

Sémiologie de l'interculturalité Heurs et malheurs d'un mythe fondateur

Roch Duval
Université de Montréal

Introduction. Iconicité et Nouveau Monde. Le mythe fondateur brésilien. A primeira missa no Brasil. Conclusion.

Resumen

Brasil se jacta de constituer un crisol cultural en el cual diferentes culturas se fundaron las unas dentro de las otras de manera armoniosa. La promoción de esta armonía racial presidida por el principio de interculturalidad se ha hecho sobre todo con la ayuda del mito fundador del relato de la primera misa en Brasil contado en la carta de Pêro Vaz de Caminha. Sin embargo, si hacemos una lectura detenida del semióforo emitido por los románticos brasileños para introducir en el seno de la población la idea de un “mito fundador” constatamos que el indio está mal representado o literalmente ausente. Este texto quiere ser, de cierta manera, una crítica del mito fundador brasileño.

Résumé

Le Brésil se targue de constituer un creuset culturel dans lequel différentes cultures se sont fondées les unes dans les autres de manière harmonieuse. La promotion de cette harmonie raciale présidée par le principe d'interculturalité s'est notamment faite à l'aide du mythe fondateur du récit de la première messe au Brésil rapporté par la lettre de Pêro Vaz de Caminha. Toutefois, si on fait une lecture attentive du semiophore mis de l'avant par les romantiques brésiliens pour introduire au sein de la population l'idée d'un « mythe fondateur » on constate que l'Indien y est soit mal représenté ou carrément absent. Ce texte se veut, d'une certaine manière, une critique du mythe fondateur brésilien.

1. Introduction

S'il fallait identifier un événement, ne serait-ce qu'un seul, exprimant à la perfection le phénomène à la fois complexe et protéiforme de l'interculturalité, il y aurait fort à parier que la palme reviendrait – accompagnée certes d'une mention honorable en ce qui a trait à la forme, mais assortie d'un sévère avertissement pour le fond, tant certaines de ses manifestations concrètes ont été malheureusement empreintes de la barbarie la plus abjecte – au processus historique de la découverte du Nouveau Monde. En effet, le processus historique du *Descubrimiento* – que d'aucuns d'ailleurs qualifient en fait de processus d'*Encubrimiento*¹ – marque un jalon important dans l'histoire de la rencontre

¹ Marchant sur les brisées de l'historien mexicain Edmundo O'Gorman, Enrique Dussel dresse un constat critique et circonstancié de la faillite du phénomène de la « découverte » des Amériques. Il serait plus juste Duval, Roch. 2011. “Sémiologie de l'interculturalité: Heurs et malheurs d'un mythe fondateur”. *Tinkuy. Boletín de investigación y debate* 16: 123-140.
ISSN : 1913-0481

de cultures qui, à l'origine, s'étaient épanouies et développées indépendamment l'une de l'autre, sans même soupçonner leur existence réciproque. Cependant, s'il n'y avait pas eu un désir patent de combler ce gouffre béant d'incompréhension mutuelle par l'entremise de l'interculturalité, il y a fort à parier qu'elles seraient demeurées à tout jamais irrémisiblement étrangères l'une de l'autre (Andrés Roig 1992 : 37-50). Le caractère peu commun – et, à l'époque, d'une ampleur encore jamais observée dans l'histoire de l'Humanité – de cette rencontre inopinée (et parfois violente) entre deux cultures si distantes et éloignées, constitue le parangon d'une différence radicale, d'une altérité fondamentale et irrécusable, que seul la patiente entreprise de l'interculturalité² permet peu ou prou de surmonter ou du moins de neutraliser afin qu'émerge ultimement un dialogue et une conciliation salvatrice.

Afin de comprendre d'une manière un peu plus précise l'articulation complexe du processus de l'interculturalité mis en œuvre lors de la découverte du Nouveau Monde, nous jugeons opportun de faire porter notre analyse sur un exemple concret et historiquement avéré afin de limiter ce champ d'investigation déjà si large et ceci, bien entendu, pour éviter la tentation de digresser ou d'inutilement partir à la dérive vers des thèmes afférents où risqueraient de nous conduire une réflexion débridée. Cela risquerait fort de trop diluer – au risque d'en présenter un vulgaire simulacre – la problématique poursuivie dans ce texte. Par conséquent, l'aspect particulier de la dynamique de l'interculturalité que nous désirons exposer ici concerne en premier lieu la déconstruction³ – au sens derridien du terme, c'est-à-dire, sommairement, la tentative d'exposer les contradictions inhérentes à tout discours pour en montrer les enjeux qui y sont disputés et occultés à la fois – du mythe fondateur (foncièrement interculturel dans la lettre mais non dans l'esprit) dont le Brésil s'est doté pour assoir son concept d'identité nationale sur la célébration de l'hybridité, du métissage, de la mixité (*miscigenação*) harmonieuse des trois peuples fondateurs, soit les Blancs, les Indiens et les Noirs.

Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), cheville-ouvrière et chantre du Modernisme brésilien en pleine effervescence au cours des années vingt à São Paulo⁴,

en réalité de parler ici d'un processus de recouvrement – dans une tentative flagrante de gommer la présence de l'Autre – de l'altérité culturelle des conquies. Dussel a ajouté sa voix au concert des récriminations entonnées par une horde d'historiens, de sociologues, d'anthropologues et de philosophes, soucieux de dévoiler la véritable nature du processus d'aliénation perpétré au nom de la Découverte (Dussel 1993).

² Dans le cadre de cet article nous ne tenterons pas cerner de façon précise le concept épistémologique de l'interculturalité; nous nous bornerons plutôt à l'utiliser conformément à son acception commune dans le langage courant, soit « *l'interaction, l'échange et la communication entre les cultures où une personne reconnaît et accepte la réciprocité d'autrui.* » tel que défini par le Réseau international sur la politique culturelle dans son rapport (Réseau international sur la politique culturelle 2003 : p. 2). Malgré de nombreuses tentatives, parfois intéressantes tantôt désastreuses, de nombreux théoriciens se sont déjà cassés les dents en cherchant vainement à délimiter le champ notionnel de ce concept. Voir en particulier Földes 2009 : 503-25. Cela explique pourquoi nous ferons précéder le terme d'interculturalité de notions vagues (mais intuitivement compréhensibles) telles « entreprise », « processus », etc.

³ À la suite de Maurizio Ferraris, nous faisons suivre le moment de déconstruction d'un moment de reconstruction afin de légitimer l'exercice. (Ferraris 2010).

⁴ Pour un portrait général dépeignant l'effervescente culturelle régnant à São Paulo lors de cette décennie, voir Sezzenko (1992).

résume bien l'essence de ce brassage ethnique présidant à la constitution identitaire du Brésil :

Durante muito tempo a nacionalidade viveu da mescla de três raças que os poetas xingaram de tristes: as três raças tristes. /A primeira, as caravelas descobridoras encontraram aqui comendo gente e desdenhosa de "mostrar suas vergonhas". A segunda veio nas caravelas. Logo os machos sacudidos desta se enamoraram das moças "bem gentis" daquela, que tinham cabelos "mui pretos, compridos pelas espadas". /E nasceram os primeiros mamalucos. /A terceira veio nos porões dos navios negreiros trabalhar o solo e servir a gente. Trazendo outras moças gentis, mucamas, mucambas, munibandas, macumas. /E nasceram os segundos mamalucos. /E os mamalucos das duas fornadas deram o empurrão inicial no Brasil. O colosso começou a rolar. (Alcântara Machado 1927)⁵

Notons, toutefois, qu'il ne faut guère se méprendre sur la portée de cette allégorie brésilienne du mélange harmonieux des trois peuples fondateurs. Un survol sommaire des principales représentations picturales – choisies parmi les plus importantes et représentatives de différentes époques – suffit amplement à révéler le statut peu enviable dont jouissent les figures de l'Altérité (Noires africaines ou Indiennes) dans le dispositif représentatif⁶ mis en œuvre dans l'art brésilien et appelé à jouer le rôle de sémiophore dans la construction – ou l'élaboration – de l'identité nationale.

L'objectif majeur poursuivi dans ce texte se résume, en premier lieu, à montrer (*zeigen*) – dans l'optique de dire (*sagen*)⁷ ou plus particulièrement de démontrer par le recours à la discursivité – le décalage intermédiatique qui s'est subrepticement introduit entre les représentations picturales (« *tokens* » d'une monstration, d'un *Zeigen* illustrant une certaine personification, une *mise en scène* de l'interculturalité) et le discours officiel portant et célébrant le mythe fondateur brésilien. Notre intention consiste à présenter une lecture critique (voire déconstructiviste) de certaines œuvres picturales brésiliennes, notamment celles dont le thème évoque l'illustration du mythe fondateur (notamment la narration de la première messe au Brésil consignée dans la lettre de Pero

⁵ « Pendant longtemps la nationalité a existé en raison du mélange de trois races que les poètes persiflèrent en les qualifiant de tristes : les trois races tristes. / La première, les caravelles des découvreurs la rencontrèrent ici dévorant des gens et nullement intimidé « d'exposer leurs parties intimes. » La seconde vint avec les caravelles. Aussitôt que les hommes mirent pied à terre, ils s'amourachèrent de ces jeunes filles « accortes », de celles qui avaient les cheveux « très noirs et qui tombent jusqu'aux épaules ». /Ainsi naquirent les premiers métis. /La troisième vint dans les cales des négriers travailler le sol et servir le peuple et amenant avec eux d'autres jeunes filles avenantes, des *mucamas*, des *mucambas*, des *munibandas*, des *macumas*. /Ainsi naquirent les seconds métis. / Et les métis des deux fournées donnèrent l'impulsion initiale au Brésil. Le géant commença à se mouvoir. (Alcântara Machado 1995. Ma traduction)

⁶ Nous jouons ici à dessein sur la polysémie du terme « dispositif ». Il faut voir dans notre utilisation du terme « dispositif » tant une allusion au concept foucauldien que la lecture qu'en donne Giorgio Agamben. Le philosophe italien définit un dispositif comme « un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes. » (Agamben 2007 : 28). En outre, dans le vocabulaire spécialisé des arts plastiques, le terme « dispositif » désigne l'ensemble des composantes de toutes natures (spatiale, temporelle, instrumentale, matérielle) préludant à la production d'une œuvre d'art.

⁷ Nous jouons également ici à dessein sur deux termes archétypiques de la philosophie de Ludwig Wittgenstein (Vossenkuhl 2000).

Vaz de Caminha) afin d'en exposer la trame qui s'y profile en filigrane et, ultimement, de questionner et évaluer la portée interculturelle de cette lecture.

2. Iconicité et Nouveau Monde

Les divers récits, tant authentiques qu'entrelardés de faits teintés d'éléments fictifs, où évoluent des êtres fantasmagoriques dignes de l'imagination débridée d'un Jérôme Bosch et qui relatent la découverte du Nouveau Monde, ont suscité un énorme engouement auprès d'un auditoire européen grandement avide d'exotisme et friand de sensations fortes. Tant les comptes-rendus peignant avec un souci d'exactitude peu commun les moindres faits – minutieusement consignés dans ces magnifiques témoins que constituaient les journaux de bord de ces excursions exploratoires –, que le phénomène particulier des cabinets de curiosité (les *wunderkammer*) dans lesquels s'entassaient des artefacts hétéroclites grappillés un peu partout, en passant par une panoplie d'illustrations agrémentant les récits de voyage à l'étranger, ont nourri à foison l'imaginaire des gens du XV^e au XVIII^e siècles. Cependant, au-delà des liens soudant iconographie et imaginaire dans la construction de l'Autre (López-Baralt 2005), le recours aux images a également joué un rôle politique ne serait-ce qu'en exacerbant une vision utopique du Nouveau Monde. En effet, très tôt dans le discours occidental sur le Nouveau Monde, la célèbre iconographie coloniale du poète et illustrateur britannique William Blake (1757-1827) [dessinée pour accompagner l'ouvrage intitulé *Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam 1772-1777*] propage une image de l'Amérique – qui deviendra très populaire à l'époque – où se tiennent côte à côte trois représentations féminines, trois incarnations pourrions-nous dire, personnifiant la composition ethnique idéale souhaitée pour ces contrées nouvellement découvertes.



Europe supported by Africa and America
William Blake

Fig.1

Toutefois, pour bien percevoir ce qui est esquissé en filigrane dans cette illustration, il se révèle impératif de la replacer non seulement dans son contexte d'énonciation mais également de monstration. Tel que mentionné ci-dessus, l'illustration de Blake provient

d'un ouvrage rédigé par l'auteur et soldat John Gabriel Stedman⁸ (1744-1797) où ce dernier voit dans cette illustration l'emblème d'une harmonie raciale sur laquelle l'Europe peut s'appuyer pour asseoir son hégémonie sur le Nouveau Monde. Derrière cette image idyllique, utilisée pour promouvoir un discours prétendument abolitionniste, se dessine plutôt la représentation du « commerce triangulaire » (Lemesle 1998) qui a permis à l'Europe d'asseoir sa mainmise (culturelle et commerciale) sur l'Afrique et l'Amérique tout en les assujettissant.

Il est important ici de mettre côte à côte l'image de Blake avec le commentaire de Stedman afin de percevoir le décalage qui s'installe entre la représentation elle-même et le discours qui l'accompagne. Tout d'abord, il faut noter que le terme qu'utilise Stedman pour désigner les femmes symbolisant l'Europe ne vaut que dans la mesure où elles jouent le rôle de « *props* », c'est-à-dire de « support », de « soutien » à quelque chose qui est foncièrement faible, voire vulnérable.

Going now to take my leave of Surinam, after all the horrors and cruelties with which I must have hurt both the eye and the heart of the reader, I will close with an emblematical picture of Europe supported by Africa and America, accompanied by an ardent wish that the friendly manner as they are represented, they may henceforth and to all eternity be the props of each other... We only differ in colour, but are certainly all created by the same hand. (Stedman 1813 : 409)

Or, la soi-disant vulnérabilité ou faiblesse de l'Europe est compensée⁹ par la violence exercée par cette dernière sur les deux autres. Ici l'expression « *be the props of each other* » ne vaut que pour l'Europe car cette dernière est représentée en position centrale et c'est uniquement elle qui peut tirer profit du soutien des deux représentations qui se trouvent à sa droite et à sa gauche. Il est évident que cette illustration laisse percevoir que l'Afrique et l'Amérique sont représentées comme quelque chose de « supportant » mais non pas « supporté ». Après tout, n'est-il pas vrai que la domination s'exerce toujours dans un sens bien particulier? Nous pourrions même ici percevoir une dérive de la signification « *prop* » vers une autre de ses acceptions, soit celle « d'accessoire » qui n'a pas de valeur en soi mais qui en acquiert une uniquement en étant intégrée dans la trame d'un récit. L'Afrique et l'Amérique sont en quelque sorte les « *stage props* » du discours européen.

Il est important de souligner ici que les *props* caractérisant le mythe fondateur du Brésil ne se limite pas à uniquement représenter, dans l'orbe de William Blake, auteur d'*America a Prophecy*, l'incarnation d'un discours exhortant les habitants du nouveau monde à fomenter une révolution modelée sur les Révolutions américaines et françaises, mais plutôt à représenter directement le *résultat concret* de ce métissage, de cette *miscigenação*. En d'autres termes, il ne suffit plus de reléguer au rôle de « *props* » l'Afrique et l'Amérique représentées dans un rôle de subalterne (à la fois support et accessoire) mais bien de mettre l'accent sur le mélange, la fusion active et réussie des races; on passe ainsi directement de la relation spatiale de « l'à côté » à celle de « l'un

⁸ Stedman était lui-même, pourrions-nous dire, un produit de l'interculturalité car il était issu du mariage d'un père britannique et d'une mère hollandaise. Voir l'entrée "Stedman, John Gabriel" dans le *Dictionary of National Biography* 1885–1900.

⁹ Pour un usage théorique du processus de la compensation, voir Marquard (2000).

dans l'autre ». Le politique teinté d'accents exhortatifs s'efface au profit du réalisme social porteur d'une identité culturelle que l'on veut fondatrice et emblématique. Voilà pourquoi à la représentation d'*Europe supported by Africa and America* il faut substituer celle véhiculée par une toile intitulée *Redenção do Can* du peintre brésilien d'origine espagnole Modesto Broco y Gómez [1852-1936].¹⁰



Redenção do Can
Modesto Broco y Gómez
Fig 2.

La toile apposée ci-dessus représente, dans un réalisme criant, l'idéal du mélange harmonieux des races. On y aperçoit plus particulièrement le résultat ardemment désiré de la constitution d'une nouvelle race, en l'occurrence la race brésilienne, qui serait le résultat programmé d'un métissage progressif. Ici, on est en mesure de visualiser la progression de cette *miscigenação* uniquement en observant la composition ethnique de la famille représentée dans ce cadre. Tout d'abord on y aperçoit, à l'extrême gauche, la grand-mère, vénérable dame d'origine africaine (Christo 2009), qui se tient debout à côté de sa fille, une mulâtre (*mulata*) tenant fièrement assis sur ses genoux son jeune fils blanc, vraisemblablement *moreno*¹¹, pur « produit » d'une *misgenação* anticipée et souhaitée. Sur le seuil de la porte, le mari blanc (*moreno*) contemple, avec une admiration non feinte, son rejeton appelé lui aussi à perpétuer cette nouvelle race brésilienne. Comme le chante également si bien le *pagodeiro*¹² Martinho da Vila : *Pretinha procure*

¹⁰ Natif de Saint-Jacques-de-Compostelle, Modesto Broco y Gómez a résidé de manière permanente au Brésil à partir de 1890. Il est mort à Rio de Janeiro après avoir été un élève, entre autres, de Victor Meirelles.

¹¹ Nous jouons ici sur l'équivocation du terme brésilien « *moreno* » qui peut désigner à la fois un individu (blancs) mais dont les cheveux sont bruns ou foncés ou encore un individu au teint basané. Un flou linguistique enveloppe bonne quantité de termes brésiliens utilisés pour désigner différentes conceptions raciales (bien supportées par une idéologie raciale particulière). Le terme « *pardo* » en est un exemple.

¹² *Pagodeiro* : musicien de *pagode* c'est-à-dire d'un style musical typique de Rio de Janeiro et qui s'apparente à la samba.

*um branco/ Porque é hora de completa integração/ Branquinha namore um preto/ Faça come ele a sua miscigenação*¹³ (Da Vila 1969).

Cependant ce qui est troublant, tant dans la toile de Modesto Broco y Gómez que dans la samba pagode de Martinho da Vila, c'est l'absence manifeste de l'Indien ou du résultat direct d'une *miscigenação* entre l'Amérindien et l'Européen blanc : le *caboclo*. L'utopie raciale poursuivie par le Brésil se ferait-elle sans la participation de l'Indien? L'Indien, à l'instar d'Adam et Ève, serait-il chassé sans ménagement du « paradis » ethnique rêvé par le Brésil et même hissé sur le pavois au titre enviable de mythe fondateur? Pourtant, dans les documents¹⁴ utilisés pour construire ce mythe fondateur, l'Indien y joue un rôle indéniable. Pour s'en convaincre il suffit de relire la lettre de Pero Vaz de Caminha ou encore se rappeler de l'extrait d'Antônio de Alcântara Machado. Comment expliquer alors que la figure de l'Indien ne figure pas à sa juste valeur dans les représentations artistiques venant célébrer et renforcer ce soi-disant mythe fondateur?

Par conséquent, en regard de ce sombre constat, nous désirons faire davantage la lumière sur la création idéologique ou hégémonique, pour utiliser une grille de lecture empruntée à Gramsci (1948-1959), du mythe fondateur (*mito fundador*) de l'identité brésilienne à travers un examen intermédiaire des représentations picturales et/ou discursives de cette construction identitaire. Notre intention est notamment de démontrer comment les diverses représentations de l'Autre – en l'occurrence celles portant sur les Indiens du Brésil – ont été occultées, stéréotypées ou modelées selon un discours, une vision coloniale plus apte à museler l'Autre qu'à le laisser parler ou s'exprimer conformément à ses propres intérêts.

3. Le mythe fondateur brésilien

Appelée à commenter le 400^e anniversaire de la découverte du Brésil, la philosophe pauliste Marilena Chaui (née en 1941) présente une théorie particulièrement intéressante pour rendre compte de la complexité et de la particularité de l'identité brésilienne. La position de Chaui se distingue avantagement par sa portée, sa capacité à comprendre des phénomènes complexes porteurs d'un lourd symbolisme, son originalité et sa simplicité¹⁵. Par conséquent, dans son ouvrage intitulé *Mito fundador e sociedade autoritária*, au lieu d'utiliser un concept lourdement chargé de théorie et d'idéologie (*theory-laden*) comme, nommément, celui d'allégorie nationale, nous préférons nous

¹³ [La jeune femme noire cherche un blanc/Car c'est l'heure de l'intégration complète/La jeune femme blanche aime un Noir/Avec lui elle fait son métissage]

¹⁴ Ici nous utilisons le terme « document » selon le sens que propose Maurizio Ferraris (Ferraris 2009).

¹⁵ Longtemps négligées comme critère heuristique présidant au choix d'une éventuelle théorie explicative, les vertus de la simplicité sont maintenant reconnues par les épistémologues. Outre Karl Popper qui faisait de la simplicité un élément indissociable de son critère de falsifiabilité, la position logique de Richard Swinburne nous paraît particulièrement séduisante. Swinburne écrit : « other things being equal...the simplest hypothesis proposed as an explanation of phenomena is more likely to be the true one than is any other available hypothesis, that its predictions are more likely to be true than those of any other available hypothesis, and that it is an ultimate a priori epistemic principle that simplicity is evidence for truth. » Sans aller jusqu'à partager l'optimisme de Swinburne, nous croyons néanmoins que la présence de la simplicité parmi les attributs d'une théorie jouent avantagement en faveur de cette dernière (Swinburne 1997).

rallier derrière Chaui et utiliser le concept de mythe fondateur. Exposons brièvement en quoi consiste cette notion de mythe fondateur.

D'entrée de jeu, Chaui précise qu'il faut comprendre ici le concept de mythe dans une double acception : à la fois dans son sens étymologique – incidemment le plus répandu – qui fait référence à une narration publique de faits légendaires pour une communauté (conformément au sens grec du terme *mythos*), mais également dans un sens anthropologique selon lequel cette narration constitue une *solution imaginaire*¹⁶ pour rendre compte des tensions, des conflits et des contradictions qui ne parviennent pas à être résolus de manière convenable dans la réalité (Chaui 2000). La philosophe brésilienne ajoute par la suite une autre acception du mythe fondateur, lequel acquiert cette fois-ci une dimension psychanalytique dans la mesure où il s'agit d'indiquer la présence d'une répétition de quelque chose d'imaginaire qui empêche de percevoir à sa face même la réalité et fait obstacle à notre capacité de l'affronter (*lidar come ela*).

Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novo meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo¹⁷. (Chaui 2000 : 5)

Une fois expliqué le terme « mythe », il nous reste maintenant à dégager la signification de la notion de fondation telle qu'elle est utilisée dans l'expression « mythe fondateur ». Pour Chaui, la fondation d'une société se distingue de sa formation. En clair, comme l'indique la philosophe brésilienne, les historiens parlent de formation d'une société lorsqu'ils font non seulement référence aux déterminations, économiques, sociales et politiques qui déterminent la production d'un événement historique, mais le terme formation se rapporte également à une transformation qui subsiste dans la continuité ou la discontinuité des événements perçus comme processus temporels. Le registre de la formation est l'histoire proprement dite. Au contraire, la fondation fait référence à un moment passé imaginaire, tenu pour un instant originaire qui se maintient vivant et présent dans le cours du temps. La fondation vise donc quelque chose de pérenne qui traverse et soutient le cours temporel et lui communique même un sens. La fondation prétend se situer hors du temps, en dehors de l'histoire dans un présent qui ne cesse jamais sous la multiplicité des formes ou des aspects qu'elle peut revêtir. Sa particularité réside dans la manière dont elle prend sa transcendance et l'imminence du moment fondateur. La fondation apparaît, pourtant, comme émanant de la société, comme étant son produit et elle revendique la particularité de n'être nullement soumise aux lois strictes du déterminisme social et historique, mais plutôt à celles de l'imagination (Costa Lima 1991). Il s'agit en conséquent d'un mouvement qui prend le contre-pied de la formation historique.

Le mythe fondateur du Brésil se fonde, se superpose tel un palimpseste sur le récit de la célébration de la première messe au Brésil, événement décrit avec maestria par Pêro Vaz de Caminha dans une lettre destinée au roi Emmanuel I, monarque portugais de

¹⁶ Sur cet aspect, la position de Chaui s'apparente à celle que développe Anderson (1991).

¹⁷ [Un mythe fondateur est celui qui ne cesse de trouver de nouvelles façons de s'exprimer, de nouveaux langages, de nouvelles valeurs et idées, de sorte que plus il semble apparaître comme quelque chose d'autre, plus il se répète.]

l'époque¹⁸. Toutefois, ce n'est pas le récit consigné comme tel dans sa version papier, le fameux document manuscrit faisant parti du patrimoine mondial, qui a véritablement rassemblé les membres du peuple brésilien autour de ce mythe fondateur. La lettre, de fait, n'est qu'un prétexte que le romantisme naissant va modeler, informer, utiliser en lui insufflant un contenu imaginaire qui va rapidement se transmuter en « mythe fondateur ». La lettre de Pêro Vaz de Caminha est un document d'une grande valeur qui fait office en quelque sorte de certificat de baptême du Brésil¹⁹. Dans cette lettre, Pero vaz de Caminha (1450-1500) – alors secrétaire assigné à l'escadre conduite par Pedro Álvarez Cabral – relate minutieusement les détails de l'expédition coïncidant avec la découverte du Brésil (alors dénommé *Ilha de Vera Cruz*) entre le 21 avril et le 1^{er} mai 1550. Comme le note avec justesse l'historien de l'art brésilien Jorge Coli, œuvrant à l'Université Campinas non loin de São Paulo, l'attrait principal de cette missive, outre bien entendu ses descriptions fidèles de la faune, de la flore et des activités des marins à la solde de Cabral, réside dans le vibrant témoignage qu'elle apporte – par l'intermédiaire de la célébration de la première messe en terre australe – dans la rencontre, de l'association des Indiens et des Européens autour d'un même événement.

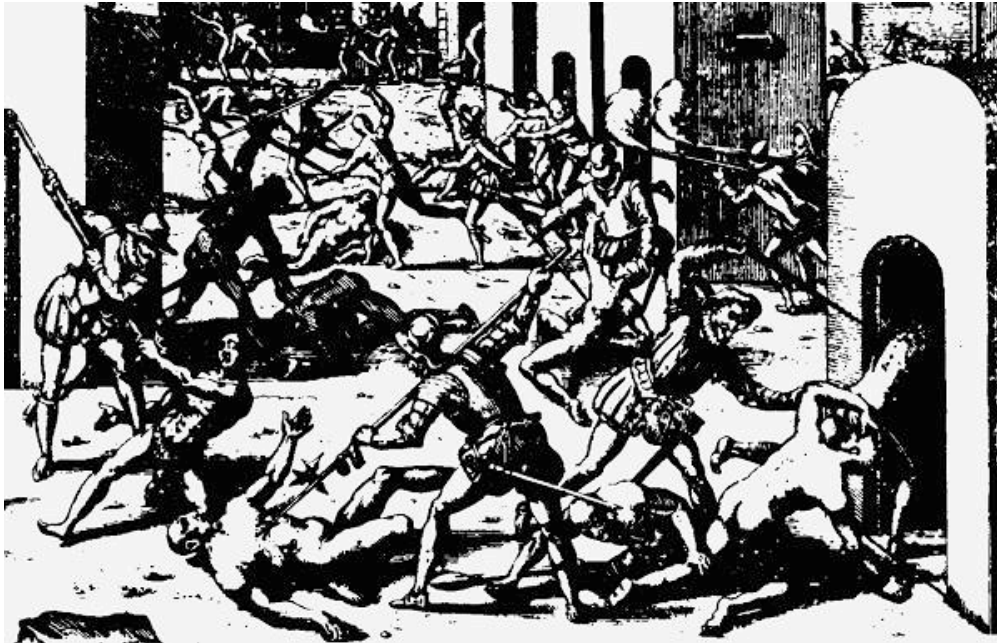
Além de seu poder em tornar presentes aqueles acontecimentos remotos, primevos, quase míticos, a carta trazia também a associação dos dois elementos humanos nobres, tomados no séculos XIX como ancestrais legítimos para a recente nação: os índios e os portugueses, pagãos e católicos²⁰. (Coli 1998 : 109)

Les Brésiliens s'enorgueillissent d'ailleurs de compter sur une description telle que celle véhiculée par la lettre de Pero Vaz de Caminha car selon eux le récit qui y est rapporté prouve – du moins telle est la lecture qu'ils désirent en faire – que les premiers contacts avec les Indiens s'est déroulé de façon pacifique. Cette volonté de présenter une harmonie que nous pourrions qualifier de préétablie – pour emprunter cette expression à Leibniz quant à la forme mais nullement en ce qui à trait au fond – sert d'ailleurs d'argument pour qualifier avantageusement la conquête portugaise comparativement à celle menée, d'une manière certes plus belliqueuse et sanglante, par les Espagnols.

¹⁸ Cette lettre a été soumise par le Portugal pour faire partie du Patrimoine documentaire et elle est inscrite depuis 2005 dans la Liste Mémoire du monde de l'Unesco. Une version électronique est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>

¹⁹ Ce qui fera d'ailleurs dire à João Capistrano de Abreu « [...] carta de Pero Vaz de Caminha, diploma natalício lavrado à beira do berço de uma nacionalidade de futura » [...] la lettre de Pero Vaz de Caminha, certificat de baptême brodé sur le bord du berceau d'une nationalité de l'avenir ». (Capistrano de Abreu 1929 : 238-9).

²⁰ [Outre son pouvoir de rendre présent ces événements lointains, primitifs, pratiquement mythiques, la lettre évoquait également l'association des deux éléments humains nobles, considérés au XIX^e comme les ancêtres légitimes de la nouvelle nation : les Indiens et les Portugais, les païens et les catholiques].



Scènes de violence lors de la conquête du Pérou

Fig 3

Cependant, tel que nous l'avons décrit un peu plus haut, ce n'est pas tant la carte de Vaz de Caminha comme telle, c'est-à-dire l'artefact original écrit de la main du secrétaire de Cabral, qui a rallié les Brésiliens autour de ce mythe fondateur que la fonction que l'on a décidé de lui attribuer à une époque subséquente. Si tel est le cas, alors quelle est donc la version de ce mythe fondateur qui a exercé un tel attrait auprès des Brésiliens ? Cette question n'est pas anodine car la sélection du texte séminal, archétypal, du document fondateur constitue un problème en soi qui demande à être résolu. Comme le note d'ailleurs David Solodkow, le choix de la bonne version d'un texte – du bon document ou de l'archive exemplaire, oserions-nous dire – n'est pas un problème négligeable. Solodkow note d'ailleurs ce problème lorsqu'il écrit: « ¿Qué versión textual elegir para 'conocer' los hechos del pasado? » (Solodkow 2007 : 199).

De fait, l'histoire nous démontre que la sélection de la lettre de Vaz Caminha comme document, comme sémiophore privilégié contribuant à l'édification du « mythe fondateur » du Brésil, est de fait une pure invention du romantisme brésilien alors à ses premiers balbutiements et soucieux d'affirmer son indépendance culturelle face à la métropole et la culture portugaise. Ainsi, c'est uniquement en 1817 que la lettre de Pêro Vaz de Caminha, une fois rapatriée du Portugal, fut publiée dans la *Corografía Brasileira* (Aires de Casal 1817) du Père Manuel Aires de Casal. Cet événement trahissant le désir de la jeune nation brésilienne sur le point de s'émanciper du Portugal trouva un écho favorable dans la politique de l'empereur Pedro II, le seul et unique empereur né au Brésil (Ribeiro 2003). Toutefois c'est uniquement vers 1838, lors de la création de l'*Instituto Histórico e Geográfico*²¹ que le désir de construire un « mythe fondateur » – certes à partir de la lettre

²¹ Fondé le 21 octobre 1838, sous l'égide de l'empereur Pedro II, l'IHGB a pour mission de préserver la culture nationale, de stimuler les études historiques, géographiques ou d'autres domaines des sciences sociales sur le Brésil.

de Vaz de Caminha – s'est véritablement matérialisé. Comme l'écrit Lilia Moritz Schwarcz :

[...] è com a entrada de Pedro II no IHGB e seu mecenato que o romantismo brasileiro se transforma em verdadeiro nacionalismo, e como tal passa a inventariar o que deveriam ser originalidades locais.²²(Schwarcz 1998 : 131)

Bien que les semences du mythe fondateur furent plantées vers la fin de la première moitié du XIX^e siècle, le tronc sur lequel se greffa et se provigna la branche porteuse de la création imaginaire de l'identité brésilienne est une peinture du peintre Victor Meirelles. Quelle est la relation entre la toile de Victor Meirelles – intitulée *A primeira missa no Brasil* (1859) – et la lettre de Pêro Vaz Caminha? L'image, la représentation véhiculée par l'œuvre du peintre natif de Florianópolis est-elle consonante à la vision idyllique et fraternelle dépeinte par Pêro Vaz de Caminha? Fidèle représentant de son époque, Meirelles est-il tributaire d'une vision colonialiste davantage soucieuse d'oblitérer, de gommer l'Autre qu'à le laisser parler, le laisser voir, le représenter à sa juste valeur? Seule une lecture/observation/interprétation sémiologique de la peinture de Meirelles elle-même peut vraisemblablement nous donner l'occasion de juger de la valeur de ce sémiophore tant adulé par les gardiens, les prosélytes d'une identité mythique où Indiens et Blancs se seraient amalgamés, réunis en une cordiale fraternité que même la plus optimiste des relations interculturelles ne saurait même oser espérer.

4. *A primeira missa no Brasil*

Si on accepte la thèse du critique d'art péruvien Juan Acha (ACHA 1994) selon laquelle les esthétiques nationales des différents pays de l'Amérique latine ont joué un rôle incontournable dans la formation des identités nationales politiques, il n'est donc pas étonnant de retrouver une peinture comme document principal préluant à l'émergence d'une telle conscience au Brésil. Les critiques d'art brésiliens – et vraisemblablement ceux intéressés par l'histoire de la peinture brésilienne – s'entendent tous pour reconnaître l'importance du rôle de la toile de Victor Meirelles intitulée *A primeira missa no Brasil* (1860). Encore aujourd'hui, les Brésiliens voient dans la toile de Meirelles l'incubateur, le sémiophore archétype porteur du projet de l'identité nationale brésilienne reposant sur le mélange harmonieux des races. L'analyse du réputé critique d'art Jorge Coli ne laisse planer aucun doute sur l'influence décisive exercée par la toile de Meirelles dans la constitution de l'identité brésilienne (Coli 1998). Cette réputation est-elle méritée? Une lecture contemporaine de la toile – libérée de ses liens avec l'idéologie romantique – est-elle susceptible de nous révéler une autre interprétation du tableau et du mythe fondateur? Si tel est le cas, qu'elle lecture pouvons-nous en faire aujourd'hui?

²² [c'est avec l'entrée de Pedro II à l'IHGB et par l'entremise de son mécénat que le romantisme brésilien se transforma en véritable nationalisme et comme tel passa à inventorier ce que devraient être ses originalités locales.]



Victor Meirelles: *A primeira missa no Brasil* (1860)

Fig. 4

En toute honnêteté, ce document visuel, si on le regarde de plus près, présente une vision qui ne semble guère coïncider avec l'idéal de *miscegenação* qui constitue le véritable socle sur lequel s'érige fièrement l'identité brésilienne (Ribeiro 1995). Le message officiellement véhiculé par cette toile réside dans la construction imaginaire d'un récit qui symbolise l'harmonie et la fraternité qui règne dans la société brésilienne. Contrairement aux autres pays de l'Amérique latine (notamment au Mexique et au Pérou) où la rencontre entre les colonisateurs et les autochtones a toujours été dépeinte par des images d'une violence inouïe, la toile de Meirelles évoque une scène dans laquelle règnent quiétude et sérénité. Il est vrai que les indiens sont bien présents et dans cette toile qui célèbre la naissance mythique du Brésil, mais il faut précisément s'interroger sur la manière dont ils sont représentés. Il ne s'agit plus ici d'une représentation à caractère ethnologique ou documentaire, descriptive, à l'instar de la pratique des premiers peintres coloniaux (tels le Français Jean-Baptiste Debret, le Néerlandais Albert Eckhout (1610-1668) ou encore les gravures de Theodore de Bry) qui soulignaient l'altérité des Indiens en privilégiant des scènes illustrant de manières diverses leur différence, leur sauvagerie ou encore, leur attrait pour le cannibalisme, par exemple.



Albert Eckhout Femme indienne Tapairu
Fig. 5

La toile de Meirelles présente plutôt une vision du bon sauvage²³ qui bien qu'il soit représenté dans cette allégorie de la fondation du Brésil demeure en périphérie et en marge de l'événement qui s'y déroule. Il suffit d'observer le tableau pour s'en convaincre. Au centre de la toile se dressent le célébrant, Henrique de Coimbra, et une troupe de fidèles manifestement absorbée par la cérémonie religieuse. Ces derniers regardent tous dans la même direction, vraisemblablement vers une grossière croix en bois qui se dresse fièrement au centre de la toile et en constitue le point focal. La posture des personnages européens en dit long sur leur implication dans l'événement auxquels ils participent: la majorité d'entre eux sont dévotement agenouillés ; un frère se prosterne, d'autres ecclésiastiques croisent leurs mains comme s'ils priaient ou étaient en train de se recueillir. La représentation des ecclésiastiques en orants confère à la toile une atmosphère ou plane un air de componction et de profond recueillement. Outre le célébrant, trois hommes se tiennent debout. Parmi ces derniers, deux sont des militaires dont un est armé d'une hallebarde, mais il ne brandit pas cette dernière, alors que l'autre revêt une lourde armure. D'autres armes figurent également dans cette œuvre. Il faut observer en particulier, pratiquement au beau milieu de la toile, une épée appuyée sur un coffre regorgeant de somptueux objets d'or (calices, ciboires, ostensoirs, etc.) que l'on présume nécessaire au déroulement du rite religieux qui est célébré. La proximité des objets de cultes avec l'épée rappelle que la foi s'est toujours imposée par la force quand il a fallu convertir de nouvelles peuplades aux croyances des vainqueurs. C'est ce qui explique probablement que le seul Indien qui est doté d'une arme est un des rares

²³ Un thème qui a connu une certaine fortune en Europe notamment chez Montaigne et, plus tard, chez Rousseau.

personnages du tableau tournant le dos à la scène. C'est un peu comme si on avait voulu volontairement représenter l'exclusion de cet Indien armé de cette scène bucolique. Ce qui est remarquable dans cette œuvre c'est de voir comment les Indiens en général ont été représentés. On observe que rares sont ceux qui suivent ou s'intéressent directement à la cérémonie qui se déroule pourtant devant eux. Plusieurs regardent dans des directions différentes, des enfants s'amuse, un indien est nonchalamment juché sur la branche d'un arbre et il fait mine d'observer la messe dont on peut supposer que le sens lui échappe, une mère est couchée sur le sol pour donner le sein à son rejeton qui boit goulument son lait, des indiens semblent converser entre eux. On aperçoit même un vieillard à la longue chevelure blanche (un *pajé*²⁴?) posant sa main sur l'épaule d'une jeune femme indienne vêtue uniquement d'un pagne. Ce qui attire l'attention dans ce personnage âgé c'est qu'il pointe dans une autre direction. Que pointe-t-il au juste? Son index est-il dirigé vers les hommes en armes? Fixe-t-il l'horizon, un au-delà de la toile, un hors-cadre, un inexistant hors-texte derridien? Une sorte de punctum barthien signifiant, dans une sorte de mise en abyme, la monstration de l'inanité de sa désignation. En pointant un non lieu, un hors champ, le peintre représente l'Indien *in absentia*, dans un lieu où il ne saurait exister. Et, de nouveau, que fait cet Indien posté sur la branche de l'arbre? Il semble être le seul à s'intéresser à la messe qui se déroule devant lui. Mais s'y intéresse-t-il vraiment? Faut-il interpréter sa position spatiale, suspendu entre ciel et terre, comme l'aveu ou la représentation d'un lieu de passage, d'une concession entre la barbarie du sol originaire et la rédemption céleste offerte par la civilisation des envahisseurs (Todorov 2005). Il n'est plus tout à fait ancré au sol, ni entièrement lévitant dans le ciel ; il flotte plutôt comme dans un entre-deux, un espace interstitiel qui défie toute identification identitaire ou ancrage en un lieu. La mixité, l'hybridité représentée comme perte d'enracinement, alors que le message officiel, enflé par la rhétorique ronflante du mythe fondateur, tente de transmettre le contraire. L'effet général qui est éprouvé lors de la contemplation de cette toile est précisément la disposition périphérique des Indiens par rapport au centre qui est occupé par les colonisateurs/envahisseurs portugais. À ce titre et en considérant ce qui y est représenté, on est en droit de se demander si le mythe fondateur de Meirelles, le sémiophore de la première messe au Brésil, constitue vraiment la naissance de l'identité brésilienne ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une célébration larvée des vertus du colonialisme.

Nous pouvons apposer la même grille de lecture – oblitération de la spécificité indigène – à une autre toile s'inspirant de la lettre de Pêro Vaz de Caminha et de la célébration historique de la première messe au Brésil²⁵. Dans la toile de Roque Gameiro (1864-1935), également intitulée *A primeira missa no Brasil*, ce qui attire le regard c'est encore une fois la position qu'occupent les Indiens par rapport aux personnages européens. Les personnages blancs européens sont absorbés et participent à une activité commune qui fait d'eux un groupe homogène soudé par des valeurs partagées, alors que les Indiens sont représentés comme un ensemble disjoints d'individus qu'aucune activité

²⁴ Le chef spirituel parmi les indiens.

²⁵ Les peintres brésiliens ou portugais qui se sont inspirés de la lettre de Pêro Vaz de Caminha sont nombreux. Parmi eux il faut mentionner : Oscar Pereira da Silva, Pedro Peres, Aurélio de Figueiredo, Ernesto Condeixa, Roque Gameiro, Malhoa, Domingos Rebelo e Costa Rebecho, Cândido Portinari, Glauco Rodrigues, Nelson Leirner, Paulo Rego, parmi tant d'autres.

commune ne rassemble entre eux. La nudité des autochtones sert de *substratum* qui vient légitimer le fait qu'ils sont dépourvus d'un rudiment de civilisation (symbolisée ici par l'ordre et l'organisation qui se traduit dans le déroulement d'une messe).



Roque Gameiro : *A primeira missa no Brasil*

Fig. 6

À l'instar de la toile de Meirelles, les Indiens se trouvent tous exclus de la cérémonie qui se déroule devant et sans eux. Bien qu'ils soient au premier plan du tableau, cette position n'a aucune valeur symbolique car le point focal de cette toile est constitué par l'énorme croix de bois qui se dresse ostentatoirement, un peu décalée vers la droite du centre de la toile. La pose hiératique adoptée par les Indiens dénote davantage l'étonnement et la consternation que la participation à une cérémonie commune. L'Indien dont la tête est ornée de quelques plumes blanches et qui est accroupi, vers le coin inférieur gauche, semble davantage épouvanté que fasciné ou charmé par le rituel religieux qui se déroule devant lui. Sa main droite, légèrement entrouverte, trahit son inconfort ou son malaise, un peu comme si la peur avait subitement arrêté son geste dans une course dont la destination nous est inconnue. Cet arrêt, que nous pourrions qualifier de prémonitoire, allait se matérialiser dans la production artistique brésilienne subséquente. Hormis les œuvres mettant en scène des Indiens dans des thèmes chers à l'esprit romantique de la pureté et de l'innocence autochtone, tels *Moema* de Victor Meirelles, la figure de l'Indien a graduellement disparu des représentations artistiques brésiennes sans que le même sort ne soit subi pour la figure des Noirs. Comme nous l'avons démontré avec la toile de Modesto Broco y Gomez, la figure du Noir est un élément essentiel pour introduire la naissance d'une identité ethnique peuple au peuple brésilien (*miscegenação*) alors que le mutisme de l'art en général dans la valorisation de l'apport des Indiens trahit un certain préjugé qui milite en leur défaveur.

5. Conclusion

Nous avons vu dans ce texte comment s'est creusé un fossé entre le récit officiel de la fondation du Brésil, par l'entremise de la célébration de la première messe, et, d'autre part, la sanctification de cet événement dans le projet romantique de la constitution d'un mythe national, notamment avec l'introduction d'un sémiophore particulier, soit la représentation de cet événement historique dans la peinture de Victor Meirelles intitulée *A primeira missa no Brasil* (1860). Il a fallu attendre la célèbre exposition de São Paulo, en 1922, pour que le Modernisme brésilien se donne comme tâche d'accorder aux Indiens (et, par voie de conséquence, aux autres minorités ethniques du Brésil) la place qui leur revenait dans les documents artistiques (scripturaux, sonores ou visuels) utilisés pour célébrer l'unicité nationale. L'anthropophagie culturelle, avec sa célèbre représentation iconique d'Abaporu (ci-dessous), par la peintre Tarsila do Amaral, signait avec fracas la naissance d'une reconnaissance de la diversité culturelle brésilienne et rompait du même coup avec son passé colonial. La figure de l'Indien pouvait ainsi s'émanciper de la représentation servile, en périphérie et accessoire («*stage props*») à laquelle on l'avait tout d'abord confinée, puis ensuite enfermé, dans les illustrations porteuses d'un mythe fondateur qui était subitement devenues surannées au début du XX^e siècle.



Tarsila do Amaral :
Abaporu
Fig. 7

C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que le peintre Candido Portinari (1903-1962), évoluant

dans une ère déjà gagnée à la cause du modernisme, évacue entièrement l'image de l'Indien dans son interprétation de la première messe du Brésil. L'absence des Indiens dans la toile de Portinari ne doit pas être interprétée comme une marque de mépris mais plutôt comme la signature d'un *statement* politique qui envoie comme message l'idée que la dignité de l'Indien se trouve ailleurs, dans un lieu qui lui est propre. Le mythe fondateur si cher à l'ère romantique – et soucieux de propager une image du Brésil dominée par la vision utopique d'une communication interculturelle réussie entre les

Indiens et les Portugais – s'est irrémédiablement étioilé lorsque Portinari peint sa version de *A primeira missa no Brasil*. À l'instar des modes, il faut croire que les « mythes nationaux » ne durent qu'une saison. Voilà également pourquoi il se révèle impératif de les revisiter.



Candido Portinari. *A primeira missa no Brasil*
Fig. 8

Bibliographie

- Acha, Juan. 1994. *Las culturas estéticas de América Latina*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aires de Casal, Manuel. 1817. *Corografía Brasílica, ou relação histórico-geográfica do reino do Brasil*. Rio de Janeiro.
- Alcântara de Machado, Antônio. 1927. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo, Nova Alexandria.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London : Verso.
- Andrés Roig, Artur. 1992. “Descubrimiento de América y encuentro de culturas”, Freddy Ordóñez Bermeo (ed.), *Problemática indígena*. Loja, Ecuador: Universidad Nacional de Loja.
- Capistrano de Abreu, João. 1883/1929. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Capistrano de Abreu, Anuario do Brasil, 1929, 238-9.
- Coli, Jorge. 1998. “Primeira missa e invenção da descoberta”, Aduato Novaes (org.), *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 107-121.
- Costa Lima, Luiz. 1991/2009. *O contróle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chauí, Marilena. 2000. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Christo, Maraliz de Castro Vieira. 2009. « Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. » *19&20* IV, 2.
- Da Vila, Martinho. 1969. *Brasil mulato*. Album éponyme, Brasil-BMG.

- Dictionary of National Biography (1885–1900). London: Smith, Elder & Co.
- Dussel, Enrique. 1993. *El encubrimiento del Otro*, Madrid: Editorial Nueva Utopía.
- Ferraris, Maurizio. 2009. *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza.
- Ferraris, Maurizio. 2010. *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Jacques Derrida*. Milan : Bompiani.
- Földes, Csaba. 2009. “Black Box ‚Interkulturalität’ Die unbekante Bekante (nicht nur) für Deutsch als Fremd-/Zweitsprache. Rückblick, Kontexte und Ausblick”. *Wirkendes Wort* 59, 3: 503-523.
- Gramsci, Antonio. (1948-1951) *Quaderni del carcere*. F. Platone (dir.). Turin: Traduction française : Les Cahiers de prison; Paris : Gallimard, 1996.
- Lemesle, Raymond-Marin. 1998. *Le Commerce colonial triangulaire (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, PUF.
- López-Baralt, Mercedes. 2005. *Para decir al otro : literatura y antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana ; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Marquard, Odo. 2000. *Philosophie des Stattdessen*. Reclam : Stuttgart.
- Réseau International sur la Politique Culturelle. 2003. *Questions nouvelles et émergentes : le concept d'interculturalité et la création d'observatoires culturels*. Le Cap: Afrique du Sud.
- Ribeiro, Darcy. 1995. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, Maria Aparecida. 2003. “A Carta de Caminha na literatura e na pintura do Brasil e do Portugal : Tradição e contradição”, Maria Aparecida Ribeiro (ed.), *A Carta de Caminha e seus Ecos — estudo e antologia*. Coimbra: Angelus Novus.
- Schwartz, Lilia Moritz. 1998. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Sevcenko, Nicola. 1992. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Solodkow, David. 2007. “Multiples versions de una ‘misma’ traversía: El Segundo viaje de Cristóbal Colón”, Carlos A. Jáuregui et Mabel Moraña (org.), *Colonialidad y crítica en América Latina. Bases para un debate*, México/Universidad de las Américas: Ed. Puebals, 197-239.
- Swinburne, Richard. 1997. *Simplicity as Evidence for Truth*, Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press.
- Stedman, John Gabriel. 1813. *Narrative of a Five Years' Expedition, Against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the Wild Coast of South America; from the Year 1772, to 1777; elucidating the History of that Country, and Describing its Productions...with an Account of the Indians of Guiana, & Negroes of Guinea*. London: J.J. Johnson, St Paul's Church Yard.
- Todorov, Tzvetan. 2008. *La peur des barbares : Au-delà du choc des civilisations*, Paris : Robert Laffond.
- Vossenkuhl, Wilhelm. 2000. “Sagen und Zeigen. Wittgensteins „Hauptproblem“”, Wilhelm Vossenkuhl (ed.), *Tractatus logico-philosophicus* (Klassiker Auslegen, Bd.10), Berlin: Akademie, 35-64