturgie⁶⁰. Or ce qui constitue ce rite c'est non seulement le fait de manger mais le fait de regarder. La première phase de l'exécution consiste à « [exposer] à la vue⁶¹ » le condamné. Et pour y procéder les Tupi appellent « leurs plus proches voisins, pour être spectateurs de la mort de leur prisonnier⁶² ». Léry semble avoir assisté à plusieurs de ces rituels puisqu'il rapporte dans le chapitre plusieurs scènes différentes⁶³. Or il met aussi en évidence qu'être spectateur, c'est être acteur de cette scène car tous ceux qui ont regardé mangent :

[...] tous ceux qui ont assisté à voir faire le massacre, estans derechef resjouis à l'entour des *boucans*, sur lesquels avec œillades et regards furibonds ils contemplent les pieces et membres de leurs ennemis : quelque grand qu'en soit le nombre chacun, s'il est possible, avant que sortir de là en aura son morceau⁶⁴.

Le rituel cannibale permet de prendre conscience de l'importance de la dimension spectaculaire de la cruauté. L'incorporation finale n'a de sens que comme aboutissement de la mise en scène d'un spectacle. En poussant le trait, on pourrait dire que c'est le spectateur qui fait la cruauté et c'est ce qui fait que la constitution de théâtres de cruautés en mots ou en images laisse perplexe. Frank Lestringant a sans doute raison de dire que « l'ambiguïté est indéniable : l'image exalte moins la patience des victimes que l'imagination fertile des bourreaux⁶⁵ ». On connaît par ailleurs les travaux de Denis Crouzet décrivant de nombreux crimes des guerres de religion comme une actualisation de scènes⁶⁶ représentées antérieurement par les mots ou les images. L'historien ajoute que la fin du siècle met en cause cette représentation de la violence qui perd sa légitimité⁶⁷. On comprend dès lors la défiance protestante vis-à-vis de l'image et du théâtre.

Le travail de Jean de Léry tient donc la corde raide. Il s'agit de se constituer en spectateur qui dénonce par opposition aux spectateurs-acteurs qui approuvent. S'il montre les scènes cruelles, c'est pour blâmer à travers ces exemples l'errance humaine. En ce sens, la codification de la représentation littéraire peut apparaître comme un analogue de la codification cérémonielle de ce que l'ethnologie elle-même désigne comme « la tragédie cannibale⁶⁸ » en invoquant le texte de Léry, mais qui en inverse le sens. Montrer le cannibalisme comme une tragédie c'est constamment rappeler le paradigme chrétien pour éviter la fascination mimétique. On peut toujours relativiser la cruauté des modes de mise à mort, la croyance à ce qui se passe après la mort n'est pas comparable. Deux anecdotes impliquant personnellement le narrateur le signifient. La première est celle de la prisonnière que le voyageur essaie de convertir avant qu'elle ne soit mise à mort⁶⁹. Or, non seulement elle refuse après avoir demandé à son interlocuteur ce qu'il lui donnerait en échange, mais en plus elle rit : « elle s'en riant derechef, fut assommée et

⁵⁹ Grégoire Holtz, *Jean de Léry, op. cit.*, p. 115.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁶¹ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 356.

⁶² *Ibid.*, p. 373.

⁶³ *Ibid.*, p. 357 : « Et de fait, un jour que j'étois en un village nommé *Sarigoy*, je vis un prisonnier qui de ceste façon [...] » ; p. 359 : tentative de conversion d'une prisonnière ; p. 360 : « j'en ay veu qui du premier coup tomboyent » ; p. 370 : « quand ils nous presentoyent de ceste chair humaine de leurs prisonniers pour manger [...] » ; cependant certaines sont aussi présentes dans les *Singularitez de la France Antarctique* de Thevet et peuvent être de seconde main.

⁶⁴ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 365.

⁶⁵ Frank Lestringant, *Le Théâtre des cruautés, op. cit.*, p. 43.

⁶⁶ Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*

⁶⁷ *Ibid.*, Livre II, p. 165.

⁶⁸ Isabelle Combès, *La tragédie cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*, Paris, PUF, 1992, p. 27 et p. 80.

⁶⁹ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 358.



mourut de ceste façon⁷⁰ ». L'ellipse étonnante de la phrase semble sanctionner le rire par la mise à mort dans le rituel. Le tragique triomphe de la tragi-comédie et l'ironie de la femme est retournée contre elle. Le courage de la prisonnière est dévalorisé par le rappel de la tragique damnation. Quelques pages plus loin, le narrateur raconte l'histoire du *Margaja* christianisé Antoni. Contrairement aux autres prisonniers qui affrontent la mise à mort comme un honneur, Antoni ne souhaite pas mourir. Les Français projettent de le sauver, mais les Tupi, plus rapides, le tuent et le dépècent :

[...] il y en eut qui nous menerent en une maison, où nous vismes les pieces du corps du pauvre Antoni sur le *Boucan* : mesmes parce qu'ils cognurent bien qu'ils nous avoyent trompez, en nous montrant la teste, ils en firent une grande risée⁷¹.

Le rire des Indiens, si bien analysé par Frank Lestringant⁷², souligne ici une ironie tragique. La découverte des membres du prisonnier rappelle la scène tragique de Sancerre. L'identité chrétienne du prisonnier permet au narrateur de s'identifier à lui et elle met en cause le caractère acceptable d'une anthropophagie ritualisée exogène dans laquelle le fait de manger ses ennemis stabilise les systèmes d'alliances. L'auteur semble également particulièrement sensible à la mise à mort des enfants, enfants des ennemis d'une part, et enfants nés du mariage que l'on fait faire au prisonnier dans la communauté qui va le mettre à mort parfois après un long temps de captivité pendant lequel il semble devenu membre de la communauté⁷³. La mère cannibale est ainsi également présente au Brésil et c'est précisément pour raconter cet aspect de la coutume que Léry utilise l'expression d' « étrange tragédie » :

Pour la fin de ceste estrange tragedie, s'il advient que les femmes qu'on avoit baillées aux prisonniers demeurent grosses d'eux, les sauvages, qui ont tué les peres, allegans que tels enfans sont provenus de la semence de leurs ennemis (chose horrible à ouir, et encor plus à voir), mangeront les uns incontinent apres qu'ils seront naiz : ou selon que bon leur semblera, avant que d'en venir là, ils les laisseront devenir un peu grandets⁷⁴.

Comme l'explique le texte, la mère n'est pas reconnue comme mère de cet enfant dans le système de filiation, cependant le cœur du tragique au Brésil comme à Sancerre et comme chez les Atrides, c'est finalement d'interroger ce qui fait communauté ou famille. Le mariage initial instaure l'étrange paradoxe des « beaux-frères ennemis⁷⁵ » commenté par Hélène Clastres comme une manière de transformer l'ennemi, l'être humain institué étranger, en membre de sa famille pour le manger, une façon de le priver ainsi « de place dans sa propre communauté⁷⁶ » pour l'assigner à la place intenable de « l'ennemi devenu beau-frère », victime du sacrifice.

Le retour du terme « tragédie » à la fin du chapitre à propos des horreurs de la guerre civile et en particulier des massacres de la Saint-Barthélemy, « sanglante tragedie⁷⁷ », clôt le paradigme en ramenant l'étrange à la comparaison avec le propre. La réécriture de ces scènes

⁷⁰ *Ibid.*, p. 360.

⁷¹ *Ibid.*, p. 373.

⁷² *Ibid.*, p. 15-39.

⁷³ *Ibid.*, p. 354.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 369-370.

⁷⁵ Voir Hélène Clastres, « Les beaux-frères ennemis. À propos du cannibalisme tupinamba », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, n° 6 (*Destins du cannibalisme*), automne 1972, p. 71-82, repris dans *Revue du Mauss*, 2020/1 (*La violence et le mal*), p. 53-68 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2020-1-page-53.htm>).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁷ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 376.



tragiques en 1585-1599, présentée au chapitre XV^{bis}, les amplifie et souligne leur caractère visuel⁷⁸ en ayant recours à l'*ekphrasis* de trois « Tableaux⁷⁹ » imaginaires représentant le cannibalisme brésilien, les cruautés des Turcs et celles des guerres civiles française. Chaque scène « hydeuse » provoque l'horreur associée au tragique. Devenu écrivain, Jean de Léry utilise les pouvoirs de la représentation pour en renverser l'effet. Il se situe en cela dans la lignée d'un Goulart racontant la Saint-Barthélemy comme « la tragédie des tragédies⁸⁰ » et cherchant à réactualiser le souvenir de l'événement pour le comprendre mais aussi pour le juger. La figuration de l'événement sous forme d'une scène, d'un tableau, permet ainsi la comparaison parce que l'utilisation d'un même code esthétique montre la dimension universelle de l'épisode. L'*exemplum* moral est donc indissociable de la rhétorique qui le met en œuvre ; pour démontrer il faut montrer parce que l'image renvoie à d'autres images dans un système analogique omniprésent. Cependant chez Léry, le récit des violences ne se limite pas à celui des violences des autres, ni au Brésil, ni en France ; et il interroge ainsi profondément la source du tragique et invite à penser qu'il est constitutif de la condition humaine.

AUTOPSIE D'UNE CONDITION TRAGIQUE

En effet, l'ajout du chapitre XV^{bis} donne lieu à un témoignage d'extrême cruauté commise par les soldats réformés dans une scène à laquelle Léry a assisté comme pasteur. Les images artificielles des *ekphraseis* des tableaux d'histoire « joint les Cartes⁸¹ » des massacres qui sont sans doute les images de Tortorel et Perrissin ont permis de remonter à la mémoire de l'image personnelle. Les victimes sont une femme rescapée et son enfant, personnages qui concentrent les effets pathétiques et qui symbolisent la guerre civile dans laquelle on a « veu la France si outrageusement ensanglantée, par ses propres enfans⁸² ». Le cas illustre la nature de crise identitaire que l'écriture des scènes tragiques permet de représenter afin de produire un effet cathartique. Il faut vomir parce qu'on a incorporé l'élément produisant la violence. On pourrait même parler d'une volonté d'exorciser la cruauté qui s'est emparée d'êtres humains semblables au soldat « dénaturé⁸³ » et « endiable⁸⁴ » que le pasteur a tenté d'arrêter. La leçon, en Berry comme au Brésil, est que tous doivent « avec [la rescapée] lamenter telle chose advenuë, quand tout estoit dit, à cause des péchez de nous tous [...]»⁸⁵ ; le tragique est fondamentalement celui de la condition pécheresse de l'humanité, au-delà de la désignation des alliés et des ennemis. Et le paradigme tragique révèle l'universalité du mal.

Le tragique renvoie à l'origine du mal et il s'exprime ainsi particulièrement dans les motifs familiaux qui déclinent de manière métonymique la relation avec l'origine. Les tragédies dévoilent l'origine d'un mal qui s'exprime dans des cycles de vengeance. De la même manière, les motifs cannibales et sexuels se rejoignant dans l'évocation des ventres et des orifices de l'incorporation apparaissent comme des motifs de l'origine. Ils permettent de figurer le mystère de l'être à travers les diverses relations physiologiques entre l'intérieur et l'extérieur du corps que mettent en jeu la sexualité, la naissance et l'alimentation. L'intériorité est tragiquement inaccessible, surtout celle qui nous a donné vie. Et plus encore que l'intériorité corporelle la relation du corps à l'esprit porte un mystère fondamental qui s'exprime aussi dans l'hérédité. Les

⁷⁸ Pour l'analyse de la rhétorique visuelle de *l'Histoire d'un voyage*, voir Grégoire Holtz, *Jean de Léry, op. cit.*, p. 165-170.

⁷⁹ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 584.

⁸⁰ Voir Cécile Huchard, *D'encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 303-358.

⁸¹ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 583.

⁸² *Ibid.*, p. 588.

⁸³ *Ibid.*, p. 590.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 591.

⁸⁵ *Ibid.*



contemporains de Léry perçoivent très bien que la violence physique des guerres de religion « force les consciences⁸⁶ » et en quelque sorte les révèle quand elles affirment leur résistance au mal. La scène tragique propose ainsi un lieu pour figurer la relation du sujet à son histoire. L'être peut dès lors affronter les émotions vives qu'elle lui procure et tenter de convertir la violence qu'elle cristallise en la transformant en scène judiciaire pour obtenir un effet de « ressaisissement, par la vue ou par les mots⁸⁷ » ou de consolation sur le modèle de l'effet produit par la fresque de la prise de Troie contemplée par Énée à Carthage, modèle évoqué par Melanchthon dans la préface à la *Brevis historia Populi judaici* de Paul Eber traduit par Jean Crespin en 1561⁸⁸. La représentation s'offre alors à l'interprétation historique et permet d'appréhender des conduites humaines mortifères.

Le miroir de la représentation tragique invite ainsi à choisir son rôle et à prendre de la distance. En effet, Léry passif devant la scène cannibale de Sancerre remplit le rôle actif de pasteur défendant la victime et prêchant l'évangile dans la scène du chapitre XV^{bis}. Entre les deux scènes du pasteur Léry, le voyageur Léry joue un rôle trouble. Car la leçon cannibale est que « tout le monde y participe⁸⁹ ». Tout le monde mange ou est mangé et les beaux-frères ennemis se ressemblent étrangement comme le souligne Isabelle Combès : « Alternativement cannibales et cannibalisés, le meurtrier (future victime) et sa victime (ex-meurtrier) apparaissent bien proches l'un de l'autre, étrangement semblables dans leur commune destinée⁹⁰ ». Par ailleurs, les règles sont instables. On mange aussi bien les femmes et les enfants que les guerriers et à côté du rituel si réglé, il existe un cannibalisme « sans apprêt » dont témoigne également Léry à propos du massacre du village Margaja dans lequel « aussi les petits enfans à la mammelle y furent rostis tous entiers⁹¹ ». Un personnage cependant semble pouvoir échapper à cette tragi-comédie, celui du chamane qui est aussi un voyageur, le voyageur mystique qui guide vers la terre sans mal de la mythologie tupi : « le chamane "vagabond", au pouvoir supra-local, n'est de fait l'ennemi de personne ; nul n'est justifié pour le dévorer. Le *karai* est un Autre – sans feu ni lieu, sans famille – partout, et pour tous⁹² ». Léry voyageur a donc des affinités certaines avec ce chamane⁹³ dont il dresse un portrait très contrasté au chapitre suivant. Les « faux Prophetes qu'ils nomment Caraïbes⁹⁴ » assimilés de manière satiriques aux prêtres catholiques « porteurs de Rogatons en la Papauté⁹⁵ » sont à la fois ceux qui confondent le signe de la marotte avec le divin et ceux qui organisent la plus belle fête que Jean de Léry ait jamais vu. Ils permettent ainsi d'explorer toutes les fonctions de la représentation et de révéler la dimension tragique de la fascination qu'elle exerce.

En effet, on peut proposer de lire les récits de Jean de Léry comme une mise en abyme de la question de la représentation de la violence, dans un contexte beaucoup plus large qui donne à la question de la représentation et des signes une place centrale dans l'affrontement entre réformés et catholiques, dans cette « révolution symbolique » étudiée par Olivier

⁸⁶ Voir par exemple le titre de Sébastien Castellion, *Conseil à La France désolée. Auquel est monstré[e] la cause de la guerre presente, et le remede qui y pourroit estre mis : et principalement avisé si on doit forcer les consciences*, [s. l., s. n.], 1562.

⁸⁷ Voir, à propos de Goulart, Cécile Huchard, *D'encre et de sang*, op. cit. p. 324.

⁸⁸ Bruna Conconi, *Le Prove del testimone*, op. cit., p. 128.

⁸⁹ Hélène Clastres, « Les beaux-frères ennemis », art. cité, p. 65.

⁹⁰ I. Combès, *La tragédie cannibale*, op. cit., p. 67.

⁹¹ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 371.

⁹² I. Combès, *La tragédie cannibale*, op. cit., p. 223.

⁹³ C'est encore plus frappant pour Hans Staden, voir notre article « Place du spectateur et fonction de l'image dans la partie brésilienne des Grands voyages de Théodore de Bry », dans *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, Anne Lafont (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2010, p. 79-95.

⁹⁴ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 396.

⁹⁵ *Ibid.*



Christin⁹⁶ et dont Frank Lestringant⁹⁷ a analysé le caractère structurant pour l'écriture de Jean de Léry. Comme l'explique Frank Lestringant, on peut considérer que les Réformés sont des « tropistes » qui font de l'hostie un signe alors que les catholiques donnent au signe de l'hostie le pouvoir de devenir une réalité corporelle, celle du corps du Christ. Or Léry remarque dans le chapitre XV que

[les Tupi] qui ont commis ces meurtres [...] se feront non seulement inciser jusques au sang, la poitrine, les bras, les cuisses, le gras des jambes, et autres parties du corps : mais aussi, afin que cela paroisse toute leur vie, ils frottent ces taillades de certaines mixtions et pouldre noire, qui ne se peut jamais effacer [...] ⁹⁸.

Si l'on considère le cannibalisme comme une pratique de représentation de la violence, suivant l'expression de Montaigne⁹⁹, on voit que cette représentation ne remplace cependant pas la violence. Elle ajoute des violences. La théâtralisation met en évidence le rôle de la vue et de la ritualisation spectaculaire dans la cruauté, dimension très bien identifiée par Montaigne dans le chapitre de la cruauté, dans lequel il définit le comble de la cruauté, à l'aide d'une citation de Sénèque, comme un acte effectué pour le plaisir de donner en spectacle la souffrance¹⁰⁰. Or Jean de Léry paraît également interroger les pouvoirs de différentes formes de représentation puisqu'il ajoute au texte la représentation en image « du sauvage deschiquetez » qui lui paraît un complément nécessaire de la description. Le texte met ainsi en évidence ce qu'on peut désigner comme un tragique de la représentation : aucune représentation ne peut restituer la puissance de l'être, elle le supprime toujours, le révèle comme mort et laisse apparaître dans ce mouvement la cruauté de la condition humaine qui sait prendre plaisir à la transsubstantiation esthétique de l'horreur. La représentation tragique de la vengeance allant jusqu'à la dévoration de ses propres enfants du Brésil à Sancerre ne libère pas du cycle de la répétition mortifère.

La représentation cannibale est finalement une invitation à regarder en soi pour traquer l'âme comme le regard divin peut le faire. Elle interroge les limites de « l'observation participante¹⁰¹ » pouvant faire de l'observateur un acteur imitant les observés, qui pourrait se prendre au jeu. Elle signifie en effet la manière dont le regard engage l'être. Grégoire Holtz signale à cet égard l'importance de la notation sur les truchements qui ont eu des relations sexuelles avec les Indiennes, ont engendré des enfants et ont « tué et mangé des prisonniers » ; elle marque la distance à garder pour ne pas tomber dans l'ensauvagement. La scène du chapitre XVI dans laquelle le voyageur « pour voir ce mystère¹⁰² » de la cérémonie tupi observe par « un petit pertuis en la couverture¹⁰³ », semble donner un modèle de l'observation à bonne distance. Cependant, Léry entre ensuite dans la maison. Il franchit le seuil et il n'est pas impossible de penser qu'il en a franchi d'autres, comme les truchements tant décriés. Car on a vu que la règle habituelle des Tupi dans la cérémonie cannibale était que tous ceux qui regardent mangent. Le travail d'écriture tente ainsi de mettre à distance de l'auteur la scène tragique, mais l'universalité du paradigme tragique mine cette tentative. Si l'humanité toute entière est

⁹⁶ Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, éditions de minuit, 1991.

⁹⁷ Frank Lestringant, *Une sainte horreur*, op. cit. et *Le cannibale*, op. cit., p. 127-134.

⁹⁸ Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 368.

⁹⁹ Montaigne, *Essais*, I, 30 : « Ce n'est pas comme on pense pour s'en nourrir, ainsi que faisaient anciennement les Scythes, c'est pour représenter une extrême vengeance ».

¹⁰⁰ Montaigne, *Essais*, II, II, le comble de la cruauté est : « *ut homo hominem, non iratus, non timens, tantum spectaturus, occidat* », « que l'homme tue un homme sans colère, sans crainte, seulement pour le voir expirer » (Sénèque, Ep., XC).

¹⁰¹ Grégoire Holtz, « De l'«ensauvagement» à l'observation participante : archéologie d'une catégorie anthropologique », *Clio@Themis*, n° 16, 2019 (en ligne : <http://journals.openedition.org/cliiothemis/485>).

¹⁰² Léry, *Histoire d'un voyage*, p. 397.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 401.



coupable, si la vengeance inter-ethnique entraîne toute personne présente au Brésil dans le système des alliances et des guerres, même si l'on ne participe pas au cannibalisme, on en porte, comme tout être humain, la tache.

Le tropiste Léry invite ainsi à reconnaître la place centrale de la représentation d'un point de vue anthropologique sans se limiter à la culture occidentale. Il relie les pratiques littéraires et picturales de son époque à des formes sociales de régulation de la violence pour explorer toutes les ambiguïtés de la représentation. La représentation de l'extrême vengeance est finalement à destination interne. S'il faut manger les ennemis, c'est pour ne pas s'entre-dévorer. L'instauration des beaux-frères ennemis de même que la technophagie brouillent cependant dangereusement les limites. De Sancerre au Brésil, Léry construit la scène tragique d'une inhumanité universelle.

La répétition proposée par la représentation littéraire apparaît cependant comme une chance pour opérer une transformation de l'émotion corporelle vers une intelligibilité à partir de laquelle on puisse refonder une communauté qui accepte une relation de compensation entre le symbolique et le réel. Elle joue pour cela sur les mécanismes de purgation des émotions identifiés par Aristote dans la tragédie auxquels il faut adjoindre l'ensemble des analyses du philosophe concernant les images sensibles, langagières et mentales. Elle permet également de juger pour transformer la vengeance en justice et la libérer de son caractère de cycle sans fin. Jean de Léry se représente enfin lui-même sur cette scène judiciaire autobiographique et il nous montre la transformation du témoin qui vomit à l'écrivain qui raconte et qui juge. Pour cela, face à la dissection opérée par les anthropophages, face au regard qui autopsie le corps démembré, l'écrivain reconstruit à travers l'hypotypose la vivacité du regard personnel ému. La mise en scène et en tableau désigne ainsi l'humanité de l'écrivain face à la cruauté des bourreaux comme une capacité à réfléchir son émotion à travers la distance du travail esthétique. La vivacité de l'image littéraire empêche la pétrification dont menace le cruel regard du lézard-basilic rencontré au Brésil¹⁰⁴. La « corporéité du texte¹⁰⁵ » portée par l'écriture de l'*evidentia* comme l'a analysé Frank Lestringant, restitue ainsi la présence de l'auteur et rend sensible la mélancolie d'un regard confronté à l'ironie tragique de l'Histoire dans laquelle les anthropophages seront anéantis par les anthropoèmes.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 269.

¹⁰⁵ Frank Lestringant, *Jean de Léry ou L'invention du sauvage. Essai sur l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, 3^e éd. [1999], Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 169.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ARISTOTE, *De la mémoire et de la réminiscence*, dans *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, G.-F., 2000.
- BERTIUS Pierre, *Theatri Geographiae veteris Tomus prior*, Amsterdam, Jodocus Hondius, 1618.
- BOAISTUAU Pierre, *Le theatre du monde ou il est fait un ample discours des miseres humaines, composé en latin par Pierre Boaystuaau, surnommé Launay, natif de Bretagne, puis traduit par luy mesme en François*, Paris, Vincent Sertenas, 1559.
- CASTELLION Sébastien, *Conseil à La France désolée. Auquel est monstré[e] la cause de la guerre presente, et le remede qui y pourroit estre mis : et principalement avisé si on doit forcer les consciences*, [s. l., s. n.], 1562.
- CRESPIN Jean, *Histoire des vrays tesmoins de la verite de l'evangile, qui de leur sang l'ont signée, depuis Jean Hus usques au temps present*, s.l., 1570 [1^{ère} édition 1554].
- IGNACE DE LOYOLA, *Exercices spirituels*, traduits de l'espagnol par Jean Ristat, Paris, Union Générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972.
- LA TAILLE Jean de, *Tragédies, Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites*, édité par Elliott Forsyth, 2^e éd., Paris, STFM, 1998.
- LÉRY Jean de, *Histoire mémorable du siège et de la famine de Sancerre*, édité par Géralde Nakam, Genève, Slatkine Reprints, 2000.
- , *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, édité par Frank Lestringant, Paris, Le Livre de poche classique, 1994.
- ORTELIUS Abraham, *Theatrum orbis terrarum*, Anvers, Coppenium Diesth, 1571.
- , *Theatre de l'Univers, contenant les cartes de tout le monde avec une breve declaration d'icelles*, Anvers, Christophe Plantin, 1587.
- POISSENOT Benigne, *Nouvelles histoires tragiques*, 1586, édité par J.-C. Arnould et Richard A. Carr, Droz, Genève, 1996.
- POLYBE, *Histoires*, édité et traduit par Paul Pédech, Paris, Les Belles Lettres, 1970.
- PTOLÉMÉE Claude, *Géographie*, Joannes Grieninger, Strasbourg, 1522.

Textes critiques

- Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Rivages poches, 1998.
- BENEDICT Philip, *Le regard saisit l'histoire. Les guerres, massacres et troubles de Tortorel et Perrissin*, Genève, Droz, 2012.
- BERNARD Mathilde, « Scandaleux Potard et Scandaleux Léry : d'où naît le scandale dans le récit de cannibalisme de l'*Histoire de Sancerre* de Jean de Léry ? », dans *Fabrique du scandale et rivalités mémorielles en France et en Europe (1550-1697)*, Blandine Perona, Isabelle Moreau, Enrica Zanin (dir.), S@voirs Humanistes, n° 2, 2022, Pessac, Université Nouvelle Aquitaine



- éditions, p. 85-94 (en ligne : <https://una-editions.fr/fabrique-du-scandale-et-rivalites-memorielles>).
- BESSE Jean-Marc, *Les grandeurs de la terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Paris, ENS éditions, 2003.
- (dir.), *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2009, Cahiers Saulnier, n° 26.
- BOLZONI Lina, *La chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, 2005.
- CLASTRES Hélène, « Les beaux-frères ennemis. À propos du cannibalisme tupinamba », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, n° 6 (*Destins du cannibalisme*), automne 1972, p. 71-82, repris dans *Revue du Mauss*, 2020/1 (*La violence et le mal*), p. 53-68 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2020-1-page-53.htm>).
- COMBÈS Isabelle, *La tragédie cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*, Paris, PUF, 1992.
- CONCONI Bruna, *Le Prove del testimone*, Bologna, Patron editore, 2000.
- , « “Mais la voix divine nous a baillé autres regles”, L'historien protestant face au devoir d'une nouvelle méthode », dans *L'histoire en marge de l'histoire à la Renaissance*, Paris, éditions rue d'Ulm, 2002, Cahiers Saulnier, n° 19, p. 157-176.
- CREMONA Nicolas, *Poétique des histoires tragiques (1559-1644). “Pleines de chair et de sang”*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- CHRISTIN Olivier, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, éditions de minuit, 1991
- CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion vers 1525-vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
- DUBOIS Claude-Gilbert, *La conception de l'Histoire en France au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1977.
- FRISCH Andrea, *The Invention of the Eyewitness : Witnessing and Testimony in Early modern France*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2004.
- HARTOG François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, coll. »Folio. Histoire », 2007 [2005].
- HOLTZ Grégoire, « De l'“ensauvagement” à l'observation participante : archéologie d'une catégorie anthropologique », *Clio@Themis*, n° 16, 2019 (en ligne : <http://journals.openedition.org/cliothemis/485>).
- , *Jean de Léry, Histoire d'un voyage fict en la terre du Brésil*, Neuilly, Atlande, 2022.
- HUCHARD Cécile, *D'encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Classiques Garnier, 2007.
- LAJARTE Philippe de, « L'écriture du témoignage dans l'*Histoire d'un voyage en terre de Brésil* de Jean de Léry », *Elseneur*, n° 19 (*L'Histoire en miettes, Anecdotes et témoignages dans l'écriture de l'histoire, XVI^e-XIX^e siècle*), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, p. 15-32.
- LESTRINGANT Frank, *Le Huguenot et le Sauvage*, Paris, Aux Amateurs de Livres, diff. Klincksieck, 1990.
- , *Le cannibale grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994.
- , *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, PUF, coll. « Histoires », 1996.
- , *Jean de Léry ou L'invention du sauvage. Essai sur l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, 3^e éd. [1999], Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 169.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.



- NAVAUD Guillaume, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.
- PIGEAUD Jackie, « Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'Humeur au Trope », *Les Études classiques*, n° 46 (1), 1978, p. 23-31.
- , *De la mélancolie. Fragments d'une poétique de l'histoire*, Paris, éditions Dilecta, 2006.
- TROTOT Caroline, « "Au milieu d'un million de sépulcres", l'écriture comme salut chez Jean de Léry », *Travaux et recherches de l'UMLV*, n° 12, avril 2006, p. 65-84.
- , « Place du spectateur et fonction de l'image dans la partie brésilienne des Grands voyages de Théodore de Bry », dans *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, Anne Lafont (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2010, p. 79-95.
- , « Écriture de l'histoire et fiction de soi chez Jean de Léry », dans *Fiction et histoire*, textes réunis par Zbigniew Prychodniak et Gisèle Seginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2011, p. 105-116.
- VERSTEGAN Richard, *Le Théâtre des cruautés de Richard Verstegan (1587)*, édité par Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995.