



HAL
open science

La consagración de la primavera d'Alejo Carpentier comme rêve d'œuvre totale : système et sacre des arts

Nelly Rajaonarivelo

► **To cite this version:**

Nelly Rajaonarivelo. La consagración de la primavera d'Alejo Carpentier comme rêve d'œuvre totale : système et sacre des arts. Littératures. Université de Provence (Aix Marseille 1), 2008. Français. NNT : 2008AIX10088 . tel-03958811

HAL Id: tel-03958811

<https://hal.science/tel-03958811v1>

Submitted on 27 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE PROVENCE (AIX-MARSEILLE I)

Centre des Lettres, Arts et Sciences Humaines

ECOLE DOCTORALE « Espaces, Cultures, Sociétés »

U.F.R. E.R.L.A.O.S.

THESE

présentée en vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat Etudes Romanes (mention Latino-américain)

par Nelly RAJAONARIVELO

*La consagración de la primavera d'Alejo
Carpentier comme rêve d'œuvre totale :
système et sacre des arts*

Dirigée par M. le Professeur émérite Benito PELEGRÍN

Soutenance le 22 novembre 2008

TOME I

JURY :

- M. Pablo BERCHENKO, Professeur émérite, Université de Provence, Aix-Marseille I.
- Mme Françoise MOULIN CIVIL, Professeur, Université de Cergy-Pontoise.
- Mme Dorita NOUHAUD, Professeur émérite, Université de Bourgogne, Dijon.
- M. Benito PELEGRIN, Professeur émérite, Université de Provence, Aix-Marseille I.
- Mme Carmen VASQUEZ, Professeur, Université de Picardie-Jules Verne, Amiens.

Nelly Rajaonarivelo, membre du CAER (Centre Aixois d'Etudes Romanes),
Aix Marseille Université (depuis 2009)

REMERCIEMENTS

Ma gratitude la plus grande va d'abord à mon directeur de recherche, le Professeur Benito Pelegrín, qui a accueilli dès le début ce projet d'étude avec enthousiasme (depuis mon DEA), puis l'a guidé sans relâche tout au long de son développement. Son érudition, sa culture ouverte à tous les horizons et son exigence ont nourri mon travail, également enrichi de nos constants échanges que notre passion commune pour l'art a favorisés.

Je souhaite remercier ensuite les organismes qui ont soutenu et accompagné mon projet à divers niveaux : le ministère français des Affaires Etrangères d'abord, pour la bourse « Aires Culturelles » qu'il m'a accordée et qui m'a permis de réaliser un séjour d'études d'un mois et demi à Cuba (2005), étape fondamentale pour ma connaissance du contexte culturel de la production carpentière autant que des milieux havanais de la recherche sur l'œuvre de l'écrivain ; l'Ambassade de Cuba en France, en particulier ses ex-attachés scientifique (Ariel Felipe) et culturel (Yolanda Wood) sans l'aide desquels ce séjour à Cuba n'aurait pu avoir lieu ; la Casa de Velázquez de Madrid, à travers son directeur M. J.-P. Etievre, pour les deux bourses d'un mois accordées en 2007 et 2008 grâce auxquelles j'ai fait des séjours en Espagne, tout aussi indispensables pour compléter mes travaux bibliographiques sur la critique carpentière et sur l'art hispanique en général, à l'Université de Santiago de Compostela, où se trouve un important fonds cubain, ainsi que dans les diverses bibliothèques de Madrid (l'AECI, surtout, Agencia Española de Cooperación Internacional).

Je remercie également les responsables des structures et les personnes qui m'ont accueillie lors de ces divers séjours : Lilia Carpentier qui m'a ouvert les portes de sa Fundación Alejo Carpentier de La Havane, ainsi que la responsable de la bibliothèque pour sa collaboration généreuse et sa disponibilité, Xonia Jiménez López. Sans pouvoir mentionner toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide précieuse à Cuba, je cite ici, dans le désordre, celles qui ont été prépondérantes pour ma recherche : Rogelio Rodríguez Coronel, doyen de la Facultad de Artes y Letras de l'Université de La Havane ; la professeure Luisa Campuzano, directrice de la revue *Revolución y Cultura* ; Araceli García Carranza, bio-bibliographe de Carpentier à la Biblioteca Nacional José Martí ; le chorégraphe Ramiro Guerra et le journaliste et critique de danse Ahmed Piñeiro Fernández, du Museo de la Danza et du Ballet Nacional Alicia Alonso. En Espagne, je remercie vivement la professeure Yolanda Novo, ex-directrice de la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier de l'Université de Santiago de Compostela, pour son amical soutien et, à Madrid, enfin, M. X. Huetz de Lemps, directeur des études contemporaines à la Casa de Velázquez, pour ses utiles conseils.

Je remercie aussi très chaleureusement mes collègues et amis dont la relecture de mon travail fut efficace et précieuse : Maud, Michel et Stéphane. Je n'oublie pas les membres de ma famille et mes amis les plus chers, pour leurs encouragements, leur aide et leur soutien moral sans failles durant ces longues (et parfois difficiles) années d'élaboration de ma thèse.

RESUMÉ

Titre français de la thèse :

La consagración de la primavera d'Alejo Carpentier comme rêve d'œuvre totale : système et sacre des arts.

Résumé :

L'analyse des centaines de références culturelles du roman (noms d'artistes et œuvres de toutes disciplines) montre que le paradigme de la *synthèse des arts* par l'écriture est en jeu dans tous les aspects narratifs : construction des personnages comme artistes, description théâtralisée ou métaphorisée du réel, figuration de l'Histoire et du processus révolutionnaire. Les arts y sont maniés avec une maîtrise qui tient du *système*, totalité très structurée, traversée de denses réseaux de signification à connexions multiples. En effet, la prolifération des références n'entame pas une extrême cohérence générale : c'est l'expression d'un rêve d'*œuvre d'art totale*, panorama des esthétiques du XX^e siècle, et même d'*œuvre totale* embrassant celle de Carpentier tout entière. La composante spirituelle du concept s'y retrouve dans la vénération pour l'art des deux narrateurs, Religion de l'Art qui place Carpentier, avec ses moyens littéraires, dans la droite lignée du *Gesamtkunstwerk* de Wagner.

Mots-clés :

Alejo Carpentier ; *La consagración de la primavera* ; roman latino-américain ; Cuba ; littérature ; art ; artistes ; description ; personnage ; référence culturelle

English title of the thesis :

La consagración de la primavera as Alejo Carpentier's aspiration to total art work: the systematization and consecration of arts.

Summary of the thesis:

The analysis of the hundreds of cultural references in the novel (artists' names and works) shows that the paradigm of a *synthesis of art forms* through writing is at work in every aspect of the narrative approach: the construction of characters as artists, the theatricalised or metaphorised representation of reality, the figuration of History and the revolutionary process. The handling of arts is so masterful that it leads to a *system*, a well-structured total entity marked by dense webs of meanings with multiple connections. Indeed the proliferation of references does not detract from the absolute general coherence: it is the expression of an aspiration to a *total art work*, a survey of the aesthetics of the XX century, even embracing the whole of Carpentier's production. The spiritual dimension of the concept can be found in the two narrators' veneration for art, a Religion of Art which makes Carpentier a direct inheritor, with his own literary means, of Wagner's *Gesamtkunstwerk*.

Ecole Doctorale « Espaces, Cultures, Sociétés »

Laboratoire Centre Aixois d'Etudes Romanes (EA 854), mention Latino-américain

UFR ERLAOS (Etudes Romanes, Latino-américaines, Orientales et Slaves)

Fédération des Départements d'Etudes Espagnoles et Latino-américaines

29, avenue Robert Schuman, 13621 Aix-en-Provence Cedex 1

TABLE DES MATIÈRES

TOME I

INTRODUCTION.....	15
PREMIÈRE PARTIE : LE MÉTIER DES ARTISTES	29
I. QUI SONT LES ARTISTES DE <i>LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA</i> ? ...	33
<i>I.1. Personnages fictifs : les artistes et les autres</i>	34
I.1.1. Classification des personnages : principaux, secondaires et mineurs ...	35
I.1.2. Tableau synoptique des artistes fictifs et “assimilés” de La CP	39
<i>I.2. Les artistes réels, personnages référentiels</i>	40
I.2.1. Personnages référentiels ou simples références ?	40
I.2.2. Le rôle des “figurants”	47
I.2.3. Le statut du personnage historique : mise au point terminologique et théorique	53
I.2.4. Tableau synoptique des personnages référentiels artistes	58
II. CONSTRUCTION DES ARTISTES FICTIFS.....	59
<i>II.1. Vera ou le paradigme de la Danse : genèse d’un personnage.....</i>	62
II.1.1. Vera danseuse : prisme chorégraphique et synthèse des Ballets russes	63
II.1.1.1. Panorama contextuel de l’aventure des Ballets russes.....	63
II.1.1.2. Vera apprentie : le modèle de Karsavina, un pastiche ?	68
• Karsavina intertextuelle	69
• Vocation et basculement du monde	71
• Adoration des idoles de la danse.....	77
• Pouchkine et la danse.....	80
• Vénération des professeurs	85
• Un premier rôle : La Belle au bois dormant.....	86
• De l’hypotexte karsavinien à l’hypertexte carpentiérien.....	89
II.1.1.3. Vera interprète : constellation d’étoiles pour une star de roman	92
• Le Mariage d’Aurore, à “l’aurore” d’une carrière	92
• La farandole des “Vera”	97
II.1.2. Vera pédagogue : carrière “brisée”, reconversion réussie	110
II.1.2.1. Pavlova ou la transmission du répertoire classique	113
II.1.2.2. Une nouvelle forme du don.....	117
II.1.2.3. Deux antécédents cubains : Alicia Alonso et Ramiro Guerra.....	122
II.1.2.4. Le modèle du “seneur” fécond à Cuba : Nina Verchinina.....	126
II.1.3. Vera chorégraphe : influences d’une esthétique composite.....	130
II.1.3.1. Révocation en doute : l’idole Pavlova en question.....	130
II.1.3.2. Du portrait à la personnalité : Clotilde Sakharoff.....	134

• L’empreinte d’Isadora Duncan : l’idéal classique grec.....	136
• L’œuvre d’art totale dansée.....	144
II.1.3.3. Vera, entre <i>modern dance</i> américaine et ballet néoclassique	148
• Combattantes pour la modernité : Ruth Saint-Denis et Martha Graham.....	148
• L’héritage des Ballets russes : Balanchine.....	152
II.1.4.La « Russe de Baracoa », entre légende et réalité	156
II.1.5.Conclusions sur la “nébuleuse” Vera.....	160
II.2. Enrique, architecte en lent devenir	162
II.2.1.Enrique rebelle : adolescent attardé et « vieil étudiant »	163
II.2.1.1. Un itinéraire “sartrien”	165
II.2.1.2. Idéalisme “tolstoïen”	174
II.2.2.L’éternel apprenti et les avant-gardes	181
II.2.2.1. Vers l’abstraction par la peinture.....	181
• Ekphrasis carpentérienne	183
• Le tourbillon des « ismes »	188
• La leçon de Léonard.....	196
• Synthèse des arts par l’abstractionnisme.....	203
II.2.2.2. Un sursaut d’art figuratif : le muralisme mexicain.....	211
• Un retour aux racines précolombiennes	214
• Dire, peindre et construire l’Amérique	218
II.2.2.3. L’apport du « Mouvement moderne » en architecture	226
• Le Fonctionnalisme de Le Corbusier	232
• L’école allemande du Bauhaus	239
• L’école organique américaine.....	244
II.2.2.4. Le milieu artistico-intellectuel parisien	249
II.2.3.Enrique architecte	252
II.2.3.1. Le rêve frustré d’une école cubaine fonctionnaliste	252
II.2.3.2. Du bâtisseur aliéné au restaurateur patrimonial épanoui	257
II.3. Destinées des artistes secondaires	261
II.3.1.Parallélismes amoureux et artistiques : Jean-Claude, Ada, Mirta et Calixto	261
II.3.1.1. Couples croisés : Vera/Jean-Claude et Enrique/Ada.....	261
II.3.1.2. Mirta et Calixto : un condensé social cubain.....	270
II.3.2.Madame Christine, parangon de la professeure.....	274
II.3.3.Les amis d’Enrique : éventail éthique et esthétique	280
II.3.3.1. Gaspar, symbole musical, social et racial.....	281
II.3.3.2. José Antonio et Hans, artistes et citoyens ratés	285
III. SYNTHÈSE SUR LES PERSONNAGES ARTISTES ET LES PROCÉDÉS DE LEUR CRÉATION DANS LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA	289
III.1. L’art et la polis, l’artiste et la communauté.....	289
III.2. Le modèle proustien du personnage artiste	295
III.3. Fonction du personnage, instrument de connaissance et d’expérimentation	303

DEUXIÈME PARTIE : ART ET RÉALITÉ 307

I. LE GRAND THÉÂTRE DU MONDE : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE DANS LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA.....313

I.1. Vera, apolitique et esthète, derrière le paravent de l'art..... 321

I.1.1. Le geste et le corps contre la parole et le langage 332

I.1.2. Reflets proustiens du monde réel 343

I.1.3. La scène du théâtre comme monde 348

I.1.3.1. Des contes d'enfance aux ballets merveilleux 348

I.1.3.2. « La vie comme théâtre » et le refuge de l'espace scénique 353

I.1.3.3. Œillères de la scène, masques des rôles 365

• Le motif de l'automate : Petrouchka 367

• Les Présages : bon et mauvais augure 369

• Oublier dans l'ivresse de la danse 372

• Le rôle de L'Elue du Sacre du printemps 375

I.2. Le Théâtre de la société selon Enrique..... 385

I.2.1. Weimar : macabre mascarade 385

I.2.2. La Havane, décor théâtral naturel 394

I.2.3. La comédie des bourgeois 401

I.2.4. Le « théâtre réel de la guerre » 418

II. DU DESCRIPTIF PAR L'ŒUVRE D'ART 425

II.1. Fonctions de la métaphore artistique dans la description 427

II.1.1. Un pur « ornement du discours » 427

II.1.2. Raccourci narratif et descriptif : bonne référence vaut mieux que
long discours. 432

II.1.3. Le paysage au prisme de l'art ou « la nature imite l'art » 439

II.1.3.1. Une *mimêsis* renversée ? 443

II.1.3.2. L'influence de la « métaphore » picturale chez Proust 452

II.2. « Effet de réel » et symbolique : planter le décor par les œuvres d'art.. 461

II.2.1. Trois intérieurs bourgeois : La Havane, Paris, Caracas 464

II.2.2. Tableaux, sculptures, chansons ou films : outils de contextualisation
culturelle 478

II.3. Jeu textuel et culturel de la référence..... 487

II.4. Les villes sous le regard des artistes 490

II.4.1. D'une ville à l'autre : signes particuliers et communs 490

II.4.1.1. Paris – La Havane – Saint-Pétersbourg 491

II.4.1.2. Autres rythmes spatiaux des grandes capitales 497

II.4.1.3. Baracoa hors du temps et de l'espace 499

II.4.2. Danse et architecture, arts de la construction 502

**III. L'ART DANS ET POUR L'HISTOIRE : DE LA MÉTAPHORE À
L'ALLÉGORIE 511**

III.1. "Effet de datation" des références culturelles 511

III.2. L'Art comme figuration des événements historiques 516

III.2.1. Danse et révolution..... 517

III.2.1.1. Noverre réformateur et son « ballet d'action » 517

III.2.1.2. Le cours de danse classique et ses traces symboliques dans le
roman 523

- Incipit allégorique : le refuge de la barre et le risque du milieu 524
- La politique des corps : entraînement pour la lutte 530
- La danse, contre-pouvoir et " être-ensemble " alternatif..... 532

III.2.1.3. Géométrisation symbolique : Cercle et Ligne 537

III.2.1.4. *Le Sacre du printemps*, allégorie de la Révolution..... 539

III.2.2. Utopies architecturales et autres arts révolutionnaires 543

**TROISIÈME PARTIE : LA CONSAGRACIÓN DE LA
PRIMAVERA : UN RÊVE D'ŒUVRE TOTALE..... 545**

I. SYNTHÈSE ET INTÉGRATION DES ARTS PAR L'ÉCRITURE..... 553

I.1. Quelques "motifs" romanesques : nœuds de convergence artistique.... 557

I.1.1. Mort, Danse Macabre, Enfers, Diable 559

I.1.2. Pavlova : le cygne et la flamme 567

I.2. Le leitmotiv du *Sacre du printemps* 575

I.2.1. *Le Sacre* : un élément structurant ? 580

I.2.2. Couple narrateur, *Pas de deux*, *Duo* amoureux des Élus (Béjart) 584

I.2.3. Primitivisme et régénération, principes unificateurs de l'art
moderne 591

I.2.3.1. Du slavisme au cubanisme 592

I.2.3.2. Occident décadent, Nouveau Monde régénérateur 599

I.2.3.3. Esthétique composite du nouveau *Sacre* : Nijinsky/Roerich,
Balanchine, Béjart et Guerra 602

I.2.4. Le cycle du *Sacre* : projet d'une vie 614

I.2.4.1. Les "(prin)temps forts" du récit..... 616

I.2.4.2. De la naissance à la renaissance : les étapes du cycle de vie..... 618

- Genèse et fécondation : étapes européennes 620
- Gestation : Guanabacoa, ferment afro-cubain..... 626
- Ecllosion : naissance du projet et début du travail 627
- Maturation : vers une consécration 630
- Sacrifice et "massacre" du printemps 632
- Régénération et renaissance projetée 633

I.3. Fonctionnement hypertextuel de la référence culturelle..... 635

I.3.1. Eurydice ou le *Cimetière marin*..... 636

I.3.2. *Tristan et Isolde* : Mort et résurrection wagnériennes 642

I.3.3. De l'hypertexte généralisé pour un « art total » ? 646

II. L'ART ET LE SACRÉ : LA RELIGION DE L'ART	651
<i>II.1. Enrique et le culte de l'art moderne</i>	658
<i>II.2. Vera : religion et rituel de la Danse sacralisée</i>	660
II.2.1. L'école de danse : entrée au couvent	660
II.2.2. Du culte marial de "l'étoile" au retour au paganisme primitiviste.....	665
II.2.2.1. Crépuscule de l'idole (Pavlova) et vénération d'une autre (Argentina).....	668
II.2.2.2. Primitivisme, espace du sacré, <i>axis mundi</i>	671
CONCLUSION.....	677
BIBLIOGRAPHIE.....	687
I. BIBLIOGRAPHIE ACTIVE (ŒUVRES D'ALEJO CARPENTIER).....	690
<i>I.1. Œuvres complètes d'Alejo Carpentier</i>	690
<i>I.2. Oeuvres de fiction : romans, nouvelles, contes, poésie & livrets.....</i>	690
<i>I.3. Œuvre journalistique : chroniques & articles.....</i>	691
<i>I.4. Essais, conférences & entretiens</i>	692
II. BIBLIOGRAPHIE PASSIVE SUR ALEJO CARPENTIER.....	694
<i>II.1. Travaux sur l'œuvre d'Alejo Carpentier (sélection)</i>	694
<i>II.2. Travaux sur La consagración de la primavera</i>	707
III. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	715
IV. BIBLIOGRAPHIE SUR LES ARTS.....	721
<i>IV.1. Art (général)</i>	721
<i>IV.2. Architecture</i>	722
<i>IV.3. Autres arts plastiques (Peinture, Sculpture, Arts graphiques)</i>	723
<i>IV.4. Danse</i>	726
<i>IV.5. Autres Arts (Musique, Théâtre, Cinéma)</i>	731
INDEX ONOMASTIQUE (NOMS D'ARTISTES ET TITRES D'ŒUVRES)	735

TOME II

ANNEXES757

TABLE DES ANNEXES759

ANNEXE I : STRUCTURE NARRATIVE ET TEMPORALITÉ.....760

Annexe I.1 : Tableau synoptique structurel du roman 760

Annexe I.2 : Organisation narrative et temporelle du récit..... 762

Annexe I.3. Résumé de La consagración de la primavera 765

ANNEXE II : RÉPERTOIRE DES ARTS DANS LA CP769

Annexe II.1. L'Architecture dans La CP 771

Annexe II.1.1. Noms de l'architecture..... 771

Annexe II.1.2. Œuvres d'architecture..... 774

II.1.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres d'architecture)..... 774

II.1.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres d'architecture)..... 785

Annexe II.2. Les Arts Plastiques dans La CP (Peinture, Sculpture, Arts graphiques, Photographie) 791

Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques..... 791

Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques..... 811

II.2.2.1. Table triée par ordre alphabétique des titres (Œuvres d'arts plastiques)..... 811

II.2.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres d'arts plastiques)..... 840

II.2.2.3. Table triée par artiste (Œuvres d'arts plastiques) 849

Annexe II.2.3. Le Musée imaginaire référentiel du roman (Arts plastiques hors architecture)..... 858

Annexe II.3. La Danse dans La CP 859

Annexe II.3.1. Noms de la danse (Compagnies, Chorégraphes, Interprètes) 859

Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques (Ballets, Musiques, Personnages) 865

II.3.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres chorégraphiques)..... 865

II.3.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres chorégraphiques) 879

Annexe II.3.3 : Vocabulaire de la danse (Technique, Pas, Figures)..... 882

Annexe II.4. La Musique dans La CP 885

Annexe II.4.1. Noms de la musique 885

Annexe II.4.2. Œuvres musicales 897

II.4.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres musicales) 897

II.4.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres musicales) 919

II.4.2.3. Table triée par artiste (Œuvres musicales) 925

<i>Annexe II.5 : Autres arts dans La CP (Cinéma, Théâtre)</i>	933
Annexe II.5.1 : Cinéma (Noms et Œuvres).....	933
II.5.1.1. Table triée par ordre alphabétique (Cinéma)	933
II.5.1.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Cinéma) ..	942
Annexe II.5.2 : Théâtre (Noms et Œuvres).....	945
II.5.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Théâtre)	945
II.5.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Théâtre) ..	955

INTRODUCTION

Le présent travail s'attache à l'analyse de plusieurs centaines de références culturelles dans *La consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier (quelque 700, si l'on additionne les entrées de nos Annexes : noms d'artistes et titres d'œuvres), citations précises ou allusions, couvrant tous les champs disciplinaires des arts, hormis la littérature, nous expliquerons pourquoi : arts plastiques (architecture, peinture, sculpture, arts graphiques, photographie), arts scéniques (danse, théâtre), musique (souvent scénique aussi, dès qu'elle est art vivant en spectacle, récital, opéra, concert...) et cinéma. Il s'intègre dans une abondante bibliographie critique existante, à la fois sur l'œuvre complète de l'auteur et sur ce roman en particulier.

Dix ans exactement se sont écoulés depuis la publication du bilan critique sur *La consagración de la primavera* (1978) réalisé par Julio Rodríguez Puértolas, en introduction de son édition annotée du roman chez Clásicos Castalia (Madrid, 1998), devenue référence, et sur laquelle nous avons travaillé. Celle-ci célébrait d'ailleurs déjà le vingtième anniversaire de la publication du roman de Carpentier. L'état de la recherche carpentérienne a connu, depuis, de grands changements, principalement causés par l'événement majeur du centenaire de la naissance de l'auteur (2004), célébré dans le monde entier et donnant lieu à de très nombreux colloques et publications. La récente disparition de Lilia Carpentier, veuve de l'auteur et présidente de la Fundación Alejo Carpentier de La Havane, cette année même (février 2008), est l'autre événement marquant qui clôt une époque de la destinée de l'œuvre du Cubain et de sa critique.

Les travaux parus au cours de ces dix années concernent, comme toujours, tous les aspects de l'œuvre romanesque, journalistique ou théorique de Carpentier, ne laissant pas *La consagración de la primavera* en reste : la parution de travaux depuis les années 1980 a été constante¹. Cela s'explique d'abord parce que c'est le roman le plus récent (l'avant-dernier) de l'écrivain, bien sûr, mais aussi par une reconsidération de sa valeur. Ce réexamen avait commencé dès les années 1990 : on tentait de s'affranchir, sans que cela soit général, des débats externes rattachés au

¹ Ces remarques concernent moins la France de ces dernières années où, mobilisés par la question de concours du CAPES et de l'Agrégation des années 2002-2004 portant sur *Los pasos perdidos*, les esprits se sont centrés sur cette œuvre.

contexte historique qui sous-tend le livre ou à sa dimension autobiographique¹. Il s'agit toutefois principalement d'articles et de mémoires universitaires, ou de chapitres d'ouvrages et de thèses s'intégrant dans des problématiques transversales sur toute l'œuvre de Carpentier ou comparatives entre ses romans : aucune nouvelle thèse doctorale portant spécifiquement sur *La consagración de la primavera* n'a été produite, à notre connaissance, depuis celle de Rita De Maeseneer sur l'intertextualité (1992), qui a fait date et a donné lieu à un livre², s'ajoutant à celle de James Reid Baxter³ (1982), soutenue à Aberdeen dix ans auparavant, et de Joëlle Piffault-Hafsi⁴ (1983), sur le ballet *Le Sacre du printemps*, présentée à Boston en vue d'obtenir le PhD. Ce sont donc les trois uniques travaux de cette ampleur (thèse ou monographie publiée) – dans une moindre mesure pour le troisième, à dimension limitée –, exclusivement consacrés au roman qui nous occupe. Ce fait n'ôte aucunement de prix aux autres travaux qui abordent, parfois profondément, l'analyse de certains aspects du roman.

Les thématiques abordées par la critique depuis la parution de *La consagración de la primavera* sont très variées (narratologie et style : baroque, temporalité, personnages, structure romanesque ; Histoire et société : Guerre Civile espagnole, Révolution cubaine, intellectuels ; art et culture : intertextualité, avant-gardes, architecture, danse, peinture, musique...), et l'on consultera avec profit l'état des

¹ *La consagración de la primavera* comporte effectivement tellement de références autobiographiques qu'il pourrait se rapprocher de "l'autobiographie fictive" comme on la trouve par exemple chez Proust. Toutefois, la place exagérée qu'on peut accorder à cet aspect conduit à des méprises, que l'exemple récent suivant illustre encore, dans la mesure où c'est nier la valeur littéraire du roman, à notre sens, que de dire, comme Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA : « ¿Por qué Carpentier no escribió simplemente sus memorias, en vez de esta novela, tan francamente autobiográfica? ¿Por qué, en vez de hablar a través de estos personajes acartonados, no escribió en primera persona, como había hecho Neruda? » (*Alejo Carpentier, El peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2^e éd. augmentée, 2004, p. 352). Il nous semble que le propos de Carpentier est tout autre que des « Mémoires ». Plus loin, on trouve un exemple du mélange de cette interprétation du roman par l'autobiographie et le point de vue sur l'histoire : « Carpentier tenía treinta y dos años al iniciarse la guerra, pero no se alistó, como cientos de cubanos, entre ellos muchos conocidos y amigos suyos. Sus personajes cumplen aquí un destino que evidentemente Carpentier quiso que hubiese sido el suyo. La moraleja de la obra, repetida demasiadas veces, es que no se puede ser apolítico, porque la política lo busca a uno y decide de todos modos. Lo que Carpentier quiere exorcisar aquí es precisamente su dudosa politización: la neutralidad que le achacó Neruda en sus memorias, y antes Marinello. » (*ibid.*, p. 354).

² La thèse de Rita DE MAESENEER s'intitule : *La consagración de la primavera : una in-citación*, Thèse de doctorat de l'Université de Gant (Belgique), dir. Patrick Collard, 1992. Son contenu, complètement remanié, occupe la seconde moitié de son livre *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Genève, Droz, 2003.

³ James Reid BAXTER, *A certain unity of purpose : Alejo Carpentier and his novel La consagración de la primavera*, PhD de l'Université d'Aberdeen (Ecosse), 1982.

⁴ Joëlle PIFFAULT-HAFSI, *La consagración de la primavera : hacia una novela en forma de ballet*, "Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy", dir. James Iffland, Boston University Graduate School, 1983, 231 p.

lieux qu'en faisait Julio Rodríguez Puértolas dans son introduction en 1998¹. Nous avons tiré parti de cette pléthorique bibliographie et prolongeons parfois certains travaux importants pour notre sujet. Depuis cette date, sont parues des recherches sur les arts qui ont élargi le champ d'étude sur *La consagración de la primavera*, encore majoritairement concentré sur les références historiques, il faut bien le constater, qui semble son aspect le plus saillant. Nous ne faisons que mentionner ici ceux qui concernent notre thème et ont pu intéresser notre problématique, car ils seront plus spécifiquement décrits ou situés au moment de leur utilisation dans nos analyses : l'article de Dominic Moran, « Carpentier's Stravinsky Rites and Wrongs » (2002), sur le primitivisme et la musique de Stravinsky, l'article de Montoya Campuzano, « La danza en *La consagración de la primavera* » (2005), qui à notre sens parle plus de musique que de danse ; l'article de Pereira Perera, « La dimensión universal de la pintura moderna española en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier » (2005) ; l'article de Carmen Vásquez, « Las ficciones carpenterianas y sus fuentes bibliográficas españolas » (2005) ; un chapitre de la thèse de López Calahorro sur les références au monde classique dans le roman (2006).

Enfin, de nouvelles parutions dans la bibliographie active de Carpentier furent déterminantes dans la mesure où elles concernaient directement notre sujet d'étude, les arts, ouvrages où Carpentier a puisé inlassablement des analyses, des réflexions ou des anecdotes replacées dans son roman. Leur consultation est parfois bien utile pour déchiffrer une référence. Il s'agit en premier lieu de la poursuite de la publication des chroniques complètes de Carpentier pour sa rubrique *Letra y Solfa* dans le journal *El Nacional* de Caracas (1951-1959), commencée en 1989 et achevée en 2004², précieux outil de travail s'ajoutant aux précédents volumes des *Crónicas* (2 vols., qui excluaient celles de Caracas puisque limités à la période 1924-1945) et de *Ese músico que llevo dentro* (3 vols.), ainsi que la précieuse publication d'extraits de textes et de chroniques de Carpentier sur l'art espagnol, précédés d'une introduction de José Antonio Baujín et Luz Merino [dirs.], *A puertas abiertas. Textos críticos*

¹ Nous donnons ici les références précises de son édition critique qui sera citée tout au long de notre travail : Alejo CARPENTIER, *La consagración de la primavera*, Madrid, Clásicos Castalia, 1998, avec l'introduction biographique et critique de Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, pp. 9-69, ainsi qu'une notice bibliographique, pp. 71-88, et des notes sur le texte du roman lui-même.

² Classées thématiquement, ces chroniques sont réunies et publiées pour la première fois de façon exhaustive par les éditions Letras Cubanas de La Havane. Le premier volume concerne le cinéma (1989), le second, le ballet (1990), etc. Les deux derniers tomes n° 8 et 9 ont été publiés en 2001 et 2004 (*Letra y Solfa*, 8. *Literatura/Poética* et *Letra y Solfa*, 9. *Variaciones*). Curieusement, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS n'inclut dans sa bibliographie de Carpentier que les tomes 3 et 4 (*Artes Visuales*, 1993, et *Teatro*, 1994), omettant les deux premiers ainsi que les trois volumes publiés en 1997.

sobre arte español (2004), qui a alimenté notre réflexion et apparaîtra au cours de notre développement. Nous insistons néanmoins sur le fait que le roman de Carpentier n'est pas, comme tendent à l'affirmer un peu rapidement certains critiques, une simple redite ou une compilation synthétique de ses chroniques culturelles (pas plus que de ses expériences autobiographiques), même s'il s'en sert abondamment : ce serait nier la valeur littéraire de l'œuvre, qui existe, et occulter tous les phénomènes propres à la narration romanesque et dans lesquels les références viennent s'insérer harmonieusement, tissant la toile narrative et servant son message.

Un premier constat s'impose : aucune analyse n'aborde le thème des arts sous l'angle de la globalité, de l'interdisciplinarité ou de la comparaison entre les diverses utilisations de ces références, compartimentant plutôt le champ en disciplines séparées (la masse du matériau l'impose souvent !¹). Or, il nous semble que c'est dans la communication entre les arts et dans l'étude des relations entre les champs disciplinaires que se situe la richesse du roman : la culture est une et n'a pas de frontières, pour Carpentier encore moins. La définition qu'il en donne, rappelons-le, insiste sur les « ponts » qui relient époques et continents, mais aussi arts divers². Ainsi, la pertinence de l'analyse, ou du moins sa richesse, souffre parfois de cette segmentation.

Le roman de Carpentier est certes une forme de roman historique, questionnement amplement abordé par la critique, mais c'est aussi un roman sur l'art. Dans "historique", du moins faut-il entendre aussi "Histoire culturelle", centrale dans ce récit où les deux narrateurs sont artistes, un architecte et une danseuse. Car c'est bien l'Histoire de l'art dans son déroulement et son développement durant toute la première moitié du XX^e siècle, foisonnante d'avant-gardes et de révolutions esthétiques, qui est convoquée dans le roman, au point d'en devenir une véritable

¹ Nous avons commis nous-mêmes ce péché de "fragmentation" dans notre mémoire de DEA, qui portait sur la danse, même si des connexions vers les autres arts étaient effectuées au moment opportun (*Écriture littéraire et chorégraphie : Vera, la danse et son Sacre du printemps dans La consagración de la primavera d'Alejo Carpentier*, Université de Provence, Aix-Marseille I, 2003, 308 p.). La majeure partie des analyses que nous y avons menées a été reprise et retravaillée dans la perspective nouvelle de la présente thèse. *A fortiori*, pour les autres chercheurs, lorsqu'il s'agit d'articles ou même de mémoires et donc d'un espace de démonstration limité, la segmentation du corpus artistique d'étude est presque obligatoire.

² Rappelons cette célèbre définition de la culture donnée dans sa conférence de Yale en 1979 : « Pero ahora, veamos lo que puede entenderse por cultura. Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás. » (Alejo CARPENTIER, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Mexico, Siglo XXI, 1981, p. 148).

anthologie, déployée par les narrateurs dans l'exercice de leur métier, mais aussi justifiée par leur curiosité intellectuelle et leurs interrogations esthétiques globales. Toutefois, l'art n'est pas dans sa tour d'ivoire, même pour la danseuse, dans *La consagración de la primavera* : Histoire culturelle et Histoire socio-politique sont évidemment liées dans le roman, comme nous le verrons à travers le comportement et le destin des deux héros.

La littérature, qui fait bien partie de la culture ou du champ des arts – on parle bien d'«arts littéraires» et la poésie est un des *beaux-arts* comme la musique –, en est une des composantes importantes : un corpus touffu de citations littéraires avait déjà fait l'objet de la thèse de Rita De Maeseneer mentionnée ci-dessus, c'est pourquoi nous l'excluons de notre corpus de travail. Elle ouvrait la voie vers ce «complément» du champ culturel du roman que sont tous les *autres arts*¹, c'est-à-dire vers un immense terrain de recherche encore relativement inexploré, malgré l'attrait exercé par le *Sacre du printemps* de Stravinsky dans le roman. Un important article, notamment, avait été élaboré sur la peinture dans *La consagración de la primavera* par Ramón García Castro² (1985), répertoriant le plus minutieusement possible les références et identifiant les tableaux, mais hélas sans analyse de leur fonction dans le texte : la partie la plus ingrate du travail, pour la peinture, était partiellement défrichée (ce fut une base solide de travail malgré des manques et des inexactitudes) ; la plus intéressante restait donc à faire. Quant aux autres arts, architecture, danse, musique et cinéma, le « septième art », le travail de recensement

¹ Rita DE MAESENEER, délimitant son corpus d'investigation dans un chapitre de sa thèse, explique les raisons de l'exclusion des autres arts: «Podríamos aludir tres razones para esta limitación. La primera razón es de orden práctico. El corpus que constituye las referencias literarias, resultó ya lo bastante amplio y diversificado como para facilitar una sólida base de investigación y de reflexión. Una segunda razón es de orden personal. No creemos disponer de la suficiente formación para poder enfocar y entender la presencia de lo plástico o de lo musical en CP [*La consagración de la primavera*]. En tercer lugar, no hemos encontrado una base teórica que nos pueda servir de punto de partida para el análisis de las referencias artísticas que no sean literarias. » (*La consagración de la primavera: una in-citación, op. cit.*, p. 117-118). Elle suggérait alors quelques pistes de travail modelées sur les siennes pour la citation, quant à la « façon de faire référence à un tableau dans le roman » par exemple, telle l'étude de l'attribution de l'œuvre dans le texte (titre, auteur, musée...), des indicateurs et marques, de l'intégration syntaxique, sémantique, de la fréquence d'apparition, pour chaque référence picturale (p. 119) : cela correspond à son schéma d'analyse systématique de toutes les citations littéraires dans sa thèse. Nous n'avons pas suivi ces traces, trop contraignantes et asséchantes, à notre sens, pour l'analyse littéraire, et tirant vers le catalogue que nous voulions à tout prix éviter. Nous avons privilégié l'analyse des références en contexte au détriment de la multiplication de tableaux de synthèse sur les techniques de citation ou d'allusion aux arts, tout en tentant d'en donner une vue globale et la plus ordonnée possible en Annexe.

² Ramón GARCÍA CASTRO, «La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*», Caracas, in Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [dir.], *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (Coloquio de Yale), Caracas, Monte Ávila, 1985, pp. 251-273.

systématique de leurs références n'avait jamais été effectué¹.

Nous ne nous interdirons toutefois pas d'aborder, au besoin, l'analyse des citations ou allusions littéraires lorsqu'elles s'intègrent dans les nombreux réseaux de sens que nous allons explorer, et qu'elles se trouvent donc sur notre chemin². Il s'agira alors, la plupart du temps, de prolonger les réflexions de De Maeseneer et de quelques autres (nous pensons à Gnutzmann ou López Calahorro, par exemple) et de les mettre en perspective par rapport au *nœud* artistique global dans lequel ces citations littéraires s'intègrent.

La position testamentaire de ce roman en font un dépositaire de l'œuvre et de la pensée de toute une vie de travail de l'auteur, cristallisés dans une volonté totalisante de fin de vie qu'il ne peut contenir sans un risque de saturation. Ce roman est en effet loin de faire l'unanimité parmi les critiques et on le range volontiers parmi les œuvres plus mineures ou de second plan de l'auteur : il a irrité plus d'un critique tant sur le plan formel que substantiel, pour son érudition pesante (nécessité d'une encyclopédie pour le lire, chasse à la citation), pour sa faiblesse narratologique (des personnages qui « sonnent faux »), pour sa systématisation stylistique baroque qui finit par relever de la formule, de tics d'une technique d'écriture parfois plaquée ("baroquisme" artificiel³), pour son marquage idéologique ou autobiographique trop voyant, moralisant, voire manichéen... Nous lui reconnaissons partie de ces défauts et faiblesses à leur juste valeur, qu'aucune parade ou argument ne peut, dans certains

¹ Une première revue des principaux rôles de Vera a toutefois été faite par Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, sans qu'elle soit exhaustive, dans son mémoire de maîtrise *La intertextualidad danzaria en La consagración de la primavera*, Diploma de la Universidad de La Habana, Arte y Letras, dir. Ana CAIRO, 1993, 141 p. Elle était à compléter et à approfondir par une analyse plus systématique et détaillée de la fonction de ces rôles dans le récit.

² C'est le cas, notamment, lorsqu'un ouvrage textuel (et non forcément *littéraire*, en fait), en liaison avec tel ou tel art, est évoqué : les ouvrages théoriques sur les arts, par exemple (*Traité de la peinture* de Léonard, les *Lettres sur la danse* de Noverre, le *Traité d'architecture* de Vredeman de Vries, le *Traité d'instrumentation* de Berlioz, des manifestes artistiques...), ou bien les ouvrages d'écrivains sur l'art (Valéry, Mallarmé, etc.), ou encore les goûts littéraires des héros éclairant soit leur construction comme personnage artiste, soit leur esthétique professionnelle (poésie pour Vera, *L'Esprit nouveau* pour Enrique...). Enfin, le théâtre, que nous intégrons dans notre champ d'investigation, est évidemment à cheval entre le domaine littéraire et le domaine de l'art du spectacle, tout comme, d'ailleurs, les livrets d'opéra ou de ballets qui sont parfois de grands textes ou s'en sont inspirés.

³ C'est une opinion de Steve WAKEFIELD, notamment (*Carpentier's baroque fiction: returning Medusa's gaze*, chap.: Baroque Concert and Disconcert after the Revolution, Woodbridge, Tamesis, 2004, pp. 171-98). Il est vrai que la prolifération des références dans *La consagración de la primavera* décourage tout lecteur qui s'y arrêterait systématiquement à sa première lecture. Elle est à rapprocher de la démesure textuelle de l'époque baroque, ce qui peut relier effectivement l'œuvre au genre du roman byzantin ou grec (voir R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, op. cit., pp. 354-55), c'est-à-dire au roman baroque, mais plus par ce foisonnement culturel que par sa structure, sur laquelle ce dernier chercheur fonde le parallèle.

cas, atténuer. Mais nous n'hésiterons pas non plus à en nuancer certains aspects.

Néanmoins, la richesse et l'intérêt du roman sont immenses et, sans détrôner les sommets que peuvent être *Los pasos perdidos* ou *El siglo de las luces*, nous tenterons de lui restituer la place qu'il mérite dans l'œuvre globale de Carpentier, et qui reste celle d'un premier rang. C'est précisément pour les qualités de ses défauts que nous l'avons choisi, pour son caractère encyclopédique, testamentaire et totalisant, où l'art occupe la première place.

Nous avons effectué un repérage systématique de (presque) toutes¹ les références artistiques de *La consagración de la primavera*, terme générique qu'il conviendrait de réserver en fait à celles dont les « constituants formels » ou traits distinctifs sont présents (soit le nom propre de l'artiste, soit le titre de l'œuvre, et dans le meilleur des cas les deux), tandis que pour toutes les autres il ne faudrait parler que d'allusions (« un énoncé qui réfère sans nommer », constitué, parfois, de « notations descriptives »²). Nous avons ensuite procédé à leur décodage minutieux pour en comprendre la raison d'être dans le texte. Ce fut un travail ardu, ingrat et parfois désespérant, mais toujours payant : presque aucune référence n'est gratuite, contrairement à ce que nombre de critiques croient, encore faut-il s'y pencher sérieusement et prendre le temps d'en creuser le sens et d'en suivre les ramifications dans le texte. Ainsi, pour ne donner ici qu'un exemple rapide, dans une enfilade apparemment anodine et touristique de bâtiments et monuments de Paris, la mention simple de l'hôtel Lutétia et du Palais Berlitz accouplés³ pourrait paraître oiseuse si, interrogeant cette présence, on ne découvrait que le premier fut le siège de l'*Abwehr*⁴ pendant l'Occupation, lieu de torture, puis centre officiel pour les revenants des camps, et que dans le second eut lieu en 1941 la sinistre exposition « Le Juif et la France » : accord référentiel judicieux, en parfaite concordance avec la dimension politique du roman et la future liaison amoureuse tragique que va vivre le héros avec une Juive. Carpentier, certes d'une érudition encyclopédique, commet rarement le péché de l'ornementation purement décorative – il y a quelques cas, nous les

¹ Nous avons renoncé à atteindre l'exhaustivité totale du repérage : à l'heure où ce travail s'achève, nous trouvons encore de nouvelles références à chaque nouvelle exploration du texte...

² Nous empruntons ici la terminologie de Bernard VOUILLOUX pour la peinture spécifiquement (*La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS Editions, Langage, 1994), mais extrapolable à toutes les œuvres d'art dans notre roman. Nous y reviendrons dans notre développement.

³ Ils sont mentionnés par Enrique se promenant dans Paris et s'interrogeant sur l'architecture : l'un est cité pour son « baroquisme », l'autre pour son style « Art nouveau » (*La consagración de la primavera*, éd. cit., p. 165).

⁴ L'*Abwehr* (« défense » en allemand) était le service de renseignements de l'état-major allemand de 1925 à 1944.

mentionnerons –, et manie la somme d'informations culturelles avec une maîtrise et une cohérence rares.

Nous avons privilégié la cohérence de la démonstration autour de grandes lignes directrices (construction des personnages comme artistes, théâtralisation et métaphorisation du réel par l'art, figuration de l'Histoire et du processus révolutionnaire, fonctionnement des références en *système* articulé et synesthésique qui fait coïncider tous les arts) par rapport à la présentation exhaustive de nos analyses référence par référence, qui aurait abouti à la présentation d'un catalogue à nouveau cloisonné, compartimenté. Nous nous attachons, au contraire, tout au long de notre travail, à relier les références les unes aux autres et à mettre en lumière leur convergence dans la production des messages narratifs. Notre approche se fonde sur une analyse textuelle rigoureuse qui n'appréhende jamais la référence coupée de son contexte d'insertion dans le récit, ni de son producteur (narrateur ou personnage), ni des autres références avec lesquelles elle dialogue et forme des réseaux de « correspondances » au sens baudelairien. Notre volonté de dégager de la masse proliférante des références ce qui relève d'un *macrocosme* organisé des arts, nous conduisant vers ce concept d'*œuvre d'art totale*, n'exclut pourtant pas des analyses minutieuses et détaillées de la « micro-structure »¹, c'est-à-dire des figures ponctuelles, de chaque référence abordée, qui viennent nourrir et soutenir la démonstration. Ce travail d'interprétation n'est pas sans risques : une grande part du sens produit par un texte dépend du récepteur, et c'est encore plus vrai dans le cas des références culturelles carpentiériennes puisque c'est aussi l'ampleur de la connaissance de ce récepteur qui est engagée. Nos propositions ne sont donc pas des affirmations closes sur le sens du texte mais se sont efforcées de conserver son ambivalence et de rendre compte du champ des interprétations possibles, non univoques.

Ainsi, tous nos travaux préparatoires d'analyse systématique n'ont pu être exploités dans le développement de la thèse : il en reste toutefois une trace dans nos Annexes sur les arts dans *La consagración de la primavera*, conçues à la fois comme outil de lecture pour tout curieux souhaitant s'aventurer dans le roman, et comme outil de travail pour de futurs chercheurs, qui pourraient prolonger nos analyses et les enrichir de leurs propres points de vue. Ces annexes présentent donc le matériau artistique du roman de façon la plus exhaustive possible. Elles rendent compte d'une

¹ J'emprunte cette expression à Gérard GENETTE qui l'emploie pour décrire l'intertextualité dans le but de la distinguer, ensuite de l'hypertexte (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, Points, 1982, p. 9).

méthode de travail à la fois inductive, partant des observations particulières sur le corpus exhaustif pour en dégager des tendances communes, des modèles de fonctionnement général, et déductive, fondée sur quelques grandes hypothèses de travail à partir de quelques premières analyses et que nous avons cherché à vérifier dans l'ensemble du corpus. Elles concernaient, d'une part, la certitude que la référence chez Carpentier correspond toujours à un référent réel vérifiable, malgré les petites erreurs de mémoire, les anachronismes parfois, qu'il peut commettre – une évocation de tableau, de chanson, de film ou de ballet renvoie toujours vers une œuvre existante –, et qu'il nous appartenait donc de retrouver pour en comprendre la portée. D'autre part, nous partions du postulat que tout emprunt culturel faisait sens, et qu'il fallait tenter de le déchiffrer. Enfin, nous avons le sentiment qu'une grande connivence pouvait être établie entre Carpentier et Proust quant à leur façon d'utiliser les arts dans l'écriture romanesque. Nous discutons, illustrons et tirons les conclusions de toutes ces hypothèses dans notre travail.

Nous y parlerons de *synthèse des arts* et de rêve d'*œuvre d'art totale* de Carpentier, mais seulement de *rêve* : ce concept, né pour le théâtre depuis le Baroque, repris par l'opéra wagnérien (*Gesamtkunstwerk*, "œuvre d'art totale"), n'est bien sûr que métaphorique lorsqu'on le manipule à propos d'un roman de papier. L'écriture ne fait que suggérer les synesthésies par le langage, quand la scène théâtrale met en œuvre réellement divers *qualia* sensibles¹ offerts simultanément à la perception du spectateur (image, son, jeu d'acteur, lumières, parfois odeurs, etc.). Mais cette conception du roman n'est pas sans rapports avec le "Livre" absolu mallarméen, fait de « divagations » et de cheminements artistiques.

La consagración de la primavera consacre les arts et les combine, autour du médullaire *Sacre du printemps* de Stravinsky, en véritable *système* à conformation complexe, riche, maîtrisé, structuré, un tout organisé ou dispositif d'éléments culturels agencés en réseaux de signification qui le parcourent tout entier : il nous appartiendra de le définir. Il appelle en tous cas une "analyse systémique", qui envisage ses divers éléments non pas isolément mais globalement, en tant que parties intégrantes d'un ensemble dont les différents composants sont dans une relation de dépendance réciproque ou de collaboration fructueuse, ou de symbiose même, pour utiliser une caractéristique du Baroque carpentierien. Il y a en réalité plusieurs systèmes dans ce roman : le système des personnages, autour des deux héros

¹ La terminologie est d'Etienne SOURIAU, dans *Correspondance des arts* (Paris, 1947), nous y reviendrons.

narrateurs, dont les métiers, les personnalités et les destinées construisent d'intéressants parallèles tout au long du roman ; le système des arts que nous venons d'évoquer ; et le système des romans de Carpentier, tous englobés d'une certaine façon dans cet avant-dernier qui établit des liens constants avec les précédents, que nous nous sommes efforcée autant que possible de signaler. C'est à ce titre que nous préférons parler, plus globalement, du rêve d'*œuvre totale* dans *La consagración de la primavera*, que nous appellerons dorénavant, par pure commodité¹, "La CP" dans la suite de notre développement.

Avant de poursuivre, nous souhaitons, enfin, prier qu'on nous excuse par avance de la longueur de ce travail qui s'explique, en dehors du volume du matériau étudié et de la minutie rigoureuse de nos analyses, par deux raisons principales : l'abondance et l'ampleur à la fois des citations du roman et des notes de bas de page. Nous nous expliquons ici sur ce choix qui comporte le risque d'indisposer le lecteur, mais qui malgré tout nous semble le plus adapté à notre démonstration.

Les notes de bas de page sont essentiellement "culturelles", ce qui reste au cœur de notre sujet : elles enrichissent nos développements principaux, viennent nourrir le propos et ouvrir à la fois sur d'autres pistes à explorer, parfois secondaires mais néanmoins intéressantes. Nous avons fait le choix d'informer systématiquement le lecteur sur les détails biographiques, esthétiques ou historiques associés à chacune des références artistiques commentées, qui figurent soit en note de bas de page, soit en Annexe, pour tous les noms d'artistes et titres d'œuvres cités ou évoqués dans La CP (notre "*corpus* d'étude", donc), afin de ne pas trop alourdir le développement de la thèse. Malgré nos efforts pour en limiter l'espace, nous regrettons leur excès (en nombre et en taille), allongeant considérablement notre étude : néanmoins, les intégrer au corps du texte aurait été impensable et aurait noyé complètement la démonstration ; renoncer à en transmettre le contenu aurait été, pour nous, se priver d'un enrichissement souvent fécond et de l'exploration de nouvelles pistes de réflexion auxquelles elles invitent souvent.

Nombreuses et longues, les citations du roman que nous offrons sont à l'image de cette œuvre dont la taille rend impossible la mémorisation aisée : ce choix est donc motivé à la fois par le respect de l'auteur afin de restituer son message dans son contexte, pour les besoins de la démonstration, et par le souci du confort du lecteur

¹ Nous sommes consciente de la froideur et même de la laideur de ces sigles tandis que nous parlons d'art et d'esthétique, mais enfin la longueur du titre de ce roman et la récurrence de sa mention dans notre analyse nous semble exiger la formule la plus synthétique possible.

de cette thèse qui n'aura ainsi pas besoin de se référer sans cesse à cet énorme roman pour vérifier le passage, se le remémorer ou s'en imprégner. Souvent, en effet, le développement antérieur ou postérieur à la référence culturelle elle-même, à la figure ponctuelle précise, est indispensable à la compréhension de sa signification et à son analyse, et nous ne le reproduisons que dans ce cas précis.

PREMIÈRE PARTIE :
LE MÉTIER DES ARTISTES

Toute référence à l'art dans La CP, objet central de notre étude, ne peut être abordée indépendamment du choix narratologique fondamental opéré par Carpentier, celui de deux narrateurs exclusivement *autodiégétiques*¹, c'est-à-dire personnages-héros du récit qu'ils racontent (internes à celui-ci donc, et centraux). En effet, le cas d'un narrateur omniscient, ou même simplement *hétérodiégétique* (externe au récit)², aurait pu permettre l'intrusion de références extérieures aux personnages eux-mêmes, le premier disposant d'une "voix" indépendante de ces derniers, expression d'une culture qui leur échappe, prenant parfois l'apparence d'une émanation de l'auteur lui-même (à tort ou à raison d'ailleurs). Forcément produite par les narrateurs-personnages en revanche, ici par Vera ou Enrique, aucune référence culturelle de La CP ne peut être dissociée du discours ou de l'expérience de l'un ou l'autre de ces personnages. Ce discours ou cette expérience peuvent néanmoins soit leur être propres (Vera, dans son monologue intérieur, évoquant métonymiquement la Provence par un tournesol de Van Gogh, Enrique ironisant sur les surréalistes), soit être rapportés par ce narrateur-personnage de la bouche d'un autre personnage (qui peut d'ailleurs être – et souvent – son pendant narrateur). Ce dernier cas est celui de l'extrait suivant, par exemple, rapporté par Vera, à propos d'Enrique :

Este José Antonio era quien lo había apartado de los picadores y toreros de Zuloaga para llevarlo, por el puente del *Esprit Nouveau*, hacia el *Guernica* de Picasso; había sido ese amigo mayor, hallado por todo adolescente, y que, para bien o para mal, le abre los caminos del mundo [...]. (La CP, V, 27, p. 481)³

Interviennent ici trois personnages, le narrateur, Vera, rapportant ce que lui a raconté un second personnage, Enrique, à propos d'un troisième, José Antonio. C'est d'abord à Enrique qu'appartient la référence culturelle au peintre espagnol Zuloaga⁴,

¹ Nous empruntons la terminologie de G. GENETTE, notamment dans *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-273, et en particulier ici pp. 252-253. Le narrateur *hétérodiégétique* est celui qui est absent de l'histoire qu'il raconte (simple témoin des événements), contrairement à l'*homodiégétique* qui y est présent comme personnage. Si ce narrateur-personnage est de plus héros de son récit, on pourra l'appeler *autodiégétique*.

² C'est le cas, par exemple, du narrateur de *El reino de este mundo* ou celui de *Concierto barroco* décrivant en les commentant les tableaux de la demeure de l'Indiano, puis comparant l'ancêtre de Filomeno, le Salvador de l'*Espejo de paciencia* à « una suerte de Aquiles » (Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 1998, p. 27).

³ Cette citation de *La consagración de la primavera* et toutes celles qui suivront seront tirées de l'édition de référence mentionnée en introduction (Clásicos Castalia, 1998), notée "La CP", avec l'indication de la partie, du chapitre et de la page où elles apparaissent.

⁴ Sur Ignacio de ZULOAGA Y ZABALETA (1870-1945), on trouvera, comme pour chaque artiste cité dans La CP, des éléments biographiques et sur son œuvre, ainsi que l'index de toutes ses occurrences dans le roman, dans l'Annexe II.2.1 sur les noms des Arts Plastiques dans La CP. Nous renvoyons aussi à notre étude sur la peinture espagnole dans notre Deuxième Partie, chap. II.2.1. Trois intérieurs bourgeois : La Havane, Paris, Caracas, p. 464.

dont il admirait les tableaux *costumbristes* (représentant des scènes de genre typiques et régionales, ici des corridas) chez sa tante Comtesse. C'est en revanche à José Antonio qu'est liée initialement la culture avant-gardiste, qu'il souhaite inculquer à son ami pour l'arracher à ses goûts romantiques, à travers *L'Esprit Nouveau*¹ et le célèbre tableau de Picasso.

Analyser une citation, une allusion, un renvoi au monde de l'art, c'est donc les aborder dans leur contexte textuel, pour les relier à la voix narratrice qui les produit mais aussi au personnage qui en est initialement la source. C'est pourquoi l'analyse des références culturelles dans La CP passe obligatoirement par celle du rapport des personnages à l'art, à commencer par les deux héros bien sûr, mais aussi chez tous les autres. Quel lien les personnages ont-ils à la culture ? En tant qu'incarnation eux-mêmes d'un art particulier, de surcroît, par le métier qu'ils exercent, quel rôle cet art joue-t-il dans leur caractérisation et leur destinée individuelle, d'une part, et dans la vie du groupe auquel ils appartiennent, dans la collectivité, d'autre part ?

Nous aborderons d'abord la question à travers ceux qui créent et véhiculent l'art, les artistes, qui sont de plus, nous le verrons, la catégorie dominante parmi les personnages de La CP.

¹ Pour plus de détails sur *L'Esprit Nouveau*, revue d'avant-garde française, nous renvoyons, dans cette partie, à notre chap. II.2.2. Vers l'abstraction par la peinture, p. 181.

I. QUI SONT LES ARTISTES DE *LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA* ?

L'étude des personnages dans *La CP* est un vaste domaine qui mériterait un travail indépendant à lui seul : recensement, classification, statut, caractérisation, rôles, interrelations, etc. Il a partiellement été fait dans une thèse, mais qui, abordant toute l'œuvre de Carpentier, n'est pas suffisamment affinée¹. Nous n'aborderons les personnages que par le biais de l'art, nous interrogeant donc sur la relation ou la connexion des personnages avec l'art ou la culture dans le roman et, en particulier, sur la fonction des artistes.

Car si, du point de vue de ses références culturelles et par leur abondance, *La CP* peut être défini comme un roman sur l'art, par ses personnages, tout comme *À la recherche du temps perdu* de Proust (nous y reviendrons), il nous apparaît d'abord comme un roman "sur les artistes", réels ou fictifs. Sur leur rôle, leur mission même, leur rapport à la société, le sens de leur métier, leur vision du monde, leur destin. En effet, non seulement les deux protagonistes narrateurs, la danseuse et l'architecte, en sont les figures centrales, mais presque tous les personnages fictifs importants sont artistes, exerçant directement un métier d'art, ou pratiquant un art, ou bien encore pouvant se définir dans leur rapport à l'art, sans compter la myriade de personnages artistes tirés du Réel. Nous analyserons séparément chaque cas de figure, dans la mesure où se pose alors la question du statut des personnages dans le roman, réels ou fictifs.

¹ Françoise STRAUSS, *Les Personnages dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, dir. P. Verdevoye, 1985, 1351 p, nous y reviendrons plus loin.

I.1. Personnages fictifs : les artistes et les autres

Il y a d'abord une première difficulté à identifier clairement les "artistes" des autres personnages, puisque même les personnages secondaires qui semblent éloignés du monde de l'art ont presque toujours, néanmoins, un rapport particulier à la culture, telle la Comtesse, collectionneuse par snobisme, qui l'instrumentalise pour se poser et en imposer socialement, ou encore le mari d'Olga, Laurent, négociant, ou plutôt marchand d'art, bien que véreux, qui vit du commerce des œuvres d'art. Le Docteur de Baracoa, quant à lui, bientôt ami de Vera, quoique n'exerçant pas de métier artistique, laisse une large place à l'art dans sa vie en tant qu'amateur et curieux. Et même Teresa, sans penchant particulier pour l'art, ni par son métier ni par ses loisirs, semble s'y intéresser assez profondément pour conseiller Vera ou partager d'agréables moments culturels avec Enrique dans les milieux artistiques de New York, qu'elle semble fréquenter régulièrement et très bien connaître personnellement.

Dans La CP les artistes ont donc une place toute particulière et unique en regard du reste de l'œuvre d'Alejo Carpentier. Même si l'art est presque toujours au cœur de ses trames narratives, La CP est le second des deux seuls romans du Cubain – avec *Los pasos perdidos*, où le narrateur est musicologue-compositeur et son épouse, Ruth, comédienne – où les artistes sont à la fois centraux et si présents, dépassant même largement ceux des romans antérieurs et le dernier¹, en nombre et en importance. On compte en effet, sur un total de quinze personnages principaux et secondaires (définis ci-après), douze personnages artistes (actifs ou frustrés, pratiquant ou ayant pratiqué un art) ou bien travaillant dans et autour de l'art : deux principaux, les héros (les narrateurs Vera et Enrique) et dix secondaires (Gaspar, Jean-Claude, Ada, José Antonio, Madame Christine, Mirta, Calixto, Hans, Olga, Laurent), auxquels nous ajoutons encore le treizième personnage du Docteur de Baracoa, esthète passionné en dehors de sa qualité de médecin. Au total, huit hommes et cinq femmes et près de 87% du total.

Parmi ces treize personnages donc, huit pratiquent directement ou ont pratiqué un art : danse (Vera, Madame Christine, Mirta, Calixto, Olga), architecture (Enrique), musique (Gaspar), peinture (José Antonio). Deux autres sont assimilés aux artistes car ils travaillent *sur* l'art, ce qui en suppose une certaine pratique : Ada,

¹ Le seul roman publié après La CP est *El arpa y la sombra* (1979).

musicologue et Jean-Claude, chercheur et professeur de lettres hispaniques. Ce dernier aurait même « une vocation évidente d'écrivain », selon Vera (La CP, p. 238). Le cas de Hans, ami germano-vénézuélien d'Enrique, est plus délicat, car son métier principal n'est pas artistique (il est d'abord représentant commercial pour la firme Bayer puis deviendra journaliste), mais il se revendique vaguement artiste, à la fois poète et chanteur à ses heures :

[...] el catire Hans, simpático alemán-venezolano que mucho andaba con los latinoamericanos del barrio, dándose las de poeta, aunque nadie hubiese visto nunca un verso suyo (La CP, I, 6, p. 173)
A veces me visitaba el "catire" Hans quien, mal acompañándose de un "cuatro" venezolano, me cantaba joropos y merengues con voz de tenor wagneriano y abominable acento alemán. (La CP, I, 6, p. 178)

Pratiquant sinon la poésie (invérifiable donc, selon Enrique), du moins la musique, nous l'assimilerons également aux artistes. Laurent, enfin, on l'a vu, ne pratique aucun art, mais en vit néanmoins par son commerce. L'art est donc central dans son métier.

Certains de ces artistes ne sont plus en activité, telle Olga, qui a abandonné sa carrière après les Ballets russes, ou bien sont frustrés, tel José Antonio, qui a abandonné la peinture pour se consacrer à la publicité, encore reliée à l'art mais sous forme de dérivé ou de sous-produit, ou bien encore Hans, sorte d'artiste rentré qui aimerait bien vivre de l'art, fréquente beaucoup les artistes et aurait bien voulu en être un vrai.

Les deux personnages manquants à notre liste des quinze personnages principaux et secondaires, et indiscutablement non "artistes", c'est-à-dire ne pratiquant pas d'art ni ne travaillant dans ce milieu, très minoritaires, sont la tante Comtesse d'Enrique et la cousine de ce dernier, Teresa. Elles appartiennent toutes deux à la strate sociale de la bourgeoisie cubaine frivole et avide de luxe qui ne voit dans l'art qu'un moyen de briller socialement, par pur snobisme.

I.1.1. Classification des personnages : principaux, secondaires et mineurs

Il nous faut préciser comment nous avons distingué ces quinze personnages des autres selon leur importance, reléguant le reste au rang de "mineurs". F. Strauss, dans sa thèse sur *Les personnages dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*¹, y dénombre plutôt

¹ Françoise STRAUSS, *Les Personnages dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 8.

quatorze personnages principaux et secondaires, incluant notamment et curieusement Camila, la servante noire d'Enrique et Vera, mais excluant Madame Christine, la professeure de danse russe, considérée à tort comme personnage « mineur », puisque capital, pour nous, dans la naissance de la vocation de Vera, puis dans sa formation de danseuse. Il nous semblerait plus juste d'invertir les deux positions. Nous relevons d'autres inexactitudes dans le travail de F. Strauss, dont l'immensité de la tâche impressionne néanmoins, à l'échelle de toute l'œuvre de Carpentier. Elle omet plusieurs personnages¹ et ne précise d'ailleurs pas son critère de distinction entre les personnages principaux, secondaires ou mineurs, terminologie pourtant intéressante que nous reprenons ici en tentant d'en préciser les sources.

Selon l'analyse du théoricien Ph. Hamon², les personnages de roman évoluent dans un système hiérarchique et différentiel qui les caractérise les uns par rapport aux autres. Ils sont distingués par une série de procédés, dont la « qualification différentielle » (marqués par des caractéristiques, « traits distinctifs » ou « axes pertinents » et dotés de qualités uniques que les autres n'ont pas) et la « distribution différentielle » (le personnage principal (héros) apparaît aux moments marquants du récit tandis que les secondaires n'apparaîtront qu'épisodiquement, ou même une seule fois, et/ou dans des moments peu marqués du récit ou pour les héros). Par exemple, c'est précisément la qualité de narrateur homodiégétique qui confère dans La CP – pour son caractère central et exceptionnel – à Enrique et à Vera le rang de personnages principaux (héros). Ainsi, les personnages secondaires ne sont définis qu'à travers leurs rapports avec le ou les personnage(s) principal/aux. Combinant les critères de degré de présence et de degré de participation à l'action (distinction barthésienne³ insistant sur le personnage *actant*, ou *participant*, qui fait « avancer l'action »), nous définirons le personnage secondaire dans La CP comme celui qui, bien que n'apparaissant qu'épisodiquement ou même une seule fois (cas de Laurent),

¹ Dans un tableau récapitulatif, *op. cit.* p. 38, F. Strauss énumère un total de 45 personnages dans La CP, synthèse qui ne semble pas répondre au souci d'exhaustivité puisque, si elle y inclut plusieurs personnages « anonymes » (danseurs du studio de Vera, étudiants, militaires, prostituées, etc.) et une seule artiste réelle, l'actrice Margarita Xirgu (pourquoi seulement elle parmi la foule d'artistes référentiels qui peuple le roman ?), elle omet des personnages fictifs bien présents et nommés tels que Martínez de Hoz, le Docteur de Baracoa, Capitolina, etc., ainsi que tous les nombreux artistes réels côtoyés de près par les protagonistes (à commencer par La Pavlova !), tels que ceux que nous citons plus loin en exemple.

² Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », publié dans la revue *Littérature* n° 6 (1972), puis, en une version remaniée dans le recueil collectif *Poétique du récit*, Seuil, « Points », 1977, pp. 115-180. Nous renvoyons en particulier aux pages 129-132 et 153-158 de cette édition. Voir aussi les commentaires de Christine MONTALBETTI dans *Le personnage, Textes choisis et présentés*, GF-Flammarion, coll. Corpus Lettres, 2003, p.20.

³ Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit, op. cit.*, pp. 7-57, en particulier pp. 32-35.

a un rôle dans un moment marquant pour le héros (dans la définition de sa personnalité, dans son évolution ; ici, dans la carrière artistique de Vera, ses convictions et son identité, nous le verrons).

Les personnages mineurs, eux, seront ceux, épisodiques, qui n'ont pas de rôle déterminant dans un moment marquant pour le héros, critère non dépourvu de subjectivité, en réalité, en ce qu'il dépend des arguments de la démonstration apportés à la définition de ce « rôle » et de ce « moment ». Selon nous, c'est le cas notamment de Camila, de Venancio (maître d'hôtel de la Calle 17), du "Chef cuisinier" français, de Cristina et Leonarda (femmes de chambre), d'Irene (maîtresse d'Enrique à Caracas), ou encore du père et de la mère de Vera, de leur correspondant commercial parisien, de leur jardinier à Bakou, de Capitolina (cousine de Vera), de son mari Sacha et de leur fils Dimitri ou encore du Docteur Skuratoff ou Sukaroff¹ (son accoucheur à Saint-Pétersbourg), personnages « mineurs » même si tous ont un rôle précis et parfois déterminant dans chacune de leurs « sphères d'action » respectives.

Intéressons-nous un moment à cette dernière catégorie des personnages « mineurs », certes de troisième plan, mais instructive néanmoins. À ces treize personnages « artistes ou esthètes » plus importants que nous venons de détailler, on peut ainsi ajouter encore douze artistes fictifs identifiables (nommés) parmi les personnages "mineurs" : quatre danseurs du studio de La Havane (Hermenegildo, Sergio, Filiberto et Valerio), cinq danseuses (Helena et Liuba – danseuses fictives des Ballets russes aux côtés de Vera à Paris – ; Silvia, Margarita et Nila – élèves de Vera à Cuba), le collaborateur architecte d'Enrique (Martínez de Hoz), ainsi que deux "artisans" : Mlle Labrousse-Tissier, couturière de mode française et le Chef cuisinier français. En effet, pour ces deux derniers, les métiers de modiste ou de cuisinier (créateur de gastronomie²), s'intègrent parfaitement à notre avis dans la sphère de l'art puisque celui-ci commence presque toujours par l'artisanat et se nourrit de lui.

Après ceux-là, il manque encore et surtout des dizaines d'artistes réels

¹ Carpentier semble s'être embrouillé dans le choix du patronyme de ce Docteur russe, qui de Skuratoff (La CP, p. 294) devient Sukaroff (p. 651).

² Par ailleurs la cuisine chez Carpentier est volontiers élevée au rang d'art et apparaît dans tous ses romans : elle a une place si importante qu'il l'a d'ailleurs isolée en un « contexte » à part (le culinaire) dans sa fameuse théorie des « contextes » littéraires (Voir *Problemática de la actual novela latinoamericana*, de *Tientos y diferencias* (1964), in *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelone, Plaza y Janés Editores, 1987, pp. 14-24). Rita DE MAESENEER en a bien exploité la portée, en particulier dans La CP, dans son ouvrage *El festín de Alejo Carpentier, una lectura culinaria-intertextual*, Genève : Droz, 2003.

(personnages “référentiels”) fréquentés ou croisés par les héros, dont notamment des comédiens ou metteurs en scène (Margarita Xirgu, Jean-Louis Barrault, Charles Dullin), des danseurs, chorégraphes et directeurs de troupe (Pavlova, Balanchine, Diaghilev, Sergueïev, Le Colonel de Basil...), des peintres, sculpteurs, photographes (Picasso, Calder, Man Ray...), des écrivains (Breton, Hemingway...), un architecte (Le Corbusier), des musiciens ou chanteurs (Paul Robeson, Django Reinhardt), etc. On pourra d’ailleurs se demander, comme nous le verrons, dans quelle mesure certains de ces personnages référentiels ne sont pas plutôt “secondaires” que “mineurs”, jouant un rôle certain dans la formation et l’évolution esthétique des héros, comme c’est le cas surtout de la Pavlova pour Vera ou Le Corbusier pour Enrique.

Pour récapituler, toute cette population “d’artistes et assimilés” que nous avons considérée ici, au sens très large, est donc d’une part constituée soit de créateurs d’art ou d’artisanat (Vera chorégraphe, Enrique architecte, la couturière, etc.), soit d’interprètes (Vera ou Pavlova danseuses, Gaspar trompettiste, Robeson chanteur) ; d’autre part, composée de professeurs, de critiques ou théoriciens d’art (Jean-Claude hispaniste, Ada musicologue, Vera ou Madame Christine professeuses de danse, mais aussi Diaghilev ou le Colonel de Basil comme directeurs de troupe). Seront classés dans la catégorie des “assimilés” ceux qui ont un métier indépendant de la création, de l’interprétation ou de la transmission artistique (et qui ne peuvent donc raisonnablement pas être inclus dans la catégorie “d’artistes” purs) mais sont néanmoins “plongés” dans le monde de l’Art à divers degrés : les marchands d’art (Laurent) ou de ses dérivés (José Antonio publicitaire), ceux qui ont abandonné leur carrière artistique (Olga, José Antonio), ou encore les simples amateurs d’art ou esthètes : les parents de Vera, le Docteur de Baracoa et, dans une moindre mesure, même le docteur Skutaroff ou Sukaroff¹ (qui lors de son unique apparition entame avec le père de Vera une discussion sur les écrivains russes et le déjà mythique *Sacre du printemps* de 1913, central dans le roman), ou encore Irene, la maîtresse d’Enrique à Caracas qui lui chante souvent des mélodies populaires accompagnée de son « cuatro » (La CP, p. 694). Au total, 29 personnages “artistes ou assimilés”, soit 66% de l’ensemble des personnages fictifs non anonymes de La CP.

¹ Voir *supra*, note 1, p. 37.

I.1.2. Tableau synoptique des artistes fictifs et “assimilés” de La CP

Pour résumer, à des fins de clarté, le système des personnages – uniquement fictifs, ici – dans leur rapport à l’art, nous proposons la synthèse suivante, qui n’inclut pas les personnages anonymes très mineurs (l’entourage de la comtesse – cousines, magnats cubains du sucre, du tabac ou personnalités politiques et de la presse- des étudiants, militaires, serveurs, prostituées ou autres) :

ARTISTES ET ASSIMILÉS

	Artistes actifs	Artistes frustrés ou « faux »-artistes	Esthètes, amateurs d’art	Non artistes	Total
Principaux	Vera, Enrique				2
Secondaires	Gaspar, Jean-Claude, Ada, Madame Christine, Mirta, Calixto	José Antonio, Hans, Laurent, Olga	Le Docteur de Baracoa	La Comtesse Gómez Mena (tante), Teresa (cousine d’Enrique)	13
Sous-total	<i>13 (87% du sous-total)</i>				15
Mineurs	Hermenegildo, Sergio, Filiberto et Valerio, Helena, Liuba, Silvia, Margarita et Nila (danseurs/ses), Martínez de Hoz (architecte), Mlle Tissier-Labrousse (couturière française), Chef cuisinier français		Le père (Vladimiro, commerçant) et la mère (balletomane) de Vera (esthètes), le Docteur Skuratoff ou Sukaroff (à St-Petersbourg), Irene (mathématicienne vénézuélienne)	Capitolina (cousine de Vera), son mari Sacha, leur fils Dimitri, Venancio (maître d’hôtel), Camila, Cristina et Leonarda (servantes), Pablo (serviteur), Estelita (cousine d’Enrique), le correspondant commercial parisien, le jardinier de Bakou, « Mademoiselle » (nurse d’Enrique enfant), Le Comte (oncle d’Enrique)	29
TOTAL	20	4	5	15	44

29 (66%)

I.2. Les artistes réels, personnages référentiels

Après les artistes “de papier” (fictifs), viennent les nombreux personnages portant le nom d’artistes réels. Une mise au point théorique et terminologique nous semble nécessaire avant tout examen de personnages historiques (qu’ils soient politiques, culturels ou autres) qui s’insèrent dans la fiction : ils ont pour référent une personne réelle, d’où leur appellation de “référentiels”. Et ils sont nombreux dans La CP, puisque leur “population”, des artistes en grande majorité (sans négliger pour autant les politiques), excède de loin celle des personnages fictifs : presque le triple rien que pour les artistes (80 noms référentiels contre 29 personnages fictifs “artistes et assimilés”), comme le montrent les tableaux synoptiques I.1.2 plus haut et I.2.3 ci-après. Dans un roman où ce type de personnages est omniprésent, se pose en premier lieu la question de leur identification et de leur définition.

I.2.1. Personnages référentiels ou simples références ?

Nous intéresser aux “personnages” d’artistes réels nous met devant la nouvelle difficulté de pouvoir les différencier des innombrables noms propres historiques jalonnant La CP et n’ayant pas le statut de personnage pour autant. En effet, citer le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, faire allusion à une estampe de Goya pour illustrer et figurer les horreurs de la guerre, ou comparer les pyramides aztèques aux *ready-made* de Marcel Duchamp ne revient pas au même que faire admirer le chanteur Paul Robeson par les protagonistes pendant un mémorable concert ou même simplement faire croiser James Joyce par le héros dans la rue à Paris... Ainsi, parmi la foule d’artistes réels dont fourmille La CP, lesquels peut-on considérer comme “personnages” ? Une question, pourtant simple, s’avère alors délicate : qu’est-ce qu’un “personnage” dans La CP ? Le problème qui se pose est en effet celui de la pertinence de la distinction entre les “personnages” référentiels et les simples “références” à un artiste réel ou à son œuvre. Y a-t-il une différence de traitement entre les deux dans le récit, et par conséquent une fonction, un rôle et un fonctionnement significativement différents ? Si oui, comment isoler et reconnaître ces fameux “personnages” référentiels des autres noms propres et qu’est-ce qui les distingue des simples citations ou références culturelles dans le récit ?

Commençons par un cas où il n’y a pas vraiment d’ambiguïté, plutôt une simple ambivalence, un statut hybride si l’on veut, celui de Pablo Picasso : parmi les

noms propres réels les plus cités dans le roman, avec ses dix-huit occurrences au total, reliées à Enrique aussi bien qu'à Vera, il est à la fois référence culturelle simple et personnage référentiel. Ses premières apparitions le rangent en effet dans la catégorie des références pures, puisque ce ne sont que ses tableaux qui sont évoqués : *Guernica* (« el caballo de Picasso », La CP, p. 104) et ses toiles cubistes (« ¡Pero que no haya un Picasso, un Juan Gris en esta casa ! », p. 145 ; « una naturaleza muerta de Picasso », p. 147 ; « los frutereros de Picasso », p. 148). La question de son statut de personnage commence à se poser lorsqu'il nous est présenté ensuite comme l'ami de Diego Rivera (p. 158), lui-même personnage référentiel qu'Enrique rencontre ou du moins observe à Mexico. Le fait d'être associé à un personnage référentiel avéré dans le texte, sans avoir forcément une présence personnelle physique dans le récit, est-il ici suffisant pour acquérir à son tour le statut de personnage ? Le simple fait d'être cité et contemporain de l'action et des héros lui confère-t-il automatiquement ce statut ? Dans son cas, nous n'avons pas à répondre à la question puisqu'il devient directement personnage un peu plus loin : Picasso est croisé d'abord par Enrique en 1936, à Paris, au moment de l'éclatement de la Guerre Civile d'Espagne.

El mismo Picasso, tan apartado de todo, solitariamente entregado a su obra por esquivar los engorros de la celebridad, **reapareció** en el *Café de Flore*, con el **anhelo de saber** algo más de lo que podía hallarse en los diarios donde las noticias solían mostrarse confusas y contradictorias -y tanto más ahora que lo publicado respondía ya, claramente, a una pugna ideológica entre bandos de izquierda y de derecha. (La CP, I, 8, p. 198, nous soulignons)

Cette mention furtive permet dans un premier temps de supposer "l'interaction" de Picasso avec le narrateur, du moins sa mise en présence, puisque Enrique suggère, sans le dire explicitement, qu'il le *voit* au *Café de Flore*, où il se trouve lui-même par moments. Il appartient donc à la sphère des personnages qui évoluent dans l'action du récit. Son existence de personnage se précise avec des descriptions physiques et son englobement dans la communauté à laquelle appartient le narrateur (« vivíamos ») :

En los rostros de Picasso, de César Vallejo, de Vicente Huidobro, leíase la misma **ansiedad** ante las noticias. **Vivíamos** pendientes de los periódicos y de la radio. (La CP, I, 8, p. 200, nous soulignons)

Puis c'est Vera cette fois qui le rencontre dans un appartement avec son compagnon Jean-Claude, en 1936, avant le départ de ce dernier dans les Brigades Internationales (elle raconte la scène en 1937, l'année suivante, à son retour d'Espagne) :

París me recibe con una que otra *Internacional*. Pero no es ya la que tan triunfalmente hubiese sonado el 14 de julio del año pasado, en el gigantesco

desfile que yo había contemplado con cierto pavor -lo reconozco-, llevada por Jean-Claude, desde las ventanas de un apartamento donde tuve la sorpresa de encontrarme con el poeta Robert Desnos y con un **Picasso** tan **emocionado** por el espectáculo de las masas en marcha **que su rostro reflejaba una turbación**, una interrogante sorpresa llevada a bruscas pulsiones de entusiasmo bastante reñidas -para mí, al menos- **con la expresión** habitual de quien sólo parecía habitado por una casi sarcástica tensión crítica hacia todo y hacia todos. (La CP, II, 16, p. 302, nous soulignons)

Dans les deux dernières citations ci-dessus, l'existence du personnage va plus loin ici qu'une simple situation de co-présence neutre avec les narrateurs, car son épaisseur passe par l'expression de sentiments, la manifestation d'attentes, de préoccupations observables. On remarque que par deux fois, aussi bien dans le récit d'Enrique que dans celui de Vera, l'accent est mis sur le visage de Picasso et ses expressions comme métonymie de toute sa personnalité et de son état d'âme du moment. Picasso semble servir de projection des sentiments propres des protagonistes, sceptiques, indécis, impuissants face à la Guerre Civile d'Espagne : artiste engagé indiscutable dans l'imaginaire collectif grâce à son emblématique *Guernica*, plusieurs fois cité ailleurs, il peut jouer le rôle de l'intellectuel ou artiste-type pour examiner la situation du moment, avec la vraisemblance que lui confère son statut de référentiel. Il montre d'ailleurs ici une réaction commune à beaucoup d'artistes à l'époque, justifiant peut-être l'attitude d'Enrique, qui ne fera d'abord rien de particulier à l'annonce de la catastrophe.

L'attribution du statut de "personnage" se complique dans d'autres cas moins nets : examinons à présent l'exemple de Sandy Calder¹, cité à cinq reprises au total dans La CP. Parmi ces cinq occurrences, le narrateur Enrique fait allusion trois fois à ses œuvres. Tout d'abord, il y a son *Cirque* miniature, composé de personnages et d'animaux articulés en fil de fer, qui le rendit célèbre à Paris en 1927 mais qu'il réactualise à New York, étape correspondant à la période où Enrique s'y rend, en 1943 :

Sandy Calder completaba el elenco de su circo con personajes de alambre, añadiendo funámbulos, contorsionistas, focas amaestradas y danzas del vientre, a su conjunto graciosamente articulado, que echaba a andar, ciertas noches, para gran regocijo de sus amigos, al compás de la *Marcha de los gladiadores* de Fucic. (La CP, IV, 22, p. 407)

Ensuite est mentionnée sa fameuse *Fontaine de Mercure* pour l'exposition universelle de Paris de 1937 (p. 104), aujourd'hui à la Fondation Miró de Barcelone.

¹ Alexandre CALDER, dit Sandy Calder (1898-1976), est un sculpteur américain. Pour plus de détails, voir l'Annexe II.2.1 sur les noms des Arts plastiques dans La CP.

Enfin, sa contribution à l'ambitieuse Cité Universitaire de Caracas, pour laquelle il élabore en 1955, à la demande de l'architecte Carlos Raúl Villanueva, des panneaux mobiles multicolores fixés au plafond du Grand Amphithéâtre, appelés *Nuages acoustiques* ou encore *Soucoupes volantes*¹. L'observation de ces trois références nous laisse penser que l'artiste n'est cité que par rapport à ses œuvres, dont nous éluciderons la fonction à un autre endroit, au même titre qu'un tableau du Greco ou un opéra de Wagner. L'allusion au *Cirque* nous fait douter cependant, car Enrique suggère sans l'affirmer qu'il assiste en personne, « ciertas noches », à la présentation de l'œuvre par son auteur à New York.

La présence et le statut de Calder se précisent dans une autre "apparition" (au sens littéral, comme nous verrons), lorsque Enrique ne le cite plus seulement mais le voit au *Grand Ticino*, restaurant new-yorkais où il va déjeuner avec son ami musicien italien Gian-Carlo Porta (lui-même référentiel), au milieu d'autres artistes connus :

[...] fuimos ambos a almorzar al alegre sótano del *Grand Ticino*, un restaurante italiano de Sullivan Street. Ahí estaban Sandy Calder y Anaïs Nin y Man Ray y Virgil Thompson [sic] y Luis Buñuel, sobre todo, a quien mucho había tratado en los días de la realización de *El perro andaluz* y *La edad de oro*. Supe que Masson, Lipschitz y Zadkine también vivían en New Nork. (La CP, IV, 22, p. 406)

Que penser maintenant du statut du nom propre "Calder", tout comme celui de Thomson (et non Thompson), Masson ou Lipchitz qui, eux, n'apparaissent nulle part ailleurs ? En l'absence totale d'autre indication sur cette *présence* (aucun qualificatif, aucune description, à la différence de Picasso), doit-il être simplement considéré comme référence culturelle, à fonction très circonscrite, ou bien faut-il l'inclure avec les autres dans le cercle des "personnages" de La CP ? Sur quels critères le ferions-nous et quelles conséquences cela aurait-il sur leur fonction ? La simple présence physique du personnage dans le récit à laquelle, comme ici, est confrontée le héros ?

Nous n'avons trouvé aucune réponse à cette question précise dans les ouvrages théoriques généraux portant soit sur le personnage de récit, soit sur la citation ou référence culturelle en littérature. Si la question du statut de "personnage" a fait l'objet de plusieurs études, structuralistes notamment, le problème de son *identification* semble ne pas se poser dans les romans analysés. Pourtant, cette notion de personnage dans le roman n'a été créée à l'origine que par dérivation du

¹ Carpentier évoque le « más vasto "stabile" que Calder hubiese ejecutado jamás » (p. 615, nous soulignons), alors que Calder lui-même parle non pas d'un *stabile* mais d'un *mobile*, puisque les panneaux (« *Flying Saucers* » en anglais), destinés à l'amélioration acoustique du foyer de l'Aula Magna, sont suspendus et peuvent bouger.

personnage de théâtre, de tragédie, où la définition est plus simple à établir : au théâtre, ce sera l'équivalent de chaque rôle, c'est-à-dire de chaque "personne"¹ (ou "figure", ou "caractère", dans d'autres terminologies) devant être incarné par un acteur sur scène. On y distingue alors facilement la citation (simple discours d'un personnage qui rapporterait les propos ou tout autre élément d'une personne historique réelle) du personnage référentiel présent physiquement sur la scène avec les autres personnages, porté par un acteur qui "joue", qui "représente" selon encore la terminologie théâtrale classique.

Pour cerner sa transposition dans le roman, peut-être faut-il alors simplement se satisfaire de la définition du personnage par sa « fonction » dans le « schéma actantiel » qui se dégage du récit, comme fit Propp le premier pour le conte merveilleux (conte populaire russe). « *Par fonction, nous dit-il, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue* »². Cela rejoint d'ailleurs la conception théâtrale de "l'acteur", à travers la notion d'un personnage *actant*, ou *participant* dans le roman, telle que la développeront aussi par la suite Greimas puis Barthes³, opérant un retour à l'analyse aristotélicienne du personnage support de l'action. Les personnages de La CP seraient alors ceux qui ont une part dans l'action, un "rôle" actif dans le déroulement de l'intrigue, fût-il minime, quand la simple référence resterait "statique".

Ou bien faut-il aborder le personnage comme un simple *signe* du récit au milieu d'autres, selon la perspective linguistique de Ph. Hamon⁴, comme une « unité » qui évolue dans la « grammaire textuelle ». Il ne nous précise pas non plus en quoi cette « unité », ce « signe » peuvent être appelés "personnage" par rapport aux autres signes du récit, et notamment par rapport aux citations ou références

¹ L'étymologie de "personne", du latin < *persona* >, renvoie au mot d'origine étrusque signifiant le masque de théâtre.

² Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, « Points », 1970 (traduit de la seconde édition russe de 1969), p. 31 (voir aussi les fonctions et les sphères d'action pp. 28-80 et 96-101). Propp dégage trente et une fonctions différentes associées aux divers personnages types du conte merveilleux, qui se regroupent eux-mêmes en sept sphères d'action. Cette théorie a été maintes fois reprise ensuite par les formalistes, les structuralistes et les sémioticiens.

³ En réalité, contrairement à Propp, Barthes, fait une distinction « de niveau » de description dans le récit entre les « Fonctions » (au sens de Propp, celles qui correspondent à la « fonctionnalité du faire » d'une part, et à la « fonctionnalité de l'être » d'autre part, tels les indices et informants du récit) et les « Actions » (attachées aux personnages, au sens de Greimas lorsqu'il parle des personnages comme *actants* dans sa *Sémantique structurale*) : voir BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, *op. cit.* pp. 15-37. Sur ces trois théoriciens et la confrontation de leurs études du statut ontologique du personnage, nous renvoyons aussi à l'anthologie de C. MONTALBETTI, *Le personnage...*, *op. cit.*, pp. 52-56.

⁴ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 117.

artistiques.

Pour reprendre notre précédent exemple, nous pensons pourtant que faire cette distinction est productive : Picasso ou Calder, en effet, en côtoyant *physiquement* le héros, constituent un ancrage dans le réel d'une nature différente que celui d'un simple tableau cité, d'une œuvre, d'un nom évoqué (l'estampe de Goya, le traité de Léonard). Et leur "apparition", même fugitive, donne une toute autre dimension à la référence à leurs œuvres, le *Guernica* en contexte ou le mobile des *Soucoupes volantes* ou *Nuages acoustiques*, mentionné des centaines de pages plus loin par Enrique qui les admire à Caracas au milieu d'autres chefs-d'œuvre¹ : le héros s'insère ainsi symboliquement – à la fois par son admiration de l'œuvre particulière et du complexe architectural dans son ensemble et par son contact avec un des auteurs, Calder – dans le courant esthétique qui a fait naître un projet tel que celui du campus de l'Université de Caracas dans les années 1950, paradigme de l'intégration et de la « synthèse des arts majeurs » (selon l'expression de l'auteur même du chantier, l'architecte Carlos Raúl Villanueva²). Enrique l'architecte ne peut être dissocié de l'idéal artistique que représente le site, magnifiant les diverses expressions de l'art contemporain, abstrait en particulier, où ont collaboré des artistes venus du monde entier, proposant enfin un croisement des divers arts en intégrant aussi bien l'architecture que la peinture ou la sculpture, en passant par la céramique, la fresque, le vitrail ou le mobilier *design*.

Nous appuyant sur ces premiers exemples, nous pourrions distinguer alors ce qui relève de l'*unité textuelle* – pour reprendre la conception de Hamon – que nous qualifierons "d'animée" (le personnage) de l'unité textuelle "inanimée" (la référence). Ainsi, nous considérerons tout d'abord que, pour devenir "personnages", les artistes réels seront forcément contemporains des êtres fictifs du roman, c'est-à-dire contemporains du temps de l'intrigue, vivant et exerçant leur métier pendant le demi-siècle embrassé par La CP (la première moitié du XX^e s., de 1912 environ à 1961³).

¹ Notamment la sculpture *Pastor de nubes* (1953) du Français Hans (ou Jean) ARP et la sculpture-mosaïque tridimensionnelle (« bimural », 1954) de Fernand LÉGER (que Carpentier confond avec le vitrail de ce même artiste dans la bibliothèque universitaire), œuvres toutes deux disposées dans le « *patio cubierto* » de l'entrée de l'Université de Caracas, et citées également dans La CP, p. 615. Les noms propres de ces deux artistes resteront au stade de pure référence artistique et n'apparaîtront pas, contrairement à Calder, comme personnages dans La CP.

² On peut consulter le très intéressant site Internet officiel du Centenaire de l'architecte Carlos Raúl VILLANUEVA (1900-2000), qui offre notamment une visite virtuelle du campus universitaire de Caracas : http://www.centenariovillanueva.web.ve/CUC/Portal_CUC.htm. Ce lieu a été déclaré Patrimoine Culturel de l'Humanité par l'UNESCO en novembre 2000.

³ Rappelons que le temps de l'intrigue elle-même (c'est-à-dire celui du récit « simultané » à l'action)

Ensuite, ces artistes seront identifiés comme “personnages” uniquement s’ils ont une existence dans l’intrigue, si infime soit-elle, non plus seulement comme créateurs mais comme sujets, et qui pourra être une interaction avec un personnage (soit déjà établi comme tel dans le roman, soit entièrement fictif) ou au minimum une présence, corporelle (physique) ou non, dans le champ de l’action : soit par la vue (Calder croisé au restaurant ; Karsavina admirée sur scène par Vera et sa mère ; Hemingway observé par Teresa, Enrique et Vera, accoudé au bar du *Floridita*), soit par la parole (Pavlova qui échange quelques mots dans une loge avec Vera ou Enrique ; Le Colonel de Basil félicitant Vera de quelques compliments sur sa prestation scénique ; un appel téléphonique d’Enrique à Fernand Léger à New York pour prendre de ses nouvelles), soit encore par tout type de communication : la correspondance ou l’écriture (Balanchine adressant une lettre à Vera à Cuba depuis New York ; Anaïs Nin dédicçant un livre à Enrique et Teresa, « amants magnifiques », au *Grand Ticino* de New York) ou bien toute forme d’aide ou d’amitié avouée (Max Aub et Tata Nacho, amis de Jean-Claude, le premier ayant aidé Vera à organiser son voyage en Espagne pour rejoindre son compagnon ; le second, au Mexique, censé avoir accueilli Vera en fuite). Sans être vu ni touché ni abordé, le personnage peut encore tout simplement être désigné ou représenté par un objet lui appartenant ou se rapportant à lui, tel le musicien Bola de Nieve prêtant en son absence sa maison de Guanabacoa aux santeros, là où Vera découvrira avec Gaspar les danseurs afro-cubains. La portée symbolique de son nom et de ses détails biographiques, qui fait de Gaspar en quelque sorte son double (deux musiciens, cubains, noirs ou mulâtres, mais associés à la couleur blanche par leur patronyme ou surnom Nieve/Blanco), justifierait en elle-même que Bola de Nieve méritât d’exister comme personnage dans La CP.

Certains de ces personnages sont, en outre, ce que nous pourrions appeler des “référentiels au second degré” puisque leur existence dans La CP est due à l’allusion d’un autre personnage lui-même référentiel : c’est par exemple le cas d’Isadora Duncan, citée par la bouche d’Anna Pavlova qui parle à la petite Vera (La CP, p. 252). Nous verrons que cette qualité n’a pas forcément pour conséquence d’amoinrir la fonction du personnage.

Enfin, tous les personnages satisfaisant à ces premiers critères sont loin d’avoir

est borné entre l’année 1937 (moment où Vera se rend en Espagne) et l’année 1961 (où Enrique rentre à l’hôpital après sa blessure à Playa Girón). Cependant le temps de la narration inclut aussi les nombreuses analepses externes au récit « premier » (« simultané »), à travers notamment les souvenirs des protagonistes, qui remontent jusqu’en 1912 environ (enfance de Vera à Bakou). La terminologie que nous employons ici est celle de G. GENETTE dans *Figures III, Discours du récit*, op. cit.

la même importance dans l'intrigue, suivant le modèle des personnages principaux, secondaires ou mineurs fictifs, mais avec leur spécificité. Ainsi, nous pourrions diviser cette population indistincte de personnages référentiels en deux sous-catégories : celle des personnages "actifs", qui ont un rôle significatif dans le déroulement de l'action, et celle des personnages que nous appellerons "figurants", ne servant, bien que présents, qu'à la caractérisation d'un lieu, d'une époque, d'une atmosphère, etc. Le terme de *figurant*¹ (comme au théâtre, au cinéma) nous semble convenir dans la mesure où ces personnages jouent un rôle assimilable à celui de "décor" pour un paysage, une ville, tout lieu de l'action. Cette dernière catégorie de personnages, à notre avis, est à rapprocher, au-delà de l'axe pertinent animé/inanimé, des simples références, puisqu'elle fonctionne de la même manière et avec les mêmes ressorts.

1.2.2. Le rôle des "figurants"

Sandy Calder illustre d'ailleurs à la fois les deux statuts (personnage figurant et simple référence, quand il n'est cité que pour son œuvre) aux divers endroits du roman où il apparaît, on l'a vu. Mais son rôle n'est de toutes façons jamais comparable avec celui d'une Pavlova ou d'un Le Corbusier ou d'un Breton, déterminants pour les héros. S'il est bien, en un endroit du récit, personnage, puisqu'il évolue dans l'espace fictif décrit (Enrique le croise au restaurant), il n'a aucune part ni essentielle ni secondaire dans le *déroulement* de l'action : il a une portée *symbolique* importante au même titre que nombre de références artistiques quelles qu'elles soient dans le roman (un tableau, un morceau de musique, un ballet), mais n'a pas de "rôle" actif. Au-delà de ce qu'il représente artistiquement (forme de caractérisation de l'ambiance culturelle new-yorkaise des années 1950, par exemple), il est peut-être, au mieux, éventuellement témoin, aux côtés d'Anaïs Nin, de la relation amoureuse adultère entre Enrique et Teresa.

Un autre exemple typique serait celui des « siluetas distantes » du Paris littéraire des années 1930, évoquées par Enrique par association avec Hemingway rencontré à La Havane après son retour. Le héros, accompagné de Vera et Teresa, aperçoit l'écrivain accoudé au comptoir de son bar favori, *El Floridita* :

¹ J-Y. TADIÉ utilise aussi le terme de « figurant » pour parler des personnages de Stravinsky ou Bakst dans *La Recherche* de Proust, « noms évoqués en passant », par opposition aux trois personnages artistes de composition que sont Bergotte, Elstir et Vinteuil. Voir *Le Roman au XX^e siècle*, Ed. Pocket, coll. « Agora », 1990, p. 139.

-“Salúdalo” – me dijo Vera, ansiosa de conocerlo: “Recuérdale la casa de Gertrude Stein. Háblale de Adrienne Monnier. Dile que estuvimos en Benicassim con Evan Shipman”. – “Está entretenido en otra cosa” -dije, alegrándome de que el novelista no mirara hacia nosotros. Ningunas ganas tenía de evocar siluetas distantes. *El Café des Deux Magots*, la Rue de l’Odéon, la librería *Shakespeare & Co.* de Sylvia Beach -el mismo Joyce, cruzando la calle con su tiento de ciego, tras de espejuelos negros de un increíble espesor- habían quedado tan atrás que me parecían inscritos en una existencia anterior. Ahora sentía que mi encuentro con Ada, la tragedia nocturnal de su desaparición, mi vida en las Brigadas, me habían madurado enormemente. (La CP, III, 19, p. 359)

Les écrivains de l’entourage d’Hemingway cités ici, à l’exception du poète américain Evan Shipman, personnage à part entière puisque compagnon d’Enrique et de Jean-Claude dans les Brigades Internationales, ne sont que des éléments du “décor” : Gertrude Stein¹, notamment, fait son unique “apparition” dans le roman (et encore, à travers sa « maison »), tout comme Adrienne Monnier et Sylvia Beach, tandis que James Joyce² ne fait – littéralement ! – que passer... En effet, aucune autre mention de ce dernier personnage ne sera faite dans La CP si ce n’est à travers ses livres, *Finnegans Wake* et *Ulysse* (respectivement pp. 417 et 494).

Qu’apporte cet élément « Joyce » au contexte culturel de l’époque si ce n’est remplir l’équivalent de la fonction qu’aurait la description d’un parc ou d’une place précise de la ville, ou d’une fontaine réelle, ou d’un commerce historique (ici, justement, le *Café des Deux Magots*³ et la fameuse librairie anglo-saxonne *Shakespeare & Company*⁴, centres culturels et littéraires parisiens d’importance aux côtés de la librairie de *La Maison des Amis des Livres* d’Adrienne Monnier⁵), pour

¹ Gertrude STEIN (1874-1946) est une femme de lettres américaine et collectionneuse d’art, établie à Paris et mêlée aux mouvements littéraires et picturaux d’avant-garde. Elle a influencé les romanciers de la « Génération perdue » (*l’Autobiographie d’Alice B. Toklas*, 1933 ; *l’Autobiographie de tout le monde*, 1938).

² James JOYCE (1882-1941), écrivain irlandais. Poète (*Musique de chambre*), nouvelliste (*Gens de Dublin*, 1914), il est l’auteur de deux récits au symbolisme multiple et dont le personnage principal est en définitive le langage : *Ulysse* (1922), *Finnegans Wake* (1939). Il est à l’origine de nombreuses recherches de la littérature moderne.

³ Le *Café Les Deux Magots*, café liquoriste sur la place St-Germain-des-Prés depuis 1885, a toujours joué un rôle important dans la vie culturelle de Paris. Créé en 1933, Le Prix des Deux Magots marque sa vocation littéraire. Fréquenté par de nombreux artistes illustres parmi lesquels Elsa Triolet, André Gide, Jean Giraudoux, Picasso, Fernand Léger, Prévert, Hemingway, Sartre, Simone de Beauvoir, pour ne citer qu’eux, il accueillit les surréalistes sous l’égide d’André Breton, bien avant les existentialistes qui firent les belles nuits des caves du quartier.

⁴ La librairie *Shakespeare & Company* fut tenue par Sylvia BEACH au 12 rue de l’Odéon entre 1919 et 1941. Pendant cette période, le magasin était considéré comme un centre de la culture anglo-américaine à Paris. Il était souvent visité par des auteurs appartenant à la « Génération perdue », tels qu’Ernest Hemingway, Ezra Pound, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein et James Joyce. Le fond de la librairie était considéré comme étant de haute qualité et reflétait les goûts littéraires de Sylvia Beach.

⁵ Toute proche, au 7 rue de l’Odéon, la librairie-bibliothèque *La Maison des Amis des Livres* déploie ses activités entre la première guerre et 1955, sous l’impulsion d’Adrienne Monnier. C’est un lieu

l'effet de réel topographique ? Ainsi lit-on effectivement dans la biographie officielle de Joyce¹ qu'il vécut à Paris à partir de 1920 jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, où il s'exila vers Zurich, en 1939. On y apprend que Sylvia Beach, libraire et éditrice, fut la première à éditer son *Ulysse*, en 1922. On y découvre aussi qu'il souffrit de sérieux problèmes oculaires et qu'il subit près d'une douzaine d'opérations des yeux jusqu'à sa mort, devenu presque aveugle. La très sommaire description d'Enrique synthétise donc l'image de la personne publique à la fin de sa vie, et renvoie aux photographies de l'écrivain, notamment une de la photographe Gisèle Freund (1939), où on le voit muni d'une loupe, en plus de ses épaisses lunettes sur le nez, pour pouvoir lire.

Toutefois l'indication est là aussi pour montrer qu'Enrique croisait sans cesse de grands hommes, qu'il faisait partie du microcosme intellectuel avant-gardiste parisien de l'époque et qu'il était donc tout sauf un artiste anonyme et reclus, mais bien au contraire au fait de tout le bouillonnement culturel de son temps. Son jugement est donc représentatif de toute une génération, il fonctionne comme métonymie d'une époque.

Cela ne suffit cependant pas à faire de Joyce un « actant » dans La CP, son « rôle » dans l'action pouvant être considéré ici comme négligeable : un élément du « paysage » culturel, ou historique, tout au plus. Il ne *fait* rien ou pas grand-chose (traverser la rue), mais il *est* quelque chose de signifiant pour le récit².

Cette position de Joyce, ou de Calder auparavant, illustre d'ailleurs parfaitement la réflexion de Barthes sur le personnage historique, à partir d'une remarque de Proust sur le peu de place que celui-ci tient dans le récit balzacien :

C'est précisément ce peu d'importance qui confère au personnage historique son poids *exact* de réalité : ce *peu* est la mesure de l'authenticité : Diderot, Mme de Pompadour, plus tard Sophie Arnould, Rousseau, d'Holbach, sont introduits dans la fiction latéralement, obliquement, *en passant*, peints sur le décor, non détachés sur la scène ; car si le personnage historique prenait son importance *réelle*, le discours serait obligé de le doter d'une contingence qui, paradoxalement, le déréaliserait (ainsi des personnages de la *Catherine de Médicis* de Balzac, des romans d'Alexandre Dumas ou des pièces de Sacha

de lecture publique où des auteurs viennent lire des œuvres récentes ou des manuscrits inédits, fréquentée par Apollinaire, P. Valéry et V. Larbaud, Gide, Jules Romain, Fargue, Claudel, Prévert, etc. Breton y rencontre Aragon. Hemingway y croise Gide et Romain, et surtout fera publier par Adrienne Monnier sa première nouvelle parue en français, en 1926.

¹ Nous retrouvons aussi toutes les personnes et les lieux cités ici dans une chronique de Carpentier de 1957, à l'occasion de la publication d'une biographie de Joyce par Nino Frank pour le 75^e anniversaire de la naissance de l'écrivain irlandais, disparu depuis 1941. Voir Alejo CARPENTIER, « Evocación de James Joyce » (Caracas, *El Nacional*, 20 avril 1957), *Letra y Solfa*, 6. *Literatura / Autores*, La Havane, Letras Cubanas, 1997, pp. 260-61.

² Voir encore Ph. HAMON, *art. cit.*, p. 134, qui distingue le « faire » de « l'être » du personnage, c'est-à-dire sa *fonction* de sa *qualification*.

Guitry, ridiculement improbables) : il faudrait les faire parler et, comme des imposteurs, ils se démasqueraient. Au contraire, s'ils sont seulement mêlés à leurs voisins fictifs, cités comme à l'appel d'une simple réunion mondaine, leur modestie, comme une écluse qui ajuste deux niveaux, met à égalité le roman et l'histoire : ils réintègrent le roman comme famille, et tels des aïeux contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, non celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs de réel¹.

Remarquons d'abord que l'expression de Barthes, « peints sur le décor, non détachés sur la scène », nous conforte encore dans notre choix du terme « figurants » pour qualifier ce type de personnage référentiel. L'apparition fugitive des personnages tels que Joyce, Calder ou Léger fonctionne donc pleinement comme « effet superlatif de réel » dans *La CP*. En effet, les interactions réelles entre les personnages fictifs et les référentiels sont très ténues dans le récit « premier » (presque simultané à l'action), et ne vont jamais au-delà d'un simple contact, quelques mots échangés, un regard, ou alors passent par le récit rétrospectif du personnage sur ce que cet échange a représenté pour lui. Nous n'assistons jamais, par exemple, à de longues conversations passionnées entre Enrique et les artistes surréalistes, Breton en particulier, qu'il condamne bientôt assez violemment, ou un débat argumenté avec Le Corbusier sur ses principes d'architecture. Et si nous participons presque, comme lecteur, au déroulement du cours de danse dans le studio de Madame Christine (personnage fictif) qui prodigue de nombreux conseils ou critiques à ses élèves, nous ne trouvons jamais de véritables dialogues de Vera avec Diaghilev ou Massine ou le Colonel de Basil, ses collaborateurs (référentiels) des Ballets russes. Il y a d'ailleurs assez peu de dialogues dans le roman, de façon générale. Enfin, il n'y a que très peu de cas où un artiste réel devient l'ami d'un personnage de *La CP* (par exemple Gian-Carlo Porta pour Enrique, quelques camarades des Brigades Internationales pour Enrique et Gaspar ou Jean-Claude), où celui-ci rentre dans son intimité. Leur relation, toutefois, est très peu fouillée dans le récit, elle reste au second plan.

Mais il nous apparaît aussi que cette discrétion de rigueur nécessaire, selon Barthes, au véritable « effet de réel » exercé par les personnages historiques est presque annulée par leur prolifération dans le roman. Cette exagération, ou ce déséquilibre (pour retrouver l'image de « l'écluse ») entre réel et romanesque en raison de leur nombre, ferait presque courir au récit le risque de la « déréalisation », à l'inverse, donnant plus l'impression de l'exceptionnel ou de l'archétypique que du naturel ou de la vraisemblance de la vie courante. Tous les Russes et les Cubains de Paris, fussent-ils artistes à l'époque des avant-gardes, ne côtoyèrent pas forcément

¹ Il s'agit du bref chapitre XLIV « Le personnage historique » dans *S/Z* de Roland BARTHES, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, pp. 108-109.

cette foule de célébrités. L'accumulation de ces personnages référentiels devient alors presque artificielle, elle semble fabriquée. Sans oublier que certains d'entre eux, par ailleurs, prennent une place outrepassant largement les limites de cette "modestie" dans le roman, tels Pavlova, Porta, Robeson etc., sortant alors de la catégorie des "figurants", selon notre terminologie, pour prendre le statut de véritables personnages secondaires.

Mais revenons à ces « silhouettes distantes » évoquées par Enrique, intégrant l'entourage parisien d'Hemingway que le narrateur revoit à Cuba. Il faut préciser que le choix de cette série de personnages "littéraires" (en lien avec le monde de la littérature) n'est pas pour autant fortuit, loin de là. En effet, Enrique aurait pu, pour resituer Hemingway dans son souvenir et par rapport à son expérience européenne achevée, privilégier plutôt l'épisode des Brigades Internationales, des compagnons de lutte (tel Evan Shipman comme le suggérait Vera au début du passage que nous avons cité) : cet écrivain américain est peut-être LE parangon de l'écrivain militant, engagé, rejoignant les Républicains espagnols comme journaliste (à l'origine de sa pièce de théâtre *La Cinquième colonne* et de son roman *Pour qui sonne le glas* de 1940), puis engagé dans les troupes alliées et correspondant de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais le souvenir d'Enrique n'est pas prioritairement dirigé vers l'expérience espagnole, qui n'était qu'un prétexte pour tenter d'oublier Ada, son amante juive, centre véritable de cette réminiscence. Tous ces personnages viennent donc renforcer, en toile de fond, le destin malheureux de la jeune musicologue, moins chanceuse, qui finira disparue probablement dans un camp de concentration en Allemagne. En effet, Sylvia Beach fut aussi une des victimes du nazisme, contrainte à fermer la mythique librairie *Shakespeare & Co.* sur ordre des Allemands pendant l'Occupation, sous le prétexte qu'elle aurait refusé de vendre son dernier exemplaire de *Finnegans Wake* de Joyce à un officier allemand. Internée en camp pendant six mois en 1942 après l'entrée en guerre des Etats-Unis, elle ne rouvra pas *Shakespeare and Co.* et décèdera en 1962 dans son appartement au-dessus de la librairie. Joyce lui-même, en fin de vie, est contraint à quitter la France pour aller s'exiler en Suisse, en 1939, juste avant l'Occupation allemande. Et la citation de Carpentier retombe sur ses pieds : Hemingway renvoie à Beach qui renvoie à Joyce qui renvoie à son tour à la véritable motivation de toute cette évocation : Ada, la disparue.

Ces référents littéraires jouent donc ici le rôle de procédés « pour renforcer

l'information véhiculée par et pour les personnages » (Ph. Hamon¹) : ils sont convoqués et utilisés comme « redoublement sémantique » du personnage fictif d'Ada, jouant le rôle de la « “métonymie narrative” : le tout pour la partie, le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant »², au même titre qu'un fond de tableau qui servirait d'attribut symbolique au personnage représenté.

En somme donc, tous ces artistes, certes “personnages référentiels”, n'en deviendront pas pour autant des personnages “significatifs”, n'ayant aucun « rôle déterminant » dans le déroulement de l'intrigue, n'apportant souvent rien au-delà de la fonction assumée par la référence culturelle stricte, si ce n'est un degré de “présence” un peu plus important dans le récit. Le plus souvent, on l'a vu, ils sont évoqués à des fins identiques, pour leur valeur informative, par allusion à une de leurs œuvres : effet de réel par mobilisation d'une donnée historico-culturelle, vraisemblance du contexte et reconstitution de l'atmosphère culturelle de l'époque... Ils sont principalement évoqués par un personnage, ou le narrateur directement, qui puise dans un fond de culture commun et collectif pour s'en servir soit comme contextualisation de l'action, soit comme réduplication ou renforcement d'un personnage, soit pour développer une idée ou une pensée à l'aide d'une référence. Ils seront donc assimilés aux citations ou références artistiques et analysés conjointement dans une autre étape de notre développement.

En tant que “personnages” proprement dits, ils ont un rôle insignifiant ou négligeable, ce qui ne signifie pas non plus que leur apparition dans le récit n'ait aucune fonction, au même titre, encore une fois, que les références artistiques pures (mention d'un tableau ou d'un peintre, d'un morceau de musique, d'un ballet, d'une sculpture, d'un film, etc.) qui servent aussi à préciser le goût, l'humeur, la culture d'un personnage, son environnement : à le caractériser. Nous pourrions encore qualifier ces personnages, assez inconsistants (car sans épaisseur dans le récit) ou non significatifs (pour le déroulement de l'intrigue), de « contingents », par rapport à ceux qui auront un véritable rôle actif dans le récit. Nous les avons appelés personnages *figurants* dans le seul but de les distinguer provisoirement des autres (voir *infra* le tableau récapitulatif du chap. I.2.4, p. 58).

Dans tous les cas, précisons quand même que, de façon générale, comme nous avons déjà pu l'illustrer jusqu'à présent, les qualités, propriétés, caractères ou

¹ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 162.

² *Ibid.*

anecdotes réelles de tous les personnages référentiels, significatifs ou non, ne sont presque jamais altérés lors de leur introduction dans la fiction. Ces personnages s'intègrent harmonieusement au récit sans modification de leur biographie et participent tous à l'effet de réel et à la vraisemblance. Ce principe est respecté tant pour les personnages politiques (Gerardo Machado, Fulgencio Batista, ou Fidel Castro, par exemple) que pour les personnalités culturelles (l'immense communauté des artistes convoqués). En effet, La CP ne déroge pas à une caractéristique générale dans toute l'œuvre de Carpentier : le respect presque absolu de la réalité historique lorsqu'un personnage est tiré du monde extérieur. On retrouve la minutie avec laquelle le Roi Henri-Christophe, dans *El reino de este mundo*, ou Victor Hugues, dans *El siglo de las luces* ou encore Christophe Colomb, dans *El arpa y la sombra* sont caractérisés à partir d'archives abondantes et précises (encore que ce dernier, le « Grand Amiral », dans sa phase de « spectre » de la seconde partie du roman – « la sombra » –, subit la grande liberté créatrice de l'auteur...).

I.2.3. Le statut du personnage historique : mise au point terminologique et théorique

La confrontation de ces personnages référentiels (c'est-à-dire renvoyant à des personnes réelles, leurs « référents ») avec les personnages purement fictionnels nécessite aussi une définition préalable de leur statut dans la fiction. A cet effet, il nous semble que la métaphore géographique de la classification de Terence Parsons¹ à propos des personnages de roman est aussi séduisante que pertinente. Il s'agit d'une tripartition fondée sur le concept géographique de « terre fictionnelle » pour envisager le récit, perçu comme un « monde », un « territoire », distinct du monde réel extérieur, et « peuplé » de personnages distincts des personnes réelles.

La théorie de Parsons distingue donc trois catégories de personnages : premièrement, les « autochtones » ou « indigènes », personnages de fiction, créés, inventés par l'auteur pour ce récit particulier, véritables êtres « de papier » : Vera, Enrique, Teresa, etc., tous ceux qui n'ont d'autre existence que dans La CP. Deuxièmement, les personnages « immigrants », venus d'ailleurs, d'un autre territoire comme leur nom l'indique, c'est-à-dire tirés, importés du monde réel – ou

¹ La théorie de T. PARSONS est définie dans *Nonexistent Objects* (New Haven, Yale University Press, 1980) et résumée par Thomas PAVEL dans *Univers de la fiction* (1986), Seuil, « Poétique », 1988 pour la traduction française, pp. 41-42. Nous utilisons ici l'extrait de l'anthologie de textes critiques de Ch. MONTALBETTI, *Le personnage...*, op. cit., pp. 103-104.

éventuellement d'une autre œuvre de fiction¹-, mais sans altération ou presque de leurs qualités ou "vraie" personnalité : c'est le cas de presque tous les artistes ou hommes politiques intégrés dans La CP, dont les détails biographiques utilisés sont toujours véridiques, conformes à la réalité historique (Le Corbusier, Breton, Diaghilev, etc.). Troisièmement enfin, les personnages « substitués », terme assez ambigu, mais qui insiste sur le fait que, bien qu'issus eux aussi du monde extérieur – réel ou fictionnel – leur transposition dans le roman diffère significativement de leur référent, c'est-à-dire que leurs propriétés sont considérablement modifiées par rapport à la personne réelle (ou au personnage fictif originel), refondues dans la fiction présente pour les besoins du récit, acquérant une autonomie par rapport au référent initial. Il n'y en a pas d'exemple marquant dans La CP.

Nous illustrerons cependant la différence entre « immigrant » et « substitué » à l'aide de l'exemple d'Anna Pavlova² dans deux romans différents. Elle est, dans La CP, un personnage référentiel très important, parangon de l'« immigrant », puisque tout à fait intact en regard de son référent réel : Carpentier n'invente effectivement rien lorsqu'il la place dans une loge de La Havane après une représentation au Teatro Nacional. Enrique peut alors tout à fait plausiblement la rencontrer, avec sa tante, et même lui parler, probablement en 1917 ou 1918 où elle fit effectivement une tournée³ à Cuba. C'est même une expérience directement vécue par le jeune

¹ On en a un exemple notable chez Carpentier dans *El recurso del método* : y sont mentionnés les personnages proustiens d'Elstir, de Vinteuil (peintre et musicien fictifs de *La Recherche* de PROUST) ou encore de Legrandin (ingénieur esthète), respectivement pp. 91, 99 et 100 dans l'édition de J. A. BAUJIN, Universidad de Santiago de Compostela (USC), « Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier », 2001. Si les deux premiers sont évoqués pour et par leurs œuvres comme simples références artistiques (une marine d'Elstir, la musique de Vinteuil) faisant partie du « paysage » culturel où évolue le Primer Magistrado, le cas de Legrandin, traité comme véritable personnage « référentiel fictionnel », est intéressant :

“[...] nos vimos llevados a hablar de [...] Legrandin, que se venía adornando, como brillante novedad, con el inexistente título nobiliario de « Conde de Mes Eglises » o algo así [...] y empezaba a alardear de snob en un mundo donde el esnobismo se iba imponiendo como afirmación de un novelero y generalizado afán de “estar al día” en todo.” (*El Recurso del método*, éd. cit., p. 100)

Le “Primer Magistrado” intègre dans son entourage ce personnage absolument fictif de Proust, en retenant ses caractéristiques essentielles dans son roman d'origine (*La Recherche*), c'est-à-dire le prototype du snob : ingénieur très cultivé d'abord ami du père du Narrateur (*À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann I, Combray*, éd. de J-Y. Tadié, Paris, La Pléiade, 1987-89, tome I, pp. 66-67), il s'en éloignera, obsédé par la noblesse et cultivant des relations aristocratiques, quoique lui-même roturier, et sa mondanité le conduira, grâce à une alliance judicieuse de son neveu, à prendre le faux titre de « Comte de Méséglise », raillé par le Narrateur (*Albertine disparue*, éd. cit., tome IV, pp. 250-51), et à sa suite ici par le héros narrateur de Carpentier.

² Anna PAVLOVA (1881-1931), danseuse et chorégraphe russe. Pour plus de précisions, nous renvoyons à notre Annexe II.3.1 sur les noms de la Danse dans La CP. Ce personnage sera analysé beaucoup plus en détail en Troisième Partie, chaps. I.1.2. Pavlova : le cygne et la flamme, p. 567 et II.2.2. Du culte “marial” de l'étoile..., p. 665.

³ Voir l'article « Cuba : Ballet before 1959 » de Selma-Jeanne COHEN dans *l'International*

Carpentier lui-même, qui fit sa première rencontre avec la danse lors d'un spectacle d'Anna Pavlova à La Havane, auquel il assista enfant, en compagnie de sa mère, grande amatrice de danse et « amie de collègue d'Anna Pavlova ». Il écrit dans un hommage à la grande ballerine :

La figura de Anna Pávlova está unida, para mí, a recuerdos de infancia y de adolescencia. Me parece verla aún, en su camerino del Teatro Nacional de La Habana, increíblemente delgada, casi inmaterial, hablando con su voz grave y musical que parecía venir de muy lejos y demoraba en la suave inflexión de los diminutivos rusos. Era de pequeña estatura, y sin embargo, cuando aparecía en escena, su espigada silueta crecía sobre la verticalidad de las zapatillas, y su personalidad devoraba cuanto la rodeaba¹.

Le romancier reprendra presque à l'identique ces phrases dans La CP, pour décrire la révélation que fut Pavlova aux yeux d'Enrique, déjà évoquée. Cet article contient en outre l'essentiel de l'opinion esthétique de Carpentier sur la danseuse, qu'il parsème tout au long du roman : l'immatérialité de la ballerine, son pouvoir de transfiguration scénique ainsi que de transformation de musiques souvent médiocres en œuvres majeures par la beauté, la grâce, la magie de sa danse. La figure de Pavlova sera, on le verra, comme un fil d'Ariane qui guide les deux héros l'un vers l'autre et à travers la vie.

En effet, Vera, de son côté, nouvellement exilée à Londres, l'admira sur une scène puis dans une loge londonienne très certainement la même année à quelques mois d'intervalle, chose parfaitement cohérente avec la réalité puisque Pavlova avait sa résidence principale à Londres, la Ivy House, et se produisait régulièrement dans cette ville, notamment à Covent Garden :

Pero el otro me habla ya de su niñez. De un *Teatro Nacional* donde la Incomparable, la única, había bailado durante varias temporadas, invierno tras invierno -cosa que yo ignoraba. Su tía -¡no tan ignara, entonces!- había conocido a la maravillosa ballerina. Y ahora, sentados de cara al mar, [...] evocamos, complementando evocaciones mutuas, a la genial mujer que hubiese muerto seis años antes [...]. Él había sabido de su existencia en La Habana; yo, en Londres. Y a medias palabras, acudiendo a los recuerdos, reconstruimos la noche -la gran noche- que hubiese marcado nuestra sensibilidad de idéntica manera. (La CP, II, 12, p. 249)

L'évocation plus détaillée de ces rencontres mémorables avec la Pavlova se fait

Encyclopedia of Dance, A project of Dance Perspectives Foundation Inc., New York (Etats-Unis), Oxford University Press, 1998, ainsi que les nombreuses biographies de Pavlova comme celle d'OLIVEROFF André, de FONTEYN Margot, de HYDEN Walford ou de LEVINE Ellen. Pavlova se produisit pour la première fois à La Havane en 1915 au Teatro Payret, puis au Teatro Nacional en 1917 et 1918. Elle multiplia ses tournées dans la zone d'Amérique centrale et du Sud pendant toute la période 1914-19 puis en 1928.

¹ Alejo CARPENTIER, chronique "El recuerdo de Pávlova" (*El Nacional*, Caracas, 23 août 1951), in *Ese músico que llevo dentro*, Tome III, La Havane, Letras cubanas, 1980, p. 22 (aussi dans *Letra y Solfa*, 2. *Ballet*, La Havane, Letras cubanas, 1990, pp. 49-50).

ensuite dans des passages ultérieurs du roman, et aucune invention de l'auteur ne vient perturber la version officielle, connue, de son existence.

Ce même personnage référentiel, la danseuse Anna Pavlova, se retrouve dans un autre roman, *El vuelo del cisne* de la Portoricaine Rosario Ferré (2002), mais où nous la classons indubitablement cette fois dans la catégorie des personnages « substituts ». Bien que s'appuyant au départ sur un fait réel, la même tournée de la Pavlova en Amérique centrale et du Sud (en 1917), Ferré romance complètement sa destinée sur l'île de Porto Rico où la danseuse et sa compagnie ont échoué et sont bloquées pour plusieurs semaines. Ce roman, qui est en réalité un pastiche¹, montre une Pavlova sous les Tropiques amoureuse d'un jeune et séduisant Portoricain fictif et qui va vivre une série d'aventures échevelées. Tant la biographie que la personnalité de Pavlova sont recrées, réinventées, transformées, adaptées par l'auteur.

On peut questionner toutefois la pertinence de la distinction entre personnage référentiel « immigrant » (intact, conforme à son référent réel) et « substitut » (altéré, transformé, réinventé). D'un point de vue ontologique en effet, comme le remarque Ch. Montalbetti², si l'on considère que tous les personnages référentiels, personnes réelles qui entrent en terres fictionnelles, se mettent subitement à arpenter des mondes sans existence, on ne peut les considérer autrement que comme des « substituts », puisqu'il subissent l'altération conséquente de changer de "planète", quand bien même leurs personnages n'offrent que peu de dissemblances avec la personne réelle.

Toutefois, la métaphore géographique de Parsons pour classifier les personnages référentiels nous semble particulièrement heureuse pour le roman qui nous occupe : en effet, devant la véritable nébuleuse d'artistes historiques qui interviennent dans le récit, on peut considérer le phénomène comme une "vague d'immigrés" en somme, venue de tous les coins du monde, et qui non seulement "atterrissent" sur cette Terre nouvelle Promise qu'est pour eux la fiction romanesque, mais s'y "acclimatent" sans aucune difficulté et "s'intègrent" harmonieusement dans leur nouveau territoire. Ils croisent les personnages fictifs, sont leurs témoins, leurs interlocuteurs, parfois leurs confidents ou leurs amis, ou encore leurs idoles, dans un

¹ Nous renvoyons à notre article à paraître prochainement dans les *Cahiers d'Etudes Romanes* d'Aix-en-Provence, « L'envol tropical du cygne ou la métamorphose de Pavlova dans *El vuelo del cisne* de Rosario Ferré (Puerto Rico) », à la suite d'une communication donnée pour la Journée d'études « Représentations féminines et regards de femmes » en juin 2007.

² Ch. MONTALBETTI, *Le personnage...*, *op. cit.* p. 35.

continuum très fluide de la narration. Le cosmopolitisme de leurs origines nous amène à considérer leur communauté, leur population, comme une manifestation de l'universalité de l'Art porté par des créateurs venus de tous horizons pour s'enrichir d'échanges multinationaux et de la variété de leurs techniques, à l'instar du complexe du campus universitaire de Caracas commenté plus haut. Cette « terre fictionnelle » qu'est La CP devient ainsi une sorte de vivant et riche *melting pot* qui, on le verra, n'est pas sans servir une des visées esthétiques fondamentales de l'œuvre : l'idéal de l'universalité de la culture et la communion des hommes du monde entier par l'art.

Dans le tableau qui suit, nous avons tenté de synthétiser en une simple grille le statut et la place de chacun des artistes référentiels intervenant dans La CP.

I.2.4. Tableau synoptique des personnages référentiels artistes

Précisons que ce tableau ne concerne que les *personnages* référentiels, excluant donc tous les noms des autres artistes simplement évoqués ou cités comme *références*.

	Danse	Arts plastiques ¹	Musique	Littérature	Autres	Total
Secondaires	Balanchine, Pavlova, Mercé (La Argentina),	Le Corbusier	Porta ² , Robeson	Breton, Shipman,		8
Figurants	Alonso, Bolm, Brianza, Clustine*, Colonel de Basil, Diaghilev, Dolin, Duncan, Fokine, Graham, Karsavina, Lifar, Massine, Nijinsky, Nikitina, Oukrainsky, Rabinoff, Rubinstein I., Saint-Denis, Sakharoff, Sergueïev, Toumanova, Volinine	Benois, Calder, Derain, Duchamp, Laurencin, Léger, Lipchitz, Lipnitsky, Miró, Man Ray, Masson, Niemeyer, Peláez, Picasso, Ponce de León, Portocarrero, Rivera, Siqueiros Tcherepnine, Zadkine*	Barreto, Bola de Nieve, Tata Nacho, Nin (Joaquín), Reinhardt (Django), Rubinstein, Thomson*,	Artaud, Aub, Cocteau, Cunard, Desnos, Hemingway, Hernández, Huidobro, Joyce, Marín (Lupe), Miller, Nin (Anaïs), Stein (Gertrude), Torriente Brau (de la), Vallejo	Barrault (comédien), Beach (libraire), Buñuel (cinéaste), Dullin (metteur en scène), Leduc (journaliste), Monnier (libraire), Xirgu (comédienne)	72
TOTAL	26	21	9	17	7	80

Dans l'étude des personnages artistes qui suit, nous justifierons, si cela est nécessaire, à la fois l'inclusion ou l'exclusion des noms référentiels dans cette grille et leur classification. Nous examinerons la fonction de ces personnages secondaires d'une part, et "figurants" d'autre part (au même titre que celle des simples références culturelles), en particulier leur rôle dans la construction des deux artistes héros.

¹ Dont l'Architecture.

* : cette étoile indique que le nom, déformé par Carpentier dans La CP, est ici restitué dans son orthographe officielle.

² Nous classons Gian-Carlo Porta parmi les artistes réels sans avoir, toutefois, trouvé d'informations sur ce compositeur ou musicien, qui dans la fiction est ami d'Enrique. Il est possible que ce soit une invention de l'auteur, mais cela serait curieux : il est très rare qu'un personnage fictif dans La CP ait à la fois nom et prénom, à moins d'une symbolique sous-jacente (ex : Gaspar Blanco).

II. CONSTRUCTION DES ARTISTES FICTIFS

Parmi tous les arts convoqués dans le roman, la danse a une place particulière, centrale, non seulement parce que le nom du ballet de Stravinsky est érigé en titre et que quelques mesures servent d'épigraphe symbolique, que l'œuvre y joue de surcroît un rôle structurel, mais aussi parce que la plupart des références à cet art, nombreuses, ont une fonction singulière et unique dans la narration : relatives au métier de la protagoniste, elles servent presque exclusivement à la construction du personnage de Vera.

En effet, nous verrons dans le chapitre sur Enrique¹ que l'architecture joue beaucoup moins ce rôle, par exemple – à l'exception des références à Le Corbusier et à son fonctionnalisme –, alors qu'on aurait pu supposer la symétrie de sa composition par rapport à l'héroïne. C'est encore moins le cas des autres arts : bien qu'exercés professionnellement par certains personnages, comme la musique (Gaspar ou Ada) ou la peinture (José Antonio), et même la littérature (Jean-Claude), ils appartiennent à tous et n'en caractérise aucun exclusivement. D'ailleurs, même l'architecture, qui aurait pu être l'apanage exclusif d'Enrique, est évoquée souvent aussi par Vera, quoique selon des modalités un peu distinctes. La peinture a par exemple une place presque plus importante dans la caractérisation du Cubain que l'architecture. Tous ces arts, affaire de tous, constituent donc une sorte de patrimoine commun, puisqu'il sont utilisés non plus comme élément structurel de composition d'un personnage singulier qui définirait la teneur de sa carrière, sa personnalité artistique, son esthétique, mais comme simple signe de sa culture et de son érudition.

Nous proposons donc, dans les pages qui suivent, une lecture nouvelle des personnages par l'examen minutieux des éléments relatifs à l'exercice ou à la conception personnelle de leur métier, en relation avec les autres éléments distillés par l'auteur quant à leur destin, leur histoire ou leur caractère. Ce qui peut ainsi apparaître dans une lecture rapide du roman comme de vaines énumérations de noms propres ou d'œuvres prend forme et sens rapporté à "l'enveloppe", au contour d'un personnage, ainsi qu'à sa matière textuelle même, sa chair fictive de papier, en quelque sorte.

Quelques études ont été consacrées aux protagonistes de La CP, jamais cependant dans cette perspective de leur construction par l'analyse systématique des références culturelles précises relatives à leur métier, à l'exception du mémoire

¹ Voir *infra*, en Première Partie, chap. II.2. Enrique, architecte en lent devenir, p. 162.

d'Ahmed Piñeiro Fernández sur le personnage de Vera¹. Parmi les travaux concentrés sur un seul personnage, Leonardo Rossiello, qui avait consacré ses premiers travaux de recherche universitaire, dans chacun de ses mémoires, aux deux héros Vera et Enrique² respectivement, s'intéresse surtout à leur parcours vital et à leur psychologie dans le roman. Il retrace cependant dans ses grandes lignes le rapport d'Enrique à l'art et à la peinture en particulier, à travers son évolution esthétique. Joëlle Piffault-Hafsi et Ingela Welther se sont quant à elles penchées sur Vera par le biais d'une réflexion sur la danse dans le roman³, et sur le ballet *Le Sacre du printemps* en particulier, l'accompagnant, pour la première, de quelques remarques sur les autres personnages.

D'autres travaux adoptent une thématique ou un angle de vue particulier pour appréhender les personnages, comme celui de Nidia Fajardo Ledea, qui centre plutôt son analyse sur tous les personnages « intellectuels » de *La CP*⁴ et leur attitude face au monde et à la société qui les entourent, ou bien, dans la même perspective, l'article d'Ileana Rodríguez sur l'évolution politique et idéologique des narrateurs dans le roman⁵ et la notion d'engagement révolutionnaire. Guadalupe Fernández Ariza⁶ recherche, dans une analyse séduisante, les signes archétypiques et motifs

¹ Il s'agit de son mémoire de maîtrise (Licenciatura), voir Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, *La intertextualidad danzaria en La consagración de la primavera*, Diploma de la Universidad de La Habana, Arte y Letras, dir. Ana CAIRO, 1993, 141 p., consulté à la Biblioteca Nacional José Martí de La Havane, et qui constitue une des rares analyses sérieuses sur les références chorégraphiques dans la bibliographie sur le roman de Carpentier, quoique limitée par le format du diplôme préparé. Nous y reviendrons dans le déroulement de notre analyse, et renvoyons en particulier à *infra* pp. 89 et 124. Nous avons eu également de fructueux échanges avec son auteur, actuellement critique de danse pour la revue *Cuba en el ballet*, sise au Museo de la Danza de La Havane, et qui produit et présente par ailleurs une émission télévisée hebdomadaire sur la danse sur la chaîne éducative de la télévision cubaine.

² Leonardo ROSSIELLO, *Sobre el personaje femenino principal en La consagración de la primavera de Alejo Carpentier* (1981, 27 p.) et *Sobre el protagonista masculino en La consagración de la primavera de Alejo Carpentier* (1983, 38 p.), mémoires de l'Université de Göteborg (Suède) consultés à la Fundación Alejo Carpentier de La Havane.

³ Il s'agit des deux travaux universitaires de Joëlle PIFFAULT-HAFSI, *La consagración de la primavera : hacia una « novela en forma de ballet »*, Boston University Graduate School, 1983, Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, dir. James Iffland, 231 p., et d'Ingela WELTHER, *Presencia y función de 'La consagración de la primavera' en la novela 'La consagración de la primavera' de Alejo Carpentier, "Tesina"* Universidad de Göteborg (Suède), 1984, 49 p. (consulté à la Fundación Alejo Carpentier de La Havane).

⁴ Nidia FAJARDO LEDEA, *Los intelectuales en 'La consagración de la primavera' de Alejo Carpentier*, Diploma Universidad de la Habana, Artes y Letras, 1982, 24 p, consulté à la Fundación Alejo Carpentier de La Havane.

⁵ Ileana RODRÍGUEZ, « Procesos ideológicos en *La consagración de la primavera* : una pasada de revista », Puerto Rico, *Revista de Estudios Hispánicos*, X, 1983, pp. 105-114.

⁶ Guadalupe FERNÁNDEZ ARIZA, « La aventura del héroe en *La consagración de la primavera* como itinerario mítico », *Analecta Malacitana*, Vol. VI, 2 (1983), Universidad de Málaga, 1983, pp. 363-379.

mythiques (ou « mythes ») dans la structure de l'aventure des deux héros conçue comme périple initiatique, lecture du récit similaire et selon les mêmes postulats, quoique un peu variée et recentrée sur le personnage d'Enrique chez Osvaldo Valli¹. Françoise Moulin examine enfin la relation amoureuse unissant le couple principal², tandis que Carmen Vásquez³ en souligne certains traits culturels et historiques autobiographiques.

Françoise Strauss en revanche, dans sa thèse globale sur l'ensemble des personnages dans toute l'œuvre d'Alejo Carpentier⁴, s'attache plutôt à relier ceux de La CP à la classification générale des types et qualités des personnages qu'elle établit (par sexe, activité, métier, race, comportement, etc.), justifiant leur insertion dans les diverses grilles et thématiques communes à l'œuvre entière sans proposer une étude véritablement approfondie de leur spécificité. De même, Alexis Márquez Rodríguez, proposant apparemment un examen de tous les personnages féminins de Carpentier⁵, ne fait de Vera qu'une présentation courte et superficielle (à peine trois pages), déséquilibrée par rapport à l'étude de Sofía par exemple (neuf pages).

Il nous apparaît donc utile de nous attarder sur ces références aux arts qui nous semblent constitutrices de la construction du personnage de Vera d'abord, d'Enrique ensuite, et enfin de quelques autres artistes secondaires dans le roman.

¹ Osvaldo VALLI, « El héroe y la recuperación de lo americano en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier », Buenos Aires, *Megafón*, 2^a época, año VII, N° 13 (janv-juin 1984), Centro de Estudios Latinoamericanos, pp. 135-150.

² Françoise MOULIN, « Le discours amoureux dans *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier : évacuation et transfert », in *Le discours amoureux, Espagne, Amérique Latine* (ouvrage collectif), Service des publications de la Sorbonne Nouvelle, Coll. Discours et Idéologie, 1986, pp. 167-183.

³ Carmen VÁSQUEZ, « Enrique y Vera en *La consagración de la primavera* », in *Hommage à Alejo Carpentier: 80^e anniversaire* (ouvrage collectif), Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, pp. 85-101.

⁴ Françoise STRAUSS, *Les personnages dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, op. cit.

⁵ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, « Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier », in Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ [dir.], *Alejo Carpentier ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 2005, pp. 127-153.

II.1. Vera ou le paradigme de la Danse : genèse d'un personnage

Presque tous les noms du monde de la danse cités dans La CP sont des artistes contemporains de la carrière de Vera, qu'elle a côtoyés ou avec qui elle a directement travaillé. Presque tous les titres d'œuvres chorégraphiques sont des ballets que Vera a interprétés, montés, créés ou recréés, ou bien auxquels elle a personnellement assisté.

Comme souvent dans les romans de Carpentier, les personnages artistes sont à la fois – par leurs actes, leurs opinions esthétiques – des représentants et des “condensés” de la culture et de l'art qu'ils véhiculent, des témoins et porte-parole soit des traditions et courants en place, soit au contraire des modes et avant-gardes de leur époque¹. Par conséquent, ils fonctionnent comme des archétypes : Vera, unique incarnation de la danseuse de tous les romans de Carpentier, n'échappe pas à ce modèle. Réunissant en un même personnage une grande partie de l'Histoire de la Danse, de ses origines primitives les plus anciennes jusqu'à sa modernité la plus grande pour l'époque, elle apparaît comme un véritable paradigme, et même un “prisme” qui réfracterait non seulement l'évolution de la danse en ses multiples étapes, mais aussi l'expérience, la carrière, le vécu de plusieurs noms emblématiques de cet art. Prisme littéraire bien sûr, n'étant, comme objet fictionnel, qu'une représentation, une image réfractée de la réalité, même quand elle se construit sur des figures historiques ; mais aussi, littéralement, prisme optique, qui révélerait, métaphoriquement, à la lumière de l'analyse, le spectre décomposé d'une palette de figures, dont elle serait ainsi la synthèse et le concentré. La dissémination des références au monde de la danse, noms, titres d'œuvres ou autre vocabulaire chorégraphique finit par converger vers un seul but, par prendre forme et corps dans un seul personnage : Vera, qui, de ce fait, jouit d'un statut unique dans le roman puisque aucun autre personnage n'y est construit pareillement.

Nous examinerons, sous cette lumière, le parcours professionnel de Vera, depuis la formation de la jeune élève jusqu'à son apogée en tant que créatrice chorégraphe, en passant par l'engagement de la pédagogue. En questionnant une

¹ Voir, par exemple, à propos de la musique dans *Los pasos perdidos*, le livre de Benito PELEGRÍN, *Alejo Carpentier. Ecrire, décrire l'Amérique*, Paris, Ellipses, Coll. Les essentiels de littérature latino-américaine, 2003. Le discours des personnages (le héros-narrateur, Mouche, les musiciens de Los Altos) s'inscrivent complètement dans les modes ou les débats de l'époque sur la modernité musicale (École de Vienne, sérialisme et atonalisme, John Cage et son « piano préparé » *versus* traditionalisme, etc.).

sélection de noms et de références, nous tenterons de définir et de retracer ses contours de protagoniste.

II.1.1. Vera danseuse : prisme chorégraphique et synthèse des Ballets russes

Vera est le premier et le plus brillant exemple des personnages archétypiques de La CP, qui sont construits non comme des individualités originales imaginées par l'auteur, mais comme des représentants artistiques vraisemblables de leur époque et de leur art, par le jeu d'une habile synthèse dont on ne décompose les éléments et décèle les ficelles qu'à travers une analyse poussée et une entreprise systématique de « décodage » de la référence culturelle. En effet, Vera est une danseuse "composite", formée de multiples personnalités réelles ou de rôles historiques du Ballet : c'est un condensé de l'Histoire de la danse.

L'analyse des rôles interprétés par Vera, apparemment puisés aléatoirement dans l'immense répertoire des Ballets russes, révèle qu'ils ne sont pas choisis au hasard : ils contiennent même toute une symbolique qui demande à être mise en lumière. Cette symbolique n'apparaît évidemment pas au lecteur profane ignorant l'Histoire de la danse, ni même au connaisseur qui n'aurait pas sous les yeux son *Encyclopédie* ou son *Dictionnaire de la danse*. On peut y voir un jeu baroque de Carpentier avec le lecteur, à qui il propose, s'il en a l'intérêt et la patience, un effort à accomplir pour aller plus loin dans sa compréhension, effort qui participe autant du plaisir de la lecture que la découverte du sens elle-même. C'est bien la conception qu'avaient de leur poésie érudite les auteurs conceptistes du Baroque classique espagnol au XVII^e siècle (Góngora, Quevedo, et surtout Gracián) – et c'est peut-être là que se trouve une des caractéristiques les plus légitimes pour qualifier de "néo-baroque"¹ l'écriture de Carpentier.

II.1.1.1. Panorama contextuel de l'aventure des Ballets russes

Or, les Ballets russes représentent indéniablement un des événements majeurs de l'Histoire non seulement de la danse, mais des arts tout entiers au XX^e siècle, sur

¹ Sur le style baroque de Carpentier, voir l'ouvrage de référence d'Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Mexico, Siglo XXI, 1983. Voir aussi sur le "néo-baroque" carpentierien (la syntaxe, les figures de style) le dernier chapitre et la conclusion de Benito PELEGRÍN, Sur le style d'Alejo Carpentier, mythes et limites d'un style « musical », *Alejo Carpentier : écrire, décrire l'Amérique*, op. cit., pp. 177-199.

les plans chorégraphique, musical, pictural, scénique : une véritable « révolution » de l'Art que Carpentier ne choisit pas au hasard pour situer l'action de son récit. *Le Sacre du printemps*, ballet éponyme du roman, le plus connu des Ballets Russes¹ et fameux scandale artistique parisien de 1913, joue dès le titre sur la notion d'une double révolution esthétique et politique qu'exposera le récit, nous le verrons.

Il nous faut préciser d'abord ce que l'on entend par « Ballets russes », puisque le parcours de Vera, exerçant comme interprète de 1921 (son premier rôle à Londres) jusqu'en 1939, date où elle fuit l'Europe pour suivre Enrique à Cuba, déborde le cadre de la compagnie originelle de Serge de Diaghilev, créée en 1909 et disparue avec son directeur, en 1929. Vera ne connaît donc que, selon l'expression de Lifar², la « dernière époque » des Ballets Russes originaux, leurs huit ultimes années d'existence. Mais elle participera ensuite, à partir de 1929, comme ont réellement fait de nombreux danseurs de la compagnie, aux différentes troupes qui s'emparent du prestigieux label « Ballet russe », autour du Colonel de Basil et de René Blum, à Paris, Londres et Monte-Carlo. Ces compagnies reprirent une bonne partie du répertoire de Diaghilev et poursuivirent également son travail de création avant-gardiste en collaboration avec peintres et musiciens modernes.

C'est donc très exactement en 1909 que Carpentier fait naître son héroïne³, la danseuse Vera, l'année même où sont fondés les Ballets Russes par Serge de Diaghilev. Cette compagnie itinérante sera un véritable catalyseur de l'essentiel de la création de son temps, qui marquera profondément la danse du XX^e siècle. Diaghilev⁴ (1872-1929), critique d'art russe, homme cultivé et curieux d'esprit, s'emploie déjà depuis quelques années à révéler aux Parisiens le meilleur de l'art de son pays : il organise des expositions de peinture, des concerts, produit un opéra national (*Boris Godounov* de Moussorgsky, dans lequel il fait découvrir le chanteur Chaliapine) avant de décider de monter des spectacles chorégraphiques. Il rassemble

¹ Nous écrivons désormais « Ballets Russes » avec majuscules lorsque nous parlons de la troupe de Diaghilev exclusivement, et « Ballets russes » (sans 2^{ème} majuscule) lorsqu'il s'agit de l'ensemble général des différentes troupes ayant utilisé l'appellation.

² C'est le titre du chapitre XI de sa biographie de Diaghilev : « La dernière époque (1923-1929) », développé dans la première phrase qui suit : « Me voici parvenu à l'année 1923 qui marque le début de la troisième et dernière époque du Ballet russe. », in Serge LIFAR, *Serge de Diaghilev. Sa vie, son œuvre, sa légende*, (1^{ère} éd. 1954, Monaco, Ed. du Rocher), Paris, Plan de la Tour, Editions d'aujourd'hui, Coll. Les introuvables, 1982, p. 283.

³ On l'apprend de la bouche de Vera : « [...] aunque nací en el noveno año de este siglo » (La CP, VI, 32, p. 582).

⁴ Ce personnage fascinait Carpentier, comme en témoignent les nombreuses chroniques qui mentionnent Diaghilev dans *Ese músico que llevo dentro*, op. cit., Tome I : pages 28-29, 148, 180, 202-204, 266, 274, 317, 346 ; Tome II : pages 77, 126, 146, 151, 156, 171-172, 178, 242, 252, 353, 410-412, 426, 464, 471 ; et Tome III : pages 10, 15, 22, 25-27, 29, 31, 32, 34-40, 158, 229, 293.

alors quelques-uns des meilleurs danseurs du Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, dont la prestigieuse compagnie de ballet est alors internationalement reconnue et d'où sortent la plupart des grandes étoiles russes. Ainsi engage-t-il, pour cette première saison 1909 au Théâtre du Châtelet à Paris, des personnalités qui ne tarderont pas à devenir des figures très importantes de l'Histoire de la danse, citées par Carpentier, souvent côtoyées par son héroïne : Michel Fokine, jeune danseur et chorégraphe prometteur, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Mathilde Kschessinska, Adolph Bolm et quelques autres, et surtout une très jeune recrue qui sort à peine de l'école des Théâtres Impériaux et dont tout le monde parle déjà comme d'un génie de la danse, Vaslav Nijinsky.

Devant le succès remporté dès la première saison à Paris, Diaghilev renouvellera l'expérience chaque année, et dirigera la compagnie avec passion jusqu'à sa mort en 1929. Son rôle ne se limitera pas à celui d'impresario : il sera à l'origine de la plupart des projets et créations de la compagnie, ainsi que du choix de ses collaborateurs. Les Ballets Russes avaient pour principaux points d'ancrage Monte-Carlo – où les spectacles étaient souvent préparés et créés –, Paris et Londres, mais n'étaient rattachés à aucun théâtre en particulier. La troupe tournait toute l'année en Europe (excepté en Russie), se rendit en Amérique du Sud à partir de 1913, puis aux États-Unis à partir de 1916.

Le projet de Diaghilev était de faire du spectacle une rencontre entre tous les arts unis autour de la danse. Ce qui fut perçu alors comme complètement novateur n'était finalement qu'un retour à la tradition première du ballet sous Louis XIV, conçu comme art total. Serge Lifar, un des derniers chorégraphes de Diaghilev, dans un ouvrage célèbre sur l'aventure des Ballets Russes, rapporte ainsi les intentions du célèbre directeur exprimées dans une lettre de 1928 :

Dès ce moment, je me demandai s'il ne serait pas possible de créer un certain nombre de ballets nouveaux qui, tout en étant pourvus de valeur artistique, établiraient un lien plus étroit que jusqu'alors entre les trois facteurs principaux qui devaient les composer : la musique, le dessin décoratif, et la chorégraphie¹.

Croiser les arts, les harmoniser, les faire entrer en résonance dans une œuvre qui rende compte de ces précieuses collaborations : c'est aussi le concept wagnérien de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) revisité par les Ballets Russes. C'est sans doute cet aspect qui séduit le plus notre auteur qui, à sa manière, à travers l'écriture littéraire et non plus chorégraphique, construit lui aussi une sorte "d'œuvre totale" qui rassemblerait, synthétiserait et à la fois unirait les différents genres artistiques.

¹ Serge LIFAR, *Serge de Diaghilev... op. cit.*, p. 152.

Cette biographie de Diaghilev par Lifar lui inspirera d'ailleurs un article enthousiaste en 1955, et constitua sans doute une de ses sources d'information pour construire la carrière fictionnelle de Vera :

Por lo mismo, su reciente biografía del prodigioso animador de los *Ballets Rusos*, constituye un testimonio del más alto interés, no sólo por las informaciones de orden artístico y anecdótico que nos ofrece, sino por la evocación de toda una época que asistió a la aparición de figuras egregias en los dominios de la música, la danza y la pintura¹.

Diaghilev engage donc les meilleurs artistes contemporains : compositeurs (G. Auric, M. de Falla, D. Milhaud, F. Poulenc, V. Rieti, H. Sauguet, C. Debussy, M. Ravel, S. Prokofiev, R. Strauss, I. Stravinsky, etc.) ; chorégraphes (M. Fokine, V. Nijinsky, L. Massine, B. Nijinska et G. Balanchine, tous mentionnés par Carpentier et dont Vera danse les ballets) ; scénographes ou décorateurs (dans un premier temps L. Bakst et A. Benois, puis de nombreux peintres et plasticiens tels que G. Braque, G. De Chirico, N. Gontcharova, J. Gris, M. Laurencin, H. Matisse, N. Roerich, P. Picasso, etc.). Les œuvres ainsi produites s'imprègnent donc tout naturellement des courants artistiques auxquels leurs créateurs appartiennent : folklorisme, fauvisme, cubisme, constructivisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, ou encore abstractionnisme, pour n'en citer que quelques-uns. La troupe des Ballets Russes exploite le talent de créateurs déjà célèbres ou contribue à en révéler plus d'un au public, qui connaîtront souvent le succès après ce tremplin. Patrimoine de l'Histoire de la danse, reflet de l'effervescence artistique du premier tiers du XX^e siècle, révolutionnaire à son niveau, cette compagnie condense à elle seule une richesse artistique que Carpentier se plaît à restituer dans son livre.

En vingt ans, elle crée une soixantaine d'œuvres où la tradition côtoie les plus audacieuses innovations, et ponctue son histoire de scandales notables liés au choc produit sur le public par de telles révolutions chorégraphiques, musicales, scéniques. On trouvera dans l'Annexe II.3.2 la liste exhaustive des ballets, chorégraphes, danseurs, musiciens ou autres collaborateurs des Ballets Russes cités par Carpentier dans son roman, recréant ainsi un véritable univers esthétique ancré dans la réalité de l'époque.

Mais Carpentier, à travers ces références, ne se limite pas à retracer l'histoire esthétique, artistique, des Ballets Russes, il va puiser directement dans la matière historique pour façonner son personnage Vera, nous allons le voir. Et bien plus

¹ Alejo CARPENTIER, chronique "Un libro de Serge Lifar" (*El Nacional*, Caracas, 28 avril 1955), in *Ese músico...*, *op.cit.*, Tome III, pp. 36-38 (aussi dans *Letra y Solfa*, 2. *Ballet*, *op. cit.*, pp. 56-58, sous le titre "Un libro sobre Serge de Diaghilev").

qu'une simple toile de fond, le tableau qu'il en dresse est vivant, à travers l'intégration de détails concrets de leur vie quotidienne, dont nous donnerons au passage deux exemples.

Le premier concerne l'état de permanente insécurité financière dans laquelle se trouvait la compagnie, dépendante de financements privés toujours aléatoires, qui contribua à la légende des Ballets Russes en raison de la formidable capacité de Diaghilev à sortir de la faillite totale pour triompher sur les scènes les plus prestigieuses quelques mois plus tard. Ainsi Vera confie-t-elle, retrouvant le même scénario au sein de la nouvelle compagnie du colonel de Basil :

[...] desde los tiempos de Diaghilev estábamos acostumbrados a pasar del triunfo a la quiebra, de la apoteosis a la casa de empeños, de las cenas suntuarias a las comidas de dos *sandwiches* para cuatro, de acuerdo con los altibajos de la munificencia mundana y *snob*... (La CP, I, 16, p. 308)

Le second exemple concerne le climat de scandale permanent dans lequel baignait la compagnie, soumise aux feux de la critique et du public que les innovations provocatrices de Diaghilev suscitaient. Madame Christine, la professeure de danse de Vera, à l'annonce de l'engagement de son élève dans la troupe, en fait un portrait plein de sarcasme et d'humour :

“Eso... Eso... No faltaba más que no” —gritaba. Ahora que me estaba enderezando iba a perder todo lo recuperado, bailando en ese circo de histéricos y de locos (“y que locos se vuelven todos allí: mira lo que le pasó a Nijinsky¹”). Porque yo no sabía lo que era aquel manicomio (a mí en verdad, nunca me había parecido un manicomio), con ese Diaghilev, el Boyardo-del-mechón-blanco², siempre dolido, siempre resentido, inestable, veleta, y hasta indefinido políticamente, que te insultaba un día para besarte al otro, con su corte de intrigantes, rompeolas, perros guarderos y maricones: infierno con música, donde las gentes se asesinaban unos a otros para destacarse una noche, donde la calumnia era ley, y el llanto – en ninguna parte se lloraba tanto – era el obligado fin de fiesta de cada función... (La CP, VII, 37, p. 674)

Après la mort de Diaghilev, la compagnie se désagrège rapidement, laissant derrière elle des artistes de talent, un répertoire et une certaine conception du spectacle chorégraphique. Les anciens de la compagnie ouvrent des écoles, créent des troupes ou prennent la direction de grandes institutions nationales. L'appellation

¹ La folie de Nijinsky ici évoquée (« locos », « histéricos », « manicomio ») fait référence à la tragique maladie mentale (diagnostiquée comme schizophrénie) qui l'oblige à interrompre sa carrière, à l'âge de 30 ans, et le condamne pour 30 autres années à l'enfermement en hôpital psychiatrique où il mourra en 1950.

² La “mèche blanche” de Diaghilev est caractéristique du personnage : elle évoque immédiatement les célèbres photos du mécène où il apparaît avec cette mèche cendrée au dessus du front, qui lui donnait une sorte de majesté au “masque” de son visage, selon l'expression de Lifar. Elle était également l'objet de caricatures féroces par ses nombreux détracteurs.

même “*Ballet(s) russe(s)*” fait recette, et ils sont nombreux à se la disputer ainsi qu’à embaucher les chorégraphes et danseurs qui en ont fait la gloire. Cette période de transfert, pas du tout évoquée dans La CP, est une ellipse au milieu du parcours de Vera : elle n’est qu’implicite par la chronologie référentielle et par l’évocation des collaborateurs des nouvelles troupes, une fois stabilisées.

La première compagnie descendante de celle de Diaghilev est fondée en 1932, sous le nom des *Ballets russes de Monte Carlo*, née de la fusion du ballet de l’Opéra de Monte Carlo avec celui de l’Opéra russe à Paris. Elle est dirigée conjointement par René Blum et le Colonel de Basil. Elle reprend des œuvres du répertoire de Diaghilev, tourne à Monte Carlo et en Europe – Paris et Londres surtout –, mais produit également des créations, principalement de deux anciens chorégraphes de Diaghilev, Léonide Massine et George Balanchine. Vera se fait remarquer dans les chorégraphies de ce dernier :

[...] en Paris, en Montecarlo, yo había actuado brillantemente en *Le bal* de Vittorio Rieti, *Les dieux mendians* de Haendel, *La concurrence* de Georges Auric, y, con Tamara Tumánova, en el *Cotillón* de Chabrier [...] (La CP, V, 28, p. 506)

La compagnie se divise en 1935 en raison de l’affrontement des deux directeurs aux personnalités opposées. Le colonel de Basil crée alors de son côté *Les Ballets russes du colonel de Basil*, nom adopté jusqu’en décembre 1939, l’année où Vera abandonne sa carrière d’interprète pour suivre Enrique à Cuba. Cette troupe, dont le principal financement et port d’attache sera le Covent Garden à Londres, dégagée de la tutelle monégasque, tourne également en Europe. C’est dans cette première compagnie que Vera poursuit sa carrière (puisque seul est cité son directeur, le colonel de Basil), dans la seconde moitié des années 1930.

De l’autre côté, René Blum fonde en 1936 *Les Ballets de Monte-Carlo*, une compagnie privée rattachée en partie à la Principauté, qu’il abandonne et revend en mars 1938. Elle deviendra alors *Le Ballet Russe de Monte-Carlo* jusqu’en 1963, fixée aux États-Unis à partir de décembre 1939. Elle produit également des pièces importantes de L. Massine, B. Nijinska (la sœur de Nijinsky) et G. Balanchine.

II.1.1.2. Vera apprentie : le modèle de Karsavina, un pastiche ?

Tamara Karsavina (1885-1978), danseuse russe formée à l’école de ballet du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg (Mariinski), est peut-être l’interprète la plus emblématique des Ballets Russes de Diaghilev puisqu’elle y participa tout au long de leurs vingt années d’existence, depuis la toute première production de 1909, *Le*

Pavillon d'Armide, jusqu'aux dernières représentations de 1929. Ainsi M.-F. Bouchon résume-t-elle la place originale qu'elle tint dans la compagnie :

Elle marque ses rôles de sa personnalité exceptionnelle, tant dans le répertoire classique que dans les nouvelles formes de danse académique. [...] Elle occupe aux Ballets Russes une place tout à fait particulière : Diaghilev la fait entrer au comité très restreint qui élabore les projets de la compagnie. Le couple vedette qu'elle forme avec V. Nijinski contribue au succès des plus importantes créations de la période Fokine¹.

Elle s'installa à Londres en 1918, rompant finalement avec le Mariinski mais poursuivant sa collaboration avec Diaghilev, puis, à la mort de ce dernier, dansa pour le ballet Rambert (1930-1931). Ayant mis fin à sa carrière, elle devint pédagogue et maître de ballet à Londres.

Dans La CP, Tamara Karsavina pourrait indubitablement être classée parmi les "personnages référentiels figurants" que nous avons définis dans le second chapitre de la présente partie, puisque son nom n'est cité que trois fois à peine et vraiment en passant, dont deux comme simple référence. Toutefois, débordant largement la portée de son unique "apparition" aux yeux de l'héroïne sur la scène du Mariinski (la troisième occurrence dans le texte, p. 649), nous allons voir que ce personnage est en réalité fondamental pour l'élaboration de celui de Vera, dont elle sert pratiquement d'armature textuelle invisible, tout au long des diverses étapes de sa carrière.

- **Karsavina intertextuelle**

L'analogie repose sur un rapport d'intertextualité explicite, puisque c'est l'autobiographie de Karsavina elle-même qui sert d'hypotexte² à La CP, citée sous le titre de « *Memorias*³ » (p. 574) et mentionnée par Vera parmi ses livres préférés : première des occurrences du nom de Karsavina dans La CP, elle y est donc symbolique et programmatique. Car, au-delà du titre, les traces de cet ouvrage dans

¹ Marie-Françoise BOUCHON, « Karsavina Tamara », in *Dictionnaire de la danse*, Philippe LE MOAL [dir.], Paris, Larousse, 1999, p. 231.

² Le terme est employé par G. GENETTE pour désigner le texte source, antérieur, dont sont tirés un fragment, une citation ou une allusion insérés dans le texte d'arrivée, qui en dérive donc. Voir *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13 : « J'entend par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »

³ Carpentier reproduit sans doute partiellement le titre de la traduction espagnole (assez tardive, en 1953, à Buenos Aires), *Los Ballets rusos : Mis memorias*, probablement inspiré de la version française : *Souvenirs de Tamar Karsavina. Ballets Russes*, traduction de l'anglais par Denyse CLAIROUIN, Paris, Plon, 1931. Publié au moment des adieux à la scène de la danseuse, le titre original anglais était *Theatre Street* (« Rue du théâtre », 1930), désignant la rue où se trouvaient à la fois l'Ecole de ballet et le Théâtre Impérial Mariinski, à Saint-Pétersbourg. Nous ne savons pas laquelle des deux traductions Carpentier a manipulée.

La CP sont multiples et cachées derrière une foule de détails, remarques, opinions, événements, ignorés par la critique, que nous avons tenté de dépister.

Précisons que le terme d'intertextualité est pris ici dans son sens extensif (tout type de corrélation ou rapport entre deux textes), puisqu'il exclut dans le cas présent la citation stricte d'extraits des Mémoires de Karsavina, qui n'apparaissent jamais dans le roman : si la source est bien un texte, sa « coprésence » (selon l'expression de Genette) avec La CP relève plutôt de l'allusion, de la réminiscence ou éventuellement de la simple influence, mais toujours repérable à l'échelle d'une phrase ou d'un fragment. Le terme d'intertextualité est donc ici légitime, même dans la terminologie genettienne¹ qui en restreint le sens, car il s'agit de figures ponctuelles, de détail, et non d'une transformation de l'œuvre entière en une autre.

Il nous faudra discuter toutefois, à l'issue de notre examen, la vraie nature du rapport de transtextualité entre ces deux œuvres, qui semble dépasser l'intertextualité stricte et relever également de l'hypertextualité² genettienne, plus macroscopique. En effet, le cas des Mémoires de Karsavina, transposé dans La CP, est assez englobant puisque, suivant les pas de son modèle, Vera finit par se mettre elle aussi à rédiger ses Mémoires à Baracoa, dans son « petit livre de caisse » (La CP, p. 643). Elle y consigne tous ses souvenirs qui remontent de l'enfance, et c'est là que le lecteur trouve l'essentiel des éléments permettant de reconstituer sa carrière. La démarche est donc identique à celle de Karsavina : un récit rétrospectif autobiographique, faisant le bilan de son expérience depuis la plus tendre enfance. Le besoin d'écrire intervient de surcroît dans une étape similaire de la carrière des deux danseuses : après l'abandon de la scène comme interprète, qui ouvre sur une féconde période de réflexion, de transmission et de création pour les autres. Si l'ensemble du roman ne peut évidemment pas être l'hypertexte des Mémoires de Karsavina, tout du moins peut-on l'envisager pour une partie circonscrite de celui-ci, celle qui concerne les souvenirs de Vera, présentés, on le souligne, comme des Mémoires, et qui est clairement identifiable dans le texte par l'emploi des trois points de suspension suivis

¹ G. Genette restreint l'intertextualité à un seul des cinq types de relations transtextuelles, celui qui couvre toute « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre », comme dans la *citation*, le *plagiat* ou l'*allusion* (*Palimpsestes, op. cit.*, p. 8). Mais il élargit finalement l'intertextualité à toutes les figures ponctuelles (de détail), « de l'ordre des micro-structures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase ou du fragment ou du texte », plus intertextuelles qu'hypertextuelles (p. 9).

² Dans le même ouvrage, G. Genette définit l'hypertextualité comme dérivation « massive » d'un texte A vers un texte B, selon le mode de l'imitation ou de la transformation, comme dans la parodie, le travestissement, la charge ou le pastiche. Voir *Palimpsestes, op. cit.*, p. 19.

des italiques dans les chapitres 15¹, 19 et 35-38.

En qui concerne le champ chorégraphique dans La CP, on peut observer une “pratique intertextuelle” pour quelques autres citations, transformations ou emprunts soit d’ouvrages de praticiens de la danse que nous examinerons (Noverre, Duncan, Fokine, Massine, Lifar...), soit d’écrivains sur la danse (Th. Gautier, Valéry, Mallarmé...), tandis que son emploi nous semble en revanche abusif dans le titre *Intertextualidad danzaria*² de l’étude du critique cubain Ahmed Piñero Fernández, très instructive par ailleurs, mais où il ne parle que des références au monde de la danse (rôles, personnages, ballets). En effet, il n’y mentionne pas du tout, hormis le rappel d’occurrences de références déjà apparues dans des chroniques de Carpentier, les réels cas d’intertextualité au sens précis que nous venons d’évoquer, qui renvoient bien à des *textes*.

- **Vocation et basculement du monde**

Tout comme pour Karsavina, tout d’abord, la danse s’impose soudainement à Vera, très jeune, comme une véritable vocation, pendant un spectacle. Le lecteur ne l’apprendra cependant que rétrospectivement à la fin du roman, dans les longues analepses correspondant à la remontée des souvenirs de l’héroïne, qui imposent au personnage une reconstruction de son itinéraire *a posteriori*, véritable bilan de sa vie, tout comme au lecteur sa reconstitution par fragments.

Remarquons auparavant que le tout premier contact de Vera avec la danse, un peu plus tôt dans sa vie, mais non relié au monde du spectacle, peut être considéré comme la première graine de sa future vocation, qui n’éclora qu’ensuite, avec la scène, le plateau de théâtre. Il s’agit des quelques rudiments de danse appris dans son collège de Santa Nina à Bakou, intégrés dans un ensemble de disciplines simplement destinées à “éduquer” convenablement les jeunes filles de la bourgeoisie russe : savoir se comporter dans les réceptions, servir le thé, faire des révérences, parler français, connaître des bases d’anglais, de solfège et jouer du piano... (La CP, p. 633). Une discipline mondaine minimale du corps et de l’esprit, donc, extérieure à toute projection artistique.

¹ Les débuts des réminiscences sont les suivants : chap. 15 : « ... *Aquella mañana – no serían las nueve – ...* », p. 292); chap. 19 : « (... *Madame Christine ritmaba nuestros movimientos con palmadas...* », p. 366); chap. 35 : « ... *Agia Paraskeva, Santa Ana, el Arcángel Miguel...* », p. 629 ; chap. 36 : « ... *A medida que vamos rodando...* », p. 644 ; chap. 37: « ... *Al verme nuevamente en la escuela de Madame Christine...* », p. 671.

² Ahmed PIÑERO FERNÁNDEZ, *La intertextualidad danzaria en La consagración de la primavera*, Diploma Universidad de La Habana, *op. cit.*

Mais le moment crucial de découverte du ballet advient en réalité dans un théâtre et par la musique (sûrement non fortuit de la part d'un Carpentier musicologue), puisqu'il se révèle au milieu d'un opéra, *Eugène Onéguine*¹, donné par une troupe de Moscou sur la scène du théâtre de sa ville natale de Bakou, où ses parents l'emmènent pour la première fois. Tchaïkovsky, un Russe donc, incarne donc à la fois les racines culturelles profondes de l'héroïne, et l'apogée de la danse classique russe, puisqu'il est par ailleurs le plus grand compositeur de musiques de ballets². Vera vit alors un véritable émerveillement :

Vi, en decoraciones suntuosas, dos bailes – fue lo que más me llamó la atención : el primero, algo provinciano, como llevado por elegantes de aldea, con sus ostentosos atuendos y un evidente exceso de joyas y adornos; el segundo, deslumbrador, ofrecido entre altísimas columnas blancas, en un inmenso salón resplandeciente de luces, arañas de mil velas, candelabros barrocos, divinas mujeres de relucientes peinados, vestidas como hadas, que me llevaron hasta el límite del arrobamiento – tanto que, fuera de eso, poco me importó lo que ocurría en las demás escenas [...]. (La CP, VII, 35, pp. 636-637)

Les scènes de danse de cet opéra sont célèbres : danse des paysans au début, puis le bal « provinciano », dont la célèbre valse lors de l'anniversaire de Tatiana, et enfin la polonaise du bal aristocratique de la fin. Cette citation est encore un exemple représentatif du fonctionnement de l'écriture de Carpentier, par symboles culturels sous-jacents à l'action proprement dite, offerts au lecteur pour un éventuel approfondissement. Car, au-delà du choix de Tchaïkovsky comme « sésame » du monde de la danse pour l'héroïne, la référence implicite à Pouchkine, à la source du livret, renvoie symboliquement au « roman d'éducation » ou « roman d'apprentissage » romantique (*bildungsroman*) qu'est son œuvre *Eugène Onéguine* (1833), comme le reconnaît la critique³ : Vera, elle-même à l'orée de sa vie et de sa destinée, se projette donc forcément dans la jeune héroïne Tatiana, sur laquelle est recentré le drame opératique. L'évocation en apparence anodine de ce spectacle nous semble donc également caractéristique du procédé carpentierien qui consiste à exploiter l'intégration des arts, ici poésie (roman en vers)- musique- théâtre (opéra)- danse, dans une œuvre qui les combine et dont toutes les composantes contribuent au

¹ *Eugène Onéguine* est un opéra de P.I. TCHAIKOVSKY, composé en 1879, d'après le roman d'Alexandre POUCHKINE. Notons que le chorégraphe des Ballets russes G. Balanchine mit en scène cet opéra au Staatsoper de Hambourg en 1962.

² Carpentier ne le choisit donc pas par hasard. Ses grands et célèbres ballets seront inévitablement cités dans le roman : *Le lac des cygnes* (1876), *La Belle au bois dormant* (1890), *Casse-Noisette* (1892) etc.

³ L'appréciation de Georges NIVAT sur l'œuvre est assez éclairante lorsqu'on la transpose à Vera : « une sorte de roman goethéen d'éducation, et, sans que cela soit dit expressément un roman d'éducation valable pour toute une génération, pour tout un pays qui doit passer du rêve à l'acceptation de la réalité » (« *Eugène Onéguine* », *Encyclopædia Universalis*, 2006).

sens dans le contexte citationnel où elle apparaît.

En effet, les deux scènes de “bal” évoquées ici ont également leur fonction symbolique dans le parcours de Vera. Temps marquants de l’action dans l’opéra, ils servent de repère chronologique et spatial de l’histoire, et cristallisent dans leur atmosphère contrastée le passage d’une sphère à une autre et d’une époque à une autre. Le premier bal, à l’acte II, se déroule en province chez Madame Larina, pour l’anniversaire de la jeune Tatiana, encore naïve et sentimentale. Le second, à l’acte III, est un bal aristocratique à Saint-Pétersbourg, chez le Prince Grémin, élégant époux de Tatiana devenue jeune femme de la haute société. C’est ce changement fondamental, et donc le destin (le futur proche) de Vera, par analogie avec Tatiana, qui s’inscrit dans cette référence à *Eugène Onéguine*. Tatiana, dans l’opéra, et Vera, dans le roman, passent effectivement de la province à la capitale, suivant néanmoins un parcours vital très divergent : si pour Tatiana cela signifie une élévation sociale, pour Vera ce sera le renoncement à sa confortable vie bourgeoise au profit de celle plus rude d’artiste, de danseuse, en quête d’accomplissement personnel.

Ce signe prémonitoire ou annonciateur du bal est renforcé par l’éblouissement que produisent sur elle les divers accessoires de scénographie. Les premiers éléments sont les « lustres » étincelants, les « candélabres baroques », intégrant le champ lexico-sémantique de tout ce qui brille ou luit (« joyas », « deslumbrador », « resplandeciente », « luces », « velas », « relucientes »), autant de miroitements illusoire de la scène qui l’attirent comme un papillon vers la lumière, et suggèrent à la fois littéralement l’illumination, la révélation presque sacrée – renvoyant au dévoilement de la « vocation » – de son destin. Les seconds éléments sont les « colonnes blanches » du décor, caractéristiques de la grande ville de Saint-Pétersbourg où se déroule le troisième acte. Ces colonnes préfigurent les « grands changements » que va connaître Vera juste après cet épisode de l’opéra, quand son père décide de quitter Bakou pour s’installer à Saint-Pétersbourg, précisément :

Y allá, a donde íbamos, había magníficas escuelas de ballet, y me sentía, ahora, irresistiblemente atraída por la danza -danza presente en el gran vals de Eugene Oneguín que aun me sonaba en la memoria... Grandes cambios se habían operado en esa memorable noche que determinó mi vocación. (La CP, VII, 35, p. 638)

En outre, on peut déjà remarquer l’écho, dans l’anodine mention des colonnes, de ce qui sera établi ailleurs dans le roman : les colonnes, élément marquant pour la petite, joueront le rôle de point de contact important entre les deux cultures russe et

cubaine, associant les capitales Saint-Pétersbourg et La Havane¹ dans l'esprit de Vera lorsque Enrique lui fera la description de sa ville natale dès leur première rencontre : les deux villes seront immédiatement rapprochées par cet élément architectural.

La féerie du décor, puisque les danseuses y sont perçues comme des « fées » par l'enfant émerveillée, renvoie également au monde ravissant des contes de fées qu'elle affectionne, ou bien d'*Alice au pays des merveilles*, dont est extraite l'épigraphe qui ouvre le roman et dont la portée s'étend à l'ensemble du récit. Nous la rappelons ici :

— *¿Quisiera usted decirme qué camino debo tomar para irme de aquí ?*
— *Eso depende, en mucho, del lugar a donde quiera ir — respondió el Gato.*
— *No me preocupa mayormente el lugar... — dijo Alicia.*
— *En tal caso, poco importa el camino — declaró el Gato.*
— *...con tal de llegar a alguna parte — añadió Alicia a modo de explicación.*
— *¡Oh ! — dijo el Gato — : puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo.*
LEWIS CARROLL (*Alicia en el país de las maravillas*)
(La CP, épigraphe initiale, p. 92)

Annonçant de façon encore prémonitoire, comme le remarque aussi F. Parisot², qu'un personnage féminin, d'abord une petite fille, va découvrir et parcourir un pays merveilleux – Cuba, bien sûr, et toutes les étapes qui précèdent, mais aussi au sens métaphorique –, l'épigraphe contient les clés de l'itinéraire que suivra Vera tout au long du roman. Comme Alice – entraînée par un lapin semi-humain –, Vera est précipitée dans un monde où les lois familières de l'espace, du temps et du langage sont subitement transformées : c'est le cas au cours de ses pérégrinations à travers le monde, mais c'est aussi le cas, comme pour tout spectateur, au Théâtre³, devant la scène, et pour elle bientôt également *sur* la scène, comme danseuse. Au-delà donc de l'éclairage anticipé apporté par l'épigraphe sur le futur périple de l'héroïne, sur le "chemin" que Vera emprunte sans savoir où elle veut aller mais qui la mènera "quelque part", le premier "pays merveilleux" suggéré ici est bien celui du ballet. On peut en effet appréhender son parcours tourmenté comme voyage géographique,

¹ Il s'agit bien sûr d'un élément central de l'essai de Carpentier sur La Havane, intitulé justement *La ciudad de las columnas* (1970). Nous y reviendrons en Deuxième Partie sur la description des villes : voir chap. II.4. Les villes sous le regard des artistes, p. 490.

² Fabrice PARISOT, *Les épigraphes dans l'œuvre romanesque d'Alejo Carpentier*, Thèse de l'Université de Provence, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Aix-en-Provence, novembre 1994, dir. B. PELEGRÍN. Nous y renvoyons pour plus de détails sur l'ensemble des épigraphes du roman.

³ À l'instar de Carpentier qui aime distinguer les mots par une majuscule pour les dignifier et désigner la généralité, le concept, nous emploierons la majuscule pour le mot "théâtre" lorsque nous désignons l'idée générique de l'espace théâtral, le genre artistique englobant l'art du spectacle vivant, et non le lieu scénique précis (l'édifice), sauf lorsqu'il s'agit d'un nom propre.

ponctué de multiples exodes vers des continents aux cultures, langues et mentalités diverses, ou bien comme lente et complexe progression, avec sa troupe de La Havane, vers la victorieuse Révolution cubaine. Commencement du roman (l'épigraphe initiale) comme métaphore du commencement d'une nouvelle vie – artistique – pour l'héroïne : on comprend alors que le “choc” (ou l'aveuglement, le “flash” des projecteurs ?) provoqué par ce premier contact avec la danse constitue un moment fondateur dans la vie de Vera, dont les conséquences seront capitales, tant dans sa vie professionnelle, son métier de danseuse, que dans sa vie personnelle et son rapport aux événements.

Cet épisode de la révélation est à rapprocher enfin, et c'était notre objectif de départ, du récit des *Souvenirs* de Tamara Karsavina, qui décrit de façon presque identique son émerveillement devant le tout premier ballet qu'elle voit. Dans son cas il s'agit de *La Fille du pharaon*¹ au Théâtre Impérial Mariinski de Saint-Pétersbourg, dans lequel danse son père :

La représentation d'adieu de mon père arriva ; on nous emmena au théâtre. Je n'y avais jamais été auparavant. Nous étions dans une loge. Les lumières et la chaleur me faisaient penser au paradis, et je ne pouvais détacher mon regard du grand lustre de cristal de la coupole. Mon excitation était telle que je sentais mon coeur palpiter. La magnificence qui m'entourait m'impressionnait à tel point que je redoutais qu'on me demandât mon opinion : quels mots auraient pu correspondre à mes impressions ?²

On retrouve chez la petite Tamara les mêmes sentiments et les mêmes détails que chez son pendant fictionnel, Vera, commenté précédemment : ravissement devant les lustres, les lumières, la beauté du théâtre, « excitation » (Tamara) ou éblouissement (« deslumbrador », pour Vera) qui touchent à l'extase (« paradis » pour Tamara ; « *me llevaron hasta el límite del arrobamiento* » pour Vera). C'est donc le début d'un très fécond parallélisme entre les deux danseuses, qui s'instaure dès leur premier contact avec le théâtre et détermine leur vocation, chez Vera, on l'a vu, comme chez Karsavina :

Est-ce l'influence de ma mère qui ancre définitivement dans mon esprit l'idée de devenir danseuse ? Je ne saurais le dire, mais je sais que cette idée vivait en moi depuis longtemps déjà quand on me conduisit au théâtre pour la première

¹ *La Fille du pharaon* est un ballet exotique créé en 1862 par Marius PETIPA sur la musique de Cesare PUGNI.

² KARSAVINA, Tamara Platonova, nouvelle édition augmentée des *Souvenirs de Tamar Karsavina. Ballets russes*, (Plon, 1931), sous le titre *Ma vie. L'Etoile des Ballets russes raconte*, Bruxelles, Editions Complexe, coll. « Territoires de la danse », 2004, chap. III, p. 35.

fois¹.

Bien que le père de Karsavina, Platon KARSAVIN, fût lui-même danseur (et mime) au Théâtre Impérial, il était réticent à cette carrière pour sa fille, et le rôle de sa mère fut donc déterminant dans la découverte de la vocation, comme pour Vera.

Une dernière remarque s'impose à propos de ce premier spectacle de danse auquel assiste Vera. Il établit en effet un schéma précis qui se reproduira à d'autres moments importants de sa vie : celui d'un théâtre, univers intérieur et clos, rassurant, dans lequel se crée un monde enchanté, merveilleux (de "contes de fées", avait-elle remarqué, rappelons-le, en voyant les costumes des interprètes), et qui devient lieu de refuge et d'apaisement devant la terreur que lui inspirent les conflits et guerres qui se livrent à l'extérieur. Le théâtre de Bakou en est bien la première illustration dans la reconstitution chronologique du récit :

Ahora habría que recoger los ligeros abrigos – las noches eran frescas – y devolver los binóculos alquilados a la señora del vestiaire. Y después, la calle oscura, hostil, peligrosa, al cabo de la Gran Fiesta del Teatro. Repentinamente sonaron disparos, muy cerca, y una bomba, arrojada desde una terraza, estalló a veinte pasos detrás del coche. (La CP, VII, 35, p. 637)

La guerre et la peur marquent à jamais l'âme de la petite fille, désormais violemment rétive à toute atmosphère agressive de ce type. Renvoyant peut-être à la conception baroque du "Grand Théâtre du Monde", ici retournée en "Grande Fête du Théâtre"², Vera oppose monde intérieur et sécurisant de l'Art – le théâtre – à celui extérieur et angoissant du Réel et de l'Histoire – la rue –, espace du conflit sanglant qui oppose d'abord Arméniens et "mahométans" à Bakou.

Remontant le fil de toute son histoire par le souvenir, Vera soulignera à nouveau la rupture entre ces deux espaces – théâtre et rue, intérieur et extérieur – dans l'étape suivante de sa vie, en 1917, à Saint-Petersbourg, en pleine Première Guerre mondiale et effervescence prérévolutionnaire. Elle subit le choc radical de la merveille du Théâtre avec l'extérieur :

[...] Y, cuando se sale del teatro, se regresa a una realidad incierta, con fondo de lejanos disparos y repentinas griterías que pronto se apagan. (La CP, VII, 37, p. 653)

L'accent est mis une seconde fois sur le contraste criant entre la magie, la joie,

¹ *Ibid.*, chap. III, p. 37.

² Nous ne développons pas ici un procédé qui sera analysé plus systématiquement dans notre Deuxième Partie : Art et Réalité, à propos de la description chez Carpentier et de son utilisation de la métaphore théâtrale.

le ravissement et le sentiment de chaude sécurité qu'elle ressent à l'intérieur du théâtre, et la peur, l'agressivité, le danger qui l'assaillent à la sortie. Nous reviendrons plus loin sur la spécificité et la fonction de l'espace du théâtre dans le roman, mais notons dès à présent que la narratrice vivra la même situation une troisième fois, à Valence, en 1937, où elle se réfugiera à nouveau dans un théâtre au moment des bombardements.

En choisissant la danse, Vera a donc adopté depuis petite – et pour toujours – ce monde sécurisant du théâtre, qui devient ce qu'elle appelle son « monde authentique » (La CP, p. 303), ses « Châteaux de la Belle au bois dormant » (p. 235) : son univers professionnel d'artiste évidemment, mais aussi son abri psychologique contre les traumatismes profonds, que nous aborderons plus tard¹. C'est pourquoi nous qualifions la naissance de la vocation de Vera de véritable *basculement du monde*, de son monde ; non seulement du réel vers l'illusion réconfortante du théâtre, mais également de sa confortable existence bourgeoise vers un univers social radicalement différent :

“Yo tengo fe en las vocaciones” -decía Vera. “Crecí en un ambiente parecido y sin embargo preferí el mundo del arte.” (La CP, III, 19, p. 361)

Destinée au milieu de commerçants – « semblable » à celui de la bourgeoisie cubaine dont est issu Enrique, auquel elle fait référence ici –, sans préoccupation matérielle, elle préférera lucidement la vie difficile, instable et précaire d'artiste, premier sacrifice de sa vie au service de la Danse.

- **Adoration des idoles de la danse**

Après le contact avec la danse intégrée dans un opéra, un spectacle entier de danse a une importance encore plus grande puisqu'il se fait cette fois dans *le temple de la danse*, le mythique théâtre Mariinski, pour y admirer l'étoile du moment, Tamara Karsavina. Le détail insère non seulement Vera dans la prestigieuse tradition de l'école de danse russe (où elle aspire à entrer un jour, à l'instar de Karsavina justement), mais la met surtout en contact direct avec son modèle, son référent historique ici avoué par Carpentier dans une nouvelle manifestation intertextuelle des *Souvenirs* de Karsavina. La spécularité du récit est évidente, puisque Vera y reproduit en miroir l'expérience de l'apparition marquante d'une étoile sur la scène. Comparons les citations des deux textes :

¹ Nous renvoyons infra à notre Deuxième Partie, chap. I.1.1. Le geste et le corps contre la parole et le langage, p. 332.

Mi madre me lleva al Teatro Imperial, donde ahora baila la asombrosa Karsavina que, de tanto entusiasmarme, me saca de mí misma, dejándome sin fuerzas para aplaudirla. (La CP, VII, 37, p. 653)

Elle [ma mère] m'emmena plusieurs fois voir des ballets en matinée. Je suivais les représentations dans un véritable état de ravissement [...]. Un jour, nous vîmes Nikitina dans *La Sylphide*. Immatérielle et fragile, elle me paraissait aussi peu réelle que le clair de lune qui inondait la scène. [...] Nous étions à l'orchestre et il me fallait faire un effort pour voir la scène entière. Quelle ne fut pas l'horreur de ma mère quand, subitement, elle me vit sauter sur mon siège et m'asseoir sur le dossier. Elle me fit redescendre en me tirant par les pieds [...]. Plus tard, ma mère trouva dans cet incident un argument pour s'efforcer de convaincre mon père de mes dons artistiques. [...] Bien des choses m'échappaient certainement, mais j'étais profondément séduite par ce mélange de fantastique et de réalité quotidienne. La vie revêtit pour moi un charme nouveau. Plus rien n'était banal, des mystères cachés m'entouraient et je vivais dans l'attente de choses merveilleuses¹.

Varvara Nikitina, qui créa la reprise par Petipa de *La Sylphide* en 1892, est remplacée devant Vera spectatrice par Karsavina elle-même sur la scène, dans une mise en abyme implicite des expériences et des souvenirs qui marque symboliquement la filiation de notre héroïne avec la généalogie des grandes danseuses du Mariinski. La similitude de leurs témoignages devant l'adoration de leur idole respective, Nikitina pour l'une, Karsavina pour l'autre, marque l'expression d'une même sensibilité esthétique. On peut l'interpréter aussi comme une sorte de passation du pouvoir, ou plutôt de la lumière, de la future gloire des étoiles.

Un petit rituel commun est encore plus révélateur de cette admiration, presque sacrée, qu'elles vouent à leurs aînées, ces étoiles divinisées au point d'en conserver des "reliques". Pour Vera, la seconde idole est Anna Pavlova, qu'elle a rencontrée, jeune encore, dans une loge d'un théâtre londonien, et dont elle a obtenu un chausson et un portrait dédicacés :

*"¿Quieres algo, muchacha?" – "Sí. Un retrato. Y si fuese posible..."-
"¿Qué?..." – "Una zapatilla suya. Usada. Rota. Es igual. Me servirá de talismán". Tuve mi foto: Anna lucía en ella su traje pastoril de Amarillis. Y una zapatilla descolorida, cuya suela firmó con mano rápida... (La CP, II, 12, p. 253)*

Elle conservera ces objets toujours avec elle, tout au long de sa vie, soit dans ses valises, soit, pendant les périodes sédentaires, dans une petite vitrine de la maison, qui fait office d'autel (La CP, p. 574). La seconde idole de Karsavina, du temps de son apprentissage à l'école impériale de Saint-Pétersbourg, était *prima*

¹ Tamara KARSAVINA, *Ma vie, op. cit.*, chap. 4, pp. 40-41.

ballerina du Mariinski : Mathilde Kchessinskaya¹. Elle en possédait évidemment aussi une relique originale :

Pendant mes années d'Ecole, j'avais eu une grande admiration pour Mathilde et j'avais gardé comme un trésor une de ses épingles à cheveux que j'avais ramassée. Maintenant la moindre de ses paroles était sacrée pour moi².

La fétichisation des objets appartenant à l'idole semble être dans les deux cas une déviation du sentiment religieux ou une nouvelle forme de son expression, compréhensible chez des orthodoxes, particulièrement iconolâtres, et encore plus chez des danseuses certainement sensibles à l'incarnation, à la matérialisation de leur foi dans un objet symbolique de leur art-religion ou de leur "divinité" (un chausson, une représentation dans un rôle-titre...).

On retrouve encore, dans les Mémoires de Karsavina, deux anecdotes sur ce goût des "fans" pour les reliques de leur idole, plus proches de celle rapportée par Vera : tout d'abord une boîte de chocolats décorée et une photographie signée d'une comédienne, Mme Jouleva, que Karsavina avoue avoir conservées précieusement toute sa vie³, puis l'exemple de son ami Svetlov, célèbre critique de danse du Mariinski, russe lui aussi, et balletomane, qui n'échappe pas non plus à ce type de culte :

Svetlov possédait une collection très rare de portraits de danseuses et aussi quelques reliques, un soulier de la Taglioni, un petit bronze de la Taglioni dans *La Sylphide*, le peigne espagnol de Fanny Elssler⁴...

Peut-être ces détails ont-ils intéressé Carpentier dans le but de marquer la religiosité de Vera, ou plutôt la transformation de son adhésion à la religion officielle, orthodoxe dans son cas, à une dévotion purement artistique, mais tout aussi intense et sacrée. Nous y reviendrons plus loin, dans une analyse centrée sur le

¹ Mathilde KSCHESSINSKA (ou Kschessinskaïa) (1872-1971), danseuse et pédagogue russe, est formée au Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg, y devient *prima ballerina assoluta* et y danse jusqu'en 1917. Disposant de protecteurs à la cour impériale, maîtresse du futur tsar Nicolas II avant qu'il se marie (probablement source d'inspiration pour le personnage de Madame Christine !, nous le verrons), elle a une grande influence sur l'administration des théâtres impériaux. Elle s'installe en France en 1920, épouse en 1921 le grand-duc André, et ouvre en 1929 une célèbre école de danse à Paris. Elle rédige, comme Karsavina, des Mémoires, publiés en 1960 à Paris.

² Tamara KARSAVINA, *Ma vie, op. cit.*, chap. 13, p. 128.

³ *Ibid.*, chap. 7, p. 65.

⁴ *Ibid.*, chap. 18, p. 160. Marie TAGLIONI (1804-1884), italo-suédoise, est une danseuse majeure du ballet romantique qui s'est produite dans toute l'Europe avant d'entrer dans la légende avec ce fameux rôle de *La Sylphide* : elle est la première à utiliser la danse sur pointes pour suggérer l'immatérialité de l'évanescence du personnage. (Voir « TAGLIONI, Marie » in LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 407). Fanny ELSSLER (1810-1884), sa contemporaine autrichienne, est une autre danseuse de référence de l'époque romantique, particulièrement appréciée, à l'inverse de l'idéal éthéré représenté par Taglioni, pour sa beauté charnelle et ses dons dramatiques. (Voir « ELSSLER, Fanny », *Ibid.*, pp. 148-49).

concept de Religion de l'Art dans La CP (en Troisième Partie). Vera, adulte, avoue à plusieurs reprises son rejet de la religion, son athéisme presque, mais parle de son adoration enfantine des icônes dont elle se rappelle chaque détail (La CP, pp. 629-630) et qui ornaient le chevet de son lit de fillette (p. 634). Or, Karsavina consacre aussi plusieurs pages de ses Mémoires à ce qu'elle appelle un « tourment religieux » particulièrement puissant qui l'envahissait lorsqu'elle était enfant, au point de vouloir s'enfuir se réfugier dans un couvent.

Dès que Douniacha dormait, je me glissais hors de mon lit et, m'agenouillant devant l'icône, je priais jusqu'au moment où je tombais endormie de fatigue. Finalement, je pris une grande résolution, je décidai de me sauver de chez moi et de gagner un couvent où, par mes prières constantes, je ferais notre salut à tous¹.

Ainsi, la ferveur dont font preuve les danseuses encore enfants semble nourrir la nouvelle vocation à laquelle elle doivent se consacrer corps et âme, celle de la danse. La force qui les pousse à accomplir le nécessaire entraînement est peut-être le résultat d'une canalisation de cette foi originelle, permettant de résister à ce qu'il faut bien appeler un véritable ascèse, avec son lot de privations, de sacrifices et de labeur, comme le soulignent aussi bien Tamara que Vera dans leurs récits.

- **Pouchkine et la danse**

Carpentier, sans jamais expliciter ou indiquer l'emprunt, nous paraît continuer à puiser dans les Mémoires de Karsavina pour modeler son héroïne. Un aspect de la personnalité des deux danseuses est notamment frappant : la passion pour la lecture, des Contes pour enfants d'une part, contes de fées bien sûr, ceux de la Comtesse de Ségur² également, guère étonnant pour des petites filles, mais aussi, dès leur plus jeune âge, de poésie, plus particulière. Elles récitent toutes deux par cœur les vers de Pouchkine, et il n'est pas étonnant que Carpentier ait remarqué ce détail chez Karsavina et qu'il l'ait repris.

Alexandre S. Pouchkine (1799-1837), figure majeure de la littérature russe, était amateur de danse, et fit mention dans ses œuvres de danseurs et de chorégraphes. Ses poèmes ont ensuite beaucoup servi de sujets de ballet, ceux produits par Diaghilev y compris, puis surtout à partir des années 1930.

¹ *Ibid.*, chap. 5, p. 48.

² *Les Mémoires d'un âne* est cité dans l'autobiographie de Karsavina (*op. cit.*, p. 58) et par Vera (La CP, p. 646). Madame de SÉGUR (1799-1874), d'origine russe (« née Rostopchine » précise la mère de Vera (La CP, p. 646), et ainsi réellement nommée en tête de ses livres), lue en langue française, fait partie de la culture française de rigueur dans toute « bonne famille » de Russie, aux enfants desquelles ses contes sont d'ailleurs destinés.

Dans les Mémoires de Tamara, Pouchkine est l'auteur grâce auquel elle prend conscience de son goût instinctif pour le théâtre et qui déclenche donc sa vocation : c'est en s'appropriant ses vers qu'elle découvre sa passion pour jouer la comédie¹, puisqu'elle se met spontanément en scène, dès six ans, récitant sans relâche devant son petit auditoire d'enfants (son frère, ses amies) qu'elle oblige à l'écoute. Elle affectionne particulièrement le poème épique *Rousslan et Ludmilla*², et son fascinant personnage légendaire Tchernomor, qui rejoint l'univers merveilleux des contes.

Dans La CP, Pouchkine est plusieurs fois cité (cinq occurrences), mais rappelons qu'il a également son rôle dans l'éclosion de la vocation de Vera à travers l'opéra *Eugène Onéguine*, tiré de son « roman en vers » éponyme (1830), comme nous l'avons vu. En outre, les vers de Pouchkine habitent également l'enfance de la petite Vera qui, désespérée, les récite par cœur au moment de quitter Saint-Pétersbourg :

Recordé unos desesperados versos de Pushkin que había leído en clases: “Un peso enorme, intolerable, me ahoga / Y viene, viene, el terrible instante / En que muestra ciudad será incendiada / Quedando todo en cenizas.” (La CP, VII, 36, p. 657)

Ces vers, difficilement identifiables avec précision³ dans leur version espagnole, font écho à plusieurs passages de la poésie de Pouchkine, et semblent tirés d'un des poèmes de jeunesse de l'auteur. Ils puisent dans la thématique du patriotisme russe, autour de l'épisode particulier de la lutte héroïque des Russes contre les envahisseurs de la patrie, Napoléon en tête, que Pouchkine a vécu enfant. « La ville incendiée » représente vraisemblablement Moscou, incendiée par les Russes pendant l'invasion de l'Empereur français en 1812. Rapprochons-les par exemple de ce poème de 1814 (Pouchkine avait 14 ans à peine), *Souvenirs de Tsarskoïé-Sélo*, composé pour l'examen de passage dans la section supérieure du lycée impérial, lu devant un jury et qui lui valut ses premiers honneurs :

*Où es-tu, belle Moscou aux cent coupoles,
Merveille de notre pays ?
A la place où trônait la ville solennelle,
Seuls demeurent les débris.
Moscou ! Ta morne face épouvante les Russes.*

¹ Tamara KARSAVINA, *Ma vie...*, op. cit., chap. 3, p. 31.

² L'œuvre de 1817-1820, sur une légende médiévale de Kiev, a inspiré l'opéra de M. I. GLINKA, créé à Saint-Pétersbourg en 1842. On trouve aussi dans les traductions françaises l'orthographe Rousslane ou Lioudmila...

³ Rita DE MAESENEER elle-même, malgré ses travaux minutieux de thèse pour identifier les sources hypotextuelles de La CP, avoue ne pas en avoir trouvé la source dans *El festín de Alejo Carpentier, una lectura culinario-intertextual*, Genève, Droz, 2002, p. 329. Nous non plus, malgré notre lecture des œuvres complètes.

*Disparus, les palais des nobles et des tsars !
 La flamme a tout réduit, les couronnes des tours,
 Et les retraites fortunées.
 Dans les quartiers de la richesse,
 Dans les jardins, dans les prairies,
 Où embaumait le myrte et tremblait le tilleul,
 Il y a des tisons, des cendres, la poussière.
 Tout est mort, tout se tait¹...*

Il est troublant également de mettre en regard ces vers et deux strophes de *Eugène Onéguine* (dont l'action se situe dans les années 1820), au moment où Tatiana arrive à Moscou, où elle va « passer l'hiver », peu avant d'y rencontrer, son futur mari, le Prince Grémin :

VII, 36: [...]
 O Moscou, ce mot met tant de choses
 Dans le cœur russe, et que d'échos
 En lui, répondent à ce mot !

VII, 37 : Dans la chênaie, image noire,
 Voici le palais Piétrovski ;
 Naguère il a connu la gloire :
 Bonaparte, en vain, attendit
 Là même – et de succès comme ivre,
 Qu'à deux genoux Moscou lui livre
 Les clefs de l'antique Kremlin...
 Oh ! non, ma Moscou point ne vint
 Vers lui, portant basse la tête :
 Non pas ! Elle offrit en cadeau
 À cet impatient héros
 L'incendie en guise de fête !
 D'ici, plongé dans ses pensées, [*sic*]
 Il vit le feu le menacer².

Le même sentiment qui habite l'adolescent poète Pouchkine ou sa jeune héroïne Tatiana, que nous avons ici un peu longuement documenté, se retrouve donc chez Vera qui, à l'époque de la récitation ou remémoration du poème, a exactement 8 ans. Pouchkine se trouve ainsi au centre de son univers d'enfant et toutes les allusions et citations qui renvoient à cet auteur convergent vers l'expression de l'élan patriotique, la douleur devant la déchéance de la nation et l'hommage à la ville russe. N'oublions pas de surcroît que Vera, au même moment, s'apprêtait à interpréter une chorégraphie de sa professeure Madame Christine – projet avorté par la Révolution de 1917 – sur le même thème héroïque et sur la musique de Tchaïkovsky, l'*Ouverture 1812*³ (*La CP*, pp. 252 et 653-54), autre œuvre d'exaltation nationale¹.

¹ In *Pouchkine*, Henri TROYAT, (Plon, 1953), rééd. Paris, Librairie académique Perrin, 1999, p. 98.

² Alexandre POUCHKINE, *Eugène Onéguine*, trad. Roger LEGRAS, Lausanne (Suisse), Ed. L'âge d'homme, coll. « Classiques slaves », 1994, chap. VII, strophes 6 et 7, p. 130.

³ L'*Ouverture solennelle 1812*, op. 49, de Piotr Ilitch TCHAIKOVSKY (1880), est une œuvre pour

Voici un fragment du livret imaginé par Madame Christine qui justifie nos citations de Pouchkine ci-dessus :

Una ampliación del decorado, en profundidad, mediante el alzamiento de cortinas de gasa, mostraría el panorama de Moscú, con visión de las cúpulas, torres y almenas, del Kremlin. El Espíritu del Fuego sería personificado por una danzarina estrella, seguida de una masa de bailarines (rusos) entregada a una suerte de embriaguez incendiaria. Las figuras oscuras (el enemigo) animarían una Danza del Miedo, en contrapunto con la Danza de las Llamas. En un oscurecimiento gradual del escenario, empezaría a caer la nieve; luego, la retirada, el vencimiento, los heridos, los caídos: Danza Macabra. (La CP, VII, 36, p. 654)

Carpentier ne manquera pas de faire allusion, un peu plus loin, pour le symbole révolutionnaire, à l'inclusion de *La Marseillaise* et de l'hymne tsariste « *Dieu garde [ou protège] le Tsar* », qui caractérisent respectivement les belligérants dans cette *Ouverture 1812* (La CP, pp. 269 et 654), ainsi qu'aux coups de canon inclus dans la musique (pp. 368-69), figurant la bataille puis l'avancée des Russes jusqu'aux frontières de l'Empire français, imités dans la partition originale par des timbales et autres instruments de percussion. Si l'hymne tsariste avait pour fonction de supplanter symboliquement l'hymne révolutionnaire français dans la partition de Tchaïkovsky, l'Histoire, connotée ici par Carpentier, ajoute qu'il fut par la suite abrogé par les bolcheviques pour lui substituer l'*Internationale* comme hymne national, nouvel hymne révolutionnaire donc, qui cette fois triomphe de la puissance des tsars. Encore une fois, la caractéristique intégration des arts, ici poésie- musique-danse, est à nouveau mobilisée par Carpentier pour la construction subtile du sens.

Au milieu d'autres auteurs russes cités², Pouchkine représente donc pour notre héroïne un élément fondamental de l'identité russe, qu'elle convoque ici dans un élan de patriotisme au moment de l'exil, causé par une nouvelle guerre. Pilier du romantisme russe, Pouchkine symbolise également l'apogée de l'époque tsariste dont il chanta la gloire maintes fois. Vera, angoissée et contrainte à fuir sa patrie, pressentant la chute du Tsar, se projette dans ces vers en les actualisant dans la réalité terrifiante qui l'entoure : la capitale en danger n'est plus Moscou mais Saint-Pétersbourg, et ce ne sont plus les troupes napoléoniennes qui menacent mais les révolutionnaires de 1917. Or, la fin de l'ère tsariste, qui verrait la disparition des plus

orchestre commandée pour célébrer la victoire des Russes sur Napoléon et sa Grande Armée.

¹ Il était de tradition au Mariinski d'ouvrir chaque saison avec un opéra patriotique, *La Vie pour le Tsar*, comme le raconte encore Karsavina dans *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. 12, p. 114.

² Je renvoie à la thèse de Rita DE MAESENEER, « *La consagración de la primavera* » : *una in-citación*, Université de Gant (Belgique), dir. P. COLLARD, 1992, qui consacre un chapitre à la littérature russe (pp. 450-465) dans son analyse assez exhaustive de l'intertextualité dans le roman, ainsi qu'à l'ouvrage qu'elle en a partiellement tiré, *El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, pp. 325-335 (« Vera, la rusa »).

éminents et fervents protecteurs du ballet, de l'école de danse et du Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg (le tsar Nicolas II, la tsarine et les grands-ducs), équivaut pour elle, la Russe blanche, à l'effondrement du monde et même à la disparition de « sa raison de vivre » (La CP, p. 657).

Dans les deux cas, pour Vera comme pour Tamara, dans le sillon de la critique de Pouchkine qui le qualifie souvent de « poète de l'âme russe », le grand poète national renvoie à la dignité du folklore russe ou du moins aux traditions de la Russie, qu'il puise dans sa terre, ce qui ne semble pas sans incidence dans la signification de l'art local ou national cubain dans La CP.

Pour conclure sur Pouchkine, remarquons enfin que Carpentier ne laisse pas passer une autre anecdote réelle qui s'insère assez bien dans son propos, celle des lointaines racines africaines du poète¹. Vera s'en souvient, bien des années plus tard, pour rétorquer à Teresa et à Gaspar que le racisme est intolérable et appuyer sa volonté d'engager des danseurs mulâtres dans son studio de Cuba :

“Por lo demás, Pushkin era mulato... Todos, allá, en mi país, conocen la historia del negro Ibrahim, ahijado de Pedro el Grande...” (La CP, V, 25, p. 460)

Le poète russe était effectivement mulâtre, ou plutôt arrière petit-fils d'un Africain, Abraham (ou Ibrahim, selon Vera) Petrovitch HANIBAL² (1696-1781), recueilli, adopté et éduqué par le tsar Pierre le Grand et qui devint rapidement important à la cour : il fut général des armées de l'empire, ingénieur, mathématicien, et même précepteur du tsarévitch. Pouchkine, admiratif de cet ancêtre, qui l'inscrivait paradoxalement dans la lignée “directe” de Pierre le Grand, considéra toujours l'Afrique comme sa seconde patrie.

Bien avant que Pouchkine ne soit associé consciemment par Vera à son bisaïeul noir, nous voyons donc dans son admiration d'enfance pour ce poète le signe d'une affinité naturelle pour le métissage entre les cultures russe et africaine, qui préfigure celui que l'héroïne elle-même engendrera à Cuba, à travers la danse, dans sa nouvelle chorégraphie du *Sacre du printemps* pour les danseurs de La Havane. C'est le signe également de son propre futur changement de patrie, résultat de son dernier exode, qui fait de Cuba sa patrie d'adoption au point affirmer fièrement :

¹ C'est une des anecdotes préférées de Carpentier, répétée dans plusieurs chroniques, par exemple « Sabiduría africana » (Caracas, *El Nacional*, 18/09/1951), *Letra y Solfa*, 7. *Literatura / Libros*, La Havane, Letras cubanas, 1997, pp. 27-28, ou bien « El crítico Pushkin » (Caracas, *El Nacional*, 18/08/1957), *Letra y Solfa*, 6. *Literatura / Autores, op. cit.*, pp. 275-76.

² Contre ses contemporains qui voulurent s'en moquer, Pouchkine composa un poème enflammé, *Ma généalogie* (1830), où il revendiquait ses origines, et laissa également un roman inachevé, *Le nègre de Pierre le Grand*.

« Me he vuelto una bárbara antillana » (La CP, p. 528).

Pouchkine n'est que le premier des nombreux poètes que cite Vera tout au long du roman¹, au point que s'y instaure une relation singulière entre danse et poésie, deux formes d'art qui, dans le sillon des conceptions de Valéry et Mallarmé, se rapprochent en de nombreux points. Nous reviendrons sur ce rapprochement entre danse et poésie, une des approches esthétiques interdisciplinaires fondamentales de La CP.

- **Vénération des professeurs**

L'éclosion de la vocation de Vera, sa "nouvelle vie" ou plutôt sa « véritable existence » (La CP, p. 649), vont constituer la première étape de la construction de son « essence » au sens sartrien du terme². Elle commence à Saint-Pétersbourg, alors capitale de la Russie, où « foisonnent les écoles de danse », « pépinière de ballerines » selon sa cousine Capitolina (La CP, p. 647). Cette ville, berceau et fleuron de la danse russe, est pour Vera le lieu sacré abritant la célèbre École Impériale du Théâtre Mariinski où elle rêve de rentrer un jour, après une préparation initiale, exactement comme le raconte Karsavina pour elle-même. Sa passion pour la danse devient vite une obsession (« *y pienso en la danza, ahora, en todo momento...* », La CP, p. 648), à laquelle cèdent volontiers ses parents pour développer son corps chétif, auquel « l'exercice fera du bien » (p. 647), autre détail emprunté à l'autobiographie de Karsavina qui rapporte à plusieurs reprises sa fragile santé de jeune fille.

Les premiers cours de danse classique sont donc l'étape suivante dans le déroulement de la carrière de Vera. Cette formation préparatoire débute en 1917 dans l'école de Madame Christine, célèbre professeure de la ville, dont Vera devient la disciple fervente et assidue. L'apprentissage tournera, hélas, court en raison de la Révolution russe, qui oblige Vera à fuir, mais il reprendra par la suite à Paris où les deux Russes se sont exilées. Le rêve de l'école de ballet impérial s'évanouit cependant pour la jeune apprentie.

Derrière ce personnage de Madame Christine se cachent à nouveau des détails des Mémoires de Karsavina. Si toutes les professeures de danse russes sont

¹ Voir à ce sujet la longue liste des poètes (Martí, Rilke, Vallejo, Novalis, Rimbaud, Valéry, Saint-Jean de la Croix, Eluard, Baudelaire, Mallarmé, etc...) cités par l'héroïne, reconstituée et commentée par Rita DE MAESENEER dans *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., pp. 269-290.

² Vera suit une sorte de parcours "sartrien", malgré son apparence apolitique, nous y reviendrons : ce ne sont pas ses paroles, mais ses actions, ses actes, qui l'amèneront de l'existence, plus subie que choisie, à un choix radical.

forcément des « Madame¹ » (Vera acquiert elle aussi ce titre en devenant pédagogue à La Havane), il est troublant de constater que la toute première professeure de Tamara était « une amie de la famille, Madame Joukova, qui avait été danseuse dans sa jeunesse », et qu'on appelait « Tante Vera » ! La coïncidence avec le nom de notre héroïne n'est peut-être pas fortuite, d'autant que, par ailleurs, on apprend par Carmen Vásquez² qu'une tante maternelle d'Alejo Carpentier, passionnée de danse, s'appelait elle aussi tante Vera ! L'ébauche de Madame Joukova est en tous cas très proche de ce qu'on peut lire sur Madame Christine :

Tante Vera portait des pantoufles et battait la mesure avec une baguette. Pendant deux mois elle me fit faire uniquement des exercices à la barre, et ce n'est que lorsque mes pieds eurent acquis la bonne position qu'elle commença à m'apprendre quelques exercices³.

Tamara aura d'autres professeurs importants dans sa carrière, tels que son propre père Platon Karsavin, M. Pavel Guerdt, M. Johansson, Signora Beretta ou encore Madame Sokolova, à l'intérieur et à l'extérieur de l'Ecole impériale du Mariinski, dans lesquels Carpentier a certainement puisé d'autres détails pour construire le personnage de Madame Christine : portrait physique, réflexions piquantes pendant le cours de danse, exigence extrême, mais surtout attachement profond de l'élève aux maîtres et reconnaissance infinie envers eux... Nous reviendrons plus loin sur ces éléments, car l'importance de ce personnage dans la vie de Vera, et donc dans l'économie du roman, mérite un chapitre à part⁴, dans lequel nous examinerons son apport et son influence dans l'esthétique mais aussi dans l'éducation générale de Vera, dans la construction de ses valeurs et de sa personnalité.

• **Un premier rôle : La Belle au bois dormant**

Vera s'exile à Londres en 1917, fuyant la Russie, dans un périple inspiré sans doute encore de celui de Karsavina, partie s'installer à Londres également, en 1918 pour sa part, quoiqu'à un âge tout à fait différent. Vera, à peine âgée de huit ans, fait le voyage avec ses parents, tandis que Karsavina, ayant pourtant déjà traversé et bravé la Révolution de 1905, s'enfuit avec son mari (un diplomate britannique) et

¹ « Ahora me llamarán *Madame*, ya que, ignoro por qué razón, hay que llamar *Madame* a toda maestra de danza, rusa, aunque haya nacido en Rostov, Irkutsk o Bakú » (La CP, III, 19, p. 361).

² Carmen VÁSQUEZ, « Enrique y Vera en *La consagración de la primavera* », *art. cit.*, p. 91.

³ Tamara KARSAVINA, *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. 4, p. 39.

⁴ Sur ce personnage, voir le chap. II.3.2. de la présente partie, Madame Christine, parangon de la professeure, p. 274.

son jeune garçon, à plus de trente ans.

Dans le parcours de la danseuse que nous tentons de reconstituer, le moment crucial est indubitablement celui où commence véritablement la carrière d'interprète : le tout premier rôle sur scène. Il aura lieu pour Vera au Théâtre Alhambra de Londres, avec une apparition dans *La Belle au bois dormant*. La reprise par les Ballets Russes, dans une version aménagée, de ce ballet de Marius Petipa (originellement créé en 1890 au Mariinski de Saint-Pétersbourg), sur la musique de Tchaïkovski, est, à deux erreurs près, assez fidèlement rapportée par Carpentier¹ dans le roman : première un 2 novembre, direction par le maître de ballet Nicolas Sergueïev, ajout de variations de *Casse-Noisette* (autre ballet de Tchaïkovski et Petipa), ainsi que de quelques variations chorégraphiées par Nijinska² (et non Nijinsky), décors de Léon Bakst et musique ré-instrumentée par Stravinsky, rôle de la fée Carabosse dansé par la grande Carlotta Brianza, « qui avait créé le rôle trente et un ans plus tôt », comme le rapporte aussi à tort Carpentier³ (La CP, p. 663), et rôle de la princesse Aurore partagé entre quatre étoiles que Carpentier ne nomme pas. Cela correspond très exactement à la création du ballet sous le titre *The Sleeping Princess* exactement ce 2 novembre 1921 au théâtre Alhambra de Londres, date qui s'insère de façon très cohérente dans l'épisode londonien de la carrière de Vera. Notons à ce sujet que, tout comme pour les dates des événements historiques ou politiques précis convoqués dans le roman, Carpentier mentionne souvent le jour et le mois de sa référence (ici le « 2 novembre », cf. La CP, p. 664), sans doute comme preuve minutieuse de sa référence, mais jamais l'année, comme pour donner une dimension plus intemporelle à des faits historiques pourtant précisément datés,

¹ Voir La CP, VII, 37, pp. 662-663. Carpentier nous semble tirer sans nul doute ces informations du témoignage de Serge LIFAR, *Serge de Diaghilev. Sa vie, son œuvre, sa légende*, op. cit. (pp. 278-283), qui fournit tous les détails de cette reprise. Il le reproduit presque intégralement dans le roman, avec les petits écarts que l'on va voir. On sait que Carpentier connaissait bien cet ouvrage, probablement dans sa version espagnole (Serge LIFAR, *La danza*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 1952), puisqu'il en fit une chronique en 1955, "Un libro de Serge Lifar", in *Ese músico...*, tome III, op. cit., pp. 34-36.

² Ici Carpentier se trompe puisqu'il indique NIJINSKY (Vaslav) et non sa sœur, NIJINSKA (Bronislava), également danseuse et chorégraphe, auteure des célèbres *Noces* sur la musique de Stravinsky. C'est bien Nijinska qui crée de nouvelles variations pour cette version de *la Belle au bois dormant* (voir Annexe II.3.2 sur les œuvres chorégraphiques dans La CP), faisant ainsi ses premiers pas de chorégraphe au sein des Ballets Russes.

³ Carpentier confond encore, car le rôle de la Fée Carabosse fut créé originellement par le danseur E. CECCHETTI (voir le *Dictionnaire de la danse* de Philippe LE MOAL [dir.], op. cit. et Serge LIFAR, *Serge de Diaghilev...*, op. cit. p. 279). Carlotta BRIANZA est une danseuse italienne qui débute en Russie au Bolchoï et au Mariinski en 1889 : c'est le rôle d'Aurore et non de Carabosse qu'elle créa pour Petipa en 1890. Par contre, trente et un ans plus tard, effectivement, elle incarne bien le rôle de la Fée Carabosse pour les Ballets Russes de Diaghilev.

soulignant l'universalité du récit et le caractère cyclique de l'Histoire¹ (nous y reviendrons en Deuxième Partie).

On sait peu de choses sur cette première interprétation de la jeune Vera, qui n'apparaît que comme figure secondaire, par deux fois dans la représentation : une première fois au sein d'un groupe de danseurs mais avec une petite variation de soliste, et une seconde fois vraiment seule, exposée "au milieu" de la scène sous le feu des projecteurs, comme une petite étoile naissante :

Descontracté mis hombros, y fue mi primera salida al ruedo [...] en compañía de bailarinas y bailarines de movimientos sincronizados. Cuando me tocó desprenderme del grupo y "bailar al medio", ejecuté mis pasos automáticamente [...] Y, ya más valiente, empecé a prepararme para mi segunda salida - de solista verdadera esta vez - en la escena de las bodas. No era muy difícil, en verdad. Pero, en fin: estaría muy separada de las demás, al centro, con las luces encima, teniendo, además, que hacer algunos gestos de deferencia y reverencia a la bella Aurora y al Príncipe Deseado. (La CP, VII, 37, pp. 664-665)

Outre une nouvelle utilisation du livre de Lifar pour les détails historiques de cette représentation, un nouveau clin d'œil nous semble évident à travers ce rôle aux Mémoires de Karsavina, dont l'importance n'est plus à démontrer dans La CP, lorsqu'elle raconte ses débuts au Mariinski :

Peu m'importait d'avoir un rôle insignifiant pourvu que je fisse partie du monde féerique du théâtre. Mes émotions de figurante me suffisaient. Bientôt cependant, le champ de mon activité s'agrandit. Je devins l'un des six pages de la "fée des Lilas" dans *la Belle au bois dormant* [...]².

Nous pouvons supposer alors que Vera pourrait bien faire partie aussi, implicitement, soit de la suite de la Fée des Lilas, soit du groupe de pages et demoiselles d'honneur dansant dans le Prologue³ puis du groupe des amies d'Aurore dans l'Acte I, soit encore des enfants qui font effectivement les petits pages dans les divers actes, puisque Vera, novice de la scène, n'a alors que douze ans. Dans l'Acte III, chacun vient saluer le Prince et la Princesse pour leur mariage, tout comme l'indique l'héroïne. Il n'est pas exclu que Vera danse aussi à la fin l'un des personnages de contes de fées – soliste – (tous sortis des *contes* de Perrault, parmi lesquels elle cite le Chat Botté, La CP, p. 666), dont les variations composent la

¹ Dans *Los pasos perdidos* également, les événements historiques ne sont pas précisément datés, mais simplement allusivement évoqués. Par ailleurs, les dates du journal du narrateur s'effacent dans le temps indéfini de la forêt vierge pour réapparaître à son retour dans la ville du début du récit.

² Tamara KARSAVINA, *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. 6, p. 54.

³ Selon les notes et le découpage précis de Marius PETIPA à la création, pour Tchaïkovski, , in *La Belle au bois dormant*, version de Rudolf NOUREEV d'après Petipa, programme de l'Opéra National de Paris (spectacles de janvier-mars 1997 à Paris-Bastille), 1997, pp. 27-33.

longue noce avant le Grand Pas de deux final des mariés. Car la citation implicite de Karsavina renvoyait aussi vers ce que représente le monde du Théâtre pour Vera : « l'univers magique » (La CP, p. 663) et « féerique » (dit Karsavina ci-dessus) que nous avons déjà souligné.

Avant de conclure sur l'apport de la biographie de Karsavina, faisons juste un petit détour par une autre grande personnalité du ballet qui se cache peut-être aussi derrière cette *Belle au bois dormant* de naissance à la scène de notre héroïne danseuse, « Epifanía de mí misma » comme avoue Vera en voyant pour la première fois son nom sur les affiches (La CP, p. 663) : la Cubaine Alicia Alonso¹. Nous verrons qu'elle est aussi un de ces personnages référentiels figurants ayant inspiré des pans de la fictive Vera, à commencer par, comme le fait remarquer A. Piñeiro², ce début de carrière sur la scène à l'âge de onze ans avec un rôle dans... *La Belle au bois dormant* !, dans la scène de la grande valse (dite aussi *Valse des Fleurs*). Une photographie touchante d'Alonso, au Musée de la Danse de La Havane, a immortalisé l'événement. Carpentier pense donc peut-être aussi à ce rôle pour la petite Vera, où enfants et adolescents tourbillonnent avec des guirlandes de fleurs à l'Acte I juste avant l'entrée d'Aurore, qui exécute ensuite son fameux *Adage à la Rose*.

- **De l'hypotexte karsavinien à l'hypertexte carpentierien**

Nous nous sommes limités jusqu'à présent à rassembler tous les éléments des Mémoires de Karsavina que nous avons retrouvés surtout dans l'enfance et la formation de Vera, étapes du personnage qui en semblent le plus inspirées. Les détails empruntés sont évidemment transformés et adaptés à la fiction, puisqu'il est impossible de comparer strictement la carrière d'une réelle Karsavina archi-célèbre, sortant de l'Ecole du Théâtre Impérial puis de sa troupe, à celle d'une fictive Vera exilée et qui n'a donc pas eu cette chance, à sa grande frustration. Pourtant, la carrière que mènera plus tard Vera au sein des Ballets russes, que détaillerons plus bas dans le chap. I.1.1.3, pour improbable qu'elle paraisse, tient assez la comparaison avec celle de Karsavina ou de toute autre étoile de la compagnie.

Ainsi, devant ces premiers éléments qui raccrochent le personnage de Vera à la figure de Karsavina, il nous semble que ce que nous avons qualifié provisoirement

¹ Née en 1921, Alicia ALONSO est toujours actuellement à la tête du Ballet Nacional de Cuba. Nous renvoyons, pour tout résumé biographique, à l'Annexe II.3.1 sur les noms de la Danse dans La CP.

² Voir Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, *La intertextualidad danzaria...*, op. cit., chap. I.

de jeu intertextuel avec les Mémoires de la grande danseuse ressortit finalement beaucoup plus, comme nous l'avons annoncé au début de ce chapitre, à une pratique hypertextuelle qui, au-delà de l'emprunt ponctuel, fait, selon Genette, dériver plus systématiquement un texte d'un précédent, à beaucoup plus grande échelle, et de façon plus structurelle, donc. Plus précisément, un texte basculerait dans l'hypertextualité lorsqu'il n'y aurait pas insertion d'un hypotexte dans un autre (c'est le cas de la citation ou de la simple allusion qui relèvent de la coprésence de deux textes), mais d'une dérivation d'un texte vers un autre, par une relation qui peut être soit d'imitation, soit de transformation¹.

En ce qui concerne La CP, comme nous le disions en introduction à ce chapitre² il n'y a pas de preuve paratextuelle ou générique de cette hypertextualité : le roman de Carpentier ne se déclare pas comme des Mémoires et ne s'intitule pas *Souvenirs de Vera*, par exemple. Pourtant, toute une partie du roman est en réalité présentée comme des Mémoires, du moins une suite de souvenirs de l'héroïne danseuse qu'elle couche sur le papier, nous l'avons vu, bien différenciée du reste du récit par les italiques, et imitant en quelque sorte le style (celui d'une autobiographie) et les idées des Mémoires de Karsavina, ce qui relèverait du pastiche, quoique le « régime ludique » auquel Genette le rattache ne soit pas vraiment observable chez Carpentier. L'hypertexte carpentierien serait plutôt laudatif, admiratif, résultat d'une « relation « euphorique » »³ plutôt que ludique. Encore que le jeu ne soit pas à exclure puisque l'auteur s'amuse consciemment à déléguer à son héroïne une imitation inconsciente des Mémoires de sa compatriote admirée Karsavina, plus hommage personnel alors que pastiche dont il manque la distance critique.

Nous ne chercherons pas à tout prix à désigner la catégorie de l'hypertexte dont nous parlons, si tant est que La CP en est bien partiellement un, se rattache, ni à définir la nature de cette pratique hypertextuelle. Toute classification, celle de Genette y compris, est en effet souvent trop rigide pour accueillir une œuvre qui mobilise des procédés divers et hybrides. Précisons en effet que, premièrement, la pratique hypertextuelle dans La CP reste circonscrite à la construction du personnage

¹ Classifiant les pratiques hypertextuelles selon deux axes, nature de la relation d'une part (transformation ou imitation), régime d'autre part, ludique, satirique ou sérieux, Genette obtient six catégories d'hypertexte : la parodie, le travestissement, la transposition pour les relations de transformation, le pastiche, la charge et la forgerie pour les relations d'imitation (Voir le tableau récapitulatif de ces pratiques dans *Palimpsestes*, op. cit., p. 45).

² Voir sous-chap. Karsavina intertextuelle, p. 69.

³ C'est une des pistes ouvertes par C. MONTALBETTI comme alternative aux trois régimes satirique, ludique ou sérieux de G. Genette. Voir l'entrée « Hypertextualité » de son Vade-Mecum dans *L'intertextualité*, op. cit., p. 236.

de Vera et ne concerne évidemment pas l'ensemble du roman. Deuxièmement, le personnage de Vera ne se confond pas non plus avec celui de Karsavina, puisqu'on ne peut superposer leurs vies : tout un pan de la vie de Tamara échappe complètement au personnage de Vera, et inversement de nombreuses expériences de Vera s'éloignent complètement de la biographie de Karsavina. La différence de leurs années puis de leur contexte d'action y oblige. Il s'agit donc autant d'une *transformation* que d'une *imitation* du personnage de Tamara, avec de nombreux points de contact entre les deux, qui constitueraient une sorte "d'intersection" entre leurs destinées. L'important serait peut-être alors dans l'extérieur de cette intersection, dans tout ce qui diverge, pour mieux marquer le contraste entre le rêve (le modèle de l'idole), la prédestination même, suggérée par ces signes communs, et la réalité du personnage de Vera qui aurait pu (qui avait tout pour) devenir une Karsavina

Cette intersection serait peut-être aussi le "noyau dur" du personnage de la danseuse russe, que Carpentier a filtré dans la masse d'informations à sa disposition pour échafauder son personnage. Car Karsavina nous semble bien être l'armature du personnage de Vera, sur laquelle Carpentier a modelé la matière qui lui était nécessaire pour son expérience romanesque, matière qu'il va également, nous y reviendrons, compléter et puiser chez d'autres modèles de danseuses historiques. Cela donne à son personnage une authenticité bien sûr, car l'appui d'une silhouette référentielle est un raccourci littéraire permettant d'esquisser rapidement un personnage en lui donnant l'épaisseur d'un vécu réel sans en redéployer oiseusement tous les détails. Mais cela permet aussi à l'héroïne d'évoluer dans le XX^e siècle de Carpentier comme alors investie des caractéristiques de *la* danseuse, d'un archétype de danseuse, et d'observer ou d'imaginer ses actes, ses convictions, ses réactions face aux événements particuliers : le personnage générique, alors, prend la densité de la situation particulière.

Pour conclure sur une dernière preuve du lien structurel qui unit La CP aux Mémoires de Karsavina, nous commenterons encore un élément qui englobe et transcende peut-être tous les autres effets de ressemblance : le jeu malicieux de Carpentier autour du patronyme de Vera. Comment ne pas voir un clin d'œil de l'auteur à Karsavina dans ce nom de famille énigmatique, volontairement tronqué et dont nous ne savons de façon certaine que le début, "Kal", paronymique de "Kar". La suite, le lendemain de leur rencontre, perdue par Enrique au milieu du bruit, est communiquée elliptiquement, avec humour, par l'héroïne :

“Soy Vera Kal...” El otro cubrió con su voz las "ches", las "kas" y la "i" griega, que seguían: “Basta con que seas la camarada Vera. Tu apellido deber ser de esos, cirílicos, que sólo saben pronunciar los archimandritas” (La CP, II, 11, p. 230)

Ces indications nous permettent de reconstituer approximativement, comme propose J. Rodríguez Puértolas, le nom minimal de KALCHKY¹ ou un nom sans doute plus complexe comprenant plusieurs “ch” et plusieurs “k” (pourquoi pas KALECHKACHKY, ou KALKCHESSINSKY ?). Nous pouvons en tous cas entendre, pour notre part, dans ce nom escamoté, les composants (des *k*, des *ch*, un *y*) de noms célèbres de danseuses russes telles que KSCHESSINSKA (ou KCHESSINSKAYA, Mathilde), admirée par Karsavina, ou encore KYAKCHTO² (Lydia), toutes deux collaboratrices de Diaghilev.

Quoiqu’il en soit, aucun nom de danseuse célèbre ne correspond à ce début de “Kal.”, et ce nom énigmatique résumé dans un K. initial, « Vera K. », à la manière du célèbre personnage kafkaïen, atteste que Carpentier veut rester dans l’allusion et dans la symbolique étymologie : il veut créer un type, sinon un archétype, de la danseuse, démultipliable ou déclinable en autant de ballerines historiques que de rôles, comme le prouveront les nombreuses Vera attestées cachées derrière la Vera textuelle.

II.1.1.3. Vera interprète : constellation d’étoiles pour une star de roman

En effet, le jeu sur le nom de Vera ne s’arrête pas, selon nous, à son patronyme, mais concerne aussi, et surtout, son prénom. C’est sans déformation ni élision cette fois que Carpentier l’emprunte à de multiples danseuses réelles, prénommées Vera, et dont les rôles-titres historiques passent, comme par transfert de masque, au personnage de la fiction. Lancée dans la reconstitution de la carrière d’interprète de Vera, nous avons progressé pas à pas dans un jeu de pistes jalonné de trouvailles toujours concluantes, qui nous a dévoilé les “dessous” de la fabrique du personnage.

- **Le Mariage d’Aurore, à “l’aurore” d’une carrière**

Tout comme son premier modèle Karsavina, Vera, après des débuts concluants,

¹ Nous renvoyons à son introduction dans notre édition de référence de *La consagración de la primavera*, Clásicos Castalia, p. 60.

² Lydia KYAKCHTO (ou KYASHT), (1885-1959), danseuse et pédagogue russe, est formée au Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg, quitte la Russie en 1908 pour Londres où elle rejoint les Ballets Russes de Diaghilev (1912 et 1919). Elle dirige plusieurs compagnies et enseigne dans sa propre école. Nous y retrouvons encore le schéma global de la carrière de Vera.

monte peu à peu en hiérarchie. C'est à la reprise de la production londonienne de *La Belle au bois dormant* en France, l'année suivante, par la troupe de Diaghilev, dans une version abrégée intitulée *Le Mariage d'Aurore*, que se précise le rôle que Vera y tient. Dans la réalité, ce ballet fut historiquement repris par les Ballets Russes, le 18 mai 1922 à l'Opéra de Paris, à la suite d'une faillite financière mentionnée également par l'héroïne (les décors furent effectivement saisis puis vendus aux enchères à Londres). Pour des raisons d'économie, le ballet est refondu en une version courte, réduite au dernier acte (le mariage) auquel on adjoint "l'adage à la rose" du premier acte, sous le nom du *Mariage de la Belle au bois dormant*, qui deviendra dans les reprises suivantes *le Mariage d'Aurore*¹.

[...] supe que Diaghilev, repuesto de su descalabro económico, iba a representar La bella durmiente en París, en una versión abreviada, bajo el título de Las bodas de Aurora. (Como las decoraciones de León Bakst estaban embargadas en Londres, se utilizarían las que Alexandre Benois había pintado antaño para El pabellón de Armida de Tscherepnine). Corriendo fui a ver a Sergueief que, con halagadora alegría, me invitó a reincorporarme en la compañía. (La CP, VII, 37, p. 673)

Tous ces détails sont parfaitement conformes à la réalité, et Nicolas Sergueïev², maître de ballet et répétiteur de Diaghilev, cité aussi dans les Mémoires de Karsavina, auquel on doit la reconstitution fidèle de l'œuvre originale de Petipa, intègre ici le monde des personnages référentiels figurants de La CP, tout comme, quoique plus indirectement, les peintres Bakst et Benois et le compositeur Tcherepnine³.

On peut émettre l'hypothèse que Vera, danseuse maintenant plus confirmée après les "cent cinquante représentations" londoniennes (La CP, p. 665), ayant de plus complété sa formation auprès de Madame Christine à Paris, se voit confier un rôle plus important qu'à Londres : malgré l'absence de nouveaux indices semés par Carpentier, et l'in vraisemblance de son âge (quatorze ans) on devine que Vera danse cette fois-ci le rôle-titre de la belle Aurore. Du moins à l'essai, à l'instar de la jeune **Vera (Nemtchinova)**⁴ à qui, comme nous l'avons découvert, dans la vraie reprise de

¹ Cf. LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, « BELLE AU BOIS DORMANT (la) », pp. 481-82.

² Nicolas SERGUEÏEV (1876-1951), fut danseur, pédagogue, notateur et maître de ballet russe. Il fut le régisseur de toutes les tournées des Ballets Russes de Diaghilev. Nous renvoyons à l'Annexe II.3.1 sur les noms de la Danse dans La CP pour plus de détails.

³ Sur Léon BAKST (1866-1924) et Alexandre BENOIS (1870-1960), peintres russes, cités respectivement dans La CP pour leurs décors de *La Belle au bois dormant* et du *Pavillon d'Armide*, nous renvoyons à l'Annexe II.2.1 sur les noms des Arts Plastiques dans La CP, et sur Nicolas TCHEREPNINE (1873-1945), compositeur russe, à l'Annexe II.4.1 sur les noms de la Musique.

⁴ Vera NEMTCHINOVA (1899-1984), danseuse et pédagogue russe. Elève de Lydia Nelidova à Moscou, puis de N. Legat et d'E. Cecchetti (professeurs de Nijinski, Pavlova...), elle fait carrière aux Ballets

Londres puis probablement dans celle de Paris, avait été confié le rôle d'Aurore, comme remplaçante elle-même d'une autre **Vera (Trefilova¹)**, en fin de carrière, dansant le rôle-titre en alternance avec Olga Spessivtseva et Lioubov Egorova ! Carpentier intègre d'ailleurs fidèlement ce détail – que nous devons, comme lui probablement, encore à Serge Lifar² – dans l'allusion aux « quatre étoiles » qui se partageaient le rôle à Londres (La CP, p. 663), sans les nommer, de façon évidemment délibérée, puisqu'il cite tous les autres détails, comme pour pousser le lecteur curieux à les débusquer.

Evidemment, cela suppose l'acceptation par le lecteur d'une invraisemblance temporaire dans la biographie de Vera qui, à treize ans à peine en 1922, aurait acquis la maturité et la technique nécessaire pour assurer un rôle-titre de ce type, assez inconcevable avant la majorité pour une danseuse normale. C'est en tous cas l'opinion de la critique Joëlle Piffault-Hafsi, qui préfère ne pas s'appesantir sur les dates des œuvres citées tant le décalage concernant l'âge de Vera lui semble important³. A moins que Carpentier ne l'assimile, à notre avis, à l'une de ces fameuses « *baby ballerinas* »⁴ précoces des *Ballets russes de Monte-Carlo*, telle une Tamara Toumanova (citée dans La CP, p. 506) qui, à six ans, débuta dans un gala d'Anna Pavlova (1925), puis à neuf ans dans *L'Eventail de Jeanne* sur la scène de l'Opéra de Paris (1929), et enfin à treize ans à peine (comme Vera), dans le rôle-titre

Russes de Diaghilev (1915-1926), fonde sa propre troupe avec Anton Dolin (1927-1928) qu'elle dirige ensuite seule (1928-1930), et se produit à travers le monde (Opéra national de Lituanie, 1931-1935; *Ballets de Monte-Carlo*, 1936 ; Troupes du Colonel de Basil, 1938-1941; *Ballet Theatre*, 1941). Elle enseigne dans la tradition de l'école russe à New York à partir de 1947. Ballerine expressive et élégante, aux jambes superbes et aux pointes d'acier, elle marque le rôle de la garçonne qu'elle crée dans *Les biches* (1924), production des Ballets Russes.

¹ Vera TREFILOVA (1875-1943), danseuse et pédagogue russe. Formée à l'école de danse de Saint-Pétersbourg, elle travaille ensuite avec E. Cecchetti, N. Legat et E. Sokolova. Engagée en 1894 au Mariinski, nommée *prima ballerina* en 1906, elle s'y produit avec succès jusqu'en 1910. Elle quitte la Russie en 1917 et se consacre à l'enseignement dans l'école qu'elle ouvre à Paris. Invitée par les Ballets Russes de Diaghilev, elle reparaît sur scène pour danser *La Belle au Bois Dormant* (1921-1922) dans le rôle d'Aurore, et *Le Lac des Cygnes* (1924). Conjuguée à une interprétation mélodieuse, son éblouissante virtuosité technique maîtrisée jusqu'à la perfection (en particulier les *fouettés en tournant*) lui vaut d'être appelée par André Levinson le "Stradivarius dansant".

² « La principale interprète, Olga Spessivtzeva, [...] avait été extraordinaire ; elle alternait avec l'incomparable Trefilova, véritable déesse de l'art romantique, Egorova faite de grâce et de charme, la sculpturale Nemtchinova, et [...] les interprètes masculins de l'œuvre. » in Serge LIFAR, *Serge de Diaghilev...*, *op. cit.*, pp. 278-279.

³ Piffault-Hafsi, pour appuyer son opinion, invoque deux noms parmi les danseuses de Diaghilev, Lydia Sokolova et Alicia Markova, les plus jeunes de la troupe (respectivement 16 et 14 ans) : voir Joëlle PIFFAULT-HAFSI, *La consagración de la primavera : hacia una « novela en forma de ballet »*, *op. cit.* pp. 168-171. C'est oublier cependant que le contexte culturel utilisé par Carpentier va au-delà de la troupe originelle de Diaghilev, et se prolonge avec les Ballets russes suivants qui employèrent des danseuses plus jeunes. Voir note suivante sur les « Baby ballerinas ».

⁴ On surnomma ainsi les trois très jeunes et virtuoses ballerines du Ballet de Monte-Carlo engagées en 1932, découvertes par G. Balanchine : Tamara TOUMANOVA (1919-1996), Irina BARONOVA (née en 1919), et Tatiana RIABOUCHINSKA (1917-2000).

éblouissant de technique de *Cotillon* (1932), comme nous le verrons un peu plus loin (voir *infra* p. 97).

En effet, une autre preuve de la prouesse de Vera corrobore notre hypothèse lorsque, bien des années plus tard, elle remet, comme cadeau d'adieu aux élèves cubaines qui abandonnent régulièrement son cours de danse, des photos d'elle dédicacées, sûrement dans ses grands rôles comme c'est l'usage chez les ballerines : *La Belle au bois dormant* en fait partie (La CP, p. 453), nous permettant de penser que Vera y posait bien dans le personnage principal d'Aurore.

Dans tous les cas, dansant ou non le rôle-titre, Vera tisse désormais des liens profonds avec le personnage de la princesse Aurore. Pour Bruno Bettelheim, Aurore représente le personnage de la pure adolescente (à l'âge de Vera, donc), au début de la puberté et ses bouleversements, qui s'éveille à la vie sous l'action du jeune Prince Désiré. Comme l'explique le psychanalyste, le repli sur soi, concentration longue et paisible, nécessaire à la croissance, est transposé dans ce conte en une longue période de sommeil :

On réagit naturellement aux menaces de la croissance en se retirant de la vie et du monde qui les imposent. Le repliement narcissique est une réaction tentante devant les contraintes de l'adolescence mais, dit l'histoire, il conduit à une existence dangereuse, létale, quand il est considéré comme une fuite devant les incertitudes de la vie. Le monde entier est alors comme mort pour l'adolescent¹.

Or, la jeune Vera, du haut de ses treize ans et à l'*aurora* de sa carrière avec ce premier rôle important, n'adopte-elle pas justement cette attitude en s'isolant du monde réel et ses menaces, en rejetant la réalité quotidienne, en se réfugiant dans l'univers du Théâtre, de l'Art, affirmant que plus rien d'autre n'existe pour elle ? Vision manichéenne de jeunesse que traduit bien la musique de Tchaïkovski, chargée de contenu symbolique, par contraste, dès son ouverture, entre le thème du Bien (le *leitmotiv* de la Fée des Lilas) et le thème du Mal (celui de la Fée Carabosse). Lutte entre l'ombre et la lumière, promesse d'avenir, éveil à la danse, *Aurore* est l'atelier et la rampe de lancement de la future étoile montante. Pour Vera, dès l'expérience londonienne, sa sortie sur scène était d'ailleurs décrite comme un de ces rites d'initiation sacrés de l'adolescence :

[...] *volviendo finalmente a la sordidez de la tramoya como quien acaba de pasar, con éxito y ánimo templado, una ceremonia de iniciación.* (La CP, VII,

¹ BETTELHEIM, Bruno, chap. « "la Belle au bois dormant", maîtriser l'adolescence », *Psychanalyse des contes de fées* (1976), trad. de l'américain par Théo CARLIER, Paris, Editions Robert Laffont, coll. Réponses, 1995, p. 293 (ce passage est cité partiellement dans *La Belle au bois dormant* (ballet), programme de l'Opéra de Paris, *op. cit.*, p. 23).

Enfin, dans ce ballet, la symbolique d'une renaissance traduite par le réveil de la Nature tout au long de l'acte II, au printemps, après le long sommeil d'hiver, s'achève par le baiser du Prince Désiré, qui marque le passage à l'âge adulte. Un réveil *printanier* donc, qui semble annoncer déjà, chez Vera, le futur projet régénérateur du *Sacre du printemps*. En effet, d'un point de vue psychanalytique, le choix de ce premier rôle a une portée beaucoup plus large sur l'ensemble de la carrière de Vera, puisque :

« La Belle au bois dormant » dit qu'une longue période de repos, de contemplation, de concentration sur soi, peut conduire et conduit souvent à de grandes réalisations¹.

... soit, dans le conte, le mariage heureux, mais, pour Vera, l'accomplissement artistique futur, non seulement en tant que danseuse, mais aussi, une fois "éveillée" au monde, aux réalités sociales et politiques à Cuba, en tant que chorégraphe réellement engagée dans une cause, à travers son projet du *Sacre du printemps*, comme nous verrons plus loin. Comme l'Aurore du conte, inhibée par la piqûre de la quenouille, Vera s'isole d'abord du monde réel et surtout politique après la blessure de la guerre – celle qui l'a obligée à quitter Saint-Petersbourg et à renoncer au Mariinski, mais aussi les autres qui vont suivre – pendant un temps long, comme endormie. Mais ensuite elle deviendra elle-même, à travers sa propre « grande réalisation » qu'est la création chorégraphique, et sortira de son long sommeil politique.

Il nous apparaît aussi que la symbolique du prénom intentionnel dont Carpentier baptise son héroïne (« la Vera veraz », La CP, p. 584) s'intensifie par la charge du rôle-clé qu'il lui prête : la Vérité transparente multipliée par la Pureté de l'Aurore. Ce ballet est un moment clé de sa carrière, celui de l'envol, annoncé symboliquement de surcroît, au milieu des larmes de l'héroïne qui ne perçoit pas alors la lueur d'espoir, par le nom du cuirassé qui l'arrachait à la Russie pour l'emmener en Europe : « Aurore » (La CP, p. 658). Clin d'œil malicieux de Carpentier au célèbre croiseur « Aurore », symbole de la Révolution d'Octobre², ce nom du bateau qui l'emmène scelle aussi imperceptiblement le destin de Vera qui ne fuira que pour mieux retrouver, à l'autre bout du monde, la Révolution.

¹ *Ibid.*, p. 283.

² Le coup d'envoi de la Révolution d'Octobre 1917 fut donné par un coup de canon tiré depuis le croiseur *Aurore* dans le port de Saint-Petersbourg. Ce fut le signal pour l'attaque contre le Palais d'Hiver. Ce bateau est depuis 1947 ancré de manière permanente sur la grande Neva comme un monument à la révolution, devenu musée ouvert au public en 1957.

- *La farandole des “Vera”*

Vera quitte alors le giron traditionnel de sa professeure Madame Christine pour rejoindre les révolutionnaires Ballets Russes de Diaghilev. Elle inaugure ainsi une évolution personnelle de l’envol et de l’indépendance professionnelle parallèle à la révolution artistique de cette compagnie dans les années 1920. Suivent, dans la chronologie de sa carrière, une multitude de rôles dont ne peut toujours dater l’interprétation avec certitude, puisque l’année précise n’est jamais mentionnée dans La CP et que, dans la réalité, les ballets furent repris maintes fois par les Ballets Russes originaux, puis après Diaghilev : Carpentier se plaît à voiler la minutie de ses choix ou à tordre légèrement la chronologie pour les besoins de la fiction. Mais, selon nos recherches, les rôles correspondent presque toujours à une vraie « Vera ». Sa prolifique carrière, au regard de l’accumulation des rôles mentionnés, est à l’image de cette troupe à l’activité débordante (reprises de ballets existants, créations multiples, tournées dans toute l’Europe puis en Amérique), bientôt relayée par les compagnies héritières¹ auxquelles Vera se joint jusqu’à son départ pour Cuba en 1939.

Commençons par les rôles vraisemblablement assurés par Vera avant son voyage en Espagne, soit avant 1937, début du “récit premier” dans La CP, à l’ouverture du roman. Tout d’abord, dans le rôle d’une « amie de la mariée lui peignant les tresses » (La CP, VII, 35, p. 628) du ballet *Noces*² (créé en 1923 sur la musique de Stravinsky), nous retrouvons **Vera Trefilova**, qui faisait partie de la distribution dans la reprise de 1926 par les Ballets Russes de Diaghilev. C’est ce qui nous permet, par supposition, de dater la participation de Vera (installée à Paris depuis 1922), sans toutefois écarter l’hypothèse de l’année 1936, où les Ballets russes du Colonel de Basil reprennent à leur tour le ballet.

Ensuite, Vera participe aux créations du dernier chorégraphe de Diaghilev de 1925 à 1929, George Balanchine, qui poursuit sa collaboration avec les *Ballets de Monte-Carlo* (1931-32) avant de se fixer à New York en 1933. Carpentier cite, dans l’ordre (presque) chronologique, *Le Bal* (1929), *Les Dieux mendiants* (1928), *La Concurrence* (1932), et *Le Cotillon* (1932), travaillés directement avec le

¹ Nous renvoyons à notre brève présentation des Ballets russes et aux compagnies qui ont suivi sous une appellation similaire, en II.1.1.1. de la présente Partie.

² Sur *Noces* et tous les ballets qui vont suivre, nous renvoyons pour tous les détails à l’Annexe II.3.2 sur les œuvres chorégraphiques dans La CP.

chorégraphe puisque cette relation permettra à Vera de le recontacter plus tard pour son projet du *Sacre* :

Pero, una mañana, se deslizó debajo de la puerta el Sobre de las Maravillas: el gran coreógrafo se acordaba perfectamente de que, en París, en Montecarlo, yo había actuado brillantemente en *Le bal* de Vittorio Rieti, *Les dieux mendiants* de Haendel, *La concurrence* de Georges Auric, y, con Tamara Tumánova, en el *Cotillón* de Chabrier, ballets concebidos por él [...] (La CP, V, 28, p. 506)

La dernière affirmation de Vera dans cette citation confirme la datation fictionnelle de ces rôles puisque c'est bien en 1932 que Tamara Toumanova¹ créa dans la réalité le ballet *Cotillon* avec une certaine **V. Blinova**, que Carpentier peut avoir prise pour une Vera alors qu'il s'agit en réalité d'une Valentina ! Quel intérêt, sinon, de mentionner ce détail de partenaire ? Il faut dire que Toumanova, encore toute jeune à l'époque, avait marqué l'œuvre à sa création. Ballet "d'atmosphère" sans réelle action dramatique, le *Cotillon* évoque le déroulement d'un bal en une suite de séquences (la Toilette, les Présentations, la Danse des chapeaux, le Jardin des Plaisirs, etc., puis le final), présentées à la manière d'un cotillon (farandole).

Léger et ironique, le climat se teinte pourtant d'une note désenchantée : une ombre de langueur et de mélancolie plane sur la gaîté exacerbée de l'instant. Faisant la part belle à la danse féminine, la chorégraphie exploite et révèle la précocité technique de Tamara Toumanova, alors âgée de treize ans, qui exécute avec une innocente facilité une série de tours et de grandes pirouettes des plus stupéfiantes².

Quand aux autres ballets de Balanchine cités par Vera, si nous n'y avons pas décelé de Vera historique interprète au cours de nos recherches³, ils s'intègrent harmonieusement et logiquement dans la carrière d'une Vera encore très jeune : l'héroïne peut très bien se substituer, directement cette fois, à Tamara Toumanova, la « Baby ballerina », pour le rôle de la « Jeune fille » que cette dernière créa dans *La Concurrence*.

Mais un autre exemple tiré de cette première partie de carrière confirme indubitablement l'hypothèse du choix des rôles de Vera par Carpentier en fonction des diverses interprètes historiques prénommées Vera : *Le Tricorne* de Léonide

¹ Sur Tamara TOUMANOVA (1919-1996), une des précoces « Baby ballerinas » des Ballets russes, nous renvoyons à l'Annexe II.3.1 sur les noms de la Danse dans La CP.

² « Cotillon », in LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 507.

³ Le rôle central féminin des *Dieux mendiants*, par exemple, a bien été interprété par Vera Nelidova en 1939, au sein du *Covent Garden Russian Ballet* du Colonel de Basil, lors d'une tournée australienne, mais il s'agissait d'une nouvelle chorégraphie de David Lichine, et non de l'originale de Balanchine. Le rôle assuré par Vera ne peut être que celui de la « Bergère », qui se transforme en divinité à la fin du banquet, se dépouillant de ses haillons aux côtés du Berger, divin lui aussi. Dans *Le Bal*, Vera assure certainement le rôle de la « Lady », cruelle séductrice d'un jeune Officier pendant un bal masqué dont elle se joue avec son amant complice.

Massine, sur une musique de Manuel de Falla avec les décors et costumes de Picasso. La participation de l'héroïne à cette représentation a lieu avant sa rencontre avec Jean-Claude, puisqu'elle y fait référence au passé le jour où elle découvre en sa compagnie la grande Antonia Mercé sur la scène de l'Opéra de Paris (La CP, p. 680). Vera y dansait donc une des habitantes du village (« formo parte de los vecinos », p. 676), aux côtés de Léonide Massine dans le rôle du Meunier :

[...] me disparo al tablado, donde suena una danza española que lo es de verdad [...]. Y, tras del primer tranco del argumento, después de un interludio sinfónico, la orquesta de Manuel de Falla se transforma en una inmensa guitarra, cuyos bordoneos van pasando del lento al presto, seguidos por el cuerpo espigado, trepidante, frenético, del Molinero (el propio Massine, en este caso, coreógrafo e intérprete), entregado al dinamismo de una casi diabólica farruca. (La CP, p. 676)

Or, il existe une photographie historique des Ballets Russes¹, lors de la reprise de ce ballet à l'Opéra de Paris-Garnier en 1920, un an après la création, qui montre précisément **Vera Nemtchinova** (en "Vecina") avec Léonide Massine (en "Molinero") ! Si la date ne peut coïncider avec la carrière de Vera (quoique Nemtchinova a sans doute repris le rôle plus tard), les interprètes sont tout à fait cohérent avec son récit.

Passons aux rôles postérieurs au voyage de Vera en Espagne, que l'on peut dater précisément dans les années 1937-1939, puisqu'elle les cite après son retour, comme autant d'échappatoires à l'angoisse de l'attente de son amant Jean-Claude puis au chagrin de sa disparition. Presque à chaque fois, c'est encore le rôle d'une "Vera" historique que Carpentier lui attribue, même si les dates ne correspondent plus.

Ainsi, c'est Chiarina, le personnage créé par **Vera Fokina**² en 1910 dans le *Carnaval* de Fokine, sur la musique de R. Schumann, que la Vera du roman va interpréter au sein de la troupe du Colonel de Basil (La CP, p. 305).

¹ NOMMICK, Yvan y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio [éds.], *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Grenade : Archivo Manuel de Falla et Madrid : Centro de Documentación de Música y Danza, 2000, p. 325. La même photo apparaît dans le Catalogue de l'Exposition de la Fundación Juan March, *Picasso, El sombrero de tres picos*, 7 mai-4 juillet 1993, Madrid, p. 93, ainsi que la reproduction du programme de cette reprise parisienne de 1920, avec Vera Nemtchinova figurant parmi les interprètes des « Voisins » [sic], p. 16.

² Vera FOKINA : danseuse russe, épouse et partenaire à la scène de Michel Fokine. Elle a dansé *la Mort du cygne* de Fokine, qu'elle immortalise en photographies dans l'ouvrage de référence illustré, réalisé par Fokine sur son œuvre, devenant ainsi l'emblème du rôle même si c'est Anna Pavlova qui le marque à la création. D'autre part, elle servait "d'interprète" auprès des autres danseurs de la troupe de Diaghilev pour les créations de son mari : il les imaginait la nuit pendant son sommeil et il les lui apprenait le matin. Elle exécutait alors les mouvements pour les enseigner aux autres.

Dans ce ballet sans intrigue, les personnages traditionnels de la *Commedia dell'arte* [et leurs acolytes variables] sont transportés dans le romantisme viennois [Arlequin, Colombine, Chiarina, Estrella, Papillon, Pierrot, Pantalon, Florestan.] Une série d'épisodes galants les met en scène tour à tour, sous l'œil mélancolique de Pierrot, dans une atmosphère légère et sentimentale teintée d'un humour satirique¹.

Ce ballet revêtra par ailleurs une importance toute particulière pour la Vera chorégraphe : c'est en effet la première création qu'elle entreprendra avec sa première école de la Havane, et le spectacle sera un succès selon le témoignage d'Enrique :

Y, a la noche siguiente, fue el estreno, a teatro lleno. En una clásica decoración de *commedia dell'arte*, se pintaron las siluetas de Eusebius y Florestán, Chiarina, Estrella, Pantalón y Colombine, con la movida dicotomía Pierrot-Arlequín [...] Y cuando se reunió el conjunto en la *Marcha de los Davidsbündler contra los filisteos*², entendí que Vera había ganado la batalla, logrando que sus alumnas tomaran la danza en serio, y alzándose a un nivel casi profesional en cuanto a técnica. [...] Y, tras del telón caído después de quince llamadas a escena, fueron las flores, los *flashes*, las felicitaciones, los parabienes. Vera estaba feliz. (La CP, IV, 23, pp. 430-431)

Cette seconde référence à *Carnaval* dans La CP est d'ailleurs également inspirée du réel, puisque ce ballet a été présenté le 5 juin 1945 par la compagnie Alicia Alonso au Théâtre Auditorium (le même que Vera, donc), avec dans le même programme *Giselle* et le pas de deux de « L'Oiseau bleu » de *La Belle au bois dormant*³.

Ensuite, une autre allusion probable à **Vera Nemtchinova**, déjà mentionnée pour *la Belle au bois dormant*, est subtilement faite par Carpentier, à travers *Les Biches* de Poulenc. La Vera fictionnelle, reprenant son rôle avec non moins de brio que son référent historique, le décrit ainsi :

Y fui [...] coqueta, retozona y ambigua, vestida por Marie Laurencin, en *Las corzas* de Poulenc, donde obtuve aplausos más largos que de costumbre después de haber perfilado bastante bien -lo digo con profesional orgullo- el lindo *Adagietto*. (La CP, II, 16, p. 305)

Il s'agit donc bien de la création de 1924 par les Ballets Russes de Diaghilev, sur la musique de F. Poulenc, chorégraphié par Bronislava Nijinska, la sœur de Nijinsky, puisqu'elle fut, effectivement, historiquement marquée par l'interprétation

¹ « Carnaval », in LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse*, op. cit., p. 493.

² La Marche des «*Davidsbündler*» (la confrérie de David) contre les Philistins est la vingtième section qui clôt la musique du *Carnaval* de Robert Schumann (œuvre pour piano op. 9, 1834-35). On ne doit pas la confondre avec une autre œuvre de Schumann pour piano, les *Davidsbündlertänze*, un peu plus tardive (1837, op. 6), composée d'une suite de 18 pièces de caractère.

³ Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, « Teatro Amadeo Roldán : Requiem por la danza », La Havane, *Cuba en el ballet* n° 95, enero-abril, p. 40.

de Vera Nemtchinova dans le rôle du groom (“la garçonne”), aux côtés de Nijinska elle-même.

Sans intrigue, le ballet [en un acte] réunit dans un salon, autour d’un canapé, des jeunes femmes sophistiquées et trois jeunes gens à l’allure sportive, qui se livrent à un marivaudage élégant et subtil¹.

Diaghilev avait le projet de créer une sorte de *Sylphides* des temps modernes, avec une vision moderne des femmes assumant leur sexualité. La description de Vera nous semble correspondre assez bien au rôle interprété par Vera Nemtchinova, se faisant elle aussi remarquer du public par ces « applaudissements plus longs que d’habitude », bien qu’il ne s’agisse que d’un rôle secondaire. Carpentier puise incontestablement l’anecdote dans un livre incontournable et monumental (517 pages !) pour quiconque s’intéressait à la danse dans le Paris des années 1930 : *La Danse d’aujourd’hui* (1929) du célèbre critique André Levinson :

L’entrée de la très intéressante Véra Nemtchinova, sanglée dans un bref justaucorps de velours noir, les jambes bien formées, nerveuses, gainées d’un maillot gris – tenant du page, du chasseur et de l’acrobate, – n’est pas du tout indifférente. On la fait piquer des pointes sur un rythme lent, comme de petites échasses. Et on la laisse se développer quelque peu, jusqu’à une petite arabesque, dans son « adagietto », avec Vilzac, bel et savant danseur².

Levinson était, de saison en saison des Ballets Russes, toujours plus admiratif de la danseuse, malgré ses grandes réserves par ailleurs sur cette œuvre des *Biches*. Il rapporte encore plus loin, au milieu de commentaires très techniques :

Pour le moins, les *Biches* révélèrent les dons et le charme d’une danseuse dont l’intense originalité s’affirmait de jour en jour. C’est Mlle Nemtchinova dont l’entrée, déjà citée, en justaucorps de velours, maillot gris perle et gants blancs, fit sensation. [...] Mais dès que les nécessités inéluctables du mouvement dictent, comme dans les pirouettes, leur loi à la danseuse, elle se libère de tout ce fatras, décoratif à rebours, et apparaît très belle³.

On retrouve donc dans la bouche de Vera, à peine ébauché mais reconnaissable, l’esprit de Levinson, qui n’était autre à l’époque qu’un congénère de Carpentier qu’il devait d’ailleurs fréquenter, puisque ce dernier écrivait lui aussi des critiques de danse depuis Paris pour les revues cubaines. Notons, de façon plus générale, que Carpentier a certainement puisé dans les critiques de Levinson une multitude de détails, qu’il n’avait pu lui-même récolter en personne avant son arrivée à Paris (1928), sur les Ballets Russes de l’époque de Diaghilev, mais aussi sur la

¹ « Biches (les) », in LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse*, op. cit., p. 483.

² André LEVINSON, « Grandeur et décadence des Ballets russes », in *La Danse d’aujourd’hui*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 34.

Pavlova, Isadora Duncan, la danse rythmique, la danse allemande et les Sakharoff, la danse espagnole et La Argentina, Joséphine Baker et la danse nègre, etc. (nous le verrons). Or, Levinson suivait avec assiduité l'aventure de Diaghilev depuis les débuts de sa compagnie en 1909 ainsi que toute l'actualité chorégraphique ! Nous pensons notamment à des commentaires sur tous les danseurs et danseuses importants de la compagnie, Nijinsky et Karsavina, bien sûr, Sokolova ou Egorova, mais aussi certaines des "Vera" associées à des rôles précis dont nous tentons de reconstituer la liste ici. On en trouve effectivement la trace dans le texte et les illustrations nombreuses de cet ouvrage de Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, publié l'année de la mort de Diaghilev et qui couvre les vingt ans d'existence des Ballets Russes : hormis Nemtchinova très souvent commentée, y sont citées par exemple Vera Trefilova, Vera Savina, etc.

La prestation de Vera Nemtchinova dans *Les Biches* en marqua en réalité plus d'un, puisqu'on la trouve attestée aussi dans le témoignage de Jean Cocteau, critique d'art à ses heures, très impliqué dans l'aventure des Ballets Russes, et qui dédie un long passage à ce ballet dans son *Coq et l'Arlequin* (dont le titre est cité en passant dans La CP, p. 174) :

Dans *Les Biches*, madame Nijinska vient d'atteindre la grandeur sans préméditation. Elle en fut préservée par l'absence de sujet et par l'apparente légèreté du style musical. Car la beauté, la mélancolie des *Biches* ne résulte d'aucun artifice. [...] Ses rythmes possèdent un vertige sportif. Ils ressemblent aux filles superbes qui passent en sueur, une raquette sous le bras, et nous jettent de l'ombre. [...] Ces garden-parties, ces cotillons, ces poses plastiques nous préparent l'entrée de mademoiselle Nemtchinova. Que Stendhal emploie bien le mot "sublime" ! L'entrée de Nemtchinova est proprement sublime (aucun wagnérien ne peut me comprendre). Lorsque cette petite dame sort de coulisse, sur ses pointes, avec de longues jambes, un justaucorps trop court, la main droite, gantée de blanc, mise près de la joue comme pour un salut militaire, mon cœur bat plus vite ou s'arrête de battre¹.

Ensuite, on assimile volontiers le rôle de Vera, dans *L'Oiseau de feu*, « criatura infernal en los dominios del brujo Katschei² » (La CP, p. 304-05), soit à celui de la tsarevna justement prisonnière du Sorcier, créé par la même **Vera Fokina** (en 1910)

¹ Jean COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique* (1918), Paris, Stock, 1993, pp. 115-121. Cet essai figure donc parmi les livres cités dans La CP (p. 174), au sujet des lectures des intellectuels de Montparnasse dans les années 1930. Ce recueil d'aphorismes et de commentaires sur la musique et l'art en général a servi de manifeste au « Groupe des Six », groupe de compositeurs qui marqua la musique d'entre-deux guerres : Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre et Louis Durey.

² Le Sorcier est aussi appelé Kachtcheï, ou encore Kostcheï.

et repris par **Vera Savina**¹ (en 1925), soit plus vraisemblablement à celui de l'une des douze princesses qui l'accompagnent, également prisonnières et toutes délivrées par l'Oiseau à la plume magique, assuré par **Vera Petrova**² dans la reprise de 1926.

Quelques autres rôles de notre héroïne sont encore certainement choisis par Carpentier selon le même principe, comme nous suggérons ici en suivant l'ordre d'apparition des ballets dans le texte. Ceux qui apparaissent avant l'annonce de la mort de Jean-Claude, d'abord (La CP, pp. 304-305) :

- dans *Petrouchka*, le rôle de la marionnette- Ballerine, qui fut dansé par **Vera Nemtchinova** en 1936³,
- dans *La Boutique fantasque*, celui du caniche (assuré par **Vera Savina** en 1919), ou plus probablement celui du « cancan », car c'est **Vera Nemtchinova** qui danse le cancan final (rôle habituel de Lydia Lopoukhova) dans la reprise de 1921 puis en octobre 1925 et le rôle a été assuré également par **Vera Zorina**⁴ en 1934 lors de la tournée des *Ballets russes de Monte Carlo* en Amérique du Nord⁵. Il est plus conforme à la description que Vera en donne : « Y fui [...] señora de polisón e impertinentes en *La Boutique fantasque* » (La CP, p. 305) ;
- dans *Les Femmes de bonne humeur*, divertissement d'après les personnages de la *Commedia dell'Arte* de Goldoni, (« cortesana más que veneciana, goldoniana, scarlattiana », La CP, p. 305), celui de la soubrette, dansé par

¹ Vera SAVINA, ou Vera CLARK de son vrai nom, prit un patronyme russe pour intégrer les Ballets Russes comme beaucoup de danseuses de la compagnie. En 1921, elle épousa Léonide Massine, alors chorégraphe de Diaghilev, ce qui provoqua la fureur de ce dernier qui les licencia tous deux. Ils quittèrent la compagnie, mais divorcèrent trois ans plus tard.

² Vera PETROVA, danseuse des Ballets Russes dont on ne sait presque rien. Elle collabora sans doute de longues années aux côtés de Diaghilev, puisqu'on la trouvait déjà en 1913 sur une photographie de promotion des danseuses des Ballets Russes.

³ Une photographie de répétition en 1936 figure dans l'édition cubaine des Mémoires de Michel Fokine : on y voit Vera Nemtchinova dans la pose mécanique de la "Ballerine", avec deux autres danseurs et Fokine lui-même. Voir FOKINE, Michel [FOKÍN, Mijaíl], *Memorias de un maestro de ballet*, trad. espagnole M.-T. Ortega, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 1981, p. 419.

⁴ Vera ZORINA (Eva Brigitta HARTWIG, dite) (1917-2003), danseuse américaine d'origine allemande, épouse de George Balanchine à partir de 1938, dont elle divorça en 1946. Elle prit elle aussi un patronyme russe pour sa carrière. Après avoir figuré adolescente dans des productions de Max Reinhardt, elle devient célèbre à Londres sur les scènes de West End où elle se produit en 1933. Elle se distingue ensuite dans les chorégraphies de L. Massine, comme soliste du *Ballet Russe de Monte Carlo* (1934-1936), comme la Vera fictionnelle. Interprète du rôle principal de *On Your Toes* lors de la reprise à Londres en 1937, elle se voit alors proposer un contrat de sept ans à Hollywood par Samuel Goldwyn. En 1938, elle épouse G. Balanchine, qui chorégraphiera la plupart de ses rôles au cinéma et à Broadway. Sa réussite au cinéma l'empêchera toutefois de retourner à la danse "sérieuse". Sa collaboration avec Balanchine contribue de manière déterminante à l'introduction du ballet dans les comédies musicales et, de ce fait, à populariser ce genre auprès du public américain (par exemple dans *Goldwyn Follies*, 1938, réal. G. Marshall).

⁵ Voir Selma Jeanne COHEN, *International Encyclopedia of Dance*, op. cit., « Zorina, Vera » et « Ballets russes de Monte Carlo ».

Vera Nemtchinova lorsque André Levinson en fait un compte-rendu très enthousiaste, ou bien celui d'une des Courtisanes, et plus précisément Pasquina, à l'instar de **Vera Nelidova**¹ en 1938 avec le *Covent Garden Russian Ballet*, une des nombreuses émanations de la troupe de Basil qui changeait de nom selon les tournées ;

La trace intertextuelle des critiques d'André Levinson est perceptible soit sur la danseuse Vera Nemtchinova elle-même :

charmante comédienne, bonne musicienne, faite pour les variations prestes et fantasques, évidemment inapte aux grandes lignes lyriques de l'adage, mais si piquante dans les « scherzandi » de Scarlatti-Massine².

... soit dans son appréciation générale du ballet, très positive. Levinson avait écrit, en 1929 :

Le sujet : un embroglio italien où des grotesques de Callot bernent des masques échappés du Ridotto vénitien, où travestissements burlesques, quiproquos bouffons, déconvenues d'amoureux transis s'enchevêtrent et se dénouent – où la mort même, matée, arbore une costume de Pietro Longhi et accompagne sur son violon macabre une danse de Mme Tchernitcheva, danse mélancolique où le divin sourire de Scarlatti se mouille et s'alanguit.

Pour fond imaginaire : ce grand coucher de soleil du XVIIIe siècle sur Venise qui agonise indolemment. Sans doute « l'avocat Goldoni » eût contresigné les jeux de scène inventés par Massine, et Théophile Gautier aurait, en son honneur, ajouté quelques stances à ses *Variations sur le carnaval* ; voilà les parrains spirituels de cette fugace vision tout trouvés !³

- dans *Les Danses polovtsiennes*, ballet chorégraphié par Fokine en 1909 et tiré de l'opéra de Borodine *Le Prince Igor* (1890), celui d'une des jeunes Polovtsiennes (habitant des « yourtes », La CP, p. 305), à l'instar de **Vera Karalli**⁴ en 1920 ou de **Vera Nelidova**⁵ en 1936 à Cuba puis en 1939 en Australie à nouveau avec le *Covent Garden Russian Ballet* ;
- dans *Les Présages*, enfin, qui clôt cette première liste, très probablement le

¹ Vera NELIDOVA (Betty CUFF, dite), danseuse anglaise engagée dans la troupe du Colonel de Basil entre 1933 et 1940. Elle s'installa à Melbourne après une tournée australienne des Ballets russes de Basil et se maria avec un Australien. Elle décéda en 2003.

² André LEVINSON, « Grandeur et décadence des Ballets russes », in *La Danse d'aujourd'hui*, op. cit., p. 16.

³ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁴ Vera KARALLI, ou CARALLI (1889-1972) fut danseuse russe au Bolchoï de Moscou et collabora sporadiquement avec les Ballets Russes de Diaghilev en 1909, puis en 1919 et 1920. Elle dansa notamment le rôle d'Armide dans la reprise du *Pavillon d'Armide* par la troupe en 1909, aux côtés de Nijinsky. Elle devint maîtresse de ballet pour l'Opéra de Bucarest en Roumanie entre 1930 et 1935, puis devint professeure à Paris et à Vienne.

⁵ Vera Nelidova fit partie de la tournée des Ballets russes à Cuba en 1936, où elle danse dans le *Prince Igor* (cf. Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, « Los Ballets Rusos en Cuba », *Cuba en el ballet* n°98, mai-décembre 2001, p. 51).

rôle de « l'Action », tenu par **Vera Zorina** après 1933 avec les *Ballets russes de Monte Carlo*¹ et créé pour Nina Verchinina qui s'avèrera modèle de Vera pour d'autres raisons, nous le verrons².

Dans l'énumération de rôles³ de ces denses pages 304-305 de La CP (II, 16), vertigineux tourbillon de travail dans lequel Vera cherche à oublier le manque de Jean-Claude toujours mobilisé en Espagne, figurent encore les suivants, que nous avons identifiés selon la logique des personnages en l'absence d'autres indices précis :

- “la Gantière”, ou bien une des deux solistes du cancan final de *Gaîté parisienne* (Carpentier cite « los cancanes y las medias negras de *La Vie parisienne* », qui est en réalité l'opérette d'Offenbach dont est tirée l'adaptation des *Ballets russes de Monte-Carlo*, librement transposée en 1938 par Massine, et dont le “cancan” est le clou) ;
- le personnage de “la Sirène” (une fille de joie tentatrice au milieu d'une bande d'Égyptiens) dans *Le Fils prodigue* (production de Balanchine de 1929 avec les décors et costumes de Georges Rouault).

Pour ces deux derniers rôles, cependant, nous n'avons pas trouvé de Vera historique les ayant interprétés, ce qui n'exclut pas qu'il en existe une, mais qui rappelle aussi que si toutefois notre hypothèse des Vera masquées a quelque fondement véridique (impossible à vérifier aujourd'hui, même avec le manuscrit du roman, mais vers laquelle de nombreux éléments convergent), Carpentier n'a pas non plus systématisé à outrance le procédé pour toute la construction du personnage et pour toute la carrière de la danseuse. Nous détaillerons par exemple en Deuxième Partie une autre série de rôles, ceux dansés après l'annonce de la mort de Jean-Claude (p. 307), où la logique à laquelle répond le choix de Carpentier est plus celle de la caractérisation du personnage de Vera dans son contexte émotionnel et narratif, en fonction de sa position dans le déroulement du récit, que le jeu sur son prénom et les danseuses célèbres.

Ajoutons tout de même, malgré ces dernières considérations, que l'existence des Vera référentielles pour chaque rôle est si fréquente qu'il est difficile d'accepter

¹ Voir S. J. COHEN, *International Encyclopedia of Dance*, op. cit., “Zorina, Vera”.

² Nous renvoyons plus loin au chapitre II.1.2.4 Le modèle du “sèmeur” fécond : Nina Verchinina, p. 126.

³ Nous rappelons qu'il sont tous répertoriés et commentés dans l'Annexe II.3.2 sur les ballets dans La CP.

la coïncidence pure, bien que le prénom soit courant en Russie et quoique Carpentier ait pu tout simplement, sans en avoir le projet préétabli, voir apparaître ces Vera référentielles et les découvrir en cours de route, piochant ça et là dans le répertoire des Ballets russes, qu'il connaissait très bien en tant que spectateur assidu, et décider a posteriori d'en faire un jeu... Car il travaillait toujours, lui aussi, avec sa petite Encyclopédie du ballet sous les yeux, ainsi qu'avec des sources secondaires que nous avons débusquées, tels les écrits de Lifar, de Karsavina, ou de bien d'autres chorégraphes, danseurs et danseuses qui ont laissé leurs Mémoires.

Comme le souligne Julio Rodríguez Puértolas, Carpentier se disait lui-même « maniaque de l'exactitude »¹, travaillant avec une documentation minutieuse à tel point qu'il lui « rappelle l'espagnol Galdós » : la précision et le détail des citations ainsi que le souci de vraisemblance dans ses œuvres en sont la preuve. Les notes manuscrites de Carpentier consultées par le critique révèlent ainsi les nombreuses recherches qui précédèrent l'écriture, comme cette page de données sur l'évolution du ballet *Giselle* à Cuba, prises chez le musicologue José Antonio González². Le critique suppose ainsi qu'il s'agit de notes relevées à partir de la *Pequeña Enciclopedia del ballet en Cuba* de l'auteur, et Carpentier mentionne d'ailleurs dans une de ses chroniques sur la danse sa consultation d'une « histoire du ballet »³.

N'oublions pas non plus que Carpentier fut chroniqueur de danse, activité commencée dès les années 1920 à Cuba, et poursuivie en pleine époque des Ballets russes à Paris, dans les années 1930. Ce fut une mine d'informations pour l'élaboration de son roman, comme il le confie dans un entretien :

Hacer periodismo – yo lo he hecho durante muchos años – significa, para el novelista, establecer un contacto directo con el mundo. No creo que el periodismo lastre las posibilidades imaginativas del narrador ; por el contrario, el periodismo puede significar el acercamiento y conocimiento de ambientes que pueden ser utilizados en la narrativa⁴.

À son arrivée à Paris en 1928, il assiste ainsi aux grandes saisons culturelles de la capitale française – incluant la peinture, le cinéma, la musique, l'opéra, le théâtre, ou la danse. Jusqu'en 1933, il deviendra le principal chroniqueur correspondant de Cuba à Paris, écrivant chaque semaine pour la revue *Carteles*. Les articles qui

¹ Introduction à *La consagración de la primavera*, chez Clásicos Castalia, *op. cit.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Alejo CARPENTIER, “Longevidad de los danzarines” (*El Nacional*, Caracas, 28/08/1951), in *Ese músico...*, Tome III, *op. cit.*, p. 24 (aussi dans *Letra y Solfa*, 2. *Ballet*, *op. cit.*, pp. 50-52).

⁴ “Habla Alejo Carpentier”, in Salvador ARIAS, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Havane, Casa de las Américas, 1977, p. 19.

concernent la danse ont des titres évocateurs : « Los grandes festivales de danza en la Ópera de París » (1929), « L'évolution esthétique des *Ballets Russes* » (1929), « La consécration de nos rythmes » (1932)¹. Cette dernière chronique est un texte véritablement précurseur de La CP sur la musique, les rythmes et la danse afro-cubains que Carpentier considère comme un facteur de régénération culturelle du Vieux Continent.

En 1939, à son retour à Cuba, il reprend aussitôt sa collaboration dans la presse de La Havane. Installé ensuite à Caracas, au Venezuela, en 1945, il commence à partir de 1951 sa production journalistique la plus abondante sur la danse, à travers sa collaboration au journal *El Nacional*, dont il rédige quotidiennement la rubrique *Letra y Solfa* jusqu'en 1959 – date de son nouveau retour à La Havane. Entre autres chroniques, ces articles sont des comptes-rendus des spectacles auxquels il assiste aussi bien que des hommages aux grandes figures de la danse ou des réflexions sur l'histoire chorégraphique. En 1967, Carpentier retourne à Paris, cette fois en qualité de ministre-conseiller de l'ambassade de Cuba. Il continue à écrire de multiples chroniques et articles sur tous les arts, et ces années nous offrent, dans la revue *Cuba en el Ballet* (1972)², des portraits fervents et admiratifs de la danseuse classique cubaine Alicia Alonso en tournée à Paris.

Tous ces articles sont donc autant de documents précieux pour comprendre et reconstituer l'esthétique globale de l'écrivain dont ils sont le reflet. Ils ont par ailleurs un rôle fondamental dans l'origine de ses romans – dans leurs dimensions sociales, culturelles –, comme outil d'un romancier qui prend conscience et a la volonté « d'être un homme de son temps », comme le résume Carmen Vásquez :

Reconnu maintenant comme l'un des grands maîtres du roman latino-américain, il se devait logiquement de mêler les notions de culture et d'histoire au rôle social du romancier³.

Pour couronner enfin la liste des Vera masquées, il est troublant de constater que les épouses des quatre grands collaborateurs de Diaghilev furent également des « Vera » : trois danseuses et une costumière. Nous en avons déjà mentionné trois,

¹ Ces deux dernières chroniques sont citées de la traduction de L.F. DURAND dans l'édition française des *Chroniques* de Carpentier, introd. Carmen VÁSQUEZ, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1983, pp. 104-110 et 185-191.

² Voir « Nada en la danza le es ajeno » et « Como hubiese querido verla Théophile Gautier » (janvier et juin 1972), in *Ese músico...*, *op.cit.*, Tome III, pp. 40-44.

³ Carmen VÁSQUEZ, introduction à la traduction française partielle des chroniques de CARPENTIER par L. F. DURAND, *Chroniques, op. cit.*, p. 14.

parmi les danseuses, toutes mariées à des chorégraphes des Ballets Russes de Diaghilev : **Vera Fokina** (épouse de Fokine), **Vera Savina** (épouse de Massine), et **Vera Zorina** (épouse de Balanchine). Précisons pour cette dernière qu'en dehors des rôles clairement cités, elle est aussi convoquée en toile de fond de la carrière de Vera de façon plus indirecte, à travers une allusion de José Antonio au moment de l'élaboration du spectacle du *Sacre* par Vera à La Havane :

- "Ya te veo triunfando en Broadway" -dijo José Antonio. (La CP, V, 28, p. 502)

Il se réfère bien sûr aux récents et prometteurs contacts que Vera prend avec Balanchine à New York, renouant une ancienne relation du temps des Ballets russes (assez étroite, non l'avons vu), pour un soutien éventuel à son projet. Or, nous voyons dans cette référence à Broadway une allusion à la Vera Zorina épouse de Balanchine, qui y triompha précisément, notamment grâce aux rôles créés pour elle par son mari, contribuant ainsi à l'essor d'un genre chorégraphique autonome, le *musical*¹ de Broadway ».

La dernière épouse de la série, enfin, est celle de rien moins que le compositeur Stravinsky, **Vera de Bosset**², costumière dans la troupe et non pas danseuse, ce qui explique que nous n'ayons trouvé aucune mention chez la Vera fictionnelle qui puisse s'y rapporter.

Récapitulons donc les composantes de cette ronde de « Vera » servant à construire la carrière de l'héroïne du roman : Fokina, Karalli, Nelidova, Nemtchinova, Petrova, Savina, Trefilova, Zorina, pas moins de huit Vera ayant assuré une douzaine de rôles, plus une neuvième assimilée, Valentina Blinova, sans doute prise pour une autre Vera... À travers cette revue sélective de la carrière d'interprète de Vera, nous pouvons mesurer à quel point Carpentier se documentait et construisait sciemment, dans leurs moindres détails, les personnages de son roman.

Comme nous l'annoncions au début de ce chapitre, Vera apparaît à travers ces rôles comme un emblème, une synthèse, un parangon de la danseuse : ce que nous

¹ Utilisant un langage musical influencé par le jazz, servi par de grands chorégraphes (G. Balanchine, d'abord, puis A. De Mille, J. Robbins, J. Cole, B. Fosse, M. Benett, G. Champion), la comédie musicale culminera dans le célèbre *West Side Story* (1957, version filmique en 1961) de L. Bernstein, chorégraphié par Jerome Robbins. Robbins (un héritier artistique de Balanchine) marque le début d'une nouvelle ère en mettant en scène des artistes à la fois danseurs-chanteurs-acteurs, et en présentant directement ses personnages par le biais de la danse.

² Vera STRAVINSKY (Vera DE BOSSET), actrice de renom au cinéma, et peintre russe de talent. Elle rencontra Igor Stravinsky à Montmartre en 1921, à l'époque de leur collaboration respective avec les Ballets Russes de Diaghilev, puis l'épousa en 1940. Tous deux s'installèrent aux Etats-Unis au moment de la Seconde Guerre Mondiale.

avons voulu traduire par le concept de “prisme chorégraphique”. Prisme qui condenserait un large spectre de couleurs diverses, et ne les révélerait, ne les déploierait, ne les ferait surgir de sa transparence que par réfraction d’une lumière investigatrice qu’on braquerait sur lui : la recherche du critique qui traque la genèse d’une œuvre ou d’un personnage, ou du lecteur curieux piqué d’émulation érudite. Si l’on obtient le rayonnement d’un spectre de diverses grandes ballerines, décomposition minutieuse de l’étoffe sous-jacente de *prima ballerina* dont est faite Vera, toutes ces étoiles sont aussi elles-mêmes des spectres qui s’estompent derrière la Vera romanesque : les “grandes” Vera restent inaccessibles pour la “petite” Vera du roman cantonnée à ses “rôles secondaires”, selon ses propres dires. Elle touchera du doigt la gloire sans pouvoir y parvenir jamais vraiment, bien que, à notre avis, ses rôles même épars feraient envie à nombre de danseuses.

Remarquons également que certains de ces rôles – au-delà de leur fonction dans l’identité composite de l’héroïne –, parfois très précisément situés dans le temps, par leur date de création ou de reprise, concourent autant à la datation du récit fictionnel que les événements historiques eux-mêmes. Nombre de faits historiques précis sont en effet convoqués dans le roman, permettant à la fois de contextualiser le récit, d’en structurer l’action, ou devenant, comme cadre référentiel, partie de l’action fictionnelle elle-même (la Guerre Civile espagnole, l’assaut à la caserne Moncada à Cuba, la bataille de Playa Girón...). Comme pour les événements culturels, dans la plupart des cas, à part éventuellement le jour ou le mois, aucune date (l’année surtout, donc) n’en est précisée, comme on l’a vu : c’est au lecteur de s’en souvenir, ou plutôt d’aller les chercher, et de reconstituer la chronologie.

On observe exactement le même phénomène pour les événements culturels, ici, en l’occurrence, les ballets interprétés par Vera. Tout comme ce « 2 novembre » de la représentation de *la Belle au bois dormant* à Londres, nous permettant de situer en 1921-1922 le départ de Vera pour Paris qui a lieu juste après, les rôles servent de repère chronologique masqué. Au-delà du simple « effet de réel » cher à Barthes, on peut donc parler plus précisément d’un véritable « effet de datation » de la référence culturelle : c’est une particularité de l’écriture de Carpentier, que l’on retrouve dans d’autres romans, mais qui prend toute son ampleur dans La CP. Les dates des grandes convulsions politiques tracent les repères de l’Histoire, celles des événements culturels marquent l’histoire personnelle, humaine, dans la « polis », moins les années que les données plus menues, jour et mois, d’un itinéraire de vie, à une autre échelle : non plus l’Histoire générale de tous, mais l’histoire personnelle de quelqu’un.

Notons enfin que la multiplication des Vera référentielles cachées derrière l'héroïne peut nous laisser supposer qu'il pouvait y avoir également le même clin d'œil de l'auteur dans le choix des prénoms des amies danseuses de sa Vera, à Paris : Carpentier ne choisit jamais les prénoms au hasard... Ainsi, Olga¹ pourrait renvoyer à la grande Spessivtseva² ou pourquoi pas à la Kokhlova³ qui, retirée du ballet, comme la Olga de La CP, deviendra non pas l'épouse d'un marchand d'art mais rien moins qu'Olga Picasso ; Liouba (La CP, pp. 306 et 311) soit à la célèbre Egorova⁴, soit à la Tchernicheva⁵, plus jeune et un peu plus proche de la génération de Vera Nemtchinova ; et enfin Helena (La CP, p. 306) à une ballerine un peu moins connue, mais également russe et de la même époque théorique que Vera, la Antonova⁶...

II.1.2. Vera pédagogue : carrière "brisée", reconversion réussie

Malgré cette carrière que l'on pourrait qualifier de remplie et prestigieuse,

¹ Olga, la plus présente des trois amies de Vera et la plus importante, apparaît à divers endroits dans La CP (pp. 306, 311), mais surtout pendant l'épisode du retour de Vera à Paris, lorsqu'elle cherche à monter son spectacle de danse et que son amie lui propose l'aide de son époux Laurent, pp. 513-533.

² Olga SPESSIVTSEVA (1895-1999), danseuse russe formée à l'École de danse de Saint-Pétersbourg. Elle quitte la Russie en 1923 et est invitée plusieurs fois par les Ballets Russes de Diaghilev, et tourne ensuite à travers le monde, faisant ses adieux à la scène en 1939 (comme Vera...). Elle fut l'incarnation idéale des héroïnes romantiques, surtout de Giselle qu'elle campe d'une manière particulièrement bouleversante.

³ Olga KOKHLOVA (1891-1955), danseuse russe. Elle fait la connaissance de Picasso lorsque celui-ci entreprend, en 1917, le décor de *Parade* pour les Ballets Russes de Diaghilev. « Une russe, on l'épouse » lui dit Diaghilev. Dès 1923, après la naissance de leur fils Paulo, le mariage bat de l'aile. Le divorce, qu'Olga vit très mal, n'aura lieu qu'en 1935. Karsavina, dans ses Mémoires, parle ainsi de Picasso et d'Olga :

« La sympathie et la compréhension dont il faisait preuve envers le caractère russe étaient d'autant plus grandes qu'il venait d'épouser l'une des artistes de notre troupe. Olga avait débuté comme amateur assez bien doué, mais sous la direction du grand maître, elle avait révélé de véritables qualités et le maître grogna quand il la vit renoncer à la scène. » (*Ma vie..., op. cit.*, p. 201)

⁴ Liouba (ou Lubov) EGOROVA (1880-1972), danseuse et pédagogue russe, formée à l'École de danse de Saint-Pétersbourg, quitte la Russie en 1917. Elle danse *la Belle au bois dormant* produite par les Ballets Russes de Diaghilev (1921, 1922), aux côtés d'autres étoiles dont deux "Vera" comme nous l'avons indiqué précédemment. Elle enseigne ensuite durant 45 ans dans l'école qu'elle fonde à Paris en 1923, créant et dirigeant le *Ballet de la Jeunesse* (1937-1938), troupe composée de ses élèves.

⁵ Liouba (ou Lubov) TCHERNICHEVA (1890-1976), danseuse russe qui étudia avec M. Fokine à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg et danse au Mariinski (1908-1912) puis aux Ballets Russes de Diaghilev (1912-1929). Elle fut danseuse et répétitrice aux Ballets russes de Monte-Carlo puis à l'Original Ballet Russe de Basil jusqu'en 1952. Elle épousa Serge Grigoriev, régisseur des divers Ballets russes et remonta avec lui des ballets de Fokine dans les années 1950-1960.

⁶ Helena ANTONOVA (1898-1974), danseuse des Ballets Russes de Diaghilev à partir de 1915 environ, grande amie de Vera Nemtchinova (un clin d'œil ?) qu'elle avait rencontrée à l'école de Lydia Nelidova où Diaghilev recruta nombre de ses ballerines. Elle épousa le grand danseur Léon Woizikowski.

quoiqu'en dise Vera, son idéal, tel qu'elle le rêvait depuis son enfance à Saint-Pétersbourg, n'est pas atteint et ne pourra plus l'être : elle ne sera jamais *prima ballerina assoluta*¹, l'étoile trônant au sommet du firmament des danseuses. *Prima-Vera* frustrée donc, elle constate ainsi que les événements ont toujours contrarié sa vocation, malgré ses efforts pour surmonter le destin : ses exils successifs ont empêché la continuité, la constance, la régularité, le développement progressif de l'apprentissage, demandés par la technique classique, seuls garants pour atteindre la perfection dans l'art de la danse. Elle le reconnaît lucidement :

Estoy entrando en el trigésimo año de mi vida sin haber salido nunca de interpretar papeles secundarios, y, a mi edad, debo abandonar la esperanza de llegar a *prima ballerina asoluta* [sic], lo sé, lo sé, lo retesé, aunque de ello no puedo culparme : trabajé enormemente, siempre que pude hacerlo. Mi frustración *en activo* se debe a la vida dispersa, inconexa, de estudios empezados aquí, interrumpidos allá, recomenzados más allá, que las circunstancias me obligaron a llevar. (La CP, II, 16, pp. 303-304)

Vera exprime ici son amertume devant une réalité qui n'est que l'accomplissement des mauvais pressentiments qu'elle avait eus en quittant pour la première fois le studio de Madame Christine, à Saint-Pétersbourg : larmes amères, désespérées, de l'adolescente impuissante qui avait déjà compris. À la différence de l'argument du *Sacre du printemps*, elle subit le sacrifice sans être pour autant l'Élue.

¡[...] había de ser yo, la débil, la niña apenas adolescente, la que habría de pagar por ellos, con el sacrificio de mis sueños, la renuncia a mis más notables impulsos!... Porque ahora acabaría, para mí, todo lo que se me había erigido en razón de vivir : la escuela de Madame Christine, la música, el ideal, la danza, con la inconfesada pero tenaz esperanza de llegar, algún día, a las grandes luces consagratorias del Teatro Imperial. Pero, en este momento, el mismo Teatro Imperial se me derrumbaba, sepultándose, en vida, bajo sus escombros... (La CP, VII, 36, p. 657)

Cette vocation avortée, écroulée à la naissance, (« *derribada en el incipiente vuelo, apagada al nacer, rota, quebrada de alas* », La CP, p. 657), est un des traumatismes que Vera fait remonter à la surface, à Baracoa. Ayant répété jadis à Paris le rôle-titre de l'Élue du *Sacre du printemps* (La CP, II, 16, p. 310), elle s'y identifie complètement ici, rendant manifeste le parallélisme symbolique des

¹ Notons que cette appellation est un mélange des titres attribués par le Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg (Mariinski), ceux de *prima ballerina* et de *ballerina assoluta*. Ce « collage » des deux expressions qui aboutit à *prima ballerina assoluta* est encore probablement emprunté aux Mémoires de KARSAVINA, qui l'invente pour parler de Pierina Legnani (voir *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. 8, p. 69). Sa traductrice (D. CLAIROUIN) précise en effet en note que le vrai titre attribué par les Théâtres Impériaux russes à Legnani et à Kschessinskaya est *Ballerina assoluta*. La hiérarchie, au-delà de simple membre du corps de ballet, était la suivante : coryphée, deuxième danseur, premier danseur, Etoile (*Prima ballerina* pour les femmes) et, exceptionnellement, *Ballerina assoluta*. Dans l'opéra, ce dernier titre correspond à la *prima donna*, "première dame", qui reconnaît aussi le titre de *soprano assoluto*.

situations entre son histoire personnelle et la légende du ballet : il faut qu'une jeune fille soit sacrifiée (par la danse) pour que naisse le printemps, pour que renaissent la nature et ses fleurs, ses feuilles, ses fruits, ou encore, ici, d'autres jeunes pousses, d'autres jeunes talents, que Vera, sacrifiant son rayonnement personnel, va former à Cuba et faire naître à l'Art, à la danse, les révélant au monde par l'éclosion de son propre *Sacre du printemps*.

Nous pouvons aussi voir transparaître sous la carrière de Vera la trace d'une frustration personnelle de l'auteur, exprimée dans et par le roman à travers l'histoire de la danseuse. En effet, la vocation première de Carpentier pour l'architecture, ainsi que pour la musique, est un élément essentiel de sa personnalité :

Aprendí música a los once años, llegando a tocar el piano con pasmosa rapidez. [...] Luego me orienté hacia la arquitectura. [...] Y es evidente que la arquitectura y la música, artes paralelas, influyeron en mi formación. (Además, esto es visible en todos mis libros). [...] En 1921 ingresé en la Universidad de la Habana con el propósito de estudiar Arquitectura. Pero mis estudios fueron interrumpidos por razones ajenas a mi voluntad¹.

Ces « raisons indépendantes de [sa] volonté » qui viennent contrarier le cours d'une vocation naissante chez Carpentier ont été souvent rapprochées du parcours d'Enrique par la critique puisque, tout comme son auteur, l'étudiant en architecture abandonne son cursus pour fuir la dictature de Gerardo Machado. Cependant, ce reflet autobiographique est tout aussi observable chez Vera, transposé à la danse. L'auteur est donc, pour nous, présent dans tous ses personnages, masculins ou féminins, exerçant des arts divers qu'il connaît bien. N'avait-il pas d'ailleurs affirmé, comme le rappelle J. Rodríguez Puértolas :

Un día preguntaron a Flaubert si se había basado en un momento existente para trazar su personaje de *Madame Bovary*. Y el gran novelista respondió: “*Madame Bovary* soy yo!”²

La reconversion de Vera dans l'enseignement de la danse, à Cuba, est encore une conséquence de ces fameuses « raisons extérieures », un nouveau conflit : la fuite d'un Paris menacé par la Seconde Guerre Mondiale. Sa destinée n'est que le produit des deux forces intérieure et extérieure que sont, d'une part, son désir, son

¹ Salvador ARIAS, « Habla Alejo Carpentier », in *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, *op. cit.*, pp. 16-17.

² In Alejo CARPENTIER, *Entrevistas*, comp. de Virgilio LÓPEZ LEMUS, La Havane, Letras cubanas, 1985, p. 467, cité par J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS dans son introduction à *La CP* (1998), *op. cit.*, p. 60.

ambition, son idéal, et, d'autre part, les obstacles que la société ou l'Histoire lui opposent. Mise devant le fait accompli d'une grande carrière avortée, cette nouvelle voie n'est pourtant pas du tout empruntée dans un sentiment de frustration : elle mûrit le projet de monter une école de danse dès sa traversée de l'Atlantique, consciente qu'elle ne peut mener sa vie en dehors de la danse, mais soucieuse de transmettre et convaincue d'un autre accomplissement possible. Elle avoue modestement :

Mi vida ha sido quebrada tantas veces que no he podido desarrollarme en función de mi arte. No me las voy a dar de *prima ballerina assoluta*, aquí donde se ha visto bailar a Pávlova. Pero sé que en la enseñanza encontraré grandes alegrías. Eso también es hacer obra. (La CP, III, 19, p. 361)

II.1.2.1. Pavlova ou la transmission du répertoire classique

Vera choisit donc l'enseignement, la transmission du savoir, la passation de sa richesse personnelle qui, à défaut de fructifier en son sein, peut être greffée ailleurs et engendrer de plus grandes réalisations encore. La référence à Pavlova dans cette dernière citation n'y est pas sans arrière-pensée. En effet, si l'on observe bien les spectacles que Vera organise ou projette de monter pour ses élèves cubaines, on s'aperçoit qu'ils sont tous des clins d'œil à la grande Pavlova. Vera devenue adulte a retenu et suivi les anciens conseils de l'idole, donnés à Londres dans sa loge, la fois où Pavlova parla avec sa mère, s'insurgeant contre le projet de Madame Christine de monter *l'Ouverture 1812* de Tchaïkovsky :

-“Encore des grandes machines!” -dijo Pávlova: “Que su niña baile cosas más simples: algo de la suite Cascanueces (La Danza del Hada Almendrino, por ejemplo), una Gavotte-Mignonne -olvidé el nombre del autor- que yo bailaba con Custine. (La CP, II, 12, p. 252)

La *Gavotte-Mignonne*, sans que nous ayons pu retrouver cette appellation particulière, ne peut être que la fameuse *Nouvelle Gavotte-Pavlova*¹, une danse de salon qu'elle exécutait sur scène avec Ivan Clustine² (et non Custine, comme dit

¹ Elle fut dénommée ainsi pour la différencier de la *Gavotte* tout court, ou première *Gavotte-Pavlova*, ou encore *Gavotte-Directoire* (en raison des costumes Directoire du couple), un des clous du répertoire de Pavlova (aussi célèbre que sa *Mort du cygne*), qu'elle dansait avec Volinine, ballet qui fut créé le 3 novembre 1913 à New York, sur la musique du « Glow-worm » de Lincke et la chorégraphie de Clustine. La *Nouvelle Gavotte-Pavlova*, en revanche, de 1914, est peut-être à rapprocher (comme fait Carpentier) de la *Gavotte* extraite de l'opéra *Mignon*, d'Ambroise Thomas (1866), dont Jacoby, le compositeur, se serait peut-être inspiré, ou bien de la légende du personnage de Mignon. L'autre hypothèse est que Carpentier confond tout simplement la *Gavotte* de *Mignon*, qu'il cite par ailleurs dans La CP comme musique de cours de danse de Mme Christine (La CP, p. 368) avec le ballet de Pavlova, qui n'a rien à voir.

² Une série de belles photographies du couple Pavlova-Clustine, à Londres durant l'été 1914, juste

Carpentier¹). Il n'est pas étonnant que la danseuse ne se souvienne pas du nom du compositeur (peut-être pas même Carpentier !), car il s'agissait d'un certain Jacoby, dont la musique pour piano fut orchestrée par Schmidt. La *Suite de Casse-Noisette*, beaucoup plus connue, tirée du ballet éponyme de Tchaïkovsky, a été reprise et arrangée plusieurs fois pour la compagnie d'Anna Pavlova, notamment sous le titre *Flocons de neige* (1915), où la Fée Dragée devient la « Fée de la Neige », dans une chorégraphie de Clustine². En version réduite au dernier acte enchanteur mené par la Fée Dragée³, couronné par la « valse des fleurs » et son *Pas de deux*, ce ballet est en effet le traditionnel spectacle pour enfants (spectateurs et danseurs), que Vera pense répéter avec son école de La Havane juste après son premier succès du *Carnaval* :

-“Esto no es sino un comienzo”. Y pensaba ya en trabajar sobre la *Suite Cascanueces* de Tschaikowsky, en espera de una *Coppelia* algo abreviada. Y, más adelante, *Las sílfides*. Y soñaba ya con la *Octava sinfonía* -tan riente y fresca: remanso entre dos raudales- de Beethoven... (La CP, IV, 23, p. 431)

Outre *Casse-Noisette*, tous les ballets cités ici ont fait partie du répertoire de Pavlova, le plus souvent empruntés en réalité au « grand répertoire » du Théâtre Impérial du Mariinski à Saint-Pétersbourg dont provient Pavlova. Elle reprit ainsi nombre de ballets classiques, de Marius Petipa principalement, dans des versions abrégées (les numéros les plus connus, comme la danse mécanique de Swanilda imitant la poupée-automate Coppélia des *Contes d'Hoffmann*, citée ici par Carpentier). *Les Sylphides* (1909), par exemple, est encore un autre arrangement du ballet *La Sylphide* de Petipa⁴ (1892) mais dont on ne retrouve que l'argument, puisque, d'abord sous le titre *Chopiniana* (1907), Fokine recréa la chorégraphie sur une musique de Chopin (la *Valse op. 64*) orchestrée par Glazounov. La *Huitième symphonie* de Beethoven en ballet, par contre, reste encore un mystère⁵, après que

avant la grande tournée américaine de Pavlova qui allait la conduire jusqu'à Cuba, figure dans John et Roberta LAZZARINI, *Pavlova : Répertoire of a Legend*, New York, Schirmer Books, 1980, pp. 136-137.

¹ En plusieurs occasions, Carpentier cite par erreur Custine au lieu de Clustine : il confond peut-être avec Astolphe marquis de Custine, écrivain français (1790-1857), qui fut, avec ses romans *Aloys* (1829) et *Ethel* (1839), l'un des plus illustres représentants du dandysme littéraire. Il écrivit également un drame et des récits de voyage (*La Russie en 1839*, 1843). Sur Ivan CLUSTINE (1862-1941), se reporter à notre Annexe II.3.1. Noms de la danse dans La CP.

² Voir LAZZARINI, *Pavlova : Répertoire of a Legend*, op. cit., p. 163.

³ Sur ce personnage, voir l'Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques dans La CP.

⁴ Marius PETIPA (voir ce nom dans l'Annexe II.3.1. Noms de la danse) avait déjà repris pour le Mariinski la création originale de Philippe TAGLIONI pour sa fille Marie TAGLIONI à l'Opéra de Paris (1832). Sur tous ces ballets, nous renvoyons à l'Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques dans La CP.

⁵ Le seul ballet de Pavlova utilisant une musique de Beethoven est peut-être le *Rondino* (solo, chor. Pavlova, 1916 puis 1920), sans doute sur le *Rondo* du compositeur (voir LAZZARINI, *Pavlova : Répertoire of a Legend*, op. cit., p. 198).

nous l'avons recherchée désespérément dans le répertoire des Duncan¹ et autres "danseuses libres" coutumières de l'utilisation de musiques symphoniques non prévues pour la danse. Cette œuvre ne semble pas reliée à Pavlova en tous cas, à laquelle Carpentier, dans *La CP*, prête d'ailleurs des critiques contre Isadora Duncan précisément pour sa lubie de danser sur des symphonies de Beethoven (*La CP*, p. 252)... Les autres spectacles de fin d'année de l'école de Vera renvoient cependant bien à La Pavlova :

Terminaba un curso y empezaba otro curso. Se iban unas niñas algo mayores y me venían otras niñas algo menores. De tarde en tarde, una *Suite Cascanueces*, una *Schubertiana*, presentada en escenario, con un final-mosaico, en el cual se escuchaban inevitablemente, pues había que recurrir a músicas sin grandes complicaciones, páginas de Minkus, Chaminade, Godard, Ponchielli... (*La CP*, V, 24, p. 445)

La *Schubertiana*, ballet sous-titré *Le Lac enchanté*, entra au répertoire de Pavlova en 1917, où elle dansait le rôle de la Reine du Lac ou Reine des Dryades, sur une musique de Schubert chorégraphiée par I. Clustine². Quant aux musiques simples « sans grandes complications » qu'utilise encore Vera pour ses petites disciples, exactement comme l'avait préconisé Pavlova, nous identifions, dans le répertoire de Pavlova, *Don Quichotte* (rôle : Kitri), *La Bayadère* (rôle : Nikiya) ou encore *Paquita* (rôle : Paquita) de Minkus, *Noir et Blanc* de Chaminade (1917, rôle : l'Etudiante espiègle), *Le Pas de trois* de Godard (1913, chor. I. Clustine), *La Gioconda* de Ponchielli (rôle : la ballerine du *Pas de deux* dans la fameuse « Danse des heures »)³. Ces citations sont caractéristiques de l'écriture de *La CP* où les références culturelles viennent très fréquemment "par paquets", rattachées entre elles par un lien qu'il convient de mettre au jour : une énumération d'artistes ou d'œuvres n'est jamais arbitraire, elle repose toujours sur un principe unificateur, soit thématique, soit, comme ici, renvoyant plus subtilement à un élément extérieur, par exemple la grande Pavlova. Vera ne puise donc pas aléatoirement dans un répertoire indistinct de musiques « pour danser » : elle relaye Pavlova auprès de ses jeunes élèves qui ne l'ont pas connue. Anna Pavlova s'impose donc implicitement comme modèle pour

¹ On connaît notamment *La VII^e symphonie* ("apothéose de la danse" selon R. Wagner) d'Isadora Duncan (1904), puis celle, célèbre également, de Massine, créée en 1938 par les *Ballets de Monte-Carlo* sur la même musique de Beethoven. Viennent ensuite les œuvres de F. Lopoukhov sur la *IV^e symphonie* de Beethoven, d'Irma Duncan et de M. Béjart sur la *IX^e symphonie*...

² Voir LAZZARINI, *Pavlova : Répertoire of a Legend*, op. cit., p. 220, et Valerian SVLETOFF, *Anna Pavlova* (1922), trad. anglaise du russe par A. Grey, New York, Dover Publications Inc., 1974, p. 193.

³ Tous ces rôles sont répertoriés à la fin de l'ouvrage de LAZZARINI, *Pavlova : Répertoire of a Legend*, op. cit., pp. 217-221. Pour plus de détails sur tous ces compositeurs, nous renvoyons à notre Annexe II.4.1. Noms de la Musique.

cette mission de transmission du ballet que Vera s'est imposée.

L'héroïne reproduit également les méthodes de sa propre formation reçue chez Madame Christine, que Pavlova dit connaître (La CP, p. 252) et qui, enseignant à Saint-Pétersbourg, puise forcément à la fois dans le répertoire du Théâtre Mariinski et dans celui de sa *prima ballerina*. Parmi les souvenirs d'enfance de Vera, on lit ainsi :

Cuando bailábamos “al centro”, era al compás de músicas mediocres que Madame Christine había heredado de su formación académica. Algo del Don Quijote de Minkus, o de lo que entonces se llamaba “música de salón”: La lisonjera de Chaminade, la Valse Bluette de Drigo, la Chacona de Durand, o la Gavota de Miñón, y -aunque la maestra estimara que se trataba de un trozo difícil- La plegaria de una virgen que teclaban las muchachas de la época ante los invitados a sus saraos, equivocándose siempre – “¡Perdón!”- en el mismo pasaje. (La CP, p. 368)

Réapparaissent donc la *Gavotte* (quoique rattachée précisément à l'opéra *Mignon*, cette fois), les compositeurs Minkus (*Don Quichotte*) et Chaminade (ici, pour *La Lisonjera* ou « L'Enjôleuse », *op.* 50, 1890). Quant à Drigo, un des compositeurs et orchestrateurs préférés de Pavlova, Madame Christine utilise sa *Valse Bluette*, musique du ballet *La Rose mourante* (1910) de Pavlova. Les deux autres morceaux cités, la *Chaconne* de Durand et *La Prière d'une vierge* de Tekla Badarzewska (1856) sont, tout comme la *Lisonjera* d'ailleurs, des « pièces pour salon », comme dit Carpentier, morceaux traditionnels des leçons de piano pour jeunes filles de bonne éducation, servant autant à l'apprentissage de la danse que de la musique pour les élèves polyvalentes de Madame Christine...

Nous nous attardons, avec une minutie qui peut paraître oiseuse malgré les recherches qu'elle nous a coûtées, car il nous semble qu'il est important de montrer qu'Anna Pavlova n'est pas seulement dans le roman l'idole vénérée et intouchable, éternellement admirée dans sa *Mort du cygne*, isolée sur son piédestal et oublieuse des autres, elle œuvre concrètement à la transmission d'un répertoire et d'une tradition de la danse qu'elle a diffusés dans le monde entier par ses tournées internationales. En somme, elle illustre un didactisme culturel généreux, qui nous paraît celui même de la mission que Carpentier assigne à la culture descendue de sa tour d'ivoire et qu'il prête à son héroïne, à son tour missionnaire de la diffusion de l'Art, jamais gratuit, qui réunit la “polis”, la communauté des hommes, à travers leurs différences¹. Dans La CP, Pavlova est donc le maillon, imité par Vera, qui relie la grande tradition romantique russe, celle de Petipa essentiellement (Marseillais

¹ Voir aussi la citation de La CP sur le passage du flambeau, *infra* p. 121.

d'origine !), à la modernité européenne des Ballets Russes, de Paris, Londres ou Monte-Carlo. Car, comme le remarque Vera elle-même, les grandes œuvres de la danse classique développée par le ballet romantique français,

[...] que se había vuelto ranqueante y rutinaria en la Francia de Napoleón III¹, habían sido salvadas, revitalizadas, engrandecidas, en las últimas décadas del siglo pasado, por el Teatro imperial de San Petersburgo. (La CP, V, 29, p. 521)

Vera, pourtant formée dans les Ballets russes justement, se faisant passeur de ce répertoire classique, semble à première vue extrêmement conservatrice, attachée au passé sans volonté d'évolution. Mais elle offre en réalité une technique, une base solide à ses élèves pour toute forme d'assimilation d'autres courants, plus modernes, plus cosmopolites, qu'elle introduira plus tard avec l'ouverture de sa deuxième école de La Habana Vieja. Et, ce qui peut paraître la technique pour la technique, la tradition pour la tradition, n'est que la base générale nécessaire pour que chacun trouve le chemin de sa liberté artistique.

II.1.2.2. Une nouvelle forme du don

Chez Vera, dans cette nouvelle étape de sa vie, c'est désormais l'image du "don de soi" qui prédomine, non plus le don de l'artiste en scène à son public, rejaillissant en retour en une gloire personnelle, mais le don aux autres jeunes artistes, pour leur épanouissement, l'éclosion de leurs talents potentiels. On peut alors interpréter en ce sens les épigraphes des III^e et IV^e parties du roman, intégrées dans un *continuum* reconstitué ici :

¿Habré de ser otra vez sembrado ? Poema náhuatl (La CP, III, p. 317)
...yacente en el camino, mientras otros en el suelo germinan. Job. 8. 19 (La CP, IV, p. 383)

Introduisant respectivement, dans l'économie du récit, l'épisode de la traversée de l'Atlantique à bord du *Burgerdyck*, et l'installation à La Havane du couple Enrique-Vera suivie de leurs réalisations futures (pour Vera, premier spectacle, puis

¹ Il faut aussi comprendre, derrière l'objectivité historique des faits, que le Second Empire de Napoléon III, qui abolit la République issue de la Révolution de 1848 et consacre l'avènement de la bourgeoisie, réduit la Danse dévitalisée à un spectacle bancal et mécanique ("ranqueante y rutinaria"), superficiellement décoratif et digestif. Dès que l'on étouffe la Révolution, le ballet suffoque. Mais sa force germinative originelle rebondira, explosera, au sein d'un autre empire même (le "Théâtre Impérial"), avec toute sa vitalité révolutionnaire, avec les Ballets Russes dont la révolution esthétique préfigure, métaphorise, celle, politique, de 1917. Carpentier dira d'ailleurs, dans une chronique de 1933, "La agonía de Montparnasse" (*Carteles*), que, depuis 1830 et la bataille d'Hernani, « el burgués aborrece al artista y combate invariablemente su ideología », et que « Napoleón III, dando un fustazo a un lienzo de Courbet, sintetizaba ese espíritu odiado por todos los creadores. », in *Crónicas, op. cit.*, tome II, p. 534.

découverte de la danse afro-cubaine à Guanabacoa), les deux épigraphes semblent se faire écho. Le champ lexico-sémantique employé (“semé”, puis “germent”) et même la syntaxe des deux fragments (incluant les trois points de suspension introductifs de la seconde citation) contribuent à l’illusion d’une phrase continue, comme si la seconde épigraphe répondait à la première. Préfigurant notamment la tristesse d’une carrière abandonnée puis la misère morale future de Vera à Baracoa, la métaphore filée de la graine semée puis de sa germination, soit avortée, soit simplement différée ou transférée vers autrui, est néanmoins porteuse d’espoir. L’association des deux épigraphes figure de plus le syncrétisme américain par le mélange d’une source préhispanique (aztèque) avec le livre biblique de Job (chrétien), évidemment programmatique, quoique sur le plan des origines seulement et non plus de la religion, de la nouvelle vie du couple “mixte” (russo-cubain) sur l’île caribéenne, qui s’avèrera à la fois quête, épreuve et remise en question.

Job incarne la figure du Juste, riche et puissant, frappé par le malheur, la tentation et l’injustice, et qui, « mis à l’épreuve par Satan, serait demeuré inébranlablement fidèle à Dieu »¹. Si nous tentons de prolonger l’intéressante analyse de Fabrice Parisot², qui ne reliait ces deux « antégraphes » qu’à la figure d’Enrique, voix narratrice des parties introduites, nous pouvons certainement, en y associant le personnage de Vera, en élargir la portée, d’autant que l’héroïne se compare elle-même directement à Job dans le chap. 36 du roman (p. 643). Selon Parisot, ces épigraphes sont anticipation de l’expérience de l’exilé Enrique, anciennement déraciné de Cuba, qui va vivre un « retour aux sources » dans son pays d’origine, pour tenter « d’y être à nouveau semé » (tout comme le maïs si cher à la cosmogonie aztèque et préhispanique en général³, justement, ajouterions-nous), de s’y “enraciner” une nouvelle fois. Cependant il va y montrer un certain « immobilisme (« *yacente* ») politique et idéologique qui le détourne du chemin qu’il s’était promis de suivre »⁴. Appliquées à Vera, les deux épigraphes prennent une dimension symbolique plus complexe, au-delà du simple « accent sur le côté anecdotique du

¹ André PAUL, « Job (livre de) », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

² Fabrice PARISOT, *Les épigraphes dans l’œuvre romanesque d’Alejo Carpentier, théorie et analyse*, *op. cit.*, tome II, pp. 476-483.

³ Tout comme la prédilection de Carpentier pour les citations du *Livre de Job*, déjà épigraphes dans d’autres romans (*El acoso*, par exemple), on retrouve ici son goût pour la littérature pré-hispanique dont deux épigraphes des *Pasos perdidos* étaient extraites, provenant de deux monuments de la littérature maya, *El libro de Chilam Balam* et *El Popol-Vuh*.

⁴ Fabrice PARISOT, *Les épigraphes...*, *op. cit.*, tome II, p. 478.

récit »¹.

Tout comme Vera à différentes étapes de sa vie, en effet, « Job est aux prises avec un grave problème : il souffre tout en ayant conscience d'être innocent »². C'est exactement le sentiment de l'héroïne à diverses étapes de sa vie, dès qu'elle est contrainte à l'exil pour des raisons indépendantes de sa volonté : à Saint-Petersbourg (La CP, VII, 36), à Paris (II, 16), et plus tard à La Havane, au moment de sa fuite vers Baracoa après le terrible et injuste malheur qui a frappé son studio de danse (VI, 33). Elle chemine inlassablement, comme le suggère le motif du chemin (« yacente en el camino »), renvoyant peut-être implicitement au « chemin de Damas » de la conversion de Job, mais aussi au chemin que cherche Alice (*au pays des merveilles*) dès la première épigraphe du roman : « qué camino debo tomar ? » (La CP, p. 92). Vera, qui les fuit, est toujours rattrapée par l'Histoire et les révolutions.

Par ailleurs, l'héroïne va être métaphoriquement « semée », transplantée, elle aussi, dans cette terre étrangère que représente Cuba, dépaysement total pour l'héroïne, presque à l'opposé de sa propre culture russo-occidentale. Ne va-t-elle pas justement se reconstruire une identité, s'assimiler à cette nouvelle culture américaine après avoir fait le point sur la sienne, occidentale ? Ne va-t-elle pas se sentir profondément cubaine, plus loin dans le roman (V, 29), à son retour de Paris où elle tente de défendre son projet, et où elle adopte d'ailleurs un point de vue très critique sur les « valeurs de l'Occident »³ qui avaient été les siennes ?

Ainsi, en avouant à Olga, répétons-le, « Me he vuelto una bárbara antillana » (p. 528), elle revendique de nouvelles racines, sinon innées, qu'elle aurait elle-même plongées dans sa terre d'accueil. Jusqu'au point où elle en viendra à ressentir soudain une impression profonde d'appartenance à Cuba pendant le vol du retour, juste après le décollage de Madrid :

Y cuando, al despegar de Barajas, después de pasar agitadamente por un modesto techo de nubes, el avión salió, sol en popa, camino del mar, a la inmensidad de un cielo despejado, tuve -como jamás la hubiese tenido antes- la impresión de volver a mi casa. (La CP, V, 29, p. 533)

¹ *Ibid.*, p. 478.

² André PAUL, « Job (livre de) », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

³ Carpentier lui-même semble avoir eu ce parcours idéologique, reprenant même la conception de la culture et certaines critiques d'Oswald Spengler issues de *La décadence de l'Occident* : Roberto González Echevarría en analyse la teneur dans la série des six articles carpentériens de nov.-déc. 1941, « El ocaso de Europa » (I à VI), in *Carteles*, La Havane (voir GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *El peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2^e éd., 2004, pp. 78-81 et 96-103). Nous renvoyons aussi au récent ouvrage d'Andreas KURZ, *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier. Un aporte al estudio comparativo de las transgresiones culturales entre América Latina y Europa*, Mexico, Édere, 2006, en particulier les pp. 73-100 sur «La presencia de Oswald Spengler en la obra de Alejo Carpentier».

Notons que l'avion, les nuages et l'atmosphère perturbée (les turbulences) du ciel, annonçant le franchissement d'une étape, une nouvelle vie pour la narratrice, ont une fonction symbolique récurrente dans d'autres passages de La CP ainsi que dans d'autres romans de Carpentier. On retrouve par exemple ce schéma à l'arrivée de Vera à Baracoa, voyageant dans un petit avion :

[...] en avión que me trajo del minúsculo aeropuerto de Antilla, tras de un traqueteado y despacible vuelo entre nubes revueltas y celajes inestables (La CP, VII, 35, p. 623)

Cela n'est pas sans nous rappeler, notamment, venant de New York, l'arrivée du narrateur de *Los pasos perdidos* sur le continent latino-américain :

De pronto las nubes quedaron arriba, y el volar del avión se hizo vacilante, como desconfiado de un aire inestable que lo soltaba inesperadamente [...]¹.

Dans les trois cas, donc, la turbulence des airs semble suggérer symboliquement l'annonciation d'une phase nouvelle dans la vie des protagonistes, un changement important, ainsi que la découverte d'un nouvel horizon représentant un véritable retour aux sources, aux racines, aux origines (de l'Histoire aussi bien que de l'identité personnelle) au sein de cet espace encore "primitif" qu'est l'Amérique Latine pour Carpentier. Quelques pages plus loin, Vera affirme donc :

Sabía ahora que nada me ataba ya a Europa. [...] Pero mi realidad, mi destino, mi obra, mi posibilidad de crear y la materia prima de esa creación -su arcilla necesaria- estaban en esta latitud donde todo se había organizado a cabalidad, además, para que pudiese dar corporeidad a mis propósitos. (La CP, V, 30, p. 535)

Vera semble avoir définitivement coupé le cordon ombilical européen : sevrage de la terre du Vieux Continent, adoption du Nouveau Monde. Pour Vera, le futur, l'avenir prometteur est à Cuba, où tout est encore ouvert à la création, au modelage de cette "argile" que sont les corps travaillés par l'enseignement de la danse. Ainsi, l'ensemencement et la germination consécutive suggérés par les épigraphes se réfèrent surtout, en ce qui concerne Vera, aux projets qu'elle va mener dans cette nouvelle vie, sous de "nouvelles latitudes". Ils annoncent que la rencontre de Vera avec la terre nouvelle de Cuba va être source d'une fécondation dont on ignore encore tout, mais qui passera par la danse, seul point fixe de son parcours, de cette trajectoire vitale sinueuse.

Remarquons, avant de poursuivre, que les épigraphes ne sont donc jamais limitées à une relation stricte avec la voix narratrice de la partie qu'elles introduisent

¹ Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1996, chap. II, 4, p. 39.

et pour l'épisode concerné dans l'organisation du récit, mais ont une portée souvent bien plus vaste, se projetant notamment sur les deux héros, masculin et féminin, et sur les épisodes de plusieurs parties du roman. Elles sont donc très polysémiques, changeant complètement de signification selon le mode d'interprétation qu'on leur applique, selon le contexte ou le personnage auxquels on les relie.

Vera, donc, vit elle-même une nouvelle floraison, une renaissance – artistique, professionnelle – à La Havane en se consacrant, avant toute création, à la formation des autres. Compensation à ses propres ambitions frustrées, on peut le voir aussi comme un acte généreux, une sagesse face au destin, au temps et à la vie, qui lui proposent de *céder le pas* (ici, les « chaussons ») et de *passer le flambeau* (ici, la « flamme ») :

Una vez más, caminando hacia la llama que me ardía, me quitaría las zapatillas para que otros las calzaran. Realizarme a mí misma *en los demás y con los demás*. (La CP, V, 28, p. 515)

Illustrant les vertus de la conscience des limites du corps chez tous les professionnels dont c'est le principal "instrument", les sportifs notamment, Vera sait abandonner, laisser, lâcher prise. « La danse est l'art de l'humilité », affirmait dans un entretien Nicolas Le Riche¹, danseur étoile à l'Opéra de Paris et chorégraphe. L'on retrouve cette idée chez Michel Serres, appliquée au grimpeur en montagne : le « retournement » de la descente après l'escalade et l'atteinte du sommet, l'acceptation du « lâcher prise » après n'avoir pensé qu'à s'accrocher, le « dessaisissement » où « le geste, alors, se fait généreux »². Symbolique circuit naturel de toute carrière sportive ou artistique indissociable du corps, la "descente" après le sommet chez Vera se fait métaphoriquement par la générosité du don de son Art aux autres, où il faut voir encore le vœu ou le rêve de Carpentier.

Teresa, la cousine d'Enrique, quant à elle, a bien compris la nécessité pour Vera de se sentir « utile », d'avoir une raison d'être, obsession encore sartrienne très présente chez tous les personnages de Carpentier, en particulier chez Enrique d'ailleurs. Teresa admire donc la *foi* dont fait preuve Vera pour sa noble activité de pédagogue :

Tiene la pasión de la danza. Como su vocación ha sido frustrada, trata de ser útil, inculcando su pasión a los demás. Tiene un ideal, donde las mujeres de

¹ Dominique SIMONNET, "L'entretien, Nicolas Le Riche", article de *L'Express*, 17 avril 2003, pp. 102-106.

² Michel SERRES, "Éthique, au passage", *Variations sur le corps* (1999), Paris, Le Pommier Fayard, 2002, pp. 18-19.

nuestro mundo no tienen ninguno. (La CP, IV, 23, p. 426)

Activité de formation qui se transformera bien vite en travail créateur de préparation d'un spectacle de fin d'année, comme l'avait fait son ex-vieille professeure Madame Christine, qui préparait son grand projet de *l'Ouverture 1812* de Tchaïkovski juste avant la révolution de 1917 à Saint-Pétersbourg¹.

Vera ouvrira deux écoles de danse successives, une première dans le quartier havanais du Vedado pour les jeunes filles blanches de la bourgeoisie cubaine, puis une seconde, plus populaire, dans le quartier de la Habana Vieja, ouverte à tous, noirs et mulâtres y compris. C'est dans ce second studio que se forgera son révolutionnaire projet du *Sacre du printemps*.

II.1.2.3. Deux antécédents cubains : Alicia Alonso et Ramiro Guerra

Pour nous, l'histoire professionnelle de Vera dans La CP prend toute sa signification au moment de cette prise de décision de fonder une école de danse à Cuba. Car c'est aussi toute l'histoire de la danse cubaine que Carpentier synthétise et romance de façon si orientée qu'elle ne démontre qu'une chose : cette danse cubaine est l'héritière des Ballets russes, de l'avant-garde française et européenne tant admirée par Carpentier, mais régénérée par la puissance créatrice du Nouveau Monde. Vera incarne ce pont culturel qui transmet un savoir et l'acclimate sur le nouveau continent, ce que Carpentier lui-même avait tenté de faire à travers ses livrets de ballets², en pleine époque des Ballets Russes de Diaghilev. C'est donc bien dans cette perspective que tous les rôles qu'il nous a semblé pertinent d'identifier et d'énumérer dans le roman (avec leurs Vera sous-jacentes) prennent un sens, puisqu'ils constituent en fait la matière de la future transmission à laquelle se consacre l'héroïne à son arrivée à Cuba. Cette "surdétermination" du personnage pendant sa carrière parisienne a donc pour fonction l'ancrage solide de la danseuse dans un répertoire qu'elle se donnera pour mission de léguer.

¹ Nous renvoyons à nos commentaires sur *l'Ouverture 1812* dans cette Première Partie, chap. II.1.1.2. « Pouchkine et la danse », p. 82.

² Les livrets de ballet écrits par Carpentier sont les suivants : *La hija del ogro* (1927, action chorégraphique en un acte et trois épisodes sur la musique d'Amadeo Roldán, décors et costumes d'Adia Yunker) ; *Mulato, La Rebambaramba* et *El milagro de Anaquillé*, sur la musique d'Amadeo Roldán (1927-28), formant une trilogie si l'on en croit Carpentier dans son article "*La Rebambaramba*" (*El Mundo*, La Havane, 20 novembre 1960, in Radamés GIRO [éd.] *Temas de la lira y del bongó*, La Havane, Letras cubanas, 1994, p. 561) ; les deux poèmes chorégraphiques de 1928, *Mata-cangrejos* et *Azúcar* ; et enfin, *Yamba-O*, tragédie burlesque sur la musique de Marius François-Gaillard, de 1928 également.

En effet, Vera, l'ex-danseuse des Ballets russes, incarne dans cette fiction l'initiatrice d'une tradition chorégraphique à Cuba, la fondatrice de toute une génération de danseurs et chorégraphes, à l'image d'Alicia Alonso, un des modèles du personnage d'ailleurs, dont nous précisons qu'elle a participé elle aussi à quelques productions des Ballets russes¹.

Pour mieux comprendre la fonction du personnage dans cette reconstitution fictionnelle de la tradition chorégraphique cubaine, revenons quelques instants sur l'histoire du ballet à Cuba. Durant le XIX^e siècle² et les premières décennies du XX^e, l'intérêt pour le ballet classique est éveillé dans le milieu de la bourgeoisie créole cubaine par la venue de compagnies et d'artistes européens à La Havane. Les tournées les plus marquantes sur la scène cubaine sont celles de la célèbre danseuse romantique autrichienne Fanny Elssler en 1842, puis de la grande russo-britannique Anna Pavlova au Teatro Payret en 1915 et au Teatro Nacional en 1917 et 1918, comme nous l'avons déjà rapporté.

Quelques professeures isolées ouvrirent alors les premières écoles de danse à Cuba³. Dans les années 1930, prenant sa source dans la tradition de l'école russe, une véritable école cubaine se développe sous l'impulsion des nombreux professeurs de danse arrivés dans l'île en pleine vague d'émigration russe. La première école d'importance est fondée en 1931 par la SPAM (*Sociedad Pro-Arte Musical*), qui formera de nombreuses générations d'élèves danseurs, dont les meilleurs se produisent chaque année en première partie d'artistes invités au Théâtre Auditorium (aujourd'hui Théâtre Amadeo Roldán) : dans le roman, Vera et sa propre école de danse (dans les années 1940) en sont le reflet, en présentant tous les ans un spectacle de fin d'année dans ce même théâtre. De l'école de la SPAM sortiront surtout ceux qui deviendront les deux pionniers et piliers de la danse cubaine, dans ses deux

¹ Alicia Alonso fut engagée comme artiste invitée pour quelques spectacles du *Ballet Russe de Monte-carlo* aux Etats-Unis dans les années 1955-59. On trouve au Museo de la Danza de La Havane une trace photographique de cette collaboration (le couple Alicia Alonso et Igor Youskévitich en Colombine et Arlequin dans *Harlequinade* – tirée de la suite *Les Millions d'Arlequin*, mus. R. Drigo – , Los Angeles, 1957). En fait c'est surtout le beau-frère d'Alicia, Alberto Alonso, plus tard talentueux chorégraphe pour la compagnie d'Alicia, qui fut un héritier direct des Ballets russes puisqu'il fut engagé dès 1935 par le colonel de Basil dans le *Ballet Russe de Monte-carlo* et y collabora plusieurs années, recevant la formation de Fokine et de Nijinska. Voir Célida PARERA Y ALONSO, dans son *Historia concisa del Ballet en Cuba*, La Havane, vers 1974 (?), sans éditeur, pp. 36 et 52.

² Le ballet le plus ancien recensé à Cuba est une représentation de *La Fille mal gardée* en 1816 au Teatro Tacón (renommé National, aujourd'hui García Lorca), selon Célida PARERA Y ALONSO, dans son *Historia concisa del Ballet en Cuba*, *op. cit.*, p. 34.

³ Célida PARERA Y ALONSO cite plusieurs noms dont Ina Claire, issue de la compagnie de Pavlova et restée à Cuba après la tournée, utilisant le nom de scène de Fernán Flor, *ibid.*, p. 35.

branches classique et contemporaine, respectivement : Alicia Alonso et Ramiro Guerra.

Alonso (née en 1921) part pour New York où elle poursuit sa formation en 1939, se produit aux États-Unis (dans l'*American Ballet Theatre*) puis rentre à La Havane en 1948, où elle fondera sa propre compagnie, le *Ballet Alicia Alonso*, avec son mari, Fernando, ainsi qu'une école de danse. Un épisode notable dans sa carrière est à rapprocher de Vera dans La CP : elle quitte brutalement Cuba en 1956, au terme d'une ultime tournée dans toute l'île, en signe de protestation contre la dictature de Fulgencio Batista à laquelle elle refuse de servir de propagande. Vera, de son côté, refusera tout recours au gouvernement du même Batista pour appuyer son projet de spectacle autour du *Sacre du printemps*, quitte à en compromettre l'aboutissement (La CP, pp. 529-30). Ahmed Piñeiro Fernández¹ précise les circonstances de cette "crise" de la compagnie d'Alicia Alonso : suite à son refus en 1956 de figurer sur la liste des membres d'une académie culturelle fondée par Fulgencio Batista, ce dernier lui retire immédiatement l'infime subvention du gouvernement. Privée de fonds, la compagnie vivote, les artistes étrangers sont renvoyés tandis qu'Alicia seule continue d'assurer des spectacles, puis décide de quitter Cuba. On lui rendit un hommage fervent dans toute l'île pendant son ultime tournée de deux mois, avant son départ en septembre 1956 pour les États-Unis, absence qui allait se prolonger jusqu'à la destitution du dictateur et l'avènement de la Révolution en 1959. Une anecdote assez signifiante pour le roman de Carpentier est encore rapportée par Célida Parera y Alonso² : peu de temps avant le retrait de la subvention, Alicia avait accepté de représenter Cuba, envoyée par le gouvernement du Général Batista, à la réunion panaméricaine organisée par le Lion's Club à Atlantic City (en juin 1955), et y avait dansé. C'est précisément ce que refuse de faire Vera dans le roman, redoutant de servir d'étendard culturel pour couvrir une dictature.

En 1959, dès l'accession au pouvoir de Fidel Castro après la Révolution cubaine, Alicia Alonso est chargée de la direction du nouveau *Ballet Nacional de Cuba*, auquel elle donne un essor incontestable. Dans le roman, après la Révolution, les meilleurs danseurs de Vera, Mirta et Calixto, vont d'ailleurs rejoindre ce *Ballet de*

¹ Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, *La intertextualidad danzaria...*, op. cit., chap. I. Dans un ouvrage de Miguel CABRERA, on trouve aussi une série de documents officiels relatifs à cet épisode mémorable de la carrière d'Alicia Alonso : sa lettre de protestation du 15 août 1956 à l'Instituto Nacional de Cultura, une Déclaration de soutien de divers acteurs culturels, et enfin une « Protesta del Comité Organizador del "Homenaje a Alicia Alonso" », voir *Órbita del Ballet Nacional de Cuba : 1948-1978*, La Havane, Orbe, 1978, pp. 128-133.

² Célida PARERA Y ALONSO, *Historia concisa del Ballet en Cuba*, op. cit., p. 61.

Cuba d'Alicia Alonso (La CP, VIII, 40, p. 720). Le *Ballet Nacional* se développe sur le modèle soviétique, mais avec des spécificités nombreuses qui apparaissent dans son répertoire. Des artistes cubains, tels le compositeur Ernesto Lecuona, véritable gloire nationale, sont sollicités pour ces productions ainsi que des décorateurs comme Salvador Fernández, Ricardo Reymena, Carlos Enríquez ou comme auprès de Vera dans La CP, René Portocarrero¹. Ici encore, le travail d'Alicia Alonso est le modèle dont s'inspirera Carpentier pour imaginer la carrière de Vera : son projet de spectacle complet autour du *Sacre*, comme nous verrons², inclut plusieurs autres pièces dont une de Lecuona. Ainsi, si Alicia Alonso n'est citée explicitement que trois fois dans La CP³, son image n'en est pas moins présente en toile de fond du parcours de Vera.

Parallèlement, la compagnie contemporaine *Danza Nacional de Cuba* voit le jour la même année 1959 après le succès de la Révolution, et entame une brillante carrière internationale, sous la direction du chorégraphe Ramiro Guerra (né en 1922). Les premières œuvres que Guerra monte sont les livrets afro-cubains de Carpentier, *La Rebambaramba* et *El milagro de Anaquillé*, qui ont attendu près de 30 ans avant de naître enfin sur scène : on y voit un écho direct dans La CP, à travers le projet de spectacle de Vera qui échoue tant que la Révolution n'a pas abouti et dont la reprise des répétitions est annoncée à la fin du roman, une fois le contexte politique métamorphosé, suggérant que les conditions de son succès sont enfin réunies. Paradoxalement, à première vue, ce chorégraphe n'est jamais cité dans La CP, alors que Vera semble en être un double fictif : nous l'interprétons alors comme la raison même de cette absence ou occultation, puisque l'héroïne tient en réalité son rôle dans le roman.

La compagnie de Guerra défend un répertoire spécifique qui souligne le métissage culturel à Cuba tout en se démarquant de la danse académique, et des décorateurs de talent sont également associés, tel Eduardo Arrocha. Les chorégraphes qui y participent s'inspirent ainsi le plus souvent des folklores et des légendes des différentes ethnies qui ont composé la mosaïque cubaine. Programme qui n'est pas sans nous rappeler encore une fois les idées et les projets de Vera. Une collaboration étroite de Guerra s'instaure en outre avec le ballet classique cubain,

¹ *Ibid.*, p. 45 : notamment pour le ballet *Cuatro Fugas*, sur la musique d'Edgardo Martín, chorégraphie d'Alberto Alonso (le beau-frère d'Alicia), en 1950.

² Voir *infra*, en Troisième Partie, le chap. I.2.3.3. Esthétique composite du nouveau *Sacre*..., p. 602.

³ D'abord pour dire que Vera « la admira profundamente » (La CP, p. 501), puis qu'elle est le « más fenomenal talento de *ballerina* que se hubiese producido en el país » (p. 549), et enfin pour signaler l'engagement de ses deux danseurs Mirta et Calixto dans le *Ballet [Nacional] de Cuba* (p. 720).

puisqu'il a créé plusieurs chorégraphies pour les diverses compagnies d'Alicia Alonso avant et après la Révolution.

II.1.2.4. Le modèle du “semeur” fécond à Cuba : Nina Verchinina

Après la découverte de la multitude de Vera référentielles masquées derrière l'interprète Vera de La CP, il aurait été surprenant qu'il n'existât pas des modèles historiques à la Vera professeure russe immigrée à Cuba, formant pour la première fois des danseurs non professionnels pour les besoins de son projet de spectacle. L'anecdote est suffisamment insolite pour qu'elle n'ait pas été reprise sans quelque volonté de témoignage historique de la part de Carpentier.

Or, nous lisons dans un entretien de Ramiro Guerra qu'il fut formé initialement par une certaine Nina Verchinina¹, danseuse des Ballets russes du Colonel de Basil (à l'époque, *Original Ballet Russe*), pour qui, nous le rappelons, Massine avait créé spécifiquement des rôles dans ses “ballets symphoniques”. Installée à Cuba quelque temps, après avoir quitté sa compagnie pendant une tournée en 1941 exactement², elle arriva à La Havane presque au même moment que Vera dans la fiction (1939). Ramiro Guerra retrace son histoire :

Después, tuve el privilegio de estudiar con Nina Verchinina durante su fugaz estancia en Cuba, de ella aprendí el rigor disciplinario y la técnica de mis primeros años. Nina había sido una de las intérpretes más sobresalientes de las creaciones de Leonide Massine, tales como “*Los presagios*”, “*Choreartium*” y otras. Al reincorporarse ella a la compañía del Ballet Ruso del Coronel de Basil, que vino a Cuba en aquella oportunidad, me invita a ingresar en dicha compañía y salgo al extranjero³.

Soulignons qu'une autre prestigieuse professeure de danse, mais de pure tradition classique cette fois, officia aussi simultanément à La Havane, Anna

¹ Nina VERCHININA (1912-1995), est née à Moscou et passa son enfance en Chine (Shangai), où elle prit ses premières leçons de danse. Sa famille, d'origine noble (Nina hérite du titre de comtesse de Beausacq), émigre à Paris, en 1919, et Nina débute comme danseuse dans la compagnie d'Ida Rubinstein en 1929, où Bronislava Nijinska la découvre. Elle est ensuite engagée dans les *Ballets russes de Monte-carlo* (de 1933 à 1937) puis dans *l'Original Ballet Russe* du Colonel de Basil (de 1939 à 1941 et en 1946 et 1947). Elle suivit aussi les enseignements de Rudolf von Laban en Allemagne. Après son séjour à Cuba que nous allons évoquer, elle termina sa carrière de professeure à Rio de Janeiro, au Brésil, à partir de 1954, où elle fonda une académie de danse moderne, et y resta jusqu'à la fin de sa vie. Voir Selma Jeanne COHEN, *International Encyclopedia of Dance*, op. cit., « Verchinina, Vera ».

² Voir Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, « Los Ballets rusos en Cuba », La Havane, *Cuba en el ballet* n°98, mayo-diciembre de 2001, pp. 46-47.

³ « Un Orfeo cubano. Entrevista al coreógrafo Ramiro Guerra », in Roberto PÉREZ LEÓN, *Por los orígenes de la danza moderna en Cuba*, La Havane, Concurso 13 de marzo, Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, 1986, p. 11.

Leontieva, arrivée la même année que Nina Verchinina et issue de la même compagnie. Elle fonda une école toute proche du Théâtre Auditorium, en plein Vedado (comme Vera dans La CP), dans les salons du « Lyceum-Lawn Tennis ». Elle a pu être une seconde source d'inspiration pour le personnage de Carpentier, d'autant qu'une des disciples de la Leontieva devint ensuite soliste du *Ballet de Cuba*, Mirta García Cruz (née Roselló), tout comme la Mirta homonyme élève de Vera dans le roman¹.

L'influence de Nina Verchinina sur le jeune danseur Ramiro est plus détaillée dans la biographie de Guerra par Pajares Santiesteban, où nous retrouvons nombre de détails semblables à la description de l'activité de Vera. Tout d'abord, la formation et la carrière initiales de Verchinina :

Nina pertenecía a aquel grupo de las llamadas “babies ballerinas” formadas fuera de Rusia por Preobrajenska y Nijinska, junto a Toumanova, Baranova, Riabouchinska y Morosova, su hermana, casada con el coronel de Basil. Además había estudiado el sistema Laban. Para ella, Leonides Massine en sus ballets sinfónicos (*Los presagios*, *Choreartium* y *Sinfonía fantástica*) había creado papeles especiales, bien diferenciados del romántico de las otras. Nina era una especie de disidente del estilo académico de los Ballets rusos. Sus estudios y su interés en la danza expresionista alemana había desarrollado en ella un estilo angular y punzante en su manera de bailar. Poseía unas puntas poderosas (no recuerdo empeine más impresionante en los pies que los de Nina), pero prefería bailar con zapatillas normales o descalza. Había actuado en los Ballets Rusos de Montecarlo (1933) y con el Original Ballet Ruso, primero hacia 1937 y más tarde en 1948².

Evidemment, la Vera de La CP ne danse pas pieds nus, et méprise même au début Isadora Duncan (« una yanki loca », La CP, p. 231) pour avoir introduit cette “hérésie” dans le ballet. Cependant, le détail des rôles de Verchinina au sein des Ballets russes énumérés par Guerra nous renvoie directement à l'héroïne : elle danse aussi dans ces trois ballets symphoniques de Massine, cités dans La CP, *Les Présages* (pp. 305-306, puis p. 453), *La Symphonie fantastique* (p. 307) et *Choreartium* (p. 311)³. Verchinina semble donc bien être un nouveau modèle sous-jacent de Vera, comme l'a confirmé l'entretien que nous avons eu avec Ramiro Guerra⁴, répondant à nos questions concernant son ancienne professeure qui nous

¹ Les détails sont fournis par Célida PARERA Y ALONSO, dans son *Historia concisa del Ballet en Cuba*, op. cit., pp. 43 et 60. L. Oscar VELAYOS ZURDO pense également qu'Anna Leontieva a pu inspirer Carpentier pour son héroïne, voir *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, Universidad de Salamanca, Acta Salmenticensia, Estudios filológicos n° 230, 1990, p. 61.

² Cet extrait provient du témoignage de Ramiro GUERRA qui occupe les pages 29 à 57 de la biographie de Fidel PAJARES SANTIESTEBAN, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993.

³ Nous renvoyons *supra* au sous-chapitre La farandole des “Vera”, p. 97.

⁴ Ramiro GUERRA a eu la gentillesse de nous recevoir à La Havane le 14 septembre 2005 et de

semblait si proche de l'héroïne de Carpentier. C'est le rôle de « l'Action » que Massine avait créé pour elle dans *Présages*, l'ayant remarquée pour sa personnalité atypique. Verchinina avait profité d'une tournée de la compagnie du Colonel de Basil à Cuba pour démissionner et s'installer dans l'île.

La "filiation" supposée entre cette Ver(chinin)a et la Vera du roman (la paronomase n'est peut-être pas fortuite) nous permet alors de reconstituer le contexte référentiel des balbutiements de l'école de danse de La Havane. Ramiro Guerra poursuit le récit de sa formation et fournit de précieux détails sur sa professeure :

Allí me fui y comencé a recibir clases de ella en su pequeño estudio, que era la salita de un apartamento bastante reducido. No tenía suelo de madera, y unas barras y un espejo eran todo su equipo. Sólo cabíamos cuatro alumnos en cada clase, y ella trataba de reunir los pocos muchachos que tenía en una clase. [...] Ejercía un poder intenso de comunicación cinética con sus alumnos. Era una profesora nata, que sabía lo que quería extraer del cuerpo de cada cual con un rigor que no daba oportunidad a nuestros cuerpos, carentes de formación disciplinaria para afrontar la difícil técnica clásica, para caer en la holgazanería tropical. [...] Su método era accionar intensamente nuestra musculatura, colocación correcta de la postura, limpieza de movimientos y total concentración en lo que hacíamos, hasta dejarnos exhaustos. [...]

Ella nos ofrecía también otro tipo de clase sin uso de barras, con muchos ejercicios en el suelo, especialmente acostados. En ellos, el cuerpo era tratado en forma diferente: el torso y la pelvis recibía entrenamiento intenso. Así balanceaba nuestra formación técnica con el código clásico y a la vez con la libertad expresiva, aunque no menos rigurosa, de las técnicas alemanas. Ella misma se decía hacer "ballet moderno", y sus coreografías no usaban los movimientos tomados de las clases, sino que poseían una calidad de inventivo personal, dentro de la cual mi cuerpo se sentía muy cómodo y gustoso. Ella me estimulaba mucho, pues sentía un especial cuidado en mi desarrollo, a pesar de que me era muy difícil pagarle las clases. Me decía: "No importa, cuando tenga dinero me las paga, lo importante es que usted trabaje fuerte; ya verá cómo su cuerpo va a adelantar técnicamente". Me trataba de usted, como a todos. Cultivaba este distanciamiento como forma personal para con sus alumnos. Sin embargo, llegué a tratarla fuera de las clases y sentía una calidez especial que me confortaba¹.

Vera, elle aussi, indifférente aux bénéfiques pécuniaires que peuvent lui apporter ses cours, ouvre sa seconde école dans le quartier plus populaire de la Habana Vieja, dans un but autant social qu'esthétique. Elle forme patiemment les corps de ses danseurs, recrutés non plus sur leur classe sociale (les jeunes bourgeoises du Vedado), ni sur leurs acquis techniques préalables, mais pour leurs aptitudes potentielles après une simple observation de leur physique – Calixto est maçon –, se chargeant de leur faire acquérir les bases de la technique classique pour utiliser au mieux leurs capacités naturelles. Ainsi décrit-elle par exemple le corps de Calixto, repéré d'abord pendant la cérémonie de *santería* à Guanabacoa puis invité par

répondre longuement à nos questions, entretien dont nous possédons l'enregistrement.

¹ Fidel PAJARES SANTIESTEBAN, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, op. cit., pp. 29-57.

Gaspar dans son studio du Vedado :

Pronto, mis ojos distinguieron la persona de un Calixto (*Calisto* lo llamaban los otros), negro claro tirando a mulato, que indudablemente se destacaba por su personalidad y maestría innata, en el conjunto. De estatura mediana, cintura increíblemente fina, rostro impasible, se valía de su larga y acerada musculatura para imponer una suerte de disciplina, una voluntad de orden, a los mecanismos -meramente instintivos y algo aleatorios, en los demás- de su anatomía. (La CP, V, 25, p. 455)

La fusion entre la technique classique russe et la particularité des corps et des mouvements cubains est donc à la source du futur projet du *Sacre du printemps* de Vera, qui réussit une véritable transculturation par la danse. Calixto, en effet, sera le danseur du « Couple Central » de sa nouvelle version chorégraphique, aux côtés de Mirta, la Russe blanche (La CP, pp. 458-59). L'expérience de Ramiro Guerra, métamorphosé par un enseignement adapté à la musculature, au corps cubains, semble encore avoir inspiré Carpentier pour son roman :

Luego vinieron las funciones en el teatro América, y supe por primera vez lo que era salir a escena, a disfrutar un movimiento dentro del cual me sentía capaz de expresar ideas a través de los músculos. Esto era producto de una relación muy íntima que Nina lograba entre sus deseos coreográficos y nuestros cuerpos. Para mí, aquello era una revelación, algo como un milagro en que mi timidez se disipaba para dejarme libre mientras bailaba, seguro de lo que hacía, aunque fuera tan sólo levantar un brazo o una pierna. [...]

Nina seguía, incansable, trabajándonos más y más, ahora con el fuerte estímulo de haber podido aglutinar un grupo. Conseguía locales más amplios donde podíamos entrenarnos con mayor libertad y eficacia espacial¹.

Enfin, pour conclure sur Nina Verchinina, on citera le portrait physique que Guerra en fait, et qui pourrait bien avoir servi également à brosser celui de Vera, hormis le visage, rapproché plutôt de celui de Clotilde Sakharoff par Enrique, nous le verrons dans le chapitre suivant. Mais l'auteur a pu s'inspirer de Verchinina autant pour l'âge (30 ans, exactement celui de Vera lorsqu'elle arrive à Cuba en 1939) que pour l'apparence corporelle globale. En voici la description par Guerra :

Ella [Verchinina] estaba alrededor de sus treinta años y era una mujer de tipo atlético, elástico, deportivo. Una cara fuertemente cincelada, de pómulos pronunciados, con unos ojos brillantísimos, deslumbradoramente azules y un pelo lacio rubio, siempre en cómodos pantalones y un pulóver. Trabajaba con alpargatas y exhibía una dinámica física de Diana Cazadora. Además del ruso, su idioma natal, hablaba un inglés muy fluido y también el francés².

On n'y reconnaît pas, en effet, les yeux, plus verts que bleus (bien que clairs aussi), de Vera (« esa mirada prodigiosamente clara, de un verdor hondo, aunque transparente », confie Enrique p. 760), mais le corps athlétique y est :

¹ *Idem.*

² *Idem.*

[...] me conservaba una silueta armoniosa y espigada, asentada en la firme armazón de una sólida musculatura flexible, ágil, bien ajustada al contorno de mi piel... (La CP, V, 27, p. 489)

II.1.3. Vera chorégraphe : influences d'une esthétique composite

Les danseurs et/ou chorégraphes cités explicitement par Vera, invoqués comme des références à suivre ou au contraire critiqués, comme deux façons pour elle de se situer esthétiquement (soit positivement, par l'idéal qu'elle tente d'imiter, soit négativement, par l'anti-modèle qu'elle rejette), sont assez peu nombreux. Ces noms primordiaux nous permettent toutefois, par l'examen attentif des ressorts de leur apparition dans le texte, de dévoiler et de délimiter les contours de la personnalité artistique de Vera, et de comprendre ainsi ses futurs choix chorégraphiques.

II.1.3.1. Révocation en doute : l'idole Pavlova en question

La formation classique et traditionnelle de Vera ne peut que laisser des traces profondes modelant les goûts artistiques de l'interprète, ainsi que la personnalité créatrice de la chorégraphe qu'elle devient. Nous en avons donné un exemple avec le répertoire qu'elle emprunte à Anna Pavlova pour les spectacles de fin d'année de ses élèves cubaines. Ainsi, s'il est une référence dominante pour Vera, récurrente tout au long du roman, c'est incontestablement cette sublime danseuse classique, parangon de la *prima ballerina*. Son nom, le plus cité parmi tous les danseurs dans La CP, apparaît plus d'une vingtaine de fois dans le roman¹ : nous en avons déjà analysé quelques autres occurrences, et notamment la dévotion de Vera pour sa « petite vitrine » contenant un chausson et un portrait dédiés de l'idole². On sait que cette danseuse avait fasciné Carpentier lui-même³, dont il voyait la digne héritière en la Cubaine Alicia Alonso, surtout dans son interprétation de la *Mort du cygne* de Fokine (1905), reprise du rôle immortalisé par Pavlova.

¹ Pour le détail des occurrences (pages), nous renvoyons à notre Annexe II.3.1 sur les Noms de la Danse dans La CP.

² Ce détail, que nous avons rapproché auparavant des Mémoires de Karsavina, a pu aussi être observé par Carpentier chez quantité de danseuses, comme le prouve une anecdote sur Antonia Mercé (la Argentina), rapportée par M. Apold (in *El Hogar*, Buenos Aires, 30/08/1936) : en visite au studio d'Ekatherina de Galantha, en 1935 lors d'une tournée à Buenos Aires, pour y auditionner une danseuse du Teatro Colón, Antonia Mercé reste bouleversée et émue aux larmes devant une vitrine contenant le chausson de Pavlova, disparue quelques années plus tôt. Cité par Carlos MANSO, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones Devenir, 1993, p. 414.

³ Voir les chroniques qui la mentionnent, notamment dans *Ese músico...*, *op. cit.*, tome III, pp. 19-26, 31, 39, 156, 159.

Nous ne détaillerons pas plus ici¹ le rôle de la figure d'Anna Pavlova dans le roman et ce qu'elle y représente dans un premier temps pour Vera, comme pour toutes les danseuses réelles de son époque d'ailleurs : une déesse intouchable, la référence absolue de la technique et de l'interprétation. En tant que chorégraphe, pourtant, elle s'en détache bientôt, au profit de tendances beaucoup plus modernes et originales. On mesure d'autant mieux, par contraste avec sa susceptible et aveugle passion initiale – la première fois, elle ne supporte même pas qu'Enrique en parle :

-“¡No me toque usted a Anna Pávlova! [...] ¿qué puede saber un cubano de quién es, cómo es, qué significa Anna Pávlova?”... (La CP, II, 11, p. 231),

lui rétorque-t-elle sèchement – la portée de ce que représente, pour Vera, une mise à distance, une critique, voire une remise en cause de cette idole. Il nous semble en effet que c'est là un des nœuds du personnage, un des principaux leviers utilisés par l'auteur pour marquer la portée révolutionnaire (artistique) de la chorégraphie de Vera. Révolution qui passe, bien sûr, par sa version personnelle du *Sacre du printemps*, révolution chorégraphique à la fois externe et interne, c'est-à-dire autant pour les danseurs, pour le public, que pour Vera elle-même, pour ses convictions artistiques et sa vision de la danse...

Cette altération de la perception de l'art de Pavlova chez Vera est en effet concomitante d'une sorte de basculement esthétique au profit des pionniers de la danse moderne et leurs successeurs, sans qu'elle avoue jamais ces nouvelles affinités, pourtant bien démontrables. Elle réalise soudain les limitations du pur langage technique classique, après un spectacle d'Antonia Mercé, la Argentina, autre grande rénovatrice de la danse puisant dans le répertoire populaire espagnol et le flamenco :

[...] en mi “manicomio” se niega valor, por sistema, a todo lo que no se alce en puntas de zapatillas. Y sin embargo, empiezo a preguntarme si largo es el porvenir que aguarda a la danzaalzada en puntas de zapatillas. Aquí mismo, donde se rinde un culto casi excesivo a las disciplinas clásicas, se busca, instintivamente, una apertura de horizontes. (La CP, VII, 38, p. 677)

Dans “l'asile de fou” que sont les Ballets Russes, expression de Madame Christine, ceux qui passaient pour les révolutionnaires de la danse restaient effectivement attachés à la pure tradition technique académique russe, dans laquelle ils avaient été formés, puisque la grande majorité des danseurs était issue du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg. Ils (les danseurs, du moins) rejetaient donc toutes les autres compagnies (concurrentes, d'ailleurs, auprès du public) qui prenaient le contre-pied de la technique classique. Cette remarque de Vera, plausible et même

¹ Nous y reviendrons en Troisième Partie, chap. II.2.2. Du culte marial de “l'étoile”..., p. 665.

assez juste, est quand même à nuancer à propos de l'attachement aux pointes des chorégraphes des Ballets Russes, en regard des grandes créations de la compagnie qui se passèrent précisément de leur usage, contradictoire avec le primitivisme qu'ils prônaient : par exemple *le Sacre du printemps*, *Noces*, ou *l'Après-midi d'un faune*.

Vera a senti qu'il fallait ouvrir le champ de sa danse et la laisser s'imprégner des tendances et des cultures diverses. Une fois son projet du *Sacre* bien avancé, regardant une nouvelle fois l'autel où trône le portrait d'Anna Pavlova, Vera prend en effet soudain conscience du chemin artistique parcouru :

Y hoy miraba ese retrato una vez más, dándome cuenta de que un cambio se había operado en mí de la noche a la mañana en la manera de contemplarlo. [...] Pensaba de repente que ella, la Incomparable, habría detestado el espectáculo que, tras de un esfuerzo de años, iba a presentar al mundo. Afecta a cualquier bagatela de Drigo, con tal de que fuese buena para bailarla, había vuelto las espaldas a toda música moderna, y especialmente la de Stravinsky. Y ahora, yo me le presentaría con *La consagración* y hasta con *Ionización* de Varèse, al frente de "mis" gentes que -con excepción de Mirta- no habían aprendido a bailar, como ella, en la escuela del viejo Custine, sino en la Gran Academia de Lo Que Se Lleva en la Sangre. (La CP, VI, 32, p. 574)

Elle critique ici le goût musical étriqué de la grande ballerine (des bagatelles de Riccardo Drigo), et notamment son rejet de la musique moderne de son temps, préférant s'enfermer dans son univers passéiste de musiques « bonnes pour danser », prétexte à la démonstration de ses dons techniques et d'interprétation. Une nouvelle fois, Vera se fait ici l'écho de Serge Lifar dans son livre sur Diaghilev, commenté par Carpentier dans une chronique. Lifar¹ raconte en effet comment celle-ci, qui devait danser comme première étoile dans *L'Oiseau de feu* des Ballets Russes, refusa le rôle à l'écoute de la musique de Stravinsky, qu'elle trouvait trop complexe et absurde. Lifar nous apprend que Diaghilev lui-même était conscient des sérieux défauts de Pavlova à côté de son génie, notamment celui « d'ajouter des effets faciles à sa danse », et « une certaine insuffisance de technique, de sentiment musical et de sens du rythme »². Il ajoute même :

En fait, elle ignorait la musique et se comportait comme un ténor qui s'attend à ce que l'orchestre suive son chant et s'adapte à tous ses caprices rythmiques. Dans *La Mort du cygne*, son rôle d'étoile, elle mourait d'une manière différente à chaque représentation, oubliant complètement l'orchestre et ne le rejoignant qu'avec les accords finaux. [...] Elle était une danseuse de génie, mais une interprète insuffisante³.

¹ Lifar, dans son livre, dit rapporter sur la Pavlova un témoignage de Karsavina dans « ses *Souvenirs* », sans que nous n'ayons pu en trouver trace dans lesdits Mémoires (KARSAVINA, *Ma vie...*, *op. cit.*). Peut-être l'a-t-il tiré d'une autre source.

² Serge LIFAR, *Serge de Diaghilev...*, *op. cit.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 163.

Cette remarque sur les défaillances musicales de Pavlova est confirmée, quoique avec plus de diplomatie, par Walford Hyden¹, ancien pianiste et chef d'orchestre de sa compagnie pendant des années et donc bien placé pour en juger, et dont nous soupçonnons aussi que le livre a été une des sources de Carpentier pour certains détails et expressions sur la Pavlova. À ce propos, on y lit notamment, dès les premières pages de cette "biographie", que Pavlova « fut une incarnation de la danse. [...] elle était l'Esprit même de la Danse. [...] »² et qu'« un danseur est un rythme fait chair »³, ce qui chez Carpentier devient « *el Espíritu de la Danza se hizo carne y habitó entre nosotros* »⁴ (La CP, p. 249). Par ailleurs, la phrase que Carpentier fait prononcer à Pavlova dans sa loge londonienne à propos de La Havane,

“¡Oh! acabo de bailar en una ciudad hecha para mí: Javann” [...] “Adoro los climas tropicales [...] ¡Ahí se calientan los músculos con una facilidad!...” (La CP, II, 12, p. 253),

...est presque textuellement empruntée à Hyden, mais à propos de Java (le jeu entre Java et *Javann* est même sans doute un clin d'œil intertextuel de Carpentier !):

“Oh ! c'est si bien qu'il fasse chaud ! C'est tellement plus commode pour danser.”⁵

Les failles décelées maintenant par Vera chez cet emblème de la danse classique, sont identiques : une artiste enfermée dans la perfection muséale de son art, dans sa conception personnelle de la danse, sans vouloir en sortir, tournant le dos à l'avant-garde vivante de son temps. Entre elles, ce n'est plus d'une différence de visions dont parle Vera désormais, mais d'un véritable « fossé » esthétique :

Un foso se había abierto ahora entre mis actuales visiones de la Danza y todo lo

¹ Voir Walford HYDEN, *La Pavlova* (1931), traduit de l'anglais par Jean Romanche, Paris, Gallimard, 1932. Il avoue avoir eu des « heurts » avec Pavlova pendant les répétitions à propos du tempo ou de l'équilibre des instruments, ou de l'exécution même de la musique (pp. 120-121). Il en conclut que « ses connaissances musicales étaient sans rapport avec sa sensibilité musicale. [...] Elle préférait la musique romantique – les harmonies modernes et les chœurs dissonants la déconcertaient, et elle s'interdisait aussi [...] l'interprétation de chefs-d'œuvre modernes. » (pp. 121-122).

² W. HYDEN, *La Pavlova*, *op. cit.*, pp. 9-10.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Carpentier (tout comme Hyden) s'inspire de l'expression bien connue de la Bible (les Évangiles), « Y el verbo se hizo carne / y habitó entre nosotros. » (Saint-Jean, 1, 14), comme le rappelle Rita DE MAESENEER dans sa thèse « *La consagración de la primavera* » : *una in-citación*, *op. cit.*, pp. 230-31. Le « Verbe », incarné dans le Christ, devient ici « l'Esprit de la danse », incarné dans la Pavlova. La chercheuse indique aussi une répétition de cette phrase presque à l'identique, plus loin dans le roman, pour décrire Antonia Mercé (La CP, p. 679) ainsi que d'autres déviations de la même expression de la Bible dans divers contextes de la CP et d'autres romans de Carpentier (voir sa thèse p. 230).

⁵ W. HYDEN, *La Pavlova*, *op. cit.*, p. 85.

que este retrato, que tenía ante los ojos, significaba. “El iniciado matará al iniciador”, leíase en el frontis de ciertos templos antiguos. Y, una vez más, se había cumplido la dura sentencia generacional. Si jamás habría yo podido alzarme, como danzarina, al plano de una Pávlova, a partir de hoy -tomaba yo cruelmente conciencia de esto- sin perder nada de la grandeza de quien *quiso ser y ha sido*, ella venía a representar para mí un pasado hartamente encerrado en sus propios límites, reacio, en todo caso, a haber avanzado al ritmo de los mejores compositores de la época. (La CP, VI, 32, p. 574)

Selon la logique « générationnelle » donc, la disciple doit voler de ses propres ailes et dépasser son idole idéale. Vera se définit désormais par opposition avec ce qu'elle avait d'abord admiré et à partir de quoi elle s'est formée. Elle affirme maintenant sa propre conception, son propre langage, ses choix artistiques, revendiquant enfin de vivre avec son temps¹ – culturel, du moins – et de représenter l'avenir :

Yo, en cambio -durante tanto tiempo mediocre y fracasada-, me proyectaba hacia adelante, era el presente y acaso ya el futuro -un futuro emancipado de férulas académicas donde, sin renegar de disciplinas básicas, la danza se encaminara hacia una intensidad de expresión desconocida hasta ahora. Todavía el inagotable cuerpo humano, con su caudal de recursos expresivos, tenía muchos idiomas por inventar. (La CP, VI, 32, pp. 574-575)

Vera se propose, on le voit, un dépassement de la technique, mais aussi un dépassement du vocabulaire expressif. En bref, une véritable révolution personnelle, qui passera par l'influence de nouvelles figures modernes de la danse.

II.1.3.2. Du portrait à la personnalité : Clotilde Sakharoff

Le portrait de Vera était resté, nous le rappelons, à l'état de simple ébauche. La seule indication précise sur son physique, hormis ses yeux verts déjà évoqués, est qu'elle ressemble à la danseuse Clotilde Sakharoff, aux dires d'Enrique, quoique avec beaucoup de prudence :

Por lo general, te me pareces un poco a Clotilde Sakharoff (La CP, II, 11, p. 231, nous soulignons)

Une ressemblance aussi vague, observée en passant dans la conversation, ne peut que nous interroger. Carpentier ne nous en dira guère plus, si ce n'est l'évocation de la beauté de Vera, qu'elle-même ne reconnaît que bien plus tard, acceptant enfin la comparaison (et donc la filiation, nous le verrons) avec Sakharoff comme un compliment :

¹ On retrouve encore ici peut-être une des interprétations possibles de *Los pasos perdidos* : le héros échoue, ne retrouve plus le passage et doit renoncer à retourner dans la forêt vierge, car l'artiste ne peut pas vivre en dehors de son temps et s'isoler dans un passé artistique. Sa place est dans la contemporanéité culturelle qu'il avait rejetée.

Tenía que reconocer la exactitud de una observación hecha por Enrique al día siguiente de nuestro encuentro en Valencia: me parecía a Clotilde Sakharoff – evidencia que me hubiese sido desagradable por no creer entonces que la hermana [sic¹] de Alejandro fuese una danzarina auténtica, pero que ahora aceptaba, halagada, al pensar en quien, ciertamente, hubiese sido (no sé si vivía aún) una bellísima mujer, iluminada por una clara y singular mirada... (La CP, V, 27, p. 489)

Carpentier ne décrit pas plus le modèle, ni sur quoi s'appuie exactement la comparaison. On peut en conclure que l'important n'est pas tant l'exactitude ou la vraisemblance de cette ressemblance que la référence en elle-même pour d'autres raisons probablement signifiantes qu'il nous faut élucider.

Clotilde Sakharoff (1892-1974), danseuse et chorégraphe allemande dont le nom de jeune fille était Clotilde Edle von Derp ou von Der Planitz, issue d'une famille aristocratique, débuta comme "danseuse libre" en 1910 à Munich auprès de Max Reinhardt. Elle appartient donc à la lignée d'Isadora Duncan², la révolutionnaire "danseuse aux pieds nus", jugée tout aussi sévèrement par Vera (« Una yanki loca », rappelons-le) que Sakharoff elle-même : « Pues lo siento, porque *eso* no es bailarina ni es nada » (La CP, II, 11, p. 231), réplique-t-elle à Enrique, agacée d'être comparée à ce qu'elle considère alors comme une fumisterie, au même titre que ces danseuses "yankees" dépourvues de toute technique de danse sérieuse, surtout en comparaison de l'incroyable difficulté du ballet académique.

Clotilde rencontra vers 1913, à Munich même, le danseur et chorégraphe russe Alexandre Sakharoff, venu s'y installer en 1908 pour poursuivre des études commencées à Paris. Ils formèrent bientôt l'un des couples les plus célèbres et mythiques de l'histoire de la danse (à partir de 1916-17), et se marièrent en 1919. Après des débuts à Londres en 1922, leur renommée s'étendit en Europe, en Chine et au Japon. Ils émigrèrent en Amérique du Sud en 1940 pour fuir la Seconde Guerre mondiale³ (Alexandre était juif) puis, de retour en Europe, ils ouvrirent une école à Rome (1952) avant de se retirer en Italie. Interprète d'une exquise musicalité selon le célèbre critique de danse André Levinson, la Clotilde chorégraphe reste très proche du style expressif de son mari Alexandre Sakharoff, notamment dans ses superbes solos (*Chanson nègre, Danseuse de Delphes, Faune*).

On perçoit donc plusieurs points communs avec Vera : une famille aisée

¹ Clotilde est l'*épouse* d'Alexandre Sakharoff et non sa *sœur*, comme dit Carpentier.

² Pour plus de détails sur ces deux danseuses, C. SAKHAROFF (1892-1974) et I. DUNCAN (1878-1927), nous renvoyons à notre Annexe II.3.1 sur les noms de la Danse dans La CP.

³ Cet exil précipité explique peut-être l'incertitude de Vera sur la destinée de Sakharoff dans la précédente citation : « no sé si vivía aún » (La CP, p. 489).

(bourgeoise plus qu'aristocratique, dans le cas de Vera), un bout de carrière à Londres au début des années 1920 (malgré le décalage d'une dizaine d'années entre leurs débuts de carrières respectives), une émigration en Amérique Latine avec leur partenaire en 1940 (Vera suit Enrique à Cuba en 1939, fuyant aussi la Seconde Guerre mondiale), et surtout, paradoxalement, des affinités artistiques. Car, si tout les sépare à l'origine, les deux artistes se trouvant à des pôles opposés du spectre esthétique et technique de la danse de l'époque (ce qui expliquait le dénigrement de Vera à l'endroit de Clotilde et sa vexation de lui être comparée), elles finissent par se rejoindre à travers leurs conceptions chorégraphiques, dans la création, donc. En effet, Vera va parcourir un long cheminement esthétique au terme duquel elle sera passée de la tradition russe strictement classique, de par sa formation initiale (dont les repères sont ses idoles Karsavina et Pavlova), aux apports des avant-gardes autant américaine qu'allemande inspirées par la danseuse "libre" Isadora Duncan : la transition entre ces deux extrêmes est évidemment assurée par son expérience au sein des innovateurs Ballets Russes, dont les chorégraphes, Michel Fokine et Nijinsky en particulier, ont été profondément marqués par Duncan. Soulignons par exemple que Fokine, encore maître de ballet au Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg et déjà réformateur, avant même son aventure chez les Ballets Russes donc, fut le plus fervent admirateur d'Isadora Duncan lors de sa première tournée russe (1905) et tenta d'imiter sa danse pour en assimiler la modernité et l'intégrer à son style chorégraphique.

- **L'empreinte d'Isadora Duncan : l'idéal classique grec**

Arrêtons un moment notre analyse sur l'apport d'Isadora Duncan à l'Histoire de la danse, sans lequel on ne peut comprendre ni le style des époux Sakharoff, ni la chorégraphie du *Sacre du printemps* de Nijinsky, références toutes deux fondamentales dans La CP pour la construction esthétique du personnage de la Vera chorégraphe.

Sur Isadora Duncan, la « yanki loca », Vera reproduit en réalité une opinion négative du personnage référentiel d'Anna Pavlova, exprimée lors de cette unique rencontre de l'héroïne avec l'idole de son enfance, à Londres :

“Todo eso de bailar sinfonías de Beethoven, la Danza Macabra de Saint-Saëns, son excentricidades traídas por la idiota norteamericana esa, que llaman Disidora, Isidora o Isadora... no sé. Un apellido escosés o irlandés...” — “¿Duncan?” —preguntó mi madre. —“Sí. Creo que sí...” (y había en su voz un evidente tono de desprecio) (La CP, II, 12, p. 252)

Carpentier se réfère ici probablement à la *Septième symphonie* de Beethoven, chorégraphiée en 1904 par Isadora Duncan, et au poème symphonique la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns (1874), qui n'a pas été utilisé par Duncan elle-même mais précisément par son épigone... Alexandre Sakharoff (!), en 1926 (à la suite de Mary Wigman en 1920). Signalons que *L'Ode à la joie* de la *IX^e symphonie* de Beethoven a également fait l'objet d'une danse par Irma Duncan (1934), une des "Isadorables" (disciples d'Isadora Duncan)¹. Dans l'esprit de la Pavlova référentielle de La CP, tous ces chorégraphes sont donc mis dans le même sac.

Par ailleurs, on y voit encore le subtil système allusif de Carpentier, qui densifie la moindre référence : la *Danse macabre* est aussi importante pour signifier la folie meurtrière des guerres européennes (plusieurs occurrences dans La CP, renvoyant à la mort) que la *IX^e symphonie* de Beethoven pour en dénoncer les idéaux en faillite dans *Los pasos perdidos*². Le rapprochement des deux références dans le contexte de la Première Guerre Mondiale (Vera s'installe à Londres en 1917-18) n'est donc pas fortuit. C'est pour fuir cette guerre que le père du héros narrateur, corniste dans un orchestre qui joue Wagner en Espagne, passe à Cuba en profitant d'une tournée de la Pavlova...

Dans cette citation, l'hésitation de Pavlova sur le prénom d'Isadora Duncan et sur la nationalité (« escosés o irlandés ») de son patronyme (Duncan était bien américaine d'origine irlandaise) est peut-être un jeu de Carpentier sur le nom "Duncan", roi écossais assassiné du *Macbeth* de Shakespeare, mais elle semble complètement invraisemblable quand on sait l'impact qu'avait produit Isadora à Saint-Pétersbourg lors de sa première tournée russe en 1905³, tandis que Pavlova était encore *prima ballerina* au Mariinski. Anna Pavlova elle-même avait en outre dansé le rôle-titre dans *Eunice* (1907), une chorégraphie de Michel Fokine imitant la danse de Duncan pour lui rendre hommage, comme le raconte Karsavina :

En réalité, *Eunice* était un compromis entre notre tradition et la Renaissance hellénique que symbolisait Isadora. Le rôle principal, tenu par Kchessinskaya lors de la création, était un résumé complet de l'art du ballet. Pavlova, qui semblait une figurine détachée d'une frise pompéienne, fut exquise d'un bout à l'autre de son rôle et sut donner à *Eunice* un grand style. Elle avait les pieds

¹ Parmi les adaptations chorégraphiques de symphonies de Beethoven, ajoutons encore *Danse symphonie, la Grandeur de l'Univers* (F. Lopoukhov, 1923), sur la *IV^e symphonie*.

² Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, voir *éd. cit.* pp. 96-97.

³ On pourra consulter les diverses éditions des textes d'Isadora Duncan : Paul MAGRIEL [éd.], *Nijinsky, Pavlova, Duncan, Three lives in dance*, New York, Da Capo Press, chronologie biographique p. 71 ; Isadora DUNCAN, *Isadora danse la révolution*, [textes et discours, trad. M-C. Peugeot], Paris, Anatolia, Editions du Rocher, 2002) et ses Mémoires (Isadora DUNCAN, *Ma vie* (1927), Paris, Gallimard, Folio n°3150 (réédition et traduction), 1987).

nus, ainsi que tout le corps de ballet ; plus exactement ses pieds semblaient nus : il suffisait, en effet, sans renoncer au maillot, de dessiner au crayon les dix doigts pour créer l'illusion de la nudité¹.

Nous pouvons supposer d'ailleurs que l'opinion négative première sur Duncan, mise dans la bouche de Pavlova par Carpentier, est une nouvelle trace des Mémoires de Karsavina. Car si cette dernière admira profondément Isadora Duncan et l'affirme avec vigueur dans ses Mémoires, elle y fit aussi, avec le recul, une analyse personnelle de l'intransmissibilité et donc de la pérennité de son art. Karsavina reconnaît d'abord l'apport fondamental de Duncan dans l'Histoire de la danse :

Isadora avait fait la conquête de tout le monde théâtral à Saint-Pétersbourg. Il y avait, naturellement, comme toujours, des "balletomanes" réactionnaires aux yeux de qui une danseuse aux pieds nus semblait injurier les principes fondamentaux et sacrés de l'Art. Je me rappelle que la première fois que je la vis danser, je fus complètement subjuguée. Il ne me vint aucunement à l'idée qu'il pût y avoir le moindre antagonisme entre son art à elle et le nôtre².

Mais Tamara Karsavina nuance ensuite son enthousiasme en expliquant que ce qui fit défaut à Isadora Duncan était un langage technique solide. En effet, sans lui, permettant surtout une connaissance parfaite des possibilités du corps obtenue par les recherches et les codifications successives au cours des siècles, Isadora Duncan devait nécessairement revenir au geste simple et spontané. De plus, sans l'appui de ce langage technique, seul garant d'un enseignement possible, la théorie de Duncan était et resta intransmissible :

Dans ses considérations techniques sur le ballet, qu'elle traite « d'art faux et artificiel », Isadora Duncan attaque aveuglément l'élément essentiel de l'art scénique : son caractère artificiel. Telle une enfant qui sait son alphabet mais se trouve encore incapable de lire un livre, dans sa vision sectaire et étroite, elle a posé en principe que l'art de la danse devait retourner à l'état de nature, c'est-à-dire à l'alphabet du début. Il eût suffi de lui objecter que la nature n'a jamais produit une symphonie de Beethoven ni un paysage de Ruysdael. [...]

Cet art était personnel par sa nature même, et ne pouvait rester que personnel. Je me suis rendu compte à la longue qu'enseigner ne consiste ni à inculquer votre science à l'élève, ni à modeler l'élève selon votre propre manière d'être. L'enseignement d'un art ne peut être basé que sur ce long travail qu'ont élaboré les siècles : la technique³.

Karsavina conclut ainsi sur le fameux ballet *Eunice* de Fokine :

Il nous était possible à nous – grâce à notre expérience – de danser à sa manière à elle, mais elle, avec la technique rudimentaire qu'elle possédait, n'aurait jamais pu nous imiter. Elle n'avait pas créé un art nouveau⁴.

¹ Tamara KARSAVINA le raconte dans ses Mémoires, *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. 17, p. 152.

² *Ibid.*, p. 150.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ *Idem.*

Michel Fokine lui-même (peut-être une autre source de Carpentier), qu'on dit tant influencé par Duncan dans son travail de chorégraphe au Mariinski puis aux Ballets Russes, critique lui aussi l'idée duncanienne d'un art spontanément naturel, sans technique :

Mi obra es la negación de la doctrina de Isadora. Para mí hay belleza en el movimiento en su esplendor natural. Pero él no es más que el comienzo. Hay que ir más lejos e idealizar los movimientos. En la danza no estoy conforme con aquello que es natural. La meta del arte ¿no es el perfeccionamiento de la vida en vista de la exaltación de la belleza y de la expresión? [...] He aquí su inmenso mérito, como su error es el haberse detenido en el camino¹.

Influencée par les recherches d'un français, François Delsarte², considéré comme le précurseur et le théoricien des principes fondamentaux de la danse moderne, Isadora Duncan est considérée comme la pionnière de la *modern dance* américaine. La rupture avec la danse classique occidentale réside principalement dans une "libération" du mouvement, dégagé de toute contrainte technique, qui vaudra à son style le nom de "danse libre". Dans un rapport intuitif à l'Histoire qui lui est contemporaine (Première Guerre mondiale, Révolution russe, émancipation de la femme...), Duncan se laisse imprégner de la vie sociale et politique de son époque. Quittant les États-Unis en 1900, elle fonde sa première école à Berlin en 1905. Le contenu politique de certaines de ses danses s'accroît après un séjour en Russie (1905, 1907, puis 1921 où elle fonde une école de danse à la demande du gouvernement soviétique³). Cet engagement politique est particulièrement présent dans *La Marseillaise* (1915), *La Marche slave*⁴ (1917), *Impressions de Russie* (1921), ensemble dont font partie *La Mère* et *Étude révolutionnaire*, et dans *Chants russes* (1924). Ces éléments ne laissèrent évidemment pas Carpentier indifférent, qui

¹ « Diálogos con Mijaíl Fokin », *Revista del Archivo Internacional de la Danza* (1934), cité par Pedro SIMÓN dans son prologue à la traduction cubaine des Mémoires du chorégraphe russe (1961), FOKÍN Mijaíl, *Memorias de un maestro de ballet*, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 1981, p. 11.

² DELSARTE, François (1811-1871), chanteur, théoricien du mouvement et pédagogue français, à l'origine du renouveau pédagogique de l'expression corporelle en danse. Les chorégraphes américains vont s'inspirer principalement de son abandon de la tradition axée sur la représentation pour passer à un art reposant sur l'expression, considérant le langage gestuel comme l'expression la plus directe de l'âme.

³ Isadora Duncan y épouse d'ailleurs le poète russe Serge Essenin en 1922.

⁴ L'ironie des références culturelles de Carpentier fait que cette *Marche slave* de Duncan (1917), sur la musique éponyme de Tchaïkovsky, contient l'hymne tsariste « *Dieu garde le Tsar* » tout comme *l'Ouverture 1812* déjà évoquée, qu'elle préfigure d'ailleurs. Mais si Madame Christine, dans *La CP*, voulait en faire un ballet patriotique tsariste conforme à l'esprit de Tchaïkovsky (nous renvoyons *supra* au chap. II.1.1.2 de la présente partie, « Pouchkine et la danse », p. 82), Duncan en fit au contraire une glorification de la Révolution imminente en hommage à la répression des émeutes de 1905 en Russie, et faisait fréquemment suivre cette danse d'un autre de ses solos, *l'Internationale*.

confia s'être passionné pour les Mémoires¹ de la danseuse « extraordinaire », la « révolutionnaire aux pieds nus », véritable « génie chorégraphique, un esprit de la danse, qui nourrit toute une époque de son art »². L'influence de cette figure, unissant danse et politique sur fond de révolution, semble donc manifeste sur le personnage de Vera.

En effet, Isadora se trouva toujours au cœur des mouvements de libération de son époque : sa danse en est la traduction artistique, l'exprimant par le dépouillement des contraintes vestimentaires (pieds nus, tunique flottante à la grecque) et des contraintes physiques (spontanéité, élan, parcours dans l'espace), le recours aux mouvements élémentaires en relation avec ceux de la nature comme la houle, l'onde, le souffle du vent. Sa méthode s'oppose au concept de technique : faire des gestes naturels (marcher, sauter, courir) ; retrouver les rythmes des mouvements innés de l'homme ; jouer du poids et de la loi de la gravitation ; donner un "lié" au mouvement qui ne s'arrête pas, une fluidité au geste qui se transforme en un autre ; respirer naturellement. Elle privilégie l'émotion comme source du mouvement : elle soutient son inspiration par la grande musique classique dont elle reçoit des émotions qu'elle traduit par le mouvement. L'abandon des pointes et de toute structure formelle constituent à l'époque une véritable révolution et produit un choc aussitôt transformé en rejet dans les milieux traditionnels de la danse.

Ce n'est pas cette option libératoire que choisira Vera puisque même dans son nouveau *Sacre du printemps*, elle conservera les chaussons à pointes chers aux Ballets Russes et à l'esthétique néoclassique. On ne peut pas dire non plus qu'elle affiche le même type de positionnement politique, du moins n'est-il pas conscient jusqu'à très tardivement. Par contre elle rejoint Duncan et les Sakharoff sur l'inspiration dans l'idéal classique grec : la révélation lui en est faite à Guanabacoa, devant les danses sacrées de la *santería*³ afro-cubaine :

Pero Vera no se reía. Según ella, esta noche, en Guanabacoa, habíamos tocado, por así decirlo, los ritos más antiguos de la humanidad. La *danza vertical*, danza de saltos de hombres, había acompañado siempre las ceremonias de adoración

¹ Il s'agit des Mémoires d'Isadora DUNCAN, *Ma vie* (1927).

² Sans en citer le titre, Alejo Carpentier parle de ces "mémoires" de Duncan dans sa chronique "El recuerdo de una gran danzarina" (*El Nacional*, Caracas, 15 septembre 1951), in *Ese músico...*, op. cit., tome III, pp. 27-28 (aussi dans *Letra y Solfa*, 2. *Ballet*, op. cit., pp. 53-55). L'expression d'inspiration biblique « esprit de la danse », précédemment observée pour désigner Pavlova puis A. Mercé dans La CP (Cf. *supra* note 4, p. 133), revient encore ici à propos de Duncan.

³ La *santería* est un culte synchrétique animiste, né vers la fin du XIX^e siècle, issu des religions africaines *yoruba* ou *arará* des esclaves noirs de Cuba, auxquelles se mêle le christianisme espagnol. Elle s'apparente au vaudou haïtien, avec l'invocation de nombreuses divinités (les *orishas*, aussi appelés *santos*) par la transe et la pratique de la sorcellerie.

al sol. En cuanto a lo que Gaspar había contado del sacrificio de una virgen -o de una mujer- con su mecanismo de sustitución, era el mismo de Ifigenia, ofrecida por Agamemnon en holocausto a los Dioses, y escamoteada a última hora por Artemisa, en tanto que una corza blanca -*allá* era una corza y no una cabra- era degollada por el sacrificador. (La CP, IV, 21, p. 398)

Ainsi, non seulement la double hache du *Santo* ou *Orisha* Changó fait étrangement penser à celle des attributs de Minos dans l'antique civilisation crétoise¹, comme le fait remarquer Enrique (p. 398), mais encore la légende africaine du sacrifice de Kasikanekua racontée par Gaspar (p. 397), dont il est question ici, semble presque calquée sur celle d'Iphigénie, ou de la fille de Jephthé tuée par son père, ou encore d'Aphrodite auto-sacrifiée pour sortir Adonis des Enfers (p. 398). Sacrifice, bien sûr, que Vera relie immédiatement aussi au mythe slave du *Sacre du printemps* et à la destinée de la Vierge Elue, donnant par son projet de recreation de ce ballet la cohérence à toute cette réflexion et s'inscrivant, non seulement dans le sillon invariable et universel des mythes depuis l'Antiquité, mais aussi dans la droite lignée de l'esthétique d'Isadora Duncan. Carpentier en avait explicité sa perception dans un hommage en 1952 :

[...] cruzó el Océano, un día, para promover un renacimiento de la danza antigua. Cuando el ballet empezaba, apenas, a librarse del academismo del Teatro Imperial de San Petersburgo, vegetando, en la Ópera de París, como un *divertimento* académico, sin vida, [...] Isadora Duncan causó una revolución tan profunda en el mundo de la danza que aún estamos asistiendo a la evolución de sus teorías...[...] Sin ella – la excéntrica americana, la “sin técnica”, la revolucionaria de los pies desnudos – no habiéramos conocido esas dos realizaciones cimeras del ballet moderno, que son *Dafnis y Cloe* de Ravel, y *La siesta del Fauno* de Debussy-Nijinski. Isadora nos ha hablado, en sus extraordinarias memorias, de sus largas meditaciones, en el Louvre, ante las vitrinas de las Tanagras, y los vasos cretenses, cuyo barro inmovilizó, para siempre, los gestos de la gran danza mediterránea – la que hace remontar el abolengo de sus gestos a las obscuras épocas de los misterios poseidónicos².

Carpentier insiste ici bien entendu sur le côté révolutionnaire de la danseuse (incarnant, par ses mœurs, son “communautarisme” libertaire, un art de vivre révolutionnaire qui enthousiasmait, indignait ou scandalisait délicieusement le monde bourgeois de son temps), et rappelle qu'elle a joué un grand rôle dans l'évolution esthétique des Ballets Russes, suscitant l'intérêt pour les racines grecques de la danse (les “vases crétois”, les “mystères de Poséidon”) comme une sorte de retour nécessaire à sa pureté originelle : les ballets cités ici, *L'Après-midi d'un Faune*

¹ Paul BOURCIER attribue d'ailleurs l'origine de la danse grecque à la Crète, attestée par des documents iconographiques, des terres cuites, sur lesquelles on retrouve l'usage de la ronde, du tournoiement. Voir son *Histoire de la Danse en Occident*, Tome I, *De la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, Coll. Solfèges, 1994, pp. 24-26.

² Alejo CARPENTIER, « El recuerdo de una gran danzarina », *art. cit.*, pp. 53-55.

et *Daphnis & Chloé*¹, en sont les résultats en 1912. Il rejoint à nouveau les considérations de Karsavina dans ses Mémoires :

Elle avançait, esquissant ces pas magnifiques, d'une simplicité toute pure que pouvait seule animer l'intuition du génie, et elle apparaissait alors comme l'incarnation légère de la paix et de l'harmonie, comme idéal classique ressuscité².

Dans les arts du XX^e siècle, cette passion pour la civilisation antique fut une des premières formes du primitivisme, un retour aux sources helléniques donc, quand l'aspiration primitiviste n'existait pas encore chez les peintres russes d'avant-garde. Alexandre Sakharoff, même s'il reconnaît lui aussi la carence de technique de Duncan, rappelle dans ses écrits le renouveau fondamental qu'elle apporta dans la danse : il compare la danseuse à une sorte de résurrection de Terpsichore, la muse antique de la danse, comme réincarnée directement en elle³. Il pose alors les principes de sa propre esthétique :

Ceux qui croient que la danse est un art indépendant et qui pensent que cet art n'existe pas de nos jours, mais doit encore être créé se demanderont de quels principes il faut partir et à quels exemples il faut se référer. A mon avis, de tels exemples ne peuvent être trouvés que dans l'antiquité grecque, chez un peuple qui plus que tout autre avait le culte du corps parfait et naturel sans toutefois séparer le physique et le spirituel. [...] [La danse grecque] est, à mon avis, à la base de toute véritable danse artistique⁴.

Le solo de Clotilde Sakharoff, *Danseuse de Delphes*, de même que son troisième et dernier solo connu, *Faune* (1938) – version personnelle de *l'Après-midi d'un faune* original de Nijinsky (1912) –, sur deux préludes de Debussy, en sont exactement le reflet, puisant aux sources grecques de la danse, comme Carpentier le soulignait dans la précédente citation sur Duncan. Dès sa première chorégraphie, Nijinsky avait scandalisé le public parisien choqué tant par la nouvelle esthétique du

¹ Inspiré à C. Debussy par une « églogue » de Mallarmé (1876), poème de 110 alexandrins, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1892-1894) fut chorégraphié par Nijinsky en 1912 (voir l'Annexe II.3.2 pour plus de détails). Bien que non cité dans La CP, *Daphnis & Chloé* s'insère parfaitement dans cet ensemble de ballets inspirés par la Grèce antique : sur une commande de Diaghilev, « Ravel compose une « symphonie chorégraphique » visant à restituer l'idée qu'il se fait de la Grèce à partir de l'image qu'en donne la peinture du XVIII^e siècle. » (M.-F. BOUCHON et N. CAUCHY, « Daphnis et Chloé », in LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 512). Fokine collabora étroitement avec lui pour le livret.

² Elle commente le ballet *Les Champs-Élysées* d'I. Duncan, sur la musique de Gluck. Voir Tamara KARSAVINA, *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. 17, p. 152.

³ Voir Alexandre SAKHAROFF, *Réflexions sur la danse et la musique*, Buenos Aires, Viau, 1943, pp. 70-71.

⁴ Alexandre SAKHAROFF, « Observations sur la danse » (1910), traduit par Clotilde Sakharoff, in *L'année 1913, Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, sous la direction de L. BRION GUERRY, Tome 3, « Manifestes et témoignages », avec le concours du CNRS, Paris, Klincksieck, collection d'esthétique, 1973, pp. 581-582.

mouvement que par la sensualité et même l'érotisme¹ du Faune incarné avec puissance par le chorégraphe lui-même². Puisant déjà à la veine primitiviste, ce ballet d'inspiration antique (le personnage fabuleux du Faune, mi-homme, mi-bouc, associé aux nymphes, aux dryades et à Bacchus), propose des déplacements inspirés des scènes de danses peintes sur les vases de la Grèce ancienne, tout comme avait fait dès ses débuts Isadora Duncan : les danseurs évoluent sur scène toujours latéralement, le corps de face et la tête de profil au public. Ce premier scandale des Ballets Russes ne faisait qu'annoncer celui de l'année suivante, *Le Sacre du printemps*, en 1913.

Après *Chanson nègre*, le premier solo de Clotilde Sakharoff qui renvoyait aux gospels, c'est-à-dire à la culture des Noirs américains, témoignant de son intérêt profond pour la culture africaine et ses dérivés, *Danseuse de Delphes* et *Faune* exaltaient donc l'idéal classique grec : une trilogie présentant une fusion syncrétique de divers primitivismes, qui rend hommage à la filiation Duncan-Ballets Russes à travers la figure du Faune³. Ainsi de Vera dans le roman donc, captivée par la danse afro-cubaine à travers les échos grecs qu'elle y perçoit. Nous en donnons un dernier exemple avec la transe de la *santera* :

Esto también es universal y antiquísimo, decía Vera: era la clásica “caída en posesión” de las sibilas, de las inspiradas, de las videntes, de las fornicadas por el Diablo... (La CP, IV, 21, p. 399)

Or, cette danse de possession des “sibylles”, les femmes qui transmettaient les oracles des dieux, danse dionysiaque de l'extase (la plus ancienne connue en Grèce), n'était pas sans connexion avec le culte d'Apollon à Delphes, dont la *Danseuse de Delphes* de Clotilde Sakharoff est inspirée. Selon Paul Bourcier, Dionysos apparaît

[...] comme le dieu du réveil printanier de la végétation, donc le dieu de la fertilité-fécondité : bien des rites dionysiaques sont des rites agraires et

¹ La scène masturbatrice du Faune sur l'écharpe de la Nymphé a marqué les esprits. D'autre part le pouce levé de la main tendue du Faune vers la Nymphé, symbolisant l'érection, est caractéristique de ce personnage, qui reste intimement lié à la figure de Nijinsky, même dans l'esprit des chorégraphes ayant imaginé des versions ultérieures. Il y révèle en effet son pouvoir exceptionnel de transfiguration sur scène, fusionnant totalement avec son personnage. Clotilde Sakharoff est une des rares femmes à avoir abordé cette figure traditionnellement masculine, quoique la canadienne Marie Chouinard en ait proposé une adaptation récente (1994).

² Le rôle du Faune, à l'esthétique révolutionnaire pour l'époque, inspira d'ailleurs ces magnifiques sculptures de Rodin, un des premiers défenseurs de Nijinsky, qualifié alors par la critique d'homme « au corps de bête mal dégrossi », « hideux ».

³ Notons, pour lui rendre justice, que Pavlova elle-même se laissa influencer par ces tendances primitivistes grecques, notamment dans deux de ses danses les plus connues : *Bacchanale d'automne* (un pas de deux sur la musique des *Saisons* de Glazounov) et *Dionysos* (musique de Tcherepnine et chorégraphie d'I. Clustine).

comportent l'ostentation du *phallos*. D'autre part, il est le dieu de l'*hybris*, enthousiasme, ivresse (dans son sens matériel et spirituel), transe, ex-(s)tase. [...] On le retrouve associé aux pratiques oraculaires d'Apollon à Delphes, aux rites du dieu guérisseur Asklépios, à la célébration des mystères d'Éleusis¹.

Nous avons labouré peut-être longuement ce champ en friche de la critique pour suivre la germination de ce qui, semé dans l'esprit de Vera, amènera la future récolte personnelle : les rites du culte dionysiaque, culte printanier et de la fécondité donc, sont tout à fait en rapport avec les rites slaves printaniers à l'origine de l'argument du *Sacre du printemps*, associant possession et sacrifice. La réflexion de l'héroïne sert donc d'annonce proleptique de ce qu'elle fera plus tard de cette découverte, dans sa propre chorégraphie.

- **L'œuvre d'art totale dansée**

Les figures d'Isadora Duncan et de Clotilde Sakharoff sont importantes à un autre titre dans La CP, servant de modèle à l'œuvre d'art totale que Vera reprendra à son compte pour son propre spectacle cubain et qui constitue la conception esthétique à la fois de l'héroïne dans La CP et, dans une certaine mesure, de son auteur Carpentier pour le roman lui-même. La pratique de l'art total dans le ballet a été évidemment aussi le propre des Ballets russes, qui associèrent systématiquement chorégraphes, compositeurs, peintres et décorateurs, et dont Vera a pu tirer toute une expérience et son inspiration future.

Isadora Duncan, qui se passa de décors la plupart du temps, puisqu'elle se produisait fréquemment en plein air, dans les jardins, ou bien sur une scène nue avec un simple rideau de fond bleu, avait une conception un peu distincte de l'œuvre d'art totale. Selon S. J. Cohen,

la danse d'Isadora Duncan marque la transition du concept pictural du spectacle au XIX^e siècle vers le concept architectural du XX^e siècle. Le premier concevait l'artiste et la scène comme des réalisations de motifs picturaux issus d'autres arts, tandis que le second conçoit l'interprète comme un élément d'une matrice scénique qui combine rythme, espace et lumière². (nous traduisons).

L'importance de la lumière dans le spectacle était le résultat du travail de Loïe Fuller³, une autre pionnière américaine de la danse ayant marqué fortement Duncan

¹ Paul BOURCIER, *Histoire de la danse...*, tome I, *op. cit.*, p. 28.

² Selma-Jeanne COHEN, *The International Encyclopedia of Dance, op. cit.*, "Duncan, Isadora": « Duncan's dance mark the transition from the nineteenth-century pictorial concept of performance to the twentieth-century architectural concept. The former conceived of the performer and the stage as realizations of pictorial motifs drawn from the other arts, while the latter conceives of the performer as one element in an onstage matrix of rhythm, space, and light. »

³ FULLER, Loïe (Marie-Louise) (1862-1928), comédienne, danseuse et chorégraphe américaine. Elle

lors de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, célèbre depuis sa *Danse serpentine* (1891) produisant des effets lumineux de draperies sous des projecteurs multicolores. Selon la même historienne de la danse, cette « matrice scénique » était imprégnée de l'esthétique du *Gesamtkunstwerk* (« œuvre d'art totale ») héritée de Wagner et de Nietzsche. Elle ajoute :

Duncan envisageait la danse comme une recreation de l'esprit du chœur grec. Contrairement aux danseurs modernes postérieurs, qui désiraient que la danse devînt un art indépendant, Duncan aspirait à ce que la danse servît de base à la réintégration des arts¹. (nous traduisons)

Bien qu'Isadora ne put réellement la mettre en pratique, puisqu'elle se concentra plutôt sur les relations entre l'art, l'esprit et la nature, cette conception de la fusion et de la réunification des arts fut la base de tout son travail.

Alexandre Sakharoff, le théoricien du couple de danseurs, affirme dès les premières pages de ses *Réflexions sur la danse et la musique* (Buenos Aires, 1943, édité en français) que le danseur ne danse pas *avec* la musique (en s'accompagnant de musique), mais qu'il danse *la* musique. Il exprime en réalité un principe plus vaste et qui sous-tend toute sa conception de l'Art, celui de la fusion ou de l'intégration des arts qui ne sont que divers moyens d'expression de la même chose. Tentant de définir ce qu'est la composition en art, il compare toute vraie création à de la « musique » : des sons, des mouvements, des couleurs, des formes et des lignes, etc. Ces réflexions sont en réalité issues de la collaboration d'Alexandre Sakharoff aux expériences de correspondances entre les arts de W. Kandinsky à Munich, travaillant à la création d'une « œuvre d'art synesthésique »². Ce peintre³ avait consacré

s'imposa « comme l'égérie de la Belle Époque : les symbolistes célèbrent la réalisation du « spectacle idéal », tandis que l'Art nouveau intègre à son imaginaire les volutes de cette « flora humanisée » » (M.-D. STROUTHOU, « Fuller, Loïe », in LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 512). Mallarmé, dans son *Crayonné au théâtre* en fait de belles évocations (voir *Divagations* (1897), *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres complètes*, vol. 2, dir. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Pléiade, 2003, pp. 174-178).

¹ *Ibidem*. « Duncan envisioned dance as the recreation of the spirit of the Greek chorus. Unlike later modern dancers, who would call for dance to become an independent art, Duncan called for dance to serve as the basis for the reintegration of the arts. »

² Cf. W. KANDINSKY : « The musician chose a series of works from among my water colours that seemed to him to be the clearest in terms of their musicality. Before the dancer joined us, he played this watercolour. When the dancer joined us, the piece of music was played for him, and he transformed it into dance, he was then supposed to guess which of the watercolours it was, that he had danced. », cité sur le site officiel des Archives de Danse de Cologne (Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK), qui ont créé les « Sacharoff Archiv » : http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/archiv_engl.html

³ Pour plus de détails sur Wassily KANDINSKY, qui figure parmi les peintres cités dans La CP, nous renvoyons à notre Annexe II.2.1 sur les noms des Arts plastiques dans La CP. Ses deux contextes de citation sont sa qualité de fondateur du Bauhaus, d'une part, sur les traces duquel Enrique aurait voulu se mettre lors de son séjour en Allemagne (La CP, p. 206), et, d'autre part, l'allusion à l'une

d'ailleurs près de quatre pages à la danse dans son célèbre essai *Du spirituel dans l'art*. Après y avoir rappelé que le retour d'Isadora Duncan à la danse grecque s'insérait dans un mouvement plus vaste de primitivisme en art, à la recherche de « vibrations plus subtiles de l'âme »¹, Kandinsky précise sa conception de la « danse de l'avenir » :

Cette danse de l'avenir, élevée ainsi au niveau de la peinture et de la musique actuelles, deviendra instantanément susceptible de concourir, en tant que troisième élément, à la *composition scénique*, qui sera la première œuvre de l'*Art monumental*. La composition scénique comportera tout d'abord ces trois éléments : 1. mouvement musical ; 2. mouvement pictural ; 3. mouvement chorégraphique.

Après ce que j'ai dit ci-dessus de la composition picturale, il est facile de comprendre ce que j'entends par le triple effet du mouvement intérieur (= composition scénique). [...] la composition sur scène sera possible grâce à l'action concordante ou discordante des trois mouvements indiqués ci-dessus².

L'analyse systématique qu'il développe dans son essai sur les rapports entre les couleurs, les formes, les intensités et l'espace qui les relie le conduit à énoncer « *le principe de la nécessité intérieure* »³ qui, pour lui, doit prévaloir dans tous les arts.

Ajoutons qu'en introduction à la traduction française des *Observations sur la danse* d'Alexandre Sakharoff par sa femme Clotilde, elle précisait que, dans l'optique de ce discours donné avant son récital à Munich, Alexandre « s'était sûrement concerté avec ses amis peintres, Werefkin, Jawlensky et Kandinsky, [ainsi que] le compositeur Von Hartmann [...], qui avaient suivi sa longue préparation »⁴. Cette collaboration entre peintres, compositeurs et chorégraphes n'est pas sans nous rappeler celles des Ballets russes ainsi que, dans La CP, celle de Vera avec les peintres Peláez et Portocarrero pour les décors de son *Sacre du printemps*.

Il faut préciser que Clotilde et Alexandre Sakharoff firent tous deux partie du cercle du *Blaue Reiter*⁵ (le Cavalier bleu), comme les artistes cités ci-dessus, et qu'ils

de ses premières œuvres abstraites exposées à Caracas (La CP, p. 614).

¹ Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1912), introd. par Ph. SERS, Paris, Editions Denoël, coll. Folio/essais n°72, 1989 rééd. 1997, p. 188.

² *Ibid.*, p. 189.

³ *Ibid.*, p. 190.

⁴ L. BRION GUERRY [dir.], *L'année 1913, Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, op. cit., Tome 3, pp. 581-582.

⁵ *Der Blaue Reiter* (Le Cavalier bleu) : nom adopté par un groupe de peintres qui se forma à Munich en 1911, avec le désir commun de rénover le langage artistique. Les fondateurs, V. Kandinsky et F. Marc, publièrent un almanach intitulé *Der Blaue Reiter*, formant, avec *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky publié la même année, les deux textes théoriques fondamentaux pour le groupe. La guerre y mit fin en 1914. Leurs théories mettent l'accent sur la spiritualité, l'anti-naturalisme et la non-figuration dans l'art. Ils tentèrent des recherches sur les affinités entre musique et peinture, sur la « musicalité des couleurs nécessaire pour que l'art devienne abstrait » (Kandinsky). Dans ce domaine, le *Blaue Reiter* influença le Bauhaus et toute l'évolution ultérieure de l'art abstrait. (Voir Lucio FELICI [dir.], *Encyclopédie de l'Art*, op. cit., « *Blaue Reiter, Der* », pp. 109-110).

affichèrent très vite leur volonté de créer des œuvres d'art totales, intégrant danse, musique et peinture ou sculpture. Clotilde eut aussi d'étroits contacts avec des amis sculpteurs, comme Georg Kolbe et Hermann Haller, auxquels elle servit de modèle et dont elle s'inspira pour ses danses. Si Vera puise donc, par l'entremise de Clotilde Sakharoff dont elle a une résonance dans le roman, aux sources du *Blaue Reiter*, elle rejoint son époux Enrique qui, dans le domaine de l'architecture, est fasciné par le Bauhaus qui fut très influencé par ce groupe. Bien qu'ils ne créent aucune œuvre ensemble, l'association des deux artistes protagonistes dans La CP tend déjà vers une correspondance des arts chère à Kandinsky.

Tous ces points de contact entre Clotilde Sakharoff et Vera établissent un réseau de sens suffisamment cohérent pour nous laisser penser qu'ils sont délibérés chez Carpentier, quoique très codés. En effet, aucune référence précise à la carrière, au parcours ou aux œuvres de ou des Sakharoff n'apparaît dans le texte : tout tient dans le portrait de Clotilde qui, tel un miroir, nous renvoie l'image de l'héroïne à travers cette ressemblance avouée par Carpentier. Mais derrière ce portrait, apparaît en filigrane toute l'épaisseur de l'allusion dont l'analyse nous a permis de préciser la démarche de Vera, son contexte et ses opinions esthétiques, ainsi que ses choix artistiques à l'heure de la création : elle s'inscrit parfaitement dans l'histoire de la danse de son temps¹.

Pour conclure sur cette approche de l'œuvre d'art totale que nous retrouverons chez Vera, soulignons que bien avant les recherches avant-gardistes du XX^e siècle que nous avons rappelées, et même le *Gesamtkunstwerk* de Wagner au milieu du XIX^e siècle, un antécédent esthétique fondamental pour Vera avait déjà les mêmes aspirations pour le ballet au XVIII^e siècle : Jean-Georges Noverre et son fameux « ballet d'action » ou ballet pantomime. Ce réformateur de la danse réagit en réalité contre la domination des « opéras-ballets » de Lully ou Rameau, où la danse n'était devenue qu'un simple divertissement, un « intermède ». Ces œuvres, déjà « œuvres totales » d'ailleurs, réunissant compositeurs, librettistes, chorégraphes et décorateurs ou machinistes, mais où c'est le chant qui primait, n'offraient à la danse qu'une place « en sous-ordre »². Noverre, en réformant les moyens techniques de la danse, ne

¹ Comme, en fait, le héros des *Pasos perdidos* qui, voulant régénérer la musique par le primitivisme, demeure complètement inscrit dans les recherches musicales de son temps. Voir Benito PELEGRÍN, Rythme libéré, *Alejo Carpentier. Écrire, décrire l'Amérique*, op. cit., pp. 41-55.

² L'expression est de Louis de CAHUSAC dans son *Traité historique de la danse* (ou *La danse ancienne et moderne*, tome III, chap. IX), cité par Paul BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident.....*, op. cit., tome I, pp. 158-59.

renie pas l'idée d'œuvre totale pour autant, héritée de l'art scénique baroque (opéras, ballets de cour, etc.). Car s'il revendiquait pour la danse une indépendance par rapport aux autres arts, c'est-à-dire une existence propre et aussi digne que la leur et non à leur service, il s'appuyait sur l'équivalence des arts exprimant les passions pour élever la danse au même rang que la peinture ou la poésie, notamment. Dans ses « ballets d'action », la danse retrouve la première place, et sert d'articulation à la musique, aux décors et costumes ou autres machineries.¹

II.1.3.3. Vera, entre *modern dance* américaine et ballet néoclassique

D'autres danseuses que Clotilde Sakharoff mentionnées dans La CP appartiennent à l'héritage de la révolution d'Isadora Duncan, non plus dans sa branche européenne mais américaine. C'est le dernier champ qu'il nous reste à explorer dans cette quête de la construction esthétique du personnage de Vera. La danse américaine évoluera d'ailleurs au cours du XX^e siècle dans deux directions différentes dont Vera est peut-être la synthèse : le courant de la *modern dance*, danse contemporaine pure, illustrée par Ruth Saint-Denis et Martha Graham, et le courant néo-classique, développé à partir des années 1930 par George Balanchine.

- **Combattantes pour la modernité : Ruth Saint-Denis et Martha Graham**

Ces deux figures de la *modern dance* américaine, très liées comme nous allons le voir, ne sont citées respectivement qu'une seule fois dans La CP : Ruth Saint-Denis y est qualifiée avec mépris, comme Duncan et Sakharoff, de « yanki con barniz de balinesa² » (La CP, p. 356), et Martha Graham est citée sans appréciation ou jugement particuliers par référence à sa compagnie à grand succès aux Etats-Unis, malgré l'emploi de danseurs noirs³ (La CP, p. 461). Elles ont pourtant leur part dans l'édifice du roman, pour l'influence qu'elles exercent sur une Vera confrontée à la définition de la danse à Cuba, avec ses problèmes politiques, sociaux et raciaux. Or, Saint-Denis a fait une tournée dans l'île (Vera l'apprend au cours d'un repas chez la

¹ Nous reviendrons amplement sur la fonction de Noverre et ses fameuses *Lettres sur la danse* dans La CP, voir notre Deuxième Partie, chap. III.2.1.1. Noverre réformateur et son « ballet d'action », p. 517.

² L'expression « barniz de balinesa » employée par Carpentier connote et condense culturellement à sa façon la passion pour l'Orient qu'avait développée Ruth Saint-Denis, imprégnée de l'orientalisme ambiant, et qui s'exprima dans des danses exotiques, notamment sa suite indienne (*Incense, Radha* et *Cobras*, en 1906 ; *Nautch* et *Yogi*, en 1908).

³ Graham fut une des toutes premières chorégraphes à intégrer des danseurs noirs dans une troupe.

Tante Comtesse), et Graham apparaît comme une chorégraphe engagée, une pionnière de la diversité ethnique, assumant les conséquences de ses positions sur sa carrière.

Aussi combattante qu'Isadora Duncan et aussi décriée qu'elle par les milieux traditionnels, Ruth Saint-Denis luttait contre les préjugés sociaux de son époque en fondant son œuvre sur un discours philosophico-religieux afin de lui donner une image de sérieux. « Lors de sa dernière phase créative, elle bascule dans un mysticisme où la danse devient une forme de culte et de réunification avec le divin »¹, qui n'est pas sans traces sur le personnage de Vera dans *La CP*².

Il faut noter aussi que le couple Ruth Saint-Denis et Ted Shawn³ est mentionné par Carpentier dans un article de 1961⁴ au sujet du destin de son livret de ballet *La Rebambaramba* (composé en 1927 sur la musique de Roldán). Lors de leur tournée à La Havane, ils auraient entendu parler de la partition et auraient eu le projet de monter le ballet à New York, ce qui ne put se faire puisque leur compagnie fut dissoute peu après. Carpentier raconte que Diaghilev fut également intéressé par le projet, qui se mit en marche, mais sa propre mort y mit fin. Le premier chorégraphe qui parviendra à monter enfin ce "ballet afro-cubain", près de trente ans plus tard, est, nous l'avons déjà dit, le Cubain Ramiro Guerra, un des modèles implicites de Vera. Dans *La CP*, l'anecdote de ces échecs premiers est relayée, outre l'allusion à Saint-Denis, par une transposition sur Balanchine de l'avortement du projet, puisque la collaboration qu'ambitionne Vera avec lui à New York pour diffuser son spectacle tombe à l'eau... Saint-Denis, Diaghilev, Ramiro Guerra, Balanchine : ces noms apparemment hétéroclites de l'Histoire de la danse trouvent leur homogénéité parfaite autour de l'héroïne de *La CP*.

S'ajoute à ce petit cercle de chorégraphes, y trouvant tout naturellement sa place, l'Américaine Martha Graham. Il y a d'abord une filiation directe entre Saint-

¹ Maria-Daniela STROUTHOU, in LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, « Saint-Denis, Ruth ».

² Nous renvoyons à la Troisième Partie, chap. II.2 : Vera, religion et rituel de la danse sacralisée, p. 660.

³ Ted SHAWN (1891-1972), danseur, chorégraphe et pédagogue américain. Engagé dans la compagnie de R. Saint-Denis, il devient son partenaire sur scène et, en août 1914, son époux. Dès l'été 1915, ils fondent ensemble, à Los Angeles, l'école Denishawn, où Shawn joue le rôle d'administrateur, pédagogue et chorégraphe. L'association artistique du couple prend fin en 1931.

⁴ Alejo CARPENTIER, "Trayectoria de una partitura" (*El Mundo*, La Havane, 18/01/1961), in *Temas de la lira y del bongó*, sélection de Radamés GIRO, La Havane, Letras cubanas, 1994, pp. 562-65.

Denis et Graham, puisque cette dernière fut disciple de la première. Formée à la Denishawn School¹, auprès de Ruth Saint-Denis et Ted Shawn et ayant dansé dans leur compagnie, Martha Graham fut imprégnée comme Duncan des principes de Delsarte puis de Duncan elle-même, dont Ruth Saint-Denis avait transformé en doctrine l'idée maîtresse qui était d'exprimer sa vie intérieure par la danse : pour Saint-Denis, la danse devint un acte religieux authentique ; pour Graham, elle retrouve sa dimension sacrée des origines, du rite². Aux grands ballets "mythiques", tirés des thèmes grecs, que compose Graham, s'ajoutent donc des chorégraphies d'inspiration rituelle (comme *Primitive Mysteries* en 1931), puis à dimension politique, reflétant l'époque des années 1930, troublée par une crise économique et sociale et des menaces de guerre internationale. Après des débuts très difficiles, elle vit son apogée dans les années 1940 et 50, dont témoigne Vera dans *La CP* (elle parle de son « succès »). Cette conception de la danse, sorte de "primitivisme" américain, est à rapprocher évidemment de celle de Vera, qui tente de replonger aux sources des rites afro-cubains, et adopte aussi un comportement engagé sans en avoir une conscience claire.

Mais la filiation se fait aussi à nouveau à travers la figure de Ramiro Guerra, qui fut formé à New York par Martha Graham dont il put intégrer l'école, influence fondamentale dans sa chorégraphie cubaine et sorte de révélation de la danse authentique. Lors de l'entretien qu'il nous a accordé à La Havane en 2005, Guerra nous confia qu'il avait découvert la grande chorégraphe américaine à La Havane, par des photographies exposées à la Sociedad Fotográfica sur sa troupe, accompagnées d'un livre qui le fascina. Profitant de la tournée des Ballets russes de Basil à New York où il abandonne la compagnie, Guerra rejoint Martha Graham elle-même, bénéficiant, puisqu'il n'a pas les moyens de payer et contre un peu d'aide à l'Ecole, de cours gratuits (comme avait déjà fait pour lui Verchinina, et comme fera Vera dans le roman, pour Calixto et les autres danseurs noirs et mulâtres qu'elle engage à La Habana Vieja). Graham le reçoit un jour chez elle et raconte qu'elle était venue également se produire à Cuba :

Después, sirviendo el té, me contó de su viaje a Cuba en los días del ataque a Pearl Harbor, que determinó la entrada de Estados Unidos en la segunda guerra mundial; cómo actuaban en Pro-Arte Musical, y cómo gran parte del público se

¹ Voir *supra* note 3, p. 149 sur Ted Shawn.

² Martha Graham définit sa propre technique fondée sur la respiration, par un jeu complexe entre tension et libération de l'énergie du corps, le *contraction-release* (contraction-relâchement). Intéressée par les théories freudiennes, elle prône un retour à l'authenticité de la danse : elle cherche la source du mouvement – au double sens du terme, point d'émergence, cause, et origine, racine. Elle la trouve donc au plus profond de l'être, qu'elle traduit par des tensions ou torsions.

levantó cuando bailaban *El penitente*. Fue media hora de conversación que jamás podré olvidar, por su calidez y por aquel gesto tan personal de no sólo haberme abierto las puertas de la escuela, sino que ante una situación específica lo reafirmó ya directa e individualmente sin que interviniera nadie. Fue otra experiencia inolvidable en mi carrera¹.

Fort des principes de Verchinina² et de Graham, Guerra rentre à Cuba en 1948 pour mener ses propres recherches sur le mouvement. Il décrit ainsi son travail :

Aquí pude confrontar mi técnica con la de mis alumnos y empecé a vislumbrar un modo específico de moverse exclusivamente de nuestros cuerpos. La cantidad de energía consumida, así como el uso de torso y caderas, como una línea de ondulación, un serpentear por nosotros, era muy ajena a la forma fuerte y atlética, cortante y angular de atacar el movimiento del norteamericano, que por otra parte me parecía maravillosa. Esas fueron mis primeras impresiones que inmediatamente puse en exploración durante el difícil entrenamiento a solas al que me sometía diariamente³.

Il nous confirme, douze ans après ce témoignage de 1993, que s'imposa à lui une quête d'un langage propre au corps cubain, dont les caractéristiques étaient particulières : une dynamique, un travail plus ondulant, résistant à la technique « angulaire » de Martha Graham.

Ce que nous avons voulu établir un peu longuement à travers ces citations de Guerra a pour but d'aider le lecteur à comprendre le contexte fictionnel dans lequel s'insère Vera en arrivant à La Havane pour tenter d'enseigner et de créer une danse à la fois adaptée et authentique : la particularité des corps de ses nouveaux danseurs, celui de Calixto en particulier, attire son attention et sera le moteur de sa chorégraphie "synchrétique".

Enfin, un dernier élément insère parfaitement Martha Graham dans le tissage serré de la "matière" dont est fait le personnage de Vera : elle fut une interprète historique et rare de la version du *Sacre du printemps* de Massine (1920), qui la marqua fortement par la puissance de sa musique, et que, dans le roman, Vera répètera aussi, dans le personnage de l'Élue, à Paris au sein des Ballets Russes de Diaghilev. Les hasards de l'Histoire font que Graham finira par créer elle-même, comme Vera dans le roman, sa propre version du *Sacre du printemps*, qu'elle n'abordera que très tard (à l'âge de 90 ans !), en 1984, que Carpentier n'a cependant pas pu connaître puisqu'il disparaît en 1980. Mais rejoignant par sa conception⁴ la

¹ Fidel PAJARES SANTIESTEBAN, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, op. cit., "testimonio de Ramiro Guerra" (1993), pp. 29-57.

² Nous renvoyons *supra* au chap. II.1.2.4. Le modèle du "seneur"... , p. 128.

³ Fidel PAJARES SANTIESTEBAN, *Ramiro Guerra...*, op. cit., pp. 29-57.

⁴ Graham réinterprète complètement l'œuvre où l'Élue devient symbole de l'artiste dans la société, à la fois élu(e) et victime à "sacrifier". Le sacrifice lui-même n'est plus conçu comme une danse de

version de Béjart (1959, quant à elle bien modèle de celle de Vera dans le roman, nous le verrons), avec une dimension plus rituelle et archaïque, cette artiste ainsi que son interprétation du *Sacre* nous semblent particulièrement intéressantes pour comprendre le projet chorégraphique imaginé par Carpentier : elles nous montrent l'éventail de possibilités d'interprétation contenues dans l'œuvre de Stravinsky que le romancier aura particulièrement bien senties.

- **L'héritage des Ballets russes : Balanchine**

Nous en arrivons au dernier maillon important de cette longue chaîne de chorégraphes référentiels qui, à travers leur existence de personnages dans le roman, aussi ténue soit-elle, marquent de leur sceau la carrière recomposée de Vera.

George Balanchine, cependant, est un des rares parmi eux à ne pas faire office de simple "figurant" dans le roman¹, mais à échanger directement avec l'héroïne et à interférer avec sa carrière directement dans le présent de la narration. Vera le tient « en très haute estime » (La CP, p. 162, nous traduisons), depuis qu'elle a travaillé directement avec lui² dans les Ballets russes du Colonel de Basil, et par affinité probablement aussi en raison de leur nationalité russe commune et de leur exil parallèle vers l'Europe puis le continent américain. De plus, dans le roman, ils ont le même intérêt pour les traditions afro-cubaines, y recherchant des sources d'inspiration ou de nouvelles voies d'expression. Vera, qui ne fait donc que marcher sur les pas de son prédécesseur, l'a appris lors d'un dîner chez la Tante Comtesse :

[...] Georges Balanchine acababa de estar en La Habana, con el ánimo de hallar algo interesante, coreográficamente, en las danzas de "cabildos negros" que aún subsistían en el país (La CP, III, 18, p. 356)

[...] aunque hubiese tenido que marcharse con las manos vacías, a causa de los prejuicios y escrúpulos de quienes le habían ocultado cuidadosamente lo que Gaspar me había mostrado en casa de "Bola de Nieve". Por lo mismo, si yo lograra montar un espectáculo danzario realmente original, fuerte, *distinto*, como yo lo soñaba, me pondría en contacto con Balanchine. (La CP, V, 25, p. 461)

S'appuyant sur ces points communs, Vera décide de le contacter et de solliciter son aide pour son projet du *Sacre*. Nous pouvons situer cette action avec certitude

mort, mais au contraire comme une danse d'accomplissement de la vie, convoquée pour faire renaître la nouvelle saison (Cf. le documentaire *Les printemps du Sacre*, document audiovisuel, Paris, Film Telmondis, La Sept Arte, 1993).

¹ Voir *supra* notre définition p. 47.

² Voir *supra* chap. II.1.1.3. Vera interprète, p. 97.

dans les années 1953-55¹, l'étape d'apogée de la carrière de Balanchine à New York : dans la réalité, ce dernier a pris la direction du *New York City Ballet* depuis 1948, à la tête duquel il restera jusqu'à sa mort. En arrière-fond de l'insistance sur ce chorégraphe, il y a aussi sa prédilection pour Stravinsky, dont il a chorégraphié plus de trente musiques, sauf, étonnamment, celle du *Sacre du printemps*. C'est l'une des rares musiques de Stravinsky dont Balanchine ne fit pas sa propre version dansée, alors qu'elle avait été créée spécifiquement pour le ballet, peut-être pour ne pas avoir osé s'attaquer, tout comme Martha Graham, à ce que tout le monde considérait comme un monument, un monstre sacré de la musique et de la danse. Le détail est opérant pour le roman puisque, Vera, de son côté, a donc la voie libre pour reprendre un flambeau arrêté en chemin par Balanchine, et prolonger ses recherches d'une part sur le *Sacre*, d'autre part sur les rites à Cuba, afin de fusionner le tout en un seul projet. Balanchine avoue son échec et le lui écrit d'ailleurs lui-même, dans une lettre :

y así veré, gracias a usted, lo que los cubanos me ocultaron en Cuba (La CP, V, 28, p. 506)

Agissant un peu comme une disciple à distance, Vera, on le voit, tentera de réaliser ce que le maître n'a pu faire. Son admiration pour le travail de Balanchine nous permet aussi d'en tirer des conclusions sur les similitudes que présentent à la fois sa conception de la chorégraphie et son esthétique scénographique.

De style néoclassique (il s'inscrit dans la tradition de Marius Petipa), Balanchine prône une beauté formelle tendant vers l'épurement – du mouvement aussi bien que de la scénographie – qui passe par un dépouillement des décors et des costumes. Éliminant ainsi tout ce qui peut brouiller la perception par le spectateur de l'élément dansé, auquel il donne priorité, il supprime aussi toute pantomime, donnant à voir la musique par la chorégraphie et s'appuyant sur la structure rythmique, la mélodie et le développement harmonique des partitions : « Voyez la musique et écoutez la danse », recommanda-t-il un jour, phrase devenue célèbre. Il s'établit ainsi comme un des tenants de la “danse abstraite”, parfois également appelée “danse pure” (pureté et abstraction allant souvent de pair comme en arts plastiques), qu'il développe dès sa participation comme chorégraphe à la dernière période des Ballets Russes de Diaghilev (1926-29), puis aux aventures des compagnies qui suivirent (1930-32). Cette esthétique abstraite, outre l'abandon de l'anecdote, du récit en

¹ Nous nous repérons dans la narration grâce à notre Annexe I.2. Organisation narrative et temporelle du récit. La réponse de Balanchine est reçue par Vera au chap. 28, après l'assaut du Cuartel Moncada (juillet 1953, chap. 26), et avant la Conférence de Bandoeng (avril 1955, chap. 29).

danse, s'appuie sur une volonté de structuration formelle du mouvement, une géométrisation des gestes et des pas, assemblage de formes et de lignes, pour construire une sorte d'architecture visuelle dans l'espace (ou *de* l'espace).

Pour atteindre l'épuration scénographique, il opte pour un plateau nu et des costumes qui dégagent la silhouette, imposant parfois de simples tuniques, maillots et collants académiques. C'est exactement la formule que retient Vera pour sa version du *Sacre*, avec des costumes dépouillés, « simples » :

[...] no habría que pensar ya en los trajes de la Rusia pagana. La sencillez de las mallas y de unos pocos atributos vestimentarios bastarían para representar un *misterio* sin fronteras, sin ubicación precisa [...]. (La CP, V, 25, p. 458)

... et des décors minimalistes :

Los pintores me habían dado precisos bocetos de trajes y decoraciones -que yo veía formadas de elementos muy sencillos, casi esquemáticos- [...]. (La CP, V, 28, p. 509)

Ya están acabando de hacer las decoraciones, que son muy sencillas y se componen de elementos móviles, intercambiables. Para la escenografía he tratado de evitar los bastidores y bambalinas que, además de ser *vieux jeu*, complican el montaje en las giras. (La CP, VI, 32, p. 573)

Vera adopte donc les justaucorps et les collants que Balanchine avait coutume d'utiliser dans ses créations, contrastant pour *le Sacre du printemps* avec les costumes folkloriques surchargés imaginés par Nicolas Roerich dans la version originale des Ballets Russes (1913). Elle s'inscrit par ces choix dans l'esthétique de la dernière période de l'illustre compagnie, car s'ils restèrent toujours attachés, eux aussi, au concept "d'œuvre totale", la tendance en fin de parcours fut à l'épure grâce à l'apport de Stravinsky, de Balanchine et du Cubisme, comme l'analyse Carpentier dans la chronique déjà mentionnée, "L'évolution esthétique des *Ballets russes*" (1929) :

Il est hors de doute que dans les *Ballets russes* s'est imposé, à partir d'une certaine date, un souci délibéré de simplification. [...] Et l'offensive contre le style décoratif, par les *Ballets russes*, ne se réduisit pas à l'utilisation d'esthétiques dépouillées. [...] C'est pourquoi l'art actuel – art de quintessence, de pureté lyrique – a relégué les somptuosités décoratives au champ de la publicité. Cela ne veut pas dire que des décorateurs comme Bakst et Golovine aient été incapables de réaliser un travail transcendantal. C'étaient de grands peintres. Mais leurs conceptions scéniques souffraient d'une erreur fondamentale : elles faisaient disparaître, littéralement, l'interprète sous un feu d'artifice de coups de pinceau magiques. Le décor remplissait tout¹...

Carpentier poursuit sa démonstration avec l'exemple des chorégraphies de Balanchine, justement, sur les musiques de Stravinsky (*Le Chant du Rossignol*, de

¹ in *Chroniques*, op. cit., pp. 104-106.

1925, et *Apollon Musagète*, de 1928) :

Lors de la récente saison des *Ballets russes* – décembre, janvier –, présentée à l'Opéra de Paris, nous avons eu l'occasion de comprendre clairement la cause de l'évolution vers la simplicité, subie par les spectacles de Diaghilev. En une seule soirée nous avons pu admirer le *Chant du Rossignol*, de Stravinsky, œuvre ancienne du compositeur, et *Apollon musagète*, sa dernière conception. [...] Dans ce ballet la danse est la perfection même. [...] Dans cette œuvre sans paroxysmes, sans trucs de mise en scène, sans ors ni tissus brochés, la danse existe à l'état pur. C'est la symphonie du geste, accompagnant la symphonie des cordes ; c'est le message lyrique de la forme en mouvement, synchronisée avec l'appareil poétique de Stravinsky. C'est le mouvement épuré, qui nous subjugué par son éloquence totale¹.

Puis il conclut sur l'inflexion esthétique des Ballets russes produite par le Cubisme, à travers Picasso notamment, qui accentua encore ce « principe de sobriété » :

Ici, comme dans tous les secteurs que son inquiète curiosité voulut explorer, Picasso a laissé une empreinte indélébile. Ses décors de *Parade*, *Le Tricorne*, *Pulcinella* et *Tableau flamenco*, sans être aussi austères que les décors actuels de Diaghilev, donnèrent un coup mortel au style scénique décoratif. [...] Ce principe de sobriété, ce vif désir de laisser à la danse ce qui lui appartient, et de soustraire la peinture scénique à toute emphase littéraire, est une autre des vertus que nous devons au grand exemple de discipline offert par le cubisme².

Cette réflexion de Carpentier est tout à fait en phase avec les opinions de l'époque à propos de la danse. Ainsi peut-on lire chez Jean-Louis Vaudoier, critique d'art contemporain des Ballets russes, la même analyse :

Immédiatement après les *Ballets russes* – et par eux –, l'imagination des artistes occidentaux s'est laissé collectivement séduire, et presque physiquement, par ces origines polychromes, par ce dynamisme des forces colorées. Plus tard, par réaction, les théories cubistes devaient faire admettre une esthétique purement linéaire et abstraite³.

Nous nous réservons de commenter plus longuement le rôle du Cubisme dans l'évolution esthétique globale des personnages de La CP, et particulièrement lors de notre analyse des origines du projet du *Sacre* dans l'esprit de Vera. Nous reviendrons également sur la fonction du *Tricorne* dans le roman, dont Picasso réalisa les décors et les costumes⁴.

¹ *Ibid.*, pp. 107-109.

² *Ibid.*, p. 110.

³ Jean-Louis VAUDOYER, "Souvenirs", in *L'année 1913...*, L. BRION-GUERRY [dir.], tome 3, *op. cit.*, p. 557.

⁴ Voir *infra* en Troisième Partie, p. 620.

Pour en revenir à l'esthétique balanchinienne, comme dans toute abstraction¹, sa chorégraphie vise à saisir l'essence du mouvement en dehors d'un contenu narratif ("l'argument", expression d'une intrigue – d'une "histoire" – par la danse, généralement reproduit dans un livret accompagnateur) ou discursif (illustration d'un message, d'un thème). Il tend vers la vérité du geste en soi et pour soi (sans autre but que sa propre réalisation).

Nous retrouvons d'ailleurs cette "danse pure", non anecdotique et géométrique, dans les observations de Carpentier sur la création contemporaine cubaine d'Alicia Alonso, analysée dans « Variaciones sobre el ballet » :

Pocas veces he visto tan bien alcanzado el ideal de danza pura que tanto preocupó a los maestros de baile, en estos últimos años : sobre un decorado que representaba dos marcos rectangulares en fondo neutro, ocho danzarines, vestidos con extraordinaria elegancia, en una cálida armonía amarilla-dorada-ocre, se entregan a una danza desprovista de toda anécdota, reducida a la mera plástica de los gestos [...]².

Ce n'est pas étonnant puisque Alicia Alonso a collaboré à des créations de Balanchine à New York, au sein du *Ballet Theatre*, de 1941 à 1948. Vera dispose donc d'un double référent pour modeler son esthétique (chorégraphie et scénographie), reproduisant les mêmes concepts dans sa version du *Sacre* dont le primitivisme peut être appréhendé comme un autre visage de la même quête que l'abstraction : celle de l'essence du geste.

II.1.4. La « Russe de Baracoa », entre légende et réalité

Nous consacrons ce dernier point de l'examen du personnage de Vera à une petite mise au point sur un autre de ses référents réels, modèle implicite (non cité) mais avoué explicitement par Carpentier en note. La critique a amplement glosé sur la quatrième de couverture de La CP (dans la première édition de 1978, chez Siglo XXI), qui apparaît comme « Apéndice » final dans l'édition que nous avons manipulée, sans questionner véritablement ce qui n'est autre que du paratexte, faisant à ce titre encore partie du roman. Or, le paratexte relève bien de l'analyse critique au même titre que le texte, sans que son contenu ni les liens qui le rattachent au roman

¹ Nous avons tenté d'en discuter la notion appliquée à la danse dans notre article "Paradoxes concrets de l'abstraction en danse", Marseille, *Détours magazine*, juillet 2003, p. 64-65.

² Alejo CARPENTIER, "Variaciones sobre el ballet" (*El Nacional*, Caracas, 14/08/1951), in *Ese músico...*, op. cit., tome III, p. 21 (aussi dans *Letra y Solfa*, 2. *Ballet*, op. cit., pp. 48-49). Ces réflexions concernent le ballet *Ensayos sinfónicos* d'Alicia Alonso, sur la musique de Brahms, *Variations sur un thème de Haydn*.

ne soient forcément à prendre au pied de la lettre.

Carpentier y “avoue” ses sources¹ et l’existence de modèles réels à ses personnages : des résistants en France et des compagnons de Brigades Internationales, l’un poète surréaliste et anarchiste, l’autre riche bourgeois new-yorkais, un troisième trompettiste cubain..., mais surtout deux femmes, sa propre mère et une autre Russe exilée à Baracoa.

La mère de Carpentier, Lina Valmont Carpentier, était bien russe de Bakou, éduquée dans le même « liceo imperial » que Vera dans La CP, le collège de Santa Nina, apparemment « amiga de Anna Pávlova » (sans qu’on sache trop bien comment puisque cette dernière est née et a grandi à Saint-Pétersbourg avant de rentrer très jeune à l’Ecole de ballet du Théâtre Impérial), aussi peu sans doute que la Vera du roman, malgré l’affirmation de l’auteur qui ajoute : « como la Vera de mi novela » ! (La CP, p. 767). Vera n’est à aucun moment dans le roman « amie d’Anna Pavlova », et ne lui a parlé qu’une fois dans sa vie dans une loge à Londres, comme peut le faire toute admiratrice de la grande étoile. Toujours est-il que la mère de Carpentier aurait servi de modèle pour le basculement possible d’une éducation bourgeoise de « Russes blancs » (tsaristes) vers un engagement révolutionnaire :

[...] se sumó a la resistencia francesa en La Corrèze, y terminó su existencia en La Habana, rodeada de jóvenes comunistas a quienes daba clases de ruso, totalmente identificada con el proceso revolucionario cubano. (La CP, Apéndice, p. 767)

De plus, Lina aurait eu une sœur appelée Vera, tante de Carpentier donc, apparemment source du prénom de l’héroïne du roman selon Carmen Vásquez, « que, además, dedicó no poco esfuerzo al ballet »². Quant aux souvenirs de Bakou racontés par l’héroïne dans le roman, ils seraient un mélange de ceux de la mère de Carpentier et ceux de Carpentier lui-même qui y fit un voyage avec ses parents juste avant la Révolution de 1917, pour effectuer les démarches de l’héritage maternel³. Pendant leur séjour, une révolte entre Mahométans et Arméniens éclata, et Carpentier

¹ C’est un phénomène habituel chez l’auteur qui inaugure le procédé du paratexte dès *El reino de este mundo* (1949), dont le fameux prologue est devenu texte fondateur du “Real maravilloso”. Nous excluons celui d’*Écue-Yamba-Ó* (1933) tel qu’il apparaît dans les tardives rééditions, puisqu’il a été rajouté bien des années plus tard par l’auteur (1975, La Havane, Ed. Arte y Literatura), en guise de justification aux « faiblesses » de son premier roman, mais où il ne manque pas néanmoins de donner des précisions sur ses sources historiques. Carpentier poursuit ensuite l’inclusion de « Notes » explicatives à la fin de la plupart des romans qui suivirent : *Los pasos perdidos* (1954), *El siglo de las luces* (1962 : la note s’intitule « Acerca de la historicidad de Victor Hugues »), *Concierto barroco* (1974)...

² Carmen VÁSQUEZ, « Enrique y Vera en *La consagración de la primavera* », *art. cit.*, p. 89.

³ Voir PURÓN, Víctor H., « Las tres Rusas de Alejo », La Havane, *Debate*, suplemento cultural de la Revista *Venceremos*, Año III, N°9, dic. 1989-Enero 1990, pp. 2-3 et 14.

se rappellerait très bien l'explosion d'une bombe qui faillit tuer l'occupant d'une voiture qui circulait alors dans une rue de Bakou¹, événement replacé dans l'enfance de la petite Vera (La CP, p. 425 et 467), obligeant sa famille à procéder à leur premier exil, vers Saint-Pétersbourg.

La seconde source d'inspiration féminine de Vera, la fameuse « Russe de Baracoa », a fait couler beaucoup d'encre à Cuba depuis les années 1970, et plus encore après la publication du roman de Carpentier, qui a fait plonger les commentateurs vers cette source livrée sur un plateau :

Un día, enterándome de que una culta e inteligente rusa vivía desde hacía muchos años en Baracoa (la población más remota, aislada y desatendida del país, hasta que una carretera, construida después de 1959 la situara cabalmente dentro de nuestra geografía) y, una mañana, alcanzada por la Historia en su lejano retiro, había sido despertada al grito de “¡Viva la Revolución!”, pensé en escribir esta novela, que primero hubo de titularse: *La rusa de Baracoa*. (La CP, Apéndice, p. 768)

Or, cette Russe a fait l'objet de toutes sortes de supputations et d'extrapolations contradictoires, sans qu'on se confronte véritablement au texte du roman pour trouver les indices réels que Carpentier livre au lecteur quant aux modèles artistiques de Vera. Car cette Magdalena Menasses Rovenskaya était bien une artiste, à ce qu'en disent les journalistes. Mais on lit dans certains travaux carpentiériens qu'elle était danseuse, la transformant en modèle idéal et tout trouvé de Vera (dans un roman qui s'appelait bien, dans les premiers projets de Carpentier confiés à la presse², *La Rusa de Baracoa*), alors qu'elle était en réalité soprano lyrique³, ayant eu ses moments de gloire au Teatro Nacional de La Havane... On lit même, comme chez Alexis Márquez Rodríguez, qu'elle était amie d'Anna Pavlova, par confusion, dans la lecture même de l'Appendice paratexte du roman, entre Lina Valmont et Magdalena Menasses ! :

El segundo referente es otra rusa, bailarina y también amiga de Ana Pavlova, que hacía años se había refugiado en Baracoa, un remoto y pequeño puerto cubano de difícil acceso, en el que aspira a vivir ignorada y borrosa, y a donde le llega la revolución cuando, al decir del propio Carpentier, un primero de enero que cambió radicalmente la historia de ése, su país de adopción, “había

¹ *Idem.*

² Sur la genèse du roman La CP et ses avant-projets qui s'étalent sur une quinzaine d'années de 1964 à 1978 (*El año 1959, Los convidados de plata, La Rusa de Baracoa...*), nous renvoyons notamment au chapitre I « Arqueología de una novela » de la thèse de Joëlle PIFFAULT-HAFSI, *La consagración de la primavera : hacia una novela en forma de ballet*, op. cit., pp. 7-78.

³ Nous nous fions aux journalistes RODRÍGUEZ DERIVET, Arieen, « La Rusa de Baracoa y de *La consagración de la primavera* », La Havane, *Juventud Rebelde*, 26 fév. 1986, BIANCHI-ROSS, Ciro, « La rusa de Baracoa », La Havane, *Revolución y cultura*, 11, 1987, pp. 40-44, et TESORO, Susana, « Verdadera historia de la Rusa de Baracoa », La Havane, *Bohemia*, 17 juillet 1998, Año 90 n°15, pp. 4-6, qui s'accordent au moins sur ce point...

sido despertada por los gritos de “¡Viva la Revolución!”¹.

Fille d'un conseiller du Tsar, Magdalena avait épousé Albert Menasses à Constantinople, avant d'arriver à La Havane en 1929-30, achevant le long périple qui suivit leur fuite de la Révolution russe. Ils y montèrent un négoce bananier avant de diriger l'hôtel Miramar à Baracoa², où cette Russe était la curiosité locale. Elle mourut d'un cancer en 1978, bien après son époux (1956), laissant un fils adoptif, René Frómata³. Si Rodríguez Derivet affirme, d'après les dires de ce fils adoptif, que Carpentier rencontra personnellement Magdalena Menasses et put s'entretenir avec elle pour son roman, Bianchi-Ross soutient que Carpentier ne l'a jamais connue, qu'il a simplement lu l'entretien réalisé par le poète et journaliste cubain Félix Contreras au début des années 1970, et que cette histoire le fascina. Tous ces journalistes s'évertuent à démontrer en tous cas à quel point Magdalena avait rejoint la cause révolutionnaire cubaine (sans doute pour mieux la faire « coller » au personnage de Carpentier... ou vice versa !), faisant des dons en bijoux et en argent pour les Comités de Défense de la Révolution cubaine et la Fédération des Femmes, jusqu'à se déposséder volontairement de son hôtel, devenu propriété de l'Etat. Contreras, pourtant, dans le premier entretien publié sur la Russe de Baracoa, qualifiait déjà d'« ambivalente, dual, sospechosa » une femme croyant aussi peu au destin de la Révolution cubaine qu'à celui du socialisme soviétique⁴...

Nous nous en tiendrons, pour notre part, au côté insolite de cette anecdote, une Russe originellement tsariste exilée à Baracoa et rattrapée par la Révolution cubaine, qui ne put qu'attiser la curiosité d'un auteur comme Carpentier. Et à la pirouette finale de l'Appendice de l'auteur, qui termine son texte comme un film, jouant en littérature comme au cinéma, pour mieux brouiller les pistes entre fiction et réalité :

Hombres y mujeres de destinos modificados, transformados, revertidos o superados, con su anuencia o sin ella, por la Historia de nuestro siglo : tales son los personajes de la presente novela, cuyo parecido con modelos reales era totalmente inevitable. (La CP, Apéndice, p. 768)

¹ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, « Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier », *art. cit.*, p. 150.

² TESORO, Susana, “Verdadera historia de la Rusa de Baracoa”, *art. cit.*

³ Ce nom de Frómata apparaît dans La CP comme patronyme d'une des familles de notables de Baracoa qui rivalisent à propos de leurs trois statues de la « Virgen de la Caridad del Cobre », exhibées lors des processions (La CP, pp. 628, 642 et 667).

⁴ DÍAZ CASTRO, Tania, « La Rusa de Baracoa que yo conocí », consulté sur <http://www.cubanel.org/CNews/y02/mar02/22a7.htm>

II.1.5. Conclusions sur la “nébuleuse” Vera

Au vu de la liste exhaustive de noms de danseurs et chorégraphes cités dans La CP, index que nous présentons en Annexe II.3.1, nous constatons que sur les quelques quarante noms, plus de la moitié sert de support à la construction du personnage de Vera en tant qu’artiste chorégraphique, interprète ou créatrice. Auxquels s’ajoute la multitude d’artistes implicites que nous avons examinés, non cités dans le roman, mais qui sous-tendent la carrière de l’héroïne, tels que le chapelet de danseuses des Ballets russes prénommées « Vera », le chorégraphe cubain Ramiro Guerra ou sa professeure Nina Verchinina.

La plupart des artistes référentiels cités que nous avons examinés existent dans La CP comme « personnages », concept que nous avons tenté de cerner au début de cette Première Partie pour les différencier des simples « noms-références » : La Argentina, Alonso, Balanchine Duncan, Karsavina, Fokine, Massine, Pavlova, Saint-Denis, Sakharoff, Toumanova, etc. Ils ont à un moment ou un autre une forme de contact avec l’héroïne ou un autre personnage du roman.

Seuls trois de ces personnages ont été qualifiés de « secondaires »¹, en raison de leur rôle assez actif dans le déroulement de l’action, de l’intrigue : “La Argentina” (Antonia Mercé), que Vera admire sur scène puis avec qui elle échange quelques mots, sert de révélateur à la conception de la danse, entre classique et folklore, qui servira à l’élaboration de son *Sacre* cubain ; Balanchine, après avoir été chorégraphe pour Vera, intervient dans le projet même de son *Sacre* depuis New York et sert de modèle esthétique à l’épure scénique souhaité par l’héroïne ; Pavlova, enfin, conseille la petite Vera, l’émerveille et sert d’idéal de grâce, de travail et de perfection dans le métier qu’elle exerce.

Tous les autres personnages appartiennent à la catégorie des “référentiels figurants”, existant bien comme personnages (ils ont été les collaborateurs de Vera dans les Ballets russes, ou sont vus sur scène, ou sont tout simplement présentés comme connus et/ou côtoyés par elle ou un autre personnage), mais sans rôle significatif dans l’intrigue, dans l’*action* proprement dite, ce qui n’implique pas, loin de là, l’insignifiance de leur rôle implicite dans la *construction* du personnage de Vera, nous espérons l’avoir démontré. Ils ne sont pas pour autant des ornements contingents servant à combler les interstices de l’écriture. C’est le cas de Karsavina en première position, mais aussi de Sakharoff, d’Alonso, de Fokine, de Graham,

¹ Nous renvoyons *supra* à notre Tableau synoptique des personnages référentiels artistes, chap. I.2.4 de la présente partie, p. 58.

Duncan ou Saint-Denis. Si ces deux dernières sont mentionnées par un personnage du roman qui les a vues (en l'occurrence Pavlova pour la première et l'épouse d'un magnat du sucre, invitée de la Tante Comtesse, pour la seconde, qui rapporte les faits à Vera), Sakharoff est en fait un cas limite, car aucun personnage n'affirme l'avoir vue en chair et en os ni avoir eu un contact avec elle, même si tant Enrique que Vera connaissent bien son visage (assimilé à celui de l'héroïne), qu'ils peuvent avoir vu en photo. Cependant, ils connaissent aussi son travail et sa danse, ce qui nous permet, comme danseuse contemporaine de l'action, au même titre que Graham ou Duncan, de l'inclure parmi les figurants.

Cela nous amène à définir, pour préciser l'« effet de réel » produit par les artistes historiques dans le roman, au-delà de leur contribution à « planter le décor » conjugué à « l'effet de datation » des événements culturels que nous avons commenté, une sorte « d'*effet-miroir* » du personnage référentiel figurant qui sert directement à l'élaboration de l'héroïne comme figure fictive, projetant et renvoyant sur elle à la fois son aura, son travail, ses traits physiques parfois (pour Sakharoff), mais aussi et surtout sa personnalité artistique, que Vera endosse tour à tour ou simultanément comme un manteau de patchwork harmonieux. Car son étoffe d'artiste est faite de toutes ces influences et ces esthétiques diverses, parfois opposées, qui s'interpénètrent en une seule personnalité romanesque. Nous pouvons ainsi qualifier Vera de « composite » aussi bien pour sa carrière d'interprète que pour son travail de chorégraphe. Le personnage ne crée pas une danse cubaine inédite et personnelle : Vera s'est nourrie d'une multitude de courants et d'expérimentations déjà existants, qu'elle a digérés et qu'elle restitue dans une « fabrication » condensée ou un « assemblage » personnel. Vera devient donc l'allégorie du processus même de l'écriture de Carpentier : homme sans imagination, disait-il de lui, qui n'invente rien, mais dont le talent réside dans sa capacité à manipuler son immense érudition et à la réorganiser dans une histoire et à des fins qui lui sont personnelles. Son besoin maniaque de précision documentaire et historique, exigence de son honnêteté, est au service d'un autre type d'imagination peu ordinaire dans son art de jongler en virtuose avec toute cette documentation.

II.2. Enrique, architecte en lent devenir

Le second narrateur de La CP, au sens littéral puisque c'est Vera qui ouvre le roman et qu'Enrique ne prend la parole qu'à partir du chapitre 3, est bâti sur une trame référentielle beaucoup plus restreinte quant au strict champ de son métier, l'architecture. Fort d'une vingtaine de noms rattachés à l'architecture¹, le cadre référentiel d'Enrique est en déséquilibre manifeste par rapport à celui de Vera pour la danse et ne peut rivaliser avec lui. En tant "qu'artiste au travail" donc, on peut estimer que son importance est moindre que celle de Vera : Enrique se situe à ce titre au second plan par rapport à elle.

Apportons immédiatement une nuance à ce que nous venons d'affirmer. En réalité, Enrique se construit beaucoup plus comme personnage par le champ de la peinture, domaine dans lequel les références fourmillent (quelque 120 noms et au moins autant d'œuvres citées ou évoquées²), que par celui de l'architecture, qui est pourtant son unique métier. En réalité, cela n'a rien d'étonnant si l'on considère la relation de proximité entre les deux disciplines dans l'Histoire de l'Art, à commencer par celle qu'établit Léonard de Vinci, peintre, sculpteur, architecte et ingénieur, tant admiré par Enrique pour son *Traité de la peinture*³, et cela jusqu'au XX^e siècle, dans le cadre du Bauhaus par exemple, un autre des modèles esthétiques d'Enrique. De plus, la revue d'esthétique qu'Enrique découvre à Cuba, centrale dans sa formation esthétique personnelle, l'*Esprit Nouveau*⁴, dirigée par Le Corbusier, son futur maître architecte, associait tous les domaines de recherche artistiques et présentait autant d'articles et d'illustrations sur la peinture et les autres arts que sur la construction proprement dite. À une époque où l'avant-garde recherchait des principes fondateurs applicables à tous les arts ainsi que des correspondances entre les différentes disciplines (abstraction, épurement, géométrisation, etc.), il semble logique que la formation d'Enrique soit pluridisciplinaire.

D'autre part, il faut bien reconnaître aussi que le personnage d'Enrique est

¹ Voir notre Annexe II.1.1. sur les noms de l'architecture dans La CP.

² Voir nos Annexes II.2.1. et II.2.2 sur les noms et œuvres des autres Arts plastiques dans La CP.

³ Il suffit de citer, dans le *Traité de la peinture*, le Livre du *Paragone* ou « parallèle des arts », dans lequel Léonard alimente la « querelle » de la Renaissance sur la prééminence parmi les arts, en plaçant « la peinture au sommet de l'activité de l'esprit » : Cf. LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, Textes traduits et présentés par André CHASTEL, Paris, Editions Berger-Levrault, 1987, p. 81.

⁴ Sur *L'Esprit Nouveau*, voir note 1, p. 181.

tellement chargé en références autobiographiques de Carpentier qu'il s'opère une sorte de compensation et de renflouement de sa substance par un autre biais. Cela explique que la critique lui ait donné tant d'importance, s'attachant aux éléments puisés dans l'expérience propre de Carpentier : études d'architecture, jeunesse à La Havane et poursuites par la police de la dictature, exil parisien, séjour en Espagne, retour à Cuba, nouvel exil à Caracas, nouveau retour à Cuba après la Révolution, etc. Nous n'insisterons pas sur ces aspects déjà amplement analysés par la critique¹.

II.2.1. Enrique rebelle : adolescent attardé et « vieil étudiant »

« Vieil étudiant » : c'est ainsi que le personnage se qualifie lui-même, lorsqu'il décide de reprendre ses études d'architecture à l'Université de La Havane après presque dix ans d'interruption :

Yo no podría estar inactivo... Seré un **estudiante viejo**. Tal vez el **más viejo** de la Universidad. Pero no tengo otro camino. (La CP, III, 19, p. 362, nous soulignons)

Il répètera la formule quelques chapitres plus loin, à New York, lorsqu'il prend conscience du temps écoulé depuis sa jeunesse sans avoir encore jamais travaillé de sa vie (il a au moins trente-deux ans !²) :

Todo eso me resultaba lejano, lejano, terriblemente lejano, y, sin embargo, cercano, cercano, tremendamente cercano, puesto que se unía a muchos recuerdos de años en que **creí alcanzar la madurez**, sin haber traspasado, en realidad, los límites de una **adolescencia prolongada**. Y nadie puede abjurar de su adolescencia. Y me preguntaba yo ahora si, a pesar de mis experiencias en las Brigadas, yo, todavía estudiante, **viejo estudiante**, había madurado mucho desde entonces [...] (La CP, IV, 22, p. 413, nous soulignons)

Sa maturité sera lente et difficile, nous allons le voir. Remarquons pour l'instant dans le style de ces phrases la signature de Carpentier, friand de parallélismes structuraux et des répétitions sous toutes leurs formes : « lejano, lejano,

¹ On les trouve traités dans des travaux sur le contexte et cadre référentiel historiques de La CP, surtout ceux de la Guerre Civile espagnole que Carpentier avait précédemment commentée dans une série de chroniques « España bajo las bombas » (*Carteles*, 1937), après le II^e Congrès des Ecrivains pour la Défense de la Culture auquel il participe, à Barcelone et à Valence en 1937 (avec visite de Madrid assiégée). Ces chroniques sont analysées et comparées aux passages de La CP par, notamment, ALTAMIRANDA, AZNAR SOLER, GNUTZMAN, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, RODRÍGUEZ CORONEL, VARELA JÁCOME, et d'autres...

² Après son retour à La Havane en 1939, il se passe encore plusieurs années avant l'obtention de son diplôme final, probablement en 1943 ou 1944 puisque l'annonce en est faite (La CP, V, 24, p. 442) après son voyage à New York (La CP, IV, 22) de janvier-février 1943 (le détail de cette date est donné p. 599 par les légendes et dédicaces de l'album photo que feuillette Vera). Enrique a donc entre 32 et 34 ans, d'après la précision sur son âge exact apportée au lieutenant chef de brigade révolutionnaire en 1961 : « cinquante ans » (La CP, p. 738), ce qui situe sa naissance vers 1910 ou 1911.

terriblemente lejano » / « cercano, cercano, tremendamente cercano ». Nous en profitons pour souligner qu'aucun des deux narrateurs n'a une langue autonome, différenciée : leurs monologues sont le reflet d'une même instance de réflexion, avec les mêmes ressorts.

Les années d'apprentissage d'Enrique s'étendent sur une bonne moitié du roman, puisqu'il ne se met réellement à travailler que de retour à La Havane, et encore très tardivement, seulement après y avoir repris ses études et obtenu enfin son diplôme d'architecte, c'est-à-dire à la trentaine bien sonnée, nous l'avons dit. Contrairement à Vera qui s'efforce de gagner sa vie, Enrique est donc le parfait exemple du *señorito* créole, un oisif (« Me era posible llevar una vida ociosa y contemplativa », La CP, p. 361), quoiqu'il en dise parfois (à Caracas, par exemple : « me dejaba llevar por una pereza rara en mí », p. 616), et qui peut se permettre de vivre entretenu. Sa tante lui envoie de l'argent à Paris (il séjourne presque dix ans en Europe sans rien produire) et, pour vivre à La Havane, il avoue lui-même qu'il pourrait se contenter de ses rentes (La CP, p. 361).

Dans cette première phase d'apprentissage, Enrique est passionné par l'architecture créole, coloniale, de son île. La veille de son expulsion vers le Mexique, il revient de Santiago de Cuba où il est allé étudier les maisons et monuments du patrimoine cubain :

[...] el día *aquel*, [...] —era una tarde de mayo—, metido [...] en un cuaderno donde quedaban mis mejores apuntes (mejores porque eran de factura rápida, briosa, de trazo muy suelto, con sombras conseguidas a yema de pulgar...) de viejas casas coloniales santiagueras, más toscas y provincianas, más añejas, por así decirlo, que sus contemporáneas de La Habana, por una cierta holgura dieciochesca, y que, por lo mismo, venían a completar útilmente mi documentación acerca de la arquitectura criolla, en vistas a un futuro ensayo o estudio, aun [sic] apenas esbozado, cuya laboriosa elaboración (nunca me fue fácil escribir) llenaba los tiempos muertos de constantes clausuras universitarias debidas a las repentinas y alternadas furias del dictador Machado. (La CP, I, 3, p. 124)

On constate donc que cette première passion de jeunesse, abandonnée par la force des choses, alors qu'Enrique subit l'exil qui détruit ses ambitions juvéniles (exactement comme Vera dans sa propre discipline), est celle qui lui correspond véritablement, puisqu'il ne trouvera l'épanouissement dans toute sa (courte) carrière qu'en revenant à ses premières amours, la restauration du patrimoine colonial justement, après la Révolution¹.

¹ Nous renvoyons *infra* au chap. II.2.3.2. Du bâtisseur aliéné au restaurateur patrimonial épanoui, p. 257.

Dans leur schéma synthétisant les diverses étapes vitales des deux protagonistes structurées en « cycles » européen et américain du roman, Juana Martínez Gómez et Enriqueta Morillas¹ mettent l'accent sur les parallélismes qui jalonnent les deux destinées des deux héros (séparation du milieu, période itinérante, résidence à Paris, perte puis recherche de l'amant(e), recherche de moyens professionnels, exil volontaire, etc.). À un niveau structurel inférieur du récit, nous trouverons le même type de parallélismes dans le déroulement de la carrière professionnelle d'Enrique et de Vera, qui connaissent des phases d'apprentissage puis d'exercice de leur métier avec obstacles, écueils ou réussites, avant un aboutissement heureux impulsé par la Révolution cubaine.

II.2.1.1. Un itinéraire « sartrien »

Dans l'étape chronologique de « séparation du milieu » selon les deux critiques citées ci-dessus, s'intègre donc le début de la phase d'apprentissage du métier d'Enrique, qui décide consciemment et volontairement d'intégrer l'Université de La Havane, pourtant qualifiée avec mépris de « Universidad de negros » par sa tante (La CP, p. 149), au diplôme de « mierda » selon sa cousine Teresa (p. 362) : on rêvait pour lui d'un cursus dans un grand *college* privé, à Yale, Harvard, Oxford ou Cambridge (pp. 127 et 149), dignes d'un bourgeois qui se respecte.

Cette décision d'Enrique marque effectivement sa première rébellion contre sa caste d'origine, le milieu bourgeois du Vedado : il choisit d'entrer à l'Université pour y apprendre l'architecture – une Université pour tous où les classes se mélangent –, et de se mêler à la jeunesse communiste de surcroît. C'est en tout cas son premier *acte* de rébellion qui manifeste, selon la critique Piffault-Hafsi, l'expression d'une dualité qu'il a expérimentée déjà tout jeune, comme nous l'apprendra rétrospectivement le contenu d'un rêve étrange². En effet, bien des années plus tard, pendant l'anesthésie de l'opération que le héros subira après sa blessure de Playa Girón, un grand rêve le conduit à l'enfance et aux premières oppositions contre la

¹ Juana MARTÍNEZ GÓMEZ et Enriqueta MORILLAS, avec la collaboration de Teodosio FERNÁNDEZ, « Tiempo y discurso en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier », in Actes du III^e Symposium du Séminaire d'Etudes Littéraires, *Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, 1 (ouvrage collectif), 1981, en particulier pp. 54-55.

² Voir Joëlle PIFFAULT-HAFSI, *La consagración de la primavera : hacia una « novela en forma de ballet »*, *op. cit.*, p. 187.

Comtesse¹ qui le menace de l'enfermer dans la cage des enfants noirs ramassés dans la rue par la police : pour se venger, le petit Enrique tire symboliquement sur sa tante avec son pistolet à bouchons (La CP, IX, 42, p. 759), allégorie, selon nous, en cette fin de roman, de l'effondrement de la bourgeoisie devant l'émancipation révolutionnaire du peuple. Cet *acte* donc, pour nous, est un *choix*, au sens presque sartrien du terme, plus courageux que celui de Vera finalement qui, certes, avait choisi très jeune (beaucoup plus jeune !) la vie difficile d'artiste, mais rêvait de l'école impériale prestigieuse pour toute famille bourgeoise et même noble de la Russie, sans renier son milieu².

Sartre place en effet le choix au cœur de sa pensée et établit, dans *L'Être et le Néant* (1943), que la liberté peut se définir comme choix, non seulement de quelque chose, ou d'un acte, mais également et surtout choix que l'on fait de soi. Cette liberté de l'homme face à son existence, en quête du sens de sa vie en construisant son essence (puisque « l'existence précède l'essence » selon la formule fameuse³ de *L'Existentialisme est un humanisme*, en 1946), passe alors aussi chez Sartre par un « choix d'être né » :

On ne choisit pas de naître à telle date, dans telle famille, dans telle classe sociale, bref dans *telle situation*. Mais on choisit tout de même d'être né dans la mesure où l'on s'en afflige ou l'on s'en réjouit, etc., autrement dit dans la mesure où l'on interprète sa situation dans le cadre d'un projet. Le choix n'est donc pas nécessairement sélection, il est assomption et en même temps dépassement de ce qui est⁴.

Ainsi, Enrique questionne-t-il sa naissance dans ce milieu bourgeois havanais et assume-t-il volontairement de ne pas en suivre les prescriptions. En ce sens, il fait

¹ Nous y voyons personnellement une réminiscence galdosienne à travers la déformation grossissante du réel (« todo es enorme, gigantesco », répété plusieurs fois, cf. La CP, p. 758) pour mieux le dénoncer, le parodier : c'est exactement la fonction du rêve (un autre cauchemar) de la petite Isabelita Bringas dans *La de Bringas* de Benito PÉREZ GALDÓS (au chap. VIII), satire allégorique de la cérémonie royale observée la veille et annonce prémonitoire de la future chute du royaume d'Isabel II lors de la Révolution de 1868 (voir, dans l'édition de A. Blanco et C. Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, les pp. 88-89).

² Dans la suite du roman, et surtout dans son « cycle américain », Vera renouera cependant avec une vraie liberté, non consciente d'elle-même comme engagement au sens sartrien, puisque apparemment apolitique et revendiqué comme tel, mais engagement quand même à travers ses actes : engagement social, en se mettant au service des autres pour les former, les faire grandir par la danse, par l'effort, leur inculquer des principes autant moraux que physiques qui déboucheront sur l'engagement révolutionnaire de ses disciples (Calixto surtout).

³ Dans La CP, nous en avons deux échos allusifs, un peu dénaturés mais clairement identifiables, d'abord chez Enrique, à propos de New York (nous soulignons en gras) : « a lo largo de calles donde el peatón desaparecía, **en esencia y existencia**, arrastrado, zarandeado » (La CP, p. 409) ; ensuite dans la bouche de Jean-Claude (par l'intermédiaire de la narratrice Vera) : « se enredaba quien tanto yo hubiese amado en los líos de **esencia y existencia** » (p. 523).

⁴ François NOUDELMANN et Gilles PHILIPPE [dirs.], « Choix », in *Dictionnaire Sartre*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 88.

acte de liberté sartrienne, dans la mesure où cette liberté commence en rompant avec son environnement familial et social : c'est donc son premier acte d'*engagement* aussi.

L'Université de La Havane devait dispenser à l'apprenti architecte une formation technique solide, vite interrompue par les agitations politiques auxquelles le protagoniste est mêlé : menacé d'emprisonnement à vingt ans par le dictateur Gerardo Machado, en 1930, son exil vers l'Europe via le Mexique est prestement arrangé par sa tante. Il a en effet participé aux mouvements estudiantins communistes dirigés par Julio Antonio Mella¹, assassiné par ce Machado, tyran notoire et pourtant intime et invité d'honneur de la tante comtesse qu'Enrique observe le fameux soir de la réception dans les jardins de la Calle 17, la veille de son départ :

Ahí tenía, a pocos metros de mí, a quien hubiese hecho derribar a balazos, en México, no hacía tanto tiempo, al recio, al magnífico Julio Antonio Mella —el hombre que me había dado una **conciencia de mí mismo**, que *me había enseñado a pensar por cuenta propia*, cosa bastante difícil cuando se ha nacido en un medio como el mío, donde nadie se topa con la Dificultad, con la **Contingencia**, con lo que ocurre mas allá del lindero de sus pertenencias; donde se tiene por noción fundamental que toda **Idea** ajena a la **Idea** de poseer no es **Idea** válida; donde se cree que sólo son reales y útiles los acontecimientos que actúan en nuestro provecho [...] (La CP, I, 3, p. 135, nous soulignons)

Cette longue citation exprime assez clairement, d'une part, les positions politiques du jeune Enrique hostile au capitalisme effréné de la Cuba matérialiste des années 1920-30, assumant désormais l'affrontement direct avec sa tante pourtant bienfaitrice – qui l'a recueilli et élevé après la mort de sa mère² – pour suivre son propre chemin, d'autre part la coloration sartrienne de sa pensée, que nous allons préciser.

Enrique est un "idéaliste" au sens littéral et philosophique du terme, c'est-à-dire accordant un rôle prééminent aux idées – sa répétition ironique du terme « Idea » avec sa majuscule toute platonicienne renvoyant à l'essence des choses, à la recherche du Vrai, d'une vérité du monde, et ceci à d'autres endroits encore de La CP –, mais aussi au sens ordinaire et dérivé de "l'idéaliste", c'est-à-dire le rêveur, confondant l'imaginaire avec le réel, qui a donc du mal à concrétiser ses *idéaux* justement, et à passer à l'action. Le passage qui suit immédiatement cette citation

¹ Julio Antonio MELLA (1903-1929), président de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) de Cuba, expulsé de l'Université en 1926 pour activisme politique, exilé puis assassiné à Mexico le 10 janvier 1929 par des mercenaires au service du dictateur Machado. Communiste avant la création du Parti cubain (1925) dont il est un des fondateurs, il avait contribué à créer en 1923 la Universidad Popular José Martí.

² « ¡Bien hizo tu santa madre en morir antes que ver esto ! » (La CP, I, 3, p. 126), lui lance cruellement sa tante en colère après la nouvelle de sa participation aux agitations communistes étudiantes.

nous montre en effet un Enrique incertain, le pistolet à la main, visant le tyran depuis sa fenêtre de chambre du 1^{er} étage (La CP, p. 135-136), et manquant cette occasion rêvée, l'aubaine inattendue de l'abattre depuis cet emplacement idéal, pour avoir trop longtemps hésité¹ : le brusque effondrement de la piscine artificiellement gelée sous la chaleur des tropiques sème la confusion dans le jardin, fait disparaître la cible et la met hors de portée. L'appréhension de cet épisode par Steve Wakefield sous le signe du « faux départ » (*false start*) dans le roman nous semble de ce point de vue tout à fait pertinente :

The other minor false start also occurs at the beginning of the novel, when Enrique almost assassinates the dictator Machado from his bedroom window, only being prevented by a bizarre turn of events [...]. At this point the narrative could have taken a dramatically alternative path: if Enrique had followed through with the assassination he might have become a fugitive like the protagonist of *El acoso*. So, the fact that he was initially drawn towards a strategy of terrorism constitutes a false start, and an alternative to Castroism as a political strategy is condemned. All of these minor false starts (Jean-Claude, Ada and Enrique's incipient ultraleftism) serve as components of the protagonist's respective apprenticeships, as thematic problematics that have to be set aside before history can proceed along its 'true path', and therefore as synecdoches for the major false start, which is the Spanish Civil War².

Le « faux départ » donc, que nous pourrions aussi qualifier d'acte manqué, constituerait selon Wakefield un désaveu de la solution du terrorisme au profit de la future lutte castriste, mais pour nous c'est plutôt l'aveu d'un acte non assumé chez un protagoniste qui n'est pas encore dans une démarche militante ni même vraiment *engagée*.

Ajoutons, pour revenir à la citation de La CP ci-dessus, que la « Contingencia » associée à l'« Idea » renvoie cette fois assez clairement à l'existentialisme athée sartrien qui pose la *contingence*³ radicale du monde, c'est-à-dire son absence en soi

¹ C'est aussi le problème du terrorisme posé par Camus dans sa pièce *Les Justes* (1949), dans laquelle un groupe de socialistes révolutionnaires préparent en 1905 un attentat contre le Grand-Duc, durant les trois premiers actes, provoquant des discussions sur la légitimité de la violence terroriste.

² Steve WAKEFIELD, *Carpentier's baroque fiction : returning Medusa's gaze*, Woodbridge (Grande Bretagne), Tamesis, 2004, p. 189. L'identification par Wakefield du même procédé, le « faux départ », chez les personnages d'Ada et de Jean-Claude en tant que premiers amants respectifs d'Enrique et de Vera, couple central du roman, sera examinée plus loin dans l'étude de ces deux personnages secondaires. Voir dans cette Première Partie le chap. II.3.1. Parallèles amoureux et artistiques..., p. 261.

³ Les éditeurs Michel CONTAT et Michèle RYBALKA rapportent cette définition sartrienne de la contingence dans leur notice sur *La Nausée* : « La meilleure définition de la contingence est sans doute celle donnée dans le texte même de *La Nausée* : « L'essentiel, c'est la contingence. Je veux dire que, par définition, l'existence n'est pas la nécessité. Exister c'est *être là*, simplement ; les existants apparaissent, se laissent *rencontrer*, mais on ne peut jamais les *déduire*. Il y a des gens, je crois, qui ont compris ça. Seulement ils ont essayé de surmonter cette contingence en inventant un être nécessaire et cause de soi. Or aucun être nécessaire ne peut expliquer l'existence : la contingence n'est pas un faux-semblant, une apparence qu'on peut dissiper ; c'est l'absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. » (p. 155) », *in*

de raison d'être, de justification, pour mettre en avant l'idée de liberté qui crée le sens. Enrique, qui « a appris à penser » avec un communiste lui ayant permis d'accéder à la « conciencia de mí mismo » (ou le *pour-soi* chez Sartre, transcendance de l'être, c'est-à-dire conscience d'être et présence à soi), semble avoir compris la contingence de *l'en-soi* (facticité de l'être, en tant qu'être qui simplement *est*) et de la liberté qu'il lui faut assumer. Il se démarque alors clairement de ces bourgeois cubains évoqués dans la citation *supra*, qui eux, ont toutes les caractéristiques du « Salaud » sartrien :

Le "Salaud" est celui qui a renoncé à sa liberté pour être-en-soi ; qui, faisant coïncider son être à son être social, adhérant ainsi à des valeurs extérieures qu'il prend pour des essences, fait preuve de cet esprit de sérieux défini dans *L'Être et le Néant* comme la "substantification rassurante et chosiste des valeurs"¹.

Les « Salauds » de bourgeois cubains adhèrent effectivement aux sacro-saintes valeurs de l'argent et du pouvoir, et vivent dans l'adhésion à leur apparence sociale dont ils multiplient les signes de la richesse, de la possession (« pertenencias », cf. ci-dessus) : on y décèle une conception marxiste de l'aliénation de l'homme par la concentration de ses actes, de ses pensées et de ses sentiments sur « l'Avoir » au détriment de « l'Être ». La réflexion d'Enrique s'apparente donc à la deuxième partie de *La Nausée* où :

Roquentin *attaque* ceux qui croient pouvoir échapper à la contingence en s'attribuant des droits et en se rattachant au passé. À la fin de sa visite au musée de Bouville, Roquentin peut dire : « Adieu salauds ! » et conclure que le passé n'existe pas².

Sally Harvey a proposé aussi une interprétation sartrienne de la description des bourgeois chez Carpentier, et ce dans l'ensemble de son œuvre :

Carpentier makes a clear distinction in his works between how his characters *should* play their roles, with an attitude of total commitment, and how they have in fact *chosen* to play them. One of the clearest examples of false use of one's role or destiny is provided by the bourgeois social circle, in which Carpentier depicts people's social behaviour as being governed not by a sense of responsibility and commitment, but rather by the dictates of society. The parallel with Sartre is clear: the inauthentic life of the role-playing bourgeoisie, their desire to live according to the image others have made of them, the way in which they cling to routine and tradition and their self-deception and escapism are all, according to the Sartrean existentialist viewpoint, outstanding examples of *la mauvaise foi*, or the refusal to face the fact that one is responsible for one's

Jean-Paul SARTRE, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1981, note 4, p. 1660.

¹ NOUDELMAAN et PHILIPPE [dirs.], « Salaud », in *Dictionnaire Sartre*, *op. cit.*, p. 445.

² Michel CONTAT et Michèle RYBALKA, notice sur *La Nausée*, in Jean-Paul SARTRE, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1672.

own destiny¹.

Il faut noter toutefois l'utilisation quelque peu anachronique des concepts évoqués à cet endroit du roman. Presque contemporain exact de Carpentier, né une année après lui mais mort la même année, en 1980, Sartre a profondément marqué la pensée de l'écrivain cubain, bien que n'ayant produit ses livres les plus connus qu'à la fin des années 1930 puis dans les années 1940 : des essais, *L'Être et le Néant* (1943), *L'Existentialisme est un humanisme* (1946), des romans, *La Nausée* (1938), *Les Chemins de la liberté* (1943-49), ou des œuvres théâtrales, *Les Mouches* (1943), *Huis clos* (1945), dont une citation tronquée « *el infierno de los demás* »² (La CP, p. 546) est la seule trace véritablement intertextuelle de Sartre qui n'est jamais nommé par ailleurs dans La CP. Or, si le Carpentier des années 1970, période de gestation de son roman, est donc parfaitement familier avec cette philosophie, son personnage Enrique ne peut l'être dans les années 1930 (départ de La Havane), même avec le recul des années, en 1937, date à laquelle toute cette réminiscence de jeunesse est rapportée, par analepse externe, à son interlocutrice Vera.

Ce n'est pas la première fois que Carpentier trahit la pensée sartrienne dans ses œuvres, et elle était particulièrement sensible dans *Los pasos perdidos* (1953). Si l'on en croit Rita de Maeseneer, le critique Mac Donald jugea assez sévèrement et de façon convaincante l'utilisation de Sartre dans l'œuvre de Carpentier – bien que le philosophe français ait été à l'origine de la fameuse théorie des *contextes* du Cubain –, en particulier dans *Los pasos perdidos* :

[...] La influencia del famoso filósofo francés en su obra se caracteriza por el eclectismo (bastante superficial), tal como lo demostró Mac Donald (1980) « Magical Eclecticism : *Los pasos perdidos* y Jean-Paul Sartre ». Mediante el análisis de ciertos conceptos sartrianos (*le regard, la plénitude d'être, l'authenticité...*) este crítico ha probado que no se refleja la esencia del pensamiento de Sartre, sino que ésta se mezcla con otras ideas y a veces se limita a los meros lugares comunes, al existencialismo popular(izado) de la posguerra³.

¹ Sally HARVEY, chap. VI : The Metaphor of the Theater, *Carpentier's Proustian fiction: the influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, Londres / Madrid, Tamesis, Serie A, Monografías n°158, 1994, p. 117.

² C'est Rita DE MAESENEER qui le souligne dans son essai *El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, p. 263. Le contexte citationnel exact est le suivant : « Y esto, forzosamente, acabaría por crear un clima intolerable para ambos – caídos en lo que alguien hubiese llamado : “*el infierno de los demás*”... » (La CP, V, 30, p. 546), à propos de l'impossible union du couple mixte Mirta-Calixto, qui risque un rejet raciste de la part des Noirs comme des Blancs à Cuba. Il s'agit d'un clin d'œil à la fameuse réplique « Pas besoin de gril, l'enfer, c'est les autres » de *Huis clos* de Sartre, renvoyant à ceux qui vous jugent.

³ Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, note 2, p. 263.

Ces appréciations de Mac Donald ne sont pas totalement fausses, puisque c'est effectivement pour une grande part un existentialisme superficiel, à la mode à cette époque, signe mondain des salons, que l'on trouve dans *Los pasos perdidos*. Cependant il faut souligner que ce verbiage existentialiste, surtout dans la bouche et le salon de Mouche (chez son ami X.T.H, en particulier), est conscient et voulu par l'auteur, jouant de cette simplification et de cette superficialité pour les besoins du récit et surtout de la caractérisation de son personnage féminin ridiculisé. Il n'empêche que le héros-narrateur des *Pasos perdidos* vit bien un drame existentiel sartrien semblable au Roquentin de *La Nausée*, ressentant presque physiquement cet écœurement caractéristique devant le néant du monde qui l'entoure et de son existence vide de sens : c'est probablement, comme pour Roquentin, la contingence du monde qui se révèle. Or, s'étant choisi une essence en rompant avec son milieu new-yorkais inauthentique et en s'établissant au fin fond de la forêt amazonienne, ayant lui aussi fait un *choix* et un acte de liberté donc, le musicien se donne ensuite des excuses, invoque des prétextes, des raisons mauvaises pour ne pas l'assumer, par une « *Mauvaise Foi* » toute sartrienne également, c'est-à-dire un mensonge à soi-même, souvent refuge de l'*angoisse* de la conscience tourmentée face à son néant, ou plutôt, dans son cas, face à la responsabilité totale qui découle de sa liberté. Rosario semble le comprendre et le juger quand il part : elle devine que le retour ne sera pas possible.

Ainsi en est-il également de l'itinéraire d'Enrique, dont on peut difficilement nier le caractère existentialiste car, tout de même, il mettra du temps avant le choix du militantisme actif, restant longtemps au stade du "militant mou", de l'intellectuel non engagé quoique compagnon de route du communisme. Il expérimente pendant des années l'évasion dans des attitudes de « *Mauvaise Foi* » :

Las gentes de la carretilla y del pregón [...] miraban lo que en los jardines de la casa sucedía, veían en nuestros lujos y despilfarros [...] una estampa, puesta al día, de lo que hubiese podido ser el Paraíso Terrenal. Pero yo sólo sabía que era ya, de hecho y por propia voluntad, un expulsado de ese Paraíso. Mordida la manzana de Cézanne, crucé el Mar Rojo de la Calle 25, donde eran casi cotidianas las turbamultas estudiantiles y —para gran despecho de la Señora Condesa, deseosa de hacerme un oxfordiano o un harvardiano—, ingresé en nuestra "Universidad de negros" (como decía ella) para estudiar arquitectura. (La CP, I, 4, p. 149)

On peut apparenter l'expulsion volontaire de ce « Paradis Terrestre » de la Calle 17 après avoir « mordu la pomme », fût-elle de Cézanne¹, à la disparition

¹ La référence picturale à l'un des tableaux les plus connus de Cézanne où figurent des pommes, telle la *Nature morte* (1890-94), la *Nature morte aux pommes et pêches* (1890-94), la *Corbeille de pommes* (1890-94), *Nature morte aux paniers de fruits* (1888-1890) ou *Nature morte avec l'amour*

symbolique de Dieu pour Enrique et la prise en main de sa propre destinée d'homme libre pour qui aucun Être Suprême ne choisit plus rien. Or, cette rupture, bien que figurée par l'image biblique de la Traversée de la Mer Rouge par Moïse – connotant à la fois la fuite d'Enrique, non d'Égypte comme les Hébreux mais de son berceau d'origine tout de même, et un salut par la recherche d'une Terre Promise encore mal définie –, renvoie humoristiquement à l'existentialisme sartrien communiste, donc plutôt athée. En effet, par jeu de mots sur la référence géographique de « Mer Rouge », cette recherche est marquée de la couleur rouge communiste, même si Enrique n'adhère pas franchement au Parti :

Yo nunca había sido hombre de banderas rojas ni de retratos de Lenin. Si en algo había tratado de ayudar a mis compañeros de Universidad, guardando y repartiendo proclamas, era porque me movía un innato horror a la arbitrariedad y al abuso de fuerza -digamos un abstracto anhelo de justicia, que en nada me ligaba a lo que llamaban “masas” o “proletariado”. Pero bastaba que quisieran privarme del derecho de levantar una bandera roja para que tuviese un irrefrenable deseo de izar banderas rojas en todas partes, aunque tampoco creía que un socialismo fuese posible en un país situado a noventa millas de las costas norteamericanas. (La CP, I, 7, p. 184)

Cet engagement reste donc « abstrait », propre du jeune nanti né avec une cuillère en argent dans la bouche (ou avec « una manejadora inglesa que te llevaba la “Ovomaltina” a la cama, con *cornflaques* y mantequilla de maní », selon la version humoristique toute cubaine de Gaspar, La CP, p. 388), qui fait sa crise d'adolescence un peu tardive, s'engageant « por impulso lírico » comme lui reprochera un jour le même Gaspar (*ibid.*).

Cette nouvelle liberté conquise, Enrique aura donc aussi du mal à l'assumer, ou plutôt à lui trouver un champ d'application, plongé constamment dans le questionnement pré-sartrien du sens de son existence, cherchant à combler ce vide vital qu'il ressent, obsédé par son « utilité ». En voici par exemple quelques traces dans le roman, à différentes étapes de sa vie, en commençant par ses années d'étudiant où, en plus de son « inutilité » fondamentale, il ressent la caractéristique *angoisse*¹ sartrienne (« angustioso clima de dilemas », cf. *infra*) :

Me dormí pesadamente, descontento de mí, descontento de todo, de todos, de **mi inutilidad**, de mi familia, de mi apellido, de mi destino [...] (La CP, I, 3, p.

en plâtre (v. 1895), fait suite à tout un développement réflexif antérieur d'Enrique qui cherche dans les grandes natures mortes (aussi bien classiques – Chardin – qu'impressionnistes – Cézanne – ou cubistes – Picasso, Braque, Gris) un antidote contre l'accumulation de tableaux romantiques *costumbristas* sur les murs de la demeure de la Calle 17. Sur toute cette réflexion esthétique, nous renvoyons *infra* à notre sous-chap. Vers l'abstraction par la peinture, p. 181.

¹ Chez Sartre, l'angoisse est surtout, nous l'avons dit, conscience de son néant, et de la responsabilité totale qui découle de la liberté de l'homme, désormais sans excuse, puisque rien ne s'impose d'en haut à lui et qu'il est le seul auteur des valeurs que son existence affirme.

139, nous soulignons)

[...] tengo ganas de hablar, de repasar mentalmente las peripecias de una aventura interior que me tuvo, durante largos años, viviendo en **angustioso** clima de dilemas (La CP, I, 4, p. 144, nous soulignons)

Puis, à Paris, d'abord déçu par le milieu intellectuel qui l'entoure, puis profondément blessé par la perte d'Ada ; enthousiasmé enfin par sa décision d'*engagement*¹ dans les Brigades Internationales et d'intégration dans une « collectivité » :

[...] aquellos días en que esperaba yo, con ansiedad, la caída del tirano Machado para volver a mi país, el único lugar donde -fuera de toda presión de añoranzas que se me iban acreciendo en la lejanía- sentía yo que podía **ser útil, hacerme necesario** en algo. ¿En algo? ¿En *qué*? No lo sabía. Ni lo había sabido *allá*. (La CP, I, 6, p. 171, nous soulignons)

Cuando ahora despertaba [...], regresaba a un mundo intolerablemente **desprovisto de sentido**. Todo me parecía ajeno, deshabitado, huero, inerte, irritante, **inútil, sin valor ni calidad**, en un aire que no podía respirarse por dos bocas. (La CP, I, 10, p. 216, nous soulignons)

Y llega la noche de la partida, noche en que por vez primera en mi existencia, perdido en una muchedumbre de futuros combatientes -serían cuatrocientos, quinientos, no sé... – uno entre muchos *unos*, unos que sumaban un conjunto, un todo, una **colectividad**, parte, a su vez, de una **colectividad** mucho más cuantiosa y universal, tengo la impresión de **integrarme en algo**, de **hallarme a mí mismo en algo** que, envolviéndome, arrastrándome, tonificándome, me trasciende, cobrando un **valor ontológico**... (La CP, I, 10, p. 226, nous soulignons)

Cette « valeur ontologique » de la « collectivité » qui subjugue Enrique est la compréhension soudaine, à travers l'engagement dans le corps des Brigades, du sens et de l'*essence* de l'être dans cette expérience nouvelle de l'*être ensemble*, de la communauté unie dans une cause suprême, à travers la découverte de la solidarité. Elle renvoie encore subtilement à Sartre et son « *essai d'ontologie phénoménologique* »².

À La Havane enfin, après le retour, Enrique ressent à nouveau l'*angoisse* (« angustiarne ») monter devant l'absence persistante de projet, d'action concrète autant professionnelle que politique, de réelle *essence* (« definición de mí mismo », cf. *infra*), puisque son précédent engagement dans les Brigades relèverait plus de l'acte compensatoire par dépit après la disparition d'Ada, servant d'échappatoire à

¹ Pour Enrique il s'agit ici d'un engagement littéral dans l'armée volontaire, mais qui concrétise l'*engagement* au sens plus large que Sartre définit par l'insertion de notre liberté au sein du monde. Il est ainsi constitué par tout acte ou attitude de l'intellectuel ou de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance au monde, abandonne sa position de simple spectateur et met sa personne, sa pensée ou son art au service d'une cause.

² C'est le sous-titre de son essai *L'Être et le Néant* (1943).

son vide d'être, que du véritable choix. Mais il se définira finalement, au cœur de la Révolution, après d'autres engagements intermédiaires dans la résistance cubaine, comme combattant puis comme architecte restaurateur du patrimoine colonial :

Yo estaba todavía indeciso -como detenido- ante algunos caminos posibles, aunque empezaba a **angustiarme** ante el tiempo que pasaba y añadía un día, cada mañana, a la crónica, hasta ahora **poco fecunda**, de mi existir. [...] Pero necesitaba afirmarme en una actividad que me condujera -cosa que me había faltado hasta ahora- a una **real definición de mí mismo**. (La CP, III, 19, p. 361, nous soulignons)

[...] pensé que, por elemental prudencia, sería oportuno ingresar en la milicia de mi centro de trabajo para situarme donde pudiese **ser útil** en caso de agresión o de un intento de desembarco de "marines" [...] (La CP, VIII, 41, p. 738, nous soulignons)

-“En estos momentos, **soy más útil** como arquitecto que como soldado”-dije. (La CP, VIII, 41, p. 740, nous soulignons)

À la fin du roman, le héros a enfin trouvé son propre « *chemin de la liberté* » (nous glosons le titre du roman de Sartre) dans l'exercice de son métier, mais il aura fallu plus de trente ans de long cheminement pour y parvenir. Son *engagement* final dans la cause de la Révolution cubaine, d'abord militaire comme pendant la Guerre Civile espagnole, se fait finalement à travers et par l'art, réconciliant dans cette *essence* enfin définie les idéaux politiques et artistiques, l'éthique et l'esthétique, à l'instar, peut-être, de ce Sartre et sa « littérature engagée »¹. C'est d'ailleurs aussi un écho assez fidèle à la fin de *La Nausée*, où le salut est double :

La fin du livre [...] propose deux possibilités de salut pour Roquentin : l'une, à peine esquissée, qui serait l'engagement, la solidarité pratique avec les autres [...] ; l'autre, évidente mais volontairement ambiguë, le salut par l'œuvre d'art. De ce dernier point de vue, *La Nausée* nous expliquerait comment on devient artiste et la fin du livre marquerait l'arrivée de Roquentin au seuil de la terre promise de la création².

II.2.1.2. Idéalisme “tolstoïen”

Nous avons amorcé plus haut une réflexion sur l'idéalisme du jeune Enrique tellement attaché au monde des idées qu'il en est paralysé devant l'action, comme le montre par exemple son incapacité à tirer sur Gerardo Machado. Cette paralysie velléitaire pourrait le rapprocher des hésitations d'Hamlet, mais quelques pages auparavant, au cours de la description de la maison de la tante comtesse de la Calle

¹ Sartre en expose la teneur notamment dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948).

² Michel CONTAT et Michèle RYBALKA, notice sur *La Nausée*, in Jean-Paul SARTRE, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1672.

17, Vera, écoutant le récit d'Enrique, fait en son for intérieur, par association d'idées, une référence explicite au roman *La Guerre et la paix* (1865-69) de Tolstoï, dont un des héros, Pierre Bézoukhov, nous paraît assez comparable à Enrique. Il nous semble important de restituer ici la citation concernant le roman de Tolstoï dans son intégralité :

Y se pueblan las galerías, los pórticos, las rosaledas, de una humanidad que, si elimináramos los árboles, las platas, que sólo conozco de nombre, se me vendrían a parecer, sorprendentemente, por el lujo de los atuendos, el relumbre de las joyas, la gracia de los peinados y la superficialidad de lo conversado por despreocupadas voces, a la humanidad, idéntica en gustos, afanes o inapetencias, que tanto he frecuentado, leyendo y releendo las páginas de una famosísima novela nuestra : esas imponentes señoras [...] esos jóvenes ociosos, seductores, bebedores, tarambanas, ocurrentes, que bien podrían llamarse **Dolokhov**.... Sí. Conozco ese mundo magistralmente movido en la novela genial. Es el mundo de los **Rostov**, de los **Bolkonsky**. Una tía suya, de quien me habla el cubano – et **condesa** de no sé qué y de no sé cuántos – se me parece sorprendentemente a un **personaje central** de la misma novela. Las doncellas en flor de un Trópico que tempranamente les hincha los escotes y redondea las caderas, bien podrían llamarse **Natacha** o **Helena**; el Country Club de allá es trasunto del Club Inglés de Moscú, donde se ofreciera el memorable banquete a Bagration durante el cual tuvo **Pedro Bezukoff** la revelación de la infidelidad de su mujer. El mundo que me pinta el cubano viene a prolongar en otra latitud – con más de un siglo de retraso – el de *La guerra y la paz*. –“No tanto, no tanto” –dice el otro, riendo. Y afirma que hago mucho favor a la humanidad que él evoca, al compararla con la de los príncipes y duques de Tolstoï... (La CP, I, 2, p. 121, nous soulignons)

Bien sûr, c'est avant tout l'atmosphère, les mœurs, la frivolité, l'oisiveté et le luxe de la bourgeoisie cubaine qui poussent Vera à associer ce milieu havanais aux aristocrates moscovites du roman de Tolstoï : le « personnage central » évoqué est sans doute la comtesse Rostov, mère de l'héroïne Natacha et de ses frères Nicolas et Pétia, dont le nom est associé à l'autre grande famille princière du roman, celle des Bolkonski, à laquelle appartient le jeune prince André. Pour représenter les diverses jeunes filles de l'histoire, Natacha, Sonia, Maria, Helena, etc., mises en parallèle avec les plantureuses cousines d'Enrique, Carpentier fait une incursion par Proust, à travers l'expression « doncellas en flor » qui renvoie au tome *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de *À la recherche du temps perdu*, référence que nous laissons volontairement de côté pour l'instant mais que nous reprendrons¹. Cela dit, pourquoi s'attarder plus particulièrement ici sur le personnage de Pierre Bézoukhov² ? Au-delà

¹ Nous renvoyons *infra* à notre examen des références proustiennes dans La CP, au chap. III.1.2. Le modèle proustien du personnage artiste, p. 295.

² Dans le Livre Deuxième, 1^{ère} partie, chap. 4 de *La Guerre et la paix* se situe l'épisode mémorable du banquet au Club anglais de Moscou, donné en honneur au Prince de Bragation, où assistent 300 personnes de l'armée et de l'aristocratie moscovite. Pierre Bézoukhov y confirme effectivement (comme dit Carpentier) ses soupçons sur la liaison de sa femme Hélène (Kouraguine) avec Dolokhov, qu'il provoque immédiatement en duel.

du décor, en effet, Enrique ne pourrait-il pas être rapproché de ce Pierre intellectuel, esthète, pacifiste et idéaliste, fasciné par la culture française (dont il déchantera, comme Enrique, d'ailleurs) ?

Pierre a fait ses études en France, à Paris, et en francophile convaincu, lorsqu'il revient en Russie au début du roman, il exalte la grandeur de Napoléon. Mais la guerre et l'invasion de Russie, qui culmine avec l'entrée de la Grande Armée dans Moscou en 1812, lui feront amèrement perdre ses illusions. Il n'est pas fait pour la guerre et ne part d'abord pas pour le combat, mais le sentiment patriotique est si fort chez lui qu'il finit par rejoindre le champ de bataille en "observateur" (bataille de Borodino), puis il refuse de quitter Moscou en flammes avec la ferme intention de tuer Napoléon avec un pistolet¹, ou un poignard. Entreprise qu'il ne mènera jamais à terme puisque Napoléon est depuis longtemps déjà en sécurité, installé au Kremlin :

Mais Pierre n'en savait rien ; complètement absorbé par l'immédiat, il se tourmentait à la façon des entêtés qui entreprennent l'impossible ; il se tourmentait, non pas à cause de la difficulté, mais parce que l'acte projeté répugnait à sa nature, qu'il craignait de faiblir à la minute décisive, et par conséquent de déchoir dans sa propre estime².

L'assassinat que Pierre n'aura finalement pas même l'occasion de tenter, Enrique le manque lamentablement dans *La CP*, justement assailli par ces doutes-là qu'exprimait Pierre, craignant la paralysie au moment décisif. Ainsi, la proposition de Philippe Hamon, dans son article que nous avons utilisé, sur le personnage référentiel (ici, fictif et non historique, héros d'un autre roman) semble fonctionner assez bien dans ce passage :

la référence à certaines histoires connues [...] fonctionne comme une restriction du champ de la liberté des personnages, comme une prédétermination de leur destin³.

Ajoutons que Pierre est un personnage visionnaire qui veut émanciper ses serfs et construire des écoles : un révolutionnaire en germe qui tranche avec les pratiques des Russes blancs tsaristes et aristocrates de sa caste, un peu comme Enrique, justement, le communiste rebelle qui finira par s'engager dans les Brigades

¹ Voir Comte Léon TOLSTOÏ, *La Guerre et la paix*, trad. française par Henri MONGAULT, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1952 (réimpr. 1990), Livre Troisième, III^e partie, chap. 27, p. 1174 : « son devoir était de cacher son nom, de rester à Moscou, de chercher Napoléon, de le tuer, de périr lui-même ou bien de mettre une fin aux malheurs de l'Europe, malheurs qui n'avaient dans l'esprit de Pierre qu'un auteur, le seul Napoléon. Pierre connaissait tous les détails de l'attentat commis à Vienne en 1809 contre la vie de Bonaparte par un étudiant allemand et il savait que cet étudiant avait été fusillé. Le danger qu'il affrontait pour remplir sa mission l'exaltait plus vivement encore. »

² TOLSTOÏ, *La Guerre et la paix*, *op. cit.*, Livre Troisième, III^e partie, chap. 33, p. 1206.

³ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 164.

Internationales puis dans les troupes révolutionnaires à Playa Girón. Quant à Vera, facilement identifiable sur certains points à cette Natacha Rostov fuyant Moscou avec ses parents devant les troupes napoléoniennes – comme elle-même avait fui Bakou avec les siens, lisant avec son père dans le train des pages de... *La Guerre et la paix* ! (La CP, p. 645) –, peut-être fait-elle à travers l'évocation de Pierre Bézoukhov l'annonce programmatique de son futur mariage avec Enrique après bien des aventures, suivant l'exemple de l'union finale de Natacha et Pierre chez Tolstoï.

D'autres parallélismes intéressants entre La CP et *La Guerre et la paix* seraient à relever, en particulier l'épisode, marquant pour l'héroïne, de l'accouchement de sa cousine Capitolina, chez Carpentier (La CP, II, 15, p. 291-95), avec celui de la princesse Lise, épouse du prince André Bolkonski, chez Tolstoï¹, que nous ne développerons pas ici car cela n'a aucun rapport avec le personnage d'Enrique. Nous concluons cependant sur cet exemple intéressant d'intertextualité qu'offre le grand roman russe avec un commentaire sur le possible parallélisme structurel entre les deux œuvres, déjà souligné par Roberto González Echevarría sans qu'il y ait apporté toutefois la moindre explication ou démonstration :

Pero, además, se había hablado de una trilogía sobre la Revolución, que suponemos se convirtió en esa novela grande, de 576 páginas, cuyo modelo parece haber sido, entre otros, *La guerra y la paz*².

Rita De Maeseneer ouvre un peu plus cette piste, sans s'y s'arrêter plus longuement :

La marcada insistencia en esta novela bastante al principio de *La consagración de la primavera*, no es un mero intento por parte de Vera de buscar símiles en su mundo cultural. Tampoco tiene relevancia únicamente el paralelismo entre el mundo burgués de la Tía y el mundo evocado por Tolstoï, ya que se vislumbra también el ambiente proustiano de « Las doncellas en flor ». La obra de Tolstoï puede haber constituido una fuente de inspiración más profunda para escribir *La consagración de la primavera*, novela épica sobre la Revolución Cubana³.

¹ L'inquiétude de la petite Vera durant les longues heures d'attente avant la fin de l'accouchement de sa cousine est très semblable à celle de Marie Bolkonski, soeur d'André dans *La Guerre et la paix*, assistant sa belle-sœur Lise le jour fatidique : Lise et Capitolina ont toutes les deux un accouchement très difficile, ponctué de gémissements et hurlements angoissants et interminables, présentés comme anormaux ; surviennent dans les deux cas d'abord une vieille sage-femme puis le docteur qui achève le travail ; revient également inopinément de la guerre le mari et futur père de l'enfant (Sacha / le prince André), puis naît enfin un fils (Dimitri dans La CP, Nicolas Andreïevitch dans *Guerre et Paix*). La seule différence (et de taille, tout de même) intervient à la fin : l'histoire tourne au drame chez Tolstoï puisque Lise meurt en couches tandis que Capitolina survit, et tout le passage de La CP sert symboliquement de figuration à l'avènement de la Révolution russe, en 1917, qui se fait lui aussi dans la douleur du sang versé... Nous renvoyons, pour une lecture du passage dans *La Guerre et la paix*, à l'édition de la Pléiade antérieurement citée, Livre Deuxième, 1^{ère} Partie, chap. 8 et 9, pp. 414-421.

² Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *El peregrino en su patria*, op. cit., p. 350.

³ Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., p. 326.

Elle appuie sa conviction de parallélisme structurel possible entre les deux romans, conçus comme « mélodrames historiques », sur le contenu d'une conférence de Carpentier, « Vigencia de Tolstoi en América Latina » (1960), qui pose dans sa conclusion *La Guerre et la paix* comme « arquetipo de la novela épica »¹ et modèle du roman latino-américain à venir, cubain en particulier :

Y si la Revolución cubana, tarde o temprano, habrá de traducirse en términos de épica novelesca, fecunda será, para su autor, una meditación de los métodos de indagación y de los métodos de expresión usados por Tostoi para escribir *La Guerra y la Paz*, obra al lado de la cual otras tenidas por muy históricas nos parecen falsas y caducas, tanto por el fondo como por la forma².

Mais d'autres passages de la conférence, pour nous, sont encore plus révélateurs de l'inspiration puisée chez Tolstoï pour construire et nourrir La CP, fruit d'une longue maturation puisque dix-huit ans séparent ces réflexions de la publication du roman de Carpentier. De nombreux éléments narratifs de *La Guerre et la paix*, « mundo que se asemeja sorprendentemente al nuestro »³, suggérés en passant dans la longue citation de La CP que nous avons reproduite plus haut, avaient déjà fait l'objet de rapprochements avec la réalité latino-américaine :

El salón de Anna Pavlovna es el que cualquier joven de familia burguesa, hidalga o adinerada, hubiese podido frecuentar en Lima, en Buenos Aires, en La Habana, en 1920. Había el mismo prurito de hablar francés – o inglés –, el mismo alarde de cosmopolitismo ilustrado, con temor, sin embargo, a las conversaciones demasiado serias o apasionadas. [...] Lucían las jovencitas su belleza, con gran preocupación por formalizar matrimonios que no siempre eran regidos por la libre elección [...]. **Dolokhov es el personaje que parece sacado de la vida latinoamericana de hace treinta años.** El dominio de Allysska Gori [*sic*] es idéntico – con cambios en la vegetación, desde luego – a las grandes haciendas de Cuba, de México, de Venezuela, conocidos en nuestra infancia. [...] las casonas de innumerables estancias e innumerables criados, cuyas cocinas resultaban de tal modo remotas que parecían situadas en otro país – todo ese universo que Tolstoi empieza a organizar en la primera parte de su obra, dentro de los decorados propios y de los marcos peculiares, nos resulta muy cercano, muy recordado [...]; mucho menos exótico o lejano de lo que debió parecer a un lector francés de 1920, pongamos por caso⁴. (nous soulignons)

Nous percevons dans cette citation un nouveau modèle possible de la tante comtesse d'Enrique, accueillant dans sa demeure d'aussi charmantes et insouciantes donzelles que celles de l'aristocratie russe : Anna Pavlovna, « demoiselle d'honneur

¹ Alejo CARPENTIER, « Vigencia de Tolstoi en América Latina » (juillet 1960), in *Conferencias*, sélection de V. LÓPEZ LEMUS, La Havane, Letras cubanas, p. 232.

² *Ibid.*, p. 233. Il s'agit des toutes dernières phrases de la conférence, qui s'étend de la page 227 à 233 du recueil.

³ *Ibid.*, p. 228.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

favorite de l'impératrice Marie Fiodorovna »¹, et nous retrouvons aussi le commentaire sur Dolokhov, posé dans La CP comme parangon du jeune *señorito* cubain. Quant aux fastueux jardins de la Calle 17, parfaitement conformes à la réalité cubaine dans la description de Carpentier² (tout comme l'intérieur, la disposition et la décoration de la maison elle-même, d'ailleurs), ils auraient pour pendant russe ceux de Lyssyia Gory³, la propriété du vieux prince Bolkonski, père d'André. Mais le plus intéressant de l'analyse de *La Guerre et la paix*, dans cette conférence de Carpentier, est sans doute son admiration pour les procédés techniques de construction du roman de Tolstoï, qu'il semble avoir repris presque à la lettre pour architecturer le sien. Il exprime d'abord une fascination pour la recherche documentaire minutieuse préalable d'un Tolstoï « que se entregara al acopio de datos que lo llevaría a construir su gigantesca novela »⁴, méthode que Carpentier lui-même s'est toujours imposée pour toute son œuvre romanesque :

Método que consistía en valerse de cuanto documento se ofrecía a su avidez informativa, acerca de la época que le interesaba. Sabemos el papel desempeñado por el examen de memorias y memoriales, de referencias de primera mano, de correspondencias diplomáticas, de datos recogidos de viva voz, en la elaboración de una novela que contiene, incluso, párrafos enteros de Thiers, citados casi textualmente⁵.

Il en est exactement de même pour la phase documentaire préparatoire de La CP : les exemples qu'en donne Julio Rodríguez Puértolas⁶ le prouvent (sources autobiographiques – voyages en Espagne, séjours à Paris –, mais aussi des

¹ Léon TOLSTOÏ, *La Guerre et la paix*, éd. cit., p. 3. Le roman s'ouvre sur une réception somptueuse dans son salon de Pétersbourg, à laquelle sont conviés les jeunes Pierre Bézoukhov et André Bolkonski.

² Nous avons pu le constater de nos propres yeux en flânant dans les jardins du "réfèrent réel" de la demeure de la Calle 17 du roman, sise au n°502 de la Calle 17 à La Havane, aujourd'hui *Museo Nacional de Artes Decorativas* (MNAD, depuis 1964). C'était avant la Révolution la demeure d'une riche propriétaire, María Luisa Gómez Mena Vila, Comtesse de Revilla de Camargo (par alliance), famille d'origine espagnole et de collectionneurs d'art. Elle fut construite entre 1924 et 1927 à la demande de son beau-frère, le riche millionnaire de l'industrie sucrière José Gómez Mena, d'après les plans des architectes français Virad et Destugue, sous la direction de l'architecte cubain Alberto Camacho. Il y vécut avec ses deux filles et son épouse, soeur de la Comtesse, qui finalement loua puis acheta la maison en 1929 lorsqu'elle perdit son propre époux. Elle remodela complètement sa décoration intérieure, ne cessa d'enrichir sa collection d'œuvres, et y célébra de nombreuses fêtes et réceptions, à la mesure de ce que rapporte Carpentier dans son roman, transposé sur la tante comtesse d'Enrique.

³ C'est l'orthographe de l'édition de La Pléiade citée. Nous ne savons pas d'où Carpentier tire la sienne, « Allyska Gori ».

⁴ Alejo CARPENTIER, "Vigencia de Tolstoi...", *art. cit.*, p. 228.

⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁶ Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, sur les traces documentaires de la genèse textuelle du roman, en fait une présentation instructive dans son Introduction à notre édition de référence de La CP (Clásicos Castalia, 1998), pp. 9-69.

documents historiques tel le rapport médical demandé à un certain Dr Fortú des Brigades Internationales, ou encore des entretiens avec des témoins historiques, comme le « *compañero Fernández* » de la bataille de Playa Girón...). Carpentier souligne ensuite le caractère précurseur des « mécanismes de montage » utilisés par Tolstoï :

[...] un sistema muy eficiente [...] por cuanto multiplicaba sus posibilidades de llevar de frente varias acciones [...]. Un casi aristotélico prurito de unidad de acción rige la arquitectura de novelas clásicas como *Madame Bovary* o *La educación sentimental*, de Flaubert, más o menos contemporáneas de la de Tolstoï. Y cuando se sustraen a ese modo de composición, nunca alcanzan a la vastedad de planos de una novela que tanto abarca el mundo de Alejandro como el de Napoleón; el de la diplomacia europea, el de la nobleza rusa, el del Coro popular, con varios ejércitos en marcha, los estados mayores en acción, el ámbito secreto de la masonería, las ideas mesiánicas de un Joseph de Maistre, o los intereses particulares (Lib. Cuarto, Cap. IV), que contrastan, por su sordidez, con el gran acontecer de la época. [...] Lo que sorprende además, en Tolstoï, es su poder de ofrecernos una visión general por medio del detalle. Una batalla puede ser resumida por la acción de una batería. Un pequeño episodio de la lucha nos revela el sentido general del momento histórico¹.

Il développe en réalité ici la substance d'une chronique antérieure, « *La guerra y la paz* » (1953), où il insistait déjà sur cette modernité de traitement de la narratologie apparentée à un « montage cinématographique »². Nous observons de même dans *La CP* ces plans parallèles juxtaposés, ainsi que ces “effets de zoom” globalisants à partir d'un détail, pendant la Guerre Civile d'Espagne ou la Révolution cubaine, autour de l'action d'Enrique, justement, puisqu'il est narrateur : la bataille de Madrid, les bombardements à Valence, les tirs sur la Playa Girón... Néanmoins Carpentier s'en est tenu plus modestement à deux récits simultanés seulement, rapportés par deux narrateurs (l'un à New York ou Caracas par exemple, tandis que l'autre est à Paris ou La Havane), par rapport à la prouesse tolstoïenne de « llevar de frente un movimiento de tres o cuatro relatos sincronizados bajo la ley de una realidad común »³, et c'est là la différence principale structurelle entre les romans *La CP* et *La Guerre et la paix* qui, lui, est raconté par un narrateur externe et omniscient permettant la multiplication des points de vue.

Nous ne pouvons plus douter, en tous cas, que Carpentier a puisé dans cette grande œuvre du XIX^e siècle russe les principaux ressorts de son roman, alternant le récit de petits destins individuels – ceux d'Enrique et Vera, bien sûr, mais aussi de

¹ Alejo CARPENTIER, “Vigencia de Tolstoï...”, *art. cit.*, p. 231.

² Alejo CARPENTIER, « *La guerra y la paz* » (*El Nacional*, Caracas, 6/11/1953) in *Letra y Solfa*, 7. *Literatura / Libros*, *op. cit.*, p. 89.

³ Alejo CARPENTIER, “Vigencia de Tolstoï...”, *art. cit.*, p. 232.

Gaspar, Teresa, Mirta, Calixto, etc., avec les tragédies personnelles, les disparitions, les liaisons heureuses ou contrariées, les parcours professionnels – avec celui de la grande Histoire, faite de (nombreuses) guerres et de moments de paix, contexte épique entre Europe et Amérique dont rêvait Carpentier. La CP est aussi le témoignage des grands changements que subit la société cubaine en l’espace d’un demi-siècle, sans doute beaucoup plus profonds que ceux de la nation russe en 1812, retrouvant son Tsar et son heureuse aristocratie après l’invasion napoléonienne.

II.2.2. L'éternel apprenti et les avant-gardes

II.2.2.1. Vers l'abstraction par la peinture

Très vite, la rupture d’Enrique avec son milieu ne se limite pas à la transgression de certaines règles de conduite, comme outrepasser la circonscription du territoire autorisé (en fréquentant des lieux, comme l’Université, hors du ghetto riche du Vedado) et sortir du cercle des gens de son rang (les grands bourgeois ne vont pas étudier avec le peuple), car il renie bientôt aussi les goûts picturaux de sa caste, prolongeant ainsi sa quête d’authenticité esthétique initialement architecturale. Ainsi, il rejette en bloc tous les tableaux qui couvrent les murs de la demeure de la Calle 17, collection centrale pour son éducation qu’il admirait pourtant autrefois.

Deux personnages, l’un fictif, José Antonio, l’autre référentiel, Le Corbusier sont à l’origine de cette soudaine prise de conscience chez Enrique et de son retournement esthétique radical. Effectivement, nous pouvons remarquer que l’enseignement de Le Corbusier commence dès cette étape, à La Havane, certes de façon indirecte puisqu’il se fait à travers la revue que ce dernier dirigeait, *L’Esprit Nouveau*¹, mais qui produit des effets immédiats : voulant prolonger ce premier apprentissage, Enrique n’aura plus tard en tête que de rechercher les conseils du grand maître architecte directement à son atelier parisien. José Antonio, quant à lui,

¹ *L’Esprit Nouveau*, est une revue d’avant-garde française mensuelle parue irrégulièrement entre 1920 et 1925 (28 numéros au total), vitrine de la création contemporaine, dirigée d’abord par Paul Dermée puis par Le Corbusier et Amédée Ozenfant. Le sous-titre, « Revue internationale d’esthétique » pour les premiers numéros puis « Revue internationale illustrée de l’activité contemporaine, arts, lettres, sciences, architectures », rend compte de l’étendue de son champ. Elle publia les idées du Purisme (sur lequel nous reviendrons), annonçant la nouvelle ère de la créativité humaine dans tous les arts en se fondant sur les idées de synthèse et de construction. Chaque livraison comportait des articles de critique artistique, littéraire et musicale, d’esthétique, d’architecture, parfois de politique générale, de science, des comptes rendus, des listes de livres et de revues, des “échos” artistico-mondains dans les premiers numéros, des coupures de presse politique dans les deux derniers, et de très nombreuses reproductions en noir et blanc (sans compter une en couleurs dans presque chaque numéro) de tableaux ou sculptures, avec une prédilection pour le Cubisme.

camarade étudiant d'Enrique mais peintre déjà accompli (« a ratos dibujaba con suma habilidad, atreviéndose ya con la “gouache”... », La CP, I, 4, p. 145), fait office de “passeur” des avant-gardes¹ et de “l'esprit” de Le Corbusier et Ozenfant. Devant la pourtant prestigieuse collection picturale espagnole², ramenée progressivement de Madrid par la tante Comtesse au cours de ses voyages, et qui couvre les murs de la Calle 17, José Antonio pousse un « ¡Qué mierda ! » (La CP, p. 145) de dégoût :

-“¿Qué quieres?” -había yo respondido a José Antonio: “La Señora es rica; pero su fortuna no llega a *Las meninas* o al *Entierro del Conde de Orgaz*”. -“¡Carajo! ¡Pero que no haya un Picasso, un Juan Gris, en esta casa!”... Mi desconocimiento de tales nombres me valió el préstamo de veinte y tantos números de una revista francesa -ya no muy reciente-, *L'Esprit Nouveau*, donde, en páginas impresas a color o en negro, se mostraban las reproducciones de cuadros desprovistos, para mí, de todo sentido. Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados sobre entrecruzamientos de trazos que eran como rejas de asimétricos barrotes; a veces, alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida, como hincada de cuñas -todo desprovisto de significado, de asunto, y peor aún cuando se alcanzaba a la geometría ascética y huera, superficie sin contenido ni discurso, de un indignante “artista” que fabricaba sus “obras” a regla, escuadra y cartabón, encerrando, entre rayas negras, unos rectángulos de color tan uniformes y planos que parecían conseguidos con pintura destinada a usos industriales... (La CP, I, 4, p. 145)

José Antonio, selon les critiques Baujín et Merino³, aurait pour modèle réel cet ami dessinateur et graphiste de Carpentier, José Manuel Acosta, qui, dans les années 1930, fut le premier à recevoir les numéros de *L'Esprit Nouveau* à La Havane qui se passaient de main en main dans son cercle d'intellectuels cubains, comme le confia un jour l'auteur lui-même :

[...] cuando todos estábamos haciendo poemas simbolistas, jugando con músicas verbales, cuando la pintura, en Cuba, era cosa de retratistas mundanos y hacedores de vulgares naturalezas muertas – tres cocos, una piña, dos anones –, [...] José Manuel Acosta fue el primer hombre en recibir en La Habana

¹ À ce titre, il nous semble intéressant de comparer la figure et le rôle de José Antonio auprès d'Enrique, lui ouvrant les yeux et le champ de la connaissance, de la culture, de la conscience de soi et de la société aussi, à ceux du Conservateur du Musée auprès du héros-narrateur dans *Los pasos perdidos*, l'arrachant à sa routine et à son mal être, faisant basculer sa vie en lui commandant cette mission dans la forêt amazonienne. Le modèle est sans doute à chercher encore dans *La Nausée* sartrienne où, pour le héros Roquentin, écrivain (un artiste lui aussi !), la rencontre avec l'Autodidacte dans la bibliothèque est également décisive.

² Nous ne nous attarderons pas ici sur les détails de cette collection espagnole romantico-*costumbrista*, qui compte quelques grands noms des XIX^e et XX^e siècles espagnols : Madrazo, Fortuny, Sorolla, Muñoz Degraín, Romero de Torres, Zuloaga, les frères Zubiaurre. Nous en réservons le commentaire pour une partie ultérieure consacrée aux tableaux-décors, voir *infra* dans notre Deuxième Partie, chap. II.2.1. Trois intérieurs bourgeois : La Havane, Paris, Caracas, p. 466.

³ José Antonio BAUJÍN et Luz MERINO, « El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española », in Alejo CARPENTIER, *A puertas abiertas : textos críticos sobre arte español*, Universidade de Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana 'Alejo Carpentier', 2004, p. 30.

aquella prodigiosa revista precursora que fue *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, donde aparecían reproducciones de cuadros de Picasso, Juan Gris, Léger, Braque [...]¹.

La ressemblance des prénoms, José Antonio / José Manuel, corrobore effectivement l'opinion des deux critiques.

Dans le passage du roman que nous avons cité ci-dessus, Enrique oppose d'abord d'emblée les grands noms du XIX^e siècle, apparemment usés avec le temps, démodés, à ceux du Siècle d'Or espagnol, Velázquez et Le Greco², indémodables, valeurs sûres du patrimoine universel posées comme intemporellement et unanimement admirées. Notons que Le Greco, redécouvert à l'époque, avait fait l'objet d'un dossier spécial de *L'Esprit Nouveau* n°3 (pp. 267-283) avec quatorze reproductions de tableaux en noir et blanc, dont évidemment *L'Enterrement du comte d'Orgaz* cité par Enrique. C'est tout naturellement, donc, que ce tableau sert d'introduction à l'évocation de la revue par le narrateur dans les lignes suivantes, qu'il feuillette médusé, décrivant ses différentes illustrations dans la longue digression que nous avons reproduite ci-dessus, assimilable à une forme d'*ekphrasis* « manifeste »³ mais allusive (puisque sans indication d'aucun titre de tableau particulier), proposant néanmoins des descriptions picturales précises.

- **Ekphrasis carpentérienne**

Arrêtons-nous un moment sur ce mot qui reviendra à plusieurs reprises dans notre analyse. L'*ekphrasis* (ou *ecphrasis*), terme de rhétorique ancienne (grecque), désignait effectivement un phénomène descriptif spécifique. Avant d'être précisément rattaché à l'œuvre d'art, l'*ekphrasis* désignait chez les rhéteurs de la Seconde Sophistique, Théon notamment : « un discours descriptif qui fait voir clairement l'objet que l'on montre »⁴, soit une description de tout sujet (actions,

¹ Alejo CARPENTIER, « José Manuel Acosta », La Havane, *Granma*, 22 mars 1973, p. 4, cité par BAUJÍN et MERINO, « El peregrinaje carpenteriano... », *art. cit.*, p. 27.

² Pour plus de détails sur *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656) et *El entierro del Conde de Orgaz* du Greco (1586-88), nous renvoyons à notre Annexe II.2.1 et II.2.2, respectivement sur les Noms et les Œuvres des arts plastiques dans La CP.

³ Alain BILLAULT, dans son étude sur les *ekphraseis* dans les romans grecs, après recensement de leurs diverses expressions, distingue les « ekphraseis latentes », où « des descriptions s'inspirent d'œuvres d'art sans que l'auteur le dise », des « ekphraseis manifestes », où « la référence à une œuvre d'art est explicite » (*La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, PUF, 1991, chap. L'œuvre, première partie : l'ekphrasis, p. 253). Ces « ekphraseis manifestes » n'impliquent pas d'ailleurs qu'il soit toujours possible « d'identifier précisément l'objet qui fut la source de la description » (*Ibid.* p. 254), ce qui est ici notre cas : c'est pourquoi nous la qualifions d'allusive.

⁴ Alain BILLAULT, *La Création romanesque...*, *op. cit.*, p. 246-47.

circonstances, moments, lieux, mythes, etc.) qui doit donner au lecteur le sentiment qu'il voit l'objet décrit. Parmi les sujets possibles d'*ekphraseis*, les œuvres d'art ont une place particulière, au point de dévier le sens du procédé pour le réduire finalement à cet unique objet. Philippe Hamon nous en donne la définition suivante :

Le terme *ekphrasis* mérite qu'on s'y arrête. Il désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. –, que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. [...] Il s'agit donc d'un beau développement "détachable" (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art. On comprend donc que s'y ébauchent à la fois une conception de la description littéraire comme valeur autonome, comme morceau de bravoure indépendant où s'inscrit une sorte de métalangage incorporé (une "mise en abyme" de l'œuvre d'art), et où, sans doute, s'esquissent les premiers linéaments de ce qui va se constituer peu à peu comme le discours de la critique littéraire et la critique d'art¹.

Philippe Hamon poursuit, en introduction à des exemples concrets du procédé dans l'histoire de la littérature, sa tentative de définition de l'*ekphrasis* grec en précisant ses fonctions possibles :

Ce terme, curieusement absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction, telle qu'elle apparaît dans une œuvre littéraire. Ainsi de la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* d'Homère², ou de celle de la tapisserie de mariage de *Thétis et Pélée* chez Catulle, ou des tapisseries murales du château de Jeanne dans *Une vie* de Maupassant, ou des tableaux peints par Claude dans *L'Œuvre* de Zola, ou de *L'Eclatante victoire de Sarrebrück* de Rimbaud. La littérature alexandrine (Longus, Lucien, Héliodore, Philostrate de Lemnos, Achille Tatius) en fut friande. "Salon" avant la lettre, beau morceau décoratif détachable, l'*ekphrasis* peut être aussi, pour l'écrivain, le lieu, le moyen ou le prétexte d'une réflexion théorique sur son propre art, sur ses propres techniques d'écriture, fragment théorique et critique en quelque sorte incorporé à la trame même de sa fiction³.

¹ Philippe HAMON, Introduction, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 8.

² Philippe Hamon précise encore qu'il s'agit de l'*ekphrasis* la plus ancienne et la plus célèbre : la description du bouclier d'Achille (*Iliade*, chant 18) forgé par Héphestos « sera citée à satiété par toutes les rhétoriques qui parleront de la description », et où « le descriptif y exhibe des liens privilégiés avec le didactique : il y a de l'encyclopédique dans ce bouclier dont le cercle (*kuklos*) enferme le monde entier dans son orbe » (*Ibid.*, p. 119).

Barbara Cassin, qui propose une étymologie du mot (de *phrazô* [φράζω], faire comprendre, expliquer, et *ek* [ἐκ], jusqu'au bout), décrit également l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille ainsi : « L'arme a été fabriquée à la demande de Thétis, non pour permettre à son fils de résister à la mort, mais pour que « tous soient émerveillés » (466 sq.) quand le destin l'atteindra. C'est une œuvre cosmo-politique, où sont représentés, non seulement Terre, Ciel, Mer, bordés par le fleuve Océan, mais deux cités dans le détail de leur vie, l'une en paix et l'autre en guerre. Le poète aveugle produit la première synthèse du monde des mortels, prouvant ainsi pour la première fois que la *poésie* est plus philosophique que l'*histoire*. » (Barbara CASSIN, article « L' "ekphrasis" : du mot au mot », *Le Seuil*, Dictionnaire Le Robert, 2003, consulté sur [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$DESCRIPTION1.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$DESCRIPTION1.HTM)).

³ Philippe HAMON, Chap. III, Les écrivains et la description, *Ekphrasis*, in *La description littéraire, op. cit.*, p. 112.

Nous pourrions ajouter à cette longue liste les magnifiques *ekphraseis* de Proust, notamment lorsque le héros-narrateur évoque et admire les tableaux du peintre (fictif) Elstir. Mais notre attention est attirée par cette description picturale considérée comme ce « moyen ou prétexte d’une réflexion théorique sur [le] propre art » de son auteur, souligné par Hamon : la critique proustienne parle d’ailleurs d’écriture “impressionniste” de la description, inspirée de l’impressionnisme pictural des œuvres citées ou évoquées et, en commentaire à un exemple d’*ekphrasis* dans *Géorgiques* de Claude Simon décrivant un dessin, les auteurs du *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* soulignent que « l’ecphrasis symbolise alors le principe même de la génération artistique propre à la créativité romanesque de Claude Simon »¹. Si l’on applique cette conception du procédé à l’écriture de Carpentier, peut-on considérer en effet que la perplexité d’Enrique face à la peinture cubiste, géométrique ou abstraite, et la façon dont il la décrit, reflètent une revendication ou du moins une légitimation esthétique de l’écriture “néo-baroque” carpentérienne à l’opposé d’une conception de dépouillement géométrique ? Peut-on y voir même déjà une exaltation de sa propre esthétique forgée sciemment comme art américain d’écrire², à travers la forme nettement baroque de cette description des œuvres cubistes et abstraites, tout en rendant compte avec justesse de l’accumulation réelle d’éléments sur les toiles et collages des natures mortes puristes ou cubistes évoquées ?

La longue phrase descriptive qui clôt la citation, typique de l’auteur, révèle en effet à l’analyse bien des procédés caractéristiques du baroque carpentérien³ que

¹ Michèle AQUIEN et George MOLINIÉ, « Ecphrasis », *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, La Pochothèque, Encyclopédies d’aujourd’hui, 1999, pp. 140-42.

² Nous anticipons un peu sur l’effet que produira l’art muraliste mexicain sur Enrique, exprimé par le même type d’*ekphrasis* néobaroque, et la problématique de la création d’un art authentiquement américain qui soit propre au continent, en dépit de la fascination pour les avant-gardes occidentales, problématique du héros et du roman que nous pouvons appréhender comme reflet sous-jacent de l’art d’écrire de Carpentier lui-même. Voir *infra* nos explications dans le chap. II.2.2.2. Un sursaut d’art figuratif : le muralisme mexicain, Dire, peindre et construire l’Amérique, p. 218.

³ Sur le néo-baroque carpentérien, outre les essais déjà précédemment mentionnés d’Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ (*Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*) et de Benito PELEGRÍN (*Alejo Carpentier. Ecrire, décrire l’Amérique*), nous renvoyons aussi vers les travaux de Fernando BURGOS, « La elección barroca en la obra de Carpenter », Caracas, *Escritura* n°17-18, enero-dic. de 1984, pp. 41-49, d’Irlemar CHIAMPI, « Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier », Río Piedras (Puerto Rico), *Revista de Estudios Hispánicos*, Año X, 1983, pp. 29-411, de Guadalupe FERNÁNDEZ ARIZA, *Ante el espejo del barroco*, Rome, Bulzoni Editore, 1997, qui étudie de près plusieurs romans mais malheureusement pas La CP, et, plus récemment (2004), ceux d’Eliana CÁRDENAS, « Carpentier: de barroquismos y eclecticismos. Arquitectura y ciudad en la génesis de la novela », La Havane, *Revolución y Cultura* 4-2004, pp. 7-12, centré sur la place de La Havane et son architecture dans le roman carpentérien, et de Steve WAKEFIELD, *Carpentier’s baroque fiction : returning Meduza’s gaze, op. cit.*, en particulier le dernier chapitre portant sur La CP avec un recul critique assez mordant : Baroque Concert and Disconcert after the Revolution, pp. 171-198. Françoise MOULIN-CIVIL offre un point de vue plus transversal sur le roman cubain en y

nous soulignons ici, en passant, par des italiques : anaphores (« *a veces*, alguna remota [...] », « *a veces* un asomo de cara [...] ») ; énumérations accumulatives (« Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela », « *una* fruta, *una* botella, *un* instrumento musical ») ; amplifications, symétrie des rythmes, volutes d'approximations (ces fameuses comparaisons du « como » : « sobre entrecruzamientos de trazos que eran *como* rejas de asimétricos barrotes », « un asomo de cara, difuminada, torcida, *como* hincada de cuñas ») qui tournent autour du noyau descriptif (ici : « todo desprovisto de significado, de asunto ») avant de l'atteindre vraiment, puis de rebondir vers d'autres considérations (une dernière description des œuvres d'un peintre particulier que l'on identifiera comme Mondrian).

L'on retrouve, du moins, l'une des fonctions de l'*ekphrasis* identifiées dans le roman antique grec : souvent, en effet, elle apparaît comme un désir de rivalité de l'écriture avec l'art pictural dans la production du beau, celui de l'œuvre d'art décrite. « Pour tout créateur de beau, toute beauté est un défi »¹ : par cette formule, Allain Billault résume l'émulation créée par l'œuvre d'art sur le romancier, donnant lieu, par la bouche d'un narrateur, le plus souvent, aux digressions stylistiquement très travaillées de l'*ekphrasis*. Il nous semble bien que c'est là une caractéristique que nous pouvons retrouver chez Carpentier. Notre hypothèse pourrait se confirmer avec la remarque de Barbara Cassin :

Il ne s'agit plus en effet dans l'*ekphrasis* d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux – peindre l'objet comme en un tableau –, mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique – peindre la peinture. Imiter l'*imitation*, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation : l'*ekphrasis*, c'est de la littérature².

L'évocation d'Enrique n'aurait donc pas tant pour objectif de renvoyer vers les tableaux réels exacts que de tenter d'en proposer un point de vue original et personnel : non pas la *description* stricte des tableaux, mais une *interprétation*, non pas les œuvres en elles-mêmes, mais leur esthétique sous-jacente, la démarche qui les sous-tend. Son importance n'en est alors que plus grande pour comprendre à la fois le personnage, sa conception picturale et son évolution esthétique, ainsi que plus

intégrant Alejo Carpentier, voir *Formes et significations du baroque dans le roman cubain contemporain* (Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima et Severo Sarduy), thèse de doctorat de l'Université de Sorbonne Paris-III, dir. Claude Fell, 1994, 2 vols., 575 p.

¹ Alain BILLAULT, *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, op. cit., p. 261. Billault commente spécifiquement dans ce passage l'*ekphrasis* de LONGUS (II^e siècle après J.-C.), dans son roman pastoral *Daphnis et Chloé*, où tout le Prologue est consacré à la description d'un tableau représentant de multiples aventures, anticipant bien des événements du récit.

² Barbara CASSIN, article « L' "ekphrasis" : du mot au mot », art. cit.

globalement le sens du récit.

Avec l'*ekphrasis*, [...] on entre dans l'art et dans l'artifice, dominés et modélisés par la capacité *performative*, efficace, créatrice que possède le discours affranchi du vrai et du faux, lorsqu'au lieu de dire ce qu'il voit, il fait voir ce qu'il dit¹.

C'est donc à une véritable activité de critique d'art, de critique du tableau en l'occurrence, que se livre ce type de description picturale, comme le souligne aussi Agnès Rouveret :

Ces *ekphraseis* livrent ce qui se rapproche le plus de la critique d'art telle que Diderot ou Baudelaire l'ont progressivement définie, c'est-à-dire un commentaire sur l'œuvre plastique qui combine analyse technique, exégèse du sujet et définition de l'émotion produite².

L'on pourrait tout à fait appliquer ce commentaire à ce que Carpentier offre à lire sur les tableaux modernes, par la bouche d'Enrique et donc par le prisme de la psychologie et de la sensibilité sciemment construites et dirigées d'un personnage par son auteur. La référence à Diderot³ et à sa forme particulière de description de l'œuvre d'art (le « salon ») que Rouveret fait ici, nous semble, de plus, fondamentale pour comprendre la démarche de Carpentier qui, comme lui, utilise la forme de la matière textuelle elle-même pour figurer l'objet décrit. Ce type de démarche est expliqué par Philippe Hamon dans son commentaire sur la formule « toute poésie est emblématique » de Diderot, tirée de la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751) :

C'est par la propension du texte à devenir diagramme (représentation d'un mouvement) ou calligramme (représentation d'un objet) que la langue peut « peindre ». Diderot dépasse ici les postulats un peu simplistes des théories de l'harmonie imitative [...] pour ancrer la mimesis dans les structures « profondes » du texte (rythmes, quantités syllabiques, ordre des mots...) ⁴.

Ainsi de Carpentier qui, par les procédés que nous avons tenté d'illustrer dans

¹ *Idem*.

² Agnès ROUVERET, « Critique d'art (Antiquité gréco-romaine) », in *Encyclopædia Universalis*, 2006.

³ Denis DIDEROT (1713- 1784), essayiste, philosophe, dramaturge, critique d'art, romancier, conteur, et épistolier, pratiqua une diversité d'écritures inséparables les unes des autres. Cela nous rappelle que chez Carpentier l'activité de chroniqueur d'art, d'essayiste et de romancier étaient étroitement liées. Diderot fut considéré par son époque comme « le philosophe » par excellence, manifestant un génie multiple, créant la critique d'art (*Salons*, 1759 – 1781, *Essai sur la peinture*, 1766), une nouvelle forme romanesque (*Jacques le Fataliste*), clarifiant le rapport entre science et métaphysique (*Lettre sur les aveugles*), définissant une nouvelle esthétique dramatique (le *Paradoxe sur le comédien*, 1773-1778), illustrée notamment par ses « drames bourgeois » (*le Fils naturel*, 1757), brossant le portrait tumultueux de sa vie et de son art (*le Neveu de Rameau*). Mais il doit sa gloire à l'*Encyclopédie*, qu'il anima pendant vingt ans et lui valut la prison.

⁴ Philippe HAMON, Chap. III, Les écrivains et la description, Denis Diderot (1713-1784), in *La description littéraire, op. cit.*, p. 127.

l'exemple qui nous occupe, applique sa technique d'écriture baroque à la « peinture » des illustrations de *L'Esprit Nouveau*, fondamental pour l'évolution d'Enrique.

- *Le tourbillon des « ismes »*

L'identification des tableaux n'est toutefois pas nuisible à l'analyse, d'autant que Carpentier, même lorsqu'il manie l'*ekphrasis* dans sa forme la plus subtile, ne se détache que très rarement du cadre référentiel artistique réel : les tableaux qu'Enrique évoque n'ont certes pas été inventés ni même recomposés ou déformés par l'auteur. Cette identification s'avère même fort utile à un autre niveau de notre travail, puisque chaque référence, implicite (comme c'est le cas ici, sans titre ni nom d'artiste) ou explicite, rebondit souvent vers une autre, proche ou lointaine dans le récit, créant de féconds réseaux de sens et d'interprétations.

Le plus délicat est donc d'abord ce travail de reconnaissance de la référence, de façon suffisamment fiable pour en tirer des conclusions critiques viables. D'autres s'y sont attelés avant nous, Ramón García Castro en particulier¹, à partir des quelques indices du texte, mais curieusement sans tenir compte d'une borne chronologique pourtant bien marquée dans ce passage de La CP : aucun des tableaux décrits ne peut, dans la logique du récit², être postérieur à 1925 puisque c'est l'année où la revue *L'Esprit Nouveau* cesse de paraître. Or, García Castro propose des hypothèses, des titres de tableaux, qui dépassent cette date. De même, Enrique ne peut logiquement faire allusion à des peintres dont les œuvres n'ont jamais été reproduites dans la revue, tels Kandinsky ou Bellmer, que García Castro semble reconnaître³ derrière ces « líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o

¹ Ramón GARCÍA CASTRO a publié deux articles qui tentent d'identifier le plus exhaustivement possible les références picturales dans les romans de Carpentier, mais sans les analyser dans leur contexte : « Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata, Concierto Barroco y El recurso del método* », Pittsburgh, *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, n° 110-111, 1980, pp. 67-84, et « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera y El arpa y la sombra* », in GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [comp.], *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (Coloquio de Yale), Caracas, Monte Ávila, 1985, pp. 251-273.

² Si l'on accepte l'hypothèse de l'exactitude historique de Carpentier qui s'est toujours targué de précision chronologique.

³ GARCÍA CASTRO **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.** voit dans ces descriptions une possible allusion à *Tableau avec forme blanche* de Kandinsky (1913), hommage au fondateur de l'art abstrait qui aurait pu être plausible, effectivement, à cet endroit du roman (voir « La pintura en dos obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 253). Nous rapportons cette hypothèse plutôt à l'unique mention du nom du peintre dans La CP (à Caracas : « un Kandinsky de la primera época », p. 614), et qui peut renvoyer aussi à l'un de ces tableaux des années 1909-10 marquant le début de l'époque abstraite du peintre, tel *Improvisation 31 (Sea Battle)* de 1910, ou bien, postérieurs, *Avec l'arc noir* (1912), *Les quatre panneaux pour Edwin R. Campbell* (1914), ou encore les séries des *Improvisations*, des *Compositions* et des *Impressions* de Kandinsky. Quant à la proposition de *La Poupée* (1934) de Hans BELLMER par García Castro (*ibid.*), non seulement elle serait anachronique mais le peintre

imbricadas », alors que cet artiste n'apparaît pas une seule fois dans la revue. Le critique ne l'a d'ailleurs pas consultée, car il faut reconnaître qu'elle est d'accès assez difficile, même en France en dehors de Paris. Nous avons donc tenté pour notre part de confronter directement le passage de La CP qui nous occupe (voir citation *supra* p. 182) avec sa source avouée, les vingt-huit numéros de la revue *L'Esprit Nouveau*¹. Une nouvelle difficulté s'impose alors au chercheur : les illustrations de la revue sont très nombreuses, mais comportent assez rarement l'indication du titre des œuvres représentées. La place pour les hypothèses, quand la reproduction ne peut être formellement identifiée, reste donc encore grande, mais l'on comprend mieux aussi pourquoi Carpentier/Enrique reste dans un vague descriptif, n'ayant pas eu lui-même les références exactes des œuvres sous les yeux.

En réalité, les reproductions d'œuvres dans la revue relèvent surtout du Cubisme et du Purisme, le second "mouvement pictural" se définissant par rapport au premier comme sa relève², étant de surcroît la création exclusive des rédacteurs principaux puis directeurs de la revue après Paul Dermée, Ozenfant et Le Corbusier. Ainsi, presque chaque numéro offre un "dossier spécial" consacré à un artiste, le tout premier étant très symboliquement consacré à... Picasso³. D'autres dossiers seront publiés sur Lipchitz (n°2), Fernand Léger (n°4), Juan Gris (n°5), Georges Braque (n°6), Ozenfant et Jeanneret (n°7), Derain (n°8), Laurens (n°10), *etc.*, avec à chaque fois des illustrations en noir et blanc et une en couleurs. D'autres dossiers ou articles rendent hommage également aux peintres du passé, tels Le Greco (déjà cité),

n'est jamais reproduit dans *L'Esprit Nouveau*, ni d'ailleurs cité dans La CP.

¹ Nous avons consulté *L'Esprit Nouveau* à la Bibliothèque Municipale de Lyon-Part Dieu, qui possède deux collections complètes de la revue : l'une, originale (édition parisienne), des vingt-huit numéros de 1920 à 1925 ; l'autre, de la reproduction à l'identique des vingt-huit numéros reliés en huit volumes, New York, Da Capo Press, 1968. Nous remercions les responsables des fonds de la Bibliothèque de nous les avoir aimablement mises à disposition sur place. Une seule chercheuse avait auparavant rendu compte d'une consultation des pages de la revue, Rita DE MAESENEER : elle affirme reconnaître de nombreuses toiles évoquées dans La CP, mais sans toutefois nous en donner une liste ou un descriptif, ce qui l'aurait, il est vrai, éloignée du cœur de son sujet (voir sa thèse *La consagración de la primavera : una in-citación, op. cit.*, p. 120).

² Le Purisme est une tendance picturale (v. 1918-1926) issue du Cubisme et promue par Amédée Ozenfant et Le Corbusier dans un manifeste précisément intitulé *Après le cubisme* (1918), et dont ils exposent les principes dans divers numéros de *L'Esprit Nouveau* à partir de 1920 : y dominent la simplicité géométrique des contours, la recherche de formes épurées, comme nous le verrons. Un article de ses deux créateurs, « Le Purisme », lui est notamment consacré dans le n°4 de *L'Esprit Nouveau*, pp. 369-86.

³ *L'Esprit Nouveau* n°1 (octobre 1920), « Picasso », signé d'André Salmon et daté de mai 1920, pp. 59-81. Soulignons qu'il est très difficile de dater précisément la suite des numéros, malgré l'indication de « revue mensuelle » sur la page de couverture, en raison de leur parution irrégulière et de l'absence de mention du mois ou de l'année (ni sur la couverture, ni à l'intérieur). Précisons encore que la pagination est continue d'un numéro à l'autre jusqu'au numéro 16 de la revue (qui se termine à la page 1970), puis qu'elle disparaît complètement des livraisons postérieures, du n° 17 au n° 28.

Cézanne, Corot, Ingres, les frères Le Nain...

Pour revenir aux tableaux contemporains qui stupéfient Enrique dans La CP, nous identifions donc, parmi les reproductions picturales de *L'Esprit Nouveau*, des collages de Braque et Picasso, créateurs de cette technique¹ – comme *Violon* (1913) et *Le Violon* (1914) de Braque, dans le n°5, avec la mention « Papiers collés » –, et de nombreuses natures mortes cubistes ou abstraites de Braque, Gris, Picasso et d'autres (Roger de La Fresnaye, Albert Gleizes, Louis Marcoussis, Willi Baumeister, Jean Metzinger...), où l'on reconnaît cette « remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical », avec des fragments d'instruments, de bouteille ou de tête (« a veces un asomo de cara, difuminada, torcida »). Cela justifie que ces trois premiers artistes, au premier rang des représentés dans *L'Esprit Nouveau*, soient cités maintes fois et presque toujours ensemble dans le roman de Carpentier, en commençant par l'exclamation de José Antonio dans la citation que nous commentons : « ¡Pero que no haya un Picasso, un Juan Gris, en esta casa! ».

Citons entre autres, de Picasso, trois reproductions en couleurs, deux natures mortes sans titre² (dans les n°1 et 9) et le tableau que nous identifions comme étant *Ma Jolie* (1911-12, MoMA de New-York), dans le n°18 de *L'Esprit Nouveau* ; de nombreux dessins, dont trois de la série “des bouteilles de Bass”³ (dans les n°1, 9 et 13) ; des reproductions de tableaux en noir et blanc dont un, dans le n°23, sans titre indiqué mais daté de 1909, très proche de *Fille à la mandoline* (*Fanny Tellier*) (MoMA), ainsi que de multiples natures mortes sans titre.

Les reproductions de Braque et Gris abondent également : cinq reproductions

¹ On situe la naissance du *collage* à septembre 1912 à Sorgues, lorsque les cubistes Picasso et Braque, qui y occupaient des ateliers contigus, innovent avec le matériau papier. Picasso réalisa des sculptures en papier et Braque créa son premier papier collé, *Compotier et verre* : il découpa un rouleau de papier imitant les veines du bois et colla les morceaux sur un dessin exécuté au fusain : il firent accéder les anciens « papiers collés » au rang de créations plastiques, les rebaptisant aussi *collages* puisque toutes sortes de matériaux s'y sont progressivement ajoutés en plus du papier (tissu, exemple pris par Carpentier, comme dans *Homme à la pipe* de Picasso (1914), mais aussi vis, boulons, sable, objets, etc..., surtout chez les surréalistes). Ramón GARCIA CASTRO avance l'hypothèse du célèbre *Homme au chapeau* (1912) de Picasso comme référent des allusions d'Enrique, qui ne figure cependant pas dans *L'Esprit Nouveau* (cf. « La pintura en dos obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 253).

² En illustration du dossier « Picasso », du n°1 cité plus haut, figurent notamment de nombreux dessins et une seule reproduction en couleurs d'une nature morte cubiste dont le titre n'est pas précisé, mais qui semble de 1914, en raison de la similarité avec d'autres tableaux de la même année (matériaux, tons verts, composition), tels *Verre, paquet de tabac et as de trèfle* ou bien *Verre et journal*, conservés au Musée Picasso de Paris. On y reconnaît vaguement un compotier (grappe de raisin ?) et une pipe. La seconde nature morte en couleurs, dans le n°9, accompagne un nouveau dossier consacré à Picasso (« Exposition Picasso », par Maurice Raynal, pp. 1020-22), dans les tons ocre-orange, très abstraite.

³ Le mot “Bass” apparaît clairement dans le tableau et peut être rapproché de tableaux de la même période, dont *Bouteille de bass et verre* (1914).

en couleurs au total, dont quatre natures mortes sans titre : deux dans les n°5 et 6, pour accompagner les dossiers « Juan Gris » et « Georges Braque » avec, toujours, des bouts d'instruments, des fruits, des verres et bouteilles (l'une d'elle, dans le n°6, est *Bouteille de rhum et mandoline* (1920) de Braque, reproduite aussi plus loin en noir et blanc), plus une autre de Braque avec guitare, bouteille de rhum et as de trèfle (dans le n°19), et un compotier aux citrons, orange et raisin de Gris (dans le n°22). S'y ajoute donc en couleurs *Le Pierrot* de Gris (*L'Esprit Nouveau* n°13). Nous ne mentionnerons encore ici, parmi les nombreuses autres illustrations de ces deux peintres, en noir et blanc cette fois, que celles qui possèdent un titre autre que simplement « Nature morte » ou bien que nous avons pu reconnaître : de Gris, *Arlequin à la guitare* (1919, dans le n°5), *Le Canigou* (1921, dans le n°18) et ce que nous identifions, dans le n°5, comme *Le Violon* (1914) et comme *Compotier et pipe* (1919) ; de Braque, dans le n°6, *Dans l'atelier* (1909), *Violon* (1913), *La Cheminée* (1911), deux tableaux différents intitulés *Le Violon* (1914), *Violon et verre* (1914), *Verre et carte* (sans date), plus ce que nous identifions clairement, malgré l'absence de titre, et *Guitare et nature morte sur une cheminée* (1921, MoMA), dans le n°9.

Hormis le Cubisme, les toiles puristes de Le Corbusier et d'Ozenfant eux-mêmes¹ sont bien représentées dans les pages de la revue, sous le simple titre de « nature morte ». Nous identifions au moins, dans le n°7, une reproduction en noir et blanc de la *Nature morte à la pile d'assiettes* (1920) de Jeanneret. Un de leurs étroits collaborateurs, Fernand Léger², est très exposé également. Nous pouvons citer, en illustration de *L'Esprit Nouveau* n°4, pour le dossier spécial « Fernand Léger », *Les Hélices* (en couleurs), *L'homme à la pipe*, *Les Hommes dans l'escalier*, *Le Blessé* (1917), *Le Remorqueur* (1918), une *Composition* et *Les Trois personnages* (1920). Dans divers numéros également apparaissent *Figure dans un paysage* (n°12), un compotier sans titre (n°20), une nature morte de 1924 et le portrait de deux personnages, visiblement mère et fille, de 1923 (n°25)³.

¹ On y retrouve toujours les mêmes éléments : une accumulation de bouteilles, flacons, verres, carafes, vases ou cruches, avec parfois un instrument de musique (guitare, violon), un siphon ou des assiettes. Un dossier spécial leur est consacré dans *L'Esprit Nouveau* n°7, et trois illustrations de natures mortes en couleurs les concernent : deux de Jeanneret (n° 7 et 23), une d'Ozenfant (n°22).

² Fernand Léger, cité à diverses reprises dans La CP, produisit plusieurs tableaux dans l'esthétique puriste définie par Ozenfant et Le Corbusier, puis évolua clairement vers une esthétique inspirée par la machine, où tous les sujets et objets sont mécanisés, modelés sur les formes géométriques des cônes, cylindres, etc., tirés de l'industrie. En 1924, Léger ouvre une école avec Ozenfant où se rendent de nombreux jeunes artistes étrangers qui revendiqueront ensuite son héritage.

³ Des articles sont également consacrés aux décors et costumes de Léger pour le ballet *La Création du monde* (chor. Jan Börlin, mus. Darius Milhaud, livret Blaise Cendrars), création des ballets suédois de Rolf de Maré (n°18), ainsi qu'au film de Léger, *Le Ballet mécanique* (n°28).

Une seule toile géométrique de Mondrian, enfin, est intégrée dans la revue, correspondant, selon Enrique, à l'artiste « encerrando, entre rayas negras, unos rectángulos de color ». Elle est faite effectivement, comme de nombreuses autres du même peintre, de cases monochromes (jaune, rouge, bleu) séparées par des lignes uniquement verticales ou horizontales grises ou noires – mais n'est pas celle que García Castro propose¹, car elle serait anachronique. Elle est reproduite deux fois dans les numéros 9 et 18 de *L'Esprit Nouveau*, sans titre, difficile à identifier en noir et blanc², avec la mention « collection Léonce Rosenberg ».

Il nous semble percevoir, dans cette accumulation descriptive de natures mortes, et c'est là où l'*ekphrasis* carpentiérienne joue son rôle aussi de critique d'art, un écho de Ramón Gómez de la Serna³ et de son fameux essai *Ismos* (1931), qui, dans son chapitre « Botellismo », se livre à une évocation libre du verre et de la bouteille dans l'histoire de la peinture, provoquée évidemment par l'observation des natures mortes cubistes et puristes de son époque où les tasses, bouteilles et flacons abondent. Il commence par observer d'ailleurs avec humour qu'on ne les appelle plus « bodegonas » mais « naturalezas muertas », avec les connotations un peu macabres que cela implique, pour marquer le passage à l'abstraction et à la stylisation de cette catégorie de tableaux, où l'aliment tend à disparaître au profit des vides et froides « botellas »⁴. Dans l'édition que nous avons consultée (1947)¹, les illustrations de ce

¹ Piet MONDRIAN est effectivement le référent de ces descriptions, puisqu'il est de plus cité expressément deux pages plus loin dans le roman (p. 147). Par contre, l'allusion ne peut renvoyer à sa *Composition III : bleu et jaune* de 1936, comme suggère García Castro, puisque sa date est postérieure à la revue *L'Esprit Nouveau* dans laquelle Enrique voit le tableau.

² Elle appartient en tous cas à la série des *Composition A* et *Composition B* (1920), *Composition avec jaune, rouge, noir, bleu et gris* (1920) ou encore *Tableau, avec jaune, noir, bleu, rouge et gris* (1923).

³ L'écrivain espagnol Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) est cité dans La CP, non pour *Ismos*, mais pour son genre littéraire personnel des *greguerías* (La CP, p. 184), brèves et piquantes observations d'un monde moderne perçu comme discontinu et hétéroclite, qu'Enrique associe au *Traité du style* d'Aragon et à d'autres écrits surréalistes, tel *Nadja* d'André Breton (« Nadjas y Gradivas », La CP, p. 184). Le héros semble faire allusion également, sans le citer, à *El Rastro* (1914) de Gómez de la Serna, roman qui anticipe de plusieurs années les promenades d'André Breton aux Puces de Saint-Ouen à Paris, racontées précisément dans *Nadja*. Bien que non cité, l'essai *Ismos* (1931), exaltation de toutes les formes d'art nouveau, à travers son analyse ou plutôt son évocation libre des multiples courants d'avant-garde (Futurisme, Négrisme, Tubularisme, Dadaïsme, Surréalisme, Machinisme, etc.) et des artistes emblématiques des premières décennies du XX^e siècle, nous semble cependant toujours sous-tendre les commentaires plastiques de La CP, qui se livre en réalité au même type d'exercice. Gómez de la Serna est pratiquement l'inventeur du mot Surréalisme, l'anticipant dans son essai par « suprarrealismo ».

⁴ La réflexion que nous rapportons ici ouvre le chapitre du « Botellismo » : « La persistencia en llamar naturaleza muerta al bodegón, elevó hacia lo abstracto esa categoría de cuadros, y los pintores, en vez de bodegoneros, se convirtieron en disecadores especulativos. » (Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Botellismo, Ismos* (1943), Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1947, p. 333). A propos de l'esthétique

chapitre sont d'ailleurs exclusivement des natures mortes puristes d'Ozenfant. Dans une de ses descriptions, l'on trouve les mêmes éléments picturaux que ceux évoqués par Enrique, guitare, tasse et bouteille réunis :

En esas naturalezas muertas, más que la mesa servida del bodegón, aparecía la sobremesa, la mesa con las últimas copas de licor, quizá una taza de café, un periódico a medio leer, el más expandido, *Le Journal*, por ser el que tenía más carácter, y a veces una guitarra descompuesta, con su ombligo entre hilos de pentagrama, con sus caderas como una incitación plástica².

Ces fragments du *Journal* apparaissent souvent dans les natures mortes de Picasso, dont plusieurs sont reproduites dans les pages de *L'Esprit Nouveau* (n°13 et 25, par exemple). Plus de riantes tables bien fournies, donc, qui mettent en appétit avant une probable dégustation, mais de mornes tables de fin de repas où l'esthétique est celle, plus nostalgique ou angoissante et froide (comme le verre des bouteilles), de l'après, du vide, des restes... :

Al final de los banquetes, los comensales se han doblegado, todo queda en plena deserción, y entonces se ve que algo se mantiene en pie sobre el plano de lo deshecho : las botellas³.

Tous ces tableaux laissent Enrique perplexe, devant leur « abstraction » froide justement, c'est-à-dire l'absence de « sens », de signification : la chose représentée n'est presque plus perceptible chez les cubistes, et elle disparaît complètement dans l'abstraction encore exacerbée d'un Mondrian qui impose le dépouillement géométrique de ses « structures en damier ».

Lo mismo que hace ese holandés que tan intolerable te parece —resueltamente desnudo, limpio, moderador consciente de toda puñetería anecdótica— que se llama Mondrian. Olvidate del asunto y mira la pintura. Reza, aunque no tengas fe —como aconsejaba Pascal. Todo llegará a su hora"... Y, una mañana, se produjo el milagro: una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque, *empezaron a hablarme*, me entraban por los ojos y resonaban en mí. Entendí lo que habían querido lograr. (La CP, I, 4, p. 147)

Sans l'histoire, l'appui figuratif, « el asunto » du tableau, il faut une sorte d'adhésion aveugle et inconditionnelle sans chercher à comprendre pour espérer un jour une conviction postérieure, avec le temps et la fréquentation des œuvres. La citation de Pascal⁴, tirée du *Pari, Contre les libertins*, dans les *Pensées*, est une

morbide de la bouteille, malgré la transparence parfois lumineuse du verre, il ajoute plus loin : « La botella es el objeto más puro de proporciones mórbidas y rotundas. » (*Ibid.*, p. 338).

¹ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, Botellismo, *Ismos*, éd. cit., pp. 333-346.

² *Ibid.*, p. 334.

³ *Ibid.*, p. 338.

⁴ Blaise PASCAL (1623-1662) : savant, philosophe et écrivain français. Le 23 nov. 1654, après une nuit

formule adressée à ces “libertins” (les incroyants) pour les convaincre de jouer le jeu, de faire comme si Dieu existait, en argumentant qu’ils n’ont rien à perdre à essayer... si c’est pour gagner éventuellement le salut. La portée de ce petit texte de Pascal est d’ailleurs plus générale et humaine : tout choix religieux ou moral implique un acte de confiance envers l’invisible, et donc un pari ; vivre, c’est parier...

Enrique parie et prie, donc, et bientôt, c’est précisément cet épurement, cette géométrie, qui parle au futur architecte. Mondrian anticipa en effet sur ce qu’allait être la future esthétique architecturale du Bauhaus, que nous développerons plus loin.

Mondrian présente ses idées en 1917 dans un article de la revue que vient de fonder Théo van Doesburg (1883-1931), *De Stijl* (le Style), et qui deviendra le point de ralliement d’un groupe d’artistes moins extrêmes dans leurs expériences, mais proches de Mondrian par leur pratique géométrique et l’utilisation de couleurs simples pas toujours limitées aux trois fondamentales¹.

L’intérêt pour la forme pure, la réflexion sur la perspective et les volumes ou leur absence dans la peinture, sont en effet aussi au cœur des préoccupations des constructeurs. Ainsi, on peut lire encore, à propos de Mondrian :

À bien des égards, ce sont là des réalisations majeures de ce style moderne qui, né par la peinture, a triomphé par l’architecture².

Comment ne pas reconnaître, en effet, cette filiation, dans la façade de l’unité d’habitation de Marseille par Le Corbusier (la Cité Radieuse³), assemblage d’alvéoles – les balcons des appartements littéralement encastrés dans l’ensemble global qu’est l’immeuble – aux trois couleurs primaires, bleu, jaune, rouge (avec parfois l’ajout du vert, toutefois) qui semblent reproduire en trois dimensions une gigantesque *Composition* de Mondrian ?

Remarquons par ailleurs, dans la précédente citation de La CP, que l’acceptation puis la compréhension des œuvres cubistes passe chez Enrique par la nature morte (de Juan Gris, de Braque). Or, les références aux natures mortes de

d’extase mystique, il décida de consacrer sa vie à la foi et à la piété. Il mourut avant d’avoir achevé une *Apologie de la religion chrétienne*, dont les fragments ont été publiés sous le titre de *Pensées*. Pascal a souligné la misère de la condition humaine, livrée à la vacuité, à l’ennui qu’on cherche vainement à fuir par le “divertissement” ; les grandeurs sociales doivent être respectées, mais on ne saurait s’abuser sur leur valeur ; la science ne repose sur aucun fondement démontrable. Seules la foi en Dieu et l’espérance du salut peuvent donner un ancrage à l’existence, au point que parier sur l’existence de Dieu et agir en conséquence reste le plus sûr.

¹ Albert CHÂTELET, Mondrian et le Stijl, in CHÂTELET et GROSLIER [dirs.], *Histoire de l’Art. Epanouissement de l’art moderne du baroque à nos jours*, Paris, Larousse, coll. Références, 1988, p. 186.

² Nadejje LANEYRIE-DAGEN, *Lire la peinture dans l’intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002, p. 258.

³ Nous y reviendrons plus loin, dans le sous-chap. Le Fonctionnalisme de Le Corbusier, voir p. 237.

diverses époques sont récurrentes chez Enrique : elles semblent être le motif stable, invariant au cours des siècles, qui lui permet de prendre conscience de l'évolution des styles et des techniques, des ruptures esthétiques au fil du temps. Ramón Gómez de la Serna, dont Enrique croise la pensée encore une fois, semble exprimer cette idée à propos du Cubisme et du motif de la bouteille :

Sobre todo lo que ha decaído y se ha aflojado, la botella mantiene la idea de la permanencia, la invariabilidad del tema¹.

Nous nous souvenons que c'est en mordant symboliquement dans la pomme impressionniste de Cézanne², comme s'il mordait à l'arbre jusque-là interdit de la Connaissance, qu'il s'ouvre au monde, à la culture, à l'Université et qu'il rend possible aussi la rencontre avec José Antonio. Ce peintre et ses célèbres natures mortes aux pommes semble être à nouveau le lien naturel avec les natures mortes modernes, comme l'exprime Enrique ci-dessous, d'autant que les avant-gardistes de *L'Esprit Nouveau* revendiquaient son héritage et lui consacrèrent deux articles³. Ces nouvelles natures mortes, même cubistes et malgré leur opacité première, sont en effet toujours des "objets" identifiables auxquels la vue peut se raccrocher, traditionnellement souvent des aliments (fruits, ingrédients, viandes et poissons, ou mêmes boissons contenues dans les bouteilles...) et par là, métaphoriquement "digérables" par le spectateur quelque soit l'audace de la représentation :

Buscando un antídoto contra la mierda —esa era la palabra— que se acumulaba en casa de mi tía, me alimentaba, como en hambre atrasada, con las manzanas de Cézanne, alguna legumbre de Chardin, una anguila de bodegón neerlandés, y lo que podía hallar, desde luego, en los frutereros de Picasso, Braque y Gris... (La CP, p. 148)

Enrique brosse donc ici un panorama chronologique des natures mortes de l'Histoire de l'Art tout autant qu'un éventail du panier varié de la cuisinière venant du marché : depuis les poissons néerlandais du XVII^e siècle (pourquoi pas les *Poissons* de Salomon van Ruysdaël (1666), selon García Castro⁴), en passant par les légumes français du XVIII^e siècle (García Castro identifie par exemple les *Légumes du pot-au-feu*, dit aussi *Un Coin de cuisine* de Jean-Baptiste Siméon Chardin, v. 1728-1730⁵), jusqu'aux célèbres et nombreux compotiers (ou plats de fruits)

¹ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Botellismo*, *Ismos*, *op. cit.*, p. 338.

² Voir *supra* la citation de notre page 171.

³ Un dossier est consacré à Cézanne dans *L'Esprit Nouveau* n°2 (« Vie de Paul Cézanne », pp. 131-144, avec de nombreuses illustrations), ainsi qu'un double article, « Cézanne et le cézannisme » I et II, dans les numéros 11-12 et 13 de la revue (par Gino Severini, pp. 1257-1266 et pp. 1462-66).

⁴ Ramón GARCÍA CASTRO, « La pintura en dos obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 254.

⁵ *Idem*. Nous n'avons pas trouvé d'illustration de ce tableau ni même sa trace, que García Castro situe

cubistes, « los fruteros de Picasso, Braque y Gris », qui illustrent les pages de *L'Esprit Nouveau*¹.

• *La leçon de Léonard*

Mais revenons à la façon dont s'opère exactement cette sorte de “conversion” esthétique d'Enrique : aux deux noms espagnols de référence mentionnés initialement, Le Greco et Velázquez (voir citation *supra* p. 182), s'ajoutent immédiatement, dans la liste des intemporels, deux autres peintres plus anciens² :

¡Claro estaba que si hubiese podido cambiar todo esto por un Greco, un Holbein, un Leonardo!... (La CP, I, 4, p. 146)

La référence aux tableaux du grand Léonard de Vinci permet à José Antonio d'introduire le fameux *Traité de la peinture* (v. 1480-1519) du savant italien, alimenté tout au long de sa carrière mais dont l'amoncellement de notes éparses et d'ajouts, recomposés postérieurement par la critique en une compilation plus ou moins cohérente appelée « Traité », ne sera jamais publié de son vivant.

– “Acabas de acercarte a la verdad” -me dijo José Antonio, el día que le mencioné a Leonardo: “En su *Tratado de la Pintura...*” Y me hizo leer el Capítulo XVI del Tratado: “*Si contempla usted alguna vieja muralla cubierta de polvo, o las extrañas figuras de ciertas piedras jaspeadas, verá en ellas unas cosas muy semejantes a lo que entra en la composición de los cuadros: como*

au John Herron Art Institute d'Indianapolis. Il faut noter d'ailleurs que les légumes sont beaucoup moins présents dans les tableaux de Chardin que les fruits : nous n'avons trouvé qu'une nature morte, *Nature morte aux poissons* (1769), ainsi qu'une scène de genre où apparaissent des légumes, *La Cuisinière* (1738). La référence aux célèbres natures mortes de Chardin (reçu à l'Académie comme « peintre d'animaux et de fruits ») revient d'ailleurs beaucoup plus loin dans La CP, ornant les murs de la maison parisienne d'Olga (« dos bodegones de Chardin », La CP, p. 526) : outre l'allusion aux deux natures mortes sans doute les plus célèbres de Chardin de 1728, *La Raie* et *Le Buffet*, nous y voyons peut-être une réminiscence de Proust qui consacra à ce peintre de superbes pages d'un article (« Chardin et Rembrandt », 1895, reproduit dans Luc FRAISSE, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, coll. Esthétique, 1995, pp. 183-190), ainsi qu'une allusion à son roman *À la recherche du temps perdu*, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : la description de la table après un repas au grand-hôtel de Balbec, où « au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre », par référence au fameux tableau *La Raie* de Chardin (1728), au Louvre (cf. La Pléiade, tome II, éd. de J.-Y. TADIÉ, 1988, p. 224). Dans les deux textes, Proust veut montrer en quoi l'art rend les natures mortes « vivantes » et en quoi la réalité se trouve recrée dans l'œuvre d'art.

¹ Nous ne pouvons en donner une liste exhaustive, car ils sont tous sans titre, portant simplement la même mention “nature morte”, et parfois la date. Plusieurs compotiers de Gris sont des années 1918-20, dont un que nous identifions comme *Compotier et pipe* (1918 ou 1919) dans le n°5, ainsi que deux autres de 1920, dans le même numéro, se rapprochant de *Guitare, verre et compotier* (1918) ou de *Guitare et compotier* (1921). Un tableau de Braque identifié par nous dans le n°9, déjà mentionné, *Guitare et nature morte sur une cheminée* (1921), inclut une grappe de raisin. Notons que le tableau que Ramón GARCÍA CASTRO propose (*art. cit.*, p. 254) pour Braque, *La Nappe mauve* (1936), ne pouvait vraisemblablement figurer dans la revue *L'Esprit Nouveau* qui arrêta de paraître en 1925. De Picasso, enfin, un compotier de 1914 (dans le n°13) fait penser à sa *Nature morte au compotier* de la même année (Musée Picasso).

² Pour plus de détails sur ces peintres, nous renvoyons à notre Annexe II.2.1. Noms des Arts plastiques dans La CP.

paisajes, batallas, nubes, actitudes desafiantes, expresiones de cabezas extraordinarias, drapeados, y muchas cosas semejantes”... -“Bueno: pero ahí lo que se busca es el paisaje, la nube, las caras, los drapeados...” -“No busques las nubes, ni los paisajes, ni los drapeados, y quédate con la vieja muralla y la piedra jaspeada —valores plásticos en sí. Cúrate de la manía de buscar un asunto -una historieta, una anécdota, un testimonio- en la pintura. Conténtate con lo que se vea, y con la quieta satisfacción que te procura el goce de una armonía de líneas, de un equilibrio de colores, de una serena -o atormentada- combinación de texturas, de intensidades, de valores, de tensiones. (La CP, I, 4, p. 146-147)

La précision du numéro de chapitre consulté dans le *Traité de la peinture* (« capítulo XVI ») a retenu l’attention de Rita De Maeseneer qui rappelle en effet que les chapitres dudit *Traité* « no tienen ordenación fija y varían de una edición a otra »¹, puisque l’assemblage en livre n’a pas été fait du vivant de Léonard, ce que Carpentier ne pouvait ignorer. Citer le chapitre précis d’où il tire la citation revient donc pour le romancier à lancer le lecteur curieux dans une chasse à l’édition idoine : De Maeseneer a trouvé une édition française de 1716 (en *facsimile*²) où le chapitre XVI correspond bien à celui cité ici par Enrique, intitulé « Moyen d’exciter l’esprit, et l’imagination, à inventer plusieurs choses ». Il est tout à fait plausible que Carpentier ait effectivement manipulé et traduit cette édition française : toujours est-il que le passage cité sur « les vieilles murailles »³ est l’un des plus connus, non seulement commenté par certains peintres surréalistes tel Max Ernst, notamment, comme le souligne De Maeseneer⁴, mais auparavant déjà par d’autres mouvements d’avant-garde, puis jusqu’après le Surréalisme. Pierre Georgel explore par exemple, à partir du même passage du *Traité* de Léonard, mais dans une traduction sensiblement différente (celle d’André Chastel, voir *supra* note 3, p. 197), son influence sur la peinture moderne, notamment la technique du « tachisme » :

Cette méthode [stimulation de l’imagination de l’artiste par la tache-éclaboussure], signalée par des auteurs anciens comme Pline, et couramment

¹ Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, p. 323.

² *Idem.* De Maeseneer cite les références complètes de l’édition consultée dans sa bibliographie p. 417 : VINCI, Leonardo da, *Traité de la peinture. Revu et corrigé. Nouvelle édition augmentée de la vie de l’auteur*, Paris, Pierre-François Giffart, édition *facsimile* de 1716, 1963.

³ Dans l’édition française que nous avons consultée (1987), le passage conclut pratiquement l’ouvrage et est classé en Cinquième Partie (L’activité du peintre), chap. 3 (Mémoire et attention), § 350 (Les taches du vieux mur), avec une traduction assez différente de la version espagnole citée par Carpentier (voir André CHASTEL, in LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture, op. cit.*, p. 332). Elle apparaît dans la citation de Pierre Georgel qui va suivre.

⁴ On lira également avec profit l’introduction d’André Chastel sur l’utilisation de l’édition française du *Traité de la peinture* chez Péladan en 1910 par les peintres modernes, comme Gleizes et Metzinger pour « promouvoir le sérieux et la dignité poétique du cubisme », ou Max Ernst dans son essai *Au-delà de la peinture* (« Cahiers d’Art », 1937) à propos des « visions devant les taches naturelles » de Léonard. Cf. Introduction, in LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture, op. cit.*, pp. 15-18.

utilisée dans la peinture extrême-orientale, est recommandée par Léonard de Vinci, dans un passage fameux du *Traité de la peinture*, comme « un nouveau mode de spéculation » :

« Si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches, ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, roches, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses que tu pourras ramener à une forme nette et compléter... »

Les taches dont parle Léonard ne sont pas provoquées par l'artiste, et la fonction qu'il leur assigne est seulement d'exciter l'invention. Elles [annoncent] [...] les techniques analogiques du surréalisme, comme les frottages de Max Ernst et les décalcomanies de Dominguez. En revanche, les giclées de peinture utilisées par Max Ernst et par André Masson vers 1940, purement surréalistes par le rôle qu'y joue le hasard, sont « tachistes » avant la lettre et purent même exercer une influence directe sur le *dripping* de Jackson Pollock lors du séjour de Masson et d'Ernst aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale¹.

Tous les artistes mentionnés dans cette citation, hormis l'Espagnol surréaliste Oscar Domínguez², apparaissent également dans La CP, comme représentants de la modernité en peinture, et ce n'est pas un hasard si Jackson Pollock³ y est cité aussi (La CP, p. 448) comme artiste favori des Américains clients de l'architecture fonctionnelle, devenant par là un des référents esthétiques d'Enrique.

Obsédé par la révélation de la « verdad plástica de la época » (La CP, p. 159), comme le souligne très bien Pereira Perera⁴, Enrique recherche les fondements de

¹ Pierre GEORGEL, « Tachisme », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

² Oscar DOMÍNGUEZ (1906-1957) : peintre espagnol surnommé le « dragonnier des Canaries » par ses amis surréalistes, faisant de Ténériffe un des lieux d'agitation intellectuelle en 1934. Expérimentateur fécond, il invente la technique de la « décalcomanie sans objet » (ignorant probablement le procédé analogue des « taches d'encre écrasées » que pratiquait Victor Hugo), il crée des sculptures novatrices et peint aussi bien le monde concret que l'abstraction.

³ Pour plus de détails sur Jackson POLLOCK, nous renvoyons à l'Annexe II.2.1 Noms des Arts plastiques dans La CP. Précisons néanmoins qu'il inaugura en 1947 la technique du *dripping all over* (faire des coulures sur toute la surface), en s'impliquant avec tout son corps dans le geste qui balance ou laisse couler la peinture sur la toile posée au sol, créant ainsi un lavis de lignes entremêlées. Ce procédé fut qualifié par le terme d'*action painting* (peinture gestuelle). Il utilise d'abord plusieurs couleurs et ajoute parfois des éléments étrangers à la peinture (sable, verre brisé, ficelle, clous...), avant de se limiter au noir. Pollock s'est imposé avec De Kooning comme un des maîtres de l'expressionnisme abstrait.

⁴ Notre présente analyse prolonge le très agréable et instructif article de María de Los Ángeles PEREIRA PERERA, « La dimensión universal de la pintura española en *La consagración de la primavera* », in BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.], *Alejo Carpentier y España*, Actas del Seminario Internacional de Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004, Publicacións de la Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 273-298. Elle y retrace l'itinéraire esthétique pictural d'Enrique en le centrant surtout sur les références espagnoles. C'est un des rares travaux d'analyse sur la peinture dans La CP, avec la passionnante présentation de José Antonio BAUJÍN et Luz MERINO dont il émane directement d'ailleurs, « El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española », *art. cit.*, 2004, pp. 13-66, qui propose autre chose que le précieux inventaire de toutes les références picturales dans le roman par Ramón GARCÍA CASTRO dans ses deux articles de référence précédemment cités : « Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto Barroco* y *El recurso del método* », *art. cit.*, et « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra* », *art. cit.* Quoique précieux malgré ses quelques erreurs ou manques, ce dernier article ne fait néanmoins aucune exploitation critique du catalogue de noms et tableaux de La CP ainsi

l'esthétique de l'avant-garde et les puise donc lui aussi dans la pensée du grand maître de la Renaissance italienne : l'attachement aux « valeurs plastiques » pures, les lignes, les couleurs, les textures ou les intensités, que l'on observe spontanément dans la nature même, sur les taches des vieux murs ou des pierres.

Enrique et José Antonio ne sont bien sûr, nous l'avons dit, que les porte-parole fictionnels de l'avant-garde française, et en particulier, avant même le Surréalisme, ceux de la *Section d'or*¹ qui, dans les années 1910, avaient cherché dans le *Traité de Léonard* les bases théoriques de leur mouvement. S'y joignirent notamment, outre M. Duchamp, l'un des fondateurs, F. Picabia, F. Léger ou J. Gris, tous cités aussi dans *La CP*.

En octobre 1912, tous ces peintres [autour des frères Duchamp] collaborent à l'exposition la *Section d'or* à la galerie de la Boétie. Leur orientation commune est tournée vers une réflexion théorique menée à partir de la pratique cubiste et d'écrits comme le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, publié en français en 1910. La dénomination de leur manifestation dit bien le fondement intellectuel de leur démarche².

Carpentier, qui ne mentionne jamais dans le roman la *Section d'or* en tant que mouvement artistique du début du XX^e siècle, fait néanmoins deux fois allusion à la « sección de oro » pythagoricienne (*La CP*, p. 166 et 694) par la bouche d'Enrique : l'une par association avec le Modulor de Le Corbusier, et l'autre pour exprimer

reconstitué : vérifiant et corrigeant chaque identification de référence picturale, puis la replaçant dans son contexte narratif, nous avons pour notre part tenté d'y remédier dans cette thèse. Notons toutefois, pour conclure cette liste des travaux antérieurs à notre propre démarche, que les récentes études sur la peinture dans *La CP* avaient été déjà précédées d'une première analyse de Luz Merino pour le numéro IV de *Imán*, à La Havane, hélas jamais arrivé jusqu'à publication pour des raisons économiques. Nous avons pu en consulter la version tapuscrite classée dans le dossier-projet du numéro inédit à la Fundación Alejo Carpentier de La Havane : Luz MERINO, « Acercamiento al repertorio de las Artes Plásticas en *La consagración de la primavera* », *Imán*, año IV, 1987-1988, 13 pp., inédit.

¹ Ce mouvement d'avant-garde revendique l'héritage de Léonard de Vinci, à travers sa notion de *sectia aurea* (section dorée), que reprendra également plus tard Le Corbusier avec son « Modulor ». En réalité, la « section d'or » ou « section dorée » (« divine proportion » selon Pacioli, 1494) est originellement dans l'Antiquité (Pythagore et Platon) le nombre s que doivent respecter les proportions du rectangle parfait ou « rectangle d'or » ($s =$ sa largeur divisée par sa longueur), comme semblent le faire celles du rectangle dans lequel s'inscrit la façade, fronton compris, du temple du Parthénon à Athènes. Ce nombre fut calculé par le mathématicien Léonard de Pise (vers 1175-1240), dit Fibonacci, au XIII^e siècle grâce à sa célèbre suite mathématique, reprenant les mathématiques arabes. L'inverse de la section dorée ($=1/s$ ou $s+1$) est aussi appelé le « **nombre d'or** », noté généralement Φ (racine de $5 + 1$ divisé par 2, égal à 1,618 environ). Léonard de Vinci (1452-1519), peintre, géomètre, ingénieur, s'intéressa beaucoup à cette section dorée (*sectia aurea*) : empruntant au grand architecte romain Vitruve (*De Architectura*, 1^{er} siècle av. J.C.) l'étude des harmonieuses proportions du corps humain, il la retrouve dans le rapport idéal entre la taille et la mesure des pieds au nombril... Ainsi, l'ambiguïté de l'esthétique proposée par le groupe de 1912 *Section d'Or* se résume dans son oscillation entre la tentation millénaire d'une mystique du nombre (J. Villon, frère de Duchamp et co-fondateur du groupe, est fasciné par Pacioli) et l'émancipation géométrique et musicale de la forme pure.

² Albert CHÂTELET, La section d'or, in CHÂTELET et GROSLIER [dirs.], *Histoire de l'Art...*, op. cit., p. 183.

humoristiquement les proportions parfaites du corps de sa maîtresse Irene. Cette filiation implicite d'Enrique avec les peintres de la *Section d'or* éclaire néanmoins le fonctionnement de l'esthétique du personnage. D'une part, sa passion pour la peinture d'avant-garde rejoint directement par ce biais les préoccupations architecturales qui l'habitent, autour des « formes géométriques » :

[...] habiendo dado un gran salto a lo desconocido, al universo mágico que Leonardo hubiese entrevisto en las nubes y paredes viejas, y también en la serena y universal belleza de las puras formas geométricas —poliedros y estrellas— [...] (La CP, I, 5, p. 159)

D'autre part, sa conception architecturale, dans le droit fil des savants d'autrefois tel Léonard, se nourrit de divers arts dans lesquels s'appliquent un ensemble de principes communs qui les intègrent dans une même pratique cohérente. L'on retrouve justement l'idée du livre de *Paragone*¹ (« parallèle des arts ») du *Traité de la peinture* que nous avons mentionné plus haut et qui analyse les rapports entre peinture, sculpture, musique, poésie, dessin et science. Dans La CP, nous en voyons aussi le signe dans les correspondances artistiques que cherche José Antonio pour se faire entendre de son ami : à l'architecture et la peinture vient se joindre la musique.

Mira un cuadro como se escucha una sonata clásica —sin buscarle cinco pies a la sonata ni preguntar por los amores o jodederas del músico. Nada hay menos erótico que la *Appassionata* de Beethoven. Ahí, la palabra *Appassionata* no viene sino a ser un índice de tensión. Al hablar de “pasión”, Beethoven quiso decir “vehemencia” —vehemencia dentro de un discurso tan rigurosamente llevado como una demostración matemática. Lo importante, para Beethoven, era situarse en *un clima sonoro*. Nada más. (La CP, I, 4, p. 147)

¹ LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, éd. cit., pp. 81-106. Le mot italien “*Paragone*” qui signifie comparaison, prolonge un long débat qui trouve sa source chez Horace, dans une phrase où il mettait en parallèle la peinture et la poésie : « *ut pictura poesis erit* » (dans *Art poétique*) : il en est de la poésie comme de la peinture. Reprise par les théoriciens de la Renaissance, cette comparaison, mais inversée, sera à l'origine de ce qu'on a appelé la doctrine de l'« *ut pictura poesis* ». Jacqueline LICHTENSTEIN en précise d'ailleurs la portée :

« Alors qu'Horace comparait la poésie à la peinture, rapportant les arts du langage à ceux de l'image, les auteurs de la Renaissance inversent le sens de la comparaison. *Un poème est comme un tableau* devient *un tableau est comme un poème*. L'« *ut pictura poesis* », telle qu'on l'entend dans le champ du discours sur l'art, consiste toujours à définir la peinture, à déterminer sa valeur, en fonction de critères qui sont ceux des arts poétiques. La fécondité de cette doctrine pendant plusieurs siècles fut incontestable; elle a joué un rôle essentiel dans l'accession de la peinture à la dignité des *arts libéraux*. Par le biais de cette comparaison, le peintre peut accéder au rang du poète et de l'orateur. Les expressions *pictura loquens* [peinture éloquente] et *muta poesis* [poésie muette] sont des *topoi* qui servent à qualifier la poésie et la peinture, celle-ci étant souvent représentée dans des gravures avec un bandeau ou un doigt sur la bouche. [...] Mais très tôt, des réserves se sont manifestées à l'égard d'une comparaison qui soumettait un peu trop la peinture à l'ordre du discours. C'est ainsi que Léonard préfère qualifier la poésie de peinture aveugle plutôt que de peinture parlante, pour maintenir l'égalité entre les deux arts : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle; l'une et l'autre tendent à l'imitation de la nature selon leurs moyens » (*Traité de la peinture*, trad. fr. A. Chastel, Berger-Levrault, 1987, p. 90). » (article « La comparaison des arts », in *Le Seuil / Dictionnaires Le Robert*, 2003, consulté sur [http://robert.bvdep.com:80/public/vep/Pages_HTML/\\$COMPARAISON2.HTM](http://robert.bvdep.com:80/public/vep/Pages_HTML/$COMPARAISON2.HTM)).

Il n'y a rien d'étonnant d'ailleurs à ce que les protagonistes associent spontanément la musique à l'architecture¹, deux arts de la construction (concrète ou abstraite, puisqu'on parle de la musique comme d'une "architecture sonore"), en affinité avec une troisième discipline citée ici par Enrique : les mathématiques (« demostración matemática »). Toutes ces disciplines réunies mettent en œuvre et en lumière les mêmes fonctionnements de l'esprit humain. Nous ne pouvons nous empêcher de voir également, dans cette pique contre le biographisme malsain et stérile des critiques, ici musicaux (« ni preguntar por los amores o jodederas del músico »), une allusion à *Contre Sainte-Beuve* de Proust², que l'on peut considérer comme le père de la critique littéraire moderne.

Frente al analista que que pretendía estudiar al artista en función del medio, viendo su creación como el resultado de las influencias del ambiente de la época, del juego de sus propias pasiones, de sus lecturas, formación y modos de vivir, Proust erigía los valores de una suerte de intemporalidad que el escritor dotado de superior intuición tenía el poder de percibir, haciendo del presente pasado y del pasado presente³.

La sonate n°23 op. 57, dite *Appassionata* (1804), de Beethoven, l'une des plus célèbres des 32 sonates du compositeur, ne doit en effet son sous-titre (qui est de l'éditeur et même pas de Beethoven) qu'à la passion ou plutôt à la puissance dramatique et tourmentée propre au Romantisme qui se dégage de sa musique, et non à une quelconque passion amoureuse particulière (pour la comtesse Thérèse de Brunswick, non partagée ?...) qu'aurait illustrée le compositeur, et dont la considération par tout auditeur biaiserait quelque peu sa compréhension de l'œuvre... Imposant une idée toute faite de celle-ci sans rapport avec le sens que Beethoven lui donnait, le sous-titre peut induire au contresens : il vaut mieux écouter l'œuvre sans chercher un sens *a priori*⁴. Ainsi de tableaux, sans histoire à raconter, qu'Enrique ne doit plus chercher à *comprendre*, mais seulement à apprécier ou du

¹ Nous reviendrons plus tard sur ces correspondances entre les arts, l'une des caractéristiques à notre avis de l'utilisation des arts dans l'écriture de ce roman, que nous avons qualifié à ce titre « d'œuvre d'art totale ». Voir notamment, dans notre Troisième Partie, le chap. I. Synthèse et intégration des arts par l'écriture, p. 553.

² Carpentier a rédigé une chronique à l'occasion de la publication de l'essai inédit de Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « Un nuevo inédito de Proust » (Caracas, *El Nacional*, 05/01/1955), *Letra y Solfa*, 6. *Literatura / Autores*, op. cit., pp. 150-152. Proust est d'ailleurs évoqué dans La CP, comme par hasard, deux pages plus loin (La CP, p. 149), à travers quelques poncifs sur *La Recherche* : les « jeunes filles en fleur » pour évoquer les cousines d'Enrique dans la piscine, et l'épisode fameux de la madeleine dans la tasse de thé (au début du premier volume, *Combray*), au-delà duquel n'est jamais passée la lecture de Proust de la Tante Comtesse...

³ Alejo CARPENTIER, « Un nuevo inédito de Proust », art. cit., p. 151.

⁴ Après un concert dans un salon, une dame demanda à Beethoven : « qu'est-ce que cela veut dire ? ». Et Beethoven répondit : « Cela veut dire ceci », puis il se remit à jouer la sonate en entier.

moins à considérer pour leur valeur artistique.

Pour conclure sur la *Section d'or*, une autre trace en apparaît dans le roman à travers la figure de Marcel Duchamp, l'un de ses fondateurs comme nous l'avons dit, qui rejoindra ensuite le mouvement Dada. Ce dernier peintre assez inclassable, se situe au croisement de plusieurs avant-gardes, Cubisme, Futurisme, Dadaïsme :

Marcel Duchamp [...] donne [...], de 1911 à 1913, ses créations les plus brillantes dans le domaine pictural proprement dit. Ses différentes variations sur le thème du *Nu descendant un escalier* s'apparentent au Futurisme par la volonté de traduire le mouvement, tout en s'exprimant dans une gamme plus proche de celle du Cubisme, avec de grandes qualités de finesse dans l'exécution. Présentée à New York dans le cadre de l'Armory Show, en 1913 (Philadelphie, M. A.), la version la plus achevée apparaît aux amateurs américains comme le *nec plus ultra* du Cubisme, dont le peintre cherchait pourtant alors à se détacher¹.

L'*Armory Show*², historique et fondamentale pour la diffusion du Cubisme et des avant-gardes en Amérique, trouve aussi son écho dans La CP (p. 406), en association d'abord avec Man Ray³, le cinéaste et photographe américain puis, quelques lignes plus loin, avec Duchamp. Ce dernier, « acaso el espíritu más original de la época » (La CP, p. 407), est cité trois fois⁴ dans le roman, non pas pour son célèbre et scandaleux *Nu descendant un escalier n°2* (1912, Philadelphie), mais pour d'autres œuvres fondatrices qui marquent Enrique à son tour, les fameux *ready-made*⁵ ainsi qu'une œuvre hybride entre peinture et sculpture également conservée à Philadelphie, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ou *Le Grand Verre* (1915-1923)⁶. Le héros retrouve avec bonheur tous ces artistes à New York bien des

¹ Albert CHÂTELET, La section d'or, in CHÂTELET et GROSLIER [dir.], *Histoire de l'Art, op. cit.*, p. 183.

² L'*Armory Show*, exposition européenne d'art moderne de 1913, fut organisée dans l'ancienne salle d'armes du 69^e régiment d'infanterie des Etats-Unis (d'où son nom), à New York, et constitue la plus célèbre exposition de peinture du XX^e siècle. Son objectif était de montrer aux Américains tout ce que l'art européen avait de plus audacieux, depuis les "classiques" et réalistes (Ingres, Delacroix, Courbet, Manet) jusqu'aux cubistes, en passant par les impressionnistes et les postimpressionnistes, les fauves et les nabis (Cézanne, Van Gogh, Gauguin, etc...). Le tableau de Duchamp, *Nu descendant un escalier*, provoque immédiatement un scandale retentissant, maintes fois raillé, persiflé et caricaturé dans la presse (« explosion dans une fabrique de tuiles » ou bien « L'homme obscène à l'heure de la ruée dans le métro »).

³ La photographie pouvant être intégrée dans les Arts plastiques, on trouvera des informations sur Man Ray dans notre Annexe II.2.1 sur les Noms des Arts plastiques dans La CP.

⁴ Outre la p. 407 mentionnée, les pp. 152 et 413.

⁵ Dès 1913, Duchamp avait développé une sorte de nihilisme esthétique, proposant polémiquement et ironiquement au public des objets tout faits, *ready-made*, sortis de leur contexte et présentés comme œuvres d'art. C'est à l'occasion de son premier voyage à New York, où il arrive avec une sphère en verre contenant de l'air de Paris, que Duchamp rencontre Picabia et Man Ray, et qu'il contribue à la naissance de Dada (1915-19) : *Fontaine* (1917), un urinoir renversé, fut refusé par la Society of Independent Artists. Dans La CP, les *ready-made* de Duchamp sont mentionnés par Enrique par association avec les montagnes de la vallée de Mexico : nous reviendrons sur cette comparaison dans notre Deuxième Partie : Art et Réalité, sur la description du paysage par l'art.

⁶ Pour plus de détails sur Duchamp et ses œuvres, nous renvoyons aux Annexes II.2.1 et II.2.2 sur les

années après ses premières découvertes havanaises et surtout après sa période de formation parisienne où il les avait connus.

- **Synthèse des arts par l'abstractionnisme**

Après avoir peiné à renoncer au figuratif, Enrique se passionne bientôt pour les tendances les plus extrêmes de l'épure et de l'abstraction : Néoplasticisme de Mondrian (sa doctrine de l'art abstrait que nous avons déjà évoquée), Suprématisme de Malevitch¹, Purisme – « purismo ascético »², selon une expression du héros (La CP, p. 166), d'un Ozenfant raillé par les surréalistes comme « pintor de botellas de leche »³ (La CP, p. 167). C'est alors plein d'espoir et de soif d'abstractionnisme qu'il se rend à Paris, bien vite déçu par ce « nouveau Romantisme » qu'il y découvre, provoqué par les surréalistes :

Mi tardío descubrimiento del cubismo, las prédicas de José Antonio, las teorías de compositores que proclamaban la necesidad de un “regreso a Bach”, los llamados al orden⁴, a la observancia del modulator y la Sección de Oro, el grito de “¡Chopin, a la silla eléctrica!”, lanzado por los jóvenes “estridentistas”

Noms et Œuvres des Arts plastiques dans La CP.

¹ Le peintre russe Kasimir MALEVITCH (1878-1935) a créé une catégorie de l'art abstrait, d'inspiration spiritualiste, dénommée “suprématisme” (qui affirme la suprématie d'une nouvelle forme de pensée, traduite dans la peinture par des formes non objectives, libérées de toute attache représentative ou symbolique), qui culmine en 1918 avec son tableau *Carré blanc sur fond blanc* (MoMA, New York). Ce tableau inaugure une série de *blanc sur blanc* (« la pintura en blanco sobre blanco de Malevitch », dans la citation de La CP qui suit, p. 166), dans laquelle Malevitch recherche une signification symbolique à la couleur non objective (pure) : il va doter ses tableaux d'une signification métaphysique de la couleur pure et de l'infini du blanc (frontière spirituelle indéterminable par excellence), couleur limite, couleur infinie.

² L'expression d'Enrique nous rappelle à nouveau les commentaires humoristiques de Ramón Gómez de la Serna sur le « Botellismo » :

« El pintor de chocarrerías y de viandas femeninas buscó la depuración y el ascetismo en la botella, esqueleto de la plástica del ambiente, elevación sin infidelidad ni coquetería del objeto en pie. Como cuando el místico, cansado de tentaciones, pone todos sus pensamientos frente a una calavera, así el pintor puso frente a él una botella girando en baile solitario, en función latente de geometría del espacio. » (Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, Botellismo, *Ismos, op. cit.*, pp. 340-41.

³ On peut effectivement reconnaître la forme des « bouteilles de lait » dans la série des natures mortes d'Ozenfant où toutes sortes de contenants s'accumulent (bouteilles, carafes, cruches, vases, verres, tasses, flacons, etc.), dont par exemple, *Tasse, verre et bouteilles* (1922) ou *Verres et bouteilles* (1922-26) font partie.

⁴ Le dénommé « retour à l'ordre », mouvement d'après-guerre (de 1920 à la Seconde Guerre Mondiale), initié par l'Italien Giorgio De Chirico à travers sa revue *Valore plastici*, adopte une attitude très critique à l'égard des mouvements picturaux contemporains. La relation au public pèse beaucoup plus et provoque une atténuation des audaces passées, une forme de retour à la figuration sans renier certains acquis modernes, comme chez Picasso dans sa période « romaine » (*Femmes à la fontaine*, 1921), ou chez Matisse, Derain, Dufy et, en Russie, à travers l'art réaliste révolutionnaire qui marque le début du Réalisme socialiste (Voir Albert CHÂTELET, Le retour à l'ordre, in CHÂTELET et GROSLIER [dir.], *Histoire de l'Art, op. cit.*, pp. 187-190). Carpentier en suit les évolutions dans la *Revista de Avance* qu'il co-édite, où l'on perçoit la séduction pour le « retorno al orden » (1917-1925), en publiant notamment *Femmes à la fontaine* de Picasso, devant la nécessité de proposer un art plus assimilable par le public cubain. Voir José Antonio BAUJÍN et Luz MERINO, « El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española », *art. cit.*, p. 29.

mexicanos, épigones de los “ultraístas” madrileños, todas esas cosas me habían llevado a creer que me iba a encontrar con un Montparnasse -barrio dotado entonces de una mitología internacional- donde se alentara un culto a la geometría y la exactitud, el maquinismo, la velocidad, la disciplina, la creación en frío, entre los cálculos plásticos de un Mondrian, la pintura en blanco sobre blanco de Malevitch, una escultura reducida a esferas y poliedros, y, en música, un nuevo “Arte de la Fuga”. (La CP, I, 6, p. 166)

Nous avons ici un bel exemple d’une de ces boucles tourbillonnantes de références carpentériennes, s’ouvrant et se refermant sur elle-même par la référence à Bach comme paradigme de l’ordre et de la construction rigoureuse (au début : « regreso a Bach », à la fin : « Arte de la Fuga »), brassant un mélange des arts tous convoqués et croisés pour atteindre une description à la fois exacte et totalisante de l’esprit de l’époque, bref, un de ces “systèmes des arts” qui nous ont inspiré le titre de cette thèse : peinture (Mondrian, Malevitch, futuristes¹, rayonnistes² et constructivistes³ auxquels renvoie le goût de la vitesse, des machines, qui a inspiré à Gómez de la Serna l’acception esthétique de « maquinismo »⁴ reprise ici par Enrique); sculpture (une allusion à Constantin Brancusi, entre autres, plus précisément cité quelques lignes au-dessus dans le roman, parmi les signataires du

¹ Le Futurisme est un mouvement littéraire et artistique du début du XX^e s., qui rejette la tradition esthétique et exalte le monde moderne, en particulier la civilisation urbaine, la machine (l’automobile, par exemple), la vitesse (le train, l’avion). Né en Italie autour du poète Marinetti (*Manifeste du futurisme*, 1909), le Futurisme côtoie la révolte de l’expressionnisme et annonce le mouvement dada. Auteurs de deux manifestes en 1910, les premiers peintres du mouvement, Balla, Boccioni, Carrà, Severini, Luigi Russolo (1885-1947), empruntent à la technique divisionniste et au Cubisme pour faire interférer formes, rythmes, couleurs et lumières afin d’exprimer une « sensation dynamique », une simultanéité des états d’âme et des structures multiples du monde visible. Un mouvement futuriste, ou « cubo-futuriste », a existé en Russie dans les années 1910-1917 (Maïakovski, Malevitch, etc.). Marinetti subira le discrédit de passer au fascisme de Mussolini.

² Le Rayonnisme est un mouvement pictural russe proche de l’abstraction dont Michel Larionov (1881-1964) conçoit les principes dès 1909 et rédige le Manifeste (publié en 1913). La peinture devrait, selon lui, suggérer la quatrième dimension (idée très répandue aussi dans les milieux parisiens de l’époque) et se situer, donc, hors des valeurs spatiales. Pour traduire cette sensation, il utilise des *rayons* de couleurs. Le groupe ne dura pas longtemps et Larionov fut rejoint dans ses orientations par sa compagne Natalia Gontcharova (1883-1962) sans toutefois aller jusqu’à ses positions les plus extrêmes.

³ Le Constructivisme est un courant artistique du XX^e s. qui privilégie une construction plus ou moins géométrique des formes. Russe à l’origine, le constructivisme est de nature spirituelle et esthétique chez les frères Gabo et Pevsner (note 2 ci-dessous, p. 205), ainsi que chez Malevitch à la même époque, tous trois recherchant dans des constructions sculpturales ou picturales de lignes et de plans l’expression d’une essence de l’univers. Le mouvement est, au contraire, tourné vers des réalisations pratiques chez Tatline (qui l’avait inauguré avec ses « reliefs picturaux », assemblages de 1914), rejoint vers 1923 par Malevitch et Lissitzky dans un même souci d’application à l’architecture, au *design*, aux arts graphiques. En Occident, des mouvements comme *De Stijl* relèvent du constructivisme, au sens large, de même que la sculpture abstraite de tendance géométrique; l’art cinétique en est issu.

⁴ Nous renvoyons à l’évocation picturale et musicale que l’écrivain espagnol fait de la machine moderne et industrielle, la turbine et la locomotive en particulier, autour des concerts soviétiques utilisant les bruits de machines et les sifflements des trains, dans le chapitre « Maquinismo » de son essai *Ismos*, *op. cit.*, pp. 161-162.

Manifeste catalan de 1928¹, mais aussi aux frères Naum Gabo et Antoine Pevsner² et leurs « motifs sphériques » sculpturaux); architecture (Le Corbusier et son Modulor); musique (retour à l'Art de la fugue de Bach³); poésie (l'*estridentismo* mexicain et l'*ultraísmo*⁴ madrilène). Notons que cette énumération ne constitue pas une simple juxtaposition des disciplines dans l'esprit de Carpentier, mais aussi une

¹ Ce *Manifeste anti-artistique catalan* de 1928 (cité dans La CP, p. 166), lancé à l'initiative de Salvador Dalí, est une charge violente contre la culture catalane contemporaine, jugée rétrograde et purement folklorique.

² Très liés au constructivisme, les frères Pevsner, Antoine PEVSNER (1886-1962) et son cadet Naum GABO (1890-1977), devinrent très vite des figures de la foisonnante scène moscovite révolutionnaire d'avant-garde. Ils élaborent une esthétique de la dématérialisation de la forme sculptée, réduite aux plans, compénétrée par des vides et incluant des « éléments cinétiques et dynamiques », comme ils le décrivent dans leur *Manifeste réaliste* (1920). Carpentier leur consacra une chronique où il mentionne leur collaboration au ballet constructiviste *La Chatte* que nous évoquons ci-dessous: « Homenaje a Pevsner » (Caracas, *El Nacional*, 11 déc. 1956) in *Letra y solfa*, 3. *Artes visuales*, La Havane, Letras cubanas, 1993, pp. 190-192.

³ PIERRE-PETIT brosse un bon aperçu de l'utilisation musicale moderne de la fugue de Bach: « Maurice Ravel, dans *Le Tombeau de Couperin* [1918], donne un ravissant exemple de fugue moderne et libre. Il suffit de citer Arthur Honegger, Igor Stravinsky (*Symphonie de psaumes* [1930]), Alban Berg (deuxième acte de *Wozzeck* [1925]) et de rappeler pour terminer que Béla Bartók, dans le premier morceau de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* [1937], offre un merveilleux modèle de ce que l'on pourrait appeler la « fugue de l'avenir », c'est-à-dire une fugue où les conventions de jadis sont toutes transposées dans le langage d'aujourd'hui sans rien perdre pour autant de leur rigueur et de leur nécessité. » (« Fugue », *Encyclopædia Universalis*, 2006).

⁴ Les deux mouvements littéraires *Ultraísmo* et *Estridentismo* sont intimement liés, le second, mexicain, étant épigone du premier, espagnol, comme dit Carpentier dans la citation. « Ce mouvement poétique [l'Ultraïsme] fut lancé vers 1918 par un groupe de poètes [madrilènes], dont Guillermo de Torre [1899-1971] [...]. L'Ultraïsme se situe au confluent de mouvements d'avant-garde tels que Futurisme, Cubisme et Dadaïsme. Le *Manifiesto vertical ultraista* (1920) se propose, comme son nom l'indique, de passer outre (*ultra*, qui devient le titre de leur revue) ces écoles. Être « une rafale d'air pur pénétrant dans une chambre somnolente », tel était son projet. Le « poème pur » qu'il veut créer rejette l'anecdote, l'effusion sentimentale, la structure logique ou formelle. Outre le lexique de la technique, de la science ou du sport, les mots rares, les images surprenantes, les métaphores brillantes composent le langage de l'Ultraïsme. » (Bernard SESÉ, « Ultraïsme », *Encyclopædia Universalis*, 2006). Vers les années 1920-1923, plusieurs revues, souvent éphémères, propagent l'Ultraïsme en Espagne et en Amérique Latine (à Cuba, il ne s'agit rien moins que de la *Revista de Avance*, dont Carpentier est l'un des co-fondateurs...), tandis que J. Ortega y Gasset en fait l'analyse critique dans *La deshumanización del arte* (1925). L'Ultraïsme débouche dans le Créationnisme [*Creacionismo*], créé à Paris par le poète chilien Vicente Huidobro (1893-1948, voisin d'Enrique à Paris, donc personnage à part entière de La CP, cité pp. 178 et 200) et le poète français Reverdy, deux mouvements qui finirent par être emportés par la grande vague du Surréalisme.

Le « Stridentisme » naît en 1921, lorsque le Mexicain Manuel Maples Arce lance la revue *Actual*, «*Hoja de vanguardia n.º 1. Comprimido estridentista*» : il s'agit du premier manifeste avant-gardiste d'Amérique latine, se réclamant de la vitesse et des couleurs éclatantes, revendiquant le cosmopolitisme et le machinisme. Il veut conjuguer la spécificité locale mexicaine, sans nationalisme, et un modernisme universel. « ¡Chopin, a la silla eléctrica ! He aquí una afirmación higienista y detersoria. [...] ¡Chopin, a la silla eléctrica ! (MMA trade mark) es una preparación maravillosa, en veinte y cuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto. » (Apéndices : Manifiestos, in Dawn ADES [dir.], *Arte en Iberoamérica: 1820-1980* [Catalogue de l'exposition du Palacio de Velázquez à Madrid, 14 déc. 1989 - 4 mars 1990], Madrid, Ministerio de Cultura: Quinto Centenario, Turner, 1989, pp. 306-309). Cette première provocation, qui deviendra le credo du groupe, et cette autre « Muera el cura Hidalgo », rappellent le dadaïsme. Cette attaque contre Chopin est un cri de rupture anti-romantique. Dans le second Manifeste stridentiste de 1923, Maples Arce est rejoint par le poète Germán List Azurbide (mais aussi par des peintres et sculpteurs) et poursuit l'invention de slogans originaux, tel « Viva el mole de guajotote ».

véritable *intégration des arts*, puisque derrière cette référence à Bach se cachent toutes les aspirations artistiques de l'époque, picturales notamment – le Purisme s'imposait des règles d'organisation dans les tableaux semblables à celles d'une fugue de Bach –, comme l'illustre par exemple le tableau d'Ozenfant *Fugue* (1921)¹. Organisation picturale très structurée donc, qui puise dans la musique et dans l'architecture, comme le souligne Ramón Gómez de la Serna :

Como encarnizados del botellismo y de su acólita copa, surgen entre todos los cubistas, Jeanneret y Ozenfant, que crean el “purismo”. Así como Lamannais hacía que todas las artes procediesen de la arquitectura, Ozenfant y Jeanneret, tomando por base la esfera, el cubo, el cilindro y el polígono en sus interferencias con la recta, el punto, el triángulo y la circunferencia, escogen la botella porque es un objeto claro que procede del cilindro y de la esfera, siendo a la vez un objeto de una familiaridad fraterna².

Il manque la danse dans l'énumération d'Enrique, mais elle n'est pas bien loin : tous ces courants artistiques rejoignent en effet l'univers chorégraphique et musical de Vera qui cite elle aussi des ballets futuristes et constructivistes, faisant parfois intervenir les mêmes créateurs évoqués par Enrique : *La Chatte* (La CP, p. 517) – 1927, mus. H. Sauguet, chor. G. Balanchine, décors & costumes N. Gabo et A. Pevsner (les constructivistes que nous venons de mentionner ci-dessus) – ; *Pas d'acier* (La CP, p. 276) – 1927, mus. S. Prokofiev, chor. L. Massine, décors & costumes G. Yakoulov. Vera ne manifeste cependant pas le même enthousiasme qu'Enrique devant ces transpositions chorégraphiques des avant-gardes les plus extrêmes, productions des Ballets Russes, à une époque où elle se trouve encore sous l'influence très classique de Pavlova :

[...] que sigan ellos con sus trenes blindados, sus tormentas de acero, cantados por el régimen: todo lo duro, lo feo, lo metálico, lo aceitado, lo pringoso, lo oliente a sebo, a alcuzas, con las horrorosas palabras que vienen detrás: industria, industrialización, industria ligera, industria pesada, producción, rendimiento, normas, tractores, máquinas -máquinas como las que hubiese querido evocar Prokofieff en aquel estrepitoso *Paso de acero* que Diaghilev nos había obligado a bailar, años atrás, atropellando todas las tradiciones de la danza verdadera, en una decoración *constructivista* que incluía discos de señales ferrocarrileras en movimiento. (Por suerte esa boga del “mecanicismo”, en mucho debida a los futuristas italianos, se estaba quedando atrás: ya poco se tocaba *el Pacífico 231* de Honegger, canto a la locomotora, y, menos aún, la horrrisona *Fundición de acero* de Mossolov -acero y más acero- muy aplaudida en conciertos, a comienzos de esta década). (La CP, II, 14, p. 276)

On ne peut s'empêcher de percevoir dans ces lignes une opposition un peu

¹ Dans ce tableau d'Ozenfant, *Fugue* (1921), guitare, cruche, vase, bouteille, verres et flacons se superposent sur une table.

² Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Botellismo, Ismos, op. cit.*, p. 342.

misogyne et simpliste entre la danseuse, femme forcément délicate hostile à la mécanique, et l'architecte, homme fasciné par le machinisme et l'industrie. Mais ce que Vera rejette aussi, en réalité, parce qu'elle se ferme immédiatement à ce qu'elle perçoit comme de la propagande, c'est l'identification révolutionnaire de la vision industrielle du monde de ces créateurs et de leurs œuvres, évolution que nous explique Camilla Gray, spécialiste d'Histoire de l'art russe :

L'homme, si tant est qu'il participe à l'action, est le maître de la machine. Il n'est pas comme chez les futuristes italiens le jouet de cette nouvelle énergie, mais plutôt un demi-dieu qui l'utilise pour "arracher le monde des mains de la nature afin d'en construire un nouveau dont il soit le maître". La nature est pour l'artiste russe une force hostile à l'homme – citons encore Malevitch : "La nature a créé son propre paysage [...] en opposition à la forme de l'homme. La toile d'un peintre est le lieu où celui-ci crée un monde selon sa propre intuition." Ainsi, la machine est pour l'artiste russe une force libératrice, délivrant l'homme de la tyrannie de la nature et lui donnant la possibilité de créer un monde de ses propres mains et dont il sera le maître. On imagine assez bien qu'une semblable vision séduisit le futur régime bolchevique qui promettait l'avènement d'un nouveau monde et d'une nouvelle société grâce à la machine et l'industrialisation. Cette idéalisation fut à la base de tous ces "ismes" qui, en art et en littérature, s'identifièrent à la révolution – en particulier l'esthétique du constructivisme¹.

Le thème du *Pas d'acier*, tributaire du Futurisme qui intègre la modernité industrielle dans l'art, suit complètement cette logique². Après une description de la désagrégation du monde avec ses tares, la glorification de l'univers industriel et du travail représente la Russie moderne. Le premier tableau se compose d'une suite de scènes de genre dans la ville en révolution, le second tableau plus homogène se déroule à l'usine. Dans un décor constructiviste composé d'un échafaudage à deux étages et d'éléments mobiles s'opère la fusion de l'homme et de la machine. Les mouvements saccadés des danseurs, d'esthétique angulaire, imitent des mouvements mécaniques, ou se superposent à ceux des machines. On peut souligner à ce propos une nouvelle possible influence du critique de danse André Levinson dans les jugements sur *La Chatte*³ et *Le Pas d'acier*, notamment à propos de ce détail des

¹ Camilla GRAY, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922* (1962), trad. française par Marian BURLEIGH-MOTLEY, Paris, Thames & Hudson, L'univers de l'art, 93, 2003, p. 200.

² Sur ce ballet, voir aussi Alejo CARPENTIER, *Crónicas*, tome 1, *op. cit.*, p. 89 : « es un canto al mecanicismo, con discos de ferrocarril, bailarinas que fingen émbolos, y mandarrazos en una plataforma », et aussi p. 110, sur le décor. Il consacre à Prokofiev trois articles dans *Ese músico...*, tome 1, *op. cit.*, pp. 202-204, défendant le compositeur contre la sévérité du jugement de Stravinsky mais lui reprochant, comme Vera, le sacrifice à la mode mécaniciste. Dans le même article, il fait allusion à *Fundición de acero* (*Fonderie d'acier*), musique de Mossolov qui apparaît dans la même citation de La CP que nous commentons ici.

³ De belles photographies d'Alice Nikitina (citée dans La CP, p. 517) dans *La Chatte*, seule ou en duo avec Serge Lifar, sont insérées dans l'ouvrage d'André LEVINSON, « Grandeur et décadence des "Ballets Russes" », in *La Danse d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 55 et 62-63.

« discos de señales ferrocarrileras en movimiento » et de la danse mécanique du second tableau :

Dans ce décor « spatial » s'agite une action indigente, indécise contre l'enthousiasme bolcheviste et la sanglante ironie. Seul le musicien emballé à fond sur la donnée ; pour le reste, faut-il y voir un hommage ou une parodie ? [...] Un ballet tout à fait analogue a été donné, il y a quelques années, à Petrograd. Cela s'appelait, je crois, *la Vague rouge* ; on y trouvait la plupart des motifs qui alimentent *Le Pas d'acier* : l'entrée des va-nu-pieds, la reproduction, par le corps de ballet, du mouvement mécanique des machines. Cette tentative de doter le régime d'un art officiel, exaltant la dictature prolétarienne, tomba à plat ; elle récolta, paraît-il, avec le dégoût du public, le mépris des dirigeants. [...] Aussi ne se redresse-t-il [le chorégraphe de *Pas d'acier*] que dans le deuxième tableau, celui du triomphe des machines. J'abomine la donnée symbolique de cette scène qui astreint des hommes vivants à imiter en idolâtres le dynamisme des moteurs, des pistons et des roues. Mais la réalisation en est vigoureuse, plusieurs groupes de danseurs exécutant simultanément ou en contrepoint de mouvements alternés les gestes réguliers et grandioses du travail. Par contre, il est puéril de faire accompagner les jeux de ces « robots » par la giration mécanique de quelques disques suspendus au cintre¹.

La puissance de la musique évocatrice, avec ses harmonies rudes et ses martèlements, ainsi que les éclairages violents, renforcent l'illusion dans un finale en apothéose. On retrouve les mêmes accents musicaux dans les deux autres œuvres citées précédemment par Carpentier : *Fonderie d'acier* de Mossolov évoquant l'usine ou *Pacific 231* d'Arthur Honegger² évoquant le train. Remarquons que Carpentier s'y était lui-même essayé, non pas en compositeur mais en librettiste, si l'on en croit la description de sa cantate *La Pasión negra* (musique de Gaillard sur un poème dramatique de Carpentier), créée à la salle Gaveau de Paris en 1932, dont voici les notes du programme :

[...] hombres negros, ayer todavía libres y felices en su isla llena de sol, rebelándose contra la tiranía de las máquinas que les impusieron su férula implacable. Rebelión de los trabajadores contra los amos, invisibles pero siempre presentes en la sinfonía mecánica de la usina. [...] Conflicto moderno del ser humano, frente a la máquina. El hombre, descontento de su destino, destino que hace más implacable el poder de una raza conquistadora sobre una raza que le opone su indolencia voluntaria, su sentido mágico de las cosas [...]³.

Araceli García Carranza, qui se penche sur les jeunes années créatrices de Carpentier, commente ainsi l'œuvre :

¹ *Ibid.*, pp. 68-70.

² Carpentier consacre aussi une chronique à ce révolutionnaire *Pacific 231* de Honegger, « la creación más esencialmente moderna que ha producido la música moderna » : « Honegger y el canto a la velocidad » (La Havane, *Social*, vol. 12, n° 8, août 1927), in *Crónicas*, tome 1, *op. cit.*, p. 56. Sous le nom d'une locomotive de train express, *Pacific 231* prétend « traduir al lenguaje sonoro una sensación [...] de la velocidad » (*Idem*).

³ Cité par Araceli GARCÍA CARRANZA, « Apuntes bibliográficos de una etapa precursora en los años jóvenes de Alejo Carpentier », in A. BIRKENMAIER et R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [éds.], *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid, Editorial Colibrí, 2002, p. 63.

Pero la trama alcanza su clímax cuando un obrero es triturado por una máquina y los Hombres Negros se dirigen a los Amos con violencia. En medio de la revuelta las Máquinas se humanizan y entonan un canto apocalíptico. Coro construido por Carpentier con monosílabos en que las voces agudas cantan el himno del fuego, del carbón y del acero. Mientras, las voces graves manifiestan que estos Hombres viven su tragedia de sangre y desesperación. Un tableteo de ametralladoras revela que los amotinados vencen y se alza un canto paroxístico que transforma las máquinas en objetos totémicos.

L'auteur lui-même avait donc exprimé et expérimenté en musique la fascination pour la machine.

Au terme de cette traversée des premières décennies artistiques du XX^e siècle aux multiples découvertes, parcourant l'univers foisonnant et complexe des avant-gardes, Enrique ne jure plus que par l'abstraction sous toutes ses formes et toutes ses tendances, dédaignant maintenant les tableaux figuratifs, (plus « d'historiette, d'anecdote, de témoignage », cf. *supra* citation p. 196), en particulier ceux du Romantisme et surtout l'un de ses courants espagnols les plus mièvres, le *costumbrismo* pittoresque ou peinture de genre et de mœurs. Il est frappant de constater que c'est exactement le cheminement esthétique que Vera avait suivi, dans son propre champ disciplinaire – hormis la parenthèse du constructivisme qu'elle rejette, comme nous l'avons noté –, en reniant elle aussi la danse classique des grands ballets romantiques « à livret », à histoire, à anecdote, figuratifs donc, pour se tourner vers la danse moderne, d'abord la dite “libre” avec Isadora Duncan et ses héritières, puis la “danse abstraite”, géométrique et architecturée, de Balanchine. Il s'agit en fait de l'évolution historique de la danse dans le monde, que le chorégraphe cubain déjà évoqué, Ramiro Guerra (ayant pu inspirer à Carpentier son personnage de Vera), a tenté de retracer dans son récent essai *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*¹ : il en analyse les conséquences esthétiques et techniques, y compris dans ses propres ballets.

Le parallélisme entre les deux protagonistes va donc bien au-delà d'un simple “itinéraire vital” ou biographique : il concerne plus profondément la *construction* ou l'élaboration esthétique même de leurs destinées et personnalités artistiques. Dans quel but Carpentier aurait-il poussé aussi loin et à tous les niveaux le parallélisme entre ses deux héros ? En quoi cette ressemblance essentielle, cette progression presque en miroir des deux narrateurs nourrit-elle le sens profond de l'œuvre ?

Il nous semble qu'en premier lieu, elle matérialise la conviction intime de

¹ Ramiro GUERRA, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, La Havane, Centro de Investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003.

Carpentier que la culture se définit par des ponts entre des pôles très distants voire opposés du Monde, dans le temps et dans l'espace, comme il le note dans ses essais : le Cubain et la Russe se rejoignent finalement – après avoir vécu un cheminement similaire à travers les événements vitaux purs autant que leurs aspirations esthétiques – dans un même lieu et avec peut-être les mêmes attentes, sans le savoir, et le même *engagement*. La grande différence entre les deux héros, cependant, esthètes tous deux à leur manière, se trouve dans la façon dont cet engagement se traduit. Enrique a soif de révolution esthétique, stigmate probable de son sourd désir de Révolution politique (il admire, quant à lui, autant la mexicaine que la russe et les arts qui en découlent), sans néanmoins passer à l'action systématique, puisque hormis l'épisode de la Guerre Civile d'Espagne, il ne fait que *rêver* ou *dire* (son idéalisme que nous soulignons). Tandis que Vera, ostensiblement fermée à tout discours politique, apparemment hostile à toute Révolution, elle, *fait* néanmoins inconsciemment : son œuvre sociale dans et par la danse est *acte* politique. Enrique se situe dans la sphère de l'esprit tandis que Vera est dans le champ du corps.

En second lieu donc, ce parallélisme finit par converger, même pour Vera, dans la seule idée de la Révolution, soit politique, à Cuba, soit artistique – les deux étant intimement liées au cours de l'Histoire comme Carpentier cherche systématiquement à le démontrer dans ce roman –, étendue à toutes les disciplines réunies dans un même mouvement à la fois de rupture et de foisonnement créatif, dans une même Histoire, avançant ensemble vers la modernité et tissant des liens ou construisant des passerelles entre elles, comme les avant-gardes l'avaient effectivement réalisé pendant la première moitié du XX^e siècle. De ce point de vue, le roman n'intègre pas du tout le doute postmoderne installé au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale et qui ébranle la confiance en cette modernité toute-puissante, en la progression de l'Histoire, y compris en art. La conception de "postmodernité" ou "postmodernisme"¹, en effet, résultat de la ruine des idéaux progressistes des Lumières, avec l'échec des idéologies absolutistes et les horreurs du XX^e siècle, avec la fin de l'illusion d'un progrès continu de l'humanité, décrète la mort des "avant-gardes" historiques qui ne peuvent exister que dans une conception linéaire et diachronique de l'Histoire. Elle marque la fin de la croyance en une transformation sociale et politique à laquelle la modernité artistique s'imaginait pouvoir contribuer.

¹ Le terme "postmodernisme" trouve son origine dans le milieu architectural américain dès les années 1960, puis s'étend à tous les arts vers la fin des années 1970 avec J.-F. Lyotard. Voir Marc JIMENEZ, chap. VIII : le récit postmoderne, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2005, pp. 129-145, et en particulier les sous-chapitres « L'acte de décès de la modernité », « Postmodernisme » et « La crise généralisée des systèmes : le postmoderne », pp. 135-142.

Pour le “postmoderne”, est “contemporain” ce qui nous intéresse synchroniquement dans l’Art.

II.2.2.2. Un sursaut d’art figuratif : le muralisme mexicain

Un dernier obstacle tout de même, et pas des moindres, vient heurter la progression d’Enrique vers cette nouvelle « vérité plastique » abstraite qu’il croit avoir trouvée : les muralistes Diego Rivera et José Clemente Orozco (David Alfaro Siqueiros apparaît aussi dans La CP mais à un tout autre endroit, p. 692¹), qu’Enrique découvre pendant l’étape mexicaine de son périple vers Paris. Il se sent en effet touché par cet art postrévolutionnaire très personnel, quoique extrêmement figuratif, comme en témoignent ses descriptions très accumulatives des fresques qu’il admire. Nous en reproduisons ici un long extrait que nous tenterons d’expliquer en détail et dont nous justifierons la pertinence pour notre sujet :

Y, en esas paredes, revolucionariamente ocupadas por unos pintores, veía yo reaparecer, en superficies planas, las montañas-esculturas, los nopales-esculturas, los magueyes-esculturas, de un paisaje esculpido, donde la pirámide venía a ser una escultura más entre las infinitas esculturas que aquí habían tallado los Grandes Formadores de la Tierra. Y, en esos escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera, se habían instalado los hombres-esculturas, las mujeres-esculturas, los niños-esculturas, de un remoto universo plasmado en las esculturas que escoltaban el gran Calendario Circular del Museo Nacional. Aquí, en estas gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías, regocijos y ritos mortuorios, a quemadas de Judas, bogas de chinampas, marchas de agraristas, labranzas, combates, mascaradas, alboroto de mercados aún semejantes a los que Bernal Díaz hubiese descrito en sus memorias, volví yo a hallar los perfiles hieráticos, alargados, jamás llevados a la sonrisa, de los caballeros-águilas, príncipes, astrónomos, escribas y sacerdotes que esculpidos permanecían, desde hacía siglos, en las salas de su museo, en tanto que las hembras nacidas de pinceles, con sus caras vaciadas en moldes inmutables, con las colas de caballo que les colgaban del colodrillo, eran iguales a las mujeres esculturas que historiaban los Códices de la Conquista —con la tiesura arcaica del huipil; con el drapeado tridimensional de los rebozos; iguales a las mujeres esculturas que conmigo se cruzaban, venidas de algún pueblo cercano, en las calles de la ciudad... Todo ese mundo, dueño ya de villas y palacios cuando los abuelos nuestros vivían en bárbaros castillos de matacán y almena, había ocupado los edificios, ahora, al conjuro de la palabra *Revolución*... (La CP, I, 5, p. 157-158)

L’on y retrouve d’abord presque mot pour mot des formules et idées de deux chroniques de jeunesse de Carpentier de 1926 et 1929 sur Diego Rivera, ainsi que

¹ David Alfaro SIQUEIROS (1898-1974), tout comme Diego Rivera, n’est pas qu’une simple référence mais un véritable “personnage figurant” du roman, puisque Enrique dit avoir été son compagnon dans les Brigades Internationales, et qu’il était aussi ami de Jean-Claude, l’ex-amant communiste de Vera (La CP, VIII, 39, p. 692).

des trois chroniques très postérieures de *Letra y Solfa* (1957)¹. Dans cette longue description, donc, on devine, au passage, les fameuses fresques historiques de Diego Rivera, réunissant en un même espace toute l'histoire de l'Amérique depuis la Conquête (allusion aux chroniques des Indes de Bernal Díaz del Castillo², aux Codex³ dont Rivera s'est évidemment inspiré) jusqu'à la Révolution mexicaine, sur les murs de la Escuela Agronómica de Chapingo⁴ (entre 1922 et 1929), du Palacio Cortés de Cuernavaca⁵ (1930-31), ou plus particulièrement des édifices publics de Mexico que nous allons détailler. Carpentier prend apparemment soin, par souci de

¹ Les références des chroniques de jeunesse sont les suivantes : Alejo CARPENTIER, « Diego Rivera, pintor mexicano » (La Havane, *Carteles*, 11 juin 1926), in *Crónicas*, tome 2, La Havane, Instituto del libro, Editorial Arte y Literatura, 1976, pp. 319-324, et en particulier les pp. 319-320, et « Diego Rivera et la renaissance de la fresque au Mexique (Paris, *Le Cahier* n° 9, novembre 1929), chronique reproduite in Carmen VÁSQUEZ [dir.], *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, Paris, Indigo & Côté-Femmes éditions, Centre d'Etudes Hispaniques d'Amiens (CEHA), Université de Picardie-Jules Verne, 2003, pp. 235-238. Carpentier réécrit et amplifie ses pensées avec un recul de presque trente ans, dans trois chroniques de *Letra y Solfa* : « Diego Rivera » (I), (II) et (III), *El Nacional*, Caracas, 26, 27 et 28 nov. 1957, in Alejo CARPENTIER, *Letra y Solfa*, 3. *Artes visuales*, La Havane, Letras cubanas, 1993, pp. 231-236.

² L'allusion renvoie bien sûr à la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, publiée tardivement en 1632, soit plus de cinquante ans après la mort de son auteur et plus d'un siècle après les faits décrits, alors que ce dernier avait participé à la première expédition mexicaine en 1517. Ses descriptions de la capitale aztèque Tenochtitlán que les Espagnols découvrent, avec ses palais et ses marchés somptueux, témoignent de la stupéfaction des Conquistadors.

³ Les « Códices de la Conquista » évoqués par Enrique renvoient aux divers manuscrits enluminés qui reprenaient les traditions préhispaniques de manuscrits pictographiques à caractère divinatoire ou historique. Parmi les plus connus, nous pouvons citer le *Codex Florentinus* (1570-1577, puis 1585), copie du manuscrit Bernardino de SAHAGÚN, *Historia de las cosas de la Nueva España*, « première encyclopédie de la Nouvelle-Espagne [...], aboutissement d'une minutieuse enquête ethnologique [...] par le franciscain Bernardino de Sahagún à la demande de son supérieur Francisco de Toral. » (Bernard et Christiane BESSIÈRE, Sylvie MÉGEVAND, *La peinture hispano-américaine, Histoire et méthodologie par l'analyse de tableaux du XVIe siècle au XXIe siècle*, Paris, Editions du Temps, 2008, p. 22). Deux copies plus anciennes sans les textes en nahuatl sont conservées à Madrid (au Real Palacio et à l'Academia de la Historia) sous le nom de *Codex Matritense*. Notons également, comme fruit du travail d'autres auteurs, le *Codex Mendoza* (1535-1550), conservé à la Bodleian Library d'Oxford (ce dernier ainsi que le *Matritense* sont cités par Carpentier comme source du travail de Rivera pour les fresques de Cuernavaca, dans sa chronique de *Letra y Solfa* de 1957, voir « Diego Rivera (III) », *art. cit.*, p. 235), le *Codex Osuna* (1565), le *Codex Aubin* (commencé en 1576) de la Bibliothèque nationale de France à Paris, qui raconte notamment le massacre du temple de Tenochtitlán en 1520, etc. Voir aussi Miguel LEÓN-PORTILLA, *Herencia documental del México Antiguo, Los Antiguos Mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1961, réimpr. 1993, pp. 72-78.

⁴ Par exemple, pour illustrer les « gentes entregadas a [...] marchas de agraristas, labranzas, combates [...] » que décrit Enrique, nous pensons aux fresques *El Buen Gobierno* (1924) et *El Reparto de Tierras* (1924), dans l'Edificio de Administración, ou bien *Los Explotadores* (1926), Extemplo, mur ouest.

⁵ Ramón GARCÍA CASTRO ne propose, à titre d'exemple et pour tout ce passage descriptif de La CP, que *Cosecha de azúcar* (voir « La pintura en dos obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 255), fresque murale du Palacio de Cortés, Cuernavaca (Mexique) dont le titre exact est *Ingenio azucarero de Tealtenango, Morelos*, dénonciation de l'exploitation et des violences des *latifundistas* contre les indigènes. Elle fait partie en réalité du cycle monumental de fresques de la galerie du 2^e étage du palais, *Historia de Cuernavaca y del Estado de Morelos, conquista y revolución* (1930-31), dont chaque panneau pourrait illustrer les propos d'Enrique dans le passage commenté ici.

vraisemblance chronologique, de ne faire allusion qu'aux œuvres antérieures à 1930-31, moment où Enrique arrive au Mexique pour n'y rester que quelques mois tout au plus.

L'on reconnaît donc précisément, en premier lieu, l'ensemble de fresques sous les arcades des deux vastes cours intérieures à trois étages de la Secretaría de Educación Pública de Mexico, *Visión política idílica del pueblo mexicano*, peint entre 1923 et 1928, cité aussi dans les chroniques de Carpentier susmentionnées¹. Ces gens qui se livrent à toutes sortes d'activités (« gentes entregadas a [...] », p. 157), décrits par Enrique, correspondent en effet aux deux séries de fresques réparties thématiquement entre le *Patio del Trabajo* et le *Patio de las Fiestas*², ainsi que les couloirs de l'immeuble, illustrant les diverses zones géographiques du Mexique, avec leurs paysages et leurs coutumes populaires : par exemple *El Arsenal - Frida Khalo repartiendo armas*, les fresques illustrant des *corridos* mexicains (*La balada de Zapata*, *La Revolución Agraria de 1910* et *Así será la Revolución Proletaria*) ou encore *La fiesta del maíz* et *Día de ofrenda-fiesta en la calle* (pour les « guerras y fiestas », « marchas de agraristas », « combates ») ; *La Zandunga* ou *La danza de los listones* (pour les « danzas », dont la première est une danse traditionnelle de l'Isthme de Tehuantepec par des participants très richement vêtus et parés de bijoux, tandis que la seconde est liée à l'agriculture, vivement menée par un entrecroisement de rubans multicolores) ; *La entrada a la mina* et *El trapiche* (pour les « trabajos », « labranzas », fresques plus sombres dans les tons gris et ocre) ; *Día de Muertos - La Ofrenda*, *Mujeres Tehuanas* et *La quema de Judas* (pour les « floralías, regocijos y ritos mortuorios », « quemas de Judas ») ; *El Tianguis* et *Viernes de dolores en el canal de Santa Anita* (pour les « bogas de chinampas » et l'« alboroto de mercados » : on voit effectivement dans cette dernière fresque au premier plan un marché aux fleurs avec ses caractéristiques arums et, derrière, les fameuses barques ornées, les *trajineras*, sillonnant les canaux des *chinampas* ou jardins de boue flottants sur le lac de Xochimilco, construits par les Aztèques).

En second lieu, nous pensons peut-être aussi à la fresque de l'Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria de Mexico, aujourd'hui Museo de San Ildefonso (*La creación*, 1922-23, coup d'envoi de la renaissance du muralisme mexicain lorsque Rivera rentre d'Europe), mais, surtout, au *mural* gigantesque

¹ Cf. « Diego Rivera et la renaissance de la fresque au Mexique », *art. cit.*, p. 237 et « Diego Rivera, pintor mexicano », *art. cit.*, p. 319.

² Voir notamment l'inventaire qu'en fait Andrea KETTENMANN dans *Diego Rivera 1886-1957. Un esprit révolutionnaire dans l'art moderne* (1997), Cologne, Taschen, rééd. 2006, pp. 27-36.

Historia de México : de la Conquista a 1930, (1929-31) du Palacio Nacional de Mexico, sur l'arc central du mur ouest, qui retrace toute l'histoire du peuple mexicain depuis ses origines préhispaniques, avec le symbole de l'aigle et du *nopal* de Tenochtitlán, jusqu'à la Révolution mexicaine, en passant par la Conquête, l'époque coloniale, les invasions étrangères et la guerre d'indépendance du Mexique, ainsi qu'à ses deux pendants sur les murs nord et sud intégrant le cycle *Epopéya del pueblo mexicano* (1929-35), *México prehispánico : El antiguo mundo indígena* et *México de hoy y de mañana* (du moins le premier qui était achevé en 1929).

Comme en un triptyque, il réalise trois fresques sur un thème commun qui racontent de façon allégorique, chronologique et en trois épisodes exemplaires, l'histoire de son pays. Commençant en 1929 par le mur nord, il peint *Le Mexique préhispanique* [...] comme une période idyllique située en des temps reculés. De 1929 à 1931, il illustre sur le mur principal *l'Histoire du Mexique* [...] et montre la cruauté des conquérants espagnols et de la christianisation, la dictature de l'oligarchie locale et la révolution pleine d'emphase. De 1934 à 1935, sur le mur sud, il évoque dans le *Mexique aujourd'hui et demain* un avenir selon l'idéal marxiste. Ces thèmes n'auraient pu être illustrés dans un endroit plus approprié : ce siège de la puissance de l'Etat mexicain avait été construit après la conquête espagnole à l'emplacement même du palais de Moctezuma, le dernier des chefs aztèques. [...] Rivera fonde sa vision du passé sur une base de matérialisme historico-dialectique, plus proche de l'idéalisme de Hegel que du marxisme. Aucune œuvre n'exprime aussi clairement la vision historique de l'artiste que ce cycle de peintures monumentales¹.

Les fresques d'Orozco, un peu plus tardives, sont également reconnaissables ici : les plus connues sont celles de Mexico (cour de l'Escuela Nacional Preparatoria, 1922-27 ; Palacio de Bellas Artes, 1934) et de Guadalajara (Université, 1936-40 ; Palacio de Gobierno, 1936-40), admirées dans une de ses chroniques passées, en particulier *Danza macabra* et *Soldados y soldaderas*². Dans les chefs-d'œuvre des deux peintres, l'on trouve effectivement des éléments du folklore local, de la culture figurative indigène, reproduits surtout chez Rivera avec un mélange de primitivisme naïf et de claire synthèse cubiste.

- **Un retour aux racines précolombiennes**

Dans la citation que nous commentons, Carpentier fait d'abord appel au champ

¹ *Ibid.*, pp. 58-59.

² Alejo CARPENTIER, « Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco » (La Havane, *Social*, vol. 11, n° 10, oct. 1926), in *Crónicas*, tome 1, *op. cit.*, pp. 48-52. Il évoque longuement dans cette chronique les fresques de la Escuela Nacional Preparatoria de Mexico: « una gigantesca supercaricatura, preñada de crueldad, que traza toda una *Danza macabra* de la vida mexicana actual, con sus momentos patéticos, con sus intensos conflictos » (p. 50). Nous pensons par exemple à *La Trinchera* (1923-27) ou bien *De Vuelta al trabajo* (1923-27). La fresque de la dernière galerie que Carpentier nomme *Soldados y soldaderas* y est présentée comme expression de la « fuerza trágica de la Revolución Mexicana » (p. 51).

de la sculpture pour traduire l'impression visuelle que provoquent ces fresques (« hombres-esculturas, mujeres-esculturas, [...] », etc.), par association avec les pyramides et les statues aztèques que lui rappellent les paysages et les personnages représentés, nouvelle résonance selon nous d'une phrase de Ramón Gómez de la Serna sur l'art de la fresque de Diego Rivera :

Lo que realmente ha fundado en Méjico es un nuevo renacimiento que se da la mano con el sano nacimiento del arte azteca. Ha hecho en realidad lo que en pintura se puede asemejar a la **pirámide escultórica**. Es un amigo de los indios, de los agrarios, del pueblo **de perfiles acusados** [...]¹. (nous soulignons)

Comme Gómez de la Serna (« pueblo de perfiles acusados »), de plus, Enrique souligne en particulier les visages aux traits émaciés (« caras vaciadas en moldes inmutables »), comme anguleux et sculptés donc, de ces indiens dont les peintres veulent exalter la race² et flatter l'héritage, ainsi que, plus globalement, le caractère intemporel de ces représentations des *murales* ancrées dans les traditions maya et aztèque : le « Gran Calendario Circular » est cette roue de pierre gravée où les préhispaniques représentaient l'écoulement cyclique du temps, issue de leurs découvertes en astronomie, pour une utilisation rituelle sacrée et agricole. En précisant « del Museo Nacional », Carpentier se réfère très précisément à cette fameuse « *Piedra del Sol* », grande roue circulaire aztèque de près de 3,6 m de diamètre et de 24 tonnes de pierre (v. 1449-1479) où est gravé le calendrier solaire représentant la V^{ème} ère de la cosmogonie aztèque, découverte sous la cathédrale de Mexico, c'est-à-dire sur la Plaza Mayor de l'ancienne Tenochtitlán, aujourd'hui conservée dans la «salle Mexica» du magnifique Museo Nacional de Antropología de México, dans le parc de Chapultepec à Mexico D.F. Mais l'allusion sculpturale, hormis les somptueuses pyramides évoquées quelques pages auparavant qui se confondent avec les montagnes, renvoie aussi aux fameuses stèles préhispaniques, ces bas-reliefs sur pierre où les personnages importants et les épisodes de leurs vies étaient gravés pour l'ornement des palais et temples³ ou pour la postérité : on y voit ces « guerriers », ces « hommes-aigles » et ces « prêtres » décrits par Enrique, qui réapparaissent dans les fresques modernes et renaissent même vivants et comme

¹ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Riverismo*, *Ismos*, *op. cit.*, p. 365.

² Notons qu'un détail des fresques concernant la chevelure de ces femmes nous semble erroné : l'attention du spectateur est en effet souvent attirée par la coiffure caractéristique de ces indiennes, de dos, enveloppées dans leurs étoles, mais on trouve presque systématiquement deux tresses derrière leur tête, nouées ensemble en leur extrémité, coiffure traditionnelle plutôt que la « queue de cheval » évoquée par Carpentier (« colas de caballo que les colgaban del colodrillo »).

³ Carpentier commente aussi, dans sa chronique citée de *Letra y Solfa* sur Rivera, l'influence des fresques récemment découvertes sur les murs du « templo de los sacerdotes » du site de Teotihuacán (voir « Diego Rivera (III) », *art. cit.*, p. 235).

réincarnés dans les personnes croisées dans la rue par le narrateur... Au sujet du grand *mural* du Palacio Nacional de Mexico par Rivera, *Historia de México : de la conquista al futuro* [sic] (1929-35), on peut d'ailleurs lire :

Rivera se inspiró para la estructura y organización de este panorama gigante en la forma bustrofedónica¹ de narrativa de los grandes bajorrelieves anteriores a la Conquista, la escritura con dibujos, los pictogramas con que los toltecas, mixtecas y aztecas recogieron su historia y sus rituales. Fue el único de los “tres grandes” que continuó buscando una solución al problema del “arte para el pueblo” en términos realmente indigenistas [...]².

Il nous semble pertinent de nous attarder sur ce long passage descriptif relatif au muralisme, nouveau bel exemple d'*ekphrasis* carpentière selon nous, cette “description éloquente” que nous avons précédemment examinée³, en premier lieu pour sa valeur d'illustration de l'écriture baroque de Carpentier. On ne peut nier, tout d'abord, et c'est un autre trait qui relie l'*ekphrasis* carpentière à celles du roman antique grec, que cette description picturale, comme presque toutes celles de Carpentier d'ailleurs, revêt un « caractère monolithique », prenant l'aspect de « véritables blocs indépendants du reste du roman »⁴. L'écrivain, en effet, ne peut que « développer ce que l'œuvre [d'art] concentre », allant « de la mise en place des grands éléments à la description minutieuse de leur moindre détail »⁵.

Extrapolant l'acception de l'*ekphrasis* à la description du paysage dans *Los pasos perdidos*, et revenant par là finalement à son sens originel qui n'excluait aucun sujet de description⁶, Françoise Moulin-Civil signale des caractéristiques stylistiques qui nous semblent s'adapter parfaitement à la description des fresques qui nous occupe :

Dans cette hésitation persistante et avec d'évidents effets amplificateurs, épidiectiques et stylistiques, quelques paysages, judicieusement sélectionnés, viennent ponctuer l'histoire racontée, à la manière de compositions picturales, étrangement figées, comme vidées de leur substance naturelle, sublimées par ce

¹ Bustrofedónico <du grec, “comme le bœuf laboure”> : Façon d'écrire (ici, de peindre les éléments) en alternant le sens des sillons ou lignes et donc aussi de la lecture, imitant la manière dont le bœuf laboure les champs (en “zigzag”).

² In Dawn ADES [dir.], *Arte en Iberoamérica: 1820-1980*, op. cit., chap. 7: El Movimiento de los Muralistas Mexicanos, p. 172.

³ Nous renvoyons au sous-chap. *Ekphrasis* carpentière, du chap. II.2.2.1. Vers l'abstraction par la peinture, p. 183.

⁴ Alain BILLAULT, *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, op. cit., p. 263.

⁵ *Ibid.* Dans ce passage, l'auteur commente en particulier l'*ekphrasis* du temple de Péluse et de ses tableaux dans *Leucippe et Clitophon* d'Achille TATIUS (VI^e siècle après J.-C.).

⁶ Nous renvoyons à notre présentation historique de l'*ekphrasis*, p. 183 et suivantes.

qui me semble relever d'un savant (et conscient ?) exercice d'*ekphrasis*. Ne lésinant pas sur les procédés rhétoriques (énumération, comparaison, métaphore, hyperbole, hypotypose), faisant même montre d'un savoir-faire sourcilleux, Carpentier inventorie une série de paysages qui, au-delà de leur caractère proprement digressif, semblent toujours surgir à point nommé et constituent, à leur corps défendant, une belle suite de "morceaux choisis", de "morceaux de bravoure", doués d'une relative autonomie et prétextes, parfois, à de virtuoses et ostentatoires proliférations discursives¹.

De même, dans La CP, Carpentier use et abuse-t-il des procédés stylistiques dans ses phrases interminables, à la fois pour transcrire l'ambition totalisante de son écriture et figurer la réalité baroque profuse qu'il décrit (nous soulignons les récurrences par les italiques) : anaphores (« *Y, en esas paredes* »/« *Y, en esos escenarios escultóricos* » ; « *iguales a las mujeres esculturas que historiaban [...]* »/« *iguales a las mujeres esculturas que conmigo se cruzaban [...]* ») ; caractéristiques répétitions ternaires et mots composés² (« *las montañas-esculturas, los nopales-esculturas, los magueyes-esculturas* » ; « *los hombres-esculturas, las mujeres-esculturas, los niños-esculturas* »), variations morphologiques (« *esculpido* », « *esculturas* », « *escultóricos* ») ou rythmiquement symétriques (« *con la tiesura arcaica del huipil; con el drapeado tridimensional de los rebozos* ») ou accumulations proliférantes groupées par catégories sémantiques, figures de l'excès, destinées à saturer la phrase, comme les éléments picturaux saturent eux-mêmes les fresques évoquées (activités ou occupations : « [estas gentes entregadas] a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías, regocijos y ritos mortuorios, a quemas de Judas, bogas de chinampas, marchas de agraristas, labranzas, combates, mascaradas, alboroto de mercados » ; métiers ou statuts sociaux : « los caballeros-águilas, príncipes, astrónomos, escribas y sacerdotes »). L'on remarquera que dans le premier de ces deux derniers exemples s'ajoute un effet d'amplification progressive : de deux éléments regroupés (« guerras y fiestas »), on passe à cinq (de « danzas » jusqu'à « y ritos mortuorios », puis à sept (de « quemas de Judas » jusqu'à « alboroto de mercados »). Le "noyau" de la phrase (« volví yo a hallar los perfiles hieráticos ») s'en trouve complètement noyé au milieu d'un fatras énumératif, dont on ne peut nier

¹ Françoise MOULIN-CIVIL, « Espace, nature, paysage : indivisible triade de *Los pasos perdidos* », in Carmen VÁSQUEZ [dir.], *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos, op. cit.*, pp. 104-105.

² Ces mots composés figurent, par un procédé d'association très courant chez Carpentier, à la fois le métissage et la symbiose des éléments propres à l'Amérique, et, plus culturellement, la caractéristique « ambiguïté baroque » posée par Carpentier dans ses essais et analysée par Benito PELEGRÍN : « Si le classicisme se distingue par l'exigence discriminatrice du principe d'identité et d'exclusion, où un objet se définit par opposition à un autre, dans la fatalité binaire et dichotomique héritée des Grecs, la nature américaine, au contraire, donne l'exemple d'une ambivalence essentielle, où les différences s'estompent, où les contraires s'épousent, s'amalgament dans une généreuse symbiose, essence du Baroque pour Carpentier. » (Ambiguïté baroque et symbiose naturelle, *Carpentier. Ecrire, décrire l'Amérique, op. cit.*, p. 160).

qu'il produit, à la lecture, une impression un peu semblable à l'observation des *murales* très narratifs et surchargés, où le regard se perd sur une surface à premiers plans et plans secondaires multiples, et dont il est souvent difficile d'identifier un centre. L'*ekphrasis* joue son rôle spéculaire : la phrase baroque, dans une sorte de *mise en abyme*, met en scène l'objet baroque qu'est pour Carpentier le *mural* mexicain en lui-même, digne héritier des Codex de la conquête précédemment évoqués que l'auteur situe précisément à la racine du « baroque américain » intemporel, constante culturelle traversant les âges :

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasando por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. [...] No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico [...], barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas* [...]. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco¹.

La spécularité de l'*ekphrasis*, en outre, nous semble résider dans l'ambition commune des deux œuvres – roman et fresque – ainsi reliées : un projet totalisant, qui veut embrasser et condenser toute l'Histoire de l'Amérique, depuis ses temps préhispaniques jusqu'au présent : c'est bien ce que tente de faire Enrique à ce moment précis du récit, devant une Vera présumée ignorante en la matière.

- **Dire, peindre et construire l'Amérique**

En second lieu, et c'est la conséquence logique de ce que nous venons de commenter, nous nous arrêtons sur cette description picturale parce que ce passage témoigne aussi de la toute première prise de conscience par le héros de la valeur d'un art national proprement américain (ici, mexicain), ou du moins continental. C'est en effet l'une des problématiques majeures du roman : comment définir et créer un art américain, libéré de la tutelle européenne ? Comment « donner forme » aux choses et à l'Histoire de l'Amérique ? :

Acaso respondía al deseo de *dar forma* – de poner *en formas* – de modo inteligible, el espíritu de un gran acontecimiento histórico. (La CP, p. 159)

L'on ne peut oublier, par exemple, que le muralisme fonde les canons de la beauté indienne dont Diego Rivera et les autres créent les stéréotypes, à travers un style qui est adaptation américaine des enseignements européens les plus divers,

¹ Alejo CARPENTIER, « Del estilo », *Problemática de la actual novela latinoamericana* (1964), in *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelone, Plaza y Janés, 1987, p. 26.

depuis la fresque italienne du *Cinquecento*¹ jusqu'au Cubisme en passant par Velázquez et Cézanne. Quant à la thématique des fresques de Rivera, elle semble d'ailleurs, dès le début :

refléter de façon simplifiée l'idéologie de José Vasconcelos [ministre mexicain commanditaire du muralisme officiel] : la fusion des races, symbolisée ici [dans la Escuela Nacional Preparatoria] par le couple de métis ; l'art comme moyen d'éducation ; l'aspiration au bien, telle que la préconise la religion judéo-chrétienne et l'application raisonnable de la science pour contrôler la nature et permettre à l'homme d'accéder à la vérité².

Métissage, syncrétisme religieux et culturel : comment rendre compte de l'originalité de ce continent par d'autres moyens que ceux de l'art occidental, sans en renier l'héritage ? C'est la problématique à laquelle Carpentier lui-même s'est efforcé de répondre par l'écriture tout au long de sa vie, en créant un style propre, ce fameux « néo-baroque » (la citation de La CP que nous commentons en est précisément un exemple archétypique, cf. p. 211) qui exprime au mieux par la forme la profusion de la nature américaine, sa démesure (le gigantisme des fresques mexicaines en est une des traductions), ses contrastes, ses hybridations multiples, ses aberrations aussi. Il nous semble que c'est également la question à laquelle Enrique tentera de répondre, dans le domaine pictural autant qu'architectural, à la fin du roman³. Il en pose ici le premier jalon, qui suit immédiatement, contrastant avec elle, son amère critique des goûts bourgeois havanais exclusivement tournés vers l'Europe (France et Espagne), tant picturaux que plus généralement culturels, dont l'obsession pour Paris se trahit dans la parodie de décors et ambiance montmartriens de la *garden-party* de la Comtesse.

Ce passage sur le muralisme est pertinent enfin, parce que cette nouvelle peinture introduit Enrique à la problématique de l'art engagé révolutionnaire et communiste, qui préfigure évidemment son propre destin futur au sein de la Révolution cubaine. Les muralistes présentent en effet leur œuvre comme art social, au service du peuple, et comme modalité du combat révolutionnaire :

La aparición de los muralistas en México después de 1921 fue un factor

¹ Voire bien avant : la chapelle de la Universidad Autónoma de Chapingo peinte par Rivera en 1926-27 n'est pas sans rappeler aux critiques et historiens d'art celle de l'Arena, dite "des Scrovegni" (à Padoue) peinte par Giotto vers 1302-05.

² Andrea KETTENMANN, *Diego Rivera 1886-1957...*, *op. cit.*, p. 24.

³ C'est, dans une certaine mesure, une autre façon d'aborder la thématique primordiale de la dénomination de la réalité américaine par la bouche de son découvreur, Christophe Colomb, tel un Adam devant nommer pour la première fois chaque élément de la terre inconnue – que Carpentier a si bien mis en scène dans *El arpa y la sombra* –, et par extension de tout artiste américain contemporain, l'écrivain Carpentier y compris, tant ce Nouveau Monde est encore inexprimé, inédit, hors de tout cadre de référence dans le Vieux Continent.

importante de las discusiones de las décadas de 1920 y 1930 acerca del compromiso del arte con los problemas sociales y políticos. No se trataba tanto de la adopción de un estilo “realista socialista” sino de la idea de un arte para el pueblo¹.

Nous en avons d’ailleurs une idée encore plus précise à travers les mots de Diego Rivera², qualifiés par Carpentier de « piedra angular de sus credos estéticos » (et rapportés dans sa chronique sur Orozco), sur le peintre-soldat qui met son art au service de ses idéaux :

Cada muro de un edificio público, de una escuela, de cualquier lugar perteneciente a la colectividad en que sea posible ejecutar una pintura revolucionaria, será una posición estratégica ganada a la burguesía en la guerra que sostenemos. No importa si esas posiciones son tomadas, perdidas y vueltas a recuperar muchas veces, pues el pintor revolucionario no es un excelso y ridículo creador de obras maestras, sino un combatiente de vanguardia, un soldado en las tropas de choque del ejército proletario³.

De même, Siqueiros, le plus théoricien des trois grands muralistes, rédacteur du fameux Manifeste de 1922 signé par tous les artistes du Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos, le conclut en brandissant l’arme artistique révolutionnaire :

*Nosotros condenamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales por ser aristocrática y glorificamos la expresión del Arte monumental como propiedad pública.
Proclamamos que [...] los creadores de belleza deben desplegar sus mayores esfuerzos a fin de que su producción sea de valor ideológico para el pueblo y de que el objetivo final del arte, que es actualmente una expresión de masturbación individual, sea sólo de un arte para todos, de educación y lucha⁴.*

Dans cette perspective, il n’est donc nullement surprenant de voir réapparaître un extrait du *Second Faust* de Goethe, cité deux fois dans ces pages sur le muralisme de Rivera (cf. les deux premières citations ci-après), beaucoup plus loin en épigraphe de la toute dernière Partie IX, à l’autre extrême du roman, ouvrant sur la participation d’Enrique aux combats de Playa Girón en 1961 (troisième citation ci-dessous) :

¹ In Dawn ADES [dir.], *Arte en Iberoamérica: 1820-1980*, op. cit., p. 127.

² Diego Rivera s’inscrit au Partido Comunista Mexicano (PCM) en 1922, et en forme aux côtés de Siqueiros le comité exécutif. Il fréquente en 1928 le cercle du communiste cubain Julio Antonio Mella (l’ami d’Enrique dont nous avons parlé) exilé au Mexique, où il rencontre sa future femme Frida Khalo. Il les peint tous deux dans la fresque déjà évoquée *El Arsenal*, du cycle *La Revolución proletaria* de la Secretaría de Educación pública de Mexico. Rivera sera cependant exclu du PCM en 1929, à la fois pour ses réticences envers le stalinisme et pour son étroite collaboration avec le gouvernement mexicain conservateur dont il accepte toutes les gigantesques commandes officielles. Il rompt avec Siqueiros et soutient à partir de 1936 l’opposition de Léon Trotski, qu’il accueillera personnellement à Mexico à son arrivée comme exilé politique en janvier 1937, mais avec qui il se brouillera également en 1939. Sa demande de réintégration au PCM à partir de 1946, ne sera obtenue qu’en 1954, après la mort de Frida Khalo.

³ In Alejo CARPENTIER, « Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco », art. cit., p. 51.

⁴ David Alfaro SIQUEIROS, *Declaración social, política y estética* (1922).

Sus frescos parecían decirnos, como los personajes del *Segundo Fausto* : “Acabamos de llegar... No nos preguntéis de dónde venimos ; básteos saber que aquí estamos”. (La CP, p. 158)¹

Con tales pensamientos y preguntas estaba yo instalando en mí el temible personaje goethiano de *La preocupación*: “*Aun cuando ningún oído me escuchara / igualmente sonarían mis palabras en tus entrañas. / Soy el compañero eternamente inquieto / al que siempre encontramos / aunque nunca lo busquemos, / a la vez acariciado y maldito...*” (La CP, pp. 159-160)²

*Sólo merece la libertad y la vida
Aquel que cada día debe conquistarlas.
GËTHE (Segundo Fausto)
(La CP, épigraphe Partie IX, p. 743)*

La fonction des muralistes dans l’itinéraire d’Enrique devient alors limpide : au-delà de la « préoccupation » purement esthétique, une même mission et les mêmes idéaux communistes, marxistes, les animeront, à trente ans d’écart. Rita de Maeseneer a très bien analysé la portée de ces trois citations goéthiennes³, associant les divers personnages du *Second Faust*, les Pygmées et Sorge « La préoccupation », qui envahit Enrique (sous la forme du doute esthétique) tout comme elle envahit le Faust de Goethe :

La relación con el hipotexto del *Segundo Fausto* es tenue : la frase [1^{ère} citation *supra*] es pronunciada por los pigmeos después de un seísmo. Quizá el seísmo se pueda relacionar con la Revolución Mexicana y los pigmeos (que en Goethe son los más grandes dentro de la jerarquía) se podrían oponer a lo descomunal de los frescos. Importa más la idea central de surgimiento repentino, de novedad [...]. La cita prepara otra remisión que se encuentra un poco después [2^{ème} citation *supra*] y que permite sintetizar las dudas respecto al arte y respecto a la revolución [...]. Si Enrique instala a Sorge en sí mismo, implica que él es Fausto. [...] En la obra de Goethe el personaje de Sorge, la Preocupación, sucede a Mefistófeles. Después de liberarse de la magia de Mefistófeles, Fausto quiere buscar otro sentido a su vida por sus propios medios en el mundo de aquí abajo, pero lo domina entonces otra fuerza destructora interiorizada, Sorge⁴.

¹ En y exploitant la même symbolique, pour aboutir à des développements similaires, c’est exactement cette citation du *Second Faust* que Carpentier met en épigraphe de son célèbre essai *Problemática de la actual novela americana*, op. cit., p. 7.

² Ces vers 11424-11431 de la seconde partie du *Faust* de Goethe (sauf les vers 11426-27) sont, selon le critique Andreas Kurz, assez maladroitement traduits de l’allemand. Le chercheur n’a pu identifier de qui était cette traduction espagnole (peut-être de Carpentier lui-même), mais il propose cette version plus littérale :

« *Aunque ningún oído me percibiera, / tendría que retumbar algo en el corazón ; / [...] / Sobre los senderos, sobre la ola, / compañero eternamente temeroso, / siempre encontrado, nunca buscado, / tanto lisonjeado como maldecido.* » (Andreas KURZ, La conexión entre el nacionalsocialismo y temas de la historia cultural alemana, in *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier*, op. cit., p. 67, note 12).

³ Non seulement ces trois-ci, mais aussi toutes les autres qui apparaissent dans le roman (notamment La CP, p. 203), dans sa thèse *Alejo Carpentier: una in-citación*, op. cit., pp. 399-409 et 552-554 (sur l’épigraphe de la Partie IX de La CP).

⁴ Cf. Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., pp. 317-321. La chercheuse y reprend de façon synthétique les conclusions de sa thèse précédemment citée.

Nous nuancerions simplement la contradiction que De Maeseneer semble percevoir dans le contraste entre la taille des Pygmées et celle des gigantesques fresques des muralistes qui en sont les pendants dans *La CP*, selon le parallélisme qu’instaure Carpentier. Comme elle le dit pourtant elle-même ici et dans sa thèse, ces Pygmées sont tout de même les plus grands dans la hiérarchie des personnages du contexte dans lequel ils apparaissent (dominant les nains Dactyles, les Imses et les Fourmis), ce qui pourrait bien suggérer chez Carpentier, par analogie, la naissance subite d’un art plus grand également (ces fresques monumentales), non seulement inconnu jusque-là mais supérieur à tout le reste, voire un tantinet dominant et dominateur aussi d’ailleurs, en tant qu’art officiel élevé par le gouvernement mexicain au rang de culte national – donc intouchable – pendant des décennies.

Soulignant que le rapprochement Enrique-Faust n’est, par ailleurs, nullement fortuit, fondé sur le mot “architecte” (« una de las hazañas más destacadas de Fausto es la construcción de canales y diques (final del *Segundo Fausto*) »¹), De Maeseneer ajoute que Sorge (*La Préoccupation*), ce nouveau « diablo interiorizado », « esa fuerza que le roe por dentro »², assaille Enrique de doutes, en plus de la recherche existentielle d’un sens à sa vie que nous avons exposée : doute sur la validité de ces options plastiques mexicaines en regard de la modernité à laquelle il avait réussi à adhérer, et, ce qui est plus grave, doute sur la validité de la Révolution tout court (« acaso fallida, acaso más lograda de lo que se creía », p. 157). La désorientation est donc complète et à tous les niveaux, existentiel, idéologique, esthétique. L’épigraphe de la partie IX, néanmoins (3^{ème} citation de *La CP*, *supra*), met Enrique sur le chemin de la libération de tous ces doutes à la fois : il trouvera un sens à sa vie par un engagement actif dans la Révolution cubaine, militaire mais surtout artistique, jouissant du salut final par l’art (comme Roquentin semble le faire à la fin de *La Nausée*). Il se livrera à un métier enfin conforme à ses convictions esthétiques, la restauration du patrimoine architectural colonial cubain, nous y reviendrons.

Nous pourrions nous demander également pourquoi Enrique, plongé dans ce bouillonnement culturel mexicain, attache sa réflexion exclusivement à la peinture latino-américaine sans aucune mention des problématiques architecturales du continent, pourtant cruciales pour son futur métier. Il ne le fera que bien plus tard, à Caracas, nous le verrons. Mais là encore, les muralistes nous apportent en fait la

¹ Rita DE MAESENEER, *Alejo Carpentier: una in-citación*, *op. cit.*, p. 402. La chercheuse rappelle que Vera qualifie même une fois Enrique de “Faust-Architecte” : « -“He vendido mi alma al Diablo” - decía el Fausto-Arquitecto de aquel día. » (*La CP*, p. 449).

² Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier... op. cit.*, p. 320.

réponse, par leur lien assez étroit avec l'architecture, au-delà de leur implication évidente dans les constructions puisqu'ils en recouvrent les murs, intérieurs ou extérieurs. En effet, la description du paysage de l'*altiplano* mexicain, où tout n'est que sculpture ou architecture aztèque aux yeux d'Enrique, nous mène presque naturellement vers l'idée d'intégration nature-culture¹ à travers les arts plastiques. Dans cette insistance sur les « montañas-esculturas » du paysage, qui pour le héros se confondent avec les pyramides aztèques, nous voyons notamment un clin d'œil à un projet futur de Diego Rivera qui deviendra également architecte à la fin de sa vie : « l'Anahuacalli », dont les travaux de construction débuteront en 1941². Enrique ne le cite bien sûr pas pour respecter la cohérence chronologique du récit. La construction n'est achevée qu'en 1963, bien après la mort de Diego Rivera, et le musée n'est inauguré qu'en 1964. Erigé au sud de Coyoacán, dans la vallée de Mexico, le bâtiment monumental ressemble à une forteresse édifée en pierre volcanique sombre, issue du terrain même où il se trouve, sur le modèle des pyramides aztèques de Tenochtitlán, justement. Sa forme pyramidale, sa cour centrale et ses bâtiments annexes rappellent les constructions de la civilisation Teotihuacán, notamment les *teocalli* (« maisons d'énergie »).

D'autres œuvres des muralistes se trouvent à la frontière de l'architecture : les mosaïques de Siqueiros et Rivera qui ornent les bâtiments (rectorat et stade olympique) de l'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ainsi que le bas-relief dans une technique préhispanique de mosaïque en pierre naturelle, *Dios de la lluvia Tláloc* (1951), commandé à Rivera pour le château d'eau Cárcamo de Chapultepec, sur le puits avant la station de pompage qui capte les eaux du fleuve Lerma pour approvisionner la ville de Mexico. Ces exemples montrent que la problématique picturale muraliste conduit donc inévitablement à une application à l'architecture, leçon que ne manquera pas de retenir Enrique plus tard.

¹ Anticipons sur le prochain chapitre consacré à Le Corbusier pour souligner la même volonté d'intégration nature-culture : Le Corbusier admirait l'Alhambra, modèle pour lui d'intégration du paysage dans l'architecture.

² Dès 1935, Diego Rivera et Frida Khalo envisagent la construction d'un musée pour abriter l'immense collection d'art précolombien qu'ils ont réunie tout au long de leur vie, des poteries et figurines préhispaniques, surtout. Diego Rivera dessine les plans de l'édifice dont la vocation est, outre de présenter les quelques 59000 pièces d'art précolombien (qu'il lègue à la ville de Mexico, peu avant sa mort en 1957), de devenir une « Cité des arts » pour l'architecture, la musique, le théâtre, la danse et l'artisanat, fonction largement remplie aujourd'hui à en juger par le dynamisme des activités, ateliers et spectacles qui y sont organisés. La grande esplanade devant l'entrée, notamment, avait été projetée pour accueillir toutes sortes d'événements culturels. Aujourd'hui Musée Diego Rivera-Anahuacalli (en nahuatl, « la maison de ceux qui habitent l'Anáhuac ou vallée de Mexico »), il compte plusieurs salles, dont une galerie et l'atelier de l'artiste.

Revenons à un dernier point de notre analyse des fresques des muralistes observées par Enrique, car celles-ci ne laissent pas de provoquer une confusion esthétique intense chez le héros, malgré leur intérêt, ou plutôt à cause de leur importance : « esa pintura me creaba un doloroso problema de conciencia », dira-t-il p. 158. Après avoir accepté les principes de l'avant-garde que Rivera lui-même avait contribué à imposer, dans sa phase cubiste¹, Enrique est stupéfait du revirement pictural de cet artiste :

[que] había sido amigo de Picasso, de Braque, de Gris, que había sido cubista durante varios años, [y] había regresado a este ámbito de lo resueltamente caracterizado, documental, historicista, con un espíritu que, si se miraba bien, no andaba lejos, a pesar de lo agigantado, del que hubiese inspirado las miniaturas del *Libro de horas* del Duque de Berry: desfile de trabajos y de días, repertorio de júbilos y labores, regidos por el ritmo de las estaciones en eterno transcurso. (La CP, I, 5, p. 159)

Il faut reconnaître que le rapprochement des miniatures du Livre des *Très riches heures du Duc de Berry*, manuscrit minutieusement enluminé au début du XV^e siècle par les frères Limbourg (v. 1412-1416), avec les gigantesques fresques murales de Diego Rivera, est une hardiesse toute carpentière, tant le contraste des formats, des époques et des nationalités est grand. Il faut croire que plus les objets culturels reliés sont éloignés, voire sont des extrêmes ou des antipodes, plus la démonstration est efficace, comme dans les rapprochements du Baroque conceptiste, c'est la propriété de la culture comme nous dit Carpentier. Concédon-lui toutefois que l'association avait été préparée dans le texte par la référence aux Codex et aux chroniques de la Conquête, qui rapproche le manuscrit flamand des *murales*, à la fois par l'époque (XV^e siècle), par la zone géographique (l'Amérique), et par la technique picturale elle-même (manuscrit enluminé, illustrations miniatures...). Ce monument de l'enluminure miniaturiste alimente par ailleurs dans le passage le *topos* du « Calendrier » mentionné plus haut, puisqu'il est structuré en mois de l'année dont il illustre sur chaque page les activités agricoles saisonnières dans les alentours du château du duc de Berry. Nous en retiendrons donc la leçon : non seulement le muralisme est une résurgence d'une tradition très ancienne et prestigieuse, celle du manuscrit illustré historiographique, relatant et consignait les faits sur papier,

¹ Un des tableaux les plus emblématiques du Rivera cubiste est le fameux *Paisaje zapatista-La Guerrilla* (1915) que Bernard BESSIÈRE, Christiane BESSIÈRE et Sylvie MÉGEVAND analysent dans *La peinture hispano-américaine...*, *op. cit.*, pp. 152-158, comportant au verso de sa toile un tableau plus rayonniste que cubiste, *Mujer del pozo* (1913). L'exaltation du Cubisme de Rivera est d'ailleurs au cœur du chapitre de Ramón Gómez de la Serna cité *supra*, « Riverismo » (*Ismos*), rédigé autour de son portrait cubiste que lui avait peint Rivera en 1915, *Retrato de Gómez de la Serna*, et qui ornait la couverture de la toute première édition de *Ismos* chez Biblioteca Nueva à Madrid, en 1931. Nous renvoyons, pour le texte de « Riverismo », à *Ismos*, *éd. cit.*, pp. 347-366.

métissée entre l'européenne et l'américaine (comme le style de Rivera et Orozco, d'ailleurs, tous deux formés en Europe avant le retour au pays et leur engagement dans la peinture sociale), mais de plus il dresse un inventaire inestimable et durable, témoignage pérenne, de la réalité d'une époque, d'une race, d'un peuple.

Y ahora que acababa yo de *librarme del asunto*; ahora que, con tanto trabajo había yo llegado a entender que *una pintura no tiene par qué representar cosa alguna*; ahora que mi sensibilidad había conocido los gozos, las alegrías, de descubrir la belleza de una libre asociación de formas, de una armonía de colores, de líneas, de volúmenes, desprovistos de toda historieta, tenía que venirme al encuentro esta pintura altamente figurativa, narrativa, furiosamente significativa, planteándome el problema de su legitimidad. [...] Pero me rebelaba ante ello, sin dejar de admirarlo, aunque desde un punto de vista más debido al atractivo de lo pintoresco y documental que a una verdadera convicción plástica. (La CP, I, 5, pp. 158-159)

La légitimité du muralisme est d'autant plus ébranlée que l'art de Rivera pourrait être perçu comme relevant d'un certain nouveau *costumbrismo* (« altamente figurativa, narrativa, furiosamente significativa », « pintoresco y documental »), genre que Enrique avait pourtant violemment et définitivement (en apparence) rejeté à La Havane :

Iba de duda en duda; de cavilación en cavilación. ¿Dónde estaba la verdad plástica de la época? ¿En *esto*, o en *aquello*? ¿En evadirse de la prisión de lo figurativo o en regresar a ella?... (La CP, I, 5, p. 159)

Le doute esthétique profond que ressent Enrique est une transposition très fidèle du vécu propre de l'auteur, exilé lui aussi de Cuba et ayant séjourné au Mexique avant son installation en Europe. Carpentier le raconte ainsi dans une conférence :

En el año 1926 [...] voy a México [...] y allí encuentro a Diego Rivera [...]. Y de este contacto surgió en mí una tremenda duda: yo acababa de ser iniciado en la pintura no figurativa, en las maneras de pintar de un Picasso, de un Gris, en el cubismo, en una pintura que cada vez iba más hacia lo abstracto, y de repente, he aquí que me encontraba en México con un tipo de pintura profundamente afincada en lo real circundante, en lo contingente, en la circunstancia y en lo vivo, y que estaba plasmando una serie de realidades nuevas de América de una manera completamente inesperada e imprevista. [...] Y nos planteaba a todos un problema de conciencia: "¿La verdad es esto o la verdad es lo que está allá?"¹

Dans le cas d'Enrique, malgré le caractère révolutionnaire du muralisme, la réponse à ces questions basculera pour l'heure dans le camp de la modernité abstraite et géométrique : il poursuivra sa formation esthétique à Paris auprès de Le Corbusier, qui imprégnera durablement ses propres ambitions créatrices.

¹ Alejo CARPENTIER, « Un camino de medio siglo » (Conférence donnée à la Universidad Central de Venezuela le 20 mai 1975), *Razón de ser*, cité par BAUJÍN et MERINO, *A puertas abiertas : textos críticos sobre arte español*, op. cit., p. 226.

II.2.2.3. L'apport du « Mouvement moderne » en architecture

Nous souhaiterions, avant de poursuivre cet examen de la formation d'Enrique – architecturale et européenne, cette fois –, nous poser au préalable la question du sens de l'abstraction transposée dans le champ de l'architecture. En effet, nous l'avons dit, tout ce développement pictural préliminaire sur l'abstraction ne servait qu'à aboutir à une réflexion sur l'architecture, terme logique de l'apprentissage du héros. Dans cette perspective, comment se définit la modernité en architecture par rapport aux autres arts plastiques, ou quelles applications Enrique peut-il tirer de l'esthétique picturale abstraite ? En d'autres termes, peut-on parler d'architecture abstraite, ou bien la modernité s'exprime-t-elle par d'autres voies en architecture ?

L'expression "architecture abstraite" est problématique car, selon le *Vocabulaire d'esthétique* de Souriau, « on ne parle pas d'*art abstrait* dans un des arts plastiques, l'*architecture*, qui est normalement du premier degré »¹. Ce que Souriau appelle art « du premier degré » est un art qui présente une disposition de formes, masses, couleurs, à considérer en elle-même, c'est-à-dire qui produit « des œuvres dont les données, organisées selon les seules formes esthétiques, ne signifient rien d'autre qu'elles-mêmes »². Il s'oppose donc à la peinture, par exemple, qui est un art *représentatif* (ou du second degré), car cette dernière représente en plus autre chose, elle inclut « une interprétation de ces données qui sont destinées à signifier quelque chose »³ (un objet, une personne : c'est l'*art figuratif* ; une idée, un sentiment ou bien toute représentation qui ne soit pas de la "réalité de vision", telle qu'elle nous apparaît : c'est l'*art abstrait*). Ainsi, le Rayonnisme ou le Futurisme picturaux, qui tentent d'exprimer plastiquement la vitesse ou le rythme, relèvent de l'art abstrait, tout comme la nature morte cubiste d'ailleurs, bien que représentant des objets, car elle ne les représente pas « tels que la perception nous les donne dans l'expérience vécue concrète »⁴. En résumé, l'architecture est logiquement un art *non figuratif*, à quelques exceptions près⁵, caractéristique des arts du premier degré, mais ne peut

¹ Etienne SOURIAU, « Abstrait/Abstraction », in Etienne SOURIAU [dir.], *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

² Etienne SOURIAU, « Art, IV. Les beaux-arts », in *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*

³ *Idem.*

⁴ Etienne SOURIAU, « Abstrait/Abstraction », *art. cit.*

⁵ Etienne Souriau ajoute en effet : « Il arrive cependant que l'architecture emprunte à des objets des éléments isolés de l'ensemble concret, et introduise dans un édifice une intention significative (proportions empruntées au corps humain ; plan de l'Escurial, en forme de gril, en l'honneur du martyr de Saint-Laurent ; intentions symboliques dans les proportions, les formes, l'orientation de

être qualifié pour autant d'art *abstrait*, puisque c'est une distinction réservée aux arts *représentatifs* ou du second degré.

Il y a toutefois des logiques et des principes communs dans l'esthétique globale des arts plastiques – dont l'architecture fait partie – dans les premières décennies du XX^e siècle. Mieux encore, peinture, sculpture et architecture s'entrecroisent en permanence dans l'Histoire de l'Art et s'influencent les unes les autres à tour de rôle dans le renouvellement des avant-gardes. La peinture fut d'abord précurseur de la modernité à travers les cubistes (à la suite du dernier Cézanne, depuis 1907 où l'on situe la naissance du Cubisme avec les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso), par « une volonté de **structurer** les composants plastiques ou de faire porter à la création un message [qui] prime désormais dans l'élaboration et la conception »¹ (nous soulignons), cherchant « à dégager les **formes** essentielles (polyèdres, cylindres, cônes) et fragmen[tant] les **volumes** »² (nous soulignons). Ensuite, les trois mouvements du *Stijl* hollandais, du constructivisme russe et du Bauhaus allemand considèrent que l'art abstrait a atteint son plus haut point d'intensité dans le néo-plasticisme de Mondrian et le suprématisme de Malevitch, et qu'il ne peut se prolonger qu'en « un art nouveau, plus global, synthétisant tous les arts plastiques qui se fondent dans un creuset où apparaît l'architecture moderne »³. La peinture abstraite devait alors “disparaître” en quelque sorte dans l'architecture et l'environnement urbain. Si cette position extrême ne se réalisa pas, l'architecture en revanche prend bel et bien le relais et devient à son tour source de l'esthétique picturale post-cubiste : c'est en puisant dans ses principes, en effet, transposés dans leurs propres moyens d'expression, que les arts plastiques trouvent leur expression moderne la plus radicale, comme nous l'avons vu par exemple avec la *Section d'or* (cf. *supra* p. 199) ou le Purisme (cf. *supra* p. 206).

Derrière le terme de « Mouvement moderne » en architecture, qui a qualifié l'ensemble des pionniers en rupture avec l'académisme traditionnel de l'Ecole des Beaux-arts dans les premières décennies du XX^e siècle, se cachent divers courants pas forcément homogènes, qui ne forment pas un mouvement international uniforme,

certaines édifices, comme les cathédrales médiévales). Quant aux compositions architecturales entièrement figuratives, elles sont fort rares, et font plutôt figure de curiosités, pas toujours du meilleur goût (villas, kiosques, représentant un soulier, un bateau, un tonneau, une voiture...). » (« Abstrait/Abstraction », *art. cit.*).

¹ Albert CHÂTELET, « Le Post-Impressionnisme », in CHÂTELET et GROSLIER [dirs.], *Histoire de l'Art*, *op. cit.*, p. 164.

² « Cubisme », in Lucio FELICI [dir.], *Encyclopédie de l'Art*, *op. cit.*, p. 257.

³ Voir le chap. « Rôle social de l'art abstrait », in Michel RAGON, *Journal de l'art abstrait*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1992, p. 26.

tout comme derrière la modernité et l'avant-garde picturales se cachait toute une constellation de mouvements distincts que nous avons en partie explorée dans notre précédent chapitre. Parmi eux, les architectes Le Corbusier, en France, et Walter Gropius, directeur de l'école du Bauhaus en Allemagne, notamment, insufflèrent vie aux avant-gardes picturales postérieures au Cubisme de façon quasi simultanée : Ozenfant et Le Corbusier signent leur manifeste *Après le cubisme* en 1918 et créent *L'Esprit Nouveau* en 1920, tandis que le Bauhaus ouvre à Weimar en 1919. L'on y retrouve les caractéristiques que se réappropriera l'art abstrait : géométrie des formes, prépondérance de la ligne (droite ou courbe), épurement, sobriété, exclusion de l'ornementation inutile pour tendre vers le fonctionnel. Cet entrelacement des démarches picturales et architecturales signe l'émergence du *design* ou décoration d'intérieur, qui harmonise les ornements plastiques (tableaux, sculptures) ou fonctionnels et techniques (éclairages, fenêtres, etc.), le mobilier ou les couleurs des murs, avec l'architecture intérieure et extérieure des bâtiments. On remarque, par exemple, la prépondérance de l'esprit mathématique et géométrique de l'art moderne dans le manifeste du Purisme qu'est *Après le cubisme* :

Tout peut se représenter par des nombres ; les proportions sont les rapports des nombres constituant un tableau. Un tableau est une équation. Plus les éléments sont justes entre eux, plus le coefficient de beauté tend à augmenter¹.

Le Corbusier et Ozenfant mettent en pratique ce postulat dans leurs tableaux structurés par des « tracés régulateurs »², dispositif traditionnel utilisé par les architectes pour contrôler les proportions de la façade d'une construction, en respectant autant que faire se peut la fameuse "Section d'Or" antique³.

La géométrie qui réalise des constructions simples avec des faits compliqués conduit aux mêmes satisfactions. La peinture doit proposer des constructions

¹ JEANNERET (LE CORBUSIER) et OZENFANT, *Après le cubisme* (1918), facsimile de l'édition originale, p. 55, reproduite dans le catalogue de l'exposition de Grenoble (7 oct. 2001-6 janv. 2002), Philippe GRAND [coord.], *L'Esprit Nouveau, le purisme à Paris 1918-1925*, Musée de Grenoble et Réunion des Musées Nationaux (Paris), 2001, p. 223.

² On voit la démonstration de la validité des tracés régulateurs sur les œuvres picturales dès le n°1 de *L'Esprit Nouveau*, sur un tableau de Cézanne, dans un article intitulé « Sur la plastique », par Jeanneret et Ozenfant, p. 47. Ces tracés réapparaissent sur une page du n°17, matérialisés directement sur des reproductions de leurs propres tableaux. Les deux auteurs en exposent aussi les principes dans l'article « Les Tracés Régulateurs », du n°7, pp. 562-572,

³ Ils ne font pas là que réactiver une pratique ancienne : le nombre d'or (voir nos explications [note 1, p. 199](#)) déterminait les dimensions des tableaux lorsqu'elles n'étaient pas imposées par le commanditaire, ainsi que la disposition des éléments sur la toile : Nadejje LANEYRIE-DAGEN en fait la démonstration sur deux tableaux de Georges de LA TOUR, *Tricheur à l'as de carreau* (v. 1630) et *Diseuse de bonne aventure*, où les quatre personnages de chaque toile se répartissent dans les trois rectangles dits « harmoniques » que permet de tracer le nombre d'or. Elle souligne et montre aussi que, aujourd'hui encore, le format de la feuille de papier standard A4 (21×29,7 cm) est déterminé en fonction du nombre d'or ! (*Lire la peinture dans l'intimité des œuvres, op. cit.*, pp. 63-64).

aussi claires que la géométrie ; elles pourront nous paraître plus émouvantes encore, la sensibilité intervenant en faisant jouer le facteur humain. Mais ceci implique une réalisation complète ne laissant aucune place au hasard¹.

Dans ces dernières formulations enfin, tirées de leur article de *L'Esprit Nouveau* n°4, « Le Purisme », ils précisent encore leur volonté de créer une « peinture architecturée » :

[...] peindre c'est créer des constructions, des organisations formelles et colorées. [...] La peinture est chose d'architecture, donc trouvant ses moyens dans le volume [...]. Dans une véritable œuvre plastique durable, c'est la *forme* qui compte d'abord et tout doit lui être subordonné. Tout doit concourir à établir le fait architectural².

La clarté, la pureté, la rigueur et l'ordre que Le Corbusier et Ozenfant tentent d'imposer pour l'ensemble des arts, et dans le vocabulaire plastique en particulier, se définit donc en termes architecturaux.

Les deux courants que nous avons nommés, Fonctionnalisme de Le Corbusier et école du Bauhaus de Gropius, avec l'école américaine de Frank Lloyd Wright³ que nous examinerons, sont les piliers de la formation architecturale d'Enrique. Ce dernier y amène le lecteur de La CP par les mêmes chemins que pour la peinture moderne : un rejet initial de l'existant qui l'entoure à La Havane (avant d'y revenir plus tard, à l'heure de définir l'art *américain*) pour se tourner vers l'Europe, en cherchant préalablement une régénération esthétique dans les principes fondamentaux des Anciens ou des classiques, ici l'architecte André Le Nôtre et son art des jardins⁴ :

Atrás quedaron un día, pues, las ocurrencias de jardinero caribe —anti-Le Nôtre, anti-Schönbrunn— de mis islas femeninas, casi todas de nombres femeninos, Isabelas y Fernandinas, donde aún crecen a su antojo, ajenas a toda ordenación o simetría, esas enormes hierbas prehistóricas que son la palma real, la caña brava, la ceiba, el plátano, últimos restos de un mundo donde lo vegetal y lo acuático, lo inmerso y lo volante, el reptil y el ave, se confundían en la simbiosis de monstruos híbridos, lagartos monumentales, esbozos de cóndores,

¹ JEANNERET (LE CORBUSIER) et OZENFANT, *Après le cubisme* (1918), *op. cit.*, p. 56 (éd. facsimile de 1918), ou p. 224 dans le catalogue de 2001.

² Cité dans « Purisme : Notes sur une esthétique », in Jacques LUCAN [dir.], *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 319.

³ Pour plus de détails sur ces trois noms, LE CORBUSIER (Charles-Edouard JEANNERET, dit), Walter GROPIUS et Frank Lloyd WRIGHT, nous renvoyons à notre Annexe II.1.1. Noms de l'architecture dans La CP.

⁴ Il n'est pas innocent que Carpentier/Enrique s'intéresse à l'art des jardins, considéré comme une des branches de l'architecture, comme le souligne encore Souriau : « Parmi les créateurs des jardins de Versailles, si La Quintinie était un agronome, Le Nôtre était un architecte (d'ailleurs fils d'un jardinier). De nos jours, certains créateurs professionnels de jardins prennent le titre d'architectes paysagistes. Aussi les deux arts sont-ils difficiles à séparer ; et on considère parfois l'art des jardins comme simplement une branche de l'architecture. » (Etienne SOURIAU, « Architecture », *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 163).

murciélagos demasiado grandes para volar realmente, serpientes angustiadas por no saber —de tan largas como eran— dónde empezaban ni dónde acababan, ni si esas torpes muletas que llevaban bajo el vientre servían para andar por tierra, indecisas entre el nadar, reptar o caminar; atrás quedaron mis islas indolentes y barrocas, de vegetaciones anteriores al hombre, o, por el contrario, acomodadas al itinerante oportunismo de una caña de azúcar —algo bambú, pero con dinero en los canutos— venida de unas Indias que no eran occidentales, de un café descubierto el día en que los turcos, aburridos de beber café en el asedio de Viena, abandonaron unos sacos en la retirada... De lo verde revuelto, tropical y desordenado, voluptuoso y alentador de perezas, siestas y canciones, pasaba yo, en este amanecer cuyas luces primeras me hacían salir a la plataforma del vagón, al mundo esculpido, tallado, geometrizado, del altiplano del Anáhuac. (La CP, p. 151)

La critique d'Enrique, qui suit immédiatement ici l'épisode de la soirée à l'ambiance parisienne de la tante Comtesse dans ses jardins de la Calle 17 (qui a tourné au fiasco non seulement par l'effondrement brutal de la piscine artificiellement gelée, mais aussi par la tombée d'une pluie tropicale diluvienne ayant gâché tous les décors de carton-pâte), porte d'abord sur la parodie grotesque que représentent les absurdes aménagements du jardinier pour imiter le milieu urbain et occidental de Montmartre, si contraire à la végétation tropicale naturelle qu'il transforme. L'on retrouve, dans la longue évocation de la nature "baroque" cubaine ci-dessus (« mis islas indolentes y barrocas »¹), tous les traits pertinents du néo-baroque carpentierien : symbiose et hybridisme *intra* et *inter*-ordres végétaux et animaux, confusion entre les habitats de ces espèces – eau, terre, ciel – et leurs genres, démesure presque monstrueuse de leur taille, endémisme américain exclusif – palmier royal, *ceiba*, condor, iguane géant –, profusion désordonnée voire anarchique des éléments, etc. Cette page emblématique de la description du paysage américain chez Carpentier pourrait être lue dans presque tous ses autres romans, en particulier *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* ou *El arpa y la sombra*². Notons comme cette caractérisation baroque s'étale à l'envi pour mieux contraster, d'une part avec le paysage de montagnes mathématiquement géométriques (« teoremas » ; de « valores euclidianos », La CP, p. 152), beaucoup plus "civilisé", ordonné, des Hauts Plateaux mexicains, où le naturellement taillé se confond avec la sculpture par la main de l'homme, et d'autre part avec la nature domptée des jardins classiques à la

¹ Îles féminines effectivement par le genre du substantif lui-même, et par leur prénom de baptême espagnol originel attribué par Christophe Colomb, en l'honneur des Rois Catholiques, hormis *San Salvador*, pour l'île de Guanahani (de l'archipel des Bahamas, première île touchée) : *Santa María de la Concepción* (cayo Rum), *Isabela*, *Fernandina* (Long Island), *Juana* (Cuba), *La Española* (Haïti), etc...

² Nous renvoyons à nouveau aux analyses de Benito PELEGRÍN dans son ouvrage *Alejo Carpentier. Ecrire, décrire l'Amérique*, *op. cit.*, et en particulier, sur l'ambiguïté, la symbiose et le métissage baroques, le chapitre « Faire entendre l'inouï », pp. 158-165, et d'Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *Lo barroco y lo real-maravilloso...*, *op. cit.*

française, si géométriques et symétriques, si parfaitement taillés pour que rien ne dépasse, aux allées tirées au cordeau et aux contours bien délimités – à l’opposé des mélanges et débordements tropicaux –, des châteaux de Versailles (dont André Le Nôtre conçut les jardins en 1661) ou de Schönbrunn, à Vienne¹, sur le même modèle, à partir de 1700. Plus que l’opposition manichéenne entre baroque et néoclassique, pointée aussi par Steve Wakefield², notons que c’est d’ailleurs en réalité deux modalités distinctes du « baroque » (Baroque historique français et Néo-baroque latino-américain) que Carpentier confronte ici, le Classicisme du XVII^e siècle illustré par Le Nôtre n’étant qu’une composante faussement paradoxale du Baroque historique européen. Versailles figure dans ses jardins la domestication de la noblesse voulue par Louis XIV, mais la fantaisie baroque y transparaît néanmoins de toutes parts, à travers ses statues et fontaines à l’esthétique parfaitement baroque, ses grottes de rocaille et ses labyrinthes³...

Mais ce qui importe, en réalité, c’est que pour Carpentier la référence à Versailles par opposition à la nature américaine est une allégorie de l’ensemble de la culture du continent latino-américain définie par rapport à l’européenne, comme il l’explicite dans un texte intitulé *Tristán e Isolda en tierra firme* :

Víctor Hugo decía que el clasicismo era Versalles y el Romanticismo la selva virgen. No creo que América, a pesar de sus selvas muy reales y verdaderas, sea una selva virgen, puesto que la cultura española ha abierto caminos duraderos de mar a mar. Pero de lo que estoy muy seguro es que América no es Versalles, ni lo será nunca. Nuestro pasado, nuestra historia, son románticos [...]⁴.

Suit après ce passage une longue énumération des expressions romantiques de la littérature latino-américaine. Pour Carpentier, l’Amérique ne se définit donc pas simplement par le « baroque », mais aussi par une forme de « *sturm und drang* » permanent qui contraste avec « l’intellectualisme » littéraire français ou anglais⁵.

¹ Pour plus de détails sur l’architecte André LE NÔTRE (1613-1700) et sur les deux châteaux de Versailles et Schönbrunn, nous renvoyons à nos Annexes II.1.1 Noms de l’architecture et II.1.2. Œuvres d’architecture dans La CP.

² Il prend précisément cet exemple pour illustrer la « binary opposition between baroque and neoclassical values » dans La CP. Voir Steve WAKEFIELD, *Carpentier’s baroque fiction...*, *op. cit.*, p. 191.

³ Nous renvoyons, pour approfondir le faux problème de l’opposition entre Classique et Baroque en France, au dernier chapitre des conclusions de Benito PELEGRÍN, *Le Baroque, identité européenne ?*, *Figurations de l’infini. L’âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000, pp. 435-450, et, plus spécifiquement sur les jardins de Versailles, aux toutes dernières pages, « Jardins de la langue », pp. 449-450.

⁴ Alejo CARPENTIER, *Tristán e Isolda en tierra firme* (1949, republication dans la revue *Casa de las Américas*, año XXX, n° 177, nov-dic. 1989), in Alejo CARPENTIER, *Materiales de la revista Casa de las Américas*, La Havane, Casa (Fondo Editorial Casa de las Américas), 2004, p. 117.

⁵ *Idem*.

Dans l'esprit d'Enrique, en tous cas, comme Léonard de Vinci annonçait pour la peinture l'abstraction du XX^e siècle, Le Nôtre, jardinier-architecte de Versailles, va annoncer l'épure géométrique du « Mouvement moderne » en architecture, qu'il découvre en Europe.

- **Le Fonctionnalisme de Le Corbusier**

Dès son arrivée à Paris, Enrique ne pense qu'à rencontrer le grand maître dont il a dévoré les essais et la revue *L'Esprit Nouveau* à La Havane, pour approfondir ses théories. Il le trouve logiquement à son atelier du 35, rue de Sèvres, fameuse agence (un étroit couloir encombré, comme le décrira Enrique ci-dessous) que Le Corbusier y a réellement installée en 1924, après sa création avec son cousin Pierre Jeanneret en 1922 (dans La CP, nous sommes en 1930), et qu'il dirigera jusqu'à sa mort :

Al llegar a París, había ido directamente al taller de Le Corbusier, situado en un sexto piso de la Rue de Sèvres, donde el gran arquitecto trabajaba en un tremendo desorden de escuadras, reglas, lápices puestos en vasos, rollos de papel-calco parados en los rincones, copias de planos al ferropusiató, fotografías recortadas, caballetes de pintura, telas arrimadas de cara a las paredes, revistas tiradas en arcaicas mesas de delineante -todo lo contrario de lo que yo hubiese esperado de un hombre tan dado a la exactitud, el orden, el horror al “espacio perdido”. A la vez acogedor y distante, atento y replegado - aunque punzante en sus observaciones, intransigente en sus teorías, capaz de una concentración extrema cuando maduraba una idea- Le Corbusier me hizo trabajar a su lado durante algunos meses, aunque, para decir la verdad, no era hombre que irradiara el entusiasmo. Su frialdad de relojero suizo -¡por algo era de La Chaux-de-Fonds! era conturbada, en esos días, por el pesimismo de quien se sentía rechazado por un espíritu francés que, dándosele de cartesiano, quedaba muy apegado, en realidad, a una arquitectura Segundo Imperio, hecha de “espacios inútiles”, ornamentaciones superfluas, cornisas sin objeto, escaleras pomposas, ascensores inverosímiles -todo lo contrario de lo que reclamaba su genio lógico y afecto a la simplificación. Se quejaba de la escasa atención prestada por Francia a sus grandes proyectos urbanísticos. (La CP, pp. 176-77)

Cette nouvelle longue citation nous livre des détails précieux sur ce que va représenter Le Corbusier pour Enrique : un modèle professionnel non seulement sur le plan des idées et de la création, puisque le héros devient son élève, mais aussi sur le plan de la carrière elle-même et son déroulement, puisque le disciple connaîtra les mêmes déceptions et pertes d'illusions face à la bourgeoisie, à l'heure de proposer ses projets novateurs fonctionnalistes à La Havane. Non seulement tous les clients bourgeois du monde se ressemblent¹, semble nous dire le roman de Carpentier, mais

¹ Quant à leurs goûts architecturaux du moins, car la bourgeoisie vénézuélienne fréquentée par Enrique à Caracas fait exception par ses vues picturales apparemment plus larges, possédant des Kandinsky, des Braque et des Picasso dans ses demeures, chose impensable dans La Havane de la même époque, selon le héros.

l'Histoire se répète. Dans la description des goûts parisiens pour le Style Second Empire (celui du Palais de Charles Garnier¹, Opéra de Paris, exemple souvent invoqué par Carpentier), l'on reconnaît les baroquismes stylistiques chers à l'auteur, censés préfigurer les goûts havanais – forcément baroques aussi, puisque cubains ! – des futurs clients du héros : cinq éléments énumérés et distribués en trois catégories structurelles de l'intérieur architectural – espace (« espacios »), décoration (« ornamentaciones », « cornisas ») et circulation (« escaleras », « ascensores ») –, où l'adjectivation est soigneusement choisie pour ménager les effets d'intensification et d'amplification habituels – « inútiles », « superfluas », « sin objeto », « pomposas », « inverosímiles ».

Le Corbusier est l'un des rares personnages “référentiels” artistes² de La CP à côtoyer de si près l'un des deux héros, à établir avec lui un contact direct et prolongé tout en le marquant profondément de son influence, ce qui, à ce titre, le sort de la masse des “figurants” pour le ranger dans la catégorie peu fournie des personnages “secondaires” non fictifs de La CP que nous avons définie³. Il appartient à ces entités romanesques à la frontière entre le réel et le fictif, qui servent presque littéralement de “jointure” du récit avec l'Histoire et la réalité culturelle. En tant que Maître dans la discipline où Enrique exerce son métier, l'architecture, il est à ce titre le strict équivalent d'un George Balanchine (lui aussi versé dans l'abstraction) pour Vera : la pensée, l'œuvre des deux mentors subiront les mêmes remodelages fictionnels à travers le parcours et les réalisations des héros, qui aboutiront tous deux à une voie personnelle dans leurs arts respectifs.

Le Corbusier est encore l'exemple type du personnage historique « immigrant » dans la terminologie de Parsons⁴, c'est-à-dire sans transformation substantielle ni de sa vie apparente, ni des caractéristiques officielles de sa “personne” réelle, une fois intégré dans le roman. À la lecture de la biographie de Le Corbusier, en effet, on constate qu'il fut longtemps dédaigné en France, dans les années 1930 en particulier, tandis qu'on l'adulait à l'étranger : ses plus importants projets de la période 1928-1936, celle des « grands chantiers et projets urbains »⁵, se

¹ Même si sa construction, de 1861 à 1875, s'achève après le Second Empire de Napoléon III (1852-1870).

² Tel que nous l'avons défini au début de cette partie, chap. I.2, p.

³ Voir notre chap. I.2.4. Tableau synoptique des personnages référentiels artistes, p. 58.

⁴ Voir notre chap. I.2.3 Le statut du personnage historique..., p. 53.

⁵ Nous renvoyons à la section « Repères biographiques » du précieux et magnifique livre publié à l'occasion de l'exposition « L'aventure Le Corbusier », oct. 1987-janv. 1988 au Centre Georges Pompidou de Paris : Jacques LUCAN [dir.], *Le Corbusier, une encyclopédie*, op. cit., pp. 12-13.

font à Moscou, Rio, Montevideo, Sao Paulo, Genève, Zurich... Par ailleurs, Le Corbusier, bien qu'admiré par l'apprenti-architecte de La CP, est quelque peu égratigné ici à travers sa qualification de « relojero suizo » de « La Chaux-de-Fonds »¹, ainsi qu'à travers son caractère austère, voire assez « froid », que le « pesimismo » professionnel conjoncturel n'améliore pas.

Enrique résume les grandes composantes de la pensée de Le Corbusier en quelques mots-clés répétés à divers endroits de La CP : Modulor (La CP, pp. 166 et 727), *machine à habiter* (ou « *machine à vivre* », pp. 166 et 727), Ville radieuse (« Ciudad radiante », pp. 362 et 410), fonctionnalisme (pp. 409, 437 et 727) et *brise-soleil* (p. 437), que nous allons tenter d'éclairer.

Le Modulor est effectivement ce qui, pour le grand public, caractérise le mieux l'œuvre originale de l'architecte, quoique, cité par Enrique à son arrivée à Paris (La CP, p. 166), au début des années 1930 donc, il semble quelque peu anachronique puisque Le Corbusier n'offre le concept au public (mis au point à partir de 1943) qu'en 1947, lors d'une conférence du congrès annuel de l'American Designers Institute². Ce système de mesure fondé sur le nombre d'or et les mensurations humaines fera l'objet d'une première étude écrite en 1948, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, publiée en 1950, augmentée en 1955 d'un second volume, *Le Modulor 2. (La parole est aux usagers) suite de « Le Modulor », 1948*. Ce concept témoigne d'une résurgence moderne de la préoccupation pour la proportion idéale qui se trouvait au cœur des recherches des Anciens (Pythagore, Platon, Vitruve), avec la section d'or³, déjà récupérée ensuite à la Renaissance par Pacioli et Léonard de Vinci. Nous avons vu qu'il intéressa également les peintres du mouvement de la *Section d'Or*, dans les années 1910.

Le Corbusier, quant à lui, partant du postulat que le corps humain obéit à la règle d'or, aboutit à une grille de mesure dont l'échelle suit la progression de la suite mathématique de Fibonacci qui tend vers le nombre d'or Φ , et dont l'unité de mesure, 1,13 m., correspond à la hauteur du plexus d'un homme "standard" debout (niveau de l'estomac), et son double, 2,26 m., à la hauteur de ce corps humain avec le

¹ Le détail la ville d'origine de Le Corbusier, dans le Jura suisse, berceau de l'horlogerie suisse, pointe aussi vers l'école des Arts appliqués où il s'est formé : il y apprit le métier de graveur de boîtiers d'horloges !

² « Modulor : un système de mesures », *Ibid.*, p. 259.

³ Voir, sur la section d'or, le nombre d'or (son inverse mathématique) et ceux qui s'en sont inspirés, nos pages 199 et suivantes.

bras levé. Pour l'architecte, ce nouveau système de mesure, appliqué aux choix des proportions des bâtiments, est susceptible de mettre fin au désordre régnant dans la production industrielle mondiale. N'oublions pas que c'est le choc intellectuel et artistique produit par l'Acropole d'Athènes (dont le Parthénon suit les règles du nombre d'or) qui lui avait inspiré cette définition de l'architecture perçue comme « le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière ». Énoncée pour la première fois dans *L'Esprit Nouveau* (dont l'essai *Vers une architecture* (1923) rassemble les articles), cette formule demeure encore l'une des clés de son œuvre.

Jeanneret avait vu le Parthénon à la fois comme l'expression des principes éternels de la forme mathématique et comme celle, parfaite, de l'absolu. Etablissant pour la première fois semble-t-il une telle correspondance, il comparait le monument à une machine, symbole de précision et de géométrie autant que de rectitude morale¹.

Du monument-machine à la maison-machine : la « machine à habiter » est justement une autre des formules célèbres de Le Corbusier, dont les recherches se formalisent dans les projets de maisons économiques en série Citrohan (1920-1922), ainsi baptisées en hommage à l'industrie automobile (Citroën), conçues pour résoudre la crise du logement après-guerre. Les principes en seront finalisés en 1927 dans l'énoncé des *Cinq Points pour une architecture moderne* : plan libre, façade libre, pilotis, toit-terrasse et fenêtre en longueur.

Une maison est une machine à habiter. Bains, soleil, eau chaude, eau froide, température à volonté, conservation de mets, hygiène, beauté, par proportion. Un fauteuil est une machine à s'asseoir [...]. Arriver à la maison-outil (pratique et suffisamment émouvante), qui se revend ou se reloue. [...] Maison-type, meubles-types. [...] Certains esprit, déjà, envisagent le bâtiment, agitent la question d'une organisation internationale des standards du bâtiment².

Le Corbusier plaide pour une architecture rationnelle et industrialisable, sans pour autant renoncer au « beau » :

La maison a deux fins. C'est d'abord une *machine à habiter*, c'est-à-dire une machine destinée à nous fournir une aide efficace pour la rapidité et l'exactitude dans le travail, une machine diligente et prévenante pour satisfaire aux exigences du corps : confort. [...] Tout ce qui concerne les fins pratiques de la maison, l'ingénieur l'apporte ; pour ce qui concerne la méditation, l'esprit de beauté, l'ordre qui règne (et ce sera le support de cette beauté), ce sera

¹ Carol S. ELIEL, « Le purisme à Paris, 1918-1925 », in GRAND [coord.], *L'Esprit Nouveau, le purisme à Paris 1918-1925*, catalogue d'exposition de Grenoble, *op. cit.*, p. 20.

² LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Crès, 1923, rééd. Vincent Fréal, 1958, et *Urbanisme*, Paris, Crès, 1925, p. 219, cités par Françoise CHOAY, *L'urbanisme progressiste*, in *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, coll. Points, 1965, p. 237.

l'architecture. Travail de l'ingénieur d'une part ; architecture d'autre part¹.

La distinction qu'apporte Le Corbusier entre l'*architecture* d'une part, réservée à l'artiste, au créateur, et l'*art de bâtir* d'autre part, dévolu à l'ingénieur, nous semble assez révélatrice de la conception de son art. On la retrouve dans sa célèbre formule de *Vers une architecture* (1923) :

La Construction, c'est pour faire tenir ; L'Architecture, c'est pour émouvoir².

En réalité, cette séparation entre l'esthétique et la technique, vieille problématique de l'architecture, est l'objet de la réflexion de tous les tenants du « Mouvement moderne », qui tentent précisément une réconciliation entre art et industrie. On retrouvera cette préoccupation centrale dans l'approche de l'école du Bauhaus, que nous exposerons plus loin, attachée à la réconciliation entre art et technique, art et artisanat, art et savoir-faire, avec l'appui des nouvelles technologies. Le Corbusier, justement, même s'il les sépare, avait les deux casquettes d'architecte et d'ingénieur, ce qui manque à Enrique, comme le reflètent ses propos au moment de sa décision de reprise d'études à La Havane, affirmant que, grâce au Maître, si "l'architecture" n'a plus de secrets pour lui (les plans, la conception, le *design*), il n'en est pas de même pour les aspects techniques :

Con lo poco que me enseñó Le Corbusier, sé más de **arquitectura** que todo lo que puedan enseñarme aquí. No me asustaría la idea de **planear** una Ciudad del Futuro, con edificios metidos en esferas climatizadas de seiscientos metros de alto, urbes subterráneas con árboles y jardines, autopistas que pasaran por sobre el lomo de las catedrales: Ciudad Radiante, Ciudad Solar, *Heliópolis* de Campanella... Pero, en cuanto a **técnica**... Apenas si sabría manejar una regla de cálculo. Nada sé de estructuras ni de resistencias. Mal conozco las posibilidades de los materiales modernos. Mi formación, hasta ahora, ha sido meramente **estética**. Y, para presentarme ante el mundo como arquitecto, me hace falta un diploma". (La CP, III, 19, p. 362, nous soulignons)

Son savoir reste théorique (« planear una Ciudad del Futuro » dit Enrique) et déconnecté de la pratique (tous les aspects techniques, depuis la connaissance des matériaux jusqu'aux règles de l'édification des bâtiments lui sont inconnus). La connexion avec l'énumération des "villes idéales" est d'ailleurs éloquente, puisqu'elle permet de le situer dans la tradition des utopies urbaines³ (et par là, du

¹ LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1926, cité dans « Machine à habiter », in J. LUCAN [dir.], *Le Corbusier, une encyclopédie, op. cit.*, pp. 243-244.

² Cité dans « Construction », *Ibid.*, p. 101.

³ Le terme d'utopie a été forgé par Thomas MORE (1478-1535) pour figurer sa conception de la « meilleure des Républiques » sise en la nouvelle île d'Utopie, qui signifie « nulle part » (du grec <ou - *topos*>, « en aucun lieu »), ne renvoyant donc à aucune réalité. Le texte de *L'Utopie*, publié à Louvain en 1516, allait rencontrer aussitôt une audience exceptionnelle. Outre CAMPANELLA (voir note ci-après), on peut citer aussi, parmi les très nombreuses utopies modernes, celle de Francis

rêve, parfois irréalisable bien que théoriquement séduisant), depuis la *Cité du Soleil* ou *Héliopolis* de Tommaso Campanella¹ au XVII^e siècle jusqu'au célèbre essai de Le Corbusier, *La Ville radieuse* (1935). La « ville du futur » dont parle Enrique renvoie d'ailleurs peut-être subtilement au projet urbanistique de Le Corbusier, *Plan pour une ville de trois millions d'habitants*, dont la maquette et les dessins furent exposés au Salon d'automne de 1922 :

Ce plan urbain rationalisé, symétrique, géométrique, appelait des gratte-ciel (commerciaux) standardisés de verre et d'acier en plein centre ville, entourés par des immeubles (résidentiels) à mi-hauteur, eux-mêmes entourés de parcs².

On peut penser, également, à l'article « *La ciudad futura* », publié dans la revue syndicaliste catalane *Tiempos nuevos* en 1932, sur les plans proposés par Le Corbusier pour la ville de Barcelone, ou aux autres projets urbains de Le Corbusier pour diverses villes : Paris (Plan Voisin, 1925), Rio de Janeiro (1929), de Moscou (1930), Alger (sept plans au total, entre 1932 et 1942, à commencer par le Plan Obus³, jugé complètement utopique), Marseille (ambitieux plan d'aménagement dès 1943 pour une nouvelle utopie urbaine dont ne sera réalisée que la Cité Radieuse du boulevard Michelet, achevée en 1952) et Chandigarh, capitale du Pendjab en Inde (années 1950), la seule de ses propositions urbaines à trouver une réalisation concrète partielle.

Quant à la « ville radieuse », l'architecte franco-suisse en élabore le projet dès 1930 en réponse à un questionnaire de Moscou. S'inspirant du principe modulaire de la cellule monastique ou de la cabine de transatlantique et du juste équilibre entre vie collective et vie individuelle qui régit l'organisation d'un couvent ou d'un paquebot, Le Corbusier réalisera dix ans plus tard des « immeubles-villas », dont la Cité radieuse de Marseille (1952), que nous venons d'évoquer, est la première concrétisation, alliant son concept d'Unité d'habitation (complexe autonome avec commerces, espaces de loisirs, école...) avec l'idée d'un modèle urbain et architectural, la « cité-jardin » verticale. Suivront celles de Rezé-lès-Nantes (1955),

BACON, avec sa célèbre *Nouvelle Atlantide* (1627). Toutes mettent en avant le thème communautaire.

¹ Pour plus de détails sur le fonctionnement de cette utopie urbaine, la *Città del Sole* ou *Heliopolis* (1602-1623), nous renvoyons à l'entrée « CAMPANELLA » de notre Annexe II.1.1. Noms de l'architecture dans La CP.

² Carol S. ELIEL, « Le purisme à Paris, 1918-1925 », *art. cit.*, p. 51.

³ « Le Plan Obus est constitué de quatre éléments majeurs : une Cité d'affaires située dans le quartier de la Marine ; les logements à redents de Fort-L'Empereur qui peuvent abriter 220000 habitants ; le grand viaduc le long de la côte pour 180000 habitants ; l'autoroute surélevée, reliant Fort-L'Empereur et la Cité d'affaires. » (« Alger, l'appel de la Méditerranée », in Jacques LUCAN [dir.], *Le Corbusier, une encyclopédie, op. cit.*, p. 27).

de Berlin (1957), de Briey-en-Forêt (1963) et de Firminy (1967). Le concept en avait été forgé dès 1922, puis présenté sous forme de projet dans le pavillon de *L'Esprit Nouveau* à l'exposition des Arts décoratifs de Paris (1925), qui représentait un prototype d'appartement standardisé.

Le fonctionnalisme représente une réconciliation entre les deux termes dichotomiques, pour l'esthétique occidentale, que sont l'art et la fonction. Or, l'adéquation de la forme à la fonction, adaptation de l'espace habité aux besoins humains, s'observe de tout temps dans l'architecture, depuis les églises romanes jusqu'aux salons et hôtels particuliers confortables du XVIII^e siècle.

Mais cette architecture, fonctionnelle dans la mesure où elle prend en considération les exigences de la vie quotidienne, est le seul fait des privilégiés, les classes populaires vivant alors dans des taudis ou des immeubles insalubres. C'est précisément à la solution de ce problème que s'est attaqué le Bauhaus. L'architecture moderne doit se définir en fonction des besoins concrets de la civilisation industrielle, édicte W. Gropius dans son manifeste inaugural. C'est également à ce problème que se sont attachés l'école de Chicago, Le Corbusier, Niemeyer, piliers du fonctionnalisme contemporain¹.

Voilà réunis sous une seule appellation, « fonctionnalisme », les trois sources esthétiques architecturales d'Enrique (Le Corbusier, Bauhaus, école américaine), qui reprend à son compte l'idée d'un fonctionnalisme intemporel, de tous les âges, puisqu'il en observe lui-même les manifestations dans l'architecture coloniale judicieuse de La Havane :

En el siglo anterior -pensaba- las gentes pudientes habían vivido, aquí, en casas extraordinariamente bien concebidas en función del clima y de los medios de locomoción. La angostura de las calles -calles suficientes, sin embargo, para dar paso a coches y carruajes- lejos de haber sido un error de urbanismo, respondía a la lógica preocupación de que las aceras del sol fuesen rápidamente alcanzadas por las crecientes sombras de las casas de enfrente. Además, las vías estrechas -casi todas las de La Habana Vieja- canalizaban, presionaban las brisas, haciéndose verdaderas mangas de aeración. Los interiores, en cambio, eran amplios, altos de puntal, con anchas salidas a los patios, y sobre puertas y ventanas se situaban los cristales policromos, que llenaban las mismas funciones de los "brise-soleil" de Le Corbusier. Arquitectura perfectamente funcional, concebida por los alarifes de la Colonia cuando aún de "funcionalismos" no se hablaba en el mundo. Entre habitación y habitación, mamparas lindamente ornamentadas, que podían cerrarse o abrirse, según se quisiese propiciar o reducir la circulación de aire. (La CP, V, 24, pp. 436-37)

Carpentier reprend ici des réflexions déjà développées dans *La ciudad de las columnas*. Empiriquement fonctionnelle donc, parfaitement adaptée au climat (soleil – lumière et chaleur –, vents), l'architecture coloniale ici valorisée tient lieu de

¹ Cariss BEAUNE, "Fonctionnalisme", *Encyclopædia Universalis*, 2006.

subreptice annonce au lecteur qu'elle deviendra l'unique centre d'intérêt d'Enrique en fin de carrière, après sa course stérile à la modernité qui lui aura néanmoins permis de prendre conscience de l'essentiel de son art et de la valeur du passé : il se consacrera à sa restauration et à sa sauvegarde. Les fameux vitraux cubains décrits ci-dessus par le héros, les *abanicos* ou *medio puntos* polychromes en demi-lune qui couronnent fenêtres et portes des palais et maisons traditionnelles, sont le meilleur exemple de ce fonctionnalisme "spontané" : ils anticipent en effet les *brise-soleil* inventés par Le Corbusier pour filtrer l'éclatante lumière extérieure et moduler la luminosité des intérieurs. Le Corbusier les utilise dès 1933 dans sa *Cité de Refuge* pour l'Armée du Salut parisienne, l'un des premiers projets d'envergure qui lui sont confiés.

- **L'école allemande du Bauhaus**

Enrique ne parle du Bauhaus qu'assez tardivement dans le roman, pendant son voyage désespéré en Allemagne pour retrouver sa compagne juive, Ada, début 1937¹. Il y retrouve son vieil ami germano-vénézuélien Hans, installé à Berlin et travaillant pour les laboratoires Bayer (le fameux fabricant d'aspirine), mais dont il ne pourra espérer aucune aide pour le motif de sa venue. Hans l'entraîne hors de Berlin pour lui parler ouvertement, lors d'un petit week-end "touristique" à Weimar : c'est l'occasion (ou le prétexte narratif) pour Enrique de visiter sinon d'évoquer, parmi de nombreuses autres références culturelles et touristiques², le premier siège du Bauhaus (littéralement « maison du bâtiment »³).

Al salir pregunté al "catire" por el edificio donde había estado la *Bauhaus* construida por Henry Van de Velde. (Como aspirante a arquitecto quería ver el lugar donde, juntos, habían trabajado Walter Gropius, Paul Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy y tantos otros...). – "No sé" -respondió Hans: "Los talleres fueron trasladados a Dessau". – "¿Y desde entonces?" El otro me miró con mal humor: "¡No hagas preguntas pendejas!" Tenía razón. Mi pregunta era una trampa pues yo estaba más que enterado de la dispersión del magnífico equipo de la *Bauhaus*... (La CP, pp. 205-06)

Dans ce court dialogue entre Enrique et Hans, Carpentier condense toute l'histoire du Bauhaus qui n'aura duré que quelque quatorze années : création de

¹ L'indication de la date précise est donnée dans La CP, p. 206, pendant le séjour à Weimar : « Estamos en 1937 ». Pour la reconstitution complète de la chronologie du récit, nous renvoyons à nouveau vers notre Annexe I.2. Organisation narrative et temporelle du récit.

² Nous renvoyons *infra* à notre Deuxième Partie, où une analyse sera consacrée à Weimar, chap. I.2.1 Weimar : macabre mascarade, p. 385.

³ « le Bauhaus est l'inversion du terme traditionnel *Hausbau* ("construction de la maison") en *Bauhaus* ("maison de la construction"). » (Xavier GIRARD, *Le Bauhaus*, Paris, Editions Assouline, p. 5).

l'école en 1919 à Weimar par Walter Gropius, qui déplace dans les bâtiments effectivement construits par son prédécesseur Henry Van de Velde les enseignements de l'École des arts appliqués et de l'Académie artistique de la ville dont il prend la succession de la direction ; transfert de l'école, accusée de "bolchevisme" par les milieux bourgeois et académiques de Weimar¹, à Dessau en 1925, dans un nouveau bâtiment emblématique de l'esthétique du Bauhaus construit sur les plans de Gropius, devenu aujourd'hui un véritable temple du "style Bauhaus" ; fermeture officielle en 1932 par les nazis, et licenciement de tous les professeurs ; ultime transfert clandestin de l'école vers Berlin par Mies van der Rohe², le dernier directeur du Bauhaus (à partir de 1930), sommé de la dissoudre définitivement en 1933 par le parti national-socialiste NSDAP³. Ainsi, lorsque Enrique s'enquiert du Bauhaus auprès de Hans, en 1937, l'école a déjà disparu depuis près de quatre ans.

Il est intéressant de comparer ce que Enrique a pu tirer des esthétiques respectives de Le Corbusier et du Bauhaus, en particulier le concept de « Synthèse des Arts ». En effet, Le Corbusier adoptera l'expression en 1950, après des conférences qui la préfiguraient déjà dès 1936⁴, pour désigner l'ensemble de son œuvre, alors que pendant les décennies précédentes, c'est plutôt le principe de la "correspondance des arts" qui y prime en réalité, à travers la recherche et l'application d'un même esprit (le Purisme géométrique) dans les différents supports qu'il utilise (peinture, architecture ou sculpture), sans pour autant mélanger les disciplines. Chez les artistes du Bauhaus, imprégnés du concept d'œuvre d'art totale hérité de Wagner et devenu paradigme de la modernité, c'est plutôt – et ce n'est pas tout à fait pareil – la véritable "synthèse" ou "intégration des arts" qui prévaut, croisant les disciplines pour les réunir dans une même œuvre d'art, à finalité architecturale. Cette "combinaison des talents" a fait le succès (commercial y compris) et l'originalité des créations du Bauhaus. Moholy-Nagy la concevait ainsi :

¹ *L'Esprit Nouveau*, dans son avant-dernier numéro (n°27), en 1925, publie un article de Walter Gropius et une lettre des directeurs de la revue « d'appui au Bauhaus de Weimar », adressée au gouvernement de l'état de Thuringe, pour protester contre la récente fermeture de l'école au 1^{er} avril 1925.

² L'architecte MIES VAN DER ROHE est cité dans La CP p. 726, aux côtés d'Oscar NIEMEYER. Ce dernier est plutôt le disciple de LE CORBUSIER, avec qui il a élaboré des projets et construit des bâtiments, tandis que le premier émigre aux Etats-Unis après la fermeture du Bauhaus et devient directeur de la faculté d'architecture de l'Illinois Institute of Technology de Chicago. Sur tous ces noms cités (avec Van de Velde, Gropius, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy), nous renvoyons à notre Annexe II.1.1. Noms de l'architecture dans La CP.

³ *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP) : Parti National Socialiste Allemand des Travailleurs.

⁴ Voir Arnaldo RIVKIN, « Synthèse des Arts, un double paradoxe », in Jacques LUCAN [dir.], *Le Corbusier, une encyclopédie*, op. cit., pp. 386-391.

Nous n'avons pas besoin d'un art d'ensemble éloigné du courant de la vie, mais d'un art fondé sur la synthèse organique de toutes les manifestations de la vie, d'un art qui devient une œuvre totale, qui supprime toutes les cloisons ; dans cette perspective, toutes les performances individuelles ont des nécessités biologiques et débouchent sur une nécessité universelle¹.

Héritier du *Blaue Reiter*, dont nous avons déjà donné un exemple de fusion des arts, autour de la danse notamment, avec le travail d'Alexandre Sakharoff et de Kandinsky², le Bauhaus eut aussi son projet d'œuvre d'art totale dansée avec le *Ballet triadique (Das Triadische Ballett, 1912-1922)* d'Oskar Schlemmer³, curieusement non cité dans La CP alors qu'il constitue un exemple emblématique de la danse abstraite, alliant harmonieusement de surcroît danse et architecture, théâtre et mécanique, corps et géométrie, qui nous semble être un des objectifs poursuivis par Carpentier dans ce roman. D'ailleurs, la gymnastique, la danse et le théâtre avaient une grande place au Bauhaus, ce qui en fait l'institution qui rapproche symboliquement les deux héros de La CP. Le Bauhaus reprend également à son compte les idées du *Deutscher Werkbund* ("Ligue allemande pour l'œuvre"), chez qui plusieurs de ses maîtres se sont formés. Ce dernier avait été fondé en 1908 avec l'objectif d'assurer la collaboration des artistes et des industriels dans la constitution d'une architecture et d'une production matérielle de qualité, autrement dit

pour tenter d'établir une coopération entre les artistes et les artisans d'une part, l'industrie et la technique de l'autre. On lisait dans les statuts : « Le but du Werkbund est d'ennobler le travail artisanal en réalisant la collaboration de l'art, de l'industrie et du travail manuel. » [...] Le dessein était d'améliorer l'« art industriel », en insistant sur les qualités techniques et les valeurs morales qui doivent s'attacher à la notion de forme. [...] Gropius, en réunissant les deux écoles d'art de Weimar, précisera le programme du Werkbund : artisans et artistes créeront de concert et assembleront leurs œuvres dans le Bauwerk, qui comprendra la peinture, la sculpture, les arts appliqués, intégrés dans l'architecture, sans que celle-ci soit privilégiée, pour créer un art de vivre accordé au XX^e siècle⁴.

Cette intégration des arts et de l'artisanat se traduit dans l'organisation même du cursus des étudiants du Bauhaus qui approfondissent aussi bien la connaissance des matériaux que les techniques de conception picturale ou architecturale, en passant par la théorie des formes ou les mathématiques : la variété des ateliers atteste de cette ambition totalisante de l'enseignement (peinture, sculpture, meuble, verre,

¹ Cité par Norbert M. SCHMITZ, « Synthèse et œuvre d'art totale », in Jeanine FIEDLER et Peter FEIERABEND [dirs.], *Bauhaus*, Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000, pp. 302-307.

² Nous renvoyons *supra* à notre sous-chap. L'œuvre d'art totale dansée, pp. 144 et suivantes.

³ Voir Claire ROUSIER [dir.], *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Paris, Centre National de la Danse, coll. Recherches, 2002. Oscar Schlemmer voulait créer une « mathématique de la danse ».

⁴ Serge LEMOINE, "Bauhaus", *Encyclopædia Universalis*, 2006.

métal, tissage, poterie, théâtre, peinture murale, architecture, typographie et reliure). Tout un parcours pour aboutir à l'élaboration d'un projet architectural, but ultime de tout l'apprentissage : c'est l'architecture qui couronne et justifie tout l'enseignement du Bauhaus, et c'est un diplôme d'architecture que l'école délivre au bout de huit ou neuf années de cursus. Ainsi, on peut lire dans le *Manifeste inaugural* du Bauhaus de 1919 :

Le but ultime de toute création formelle est l'architecture¹. La décoration des édifices était autrefois la tâche la plus noble des arts plastiques. Aujourd'hui, ils ont acquis une autonomie orgueilleuse dont ils ne pourront se délivrer que par une collaboration et une influence réciproque entre les différents artistes. Architectes, peintres et sculpteurs doivent réapprendre à connaître et à comprendre la structure complexe d'une œuvre architecturale dans sa totalité et ses composantes ; leurs œuvres se rempliront alors spontanément de l'esprit architectonique qu'elles avaient perdu en devenant art de salon. *Architectes, sculpteurs, peintres, nous devons tous redevenir artisans*. Car l'art n'est pas un « métier ». Il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. L'artiste est une sublimation de l'artisan [...]. *Le principe de base du travail artisanal est cependant indispensable à chaque artiste*. C'est là que se trouve la source de l'activité créatrice. Créons donc une nouvelle *corporation d'artisans*, écartant la présomption qui, en séparant les classes, voulait élever un mur d'orgueil entre artisans et artistes. Créons la nouvelle architecture de l'avenir qui réunira en une même forme architecture et sculpture et peinture, qui s'élèvera un jour vers le ciel, jaillissant des millions de mains des artisans, symbole transparent d'une foi naissante².

Dans La CP, ce qu'Enrique était allé puiser dans la peinture moderne pour construire son projet architectural était donc tout à fait dans l'esprit du Bauhaus, tandis que le concept d'intégration des arts qui y régnait se retrouve métaphoriquement dans la conception carpentière du roman lui-même, nous y reviendrons. Mais l'un des aspects les plus pertinents de cette école, tout comme chez Le Corbusier d'ailleurs, pour la future carrière d'Enrique, est sa mission sociale, au cœur des projets de construction, dans une volonté humaniste d'améliorer les conditions de vie dans les villes industrielles, nouant donc l'art, la technique et l'engagement dans la plus stricte modernité esthétique et politique : solutions apportées à l'inquiétante croissance des populations urbaines, ce sera le "fonctionnalisme scientifique" et rationaliste de ces logements populaires standardisés, la cité ouvrière de Törten, 1926, par exemple, ou bien les *Siedlungen*, lotissements ouvriers expérimentaux de Stuttgart, 1927, Dammerstock-Karlsruhe, 1929, ou Römerstadt - Francfort-sur-le-Main, 1926-1928.

¹ Dans une autre traduction, la première phrase du *Manifeste* est peut-être plus percutante : « L'objectif suprême de toute activité créatrice est l'architecture » (cité par Frank WHITFORD, *Le Bauhaus* (1984), Paris, Thames and Hudson, 1989, p. 12).

² Cité par Serge LEMOINE, « Bauhaus », *art. cit.*.

L'ambition du Bauhaus était de créer une nouvelle forme de société, projet révolutionnaire s'il en est, et son souvenir par Enrique en plein gouvernement nazi, avec ses horreurs, tel le camp de Buchenwald, à 10 km au nord de Weimar dont Hans lui parle (La CP, pp. 207-209), n'est pas innocent : la persécution de l'école pour sa nette coloration politique communiste¹ est à mettre en parallèle avec les persécutions subies par chacun des deux héros de La CP à La Havane sous la dictature de Fulgencio Batista. L'association avec ce qu'Enrique se fixera comme tâche dans la Révolution cubaine, qui rêvait elle aussi d'une nouvelle société, est ici également déjà ébauchée. Il n'est pas anodin d'ailleurs qu'Enrique réfléchisse au rôle social et politique de l'artiste, en termes d'engagement et de résistance contre la dictature, dans la ville des humanistes Goethe et Schiller² : on pense aux importantes fonctions administratives du premier au sein de la cour éclairée du grand-duc Charles-Auguste, à son ultime cri « *Mehr Licht !* »³ (« Plus de lumière ! »), répété à trois reprises par Enrique avec une évidente finalité allégorique (La CP, pp. 205-207), et au militantisme du second, qui ne cessa de dénoncer les abus de la tyrannie et de l'inégalité sociale dans ses divers drames, dont *Guillaume Tell* (1804). Ces deux noms sont le symbole ici de la dignité de l'artiste préoccupé par le devenir de l'homme, contre la masse des indifférents qui peuple en 1937 la petite ville de Weimar.

¹ Dès 1919, on parlait de « bolchevisme culturel à extirper », à cause de la recherche de standardisation prônée par l'école, qui faisait craindre une uniformisation anti-individualiste. Pourtant, à l'origine apolitique (sous la direction de Gropius), le Bauhaus ne prit un réel virage à gauche que sous l'impulsion de son nouveau directeur Hannes Meyer, de 1928 à 1930, qui devait entraîner sa perte, malgré les efforts de son successeur, Mies Van der Rohe, pour tenter de « dépolitiser » l'école. Elle fut taxée, comme de nombreuses autres expressions artistiques allemandes de l'époque, « d'antigermanique » et de « dégénérée ». Voir chaps. 16 et 17, « Un nouveau directeur » et « Une fin amère », in Franck WHITFORD, *Le Bauhaus, op. cit.*, pp. 179-196. Il faut toutefois nuancer l'image courante d'incompatibilité totale entre le Bauhaus et le régime national-socialiste, puisque ce dernier ne dédaignait pas les apports modernes de l'école pour une utilisation à ses propres fins, et sollicita même la collaboration de Gropius et Mies van der Rohe, très appréciés des nazis, pour une exposition en 1934. Voir le chap. « Le Bauhaus et le national-socialisme, un chapitre équivoque de la modernité », in Jeanine FIEDLER et Peter FEIERABEND [dirs.], *Bauhaus, op. cit.*, pp. 34-41.

² Ces descriptions de Weimar sont une réécriture de l'essai de Carpentier de 1964, « De lo real-maravilloso americano », et donnent l'occasion d'une réflexion sur le rôle de l'artiste dans la société, comme le suggère Andreas KURZ, dans son chap. « La conexión entre el nacionalsocialismo y temas de la historia cultural alemana », in *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier, op. cit.*, pp. 64-71.

³ Ce sont les dernières paroles que Goethe aurait prononcées avant de s'éteindre, dans sa maison de Weimar, sujettes à diverses interprétations par la postérité : pragmatique (il voulait qu'on lui ouvrît la fenêtre) ou plus symbolique (lumière associée au savoir et à la raison, propres ou de l'homme en général, dont la mort lui dérobe l'accès).

- L'école organique américaine

Trois noms synthétisent dans La CP le courant architectural organique américain, issu de l'école de Chicago¹, cités ici dans l'ordre de leur filiation intellectuelle que nous avons reconstituée, sans que cette relation sous-jacente soit explicitée ni même jamais évoquée par le narrateur : Ralph Waldo Emerson² (La CP, pp. 427 et 640), philosophe chez qui l'architecture organique puise ses conceptions ; Louis Henry Sullivan (p. 581), son « maître » et théoricien incontesté, considéré comme le « prophète de l'architecture moderne », et Frank Lloyd Wright³ (p. 438), son génie créateur. C'est donc Wright qui fut disciple fervent de Sullivan, avec qui il travailla six années, lui-même inspiré par les écrits du transcendantaliste Emerson pour définir les principes de sa nouvelle conception architecturale : en particulier la construction d'une culture nationale, d'une nouvelle civilisation américaine, conforme aux idéaux démocratiques, et surtout à l'idéal romantique de communion avec la nature, qui se prolongera en Europe dans l'Art Nouveau. C'est par opposition d'ailleurs avec le machinisme d'un Le Corbusier qu'Enrique évoque à un endroit le philosophe américain, au cours de sa description de la chaotique New York :

No me extrañaba que Juan Ramón Jiménez se hubiese sentido abrumado por esta urbe nacida de la concretera y del martillo eléctrico, que me hacía pensar, con Emerson (¡y cuidado que poco hubiera gustado esta idea a mi maestro Le Corbusier! ...), que todas las máquinas del universo, juntas, serían incapaces de edificar una Catedral de Chartres. (La CP, p. IV, 23, p. 427)

Enrique suggère ainsi que la fascination moderne et exagérée pour la machine et le béton est incompatible avec la production du beau, des grandes œuvres. Sullivan saura concilier techniques modernes et souci d'une beauté harmonieuse, qui dépend selon lui d'une structure bien pensée. Sa théorie fonctionnaliste et organique postule qu'une nouvelle architecture démocratique et nationale est seule à même de promouvoir la libération humaine par l'expression spontanée des fonctions : sa célèbre formule « *form follows function* » (« la forme suit la fonction ») résume le principe que la forme, la taille et autres caractéristiques de tout bâtiment dépendent

¹ L'école de Chicago naquit dans les années de reconstruction qui suivirent l'incendie de la ville en 1871, autour d'un groupe d'architectes soucieux d'élaborer un nouveau type de bâtiment grâce aux nouvelles techniques (ossature métallique porteuse) et conformément à l'esthétique structuraliste. Le plus connu de ses architectes est incontestablement Louis Henry Sullivan.

² Ralph Waldo EMERSON (1803-1882) est un essayiste, poète et philosophe américain, fondateur d'un système idéaliste, mystique et panthéiste, le transcendantalisme. Mouvement de philosophie religieuse et romantique, il permit aux Américains de prendre conscience du caractère exceptionnel de leur environnement naturel et entraîna la prépondérance de la nature dans les œuvres des architectes américains du tournant du siècle.

³ Sur ces deux derniers noms, voir notre Annexe II.1.1. Noms de l'architecture dans La CP.

ou dérivent de sa fonction. Son *Auditorium* de Chicago, bâtiment de tous les records¹ à l'époque de sa construction (1886-89), considéré comme le premier grand chef-d'œuvre de l'architecture américaine, et son édifice pour les magasins *Carson, Pirie and Scott* (Chicago, 1899-1904), avec une structure entièrement métallique soulignée par des effets d'étirement horizontal, sont ses réalisations les plus connues. C'est sans doute à l'invention et à la sobre poésie de ces constructions que fait référence non pas Enrique mais José Antonio, lorsqu'il souligne devant Vera le manque de créativité de son mari :

Ya no intenta crear nada, inventar nada... Podía haber sido para nosotros lo que Henry Sullivan fue para Chicago: el visionario anunciador de una *arquitectura poética*. (La CP, VI, 32, p. 581)

Enrique lui, se revendiquera plus directement, à côté de Le Corbusier et du Bauhaus que nous avons examinés, de Frank Lloyd Wright, l'élève de Sullivan, également adepte du transcendantalisme et parfois qualifié justement aussi de « poète de l'architecture ».

Notons tout d'abord que malgré la grande influence de Wright sur le Bauhaus, les historiens opposent souvent architecture "organique" et "rationnaliste" auxquelles sont rattachés respectivement ces deux noms, opérant une nette scission au sein du Mouvement moderne. En effet, Gropius, autant que Le Corbusier d'ailleurs, incarnèrent le rationalisme le plus strict, où dominait la géométrie "pure", c'est-à-dire rectiligne, soumise à l'omniprésence du parallépipède dans les constructions (souvent caricaturée en « boîte de construction »), à l'esthétique artificielle en tant qu'elle n'imité pas la nature. Par opposition, l'architecture « organique » peut se définir par l'emprunt fait aux formes de la nature dans la conception de ses structures et de ses articulations, tendant le plus souvent à une liaison étroite avec les sites naturels, à un rapport « organique » avec la nature environnante. Elle désigne un mode de conception qui suit la loi des organismes naturels, par opposition à toute méthodologie abstraite. Selon Bruno Zevi, les caractéristiques respectives des architectures organique et classique (dont le rationalisme découle) peuvent s'énoncer ainsi :

Pour les architectes organiques, l'architecture classique est celle du pouvoir, des institutions répressives, des dictatures politiques et intellectuelles, des

¹ Le *Chicago Auditorium Building* était, juste avant l'apparition des gratte-ciel, le bâtiment le plus haut du monde, grâce à sa tour de 17 étages, et il abritait la salle de spectacle la plus grande des Etats-Unis (4500 places assises), qui reste aujourd'hui encore extraordinaire tant par ses dimensions vertigineuses et sa perfection acoustique que par le traitement architectural et décoratif qui rompt radicalement avec la tradition de la salle d'opéra européenne.

superstructures idéologiques, illuminisme [*sic*¹] inclus : c'est l'architecture close, de l'objet en soi, qui, depuis la Renaissance, se soumet à l'instrument perspectif, c'est-à-dire à une méthode de coordination globale, inflexible, fondée sur le dessin et sur des axiomes abstraits ordonnant « comment il faut vivre et habiter ». Le courant organique fait confiance, au contraire, aux énergies individuelles, il s'oppose à la massification des consciences ; il est ouvert, s'insère dans le continuum du paysage naturel ou urbain et modèle dynamiquement les espaces et les enveloppes ; il se défie, en conséquence, de toute loi a priori, et par-dessus tout de la perspective qui privilégie un point de vue. Il aspire à être le décor de la démocratie et du peuple, et non de la foule et de l'État ; il va souvent chercher son inspiration dans les constructions « mineures », édifiées « sans architectes » par les artisans et les paysans pour qui la fonctionnalité humaine est incomparablement plus importante que les canons de la beauté extérieure. L'architecte classique part d'une forme statique et en subdivise l'intérieur ; l'architecture organique naît de l'intérieur et se déploie ; elle est formation plus que forme [...]².

Or, cette frontière radicale entre les deux courants du Mouvement moderne est pour le moins manichéenne, voire parfois fautive : si Gropius resta toujours rationaliste, Le Corbusier, avec sa chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp (1950-55), d'une expression lyrique aux lignes courbes et élancées, atteste de sa relativité, tandis que l'architecture organique rejoint les préoccupations fonctionnelles du Bauhaus, ses formes architecturales n'étant vraiment déterminées que par la fonction attribuée à l'édifice et par son environnement, donc par ses usagers, notamment. Enrique s'en fait l'écho, d'ailleurs, dans un passage de *La CP* qui marie judicieusement l'apport du Bauhaus et de l'architecture organique de Wright dans la conception architecturale du héros, déjà soucieux de la restauration des bâtiments coloniaux cubains. Au cours d'une réflexion sur la tombée en désuétude et la paupérisation du quartier historique de La Havane, La Habana Vieja, abandonnée par les bourgeois en quête de commodités modernes, Enrique réfléchit déjà aux solutions de réhabilitation possibles :

Pero, a partir de 1910, más o menos, la aparición de los automóviles -de gran tamaño, generalmente- hizo imposible la vida en esta parte de la urbe. [...] Por ello, los moradores del **Palacio de Lombillo**, del **Palacio de Pedroso**, habían emigrado hacia las afueras, convirtiendo sus antiguas mansiones en propiedades de rendimiento, parcelando sus espacios, poniendo tabiques en los salones, transformándolo todo en cuarterías habitadas -con un pronto deterioro- por una humanidad cada vez más pobre y depredadora. Y había comenzado la decadencia de La Habana Vieja, con la pérdida gradual -más que pérdida: olvido- de una arquitectura magnífica. Se trataba, pues, de salvar esa magnífica arquitectura, pero no por una labor de remedo -que sería cosa digna de algún **Viollet-le-Duc tropical**- sino por el aprovechamiento de sus elementos estructurales y estéticos, ajustándoseles a las exigencias de la época. – “Lo ideal sería un armonioso maridaje del **Palacio de Pedroso** con la ‘**Casa de la**

¹ L'auteur, qui traduit sans doute de l'anglais, confond sans doute avec les « Lumières », qui se dit *the Enlightenment* (le Siècle des Lumières) en anglais.

² Bruno ZEVI, « Organique (architecture) », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

Cascada de **Frank Lloyd Wright**... No descansaré hasta que no meta el espíritu de la **Bauhaus** en el **Palacio de Aldama**". El moblaje, por lo demás, habría de ser sometido a un trabajo de "*design*" que, sin recurrir al anticuario ni al rastro, remozara las gracias aéreas del sillón "de Viena", de la leve mecedora con texturas de mimbre, las calidades de la madera finamente obrada, la señorial presencia de la caoba. – "En ese campo, todo está por hacerse en Cuba" -decía Enrique, con un entusiasmo juvenil [...]. (La CP, V, 24, pp. 437-438, nous soulignons ici les références architecturales)

Les trois palais de La Havane ici mentionnés par Enrique (Lombillo, Pedroso et Aldama¹), du XVIII^e siècle et première moitié du XIX^e, aujourd'hui musées ou bâtiments administratifs, sont présentés, à raison, comme les parangons de l'architecture coloniale de la capitale. Leur choix n'est pas innocent car, par exemple, le Palacio de Aldama sur la Plaza Vieja, montre des magnifiques *abanicos* multicolores typiquement cubains (les fameux *medio puntos*), déjà comparés antérieurement aux *brise-soleil* de Le Corbusier. C'est là qu'Enrique veut insuffler l'esprit du Bauhaus et de la *Maison sur la cascade* de Wright (*Fallingwater*² ou officiellement "Maison Kaufmann", à Bear Run en Pennsylvanie, 1936-39), construction incarnant la synthèse entre l'architecture organique et les influences cubistes ou rationalistes. C'est l'un des exemples les plus marquants de l'intégration du bâtiment dans le paysage³. Bruno Zevi nous précise l'originalité si particulière de cette maison, rompant avec la terreur ancestrale du "vide" spatial, toujours comblé dans les diverses expressions architecturales historiques :

Depuis le Panthéon jusqu'à la Maison sur la cascade, l'effort des architectes, au Moyen Âge, à la Renaissance, au cours de la période baroque et de l'illuminisme⁴, vise à libérer cet espace, à établir un dialogue entre la cavité architecturale et le paysage. Mais en 1936, pour la première fois dans l'histoire, édifice et nature s'intègrent dans un champ magnétique total. C'est une époque nouvelle qui commence, dont très peu ont alors conscience. Le génie devance : celui de Wright appartient, dans une large mesure, au futur.

La vision tridimensionnelle de la Renaissance est ici complètement brûlée : il n'existe plus de volumes, de façades, de hiérarchies perspectives, de points de vue privilégiés, de clivages entre un « dedans » et un « dehors ». Les espaces intérieurs sont projetés, les espaces extérieurs sont aimantés et comme aspirés. Cascade, murailles pierreuses, rubans vitrés, saillies en béton, escalier jeté sur des courants fluviaux, masses d'arbres et rochers, tout cela est mêlé et emporté dans un même mouvement, dans le plus vital et le plus miraculeux continuum

¹ Pour plus de détails sur ces édifices et monuments, nous renvoyons à notre Annexe II.1.2. Œuvres d'architecture.

² *Idem*.

³ Voir Bruce BROOKS PFEIFFER, « Essay », in Peter GÖSSEL et Gabriele LEUTHÄUSER [dirs.], *Frank Lloyd Wright*, Cologne, Taschen, 1991, p. 29 et « Selected buildings and projects », *ibid.*, pp. 118-123.

⁴ Voir note 1, p. 246.

de l'aventure humaine¹.

Frank Lloyd Wright dira lui-même de cette maison, lors d'une discussion avec les membres de la Communauté Taliesin :

Fallingwater est une grande bénédiction parmi celles que l'on peut recevoir ici sur terre. Je pense que rien n'a jamais encore égalé la coordination, l'expression vibrante du principe de sérénité où forêt, rivière, rocher et tous les éléments de la construction forment une association si tranquille qu'en fait vous ne percevez aucun bruit quel qu'il soit bien que la musique du torrent existe. Vous écoutez Fallingwater de la façon dont vous écoutez le calme de la campagne²...

Les terrasses et balcons en encorbellement, miracle du béton armé, surplombent la cascade, comme suspendus dans le vide, pour mieux mettre en relation l'homme avec l'eau, la montagne, les arbres, et les fleurs. La nature pénètre dans le bâtiment lui-même, avec des saillies de rochers dans le sol dallé de pierres, tandis que le mobilier de noyer madré entièrement dessiné pour le lieu se marie avec les murs également recouverts de pierres. C'est aussi ce travail de « *design* » pour assortir les meubles à l'édifice qu'Enrique veut réaliser dans la Palacio de Pedroso ou de Aldama, transposant le noyer à l'acajou traditionnel du mobilier cubain. On retrouve effectivement la préoccupation environnementale qui a guidé l'architecture organique de la *Maison sur la Cascade* dans les projets d'Enrique, décidé à imposer aux Cubains des principes architecturaux similaires :

[...] una arquitectura mía, que pudiese seducir a algunos compatriotas inteligentes por una armoniosa adecuación de "lo moderno" a nuestra ecología, nuestra luz, nuestro clima. (La CP, I, 6, p. 178)

Harmonie et réconciliation avec la nature, cette nature originale de l'Amérique que Carpentier ne cesse d'exprimer, voilà l'ambition moderne d'Enrique pour redonner vie à l'architecture coloniale havanaise, plutôt que la fausse imitation de l'ancien à laquelle s'était livré Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)³ (voir citation *supra* p. 246) dans ses grands chantiers de restauration des monuments français au XIX^e siècle. Le grand architecte français avait pourtant influencé Sullivan et d'autres grands du siècle (Gaudí) : son injuste confinement au pastiche par la postérité auquel semble souscrire ici Enrique, pourtant clairement justifié à l'époque dans une doctrine de « conservation intégrale » du bâtiment historique à restaurer, ne doit pas masquer ses visions claires sur le fonctionnalisme structural qui domina ensuite

¹ Bruno ZEVI, « Frank Lloyd Wright », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

² Cité dans GÖSSEL et LEUTHÄUSER [dirs.], *Frank Lloyd Wright, op. cit.*, p. 123.

³ Sur les grandes œuvres de restauration de Viollet-le-Duc, se reporter à notre Annexe II.1.1. Noms de l'architecture.

l'architecture contemporaine, ses projets de structures « à ossature » où les fonctions portantes sont nettement séparées de l'enveloppe, dont les constructions en béton armé furent plus tard les applications.

II.2.2.4. Le milieu artistico-intellectuel parisien

Nous concluons les années d'apprentissage d'Enrique avec quelques mots sur ses fréquentations artistiques nombreuses pendant les années 1930 à Paris, puis pendant la Guerre Civile d'Espagne où un certain nombre de ses amis se trouvent enrôlés dans les Brigades Internationales. Ces relations seront prolongées plus tard à New York, dans les années 1950, vers laquelle une bonne partie des intellectuels et artistes européens ont fui pendant la guerre et, dans une moindre mesure, à Caracas. C'est dans ces deux étapes du roman que l'on trouve le plus de personnages référentiels "figurants", reformant dans la fiction la communauté foisonnante du Paris culturel de l'époque, dans les quartiers de Montparnasse, de Montmartre et dans le quartier latin (Saint-Germain, Saint-Michel, rue de l'Odéon), réunie dans leurs lieux mythiques tels que *Le Dôme*, *La Rotonde* ou *La Coupole* ; le *Café des deux Magots*, le *Café de Flore* ou la librairie américaine *Shakespeare & Co* ; le *Café du commerce*, etc.. La ronde des personnalités côtoyées est impressionnante¹ : outre l'incontournable Le Corbusier, des écrivains (Breton, Desnos, Shipman, Nin), des peintres (Masson, Léger, Duchamp), des sculpteurs (Lipchitz, Calder), des musiciens (Django Reinhardt, Paul Robeson, Virgil Thomson), un photographe (Man Ray), un cinéaste (Buñuel) ; et de nombreux étrangers dont, outre les anglo-saxons déjà mentionnés (Joyce, Hemingway, Stein, Sylvia Beach), des Espagnols surtout (Picasso, Gris, Miró, Max Aub, Miguel Hernández) et des Latino-américains (César Vallejo, Vicente Huidobro, Marino Barreto, Tata Nacho), etc.... La liste n'est pas exhaustive.

Parmi eux, figure un groupe que nous n'avons pas encore abordé, bien qu'il soit de taille, au contact duquel s'effectue un grand pan de la maturation intellectuelle et artistique d'Enrique : les surréalistes, André Breton en tête, dont le héros fréquente un temps le bureau. Le développement des opinions ou plutôt des critiques d'Enrique sur ce mouvement, littéraire et pictural surtout, occupe de longues pages du roman. En effet, les relations que le héros entretient avec ce milieu

¹ Pour un tableau complet des noms réels que nous considérons comme personnages référentiels dans La CP, nous renvoyons au chap. I.2.4. Tableau synoptique des personnages référentiels artistes, p. 58.

sont bientôt sujettes à déception, dès son arrivée à Paris d'ailleurs : au lieu de la vénération attendue pour l'épure, l'ordre, la rigueur et la géométrie, c'est face à une nouvelle forme de Romantisme, selon son expression, que le héros se trouve :

Pero lo más imprevisible, lo más desconcertante para mí fue descubrir, un buen día, que había caído en un nuevo *Sturm-und-drang*; que el Romanticismo había vuelto a instalarse entre nosotros, en círculos donde los términos *de inspiración, videncia, sueño, hipnosis, pasión, delirio poético*, cobraban una vigencia nueva: mundo de instintos liberados, de voliciones desatadas, de anhelo de tempestades, en total entrega a la emoción, al amor-mito, al sexo-mito, a la pulsión mitificante; mundo rehabilitador del numen, de la iluminación, del delirio adivinatorio, del estado profético, del verbo nacido de brotes subconscientes; exaltación del poeta-mago, del poeta-sibila, que había devuelto una perdida mayúscula a la palabra P o e t a. (La CP, I, 6, p. 167)

La comparaison avec le Romantisme est empruntée dans la réalité à Robert Desnos¹, écrivain surréaliste ami de Carpentier et cité dans ses chroniques². Nous ne reproduirons ni ne commenterons pas ici les nombreuses références aux tableaux surréalistes de l'époque³, cités explicitement ou évoqués par des descriptions plus ou moins précises par le héros : certains, dont ni le titre ni l'auteur ne sont mentionnés, se présentent sous forme d'*ekphrasis* en forme de véritables devinettes à décoder, dignes des meilleurs cadavres exquis surréalistes.

[...] visiones de estatuas iracundas que hicieran gestos obscenos con el mármol de sus manos enguantadas de caucho – imposibles cirujanos, visitantes del alba (La CP, I, 6, p. 170)

Si l'on n'a pas le tableau en tête, on peut feuilleter des dizaines de reproductions de tableaux surréalistes sans réussir à identifier le référent ici convoqué (García Castro, par exemple, n'y est pas parvenu) : il s'agit de *Girafe en feu* (1937) de Salvador Dalí, qui fait par ailleurs l'objet de deux autres allusions plus loin dans le roman (pp. 360 et 729)⁴. Délires du subconscient, exaltation onirique voire fuite dans le rêve de ceux qui n'ont plus les pieds sur terre : le Surréalisme finit

¹ Robert DESNOS (1900-1945), poète français qui évolua du Surréalisme, où il fut le meilleur explorateur du rêve, le praticien du jeu verbal et de l'humour (*Corps et biens*, 1930), vers un lyrisme familial (*Domaine public*, 1953). Voir la thèse de doctorat de Carmen VÁSQUEZ, *Robert Desnos et le monde hispanique*, Paris, Université de Paris III- Sorbonne, 1978.

² Voir Carmen VÁSQUEZ, « Alejo Carpentier y las vanguardias europeas », La Havane, *Imán*, 3, 1986, p. 94.

³ Il s'agit principalement de tableaux de Max Ernst (p. 168), de Giorgio De Chirico (p. 185), de René Magritte (pp. 185 et 405), de Yves Tanguy (p. 405), de Joan Miró (p. 614) et de Salvador Dalí (p. 729). D'autres surréalistes sont cités dans le roman, tels que l'américain Norman Rockwell, Francis Picabia, André Masson, Wifredo Lam, les sculpteurs Hans Arp ou Jacques Lipchitz, le photographe Man Ray, le cinéaste Luis Buñuel, etc. Nous renvoyons à nos Annexes sur la peinture : II.2.1. Noms des arts plastiques et II.2.2. Œuvres d'arts plastiques (en particulier la II.2.2.1. où les titres d'œuvres sont triés par ordre d'apparition dans le roman (n° de page) et la II.2.2.2. où ils sont triés par auteur).

⁴ Pour plus de détails sur ce tableau, nous renvoyons à notre Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques.

par lui paraître artificiel, inauthentique et inadapté aux durs temps de l'avant-guerre. Le mouvement ne sera d'ailleurs sauvé par aucun des autres personnages du roman, car ni Jean-Claude ni Vera ne peuvent le supporter non plus. « Y entonces empezó la agonía de Montparnasse » (La CP, p. 171), affirme Vera, en écho au titre d'une des chroniques de l'auteur (1933¹). Le scepticisme du héros se meut même carrément en dégoût et rejet (« Me jodían los pintores onírico-eróticos, los poetas surrealistas », La CP, p. 184) de ce mouvement qui, outre l'attitude dictatoriale d'André Breton, lui semble subitement vain et déplacé en regard des terribles événements politiques qui secouent l'Europe.

Y una noche, alguno que creyese haberme visto entrar en el 42 de la Rue Fontaine, para subir las largas y empinadas escaleras que conducían al estudio de André Breton, hubiera quedado bastante sorprendido al comprobar que, en vez de ascender al mundo del Ujier de los Sueños, bajaba yo -¡y cuidado que cuando algo había bebido me era traicionera esa invertida escala de Jacob de estrechos peldaños!- al sótano, aneblado por el humo de cigarros de “*La Cabaña Cubana*”. Arriba quedaba -olvidado para mí- el Gran Laboratorio Central del Surrealismo [...]. (La CP, I, 7, pp. 184-85)

Premiers pas vers la redécouverte de sa culture insulaire, la raide descente d'Enrique vers *La Cabaña Cubana* et ses rythmes caribéens “endiablés”, sorte d'enfer positif inverse du biblique paradis vers lequel Jacob gravit son échelle mais tout autant rempli d'espoir, marque le renoncement au rêve surréaliste pour plonger sous la terre vers ses propres racines. Abandonnant définitivement l'étude d'André Breton (le « 42 de la Rue Fontaine »), qui “plane” littéralement à l'étage supérieur de l'immeuble, la tête dans les nuages, Enrique fuit les faux anges-poètes et leur artificiel monde cotonneux, cocon coupé du monde, pour retrouver en dessous les musiciens noirs embrumés dans la sombre atmosphère du bar envahi par la fumée de cigarette. C'est évidemment le reflet du vécu du jeune Carpentier, signataire, avec son ami Desnos et dix autres écrivains, du pamphlet *Un cadavre*, en 1930, contre Breton², qui marqua sa rupture avec le Surréalisme.

Nous ne nous attarderons pas plus sur ce passage du roman, car l'étude du Surréalisme dans la vie et l'œuvre de Carpentier a déjà été soigneusement réalisée par la critique carpentérienne³, et c'est peut-être même l'un des aspects de la sphère

¹ Alejo CARPENTIER, « La agonía de Montparnasse » (La Havane, *Carteles*, 25 juin 1933) in *Crónicas*, tome II, *op. cit.*, pp. 530-34, cité par Carmen VÁSQUEZ, « Alejo Carpentier y las vanguardias europeas », art. cit., p. 97.

² *Ibid.*, pp. 96 et 99-100.

³ Voir notamment, sur les liens de Carpentier avec le Surréalisme et les sources de son traitement dans La CP, outre l'article de Carmen VÁSQUEZ que nous venons de citer, celui d'Irlemar CHIAMPI, “Alejo Carpentier y el surrealismo”, Mexico, *Revista de la Universidad de México*, 37, Nueva época. 5, 1981, pp. 2-10, ainsi que le récent ouvrage de Anke BIRKENMAIER, issu de sa thèse, *Alejo*

des arts le plus travaillé dans son œuvre. Carpentier, dans ce roman, solde sa dette envers un mouvement qui fut pourtant à l'origine de son fameux concept de « *real maravilloso* » (voir le prologue de *El reino de este mundo*, en 1949), finalement relayé plus tard dans ses déclarations et conférences par celui de “néo-baroque”, plus juste et plus apte à englober les diverses expressions du continent américain.

II.2.3. Enrique architecte

De retour à La Havane, après avoir obtenu son diplôme d'architecte, Enrique se met enfin à travailler, et ouvre, avec son acolyte Martínez de Hoz, une étude d'architecture. Il compte sur les relations de sa tante pour obtenir quelques commandes de villas bourgeoises pour commencer, avant de se lancer dans des chantiers de plus grande envergure :

Y, con ello, iba madurando los fundamentos de una arquitectura personal, que soñaba con imponer a sus hipotéticos clientes. – “Al principio” -decía: “no me encargarán grandes obras de edificación -hoteles, bancos, edificios de apartamentos, etc.- que exigirían una experiencia y un aparataje de colaboradores que no tengo. Pero sí me caerán los pedidos de residencias particulares -que ya mi tía me tiene anunciados. Y sobre esto he redondeado algunos conceptos”. (La CP, V, 24, p. 436)

Il pense suivre exactement, de ce fait, les pas de Le Corbusier, dont la carrière avait commencé avec ses villas parisiennes (années 1920)¹, avant les grands projets de lotissement social, d'unités d'habitations ou d'urbanisme que nous avons précédemment évoqués, ou bien, de même, les pas de Wright et ses fameuses *Prairie Houses* (« Maisons de la prairie »), dans ses premières années de construction autonome (1895-1910).

Enrique réalisera d'ailleurs plus ou moins ses prévisions : après les résidences bourgeoises, il passera à la construction d'un supermarché et d'un restaurant champêtre (La CP, p. 603) et aura la commande d'un hôtel en pleine Sierra Maestra (p. 547).

II.2.3.1. Le rêve frustré d'une école cubaine fonctionnaliste

Les visées architecturales d'Enrique, directement héritées de Le Corbusier,

Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina, Madrid/ Francfort, Iberoamericana/Vervuet, 2006.

¹ La maison la plus connue de cette période est la *Villa Savoye* (1929), à Poissy. Voir le magnifique ouvrage illustré de Tim BENTON, *Les villas parisiennes de Le Corbusier, 1920-1930. L'invention de la maison moderne*, trad. de l'anglais par Pierre JOLY, Paris, Editions de La Villette, 2007, 271 p.

sont assez claires, mises au point depuis Paris au moment où il décide de voler de ses propres ailes et de quitter l'agence de son maître. Il pressent néanmoins que la chose va être compliquée, car les goûts architecturaux des bourgeois cubains ne sont pas moins étriqués que ceux des français, au contraire. Or Le Corbusier lui-même, célèbre dans le monde entier, ne réussit pas à imposer ses grands projets dans son pays :

Mientras sus teorías empezaban a tener seguidores en el mundo entero, en este país había construido muy poco -lo que era de muy escaso aliento para mí, ya que pensaba ejercer mi profesión en Cuba. Si aquí se prestaba poca atención a sus concepciones atrevidas dentro de lo estricto y funcional, me preguntaba yo si algo derivado de ello podría tener alguna aceptación en mi ámbito harto marcado por lo alardoso, floreado y barroco. Y, cuando pensaba en ello, mis recuerdos se me juntaban en afirmaciones de rechazo. (La CP, p. 177)

Enfermés dans un style "baroque" ostentatoire, les futurs clients d'Enrique n'apprécieront guère le rationalisme strict des formes rectilignes du Bauhaus ou de Le Corbusier, à preuve les nombreuses demeures à la mode de La Havane, toutes réelles, avec leur pléthore d'ornements inutiles, expression extérieure de leur aspiration frustrée à la noblesse :

Los pudientes, los acomodados, los ricachos, de mi país -es decir: aquellos que *allá* constituían la única clientela posible para un arquitecto- estaban obsesionados por las ideas de *palacio* y *palacete*, cuando no de "regia mansión", como decían, pensando en acantos y volutas, cariátides y almocárabes. Ahí estaba la suntuaria casa de mi tía, donde todo era "espacio perdido" -más que perdido: malbaratado. Y, detrás, el alcázar del Cervecerero Mayor, con su cúpula de nácar sobre piedra roja; los aranjueces con seis garajes de la gente azucarera; el plateresco californiano de los más, sin olvidar la ocurrencia del Ilustre Tribuno que había alojado su querida bajo almenas medioevales, el gigantesco juego de dominó anaranjado del Edificio Bacardí, la *Dolce Dimora* del ministro fullero que, añorando su Italia natal, había alzado una maciza mansión florentina cerca del ámbito universitario donde demasiado a menudo sonaban los disparos de la policía machadista... (La CP, p. 177-178)

"Néo-baroque" de la villa de la Calle 17 (construite en 1924-27¹) avec ses colonnes et statues d'anges sur les toit et terrasse, "Néo-mauresque" de l'*Alcázar de la Cervecería tropical* de La Havane (1915-1918), avec ses décorations et jardins arabisants, "Néo-plateresque" des nombreuses villas, "Néo-médiéval" de la forteresse à créneaux de la *Quinta de las delicias*, résidence de Rosalía Abreu (1906), "Art Déco" du fameux *Edificio Bacardí* (années 1930, du nom de la firme dont il était le siège), "Néo-florentin" de la *Dolce Dimora* de ce « ministro fullero »,

¹ Actuellement *Museo Nacional de Artes Decorativas* de La Havane en lequel la demeure de la Comtesse Revilla de Camargo s'est transformée après la Révolution (voir *supra* la note 2, p. 179). L'intérieur de la maison est un mélange très éclectique de divers salons rococo, chinois et néoclassique, salle à manger Louis XIV et Louis XV, salle de bains Art déco, boudoir Second Empire et galerie Art Nouveau...

identifié par J. Rodríguez Puértolas¹ comme Anselmo Allegro, d'origine italienne, Ministre de l'Education sous Batista... L'éclectisme voire l'excentricité fantaisiste de l'architecture havanaise, du Vedado en particulier, sont pour le moins déroutants et de mauvaise augure pour la révolution moderne que veut y apporter Enrique.

En réalité, ce que cherche à faire Enrique ressemble assez à la destinée d'au moins deux Latino-américains contemporains célèbres, furtivement évoqués (et presque inaperçus) dans le roman : le Vénézuélien Carlos Raúl Villanueva, né en 1900 soit un an avant le héros de la CP, non cité directement mais dont Enrique admire le campus de la Ciudad Universitaria de Caracas² (La CP, p. 615), et le Brésilien Oscar Niemeyer (cité p. 726), né en 1907, de quelques années son (leur) cadet. Tous deux reçurent l'héritage de l'architecture et des techniques de l'Europe, mais eurent à cœur de développer dans leurs pays respectifs une architecture propre, affranchie de l'esthétique européenne.

Niemeyer fut disciple de Le Corbusier, dont il subit fortement l'influence à Rio de Janeiro³, mais il réussit à transformer les principes du Français pour créer un style très personnel, inventif, introduisant la courbe sensuelle, s'inspirant des formes de la nature, notamment sur le chantier de Brasilia, la nouvelle capitale fédérale du Brésil (inaugurée en 1960), utopie moderne enfin concrétisée⁴. Il y réalisa la plupart des édifices administratifs ainsi que des unités résidentielles, exploitant avec une rare imagination plastique la malléabilité du béton armé. Fortement engagé à gauche, de surcroît (il s'exile à Paris de 1967 à 1972 après le coup d'état militaire au Brésil), édificateur du siège du Parti Communiste français (1965-1980), il est un modèle implicite pour le héros de La CP. Il est assez significatif que la moitié des employés d'Enrique, une fois son étude fermée après 1959, se soient mis en tête de rejoindre au Canada les disciples de Niemeyer (p. 726).

Villanueva (1900-1974), quant à lui, de père vénézuélien et de mère française, fut formé directement en France, à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, dont il sort diplômé en 1928 avant de s'installer à Caracas. Pendant ces années d'études, il

¹ Cf. son édition de La CP que nous utilisons ici, p. 178, note 89.

² Voir *supra*, à propos des mobiles de Calder, notre évocation de la Ciudad Universitaria de Caracas, pp. 43 et 45.

³ Niemeyer dirigea à la suite de Lucio Costa le chantier du Ministère de l'Education et de la Culture à Rio de Janeiro (1936-43), pour lequel Le Corbusier fut l'architecte-conseil.

⁴ Cf. les entrevues avec Niemeyer dans deux documentaires diffusés récemment (15 et 31 décembre 2007) par la chaîne de télévision Arte, pour le Centenaire de l'architecte (1907-2007) et les 50 ans de la création de Brasília (premiers plans de Niemeyer en 1957) : « Oscar Niemeyer. Un architecte engagé dans le siècle » (Marc-Henri WAJNBERG, France, 1999, 60 mn) et « Brasilia, une utopie urbaine » (Christopher SCHAUB, Allemagne, 2007, 26 mn), documents audiovisuels.

s'imprègne évidemment des principes de Le Corbusier et du Bauhaus, très présents dans son projet de Ciudad Universitaria sur lequel il travaille à partir de 1944, après son important chantier de réurbanisation *El Silencio* (1941-45), ensemble urbanistique incluant des lotissements d'intérêt social. La Ciudad Universitaria sera construite en quatre étapes, jusqu'en 1970. Une des préoccupations premières de l'architecte, dans la conception du campus universitaire, était l'intégration des œuvres d'arts plastiques à l'ensemble architectural, pour obtenir une véritable « synthèse des arts majeurs », selon l'expression de Villanueva (réappropriée par le Enrique visiteur en : « Y respiraba yo -¡por fin!- ese oxígeno de plástica mayor », La CP, p. 615) : on reconnaît évidemment l'esprit du Bauhaus et même de Le Corbusier¹. Villanueva écrira :

El ambiente natural de las obras artísticas son las plazas, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos: todos los lugares donde el hombre perciba al hombre como a un compañero, como a un asociado, como a una mano que ayuda, como a una esperanza, y no como la flor marchita del aislamiento y de la indiferencia. [...]

Me preocupa el problema de **una nueva síntesis de los distintos medios expresivos**. Es para mí una aspiración reconducir la arquitectura, la pintura, la escultura, a la cohesión íntima, inextricable, significativa. Quizá los tiempos no sean todavía maduros para ello. No importa. Espero que nuestros ensayos servirán de base para el hombre integrado del siglo XXI. Por lo menos le recordarán nuestra angustia y le harán comprender el valor del progreso². (nous soulignons)

Outre les mobiles de Calder ornant l'Aula Magna déjà analysés, Enrique cite en effet les œuvres de Arp et Léger (voir *supra* la note 1, p. 45) parmi les nombreux autres artistes qui collaborèrent à la réalisation du campus, notamment Laurens, Pevsner, Lobo, Vasarely, Lam...

Mais Enrique échouera à instaurer à Cuba l'équivalent de l'école brésilienne, vénézuélienne, américaine ou japonaise, toutes issues du Mouvement Moderne européen grâce, notamment, à la diaspora de ses principaux architectes pendant la Seconde Guerre Mondiale. C'est que le contexte à Cuba, dans les années 1940-50, est bien différent du Venezuela ou du Brésil, où le mouvement moderne fleurit grâce

¹ Le Corbusier co-fonda en 1949 « l'Association pour une Synthèse des Arts plastiques » dont Henri Matisse était président, avec l'appui de laquelle il comptait bâtir un pavillon nommé précisément « Synthèse des arts majeurs » pour les terrains vagues autour de la Porte Maillot à Paris, mais qui ne verra le jour que sous une forme atténuée à Zurich, la « Maison de l'homme », en 1964-65. Cf. Arnoldo RIVKIN, « Synthèse des arts, un double paradoxe », in Jacques LUCAN [dir.], *Le Corbusier, une encyclopédie, op. cit.*, pp. 388-89.

² Carlos Raúl VILLANUEVA, *Escritos*, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1965, cités sur le site Internet officiel du Centenaire de l'architecte Carlos Raúl VILLANUEVA (1900-2000), page « Villanueva, el arquitecto », chap. « Ciudad Universitaria de Caracas, Síntesis de las Artes Mayores » : http://www.centenariovillanueva.web.ve/Arquitecto/Ideologia/Frames_Ideologia.htm .

à l'afflux massif des commandes publiques¹. Enrique, lui, dépend exclusivement du privé et, bien que séduits par le « fonctionnel », concept à la mode, ses clients bornés reculent en réalité devant le véritable rationalisme novateur qui leur semble inesthétique, autant que devant le “néo-colonial” personnel qu’Enrique rêve de construire et qu’ils ne comprennent pas, le jugeant probablement désuet et pas assez “moderne”. Vera, compatissante, en rend compte :

La verdad era que nunca acertaba a edificar lo que hubiera querido edificar. Sus casas ideales, inspiradas en los nobles estilos de la arquitectura colonial criolla, quedaban guardadas en voluminosos cartapacios adosados a las paredes de su estudio. Ciudad de papel, doblada, plegada, muerta al nacer -apagados sus “medios puntos”, rotas sus mamparas barrocas, dormidas sus columnas, marchitas, antes de haber germinado, las malangas generosas y nervudas de sus imaginarios patios alfombrados por las finas y olorosas hierbas balsámicas, útiles a las terapéuticas hogareñas de antaño. Sus clientes querían siempre “algo más moderno”, “más funcional” -pues la palabra “funcional” se les había colado en las mentes como patrón de una valoración cualitativa (novelera y descubierta, acaso, en las páginas de la revista *Fortune*) que no lograba formularse en otros términos, aquí donde, para decir la verdad, por pobreza de vocabulario, las “gentes de dinero” resultaban bastante gestuales y onomatopéyicas en la expresión de sus ideas. (Ahora, con decir “funcional”, acompañándose lo dicho con un tajante descenso vertical de las dos manos, trazándose después, con los índices, una línea horizontal invisible a la altura de la boca, estaba todo claro ...) Y el Arquitecto, se iba a la banda opuesta [...] para oírse decir entonces, vistos los nuevos anteproyectos, que “no tanto, no tanto, no tanto”: algo más moderado; funcional, sí, pero más humano, o -¿cómo decirlo?- más *estético*. Y acababa el Arquitecto cayendo en lo más manido que se hacía ya, desde hacía años, en la Costa Azul de Francia [...] -cuando no se puteaba, ésa era la palabra, con un renacimiento-español-californiano [...] para el mayor contento de sus clientes, finalmente satisfechos. (La CP, V, 24, pp. 447-48)

L’expression « muerta al nacer, apagados sus *medios puntos* » dans la bouche de Vera pour parler de la vocation architecturale de son époux est éloquente : c’est une variante de celle qu’elle avait employée pour qualifier sa propre frustration professionnelle avant son départ de Saint-Pétersbourg (« *derribada en incipiente vuelo, apagada al nacer* », La CP, p. 657). Enrique ressent effectivement le même sentiment de carrière “ratée” qu’elle, et les termes « antes de haber germinado » ne sont pas sans rappeler l’épigraphe tiré du Livre de Job de la IV^e partie (voir notre analyse pp. 117 et suivantes) :

...yacente en el camino, mientras otros en el suelo germinan. Job. 8. 19 (La CP, IV, p. 383)

Même le nouveau départ qu’aurait pu être son séjour à Caracas, où il continue d’exercer son métier, ne fait qu’aggraver sa frustration : il y refuse d’abord des

¹ Voir Dawn ADES [dir.], *Arte en Iberoamérica: 1820-1980*, op. cit., Chap. 12: Un salto radical, p. 255.

collaborations avec des architectes vénézuéliens (La CP, p. 616), puis accepte finalement l'offre d'une entreprise de construction (p. 693) qui lui confie des chantiers pour les bourgeois locaux (urbanisation en terrasses sur des collines de la ville, pp. 703 et 706).

II.2.3.2. Du bâtisseur aliéné au restaurateur patrimonial épanoui

Réapparaît alors le motif faustien de Goethe, non plus assorti du personnage de Sorge, La Préoccupation¹, comme au Mexique, mais de celui du Diable :

“[...] Mi oficina crece de día en día. Pero vivo agriado, divorciado de mí mismo. No me realizo como el artista que debiera ser. No tengo los modos de afirmarme en una ‘manera’ propia. Miro con envidia las revistas de arquitectura donde los maestros de la época, ufanos, muestran sus obras. Nada de lo que hago corresponde a lo que quisiera hacer. No amo mi trabajo, y en eso está la mayor miseria que pueda conocer el hombre. He vendido mi alma al Diablo”. (La CP, V, 24, p. 448)

Trahir ses idéaux, renoncer à ses principes pour satisfaire au goût bourgeois et gagner de l'argent : Enrique s'est bien éloigné des illusions de ses débuts, et le sentiment qu'il éprouve le renvoie vers l'inauthenticité sartrienne de sa jeunesse, comme un retour à la « Mauvaise Foi » (« divorciado de mí mismo », ci-dessus) et au comportement du « Salaud » sartrien (« alinear mi vocación », « traicionarme », ci-dessous). Une autre citation du *Second Faust* de Goethe, importante car placée en épigraphe de la IX^e Partie de La CP, semble de plus annoncer la problématique sartrienne :

Sólo merece la libertad y la vida aquel que cada día debe conquistarlas.
GÖTTE (Segundo Fausto). (La CP, IX, p. 743)

Ces réflexions reflètent une situation et des sentiments très proches de ceux du héros-narrateur dans *Los pasos perdidos*, qui s'aliène et trahit ses idéaux en composant de la musique “alimentaire” pour films publicitaires à New York, ville présentée comme l'inauthentique et aliénante par excellence. Au-delà de cette « intra-textualité », Enrique se trouve ainsi à la croisée de trois modèles romanesques, le Faust de Goethe, le Roquentin de Sartre, et le Shylock de Shakespeare :

“[...] En cuanto a mí, al trabajar mal, al alienar mi vocación, al traicionarme a mí mismo (y estrujaba el dólar entre sus dedos) he aceptado el Pacto”. Y citaba Enrique, amargo, otros versos de Shakespeare que había encontrado también en

¹ Voir notre analyse *supra* p. 220.

una página del *Capital*, donde evocaba Marx el feroz apremio de Shylock:
Carne es lo que exige
pues así dice el papel. (La CP, V, 24, p. 451)

Le pouvoir corrompeur de l'argent a aliéné Enrique : il dira encore « arquitectura de negocio, arquitectura para sacar monedas », « trabajé “para el Billeto” » (La CP, pp. 726-27). En effet, le « Pacte » qu'Enrique a passé avec le Diable (ce billet vert qu'est le « dollar » froissé entre ses doigts, de couleur, depuis les représentations du Moyen-Âge, symbolisant le diabolique, comme le remarque très justement Ana Cairo¹) l'assimile au juif usurier Shylock du *Marchand de Venise* de Shakespeare, avide d'or et sans âme, réclamant que s'applique la loi au prix de la chair d'Antonio, puisque ce dernier ne peut rembourser l'argent prêté². Une citation de cette même pièce de Shakespeare avait déjà été mentionnée par Enrique pendant sa première lecture du *Capital*, à Paris (La CP, p. 225), vers qui reviennent à l'identique pour signifier symboliquement qu'il s'est cette fois démarqué définitivement de la bourgeoisie cubaine avec laquelle il avait “collaboré”, pactisé. En effet, de retour à Cuba après la Révolution, le héros observe une dernière fois la réaction des riches à la sortie des bars nocturnes, buvant pour oublier leur déchéance, puisque les déposséder de leurs biens équivaut à leur ôter la vie :

“Me matas si me arrebatas lo que era mi razón de ser” -había dicho el Mercader de Venecia. (La CP, VIII, 41, p. 733)

Avec l'avènement de la Révolution s'ouvre alors une nouvelle ère dans la carrière d'Enrique, qui parviendra enfin à concilier ses idéaux esthétiques et son travail concret, tout en se rendant enfin « utile », comblant cette fameuse angoisse sartrienne de la Contingence du monde que nous avons commentée. Pensant travailler comme bâtisseur à tout faire au service du nouveau gouvernement, il intégrera plutôt, sur les conseils de son ex-associé Martínez de Hoz, le service de restauration du patrimoine :

Convencido de la inutilidad, en el plano creador, de la arquitectura-provecho-negocio que me había quitado tantos años de vida, estaba resuelto ahora a consagrarme a una arquitectura útil a los más, si ello podía contribuir a mejorar la existencia de mis compatriotas -que, al fin y al cabo, si Santa Teresa hallaba a

¹ Ana CAIRO, « Carlos Marx en los textos de Alejo Carpentier », in COLLECTIF, *Homenaje a Carpentier*, La Havane, Universidad de La Habana, 223, 1984, p. 62.

² Antonio, pour aider son ami Bassiano amoureux de Portia, a emprunté 3000 ducats à l'usurier juif Shylock, en promettant à ce dernier une livre de sa chair en cas de non remboursement. Le jour de l'échéance venu, la dette non réglée, Shylock exige l'exécution de sa clause. Mais l'habileté de Portia, revêtue de la robe d'avocat, sauve Antonio en confondant l'usurier. Pour l'explication sur l'utilisation du *Marchand de Venise* shakespearien dans le *Capital* de Marx, telle qu'elle est rapportée dans ce passage de La CP, voir Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., pp. 204 et 311.

Dios en el fondo de las ollas, un arquitecto de verdad podía toparse con un problema realmente interesante en la realización inteligente de una cochiguera, un cine de aldea, o una granja de inseminación artificial. Y ya que la Revolución necesitaba de arquitectos en este momento, para obras de una realización inmediata, ofrecería mis servicios a nuestro Ministerio de Obras Públicas, sin preocuparme por la modestia de los sueldos, ya que nunca había sido mayormente afecto al lujo, y, con lo que tenía en mi cuenta bancaria, disponía de lo necesario para ayudarme a vivir decentemente. Por lo tanto...” – “Eso, mejor déjame a mí, que tengo más de ingeniero que de artista” -me dijo Martínez de Hoz. Para mí (y él recordaba lo que le hubiese contado acerca de mis investigaciones juveniles en torno a la arquitectura colonial cubana) había algo más acorde con mis aficiones: se estaba trabajando mucho, ahora, en restaurar las mansiones, fortalezas, palacios, iglesias antiguas de La Habana, Santiago, Trinidad, y otras ciudades, que por la incuria de sus propietarios estaban en el borde de la ruina. – “Déjalo por mi cuenta, y considera que ya estás laborando en el departamento de ‘protección y conservación del patrimonio nacional’, donde hay gente nueva, llena de arrestos y entusiasmo” ... (La CP, pp. 727-28)

La référence à sainte Thérèse, apparemment incongrue ici, introduit en fait un subtile parallèle avec ce qui a toujours manqué au héros tout au long de sa carrière : la Foi. Sainte Thérèse, lorsqu’elle disait qu’on pouvait trouver Dieu au fond des marmites, s’adressait aux jeunes religieuses qui estimaient indigne de leurs désirs d’élan mystique de s’occuper des besognes utilitaires. Mais, dans le cas d’Enrique, qui veut allier éthique et esthétique, cause morale, art et utilité¹, c’est une Foi paradoxalement non religieuse, puisque la dévotion dont il parle est à la Révolution et non au Dieu des mystiques. C’est une Foi-engagement, toujours en termes sartriens, qui procure au travailleur l’humilité de retrouver la grandeur de la cause pour laquelle il œuvre dans toute menue tâche.

Au terme de ce long parcours, Enrique ne trouve pas, mais plutôt retrouve enfin sa voie, comme une révélation (et nous pouvons filer la métaphore mystique) de ce qui était là depuis toujours intrinsèquement en lui.

Rejuvenecido, volvía a situarme en el punto cero de mis veinte años, regresando a mis preocupaciones estéticas iniciales -aquellas que me habían llevado a Santiago de Cuba, cierta vez, para buscar las huellas (¿existían?...) de lo construido por su primer gobernador Diego Velázquez. Ahora, sin embargo, veía dónde estaban mis errores primeros. Un estudio exhaustivo de lo colonial cubano me hacía mirar las cosas de otra manera. Una luz se me prendía al cabo del camino. (La CP, VIII, 41, p. 737)

Il renoue donc avec sa passion juvénile pour l’architecture coloniale, où l’on perçoit bien entendu le reflet autobiographique de l’auteur dont l’intérêt profond pour

¹ Il veut élever « l’utilitaire au niveau de l’art et l’art à la dignité de l’utile », pour reprendre une expression de Benito PELEGRÍN sur le Baroque, dans la quatrième de couverture de son livre *Figurations de l’infini...*, *op. cit.*

la matière s'était déjà exprimé dans son essai *La ciudad de las columnas* (1970)¹... Pour Enrique, ce n'est pas un "retour à la case départ", car il s'est enrichi d'un savoir et d'une réflexion qui seuls pouvaient donner sens à cette activité, à haute projection politique en plus de l'esthétique et de l'historique.

¹ Tout comme derrière le narrateur de *Los pasos perdidos* affleurent les recherches musicales de Carpentier exposées dans son essai *La música en Cuba* (1946)... Le parallèle est d'ailleurs très marqué puisque c'est également après des errements professionnels à New York, une fois en Amérique Latine, que le héros-musicien parviendra à concrétiser sa vraie vocation : composer une cantate, qui est une libération, sur *Prometheus Unbound* (*Prométhée délivré*) de Shelley.

II.3. Destinées des artistes secondaires

Une fois définis les contours artistiques de ses deux héros, Carpentier a pris soin de répartir harmonieusement les métiers de ses personnages secondaires dans les différents genres des beaux-arts : danse pour Madame Christine, Olga, Mirta et Calixto ; musique pour Ada (pianiste et musicologue) et Gaspar (trompettiste) ; peinture pour José Antonio ; littérature pour Jean-Claude (hispaniste) et Hans (poète). Toute la palette des arts est ainsi illustrée et représentée, et permet à l'auteur d'en livrer ses conceptions et de faire revivre la formidable effervescence artistique de la première moitié du XX^e siècle. C'est à ce titre que le genre de La CP peut être considéré comme hybride, entre le roman et l'essai ou la chronique culturelle, intégrant parfaitement les deux types de discours et d'écriture sans perdre le fil romanesque. Tout comme Proust, et nous y reviendrons, Carpentier parvient à développer une histoire tout en se livrant au compte-rendu des arts de son temps ainsi qu'à la tâche de critique culturelle.

II.3.1. Parallélismes amoureux et artistiques : Jean-Claude, Ada, Mirta et Calixto

II.3.1.1. Couples croisés : Vera/Jean-Claude et Enrique/Ada

Après les deux protagonistes narrateurs, il nous semble que les deux personnages les plus importants par rapport à l'action du récit (en tête des secondaires, donc), sont leurs ex-amant et amante respectifs, Jean-Claude et Ada. En effet, leurs histoires contribuent à renforcer les parallélismes qui se dessinent entre les trajectoires vitales des héros, Vera et Enrique. Cette symétrie s'exprime très concrètement dans le roman non seulement par leurs situations et statuts semblables à de nombreux égards, mais aussi par les répétitions littérales d'expressions des narrateurs à leur sujet.

Le lecteur apprend quelques détails au passage sur les nationalités des deux personnages : Jean-Claude Lefèvre, français, a des origines polonaises (son patronyme maternel l'atteste ; La CP, p. 105), tandis qu'Ada est juive allemande non pratiquante (sa famille habite Berlin, où elle se rendra pour la rechercher).

Tous deux sont d'abord des artistes reconvertis en chercheurs et enseignants,

forcés par le destin à sacrifier un peu leur passion initiale pour survivre. Jean-Claude est un écrivain qui, pour gagner sa vie, est devenu d'abord professeur d'espagnol à l'école Berlitz (La CP, p. 680), universitaire hispaniste ensuite. En 1937, il enseigne en effet les lettres à l'Université parisienne, après avoir rédigé une thèse sur Corneille et l'Espagne, et poursuit ses recherches sur Prudence¹ qu'il traduit également, à la suite d'autres ouvrages publiés². Vera, pensant à lui lors de son arrivée en Espagne, l'évoque ainsi :

[...] pensando en el intelectual que se había doctorado con una notable tesis sobre *Las fuentes hispánicas de Corneille*, siendo ya el autor de un excelente libro sobre *El Abate Marchena, girondino español*, y ahora, al venir para acá, había dejado terminado -aunque sin revisar totalmente el manuscrito- un estudio, a mi juicio monumental, sobre Aurelio Clemente Prudencio, el gran poeta hispanolatino de Calahorra que, hacia el año 400, publicara su extraordinario *Libro de las coronas*. (Durante su ausencia había yo leído y vuelto a leer ese texto que incluía hermosas traducciones de los Himnos a los santos zaragozanos, extremeños, calagurritanos, o bien oriundos de Tarragona, de Gerona, ciudades por las cuales acababa yo de pasar en mi angustiado viaje a Valencia. (La CP, II, 11, p. 236)

Ada est musicienne (pianiste concertiste) mais, après s'être blessée accidentellement au doigt de la main gauche et avoir perdu la souplesse du poignet (La CP, p. 192), elle ne peut plus jouer en concert et s'est résolue à étudier la musicologie (la pédagogie musicale, précisément). Enrique la rencontre au cabaret parisien *La Cabaña Cubana*, où elle analyse les rythmes des musiques cubaines à partir des interprétations de l'orchestre, faute de disques facilement disponibles.

Ainsi, Ada aussi bien que Jean-Claude (nous allons le voir), font connaissance avec leurs futurs compagnons, détail révélateur, dans un contexte de spectacle, de représentation artistique, qui tient lieu d'espace de partage et de mise en relation d'intérêts communs entre les personnes, "d'intersection culturelle" entre leurs

¹ Aurelius PRUDENTIUS CLEMENS, dit PRUDENCE en français et PRUDENCIO en espagnol, est un poète latin chrétien né à Saragosse (348-v. 415). Son *Peristephanon* ou *Livre des couronnes* est un ensemble de quatorze hymnes sur les martyrs, dont Sainte Eulalie (« Olalla ») dans l'Hymne III, comme le montre un extrait commenté par Vera juste après (p. 236), et le maître d'école Casiano, dans l'Hymne IX (p.). Voir à ce sujet le récent livre d'Inmaculada LÓPEZ CALAHORRO tiré de sa thèse, *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, Grenade, Ed. Universidad de Granada, 2006, en particulier, dans le chapitre 12 sur La CP (pp. 278-317), le chap. 1.2.1. *Jean-Claude: el oficio de traductor*, pp. 281-286. Avant elle, Amaury CARBÓN SIERRA avait également élucidé (mais non analysé) la référence, dans son article « La cultura grecolatina en dos novelas de Alejo Carpentier », in COLLECTIF, *Homenaje a Carpentier, op. cit.*, 1984, pp. 67-81 (disponible aussi dans Ana CAIRO BALLESTER [comp.], *Letras, Cultura en Cuba*, V, La Havane, Pueblo y Educación, 1988, pp. 167-185). Rita DE MAESENEER y consacre également trois pages dans *El festín de Alejo Carpentier, op. cit.*, pp. 254-56.

² Outre le livre écrit sur « El Abate Marchena » dans la citation qui suit, on apprend, au détour d'un souvenir de Vera, que Jean-Claude a aussi étudié Migne (les *Patrologies greco-latines*, consultées à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, p. 586), et qu'il a écrit un livre sur *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset (La CP, p. 523).

personnalités en quelque sorte. Dans le cas de Vera, le spectacle au cours duquel elle rencontre Jean-Claude allie danse (son propre domaine) et Espagne (celui de ce dernier) : l'Espagnole Antonia Mercé, dite La Argentina, danse sur la scène de l'Opéra de Paris. Jean-Claude est venu la soutenir, la connaissant personnellement par son réseau culturel hispanique, tandis que Vera, assise à côté de lui au poulailler, la découvre, admirative. Dans le cas d'Enrique, l'animation quotidienne de l'orchestre cubain pour les soirées du cabaret *La Cabaña Cubana* allie musique (le domaine d'Ada) et Cuba (la propre patrie du héros). Le modèle de rencontre fonctionne donc en chiasme complémentaire, croisant aire géographique culturelle (Espagne, Cuba) et spectacle vivant (danse, musique).

Ce contexte de rencontre sera évidemment le même pour Enrique et Vera, auxquels Ada et Jean-Claude ont servi de "banc d'essai" d'une certaine manière, mais cette fois, le partage culturel se fait en creux puisque le spectacle leur est "étranger" à tous deux, sans qu'aucun élément puisse être rattaché à leur spécialité ou origine : il s'agit d'une représentation, dans un théâtre de Valence sous les bombardements de la Guerre Civile, de *Mariana Pineda* de García Lorca. Le choix de cette pièce, nous le verrons, est toutefois très signifiant par d'autres aspects pour cet épisode du roman. Mais remarquons encore, comme il le fait pour les personnages, que Carpentier s'évertue à varier les situations contextuelles culturelles, comme pour assurer une représentativité homogène des arts dans son roman, ici, dans le domaine du spectacle vivant : danse, musique, théâtre. Soulignons aussi que les deux parties féminines, Ada et Vera, sont rattachées à des arts d'interprétation (danse, musique), où l'œuvre reste immatérielle tant qu'elle n'est pas *interprétée* ou *représentée*, tandis que les parties masculines, Jean-Claude et Enrique, le sont à des arts peut-être plus intellectuels, qui élaborent des œuvres concrètes, matérielles et finies en tous cas (littérature, architecture). Cependant, Gaspar et Calixto, respectivement musicien et danseur, aux côtés du peintre José Antonio, viendront rompre ce schéma et rééquilibrer la carte artistique du roman.

Chacun des deux personnages secondaires a été pour les héros la découverte du grand Amour, dont l'expression quelque peu stéréotypée dans le roman, comme l'a montré Françoise Moulin-Civil, occupe finalement plus de place que pour le couple principal Vera/Enrique¹. Au-delà des clichés du discours amoureux dans La CP,

¹ Françoise Moulin-Civil parle, en ce qui concerne le couple Vera/Enrique, d'une « évacuation du discours amoureux » vers d'autres espaces, celui des deux couples premiers Ada/Enrique et Vera/Jean-Claude ainsi que celui de l'adultère Enrique/Teresa, Enrique/Irene et dans une moindre mesure Vera/José Antonio. Ce discours est par ailleurs réduit à une série de « poncifs sur le sentiment d'amour », de « clichés » sur l'image de la femme et du mariage (voir Françoise MOULIN,

soulignons néanmoins que le fonctionnement en miroir de ces deux personnages s'accroît à travers les qualifications, surtout amoureuses donc, qu'ils reçoivent des deux héros. Après la rencontre, en effet, de longs paragraphes sont consacrés à la relation physique intense que vit chacun des narrateurs : dans les deux cas, elle est présentée comme une révélation, de la condition d'Homme/de Femme (avec majuscules, comme fait Enrique), du plaisir et de la plénitude, de l'intime communication possible des êtres. Le rituel de la lecture commune sur l'oreiller, « à quatre mains » dans les deux couples, est également un trait commun. Grâce à Jean-Claude, en effet, Vera affirme : « cobré mi verdadera condición de mujer » (La CP, p. 287) et se réfère à lui comme « el hombre que me hizo mujer » (p. 524), celui qui « había hallado la Mujer que en mí palpitaba » (p. 682). Il lui fait assumer sa féminité, comme si elle ne l'avait paradoxalement jamais ressentie auparavant, malgré son métier perçu comme très féminin, mais si austère et dur : « Hoy me sentía mujer -mujer de verdad- por vez primera » (p. 682). Tandis qu'Ada (comme "Hada", une fée enchanteresse tombée du ciel?) est pour Enrique, tel l'Amour incarné – avec un grand A –, « Epifanía de la Mujer » (La CP, p. 403) : « De repente, con el hallazgo de una Mujer, el amor físico se me alzaba al nivel de un medio de Conocimiento... » (p. 196).

Ensuite, les récurrences du « Quien » (celui/celle qui) pour parler de l'Autre au passé, après sa perte, sont nombreuses, chez Vera pour parler d'Enrique (nous soulignons en gras, les italiques et majuscules sont de l'auteur) : « citar a **quien** nunca hubiese abandonado mi memoria » (p. 435), « pensaba nuevamente en **quien** me había revelado la poesía de San Juan de la Cruz » (p. 515), « **quien** tanto yo hubiese amado » (p. 523) ; comme chez Enrique pour évoquer Ada : « frente a **Quien** se me alzaba como una pantalla protectora contra las fealdades y miserias de la época » (p. 197), « enfermo de la ausencia de **Quien** me era necesaria » (p. 201), « entregarme en cuerpo y alma a **Quien** me fuese más útil para una toma de conciencia de mi condición de Hombre » (p. 403). Ce parallélisme atteint son paroxysme dans un terme singulier, « *ingrimo/ingrima* »¹, emprunté au Vénézuélien Hans. C'est donc Enrique qui l'emploie le premier, après la disparition d'Ada :

Quedé solo. "*Íngrimo y solo*" [...]. *Íngrimo*. No sé a ciencia cierta lo que

« Le discours amoureux dans *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier : évacuation et transfert », in COLLECTIF, *Le Discours amoureux, Espagne, Amérique Latine*, Paris, Service des Publications de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Coll. Discours et Idéologie, 1986, pp. 167-183.

¹ René L. F. DURAND, dans sa version française du roman, ne traduit pas le terme (Cf. Alejo CARPENTIER, *La Danse sacrée*, Paris, Gallimard, 1980, p. 108). Il précise dans une note p. 163 qu'il veut dire « absolument seul ».

significaba esa palabra. Pero, por la desolada sonoridad de sus sílabas, se me antojaba que fuese la expresión del máximo desamparo posible. (La CP, I, 10, p. 220)

Vera reprend l'expression à son compte, comme un écho, pour parler de son propre amour, Jean-Claude, dont elle vient d'être nouvellement séparée à son retour d'Espagne. La correspondance entre les deux citations est frappante :

Íngrima y sola. No sé a ciencia cierta lo que significa esto de *íngrima/íngrimo*. Había oído por vez primera esta palabra la noche en que el cubano Enrique me hubiese contado, en Valencia, las peripecias de su dramático viaje a Weimar. Pero no sé por qué tiene el vocablo, para mí, en este momento, un sabor a colmo de soledad [...] (La CP, II, 15, p. 291)

Sur une structure fixe commune, Carpentier prend soin de varier le lexique : palabra / vocablo ; se me antojaba / tiene para mí ; la expresión del máximo desamparo posible / un sabor a colmo de soledad. Ces symétries renforcent le destin commun que connaîtront les deux personnages : une disparition tragique, malgré les vains efforts de leurs compagnons pour les sauver¹, l'un sur le champ de bataille, l'autre probablement dans un camp nazi, laissant leurs "moitiés" respectives anéanties par la douleur. Vera autant qu'Enrique éprouveront une grande difficulté à surmonter la perte de ces premiers amours, dont le souvenir ne s'effacera jamais de leur mémoire ni de leur vie quotidienne, même après la reconstruction sentimentale que représente leur réunion en un nouveau couple qui s'offre tel un pansement consolateur presque "logique" pour des amants esseulés et abandonnés dans des conditions semblables. Ainsi, « l'évacuation du discours amoureux » dont parlait Moulin-Civil à propos du couple Vera/Enrique s'explique-t-elle peut-être simplement par le fait que la relation, sentimentalement affaiblie par les histoires d'amour passées, par leur âge plus avancé aussi, prend rapidement la forme d'une amitié et d'une profonde estime, une sorte de compagnonnage sincère fondé sur l'amour raisonnable, une fois les premiers émois passés et la passion évanouie. Vera en fait lucidement le constat devant la routine de leur couple marié à La Havane :

[...] -¿a qué negarlo?- mi vida con Enrique, en estos últimos años, se había ido trasladando, casi insensiblemente, del plano del amor-de-amantes -el "*amour fou*" de los primeros tiempos-, al plano amor-de-cónyuges, algo sosegado por las moderadoras reiteraciones de lo cotidiano. [...] Pero, al cabo de las palabras cuchicheadas en la sombra, que nos hubiesen devuelto al clima de intensidad, de júbilo siempre compartido, que hubiese sido el de los años iniciales de nuestras existencias apareadas, volvía cada cual a sus preocupaciones diarias, a sus horarios y disciplinas, como dos buenos amigos que después de decirse

¹ Le mythe d'Orphée recherchant Eurydice au fond des Enfers apparaît à plusieurs reprises dans le roman, nous y reviendrons en Troisième Partie, voir chap. I.3.1. Eurydice ou le *Cimentière marin*, p. 636.

“hasta luego”, regresan a distintos mundos. (La CP, V, 25, p. 463)

Ces premières observations nous conduisent à reconsidérer la qualification d’Ada et de Jean-Claude, par le critique Steve Wakefield, comme des « faux départs » (*false starts*), expression déjà employée auparavant pour l’assassinat manqué de Gerardo Machado par Enrique à La Havane (cf. notre p. 168) :

Two of the minor false starts consist of Jean-Claude and Ada, Vera and Enrique’s first lovers, whose aborted relationships with the protagonists constitute a pre-text to the main narrative¹.

Nous les considérons également comme des “amorces” de la relation principale des narrateurs, des doubles anticipés des héros eux-mêmes, mais pas seulement dans le domaine du sentiment. En effet, Vera disparaîtra sans laisser de traces (presque personne ne sait qu’elle est à Baracoa), sans égards pour un Enrique affolé, revenu de Caracas et plongé dans un nouveau désespoir de l’incertitude. Enrique lui-même, à son tour, pendant la bataille de Playa Girón, gravement blessé, provoque la venue de sa femme à son chevet, à l’hôpital, tout comme elle avait accouru jadis à Benicassim auprès de Jean-Claude. L’histoire semble se répéter, à la (grande) différence près que la fin du roman s’affranchit désormais du modèle précédent, puisque aucune nouvelle mort ne vient les frapper, le cycle infernal des échecs (sentimentaux, professionnels, historiques) s’achevant avec la Révolution (la roue a “tourné”) : Vera est revenue d’elle-même et par ses propres moyens de son exil volontaire, tandis qu’Enrique réchappera de sa blessure, se réveillant après l’opération. L’héroïne souligne ostensiblement le parallèle apparent des situations et la dissemblance de leur issue :

Aquella vez *-allá-* lo que me había devuelto la Guerra era un vencido, pues no había sanado Jean-Claude de sus heridas, cuando ya caía Brunete, otra vez, en manos de los franquistas. Aquí, lo que me ha devuelto la Guerra es un vencedor, porque el enemigo fue arrojado al mar por donde vino [...] (La CP, IX, 42, p. 763)

Mais, au-delà donc de la stricte relation amoureuse et son contexte, d’autres signes de coïncidence sont mis en lumière entre les membres des deux couples premiers. Si l’aire hispanophone rapproche les deux hommes, Jean-Claude et Enrique, tout autant que leur “militantisme” communiste (à des degrés divers, toutefois) culminant avec leur engagement dans les Brigades Internationales, la mention de la religion, même non pratiquée, relie Ada à Vera (l’une juive allemande,

¹ Steve WAKEFIELD, *Carpentier’s baroque fiction : returning Medusa’s gaze*, op. cit., p. 189.

l'autre orthodoxe russe), et même certaines références professionnelles. En effet, outre la passion des deux femmes pour les arts du spectacle (musique, danse, nous l'avons dit), une certaine affinité intellectuelle et culturelle se tisse à travers l'étude du folklore cubain, voire afro-cubain, l'une par la musique, l'autre par la danse, deux disciplines qui lui sont d'ailleurs indissociables. Ada étudie les rythmes des percussions cubaines et Vera s'intéressera au rituel *abakuá* pour régénérer sa vision du *Sacre du printemps*. Ce folklore est pourtant parfaitement étranger à leur culture d'origine.

De plus, la référence commune au dalcrozisme, pédagogie fondée précisément sur l'étude du rythme, « l'eurythmie » ou la « gymnastique rythmique »¹ (appliquée soit au mouvement, soit au jeu musical), est révélatrice, en tant qu'elle unit étroitement les disciplines des deux femmes. En réalité, cette référence les oppose autant qu'elle les met en rapport, car si Ada est une dalcroziennne admirative et convaincue, Vera est sceptique quant à l'application des théories d'Emile Jaques-Dalcroze² à la chorégraphie du *Sacre du printemps* de 1913. En effet, Ada, de son côté, disciple de Dalcroze, utilise directement les principes du Suisse dans ses recherches, comme le note Enrique :

Llevaba pocos días en París. Estudiaba pedagogía musical. Muy afecta a los métodos de Dalcroze, opinaba que los instrumentos de percusión -asiáticos o americanos- estaban llamados a desempeñar un papel capital en el entendimiento de la rítmica, llevando recursos nuevos al arsenal de la batería sinfónica -que en nada había evolucionado desde los días del *Tratado de instrumentación* de Berlioz, libro que, por lo demás, me era perfectamente desconocido. Y para estudiar mejor esos instrumentos y sus posibilidades, trataba de anotar los ritmos de la música cubana, lo cual le era -lo confesaba- terriblemente difícil [...]. (La CP, I, 7, p. 190)

¹ Carpentier a certainement lu l'article en deux parties des numéros 2 et 3 de *L'Esprit Nouveau* (nov. et déc. 1920) par Albert JEANNERET, « La rythmique », pp. 183-89 et 331-38 respectivement, sur l'importance du rythme musical par le mouvement dans l'éducation de l'enfant, illustrée par des photographies de danseuses libres habillées à la Duncan et exécutant des mouvements duncanien. Son auteur, Albert Jeanneret (1886-1973), frère aîné de Le Corbusier, fut violoniste, compositeur et « professeur à la Schola Cantorum et au Conservatoire Rameau » parisiens, dispensant en outre des « cours de rythmique, méthode Jaques-Dalcroze », selon la réclame apparaissant en fin de presque chaque numéro de la revue, dans son Ecole française de rythmique et d'éducation corporelle. Il avait été en effet le disciple de Jaques-Dalcroze à Hellerau et enseignant dans son institut.

² Emile JAQUES-DALCROZE (1865-1950) est un pédagogue et compositeur suisse, élève de Delibes et de Fauré à Paris, puis de Fuchs et de Bruckner, à Vienne. Auteur d'opéras, de pièces de musique de chambre et de chorale, il a publié des recueils de chansons populaires de la Suisse romande et divers écrits théoriques. Il créa la « gymnastique rythmique » qui tend à harmoniser les mouvements du corps, les impulsions psychiques et la musique : une nouvelle approche qui sera à l'origine de la danse moderne développée par l'école allemande puis américaine au début du XX^e siècle. Pour lui, le corps est un passage obligé et un intermédiaire entre pensée et musique : la pensée ne peut percevoir le rythme que s'il est dicté par le mouvement. Au départ conçue comme une pédagogie musicale pour développer le sens du rythme et l'oreille musicale de ses élèves à partir du mouvement du corps, il développe toute une pédagogie du geste à base d'exercices sur le rythme, méthode qu'il théorise dans son ouvrage *le Rythme, la musique et l'éducation* (1920).

Carpentier, à la différence de son héros, n'ignorait évidemment rien du célèbre livre de Berlioz, « abecé del método »¹ pour tous les compositeurs, et s'y réfère souvent dans ses chroniques, en particulier celles sur les percussions². N'appréciant pas sa musique, il considérait toutefois Berlioz, grâce à son *Traité*, comme le grand rénovateur de l'orchestre³. Le *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* d'Hector Berlioz, publié à Paris en 1843, est en effet :

le premier ouvrage qui place l'art de l'instrumentation et de l'orchestration au même rang que la mélodie, l'harmonie, le contrepoint ou le rythme (auquel Berlioz accordera cependant toujours la primauté) dans les éléments constitutifs du langage musical⁴.

L'ouvrage se présente sous la forme d'une série d'études exhaustives sur les différents instruments (utilisations traditionnelles, virtuosité, étendue des registres, potentialités des matériaux, mécanisme, timbre, facultés expressives, etc.), dont les instruments à percussion qui intéressent ici Ada. Si la technique instrumentale en elle-même a peu évolué depuis Berlioz, la facture des instruments étant toujours à peu près la même, l'apport de Dalcroze fut de réformer l'étude de l'harmonie et l'enseignement du rythme musical par l'utilisation des mouvements corporels pour le traduire et en faciliter la perception. Or, le *Sacre du printemps* de Stravinsky, dont la complexité rythmique est peut-être une des plus grandes de la musique du XX^e siècle, se prête mal à une "visualisation" du rythme par le geste, du moins la chorégraphie peut-elle en pâtir si elle s'y réduit. Vera, en tous cas, est assez critique sur le résultat chorégraphique de la méthode dalcrozienne de l'eurythmie dans la version de Nijinsky :

[...] hasta que se habló, en nuestra compañía, de volver a la problemática, conflictiva *Consagración de la primavera* de Stravinsky, cuya partitura se tocaba ya en todas partes, pero que, como ballet, seguía siendo una obra malograda por el recuerdo de la absurda coreografía ruso-dalcroziana del estreno, no muy superada, para decir la verdad, por la harto esquemática concepción de Massine, en 1920. (La CP, II, 16, pp. 307-08)

¹ Alejo CARPENTIER, « Héctor Berlioz » (*El Nacional*, Caracas, 27/01/1954), in *Ese músico que llevo dentro*, vol. I, *op. cit.*, p. 283.

² Voir par exemple « El mundo del ritmo » (*El Nacional*, Caracas, 22/12/1955) et « Piezas para percusión » (*ibid.*, 4/11/1954), in *Ese músico que llevo dentro*, vol. II, *op. cit.*, pp. 279-282.

³ Voir Alejo CARPENTIER, « La muerte de un gran compositor » (*El Nacional*, Caracas, 20/07/1957), *Ese músico...*, vol. I, p. 131, sur la mort de Schönberg dont il compare « la acción renovadora » à celle de Berlioz. Carpentier exprime cependant assez abruptement son désintérêt pour la musique de Berlioz dans une chronique qu'il lui consacre (« Héctor Berlioz », *art. cit.*, pp. 282-284), tout en reconnaissant en lui le créateur de l'orchestre moderne au point que « hasta los días de Richard Strauss, no se inventó nada nuevo en el terreno de la instrumentación » (*ibid.*, p. 283).

⁴ Juliette GARRIGUES, « *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Hector Berlioz », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

L'héroïne fait allusion à la collaboration de Marie Rambert, danseuse et chorégraphe anglaise, disciple de Jaques-Dalcroze également, à la chorégraphie du *Sacre du Printemps* de Nijinsky en 1913. Serge de Diaghilev et Vaslav Nijinsky l'avaient rencontrée lors de leur passage à l'institut fondé par Jaques-Dalcroze à Hellerau en Allemagne en 1910, où ce dernier enseigna et poursuivit ses recherches jusqu'en 1914, tout en diffusant sa méthode auprès de nombreux artistes qui vinrent lui rendre visite. Les critiques de l'époque expliquèrent l'insuccès et l'échec artistique du ballet (selon les perceptions du moment) comme une conséquence partielle de la méthode dalcrozienne, ce dont Carpentier/Vera se fait ici l'écho. Levinson, par exemple, que nous avons déjà croisé, exprime exactement cette impression dans *La Danse d'aujourd'hui*, l'une des principales sources de Carpentier sur la danse pour La CP :

Nous avons vu, dans *le Sacre*, Nijinsky puis Massine s'acharner à traduire la contexture rythmique de la partition, ce « vers libre » musical au mètre variable, cette pulsation continue qui anime le prodigieux poème de l'âme primitive. Aucun système n'est plus vain que la constatation, par des mouvements imitatifs, de ce dynamisme qui s'affirme par lui-même, chez Stravinsky, avec une énergie inouïe.

Le danseur qui n'est plus que l'esclave et le singe du rythme est réduit au néant. Il se cramponne alors au geste significatif et symbolique ; mélange hybride d'automatisme dalcrozien et de simagrées mimiques, le genre est trahi par ses interprètes mêmes, partagés par la préoccupation des syncopes à prévoir et l'envie nerveuse d'éclater de rire¹.

Dans une autre chronique, il ajoute :

Dès que la frénésie des barbares, exaspérés par la fermentation du printemps, enivrés par la présence divine, se muait en une démonstration de gymnastique rythmique, dès que les possédés se mettaient à « taper » des notes et à « exécuter des syncopes », c'en était fait de l'enchantement douloureux et tout sombrait dans l'ennui d'un automatisme scolaire².

De même, dans La CP, Vera précise plus loin, une fois à La Havane, exaltée par les danseurs afro-cubains, ce qu'elle reprochait exactement à Marie Rambert et à sa rythmique dalcrozienne, sans doute jugée trop mécanique :

Con lo que llevan dentro, con su sentido del ritmo, habría poco que añadir. Entenderían muy pronto la rítmica de Stravinsky, y se vería una danza realmente sometida a pulsiones elementales, primordiales, bien distintas de las birrias coreográficas que hemos visto hasta ahora. Nijinsky era demasiado preciosista, María Rambert, demasiado dalcroziana, para poder remontarse espontáneamente a las esencias primeras de la música y de la danza... (La CP, IV, 21, p. 399)

¹ André LEVINSON, « Grandeur et décadence des "Ballets Russes" », in *La Danse d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 12.

² André LEVINSON, « Stravinsky et la danse théâtrale », *ibid.*, p. 82.

Elle lui oppose donc l'authenticité et la spontanéité du rapport au rythme des danseurs découverts à Guanabacoa pendant une cérémonie de *santería*, et qui lui font immédiatement penser à une possible nouvelle version du *Sacre*. Ce sera d'ailleurs la première cristallisation du projet en germe en tant qu'œuvre syncrétique dans l'esprit de Vera.

Ada et Jean-Claude ont donc le statut unique et particulier dans La CP de personnages "anticipateurs" et annonceurs de la relation future entre Vera et Enrique, aussi bien que des grandes problématiques tant historiques que politiques et artistiques du roman, portées par les deux protagonistes. Le couple principal a donc ses antécédents, mais aussi ses prolongements : plus jeunes, Mirta et Calixto seront modelés selon les schémas que leurs "parents spirituels"¹, en quelque sorte, Enrique et Vera, ont tracé. Le parallélisme fondamental du roman (deux voix narratrices) est donc ensuite décliné sous le parallélisme du destin et de l'environnement des deux héros (amours, vocations, amis, etc.).

II.3.1.2. Mirta et Calixto : un condensé social cubain

Mirta ressemble en effet en tous points à Vera : « hija de rusos emigrados a Cuba en 1920 » (La CP, p. 454), elle s'initie à la danse dans le studio havanais de l'héroïne et rêve d'en faire sa carrière, ce qui implique une concentration exclusive et, dans la logique du roman, comme chez son aînée, un désintéret à l'égard de la politique (p. 473). Ce dernier point, cependant, est moins radical chez Mirta que chez Vera, car la professeure surprend son élève plus d'une fois au studio avec des journaux en main ou écoutant la radio, premiers signes du rapprochement amoureux et idéologique entre Mirta et Calixto, jeune Noir résistant clandestin contre la dictature de Fulgencio Batista. Lorsque leur relation est enfin découverte et leur désir de mariage avoué, le drame sentimental éclate : en plus de la différence sociale entre les deux danseurs, elle, issue de la bourgeoisie blanche, lui, du milieu ouvrier mulâtre (il était maçon avant d'être danseur et administrateur au studio de Vera), il n'y a pas d'avenir viable pour un couple mixte dans une société où règne la ségrégation raciale. D'où, sans doute, le choix du prénom de Calixto comme rappel de *La*

¹ Le jour de l'an, Mirta embrasse Vera « como a una madre », tandis que Calixto le fait « con cariñoso respeto » (La CP, V, 30, p. 544). Plus tard, dans ses lettres envoyées à Baracoa, Mirta utilise « cariñosas expresiones de cariño que parecen las de una hija » (La CP, VII, 35, p. 624). Vera dira enfin de Calixto, qu'elle sait enrôlé dans l'Armée Rebelle de Fidel Castro, « En la Sierra o tengo a él, a quien veo como un hijo mío, sobre quien he volcado todas las ternuras de la madre que no fui » (La CP, VII, 37, p. 670).

Celestina, où les deux amants, Melibea et Calisto, s'aiment hors mariage (dans la tradition courtoise), mais qui a été interprétée par une certaine critique (Américo Castro) comme le tabou de la différence sociale et raciale (Melibea serait de souche juive). Mirta adopte en effet comme nom de code celui de l'héroïne de la tragicomédie de Fernando de Rojas (de 1499) – Melibea et Mirta, qui commencent par [m] et finissent par [a], créent un effet de paronomase dont Carpentier joue sans doute – pour communiquer incognito avec Vera réfugiée à Baracoa et l'informer sur Calixto : « *el galán de Melibea está en Davos* » (La CP, p. 625) écrit-elle, pour signifier qu'il a rejoint la Sierra Maestra. La montagne mythique, fameux refuge des Barbudos, fait donc l'objet d'un autre code littéraire, celui de *La Montagne magique* (1924) de Thomas Mann qui se déroule dans la station alpine de Davos et dont le héros cité par Vera, « Hans Castorp » n'est pas sans lien intertextuel avec Calixto.

Le jeune ingénieur Hans Castorp de *La Montagne magique*, forcé à l'inactivité par la "maladie" (dont on ne sait pas très bien si elle est réelle), écoute sept années durant les principales idéologies qui se disputent l'Europe avant la Première Guerre Mondiale, à travers les personnages côtoyés dans le même sanatorium. Castorp se livre à une sorte de synthèse de ces "visions du monde" contradictoires mais, à la dernière page du roman, quand il redescend enfin de Davos, mobilisé comme soldat, il est jeté dans le feu de la guerre, dont on ne sait s'il sortira vivant. Le parallèle est purement anecdotique et ponctuel avec Calixto dans La CP, qui a rejoint l'Armée Rebelle encore embryonnaire des Barbudos dans la montagne puis va se lancer dans la lutte révolutionnaire, tout comme est superficiel et purement ludique le probable clin d'œil à la séduction de Castorp par Clawdia Chauchat, une Russe, comme Mirta dans La CP. Le lien avec le roman de Carpentier est cependant plus profond, et un prologue de sa plume pour l'édition cubaine de *La montaña mágica* en 1973¹ nous le confirme : bâti sur le modèle du *bildungsroman* (roman d'éducation), le long récit de Mann de quelque 800 pages en format poche, dans lequel « s'effectue, pour Hans, l'apprentissage de la vie »², anticipe certaines des problématiques de La CP et plusieurs de ses motifs soulignés par Carpentier dans son prologue, tel le Diable³, la Danse Macabre, figuration du bouleversement en gestation dans une Europe au seuil

¹ Cf. Alejo CARPENTIER, « Prólogo a *La montaña mágica* » (La Havane, Instituto Cubano del Libro, 1973) in *Conferencias*, selección Virgilio LÓPEZ LEMUS, La Havane, Letras Cubanas, 1987, pp. 235-242.

² *Ibid.*, p. 239 (nous traduisons).

³ Notons aussi que la seule autre référence directe à Mann dans La CP (p. 449), déjà utilisée dans *Los pasos perdidos*, rejoint la problématique faustienne associée à Enrique (et que nous avons précédemment commentée à travers le roman de Goethe) : il s'agit de son autre célèbre roman, *Le Docteur Faustus* (1947), non cité mais évoqué par la figure du Diable qui tourmente le héros.

de la guerre. Enfin, la conclusion de ce prologue est peut-être la plus importante pour notre présente analyse :

La montaña mágica [...] es una de las novelas capitales que se hayan escrito desde hace más de un siglo – desde que la novela ha dejado de ser relato de mero entretenimiento, para hacerse **un medio de indagación y conocimiento del hombre**¹. (nous soulignons)

Il nous semble en effet que cette conception du roman est exactement celle de La CP, et que les personnages ont donc pour fonction d'être les instruments de connaissance et d'expérimentation dans ce "laboratoire" qu'est le roman. C'est ce que nous tenterons d'éclaircir prochainement dans nos conclusions sur les personnages².

Le prénom de Mirta, en revanche, est peut-être un autre clin d'œil non pas littéraire mais directement chorégraphique, puisque la danseuse rejoindra, avec Calixto, le *Ballet Nacional de Cuba* d'Alicia Alonso après la Révolution (La CP, p. 720) : or, l'une des grandes étoiles du *Ballet Nacional de Cuba* après 1959 se nomme précisément Mirta Plà³. En tous cas, la réunion du couple Mirta/Calixto dans la vie avait été suggérée et sans doute provoquée par Vera elle-même et sa chorégraphie du *Sacre du printemps*, puisqu'elle en avait fait les deux "Elus" de la danse sacrée finale, célébrant l'amour et la vie tout autant que le mélange des races, le métissage, si caractéristique de l'Amérique pour Carpentier. À l'insu de sa famille, Mirta fréquentait donc le second studio de Vera pour participer aux répétitions du ballet avec les danseurs noirs et mulâtres du quartier de la Plaza Vieja.

Après la révélation de cette relation insoupçonnée entre ses deux danseurs vedettes, Vera revit alors à travers sa disciple, dans une sorte d'angoisse prémonitoire, les grandes fractures de sa propre jeunesse : un envol artistique frustré par les événements politiques, ce qui ne tardera pas à arriver à Mirta juste après la répression meurtrière au studio de La Habana Vieja, alors que Vera imaginait déjà pour elle une grande carrière ; l'abandon de sa professeure bien-aimée, Madame Christine, que Mirta va vivre aussi avec l'héroïne (elle en sera bientôt séparée

¹ Alejo CARPENTIER, « Prólogo a *La montaña mágica* » *art. cit.*, p. 242.

² Voir chap. III.3. Fonction du personnage..., p. 303.

³ Mirta PLÀ (1940-2003), qui intégra le ballet d'Alicia Alonso en 1953, avait dix-neuf ans en 1959. Elle fit partie du groupe surnommé « las cuatro joyas del ballet cubano », aux côtés de Josefina Méndez, Aurora Bosch et Loipa Araujo, qui reçurent chacune en 2003 le Premio Nacional de Danza décerné par le Ministère de la Culture et la UNEAC. Elles ont toutes contribué à l'essor de la compagnie par leur activité de professeures après leur carrière scénique. Cf. Miguel CABRERA, « Mirta Plà en el recuerdo », pp. 16-18, et le dossier spécial sur la danseuse dans *Cuba en el ballet*, n°102-103, La Havane, mayo-dic. 2003, en particulier l'entretien par Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, « Su última entrevista », pp. 26-31.

lorsque celle-ci se réfugie à Baracoa) ; l'amour impossible enfin, avec un Jean-Claude obsédé par la lutte et prêt à tout sacrifier pour ses idées, l'inaccessibilité de l'union dans le cas de Mirta relevant plus d'un destin shakespearien subi, imposé par la société, à la Roméo et Juliette. Vera, regardant dormir une Mirta désespérée, énumère alors mentalement les rôles de celle qui incarnait tous ses espoirs, celle qui aurait pu réaliser le parcours rêvé :

Ella es la muchacha que yo misma fui : delgada y sin embargo con largos y acerados músculos forjados por el ejercicio, habitada por el demonio de la danza, con vocación, instinto y voluntad de ser la gran estrella que quise ser y no fui. En ella me reencarno, en ella me encuentro y en ella vuelvo a hallar mi propia adolescencia ambiciosa y sufrida. Virgen Electa primero, será después -y tal vez muy pronto- la princesa liberada del *Pájaro de fuego*, la bailarina de *Petrouchka*, cisne blanco, cisne negro, y acaso, un día próximo, cisne comparable al de Pávlova. (La CP, V, 30, p. 547-548)

Dans cette citation, Carpentier choisit habilement les références à des ballets et à des rôles – antérieurement dansés par Vera comme si elle se dédoublait à travers sa disciple – pour leur signification symbolique dans la situation présente de Mirta. Tous sont des rôles de personnages tourmentés à leur façon, malmenés par le sort. Tout d'abord, le rôle de la “Vierge Éluée” du *Sacre du printemps*, incarné effectivement par Mirta dans le projet de Vera. Mais c'est plutôt à la chorégraphie première de Nijinsky en 1913 ou à la reprise de Massine en 1920 (travaillée jadis par Vera à Paris) que Vera pense : l'Éluée y est “sacrifiée” dans le *finale* des deux versions, écho probable ici du sacrifice de Mirta consécutif aux pressions sociales de la Havane, partagée entre le renoncement à son amour pour Calixto et le rejet de sa famille, la condamnation par son milieu d'origine si elle décidait de le vivre officiellement. La princesse de *l'Oiseau de feu* est au contraire l'amoureuse, d'abord prisonnière, sous l'emprise du sorcier¹ – ici, la société et ses principes ? –, puis l'amante (la tsarevna) qui va être libérée par le prince Ivan, lumière d'espoir d'un amour possible entre Mirta et Calixto grâce à l'Oiseau de feu magique qui brise le sortilège – la révolution ?... Ensuite, le rôle de la “Ballerine” dans *Petrouchka*, amoureuse d'un Maure (soit, transposé dans le roman, le noir Calixto, auquel la troupe de « moros y cristianos » de Vera fait écho²), représente également l'amour impossible qu'elle inspire à la marionnette masculine Petrouchka, tandis que les oiseaux du *Lac des cygnes* (« cygne blanc, cygne noir » renvoyant au double

¹ Voir notre précédent commentaire sur le rôle de Vera dans *l'Oiseau de feu*, sous-chap. La farandole des “Vera”, p. 102.

² Le groupe de ‘maures et de chrétiens’ des défilés espagnols traditionnels : troupe de Vera ainsi humoristiquement qualifiée à plusieurs reprises dans La CP, cf. V, 25, p. 461 et 28, p. 500.

personnage bon et maléfique d'Odette-Odile¹, ou bien allégories de la blanche Mirta et du noir Calixto) symbolisent la liberté, l'envol... mais aussi le danger mortel évoqué à la fin de la citation par *La Mort du cygne* de Fokine, rôle fétiche de Pavlova. C'est le dépérissement de la gracile danseuse et de la bien-aimée mortellement blessée d'amour et d'injustice que Vera allégorise par ce dernier ballet mythique.

Calixto, pour sa part, rappelle à Vera la figure de Jean-Claude : il est certainement le plus militant de tous les personnages, Gaspar excepté qui, en plus de la Révolution cubaine, a déjà lutté en Espagne. Mulâtre, Calixto partage d'ailleurs avec Gaspar la lutte raciale en plus de la strictement politique et sociale. À plusieurs reprises dans le roman, Vera s'exaspère de le voir collé à la radio ou aux journaux pour suivre les actualités politiques cubaines, quand il ne rapporte pas directement de vive voix des informations officieuses sur la lutte clandestine (La CP, pp. 472, 477, 498-99, 539-41, 555). C'est là que le saut générationnel modifie les données, car Mirta semble avoir tiré les enseignements de l'expérience de sa "mère" spirituelle : contrairement à Vera, en effet, elle n'est pas apolitique, ne se cache pas derrière les œillères de son petit sillon de danseuse, mais s'exalte au contraire aux côtés de son compagnon. L'exemple le plus frappant est celui du 13 mars 1957, jour de l'assaut du Palais Présidentiel et de l'assassinat manqué du dictateur Fulgencio Batista par le *Directorio Estudiantil Revolucionario* : en entendant la nouvelle, comme la Sofia du *Siglo de las luces*, Mirta se jette à la rue derrière Calixto, transgressant symboliquement l'interdiction "maternelle" de Vera qui veut l'en empêcher (La CP, V, 31, p. 555).

II.3.2. Madame Christine, parangon de la professeure

Nombreux sont les liens qui rattachent le personnage de Vera à celui de sa professeure, Madame Christine, sur lequel il est modelé. L'héroïne lui voue dès le début une admiration sans bornes et suivra bientôt ses pas, comme interprète puis comme pédagogue à son tour, nous l'avons vu.

En premier lieu, elles appartiennent toutes deux à la bourgeoisie des « Russes blancs », partisans du Tsar, auquel elles vouent un amour d'autant plus fort que le monarque est protecteur et mécène de la danse. Les idées politiques – anti-

¹ Pour plus de détails sur ces personnages tirés du ballet *Le Lac des cygnes*, nous renvoyons à notre Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques dans La CP.

révolutionnaires – de Madame Christine ne seront d'ailleurs pas sans influencer profondément Vera qui, outre les raisons liées à son propre vécu, a hérité du rejet viscéral pour toute idée de révolution. Un peu après son élève, Madame Christine fera partie des vagues d'émigration fuyant la Révolution russe, qu'elle considère comme une calamité pour son pays, pour aller se réfugier en Europe, à Paris. On saura peu de choses sur la vie de cette femme en dehors de son activité de pédagogue, mais le seul portrait qu'en dresse Vera est assez précis :

Hace muchos años, Madame Christine fue estrella famosa del Teatro Imperial. Se dice que tuvo amores con un Gran Duque y hasta con el Zar Alejandro III – hechos que, ciertos o no, forman parte, aquí, de la mitología de toda bailarina que se respeta. Hoy es una gruesa señora de pelo teñido, tetona y fondona, con más estampa de walkiria que de sílfide, que, triscando caramelos a todas horas, incansable y móvil a pesar de su incipiente obesidad, va del estudio de las pequeñas al de las medianas, y al de las mayores, armada de un ligero bastón, pronta a rectificar cualquier error, con un lenguaje tan crudo como eficiente y directo. (La CP, VII, 36, pp. 648-649)

Ces indications, rapides, suffisent néanmoins à offrir une représentation typique, et même archétypique, de la professeure de danse classique russe, ayant inéluctablement grossi depuis l'abandon de la scène, armée de son bâton de rythme et de correction du placement, qui renvoie aux tableaux de Degas (trois fois cité par ailleurs dans le roman). Nous pensons en particulier au célèbre tableau du Musée d'Orsay, *La Classe de danse* (1873-75), où l'on voit les élèves s'échauffer à la barre autour du Maître de ballet appuyé sur son bâton de professeur¹.

On perçoit par ailleurs dans cette citation plusieurs traces intertextuelles relatives à d'autres grandes professeures de danse : nous avons déjà souligné le parallèle qui peut exister entre le personnage de Madame Christine et ce que Tamara Karsavina raconte dans ses Mémoires sur sa « Tante Vera », l'exigeante Madame Joukova², une de ses premières professeures de danse à Saint-Pétersbourg. Mais ce détail de la liaison légendaire de Madame Christine avec un « Grand-Duc ou un Tsar » renvoie à un autre passage de ces mêmes Mémoires, non plus sur la professeure mais sur la grand-mère de Karsavina :

Avec quel entrain elle nous racontait – nous n'avions pas dix ans- le bal masqué de Saint-Pétersbourg où elle noua une intrigue avec l'empereur Nicolas Pavlovitch [...]³.

¹ Pour plus de détails sur Edgar DEGAS (1834-1917) et son rapport à la danse, voir notre Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques dans La CP. Sur les tableaux de Degas évoqués dans le roman, voir l'Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques.

² Voir *supra* notre chapitre sur Vera, Vénération des professeurs, p. 85.

³ Tamara KARSAVINA, *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. IV, p. 42.

Carpentier croise certainement plusieurs anecdotes qui lui permettent de faire affirmer à Vera l'existence d'une « *mythologie de toute danseuse qui se respecte* » (La CP, p. 649, nous traduisons), car une des histoires les plus connues en la matière est celle de la célèbre *prima ballerina assoluta* du Mariinski, Mathilde Kschessinka, dont nous avons déjà parlé, qui présente plusieurs points communs avec la Madame Christine du roman. En effet, elle fut maîtresse non pas du tsar Alexandre III mais de son fils, le futur tsar Nicolas II avant qu'il se marie. Grâce à ses nombreux protecteurs à la cour impériale, elle eut ainsi une grande influence sur l'administration des Théâtres impériaux¹. Réfugiée à Paris en 1920 à la suite de la Révolution de 1917, elle y épousa en 1921 le Grand-duc André, devenant la princesse Romanovska-Krassinska, puis elle y ouvrit une école de danse en 1929 qui forma une génération de célèbres danseurs. Elle consigna tout cela dans ses Mémoires, publiés à Paris en 1960.

Sur la corpulence, enfin, de la pauvre Madame Christine qui n'a plus rien de la maigre « Sylphide » longiligne et aérienne, Carpentier puise peut-être encore chez Karsavina et son évocation d'une autre de ses professeuses de Saint-Pétersbourg, Madame Sokolova :

Madame Sokolova ne faisait plus partie de l'Ecole du théâtre. Elle dirigeait pour son propre compte une classe que la Pavlova suivait quotidiennement. Je fis comme la Pavlova. [...] Quand elle prit à cœur de m'enseigner ces danses et ces scènes mimées, elle ressuscita les grâces et l'élégance d'autrefois malgré la corpulence qui l'alourdissait comme elle alourdit beaucoup de danseuses en retraite. La petite pièce où nous travaillions n'était pas assez grande pour loger un piano. Ma maîtresse chantait, détaillant avec une précision étonnante les roulades et les fioritures de cette musique vieillotte².

L'embonpoint cruel des danseuses à la retraite, souvent transfiguré par leurs gestes ébauchés lorsqu'elles montrent les pas, le tout petit appartement qui sert de studio ainsi que les musiques démodées pour les exercices du cours de danse, se retrouvent dans le personnage de Carpentier, tout comme l'endoctrinement anti-mariage auprès des jeunes élèves qui doivent rester aussi chastes et pures que l'image renvoyée par leurs blancs tutus :

La vieille dame revivait sa carrière dans celle de chacune de ses élèves. Bien mariée, heureuse et mère de grands enfants, elle nous prêchait le célibat. Son esprit inquiet appréhendait toutes sortes de maux qui devaient fondre sur les danseuses mariées³.

¹ Voir Elisabeth SOURITZ, « KSCHESSINSKA Mathilde », in Philippe LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, p. 242.

² Tamara KARSAVINA, *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. XVIII, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 156.

L'un de ces maux, la grossesse, déformant les corps, est ainsi la hantise de la petite Vera qui exprime son horreur à plusieurs reprises à l'occasion de l'accouchement de sa cousine Capitolina (La CP, pp. 294 et 651).

Mais l'aspect le plus intéressant du personnage, néanmoins, porte sur son enseignement, ancré dans l'obsession de la technique, et la valeur de ses principes. Les descriptions du cours de danse sont les passages les plus humoristiques du roman, grâce à la verve de Madame Christine qui moleste affectueusement ses disciples pour en obtenir le meilleur :

La técnica (la tech-nik, pronuncia ella), antes que nada: hay que trabajar, trabajar, trabajar [...] Pero, ¿Qué es esto? ¿Un batallón de infantería en marcha? — gritaba, de repente, al observar que, en un ejercicio de conjunto, sonaban demasiado nuestros pasos en el tablado [...] (La CP, III, 19, pp. 367-368)

“¡Eh, tú! ¡Enderézame esa pierna... Y tú, que pareces una vaca corriendo por un potrero... ¿Oye, Sonia, por qué agachas los hombros como una jorobada?... Y tú, Olga, no me saques el culo... Ustedes, las grandulonas, como siempre, fuera de compás... A ver eso... ¡No! Remataste mal... Por poco te vas de nalgas... Y esas mayores, que ya se creen estrellas... Tamara: si crees que danzando así te vas a parecer a Karsavina, te jodiste... Estás buena para ir a bailar a un cabaret gitano o algo peor... ¡Qué oficio, Virgen Santa! ¡Qué oficio!... Tener que trabajar con semejantes burras... Es que el genio de la danza se ha perdido en este país...” (La CP, VII, 36, p. 649)

Chevaux d'infanterie, vaches, mules, bossues..., aucune image n'est épargnée pour qualifier les très classiques défauts de ces frêles danseuses qui ne maîtrisent pas encore toutes les positions : rebonds pesants, jambes incomplètement tendues, épaules relevées, fesses sorties, *ports-de-bras* disgracieux aux coudes saillants... Ici, la mention de Tamara Karsavina, par association d'idées avec le prénom de l'élève Tamara, n'est peut-être pas si anodine qu'il n'y paraît : l'on perçoit encore un écho de ses Mémoires lorsqu'elle reproduit les propos de son tout premier professeur, son propre père :

Mon père me stimulait par des observations sans pitié : “Ne tiens pas tes bras comme des candélabres, tes genoux plient comme ceux d'un vieux cheval...”¹

... ou, plus tard, de son professeur Johansson, à l'école du Mariinski :

Je m'entendais traiter sans cesse de “vache sur la glace” et autres termes flatteurs².

Presque tous les grands danseurs du monde, et de cette génération en

¹ *Ibid.*, chap. V, p. 45.

² *Ibid.*, chap. XII, p. 121.

particulier, ont d'ailleurs subi ce genre de remarques désobligeantes, qui faisaient partie du folklore du cours de danse, en particulier ceux, nombreux, ouverts dans la capitale française par la vague de professeurs russes qui s'y s'établirent après la Révolution, dans les années 1920. Maurice BÉjart, par exemple, évoque lui aussi dans ses propres *Mémoires* ses années d'apprentissage, et se souvient d'une de ses professeures (Une "Madame", bien sûr !) avec beaucoup de tendresse : « Travaille, feignasse ! » ne cessait-elle de lui répéter¹. Il y parle également d'une certaine Madame Rousanne dans les années 1940, une des plus célèbres professeures russes de Paris, aux côtés de Mathilde Kschessinska. Née à Bakou (comme Vera !), Madame Rousanne² avait étudié avec I. Clustine à Moscou et avec A. Volinine à Paris où elle s'installa en 1920, puis fonda sa propre école de danse en 1928. Probablement inspirée de personnages réels donc, la figure de Madame Christine, parangon de la "professeure de danse classique russe", *condense*, en quelque sorte, des années et des centaines de professeurs de l'Histoire de la danse. Carpentier a sans doute également puisé dans ses observations propres, directement recueillies dans les studios de La Havane, auprès d'Alicia Alonso et de ses assistantes.

Il est frappant de constater à quel point Vera sera influencée dans sa propre activité de pédagogue par son ancienne professeure, ses méthodes et même son langage. Le même ton, les mêmes expressions ironiques, la même liste imagée de défauts et corrections, les mêmes recommandations que celle-ci, sont employés lorsqu'elle s'adresse à ses jeunes élèves cubaines. Vera corrige par exemple le bruit causé par les déplacements des élèves avec la même comparaison :

Marquen bien los tiempos, pero sin que esto parezca un regimiento de infantería... Los pasos deben VERSE, y no OÍRSE... (La CP, V, 24, p. 441)

De même, une phrase est répétée à l'identique pour l'exercice d'assouplissement suivant, à Saint-Pétersbourg et à La Havane :

En cuarta otra vez... Espaldas a la barra.. Ahora, flexión... La frente a las rodillas. Suelten el aliento cuando se doblen, respiren al enderezarse... (Madame Christine, La CP, III, 19, p. 366)

¹ Maurice BÉJART, *Un instant dans la vie d'autrui, Mémoires I*, Paris, Flammarion, 1979. Maurice BÉjart (1927-2007) est né à Marseille, où il prend, petit, ses premiers cours de danse avec une "Madame" dans un petit studio du Vieux-Port, pour améliorer sa nature rachitique et son dos tordu. C'est en effet une des raisons principales qui poussent en général les parents à mettre leur enfant à la danse classique : nous l'avons déjà souligné pour Karsavina et, dans la fiction, pour Vera (cf. notre sous-chap. Vénération des professeurs, p. 85).

² Madame Rousanne, ou Rousanne Sarkissian (1894-1958), de son vrai nom, comptera parmi ses élèves des danseurs aussi célèbres et prestigieux qu'Yvette Chauviré, Violette Verdy, Roland Petit, Jean Babilée ou Maurice BÉjart, qui ont tous marqué l'histoire de la danse française.

Al centro ahora, muchachas, al centro... Vamos a soltarnos un poco, pero no demasiado... Flexión... La frente a las rodillas. Suelten el aliento cuando se doblen, respiren al enderezarse... (Vera, La CP, V, 24, p. 442)

Ce ne sont là que deux exemples des nombreux parallèles qui existent entre l'enseignement des deux professeures. Il s'instaure ainsi une véritable filiation de maître à disciple, très marquée par Carpentier pour insister peut-être sur les cycles de l'Histoire de la danse, sur la passation d'un héritage russe à Cuba, à mettre en parallèle avec l'héritage politique que l'île recevra de la Russie avec sa Révolution. Cet héritage, ici, est fait de transmission non seulement d'un savoir, d'une technique, mais également d'une pédagogie, fondée sur un mélange d'exigence (à la limite parfois de la froideur et de la sévérité) et de "maternage", de grande affection, qui rend les deux personnages très attachants. Ce type d'enseignement de la danse et de rapport de maître à élève ne sera pas extérieur à la bonne intégration de Vera dans la société cubaine, auprès de ses propres disciples, tant dans le milieu bourgeois créole que dans la communauté métisse et noire.

Madame Christine représentait elle-même une véritable figure maternelle pour la jeune Vera, qui lui restera très longtemps attachée. La *première* professeure, celle qui a fait éclore et développé sa passion, conserve une place unique, même après la découverte du monde professionnel en Europe. Vera ne coupera pas cette relation, sorte de "cordon ombilical" de la danse, sans les pleurs, le sentiment d'une grande souffrance, d'un désespoir et d'une perte, lorsqu'elle doit quitter Saint-Pétersbourg (La CP, p. 658). La "Directrice" de sa nouvelle école de danse à Londres, par contraste, ne peut alors lui apparaître que froide et antipathique¹, tout comme peu convaincantes lui semblent les méthodes d'apprentissage de ses nouveaux professeurs (La CP, p. 660), quoique meilleures techniquement. Ainsi Vera ne résistera-t-elle pas longtemps à la séparation, et lâchera tout (ses propres parents y compris, à l'âge de treize ans), subitement et à la première occasion, pour rejoindre sa chère Madame Christine à Paris, qui la prend à nouveau sous son aile et lui offre de surcroît le logis (La CP, VII, 37, p. 666). Ce n'est donc pas le domicile parental que quittera Vera pour s'installer pour la première fois avec un homme (Jean-Claude), mais la maison de cette "seconde mère" qu'est Madame Christine (La CP, p. 682), qui joue les réprobatrices par affection. Lors de l'engagement de Vera par les

¹ « Y, una mañana, la Directora me recibió con una sonrisa tan inhabitual, que casi me asusté ante el amarillo teclado de su dentadura. » (La CP, VII, 37, p. 662).

Ballets Russes, Madame Christine avait déjà eu une réaction violente, se sentant trahie et surtout attristée de voir partir sa petite protégée, avant d'accepter tendrement la fatalité de voir s'envoler du nid les petits oiseaux qu'elle a formés.

Cet épisode peut renvoyer encore et toujours à l'expérience de Karsavina, qui insiste beaucoup sur la question de la séparation d'avec ses professeurs, à deux reprises dans ses Mémoires :

J'étais maintenant dans la classe de Guerdt. J'aime à me souvenir de ce temps-là, le vrai printemps de ma carrière, et je garde à mon maître bien-aimé une gratitude infinie. [...] Guerdt pouvait transmettre d'une génération à l'autre le patrimoine de l'art chorégraphique tel qu'il l'avait recueilli au cours de sa longue carrière¹.

Elle évoque un peu plus loin le délicat problème de l'envol de la disciple :

Depuis longtemps je méditais [sic] de quitter la classe de Legat. Cette décision me promettait de réelles difficultés. Je craignais que Legat ne trouvât que je lui faisais une infidélité. Dans notre profession, le maître prend un soin infini pour former un élève, il se dépense pour lui donner l'exemple et des liens de reconnaissance attachent celui-ci à celui-là².

Infidélité professionnelle, sentiment de culpabilité et de trahison envers un maître à qui l'élève doit tout : tels sont les universaux des carrières des danseurs. La relation entre Madame Christine et Vera est l'histoire d'une rencontre entre maître et disciple, partageant une même vision de la danse et de la façon de la pratiquer et de l'enseigner, une sensibilité et un caractère qui se font écho, un attachement à des valeurs ou conceptions semblables. C'est l'histoire humaine de la filiation dont il est question : elle prend une importance particulière dans la danse, puisque c'est un art de l'éphémère qui ne laisse pas (ou peu) de traces permettant la reconstitution des œuvres, et qui dépend donc énormément de la transmission orale, corporelle.

II.3.3. Les amis d'Enrique : éventail éthique et esthétique

Les trois amis d'Enrique les plus proches, José Antonio, Gaspar et Hans, avec lesquels nous achevons cette vaste fresque des personnages artistes de La CP, couvrent trois domaines artistiques différents : la peinture (puis le *design* publicitaire) pour le premier, la musique pour le second, et la poésie (en dilettante) pour le dernier. Le seul à faire une carrière artistique réelle est le trompettiste Gaspar, artiste accompli autant qu'engagé, puisque c'est lui qui fera l'initiation d'Enrique au

¹ Tamara KARSAVINA, *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. X, p.

² *Ibid.*, chap. XVIII, p. 155.

marxisme et qui le poussera à rejoindre les Brigades Internationales en 1937. Les deux autres, José Antonio et Hans, sont des artistes frustrés, reconvertis dans d'autres métiers, et moralement troubles, l'un face au nazisme en Allemagne, l'autre à l'avènement de la Révolution à Cuba. Une symbolique connexion semble donc établie à travers ces trois personnages entre engagement politique et épanouissement artistique.

II.3.3.1. Gaspar, symbole musical, social et racial

Comme pour la « Russe de Baracoa », Carpentier annonce clairement, dans le métatexte qu'est l'Appendice du roman, la référentialité implicite de Gaspar :

Conocí a un trompetista cubano, estrella de cabarets durante años, que se alistó en el Ejército Republicano y, después de la derrota, tras de las alambradas del campo de Argelès-sur-Mer, tuvo el ánimo de componer congas que se hicieron famosas. (La CP, Apéndice, p. 767)

Tous ces détails se retrouvent effectivement dans la trajectoire fictionnelle de Gaspar Blanco, présenté pour la première fois dans le roman comme « trompeta santiaguero », et défini par « su desenfado criollo, su desconcertante manera de pasar de la guasa a lo trascendental » et sa condition de « mulato [que] se mostraba orgulloso de ser coterráneo de Paul Lafargue, el yerno de Carlos Marx » (La CP, I, 7, p. 188). Gaspar Blanco porte en effet dans son patronyme même la marque du métissage blanc et noir : « Blanco » renvoie ironiquement au teint noir de sa peau. C'est un clin d'œil à trois autres artistes cubains cités dans le roman, explicitement référentiels pour leur part : le musicien (chanteur, pianiste et compositeur) Ignacio Villa, alias « Bola de Nieve » (La CP, pp. 393, 454, 461 et 486), dont le surnom lui fut attribué par Rita Montaner en raison de sa peau noire et de ses rondeurs ; le danseur Pimienta originellement docker, au nom évocateur également (« negro de estiba », La CP, p. 534) ; et le pianiste Marino Barreto¹, « negro tirando a mulato », également acteur du film espagnol *El negro que tenía el alma blanca*² (La CP, p. 535). C'est d'ailleurs surtout pour le titre symbolique de ce film que cette dernière anecdote est développée par Carpentier, car il résume tout à fait la personnalité de Gaspar Blanco : lui a aussi « l'âme blanche », pure et intègre, à l'image du solide et profond engagement communiste qu'il est le seul à avoir dans l'entourage d'Enrique.

¹ Pour plus de détails sur ces trois artistes, se reporter respectivement aux Annexes II.4.1. Noms de la musique, II.3.1. Noms de la danse et II.5.1. Cinéma dans La CP. Gaspar emprunte notamment à Bola de Nieve le détail de ses nombreuses tournées au Mexique, où le personnage fictionnel intègre « una orquesta de mambo » (La CP, pp. 490, 543).

² Pour plus de détails sur ce film, se reporter à l'Annexe II.5.1. Cinéma (Noms et Œuvres) dans La CP.

Ce dernier, qui définit son ami comme celui qui « jamás había conocido la duda ni el desengaño » (La CP, p. 388), lui envie sa *foi* inébranlable malgré les désillusions d'après-guerre en Espagne (La CP, p. 390). L'unique personnage comparable serait Jean-Claude, spontanément et immédiatement volontaire comme Gaspar dans les Brigades Internationales. La référence à Carlos Marx et à son gendre Paul Lafargue¹ (effectivement né à Cuba), dès la première introduction du personnage dans le récit, est donc intentionnellement définitionnelle et emblématique de son militantisme.

Mais, au-delà du jeu sur le nom, l'artiste réel chez qui Gaspar Blanco puise le plus de détails biographiques est le trompettiste cubain Julio Cueva (1897-1975), auteur d'une célèbre « guaracha », comme le précise Julio Rodríguez Puértolas, dans l'introduction à son édition de La CP que nous utilisons, après avoir rapporté quelques déclarations de Carpentier au sujet de son personnage. Le musicologue Helio Orovio, cité aussi par Rodríguez Puértolas, commente ainsi la biographie de Cueva :

En París, en 1934, fue contratado por un cabaret típico cubano, al cual se le llamó, en su honor, La Cueva, dirigiendo varios meses su orquesta. Al estallar la guerra civil española, se encontraba en Madrid, poniéndose enseguida al servicio del gobierno republicano y dirigiendo, en los campos de batalla, la banda de la 4ª División. Derrotada la República, salió rumbo a Francia donde, inexplicablemente, fue internado en un campo de concentración 78 días. En 1940 está de nuevo en Cuba donde fundó seguidamente su orquesta, que llegó a convertirse en la más popular de esos años².

Carmen Vásquez précise en outre que même l'anecdote fictionnelle des funérailles de Pablo de la Torriente Brau, mort au combat pendant la Guerre Civile espagnole, pour lesquelles Gaspar a dirigé la fanfare (La CP, II, 14, p. 282), correspond dans la réalité à Julio Cueva³.

Pour nous, cependant, la filiation la plus importante du personnage de Gaspar est *intratextuelle*, avec un antécédent non pas tant à travers Menegildo Cué (*Écue-*

¹ Paul LAFARGUE (1842-1911), socialiste français né à Cuba, rencontra à Londres Engels et Marx dont il épousa la fille (Laura), et contribua à la diffusion en France du matérialisme dialectique et historique. Il devait devenir le protagoniste central du roman inachevé de Carpentier, dont n'a été publié qu'un texte posthume, intitulé *Verídica historia*, dans la revue *Casa de las Américas* n° 177, nov.-déc. 1989, pp. 28-46, réédité récemment pour le Centenaire de la naissance d'Alejo Carpentier dans le recueil de tous les textes de l'auteur dans cette revue. Voir Alejo CARPENTIER, *Materiales de la revista Casa de las Américas*, *op. cit.*, pp. 139-161.

² Helio OROVIO, « Cueva, Julio », *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Havane, Letras Cubanas, 1981, p. 109, cité également, partiellement, par Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS mais avec quelques erreurs de reproduction (Cf. Introducción, La CP, *éd. cit.*, p. 66).

³ Voir Carmen VÁSQUEZ, « Enrique y Vera en *La consagración de la primavera* », *art. cit.*, p. 89.

Yamba-Ó) ou Ti Noel (*El reino de este mundo*), de l'avis de Piffault-Hafsi¹, comme Noirs émancipés par le travail, mais bien plus à travers Filomeno dans *Concierto barroco*, serviteur cubain accompagnant son maître mexicain jusqu'en Europe, et bientôt trompettiste lui aussi. Le parallèle se dessine particulièrement dans le dernier chapitre (VIII) de ce roman, dont l'épigraphe annonce la teneur :

Y sonará la trompeta... (I Corintios, 15, 52)²

Le mot « trompette » y sera en effet omniprésent et chargé de sens. Cet extrait de l'épître (de Saint-Paul) aux Corinthiens anticipe en effet la citation, quelques pages plus loin, des paroles de l'air pour basse du *Messie* de Georg Friedrich Haendel, et la fascination de Filomeno pour la partition de trompette qui l'accompagne :

*The trumpet shall sound
and the dead shall be raised
incorruptible, incorruptible,
and we shall be changed,
and we shall be changed!
The trumpet shall sound,
the trumpet shall sound!³*

Le solo de trompette et l'*aria* correspondent à l'épisode biblique du Jugement Dernier, celui que Dieu prononcera à la fin du monde sur le sort de tous les vivants et des morts ressuscités, soit, symboliquement transposé dans le roman de Carpentier, le jugement de l'Histoire dans une autre sorte de "Fin des Temps" marxiste et révolutionnaire (avant des "Temps Nouveaux"), l'heure de vérité où les bourreaux, les tyrans et les oppresseurs seront châtiés, où l'esclavage et la ségrégation raciale et sociale seront bannis, où l'affranchissement des soumis sera possible. Filomeno a cet espoir de libération proche en ce milieu de Siècle des Lumières prometteur, tout comme Gaspar dans *La CP*, marxiste convaincu, qui semble son héritier romanesque direct à deux siècles de distance, puisque Enrique dira de lui mystérieusement :

Los trompetas saben de toques que anuncian los Juicios Finales (*La CP*, V, 27, p. 496)

Le nouveau contexte historique de la même référence biblique transpose cette fois le Jugement Dernier en Révolution cubaine à venir et punition du Dictateur. Or, le passage de *Concierto barroco* que nous venons de rappeler marquait précisément

¹ Joëlle PIFFAULT-HAFSI, *La consagración de la primavera : hacia una novela en forma de ballet*, op. cit., p. 111-112

² Alejo CARPENTIER, *Concierto barroco* (1974), Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 2002, chap. VIII, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 85.

un basculement dans la chronologie historique du récit, glissant quelques lignes plus loin du XVIII^e siècle de Haendel (l'action se déroule à Venise en 1733, année où est créé le *Motézuma* de Vivaldi) vers le XX^e siècle de Louis Armstrong¹, pendant son concert vénitien de 1956, soit quelques années avant la Révolution cubaine ! Armstrong et son instrument émancipateur, chargés des valeurs libératrices du *jazz* dans une Amérique raciste, fonctionne ainsi comme personnage miroir de Filomeno, qui compte lui aussi s'affranchir de sa condition sociale et raciale inférieures grâce à sa trompette, qu'une des sœurs de *l'Ospedale della Pietà* lui a offerte après le « concert baroque » improvisé. Or, dans *La CP*, Armstrong est cité cinq fois², et presque systématiquement en exemple de la rare réussite artistique et sociale d'un Noir, aux côtés de quelques autres grands du *jazz* (Ellington, Robeson, mais aussi Gershwin).

Lors de son initiation à l'instrument, au chap. VI de *Concierto barroco*, sur la tombe de Stravinsky du cimetière vénitien de San Miquèle (premier saut temporel insolite dans le roman et redoublement proleptique du motif du « Jugement Dernier », au plus près des morts), Filomeno tire spontanément de sa trompette des sonorités aiguës révélatrices :

[...] al punto se la llevó a los labios y, después de probarle la embocadura, la hizo prorrumpir en estridencias, trinos, glisados, agudas quejas [...]³.

Les « stridences » tiennent lieu d'alarme (d'avertissement ?) et les « plaintes » de l'instrument véhiculent les douleurs d'un peuple ou d'une race opprimés. L'on y perçoit une nouvelle filiation claire avec le Gaspar de *La CP*, lui aussi libre et autonome grâce à sa trompette (« me sacó de una banda municipal de pueblo para traerme a Uropa » (*La CP*, p. 219), en dira-t-il), puisqu'il montre lui aussi, nouveau point commun avec Armstrong et d'autres du *jazz*, des dons particuliers dans le registre suraigu de l'instrument, plusieurs fois soulignés dans *La CP*, et signe d'une grande technique :

[...] había logrado rebasar las fronteras del registro agudo de su instrumento, paseándose por insólitas cimas de sonoridad. (*La CP*, I, 7, p. 188)

Y ahora, oye el *Mama Inés* que voy a tocar. Fíjate hasta dónde voy a subir... ¡Ni Armstrong! (*La CP*, I, 7, p. 189)

[...] las proezas del registro agudo que, “para calentarse los labios” antes de ir al

¹ *Ibid.*, p. 88. Louis ARMSTRONG (1901-1971), dit Satchmo, trompettiste et chanteur de jazz noir américain, qui atteignit le premier parmi ses pairs, dans les années 1930, une renommée mondiale.

² Nous renvoyons à notre Annexe II.4.1 Noms de la musique dans *La CP*.

³ Alejo CARPENTIER, *Concierto barroco*, *op. cit.*, chap. VI, p. 59.

cabaret, nos ofrecía en la terraza (La CP, IV, 21, p. 394)

Filomeno, Louis Armstrong et Gaspar, reliés à travers le temps par leurs trompettes, leur race et leurs espoirs, sont donc les hérauts d'une Ere Nouvelle, celle de la fin de l'oppression et de la tyrannie universelles, dans diverses phases de l'histoire de l'Humanité reliant la Révolution française à la cubaine (XVIII^e siècle en Europe, années 1930 aux Etats-Unis, 1959 à Cuba), en passant par la russe. Ajoutons en effet que l'imminence de ces « révolutions » et de leurs délivrances est signifiée dans les deux romans par un procédé tout à fait similaire : la scansion des heures par les coups de cloche assénés par les *Mori* du haut de la Tour de l'Horloge de la Place Saint-Marc à Venise, véritable *leitmotiv* dans *Concierto barroco* (résonnant encore une dernière fois jusque dans sa phrase finale), deviennent, dans La CP, les rituels coups de canon quotidiens des deux forteresses de Saint-Pétersbourg et de La Havane, introduisant le maillon révolutionnaire russe qui manquait dans le déroulement cyclique de l'Histoire. Ces percussions sonores, ces détonations, gongs symboliques, servent donc dans les deux cas de compte à rebours de l'avènement révolutionnaire.

II.3.3.2. José Antonio et Hans, artistes et citoyens ratés

Nous ne nous attarderons pas longtemps sur ces derniers personnages parmi les artistes secondaires, que nous avons déjà abordés auparavant au cours de notre analyse. Mais en regard de Gaspar, ils forment une palette très contrastée autour d'Enrique, étant l'inverse exact du trompettiste quant au rapport à leur art aussi bien qu'à la moralité. Car si Gaspar est droit, honnête, militant et exalté, musicien accompli et toujours optimiste, José Antonio, dont le prénom ne peut que tristement résonner, pour des oreilles espagnoles et plus largement hispaniques, des sonorités d'un certain Primo de Rivera¹, est un peintre frustré, aigri, aliéné au capitalisme effréné, par le biais de la Publicité, son nouveau métier (ce qui n'est pas sans rappeler le héros des *Pasos perdidos*), et politiquement lâche : attentiste et sceptique pendant la lutte des Barbudos, il récupèrera la victoire révolutionnaire à son compte et pour sa propre gloriole en l'exaltant théâtralement (et assez fausement) dans une émission radiophonique, avant de se réfugier à l'ambassade du Brésil pendant l'invasion de la Baie des Cochons, se fermant définitivement les portes à la fois des

¹ José Antonio PRIMO DE RIVERA (1903-1936), fils aîné du général Miguel Primo de Rivera (dictateur espagnol de 1923 à 1930), fonda la Phalange en 1933. Il fut exécuté le 20 novembre 1936 par le Tribunal populaire d'Alicante en pleine Guerre Civile, après avoir, depuis sa prison et à contrecœur, rallié le soulèvement militaire du 18 juillet. Il fut par la suite érigé en martyr par les franquistes.

castristes et de la communauté cubaine exilée de Miami (La CP, p. 761).

Vera, qui le découvre la première fois, soulignant la métamorphose physique (figuration de la mentale) de cet ami d'enfance du héros, mûri, empâté, embourgeoisé, viveur (La CP, p. 482), à l'opposé du jeune nerveux et torturé qu'Enrique lui avait décrit, le juge assez lucidement dès cette première rencontre :

Donde me esperaba conocer a un artista, hallaba un negociante (La CP, V, 27, p. 482)

Cette qualification de « negociante » assimile José Antonio au non moins trouble personnage qu'est Laurent, négociant d'art aussi, à sa manière, mari d'Olga (l'amie de Vera), et qui trahira un comportement collaborationniste pendant la Seconde Guerre Mondiale lors d'une discussion avec Vera, à Paris. José Antonio et Laurent ne manipulent donc que des dérivés de l'Art, une sorte de "sous-art", réduit à une simple marchandise, soit à des fins publicitaires, soit à des fins strictement commerciales, à un objet d'échange comme tout bien entre des vendeurs et des acheteurs.

José Antonio est un personnage à double face dans le roman, à peine reconnaissable d'une étape à l'autre. Il semblait doué pour la peinture abstraite et représentait d'abord le modèle de l'avant-gardiste cubain : on se souvient de la figure de José Manuel Acosta dont il a été inspiré¹, et l'on peut penser aussi, à cause du prénom, à un certain José Antonio Fernández de Castro, journaliste, historien et « Encargado de Negocios de Cuba » au Venezuela, à qui Carpentier rend hommage quelques jours après sa mort en le présentant comme « uno de los promotores del movimiento vanguardista en Cuba »². Or, dans La CP, rappelons que José Antonio est celui qui présente *L'Esprit Nouveau* à Enrique et l'initie à la peinture abstraite.

Jadis à la pointe de l'art, donc, et anticonformiste, le José Antonio de La CP, dans la seconde phase du roman, n'a plus ni scrupules ni ambitions artistiques, et sa gouaille naturelle a souvent des relents d'humour cynique. Il est d'ailleurs tout aussi symptomatique qu'il inspire à Gaspar une vive antipathie la première fois qu'ils se rencontrent, par pure suspicion instinctive (chez le musicien) de son indétermination politique et esthétique :

Pero, desde el comienzo, observé que poco agradaba a Gaspar la presencia de quien veía como un intruso repentinamente instalado en terreno propio. – “Es un tártaro” -decía: “Un buchipluma. Además, esos publicitarios no tienen moral. Venden a su madre por llevarse la cuenta del Bacardí o de los tabacos

¹ Nous renvoyons au chapitre II.2.2.1. Vers l'abstraction par la peinture, p. 182.

² Alejo CARPENTIER, « José Antonio » (Caracas, *El Nacional*, 4/08/1951), *Letra y Solfa*, 6. *Literatura / Autores*, op. cit., pp. 21-22.

Romeo y Julieta”. [...] Y era que el trompeta tenía al *Publicitario* -como lo llamaba, fingiendo que desconocía su nombre de pila- por “un reaccionario de mierda”, así, a simple vista, por su cara, su modo de vestirse, la marca de su automóvil. (La CP, V, 27, p. 487-88)

José Antonio a aussi accepté le « Pacte » faustien avec le Diable/les Bourgeois (« vendiste tu alma al diablo. Aceptaste el Pacto », lui dira Enrique, La CP, p. 503), ce qui le transforme à ce titre en un autre avatar du « Salaud » sartrien, mais qui, à la différence d’Enrique, s’en satisfait et ne veut surtout pas s’exposer à un examen de conscience ou à une quelconque remise en question, comme il le confie un jour à Vera (La CP, p. 484). L’échec moral implique alors l’échec artistique, puisque l’on apprend plus tard que lorsqu’il tenta de se remettre à la peinture :

[...] el arte se vengaba de su abandono, vaciándolo de su potencial creativo [...] (La CP, VIII, 41, p. 729)

Incapable d’originalité, il ne parvient guère qu’à imiter vaguement les tableaux de Dalí. Il est devenu un « artiste manqué », au sens que lui donne Jean-Yves Tadié¹ pour parler des « ratés » chez Proust (Swann et Charlus, qui auraient pu être, respectivement, un prestigieux critique d’art à la Ruskin, pour l’un, ou un talentueux écrivain en puissance, pour l’autre), qui n’ont pas assumé leur vocation d’artiste.

Hans, quant à lui, connaît un pire destin : de sa position hypocritement « neutre » telle qu’il la présente à Enrique à Berlin, fermant en fait les yeux sur la réalité des méthodes de son gouvernement, il finit par adhérer complètement au régime nazi. Enrique l’apprend en août 1942 (Bataille de Stalingrad, La CP, p. 400) en écoutant par hasard la radio :

Alemania emitía charlas radiofónicas en español, entre burlonas y amenazadoras, contra los “simpáticos cubanos” (sic) que habían abrazado la causa aliada, advirtiendo que ya disponía de aviones dotados de tan larga autonomía de vuelo, que pronto estarían en condiciones de alcanzar nuestras ciudades -y que no tuviésemos la ingenuidad de creer que un sistema de apagones nos sería de alguna utilidad, pues, por cálculos hechos de tiempo atrás, “nos bombardearían de día” (sic). (El locutor de esas emisiones -su voz, su tono, su acento, no dejaban lugar a dudas- era el “catire” Hans ...) (La CP, IV, 22, p. 401)

Hans s’est donc finalement reconverti, exactement comme José Antonio, en animateur radiophonique !... Ce détail commun, presque inaperçu, semble indiquer métaphoriquement que les deux personnages sont dans le discours stérile et non dans l’action : mus par la peur, ce sont des “planqués” derrière leurs micros, des commentateurs *a posteriori* des actes des autres. Ils n’auront qu’un pas à franchir

¹ Jean-Yves TADIÉ, chap. VII, Diversité et invention, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1971, pp. 188-89.

vers la trahison, déjà effective chez Hans.

III. SYNTHÈSE SUR LES PERSONNAGES ARTISTES ET LES PROCÉDES DE LEUR CRÉATION DANS *LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA*

Carpentier a personnifié littéralement – et littérairement – les arts dans des personnages, transformant ces derniers en vecteurs complexes des diverses problématiques de l'Art, son exercice comme métier, son évolution technique et esthétique, son rôle dans l'histoire culturelle et civilisationnelle, sa place dans la société et dans la vie individuelle et collective : politique, donc. Le panorama des artistes de La CP que nous avons longuement exploré tout au long de cette Première Partie mérite quelques conclusions générales. Nous commencerons par un aspect particulièrement sensible chez les trois derniers personnages que nous venons d'analyser : la relation claire et systématique que Carpentier établit entre l'art et la *polis*, au sens large, et qui confère à l'artiste un rôle déterminant dans la société.

III.1. L'art et la *polis*, l'artiste et la communauté

Le mot grec *polis* (la "cité") désigne à la fois la ville, le lieu où habitent les hommes ensemble, et leur communauté, organisée, structurée voire hiérarchisée en tant que groupement social, leur société donc. Par extension de la notion, cette société peut aussi désigner la nation entière. Ainsi, nous employons ce mot "*polis*" parce qu'il renvoie à l'étymologie du "politique" dans le double sens du terme : en premier lieu, *LE* politique, la chose publique, la vie dans la cité, dans la collectivité, qui définit les rapports entre les particuliers et les régule pour dépasser l'anarchie de ce que serait une simple coexistence des individus ; en second lieu, *LA* politique, son extension naturelle, comme sphère du pouvoir et de son exercice pour gouverner cette société organisée. Cela pose donc la question de "l'être-ensemble" dans ses dimensions politique, historique et sociale, et sous toutes ses formes ou manifestations. Or l'artiste, surtout s'il exerce un métier non solitaire (la danse, la musique, l'architecture), se positionne forcément dans la communauté à laquelle il appartient et réfléchit sur son fonctionnement. Ses actes en tant que modalité de l'être-ensemble, en tant que mise en œuvre d'une conception de la société, sont donc politiques.

Chez Carpentier, l'art en général est finalement toujours politique, et le

personnage de Vera n’y fait pas exception, malgré son apolitisme affiché, car ses actes parlent pour elle et sont le contraire d’un désengagement. Son travail au studio est déjà acte politique et social : l’artiste carpentiérien a toujours une mission dans cette “polis” à laquelle il appartient, condition de son épanouissement personnel et professionnel.

Cette constatation fait qu’il nous est bien difficile de souscrire aux interprétations les plus extrêmes de la destinée de Vera, telle celle de Lev Ospovat¹, qui prend la tragédie de l’école de Plaza Vieja (les meurtres des danseurs de Vera, puis l’échec de sa création en cours et son exil qui les suivent) pour la punition qui frappe une artiste qui a voulu volontairement occulter :

[...] la idea de que la vida del individuo no está aislada de la vida de la masa y la idea de sacrificio individual indisolublemente ligada a la primera².

Aveuglement qu’elle matérialiserait par, outre son enfermement élitiste dans la dévotion à son art, le refus de la fin sacrificielle de l’Élue dans son *Sacre*, la remplaçant plutôt par la fin « optimiste » de la “danse de vie” du couple d’Élus :

Pero Vera se obstina en creer que la causa de todos sus fracasos radica únicamente en la concurrencia desfavorable de las circunstancias. [...] ni siquiera sospecha que la actitud que había asumido en la vida repercute en el arte, que el apoliticismo se había colado en su idea artística, que la plasmación de *La Consagración de la primavera* puede resultar deficiente³...

Option artistique « déficiente », donc, qui expliquerait, tel un avertissement de l’Histoire, que « justice » cruelle se fit :

Y hay justicia – por cierto, una justicia atroz – en que precisamente una despiadada represión policiaca contra los alumnos del estudio coreográfico acusados de actividad clandestina, pone fin a la última esperanza que tiene Vera de representar *La consagración de la primavera*⁴.

Une telle vision du ballet et du projet de Vera, qui relève pour nous du profond contresens, rend complètement caduque la symbolique attachée à son révolutionnaire *Sacre du printemps*, alors que son avortement forcé, loin d’être une sanction de son inadéquation sociale et de sa faiblesse artistique, signale au contraire et tente d’anéantir sa capacité subversive. Dans les dernières lignes du roman, il n’est nullement question de réformer la chorégraphie déjà prête pour tirer, dans la logique

¹ Lev OSPOVAT, « Música de la Revolución », *Imán*, 3, La Havane, 1986, pp. 233-242.

² *Ibid.*, p. 241.

³ *Ibid.*, p. 240.

⁴ *Ibid.*, p. 242.

d'Ospovat, les leçons du passé et lui donner « una encarnación digna »¹, mais seulement de reprendre les répétitions. Car la réalisation aboutie du projet, pratiquement achevé lorsque intervient ladite « justice » punitive, ne pourra justement se faire, telle qu'elle avait été conçue, que dans un temps en phase avec son esprit, c'est-à-dire après la Révolution. Pour nous, les meurtres du studio ne sont, dans l'évolution du récit, qu'une démonstration paroxysmique de la violence du régime de Batista pour mieux préparer l'avènement révolutionnaire et le terrain de la possible mise en scène du ballet, dont l'esprit va, au contraire, et depuis le début, même sans claire conscience absolue, dans le sens de la Révolution.

La dimension politique du métier artistique des personnages est bien évidemment une expression des théories du roman en général chez Carpentier. Dans sa conférence « Papel social del novelista »², l'auteur retrace l'histoire du « compromiso » de la littérature d'Amérique Latine depuis l'époque coloniale, et des diverses modalités de la « función social del escritor »³ : celle-ci réside dans la description et la restitution fidèle d'un monde et ses nouveautés, ou bien dans la sauvegarde de la mémoire du passé, dans la dénonciation du présent ou encore dans la mise en garde contre les dangers de l'avenir. Il en vient ensuite au rôle des écrivains contemporains :

Ellos comprenden el lenguaje de las masas de hombres de su época. Están pues en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, de darle una forma, - sobre todo, darle una forma- [...]. Jamás un término fue tan justo: recibir el mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia, definir, describir su actividad colectiva. Yo creo que en esto, en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad, se encuentra en nuestra época el papel del escritor⁴.

Et il conclut, quelques paragraphes plus loin :

Escribir es un medio de acción⁵.

La filiation de Sartre et ses théories des *Temps modernes* et de *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), véritable apologie de la littérature engagée, ainsi que de son entourage (Carpentier cite Michel Leiris), est manifeste. Sartre y définissait lui aussi

¹ *Idem.*

² Alejo CARPENTIER, « Papel social del novelista » (traduction d'une conférence originalement donnée en français lors des *Rencontres Internationales* de Genève en 1967), *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI editores, 1981, pp. 33-50.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

l'écriture comme « dévoilement » du monde et de l'homme aux autres hommes. Le contexte d'après-guerre en Europe qui avait motivé cette conception sartrienne de la littérature, est devenu pour Carpentier celui des tyrannies d'Amérique Latine, mais il conduit à la même nécessité d'une écriture comme mission et comme responsabilité. L'artiste ne peut plus se tenir hors du monde et de ses problèmes, retiré dans la pure sphère de l'art : « l'écrivain est en situation dans son époque »¹, disait Sartre. Dans « La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo », Carpentier écrit encore de l'écrivain latino-américain :

[...] éste sólo podrá hallar su razón de ser en erigirse en una suerte de Cronista de Indias de su continente, trabajando en función de la historia moderna y pasada de ese continente, mostrando, a la vez, sus relaciones con la historia del mundo todo, cuyas contingencias también le atañen, poco o mucho².

Cette « histoire » contextuelle dont l'écrivain rend compte inclut bien sûr la culturelle, et la référence à la tâche des « chroniqueurs des Indes », transposée sur l'écrivain ou tout artiste, n'est pas sans rappeler les réflexions d'Enrique à propos des *murales* de Diego Rivera³.

Ajoutons que chez les personnages carpentieriens, l'interrelation entre développement artistique et mission politique joue en réalité dans les deux sens : pour Vera et Enrique, c'est l'ouverture au monde et la conscience sociale et raciale qui mènera vers l'accomplissement artistique, chorégraphie novatrice du *Sacre du printemps* pour l'une, restauration patrimoniale pour l'autre ; tandis que chez José Antonio, c'est la trahison des idéaux artistiques qui fera basculer le personnage dans un échec global, relationnel, moral, politique et même vital. Olga, qui a renoncé à la danse plus par paresse et laisser-aller que par réel obstacle, n'échappe pas à la règle : son mariage avec Laurent et son passif assentiment aux activités douteuses et peu morales de son époux en sont la conséquence. Gaspar, Jean-Claude et Calixto ont en revanche un statut emblématique dans le roman : pour eux, il semble y avoir parfaite adéquation entre les réalisations artistiques et politiques, menées de front et avec le même engagement. Mais la fin de leurs trajectoires diffère : seul Jean-Claude n'y survivra pas et tombera en Espagne. N'étant pas cubain, il fait alors symboliquement

¹ Jean-Paul SARTRE, Présentation des *Temps modernes*, 1945, cité par Nadine TOURSEL et Jacques VASSEVIÈRE, *Littérature : textes théoriques et critiques* (2001), Paris, Armand Colin, 2004, p. 272.

² Alejo CARPENTIER, « La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo » (conférence donnée à l'Université de Yale en 1979), in *La novela latinoamericana...*, *op. cit.*, p. 30.

³ Nous renvoyons *supra* à notre analyse dans le chap. II.2.2.2. Un sursaut d'art figuratif : le muralisme mexicain.

office de maillon intermédiaire dans la succession des Révolutions, et, hispaniste de métier, s'arrête à la Guerre Civile espagnole, défaite temporaire dans le Cycle éternel de l'Histoire, avant un nouveau recommencement, un autre "sacre du printemps".

Ainsi, il nous semble que le croisement entre l'engagement politique (au sens large) et la pratique artistique accomplie de chaque personnage de La CP peut être assimilé à ce que Philippe Hamon appelle les « axes sémantiques fondamentaux pertinents [...] qui permettent la structuration de l'étiquette sémantique de chaque personnage »¹, afin de classer leur ensemble dans le roman (et plus seulement les artistes), de les définir les uns par rapport aux autres et structurer leur système. Car, nous espérons l'avoir montré, les personnages, analysés selon les coordonnées de leurs carrières et des deux traits pertinents ci-dessus, montrent des parallélismes structuraux, des effets de symétrie, de correspondance ou d'opposition : ils forment un système en tant qu'artistes au sein du plus vaste "système des arts" au cœur de notre sujet de réflexion.

Telles deux variables pouvant prendre une valeur soit positive, soit neutre (moyenne), soit négative, pour chaque personnage, l'on obtiendrait ainsi un éventail, une sorte de cartographie des personnages, allant de l'adéquation parfaite constante (valeur positive pour les deux variables) chez Gaspar et Jean-Claude, jusqu'à la négativité double (valeur négative pour les deux variables) chez Teresa ou la Comtesse par exemple. Sachant que la valeur des variables évolue évidemment et se modifie au cours du récit pour chaque protagoniste, les deux narrateurs Vera et Enrique ne rejoindraient le premier groupe qu'en fin de roman, ou n'y sont même vraiment projetés que dans un "après" chronologique du temps du récit, tandis qu'Olga s'agrègera au dernier groupe dès le milieu du roman, voyant chuter sa variable artistique du positif vers le négatif après son mariage, tandis que sa variable d'engagement est restée négative tout du long. Entre ces deux extrêmes évoluerait donc Vera, par exemple, avec la variable artistique toujours positive, dès le début, alors que celle de l'engagement commence dans le négatif, celle-ci remontant progressivement au cours du roman, passant par la position neutre (quand Vera ouvre son studio) pour tendre vers la valeur positive dans les derniers chapitres. Chez Enrique ce serait presque l'inverse : partant d'une position de départ neutre pour les deux variables, puisque dans sa jeunesse il n'est ni engagé ni encore créateur, la variable de l'engagement croîtra au fur et à mesure tandis que l'artistique descendra dans sa valeur négative (l'époque du « Pacte avec le Diable »), avant de remonter en

¹ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 129.

toute fin de roman après la Révolution.

III.2. Le modèle proustien du personnage artiste

Au fil de nos élucidations des modèles réels des personnages de La CP, il nous est apparu de plus en plus clairement qu'un des modèles de construction des personnages de Carpentier était *À la recherche du temps perdu* de Proust, dont il était un fervent admirateur. Parmi les auteurs érigés en modèles des grands romanciers modernes par Carpentier, figure en effet toujours Marcel Proust, aux côtés de Joyce et de Kafka ou Faulkner, ou encore Mann. On lit par exemple dans ses chroniques :

[...] las novelas de un Proust, de un Faulkner, de un Joyce, [son] un **medio de indagación y conocimiento del hombre** (sea por la trascendencia del conflicto tratado, o por el cuadro de toda la sociedad, de toda la época en que están situados los personajes) [...]¹. (nous soulignons)

Nous y retrouvons une expression déjà littéralement utilisée dans son prologue à la *Montagne magique* de Thomas Mann², et que nous exploiterons dans notre dernier point de conclusion à cette Partie, au sous-chapitre suivant. Nous y percevons aussi déjà la dimension de *La Recherche* qui intéresse particulièrement notre auteur, reformulée ensuite sous la forme : « su gran obra cíclica [...], su gigantesca novela, en la que pintaría una época entera »³. Or, la peinture d'une époque entière passe chez Proust par le monde de l'art, et le roman proustien est surtout un roman sur les artistes, pour reprendre notre affirmation de l'introduction à cette Première Partie, à commencer par le narrateur écrivain.

Mais ces personnages artistes sont des personnages-types, représentatifs de leur profession, sorte de condensés de leur art puisés à la source d'artistes réels de leur époque : ils sont la synthèse de leur génération artistique et des grandes

¹, Alejo CARPENTIER, « Novelas de señoritas » (Caracas, *El Nacional*, 01/04/1955), *Letra y Solfa*, 7. *Literatura / Libros, op. cit.*, p. 123.

² Voir *supra*, p. 272.

³ Alejo CARPENTIER, « Un memorable entre los *Memorables* » (Caracas, *El Nacional*, 14/06/1957), *Letra y Solfa*, 6. *Literatura / Autores, op. cit.*, p. 266, chronique portant sur les pages des *Mémoires* de Maurice Martin du Gard consacrées à Proust. Toujours à Caracas, Carpentier avait rédigé d'autres chroniques exaltées spécifiquement sur Proust : la première, l'année de la publication du roman inédit *Jean Santeuil* par la nièce de l'écrivain, genèse et préfiguration de *La Recherche* (« Un acontecimiento literario » (Caracas, *El Nacional*, 30/09/1951), *Letra y Solfa*, 6. *Literatura / Autores, op. cit.*, pp. 29-30) ; la seconde sur les mémoires de la servante de Proust, Céleste Albaret (« Novedades acerca de Proust » (11/09/1953), *ibid.*, pp. 100-101) ; une troisième, sur la publication de l'essai inédit de Proust, *Contre Sainte-Beuve* (« Un nuevo inédito de Proust » (05/01/1955), *ibid.*, pp. 150-152) ; une quatrième, plus touchante, sur la lutte contre l'asthme de Proust dans ses derniers jours et sa volonté héroïque de terminer son roman, quand on sait que Carpentier souffrait du même mal (« Genio y voluntad » (13/08/1955), *ibid.*, pp. 189-190) ; une cinquième encore sur la correspondance de Marcel Proust et Reinaldo Hahn (« Proust escribe a los Hahn » (09/05/1956), *ibid.*, pp. 222-23), précédant celle que nous avons citée en premier.

problématiques esthétiques de leur temps. Ainsi voit-on représentés toute une palette d'arts dans le choix des personnages artistes fictifs de *La Recherche* : littérature, peinture, musique, théâtre... : le narrateur lui-même, écrivain en herbe ; puis Bergotte, le romancier modèle des débuts littéraires du narrateur ; Elstir, le peintre impressionniste rencontré à Balbec (« un grand artiste à nom fictif, qui symbolise le grand peintre dans mon ouvrage comme Vinteuil symbolise le grand musicien genre Franck »¹, écrit Proust) ; Vinteuil, donc, le compositeur de la sonate (avec sa « petite phrase ») et du septuor ; la Berma, tragédienne admirée surtout dans *Phèdre*. Tous sont des “composites” d'artistes réels², sans se superposer exactement à aucun d'entre eux, mais renvoyant à l'actualité culturelle que Proust admire, observe, décrit et critique à la fois par l'intermédiaire de ses personnages. N'y manquent pas non plus, comme dans *La CP*, les purs esthètes (Swann, les Verdurin, les Guermantes), servant de faire-valoir aux artistes et aux œuvres, telle la duchesse de Guermantes chez qui le narrateur va admirer des Elstir, et qui a aussi un de ses modèles référentiels dans la duchesse de Greffulhe, ayant d'ailleurs suscité, à ce titre, l'intérêt particulier de Carpentier dans une chronique³.

Une autre de ses chroniques nous renseigne plus précisément sur ce qui fascinait exactement Carpentier dans les personnages de *La Recherche*. Il y compare et oppose l'écrivain Paul Bourget au génial Proust, son contemporain :

Pero, en Proust, había un verdadero genio del análisis, de la observación psicológica [...]. Bourget no había sabido nunca construir un personaje-símbolo, un personaje-clave, de los que alcanzan la talla universal. A Proust los personajes de talla universal le acudían bajo la pluma, invocados por el genio, con los nombres de Albertina, Madame de Guermantes, Bergotte, Vinteuil, Giberta Swann, Francisca⁴...

Ainsi se trouve exprimée une des obsessions de Carpentier dans toute sa propre

¹ Marcel PROUST, extrait de sa *Correspondance* établie par Ph. KOLB (vol. XV, Plon, 1970-1993, pp. 56-57, lettre de 1916), cité par Luc FRAISSE dans *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, 1995, p. 88.

² L'édition critique en quatre volumes d'*À la recherche du temps perdu* dans la Pléiade, par Jean-Yves TADIÉ [dir.], Paris, 1987, ainsi que le Catalogue de l'exposition *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, (nov. 1999-fév. 2000 à la BNF-Tolbiac en collaboration avec le Musée d'Orsay), J-Y. TADIÉ, [dir.], Paris, Gallimard / BNF / RMN, 1999, recensent, parmi d'autres, les noms suivants, pour l'écriture de Bergotte : Anatole France, Ruskin, Anna de Noailles, Renan, Lemaître, Edmond de Polignac ; pour la peinture d'Elstir : Monet, Manet, Renoir, Whistler, Helleu, Hogarth, Harrison, Turner, Moreau ; pour la musique de Vinteuil : Saint-Saëns, Franck, Fauré, Hahn, Beethoven, Wagner ; et pour le jeu théâtral de la Berma : Sarah Bernhardt, Réjane, Louise de Mornand, Madame Brema... On peut consulter aussi l'excellent site d'exposition virtuelle d'après la réelle de BNF-Tolbiac : <http://expositions.bnf.fr/proust/index.htm>.

³ Alejo CARPENTIER, « Ha muerto una heroína de novela » (Caracas, *El Nacional*, 30/09/1952), *Letra y Solfa*, 6. *Literatura / Autores*, op. cit., pp. 51-53.

⁴ Alejo CARPENTIER, « 1852 – Paul Bourget – 1952 » (Caracas, *El Nacional*, 12/10/1952), *Ibid.*, p. 56.

œuvre : l'universalité de ses romans qui passe par l'universalité des personnages, si « locaux » et particuliers soient-ils. Car sa vision de la « technique narrative » du nouveau roman latino-américain moderne, dont les modèles sont Proust, Joyce ou Kafka, est précisément une véritable recherche d'universalité et d'une certaine vérité humaine en s'ancrant dans le « local »¹ (Paris, Dublin, Prague ou... La Havane !), comme il répéta à plusieurs reprises dans ses essais et conférences :

Y esto ha sido posible gracias a una evolución del novelista de América latina hacia la adquisición de una cultura cada vez más vasta, más ecuménica, más enciclopédica, por decirlo todo, **que ha brotado de lo local para alcanzar lo universal** – y pienso, al decirlo, en el enciclopedismo de José Martí, de un Alfonso Reyes, humanistas en el sentido más cabal del término [...] ². (nous soulignons)

el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana, nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo – a lo realmente trascendental – de las cosas. No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano [...] como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino **mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras** [...] ³. (nous soulignons)

Carpentier utilisera donc le même procédé que Proust dans *La CP* : des « personnages-symboles » comme il dit, des archétypes. En effet, la configuration des personnages de son roman, où tous les arts sont également représentés à travers les divers protagonistes fictifs, comme autant de condensés de leur époque artistique, semble bien calquée sur le modèle proustien de *La Recherche*. Nous pensons l'avoir particulièrement mis en lumière dans notre analyse des deux héros : la danseuse d'abord et la référence notamment à la « farandole de Vera » réelles qui s'y rapporte, restant une hypothèse, mais suffisamment motivée, nourrie par une démonstration que nous avons voulue rigoureuse ; l'architecte ensuite, et ses modèles européens, états-uniens ou latino-américains du « Mouvement moderne ». Mais, en plus des deux narrateurs, nous avons montré également qu'aucun des personnages secondaires n'y échappe, ni Madame Christine, la professeure de danse russe, ni Gaspar, le trompettiste noir émancipé.

Cependant, à chaque fois, nous avons pris soin de ne pas tomber dans le piège, comme met en garde Jean-Yves Tadié pour l'analyse du roman proustien, de

¹ « Buscar lo universal en lo local » est une devise que l'on trouve aussi chez Unamuno et Lorca.

² Alejo CARPENTIER, « La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo » (Conférence à l'Université de Yale, 1979), in *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Mexico, Siglo XXI, 1981, p. 17.

³ Alejo CARPENTIER, « Problemática de la actual novela latino-americana », in *Obras completas, Ensayos. Tientos y Diferencias*, Mexico, Siglo XXI, 1985, p. 10.

« limiter ses héros en recherchant des clés qui font tourner le roman en chronique »¹, de réduire le personnage « à l'addition de ses clés »², obsession du critique ou de l'esthète que Proust appelle le « fétichisme », ressortissant au « péché d'idolâtrie », et qu'il condamne lui-même dans sa correspondance, affirmant qu'il « n'y a pas de clefs pour les personnages de [son] livre »³... Tout en en livrant quelques-unes de bonne grâce, pour Vinteuil par exemple :

Mes souvenirs sont plus précis pour la Sonate. Dans la mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate [...] est (pour commencer par la fin), dans la Soirée Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une *Sonate pour piano et violon* de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas. [...] Dans la même soirée un peu plus loin, je ne serais pas surpris qu'en parlant de la petite phrase j'eusse pensé à l'*Enchantement du Vendredi Saint*. Dans cette même soirée encore, quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la sonate de Franck surtout jouée par Enesco (dont le *quatuor* apparaît dans un des volumes suivants). Les trémolos qui couvrent la petite phrase chez les Verdurin m'ont été suggérés par un *prélude de Lohengrin*, mais elle-même à ce moment-là par une chose de Schubert. Elle est dans la même soirée Verdurin un ravissant morceau de piano de Fauré⁴.

Proust disait qu'il construisait ses romans à partir d'une myriade d'éléments réels divers comme on assemble des étoffes pour fabriquer un vêtement de Fortuny⁵, référence intégrée dans son roman à travers la robe somptueuse de ce peintre et couturier, dont la richesse des motifs l'assimile à un décor de « Venise tout encombrée d'Orient » et aux « décors de Sert, de Bakst et de Benoist, qui en ce moment évoquaient dans les ballets russes les époques d'art les plus aimées »⁶, que le narrateur offre à Albertine et qu'il reconnaît plus tard dans un manteau d'un tableau de Carpaccio. Un « travail de montage »⁷, dit le critique Luc Fraisse, qu'on peut aussi bien comparer à l'édification d'un bâtiment par l'architecte ou à l'orchestration de motifs par le compositeur. Il est indéniable que le procédé d'élaboration de l'écriture chez Carpentier est semblable : c'est un agencement savant de données

¹ Jean-Yves TADIÉ, chap. III, La peinture des personnages, Apparition et interrogation, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 65.

³ Marcel PROUST, extrait de sa *Correspondance* établie par Ph. KOLB (*op. cit.*, vol. XVII, pp. 193-195, lettre de 1918 à Jacques de Lacretelle), reproduit par Luc FRAISSE dans l'anthologie de Proust qu'il place à la fin de son ouvrage, Texte 7, « Contre les romans à clefs », in *L'Esthétique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 209.

⁴ *Ibid.*, pp. 209-210.

⁵ Il s'agit de Fortuny fils, Mariano FORTUNY Y MADRAZO (1871-1949), créateur de tissus, styliste et peintre espagnol naturalisé italien, auquel un musée est consacré à Venise.

⁶ Marcel PROUST, *La Prisonnière*, La Pléiade (1987-89, *éd. cit.*), tome III, p. 871.

⁷ Luc FRAISSE, chap. IV. L'esthétique du roman, sous-chap. La création et la vie des personnages, in *L'Esthétique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 118.

culturelles et documentaires réélaborées dans une création nouvelle et cohérente, autonome par rapport au référent réel.

Mais, si Carpentier pour son roman puise fréquemment à la source de ses propres chroniques culturelles antérieures, ce n'est pas en tant que reflet de la chronique que l'identification de la clé romanesque est intéressante : nous avons toujours cherché à analyser ces clés dans la dynamique du roman, dans le fonctionnement et la logique d'un personnage et dans son évolution au cours du récit pour en déterminer le rôle, le statut et l'importance ; nous n'avons jamais perdu le point de vue du narrateur et le message du récit en lui-même, sans chercher à juger de la valeur scientifique ou réaliste de l'œuvre envisagée de l'extérieur, même s'il en résulte indéniablement que le roman devient une synthèse et un témoignage précieux du contexte artistique de toute une époque.

Filant la métaphore des "clés", il nous semble néanmoins que le terme convient particulièrement à la technique d'écriture carpentérienne, en ce qui concerne la dimension codée de la construction de ses personnages et la symbolique qu'elle élabore. C'est ce qui nous avait conduit à qualifier ce jeu de *baroque* et même de *conceptiste* en introduction au personnage de Vera¹.

Paradoxalement, les citations de Proust ou les allusions à son œuvre sont extrêmement rares dans La CP, contrairement à *El recurso del método* ou bien à *Los pasos perdidos* par exemple, où elles abondent². En effet, on ne dénombre en tout et pour tout que trois occurrences explicites, sans toutefois qu'à aucun moment n'apparaisse littéralement ni le nom de Proust ni le titre de son roman *À la recherche du temps perdu* dans La CP. Toutefois, nous verrons ailleurs dans notre analyse qu'il y a d'autres échos proustiens dans le roman, implicites, rattachés à des motifs précis, mais tout aussi importants pour le récit.

La première de ces occurrences, reprenant précisément un des archétypes des personnages proustiens, « las doncellas en flor » (La CP, p. 121), ne fait qu'évoquer au passage le titre d'un des tomes de *La Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et les personnages féminins qui obsèdent le narrateur (Gisèle, fille de Swann,

¹ Voir *supra* chap. II.1.1. Vera danseuse : prisme chorégraphique..., p. 63.

² Deux travaux critiques ont notamment été réalisés spécifiquement sur l'influence et les traces proustiennes dans l'œuvre d'Alejo Carpentier : Rita GNUTZMANN, « Carpentier y la herencia proustiana », Madrid, *Revista de Literatura*, XLIV, 88 (julio-dic. 1982), Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1982, pp. 169-80 et Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction: the influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, Londres / Madrid, Tamesis, Serie A, Monografías n°158, 1994, 171 p.

puis Albertine, à Balbec, ou encore Andrée, Mlle de Stermaria...), pour parler en réalité d'un autre intertexte, le roman *Guerre et Paix* de Tolstoï¹ et ses propres héroïnes. L'expression « *jeunes filles en fleurs* » est néanmoins reprise, en français cette fois, dans la seconde occurrence, et Proust, sans être cité, y est évoqué très précisément par le sempiternel et reconnaissable épisode de la madeleine, mais ironiquement bien sûr, pour railler un poncif que l'on ressasse partout, une écaille de vernis culturel arboré par la tante d'Enrique :

[...] el criollo salero de mis primas y de sus amigas que, por muy blanca que fuese su tez, [...] un enervante ardor de mulatas, alardosas de formas y turgencias prematuras que sólo lograban a alcanzar, muy tardíamente, las “*jeunes filles en fleur*” del famoso novelista francés a quien mi tía se jactaba de haber leído (por presumir de leída ante gente que nunca leía nada de nada...), aunque yo supiera que jamás había pasado del episodio de la magdalena mojada en una taza de té (“¡y cómo jode este hombre con la magdalena esa!” —le había yo oído exclamar un día, luego de agarrar el libro por vigésima vez, sin ánimo de seguir adelante...). (La CP, I, 4, pp. 148-149)

La madeleine que le narrateur de *La Recherche* trempe dans sa tasse de thé se situant tout au début du roman² de Proust, la comtesse n'a donc jamais atteint la cinquantième page du premier tome de ce grand cycle romanesque de quelque 3000 pages au total (pour donner un ordre d'idée dans la dernière édition de La Pléiade). Au-delà toutefois de cet humoristique coup de griffe à sa tante, Enrique ne sera pas sans voir rejaillir sur sa propre expérience la madeleine emblématique des « réminiscences » proustiennes : il vit le même phénomène après son premier retour à Cuba, par le biais des odeurs, des mets et sons typiques de La Havane, comme Rita Gnutzmann³ le souligne la première, et Sally Harvey⁴ à sa suite. L'exemple le plus marquant est le suivant :

[...] reconstruía toda su niñez, toda su adolescencia, con sólo morder un pedazo de yuca. (La CP, III, 17, p. 337)

Ce n'est pas un hasard, donc, si *La Recherche* est à nouveau convoquée

¹ Nous renvoyons à notre analyse au chap. II.2.1.2. Idéalisme tolstoïen, p. 174.

² C'est l'une des fameuses « réminiscences » proustiennes, anecdote la plus connue du roman : la remontée des souvenirs d'enfance du narrateur par le biais d'un bout de madeleine trempé dans une tasse de thé, comme il grignotait autrefois au chevet de sa Tante Léonie le dimanche matin à Combray... Voir Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Première partie, *Combray*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome I, p. 44. L'analyse de ce phénomène de « mémoire involontaire » s'étale ensuite jusqu'à la page 47, puis déclenche toute la longue évocation consécutive du monde de son enfance à Combray.

³ Ce passage est souligné par Rita GNUTZMANN, « Carpentier y la herencia proustiana », *art. cit.*, p. 179, et c'est curieusement la seule trace proustienne qu'elle relève dans La CP. Elle recense également l'utilisation du même procédé dans toute l'œuvre de Carpentier : on le trouve aussi dans *Los pasos perdidos*, dans *Concierto barroco*, et dans *El recurso del método*.

⁴ Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction... op. cit.*, chap. I: The vision of reality, p. 15.

clairement dans *La CP*, dans une 3^{ème} et dernière occurrence, pendant qu'Enrique redécouvre sa ville natale, à travers quelques-uns des personnages de Proust les plus connus, proches de son narrateur : « Swan, Saint-Loup, Albertina y Charlus » (*La CP*, p. 331), auxquels Enrique repense en passant devant une librairie française de La Havane (Morlhon) qu'il avait l'habitude de fréquenter dans sa jeunesse.

Nous terminerons ce parallèle entre les personnages artistes de Proust et ceux de Carpentier par un trait caractéristique commun des stricts narrateurs : l'un des sujets principaux des deux romans est celui de la création, mais surtout de leur *vocation artistique*, une vocation longtemps ajournée, tardive, qui appelle aussi le récit de sa (lente) maturation, la nécessité d'en retracer l'histoire, d'où la longueur des œuvres pour en noter toutes les étapes du développement (avec toute la relativité qui s'impose pour *La CP*, bien sûr, quoique réputé roman long, en regard du monumental cycle proustien !). Vocation littéraire pour le narrateur de *La Recherche*, « principe unificateur de l'œuvre » selon J.-Y. Tadié¹, qui ne lui est vraiment révélée qu'au dernier volume, *Le Temps retrouvé*, après des « années inutiles » où il fut incapable d'écrire depuis l'exploit de jeunesse de ses premières pages sur les clochers de Martinville (dans *Combray*)². Vocation chorégraphique chez Vera, longtemps mûrie également, puisque la création ne s'ouvre à elle que dans une seconde moitié de carrière, à La Havane, et qui culmine avec le *Sacre du printemps*. Vocation architecturale enfin, chez Enrique, longtemps frustré par des chantiers éloignés de ses véritables goûts, mais finalement comblé, la cinquantaine bien sonnée, comme Vera, par la restauration de l'architecture coloniale cubaine. L'on pourrait ajouter d'ailleurs à ce trio la vocation musicale du narrateur compositeur de *Los pasos perdidos*, qui lui aussi ne trouve l'inspiration que très tard, au fond de la forêt amazonienne, quoique sous des modalités plus tragiques que le couple de *La CP*, puisque c'est au moment où il veut s'emparer de cette vocation nouvellement éclos qu'il la perd à jamais, retournant à New York pour chercher du papier à musique, de quoi écrire la suite de sa cantate, et ne trouvant plus à son retour le chemin de Santa Mónica de los Venados. L'on peut affirmer alors qu'entre *Los pasos*

¹ Jean-Yves TADIÉ, chap. IX Architecture de l'œuvre, *Proust et le roman*, op. cit., p. 246.

² Premier exercice d'écriture fructueux, l'épisode des « clochers de Martinville » se trouve dans *Du côté de chez Swann*, I, 2, *Combray*, au tome I de l'édition de J.-Y. Tadié dans La Pléiade, éd. cit., pp. 176-180, tandis que la révélation finale de la « vocation » du narrateur apparaît dans *Le Temps retrouvé*, au tome IV, p. 478, soit les deux extrêmes du cycle. Seule une fois, à mi-parcours, cette « vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire », évanescence, est pressentie par le narrateur puis oubliée aussitôt, ouvrant alors sur « le détour de bien des années inutiles » qui suit le dîner chez la duchesse de Guermantes, dans *Le Côté de Guermantes II*, 2, au tome II, p. 691.

perdidos et *La CP*, la réflexion sur la vocation de l'artiste est passée du pessimisme à l'optimisme grâce à un ressort nouveau, absent du roman de 1954 : la dimension sociale et politique de l'art. En ce sens Carpentier vieillissant s'oppose à "*l'art pour l'art*" pour revendiquer, nous l'avons déjà dit, l'art engagé, le « rôle social » de l'artiste¹.

Dans les deux romans, *La Recherche* et *La CP*, la vision de la vie proposée au lecteur est donc exclusivement celle de narrateurs artistes : la vie et la réalité de leur monde au prisme de l'Art. Comme de Proust selon Luc Fraisse, en effet, l'on peut dire du roman de Carpentier que l'art « est un moyen privilégié de répondre à l'interrogation métaphysique sur la signification de la vie qui hante tout être humain »². « La vérité suprême de la vie est dans l'art »³, dit le narrateur du *Temps retrouvé*. Les deux œuvres sont une forme de roman d'apprentissage pour les narrateurs, apprentissage de la vie bien sûr, mais surtout de l'art et de son objet, la recherche de son véritable but. Tous rendent compte alors des frustrations, obstacles et échecs successifs qu'ils ont vécus avant d'y parvenir, du narrateur de *La Recherche* angoissé devant la page blanche puis obsédé par la publication de son article dans *Le Figaro* (qu'il n'obtiendra enfin que dans *Albertine disparue*⁴), à Enrique écoeuré de son « Pacte » avec les bourgeois pour lesquels il construit du "faux" fonctionnel, en passant par Vera, ne reniant pas sa tout de même brillante carrière d'interprète, mais profondément blessée de n'avoir pu accéder au sommet, au rang de *prima ballerina assoluta* du Théâtre Impérial du Mariinski, comme Karsavina, avant les Ballets Russes de Diaghilev.

¹ La théorisation de sa pensée à ce sujet est d'ailleurs postérieure à *Los pasos perdidos*, notamment dans « *Literatura y conciencia política en América Latina* » et « *Un camino de medio siglo* » publiés en 1964 respectivement dans les recueils d'essais *Tientos y diferencias* et *Razón de ser*. Le contre-modèle de l'artiste engagé qui revient est Rubén Darío, emblématique de l'apolitisme du modernisme de la fin du XIX^e siècle.

² Luc FRAISSE, chap. II : La mission de l'art, sous-chap. L'énigme de la vie résolue par l'art, in *L'Esthétique de Marcel Proust, op. cit.*, p. 52.

³ Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome IV, p. 481.

⁴ Marcel PROUST, *Albertine disparue, II, ibid.*, p. 148.

III.3. Fonction du personnage, instrument de connaissance et d'expérimentation

L'idée que chaque personnage, par l'intermédiaire de ses nombreuses clés sous-jacentes telles que nous les avons mises en lumière tout au long de cette Première Partie, fonctionne comme un "type", un "modèle du genre", un paradigme, mène comme naturellement chez Carpentier à la conception du roman comme laboratoire dans lequel les personnages seraient les outils de la recherche d'une vérité, humaine, sociale, culturelle... Laboratoire de l'art, en particulier, dans la mesure où les personnages sont artistes. Nous revenons alors logiquement à ce que l'écrivain cubain admirait chez Thomas Mann et qu'il reprend à son compte : le roman comme moyen de connaissance et d'expérimentation¹. Carpentier dit en réalité « indagación y conocimiento », ce qui place sa conception du roman entre l'analyse, l'investigation et l'expérimentation.

Il se situe donc en plein dans le mode réaliste de la représentation du XIX^e siècle qui, comme chez Balzac, Stendhal² ou Zola, assigne au roman le but de *connaître*. Pour trouver l'origine de la métaphore scientifique de l'*expérimentation* par l'écriture, il nous faut remonter au plus radicalement naturaliste *Roman expérimental* de Zola (1879), qui concevait la fiction comme un ensemble d'expériences entreprises par le romancier, imaginant des situations (les conditions de l'expérience, obstacles, adjuvants...), des personnages, qu'il « observe » dans un but de connaissance de la nature humaine et de la société. Le roman deviendrait alors le « procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public », après avoir observé « le mécanisme des faits », selon « les lois de la nature », « conformes au déterminisme des phénomènes »³, dans la réalité.

Chez Carpentier, les conditions de l'expérience (culturelle) sont bien puisées dans le réel ou plutôt calquées sur lui : les Ballets Russes de Diaghilev, l'atelier de Le Corbusier, les cabarets cubains de Paris, la frénésie constructrice de Caracas, etc. Elles sont aussi définies par l'ensemble de « *contextos*⁴ » locaux, empruntés à Sartre,

¹ Voir *supra* la citation du prologue de Carpentier à *La Montagne magique* de Thomas Mann, p. 272.

² On se souvient du fameux « miroir qui se promène sur une grande route » par lequel Stendhal définit le roman dans *Le Rouge et le Noir* (1831).

³ Émile ZOLA, *Le Roman expérimental*, Paris, G-F. Flammarion, 1971, pp. 63-65, cité par Nathalie PIÉGAY-GROS, dans *Le Roman*, textes choisis et présentés, Paris, GF Flammarion, Corpus Lettres, 2005, pp. 61-64.

⁴ Emprunté à Jean-Paul Sartre, comme nous l'avons déjà dit, les « *contextos* » (culturels, raciaux,

qui président à l'élaboration du cadre romanesque. Les sujets de l'expérience romanesque sont les héros, ou parfois les personnages secondaires qui leur sont proches, mais qui sont tous nécessairement *fictifs*. Ni Vera, ni Enrique, ni Gaspar ou Madame Christine ne sont référentiels, historiquement connus (ce qui les réduirait à une seule personnalité limitée), pour mieux pouvoir s'élever au statut de modèle, à la fois très défini – par leurs clés – et vague, à la fois identifiables à une figure particulière et néanmoins semblables à une quantité d'autres, à la fois très précisément situés dans l'Histoire et synthèse de leur genre ou art. Cela permet aussi que le lecteur puisse s'identifier à eux et satisfaire son besoin de projection, de transfert, sur un être "anonyme". Les protagonistes fictifs, par la multiplication de leurs modèles sous-jacents, finissent par être en quelque sorte vidés de leur substance particulière pour devenir des archétypes, une essence de personnage, mais naviguant « "entre deux mondes", entre le monde de la fiction et le monde vrai »¹. C'est ce qui différencie radicalement leur rôle de celui des personnages secondaires ou figurants *référentiels* dans le roman (Karsavina, Pavlova, Le Corbusier ou Balanchine, entre autres), qui font partie des conditions de l'expérience mais n'en sont pas les sujets. Il nous semble d'ailleurs que c'est un principe applicable dans les autres romans de Carpentier : le Primer Magistrado est un autre "type", aux masques multiples mais non identifiable strictement à une figure réelle ; dans *El siglo de las luces*, les sujets de l'expérience, et donc les héros, sont les personnages fictifs, Sofia et Esteban en particulier, tandis que Victor Hugues, bien que central, reste attaché au cadre de l'expérience, de même qu'Henri Christophe dans *El reino de este mundo*, face à Ti Noel.

Le vaste "*champ d'expérimentation*" dans lequel les objets fictionnels (les personnages) évoluent, bousculés par les événements de l'Histoire, permet, dans La CP, d'observer alors comment naissent et se développent les vocations artistiques, comment elles sont contrariées ou encouragées, quels sont les liens entre la création et l'engagement, quelle est la place de l'artiste dans la société et comment réagit cette société elle-même, quelles sont les comportements, prises de position et modalités d'action de ces artistes dans et pour la collectivité, et tout cela dans un contexte

économiques, politiques, culinaires, idéologiques, etc.) sont les éléments qui permettent au roman d'aller "au-delà de la narration" elle-même. « Pero resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo – todo lo que nos define, envuelve y circunda : todo lo que opera con energía de *contexto* – para **situarlo en lo universal**. » (« Problemática... », *op. cit.*, p. 25).

¹ Danièle SALLENAVE, *Le Don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 132-134, cité par Nadine TOURSEL et Jacques VASSEVIÈRE, *Littérature : textes théoriques et critiques* (2001), *op. cit.*, p. 181.

culturel précis : le formidable essor des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle et le bouillonnement esthétique qu'elles représentaient. Comme tout *résultat* d'une expérience "scientifique", il en ressort une forme d'*enseignement*, de connaissance, bref, de vérité humaine (non loin d'ailleurs, de la recherche de vérité chez Proust), qui vaut pour ce qu'elle est dans les conditions de sa production.

Il nous semble que cette expérimentation est particulièrement claire dans le cas du personnage de Vera, qui suit le long cheminement métaphorique de la citation d'*Alice au pays des merveilles*, en épigraphe au roman. Incarnant plusieurs "Vera" historiques qu'elle représente dans la fiction, la Vera romanesque est faite de fragments de carrières prestigieuses, les englobant toutes par le biais des petits points de contact précis que nous avons analysés, sans perdre pour autant son originalité, sa cohérence et son caractère propres. Carpentier traduit également par ce biais l'effervescence artistique, chorégraphique en particulier, de l'époque. Sa technique est donc de singulariser, de spécifier à l'extrême le personnage, au point qu'il devienne, justement, représentatif de tout un groupe, tout en se construisant une personnalité propre. Nous y percevons la volonté totalisatrice et universalisante de Carpentier qui, par le jeu infini des citations elliptiques, construit donc une Vera à la fois une et multiple, étoile condensée mais rayonnant et se démultipliant à volonté en une constellation de danseuses et de chorégraphes.

On peut dire de La CP qu'il est un roman *à clés*, sinon une œuvre dont les héros sont codés, de l'aveu même de son auteur. Chaque personnage se présente au lecteur comme une énigme, un jeu de masques ou un message offert au décodage, qu'il lui appartient de résoudre ou non, lui offrant potentiellement de nouveaux points de vue, des facettes complémentaires qui viendraient enrichir sa perception et sa compréhension. Une sorte de description "à tiroirs", ou en poupées russes, qui nous permet, dans l'exemple de Madame Christine, reliée à toute une tradition de l'enseignement de la danse classique, de la resituer – elle et Vera, son héritière – dans un contexte précis, détaillé, éclairant pour la psychologie du personnage. Dans le cas d'Enrique, elle permet de comprendre les enjeux architecturaux cubains en fonction des bouleversements théoriques de l'architecture moderne, et des options qui s'offrent au protagoniste pour être utile en exerçant son métier. Posant la problématique du lien entre art, politique et esthétique, le fonctionnalisme qui séduit tant Enrique s'offre finalement comme une allégorie du roman lui-même : une conciliation entre le Beau et l'utile.

DEUXIÈME PARTIE :
ART ET RÉALITÉ

La présence de l'art, et plus généralement des références culturelles, n'est pas limitée dans La CP à la définition des métiers des personnages artistes et à leur évolution, même si ce rôle est central et déterminant, nous l'avons vu. En changeant de perspective et d'approche, nous tenterons maintenant d'aborder plus transversalement le fonctionnement des références culturelles dans le roman, sans exclure, si besoin, leur rattachement à un personnage et à sa caractérisation particulière. Quelle est donc leur motivation intrinsèque dans l'écriture, leur fonction dans le récit et, plus particulièrement, dans la description romanesque ? Sans isoler chaque référence de son producteur, le narrateur, ni de son auteur véritable dont le narrateur se fait l'écho (ils peuvent être différents dans la diégèse), nous tenterons de dégager les grands réseaux de sens et les mécanismes de leur utilisation dans la narration, d'identifier en somme ce qui fait système dans la culture carpentérienne.

Rappelons, pour commencer, les diverses « fonctions » que Rita Gnutzmann avait dégagées de l'observation de l'ensemble des citations purement littéraires dans La CP, conclusions qui pourraient être notre réflexion de départ pour une possible extrapolation aux références artistiques, en séparant artificiellement, pour les besoins spécifiques de notre analyse, ce qui relève respectivement du littéraire et des arts, bien que la littérature entre évidemment dans l'ensemble général des arts, voire des Beaux-Arts¹. Gnutzmann en dénombre cinq principales : support de l'expression du sentiment des personnages ; parodie ; commentaire de l'actualité ; argument d'autorité pour l'énonciateur ; épigraphe². Or, et l'on retombe sur une cohérence globale des arts malgré la frontière entre texte et non-texte, nous pouvons retrouver toutes ces fonctions dans l'examen des références artistiques, y compris, et c'est apparemment paradoxal puisque normalement il s'agit forcément d'une citation *textuelle*, la fonction d'épigraphe ! En effet, celle qui introduit la partie I du roman (après l'épigraphe globale de la toute première page, tirée

¹ On sait que le terme « Beaux-Arts », en circulation lorsque se créent les Académies, prend le relais de la liste des anciens *arts libéraux* antiques, composée du *trivium* (cycle d'études littéraires, grammaire, rhétorique, dialectique) et du *quadrivium* (cycle d'études scientifiques, arithmétique, géométrie, musique, astronomie), modifiée à la Renaissance par « l'éloquence, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure » (Marmontel, article *Arts libéraux* de l'*Encyclopédie*), et subsidiairement la danse. Nous renvoyons à Etienne SOURIAU [dir.], *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., articles « Art », « Beaux-arts », « Arts libéraux », « Littérature » et « Lettres ». On appelle d'ailleurs les « Belles-lettres » (voir dans le *Littré*) l'ensemble formé par la grammaire, l'éloquence et la poésie.

² Rita GNUTZMANN, « Alejo Carpentier, lector », Madrid, *Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica*, n° 5, Fundación universitaria española, Seminario "Menéndez Pelayo", 1983, pp. 5-18.

d'*Alice au pays des merveilles*) n'est autre qu'un extrait de la partition du *Sacre du printemps* de Stravinsky, les trois premières mesures pour basson et cor anglais qui font littéralement aussi l'*ouverture* de l'œuvre musicale. Carpentier coupe volontairement le fragment de partition avant la partie des clarinettes dont l'entrée est prévue sur la portée, semblant vouloir figurer métaphoriquement, comme le fait remarquer Ahmed Piñeiro¹, l'introduction des deux seules voix narratrices, masculine et féminine, de son roman. Le cor anglais (hautbois alto), normalement plus aigu que le basson mais qui joue dans son registre grave, n'entre d'ailleurs qu'à la fin de la deuxième mesure, après le début du fameux solo de basson (la basse des hautbois mais qui joue dans son registre suraigu), tout comme Enrique, narrateur secondaire (en tous cas second) par rapport à Vera, ne prend la parole que dans un deuxième temps dans La CP (au chap. 3). Cela crée un effet, sinon de réponse, d'écho entre les deux narrateurs, puisque le premier instrument, orné, vocalise et pose le motif, tandis que le second tient lieu de soutien, tout en étant autonome (contrepoint), et le glose, le commente.

L'analyse des références artistiques doit-elle alors se calquer sur celle de l'intertextualité traditionnelle, doit-on utiliser la même méthodologie ? Ou bien l'insertion des arts autres que littéraires (des non-textes) montre-t-elle des spécificités qui demandent une approche différente ? L'on ne peut gommer en effet cette dose d'hétérogénéité que la référence artistique non littéraire introduit dans le texte, n'appartenant pas elle-même au genre textuel bien qu'invoquée et intégrée, partition mise à part, par des mots : au minimum un titre de tableau, de morceau de musique ou de ballet, un nom de monument ou d'artiste, un terme technique... Même la partition du *Sacre*, en réalité, requiert finalement une légende *textuelle* explicite : « IGOR STRAVINSKY (*La consagración de la primavera*) », ainsi que les noms des instruments « Clarinetto », « Fagotto » et « Corno » (La CP, p. 93), signifiants également pour percevoir tout l'intérêt de l'épigraphe.

La particularité de la référence artistique réside donc en premier lieu en ce que l'objet convoqué n'est pas un autre texte, un autre livre ou son extrait, une citation, qui serait de la même "famille" et viendrait naturellement dialoguer avec l'hypertexte, mais un étranger. Un étranger qui peut être un art du premier degré

¹ Il parle d'« escritura a dos voces », comme dans *Le Sacre* : « hay una melodía aguda principal y una segunda voz secundaria, algo más grave, que está en función de la primera » (c'est une lecture de l'introduction de Stravinsky selon Carlos Fariñas). Les deux voix narratrices de La CP peuvent alors leur être associées : l'une aiguë et féminine, l'autre grave, masculine. Cf. Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, *La intertextualidad danzaria...*, op. cit., chap. II, p. 82-97.

ou du second degré, c'est-à-dire relever de la représentation ou non, de la figuration ou non, de l'abstraction ou non¹. Et c'est là que le rapport du texte au réel, par l'insertion de la référence artistique, se trouve enrichi et complexifié : si l'art convoqué est représentatif (la peinture, l'opéra), il use d'un tout autre mode de représentation du réel que le texte lui-même et peut lui prêter cette représentation, et s'il ne l'est pas (architecture, musique), il installe une forme hétéroclite de réalité – l'œuvre d'art elle-même – au cœur du texte. Nous nous intéresserons d'abord à la métaphore théâtrale souvent utilisée par les deux narrateurs pour traduire leur monde, puis à l'art représentatif pictural qui, inséré dans le récit, introduit une sorte de "représentation du réel au second degré"², puisque le texte représente l'œuvre d'art qui elle-même représente le réel (figuratif ou non, représentant des objets concrets ou bien des idées, des concepts, comme dans l'art abstrait). Ceci est particulièrement flagrant dans la description carpentiérienne, qui recourt à l'art pour rendre compte du monde : l'art sert en quelque sorte de médiation pour accéder au réel.

¹ Nous renvoyons *supra* à nos explications dans la Première Partie, au début du chap. II.2.2.3., p. 226.

² Notre expression rejoint alors celle d'Etienne Souriau qui, à l'article « Degré » de son *Vocabulaire d'esthétique*, indique que le terme est emprunté à l'algèbre : « on parle alors d'un phénomène esthétique au deuxième, troisième... degré, quand un processus ayant donné un résultat est encore appliqué à ce résultat pour en donner un nouveau, parfois même plusieurs fois de suite. » (*op. cit.*, p. 557).

I. LE GRAND THEATRE DU MONDE : LA METAPHORE THEATRALE DANS *LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA*

Il n'y a pas moins de 78 occurrences du mot « teatro(s) » dans La CP¹, la toute première, dès la seconde page du roman, apparaissant dans la très révélatrice expression « del Gran Teatro del Mundo » (La CP, p. 96), pour qualifier le paysage de montagnes pyrénéennes. Depuis la fenêtre de son train qui traverse les Pyrénées en direction de l'Espagne, Vera voit en effet le paysage défiler tout en réfléchissant à l'exécution scénique d'une difficile figure de danse classique (les *fouettés*²). Cette référence à *El Gran Teatro del Mundo*, célèbre pièce (*auto-sacramental* de 1649) du dramaturge espagnol Pedro Calderón de la Barca, et plus globalement à la conception baroque du monde au point d'en être devenu un cliché européen (« *all the world is a stage* », chez Shakespeare³), annonce d'emblée le signe sous lequel se place la description du paysage et plus largement du réel dans La CP ; cela souligne à la fois la perception du monde par les héros artistes, le rapport particulier des narrateurs à la réalité, constant brouillage entre l'Art et le Réel :

Pero ahora, tras de una noche en tinieblas y llano, el suelo, por vez primera, **se me levanta, se para, se detiene, me cierra** un paisaje de albas, mostrándoseme en **Alta Presencia de Montañas**. Un sol, que aún no veo, les delimita las cimas, define sus **arquitecturas**, por encima de una **estremecida piel** de árboles, asentándose en estribos abiertos, en nervaduras cerradas, con grandes **lomos dormidos** en las escarpas de **sus haldas** [...]. Y es, en este despertar, la luz sobre lo alzado, lo circunscrito, lo dividido; el paisaje vertical, **decoración y tramoya del Gran Teatro del Mundo**, con viejas torres dibujadas sobre **nubes recién llegadas** a las cumbres [...]. Y **crecen las montañas**; y crecen más, jugando con **las perspectivas**, pareciendo que ya vamos a alcanzarlas, cuando, como **dando un salto atrás**, vuelven a colocarse en la distancia, o bien, repentinamente traídas a nuestra derecha, se nos revelan en nuevos apeldañamientos, en nuevos volúmenes, en nuevas imbricaciones de formas, derrames y verdores. Ésta, **se asoma sobre el hombro** de la otra; aquélla **se oculta, retrocede y desaparece**; la que ahora **me viene al encuentro** está estriada de trazos claros [...]. (La CP, I, 1, p. 96, nous soulignons)

¹ La liste des pages où apparaissent les 78 occurrences du mot « teatro » ou « teatros » dans la CP est la suivante : 96, 109, 110, 112, 128, 132, 137, 140, 142, 180, 230, 245 (×2), 249, 251 (×2), 261, 277, 304, 331, 333 (×3), 351, 356, 367, 376, 377, 378, 379, 392, 393, 403, 430, 436, 440, 474, 484, 499, 501 (×2), 512 (×2), 514, 521 (×2), 526, 529, 533, 580, 636, 637, 638, 647, 649, 653 (×2), 654, 657 (×2), 662, 663, 664, 665 (×2), 673 (×6), 676, 677, 678, 680 (×2), 686, 730.

² Voir notre Annexe II.3.3. Vocabulaire de la danse dans La CP.

³ William SHAKESPEARE, *As you like it*, (*Comme il vous plaira*, v. 1600), II, 6.

Nous avons souligné en gras ci-dessus toutes les expressions qui relèvent de l'hypotypose, de la personnification et de l'humanisation des éléments naturels (« Presencia », « estremecida piel », « haldas », « este despertar », « hombro »), contribuant à animer ce paysage au point d'en faire un véritable "ballet de la Nature" sous les yeux de la danseuse voyageuse¹. Les formes verbales, surtout, y contribuent : « se me levanta, se para, se detiene, me cierra », « mostrándoseme », « dormidos », « les delimita », « define », « recién llegadas », « crecen » « jugando », « dando un salto atrás », « vuelven a colocarse », « se asoma », « se oculta, retrocede y desaparece », « me viene al encuentro »... Dans ce vaste ensemble chorégraphique, sur la scène du « Grand Théâtre du Monde » donc, où il ne manque ni les décors (« decoración y tramoya »), comme le ciel de l'aube en toile de fond, ni la lumière – naturelle – des projecteurs (« el sol [...] define sus arquitecturas »), on assiste en effet au ballet incessant des montagnes qui, depuis la fenêtre du wagon, grandissent, se rapprochent ou reculent, se penchent, se cachent puis disparaissent, à la ronde des nuages qui viennent en couronner les sommets ; et même, plus loin, on voit la « danse » des vagues, telle une succession de tableaux aux divers décors qui semblent actionnés par la puissance géante d'un "Grand Machiniste" :

Pero ahora, a la izquierda, es el mar – el mar, opuesto a la majestuosa fijación de la montaña. El mar, danza ante el arca; danza de siempre ante el decorado por siempre inamovible. (La CP, I, 1, p. 98)

Cette curieuse référence à « l'Arche », biblique sans doute, alimente la description d'une nature primitive, originelle, puisque dans l'Ancien Testament, tandis que les Hébreux dansent durant les cérémonies, le roi David bondit devant l'Arche sainte au son des sistres et des tambourins. Elle associe en tous cas la danse à une pratique sacrée et ancestrale. La citation ci-dessus associe aussi la danse à la mer, un des signes ou motifs dominants dans le roman et relatif à l'héroïne en particulier, nous le verrons.

Il nous semble aussi que l'évocation des montagnes pyrénéennes est à rapprocher de celle des montagnes mexicaines par Enrique lorsqu'il traverse les hauts plateaux, qu'il compare à des pyramides érigées par la main de l'homme, et même à des *ready-made* de Marcel Duchamp (La CP, p. 152) : il fait donc lui aussi du paysage un artifice culturel, une œuvre d'art. Mais, comme l'a très justement relevé la critique Sally Harvey, le passage s'offre, surtout, presque

¹ Cela est déjà sensible pour le voyageur musicien de *Los pasos perdidos* pendant le voyage en bus dans les montagnes.

comme une réécriture du célèbre texte des « clochers de Martinville » dans le *Combray* de Proust, portant sur la perception de la réalité en fonction du jeu des « perspectives » (le mot est prononcé par Vera). En effet, les deux narrateurs, celui de *La Recherche* et Vera dans *La CP*, se trouvent dans un moyen de locomotion en marche – la voiture à cheval du Docteur Percepied, au retour d’une promenade du côté de Guermantes, et le train, en direction de l’Espagne –, et voient se modifier les perspectives et les aspects du paysage selon leur position. Nous souhaitons développer ici cette observation de Sally Harvey pour en approfondir les pistes et, surtout, dégager la portée réelle de cette connivence entre les deux romans. Comparons avec la description du narrateur proustien, d’abord pendant l’observation directe :

Au tournant d’un chemin j’éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l’air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d’eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d’eux¹.

Puis, *a posteriori*, dans le petit texte qu’il rédige rapidement pendant le reste du chemin du retour :

Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu’on distingue au soleil. Puis le clocher de Vieuxvicq s’écarter, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. [...] Parfois l’un s’effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d’or et disparurent à mes yeux. [...] et tandis que nous nous éloignions au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l’un derrière l’autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu’une seule forme noire, charmante et résignée, et s’effacer dans la nuit².

Ce texte, capital dans *La Recherche* puisqu’il est la première véritable page d’écriture que le Narrateur parvient à écrire, presque sans y penser après tant d’efforts infructueux, et dont il est très fier, constitue aussi, nous l’avons déjà dit, la naissance de la vocation d’écrivain du personnage³. Sa similitude avec la description de Vera est frappante, selon Sally Harvey :

¹ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Combray*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome I, pp. 177-78.

² *Ibid.*, pp. 179-80.

³ Voir *supra* nos commentaires dans la Première Partie, au chap. III.1.2. Le modèle proustien du personnage artiste, p. 301.

Vera's perception of the mountains, like that of Marcel as he watched the steeples, depends upon her position relative to them ; as she moves along carried by the train, this position changes and their different dimensions are gradually revealed to her, enabling her to see their situation in relation to one another, and hence their unity. We also experience the optical illusion as the mountains appear to be moving and changing places, when in fact it is Vera who is changing her position¹.

Les traits communs sont en effet nombreux : la personnification des éléments du paysage (ici, les clochers à la place des montagnes ou des nuages), leur mobilité apparente et soudaine après une position initiale fixe, l'importance d'une lumière particulière sur leurs contours (chez Proust, c'est le couchant, tandis que chez Carpentier, c'est l'aube) et enfin le jeu de cache-cache qu'ils semblent instaurer entre eux et avec le spectateur : les montagnes aussi se serraient les unes contre les autres ou au contraire s'écartaient, exécutaient des sauts dans la distance ou bien se masquaient l'une l'autre.

L'importance de ce rapprochement avec Proust vient surtout, pour nous, du pont que Carpentier construit entre cette description du paysage et la *vocation*, non pas littéraire, mais chorégraphique de la narratrice. Il n'est pas anodin, dans le cas de Vera, que cette description du Réel suive immédiatement l'évocation rêveuse – mais obsessionnelle – de l'héroïne en train de danser en personne sur une scène imaginaire, illuminée par les projecteurs. Monde intérieur et extérieur se rejoignent alors dans un même univers : celui du Théâtre, de la représentation, de la danse. Le personnage projette sa scène intérieure sur cette scène extérieure, sa rêverie de danse sur le paysage qui, en retour, la ramène en spectatrice vers l'univers imaginaire du ballet. Car à travers le souvenir de sa Russie natale, terre des légendes de « la Epopéya de los Nartas » (La CP, p. 97), ancêtres archaïques des Slaves d'où serait tiré le rituel sacrificiel du livret du mythique ballet de 1913 de Stravinsky, est faite la toute première allusion du roman au *Sacre du printemps*, un des sommets de l'art théâtral dansé.

Notons au passage que nous n'avons pas trouvé trace effective d'aucun rite sacrificiel chez la peuplade des légendaires Nartes, même dans les recherches du spécialiste Georges Dumézil, dont Carpentier connaissait les *Légendes sur les Nartes* (1930)². Stravinsky et Roerich semblent avoir puisé, en réalité, dans des

¹ Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction: the influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, op. cit., chap. II: The relativity of reality, p. 29.

² Rita DE MAESENEER a recensé au moins trois chroniques de Carpentier qui s'y réfèrent : « Una epopeya ignorada » (*Letra y Solfa*, sans date), « Treinta años de investigación » (6/11/1957) et « La comparación de los mitos » (7/11/1957). Elle rapporte qu'il y souligne l'importance de la

légendes scythes plus anciennes, notamment la fête de Semik en honneur au dieu Yarilo, mais où le sacrifice était déjà remplacé par l'immolation d'effigies humaines¹. Ainsi, Carpentier semble associer les deux peuplades, Scythes et Nartes, et parle, à propos de ces derniers, des mystérieux « hombres del Caballo y de la Rueda » (p. 97), qu'on ne peut comprendre sans les explications de Dumézil. L'ethnologue, ayant entrepris de recenser toutes les légendes orales sur « l'épopée des Nartes » ou « cycle des Nartes », dont la mémoire était en voie d'extinction au début du XX^e siècle, rapporte en effet que cette peuplade du Caucase, dont descendent les anciens Sarmato-Scythes (les « Iraniens d'Europe »), était composée de héros de taille colossale et aux facultés surhumaines, montés sur des chevaux tout aussi extraordinaires : ces derniers « parlent et suggèrent même des plans de bataille »². Quant à la « Roue », elle est le centre d'une des légendes des Nartes (un « mythe solaire ») que Dumézil intitule « la Roue de Barsag », sorte de roue céleste magique, instrument de jeu des Nartes, « enflammée puisqu'elle réduit en cendres les arbres »³, « arme étrange, animée, douée de parole »⁴, qui tue un des héros pourtant quasi invulnérable, Sosryko, en le frappant à la hanche, son seul endroit sensible. Carpentier, qui parle aussi des Scythes (« antiguos escitas », voir ci-dessous), a retenu un autre détail très signifiant : les danses des Nartes, dont par Vera interposée, parle évidemment en relation avec le livret du *Sacre du printemps* :

[...] *tradiciones danzarias conservadas, seguramente, por algún pueblo descendiente de los antiguos escitas -acaso aquellos Nartas, cuyas milenarias migraciones me contaba el viejo jardinero de mi padre, conocedor de muy añejas historias, aún vivas en bocas de las gentes del Cáucaso...* (La CP, VII, 38, p. 677)

Carpentier parle donc bien des légendes orales lui aussi, autre clin d'œil à Dumézil, mais il faut aller chercher ce détail des danses dans les notes de l'ethnologue, en fin d'ouvrage, lorsqu'il explore l'étymologie du mot « Nartes », <Nart> :

« Roue » dont nous allons parler (Cf. *El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, note 1, pp. 198-99).

¹ Dominic Moran tient cette information de l'étude de Richard TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions : An Analysis of the Works Through 'Mavra'* (Oxford University Press, 2 vols., 1996). Il rappelle aussi que le « Scythianisme » fut une tendance du primitivisme russe (poésie, musique) et le contexte de création du livret du *Sacre du printemps*. Voir Dominic MORAN, « Carpentier's Stravinsky : Rites and Wrongs », Glasgow, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 79 (2), janv. 2002, pp. 81-104.

² Georges DUMÉZIL, *Légendes sur les Nartes*, Paris, Honoré Champion, 1930, pp. 13-14.

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

Ne serait-ce pas un dérivé de la vieille racine aryenne *nrit-*, *nart*, « danser » ? Les danses sont une des grandes occupations des Nartes dans leurs réunions, – danses belliqueuses, occasions de batailles et de meurtres–; plusieurs contes sont intitulés par les récitants « la danse des Nartes », et c’est au cours d’une journée de danse que le héros fulgurant Batradz descend sur terre et arrache bras et flanc au méchant géant Badzanag. Or, *nritu*, « le danseur », est justement une épithète védique d’Indra, dieu fulgurant massacreur de démons. [...] Pour qui sait l’importance religieuse (et généralement sociale) de la danse chez les demi-civilisés, cette étymologie des « Nartes-danseurs » n’a rien d’imprévu¹.

Pour revenir à Vera dans son train, donc, l’on remarque qu’espaces du dedans et du dehors se rejoignent en un seul et même univers : celui du Théâtre, de la représentation, de la danse. Monde de rêve et d’illusion ? Milieu à la fois rassurant, connu, protégé, et à la fois instable, mouvant, rempli de doute et où rien n’est jamais acquis... Une figuration, peut-être, de l’insécurité qui règne alors dans cette Catalogne en guerre qu’elle rejoint.

Des expressions semblables au « Gran Teatro del Mundo » seront constamment utilisées – souvent adaptées – dans La CP, dont, entre autres, les exemples suivants : « en el gran teatro de un palacio de Barcelona » (pp. 132-133), « el gran torbellino del mundo » (p. 200), « el gran teatro real » (p. 244), « el vasto escenario de La Habana » (p. 326), « el Teatro del Mar » (p. 333), etc... La métaphore théâtrale est donc omniprésente, consistant en une théâtralisation du monde qui passe autant par une “mise en scène” constante des éléments naturels au moyen d’un vocabulaire théâtral, que par la vision de la réalité à travers l’écran des œuvres d’art (comparaisons puisées non seulement au théâtre, mais aussi en littérature, peinture, sculpture, architecture, musique, au cinéma, etc.). Car le théâtre, surtout baroque ici clairement évoqué, était une synthèse des diverses disciplines artistiques.

Notre analyse prolongera d’une certaine manière les études comparatives de Sally Harvey entre Proust et Carpentier, autour des diverses « métaphores de l’art » (peinture, architecture, musique, théâtre²) pour rendre compte de la réalité, que Proust lui-même a définies dans *La Recherche* (nous y reviendrons), quoique la thèse de la chercheuse se concentre surtout sur la démonstration qu’une des principales fonctions de ces métaphores est l’illustration de la « nature

¹ *Ibid.*, “Note III: Mythes d’orage”, note 1, p. 188.

² Les chapitres IV, V et VI de son ouvrage sont respectivement consacrés à chacun des ces arts : The Metaphors of Architecture and Art, The Metaphor of Music et The Metaphor of The Theatre (voir Sally HARVEY, *Carpentier’s Proustian fiction...*, *op. cit.*).

synchronique de la réalité », caractéristique des deux écrivains : le recours aux œuvres d'art dans la description, chez Proust ou Carpentier, rapproche, dans le temps et dans l'espace, des faits, des objets ou des personnes qui peuvent être très éloignés (ou peut séparer ceux qui sont très proches) ; il abolit les barrières du temps et les frontières de l'espace pour présenter une vision réunifiée des diverses expressions culturelles de l'humanité à travers les âges et les continents. On sait l'importance qu'a cette conception de la culture chez Carpentier. Mais, si Harvey a recensé dans son travail une grande partie des « métaphores » artistiques que nous allons nous-mêmes analyser, elle n'exploite pas suffisamment, pour nous, les sens qu'elles recèlent dans la perspective du narrateur particulier qui l'énonce, dans le contexte et l'économie du récit, ainsi que leurs prolongements possibles dans la construction des personnages et de la narration. Nous allons, pour notre part, tenter d'y remédier en explorant les différentes modalités de ces « métaphores », selon le point de vue des deux narrateurs, et surtout en ne les coupant pas du réseau de significations et de références qui sous-tend chacune d'elle. C'est, nous le répétons, par le système des arts que la référence culturelle prend toute sa dimension (et sa valeur) chez Carpentier. Sinon, l'analyse risque de basculer dans l'énumération des « ornements » culturels du texte déconnectés les uns des autres et donc superfétatoires et pédants, tout le contraire de ce que prétend faire notre travail.

C'est pourquoi nous avons aussi choisi, contrairement à Harvey qui sépare l'analyse par catégories distinctes de métaphores (architecture et peinture d'un côté, musique ensuite, théâtre enfin), de les regrouper toutes sous le mode globalisant de la « métaphore théâtrale » – sans pour autant perdre de vue la spécificité de chaque art –, dans la mesure où l'œuvre théâtrale au sens large (qui peut être parlée, chantée, dansée, jouée, mimée, ou tout cela à la fois), et surtout baroque, réunit en son sein – véritable œuvre totale combinant simultanément divers arts dans sa production même – à la fois la peinture (décors ou thème de l'argument) et tous les arts plastiques, l'architecture, la musique dont l'art vocal, la danse, et même le cinéma ou la vidéo aujourd'hui. Il convient encore de rappeler l'équivalence baroque des arts partant du précepte d'Horace, « *ut pictura poesis* » (nous en étudierons l'application dans La CP dans notre second chapitre), élargi puisque la poésie est considérée comme « peinture éloquente », la musique, « architecture sonore » et l'architecture, « musique muette »¹. Les Italiens parlent

¹ Voir par exemple Benito PELEGRÍN, *D'un temps d'incertitude*, I, 6, « L'empire des passions »,

de “*scenografia*” pour parler de la situation urbanistique d’un monument, bref de sa “mise en scène” dans le cadre urbain, ce qui nous semble particulièrement pertinent pour Enrique, architecte et restaurateur à vocation frustrée d’urbaniste dans une société dont il réproouve l’hypocrisie théâtrale.

I.1. Vera, apolitique et esthète, derrière le paravent de l'art

Prolongeant notre approche préliminaire, dans notre Première Partie, à propos de l'enfance de Vera, du paradigme de son adoption du Théâtre pour monde¹, nous étudierons maintenant ses diverses manifestations et son évolution dans l'ensemble du parcours de l'héroïne. Car le *basculement du monde* dont nous avons parlé, c'est-à-dire un repli du réel vers la bulle sécurisante du Théâtre, après les premières expériences de spectatrice de l'héroïne à Bakou et à Saint-Pétersbourg, marque en effet définitivement sa façon d'appréhender la vie.

Ce basculement a en réalité une double origine : il est bien sûr d'abord la réponse au puissant appel de la vocation de la danseuse, mais est aussi la conséquence des divers traumatismes qu'à pu connaître Vera depuis l'enfance. Enrique justifie ainsi auprès de Teresa l'horreur de Vera pour les révolutions, véritable synthèse du parcours de la danseuse à travers l'Histoire :

Es mujer traumatizada. De niña, en Bakú, asistió a una revuelta de armenios contra mahometanos. Vio calles llenas de cadáveres. Su padre, casi arruinado, fue a rehacerse en Petrogrado, donde llegó a tiempo para asistir a la Revolución de Octubre. Como le iba mal en Londres, pensó en abrir un comercio en Berlín, donde conocía a mucha gente, faltando poco para que, allí, lo agarrara la Revolución Espartaquista... Es mujer que viene huyendo de la Revolución – de todas las revoluciones – como de la muerte huía el Jardinero de Hispahan, cuyo apólogo cita con frecuencia... (La CP, IV, 23, p. 425)

La référence à la légende du « jardinier d'Ispahan » (apologue cité aussi p. 309) synthétise, d'une part, l'idée que l'on n'échappe pas au destin, et introduit d'autre part le motif de la mort : le jardinier, croisant la Mort sur son chemin, demande un répit et fuit le plus loin possible pour tenter de lui échapper ; mais à son arrivée, celle-ci l'attend à l'endroit exact où elle avait initialement prévu de le faucher². Le jardinier d'Ispahan s'était donc précipité tout droit vers son destin en

¹ Voir *supra* dans la Première Partie le chap. II.1.1.2. Vera apprentie..., Vocation et basculement du monde, p. 76.

² Cette légende allégorique perse raconte l'histoire du jardinier d'une roseraie, sur les hauteurs d'Ispahan (aujourd'hui en Iran), qui refuse d'accepter le changement et son destin (d'abord le "visiteur" masqué, nouveau propriétaire du jardin, ensuite la mort) et qui tente de fuir à cheval à diverses reprises, en vain. Omar GONZÁLEZ, dans « La leyenda del jardinero », *La Havane, Revolución y cultura* n° 12, déc. 1984, pp. 35-40, a publié une esquisse de La CP qui développait ce thème et n'a pas été retenue dans la version finale du roman. Le roman suédois de Selma Lagerlöf et le film de Victor Sjöström des années 1920 sur cette histoire aurait beaucoup marqué les surréalistes français, Cocteau en particulier. Voir Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Introducción*, La CP, note 59, p. 41, ainsi que Anke BIRKENMAIER, qui analyse cette « légende du jardinier », comme *mise en abyme* de La CP, dans « El canto de Orfeo: un fragmento elidido

croyant s'en éloigner¹. Ainsi, associé au destin de Vera, l'apologue exprime à la fois l'idée qu'elle retrouvera inéluctablement la Révolution sur son chemin malgré ses fuites successives, et que son destin est marqué par la mort qui semble la poursuivre : combats et guerres, blessés et cadavres, déracinements, marquent tous les lieux où elle passe. On comprend alors cette terreur presque viscérale, incontrôlable, qui envahit Vera sous les bombes de la Guerre Civile d'Espagne, puis sous la menace de la Seconde Guerre Mondiale à Paris ou encore dans le climat répressif et violent de la dictature de Batista à la Havane. Enrique reformule d'ailleurs cette peur irrépessible, cette panique même, dont Vera est la proie à Paris, juste avant leur départ pour Cuba :

Y lo que en mí era temor debido a razonamientos y percepción de lo circundante, se había vuelto para ella un miedo que no lograba apartar de su mente, miedo al que se añadía el recuerdo de otros miedos conocidos en la niñez ante acontecimientos que, como los de ahora, la habían amenazado en carne propia. Y ese miedo, miedo de miedos, se le acrecía, de semana en semana [...] Y al volver a la casa, dominada por una obsesión de fuga que en ella se hubiese despertado [...]. (La CP, III, 17, p. 320)

Chocs successifs et traumatismes, donc, que Vera révèle aussi elle-même par bribes, comme des *flashes-back* de cinéma, reconstituant peu à peu toute son histoire dont elle dénouera les fils depuis son dernier refuge de Baracoa. La terreur de la révolution s'enracine ainsi, depuis son plus jeune âge, plus généralement dans la « terreur de l'autre », selon l'expression de J. Rodríguez Puértolas² commentant un souvenir très anecdotique mais révélateur de la psychologie de Vera. La scène dont il s'agit, soit réellement vécue par la petite, soit fiction effrayante racontée par des parents pour empêcher les enfants d'enfreindre les interdits – ce qui marque peut-être encore plus les jeunes esprits –, se déroule lors du conflit entre les Arméniens et les mahométans, à Bakou, dans un climat dangereux pour les déambulations libres des petites collégiennes bourgeoises du Collège de Santa Nina :

Hay, detrás de un yermo gris, habitado por perros sarnosos, un cementerio musulmán en cuyas cercanías no es prudente aventurarse. Allí hay hombres horribles que violan niñas, que violan jovencitas como yo, o se detienen ante ellas, alzándose las túnicas hacia la cintura, para entregarse a gesticulaciones obscenas. (La CP, VII, 35, p. 631)

de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier », New York, *Revista Hispánica Moderna*, nueva época, 56-1, Hispanic Institute (Columbia University), juin 2003, pp. 117-132.

¹ C'est aussi un thème de *La vida es sueño* (1636) de Calderón où le personnage Clarín trouve la mort en la fuyant.

² Cf. note 587, La CP, p. 631.

Image d'horreur, terrifiante, incrustée dans son inconscient de petite fille, liée à une guerre, mais qui se transforme en tabou lié à l'homme et à la sexualité. Une nouvelle anecdote redouble d'ailleurs ce message, encore liée à une révolution et à la figure du soldat : Vera, la petite bourgeoise bien éduquée et protégée dans l'univers aseptisé de son école et de sa maison, est frappée par la grossièreté des soldats qui, comme sa famille, rejoignent Saint-Pétersbourg par le train à la veille de la Révolution de 1917, ou bien reviennent du front de la Guerre de 14-18 :

[hay trenes] repletos de soldados con las guerreras desabrochadas, los cintos sueltos, que a todo pulmón cantan bullangueras canciones de tropa con más de una mala palabra encajada en las coplas. Y me parece que uno, en el vagón este que pasa lentamente al lado del nuestro, habla, a gritos, de degollar a los generales, y ahorcar a los capitanes. – “Está borracho” -dice mi padre, cerrando enérgicamente la ventanilla... (La CP, VII, 36, p. 645)

Peur de l'homme encore une fois, multipliée par celle du guerrier, donc, qui provoquera son rejet de tout ce qui se rapporte à l'uniforme ou à l'Armée. On comprend notamment pourquoi, au premier contact d'Enrique (habillé en soldat), à Valence, une fois passés les bombardements au-dessus du théâtre, elle refuse d'abord sèchement son invitation à aller boire un verre :

*Mucho me agradaría lo de la copa, después del miedo pasado, pero la oferta me huele a apetencia de **soldado falto de mujer**. (La CP, I, 2, p. 112, nous soulignons)*

Elle se méfie, presque par instinct, du soldat qu'elle qualifie encore bien des chapitres plus loin de « malhablado y brutal » (La CP, II, 12, p. 248).

L'une des conséquences principales de toutes ces expériences est d'abord un apolitisme affiché, qui est plus une hostilité, une farouche opposition à la politique, dont elle se considère la victime, qu'une simple neutralité. Il s'exprime dès les premières étapes de sa formation lorsque, arrachée à sa professeure bien-aimée, Madame Christine, elle fuit la Révolution russe. Elle avait juré alors de haïr à jamais ceux qui l'ont « *derribada en incipiente vuelo, apagada al nacer, rota, quebrada de alas* » (La CP, p. 657) : Vera reprend à nouveau ici la métaphore de l'oiseau et de l'envol, et implicitement du cygne et de sa fin, rôle emblématique du ballet classique romantique (*La Lac des cygnes*) et du répertoire de Pavlova (*La Mort du cygne*), toujours tragique – comme nous l'avons vu aussi à propos de Mirta. Meurtrie de subir ce qu'elle considère comme un sacrifice personnel, un renoncement à son idéal, ses rêves, sa “raison de vivre”, elle fait le serment suivant :

Odiando a quienes (¿a quiénes? No sé...), por su acción soterrada, destructora, han roto brutalmente el curso de mi destino, y jurando que los odiaría siempre (¿a quiénes? No sé...) besé llorando a mi pequeño Dimitri¹, que acaso sería víctima, mañana, como yo, de la energía destructora de ciertas voluntades ajenas. (La CP, VII, 36, pp. 657-658)

Ainsi, même à Paris, Vera refuse toute discussion politique, prenant le contre-pied de Jean-Claude et son militantisme marxiste. Elle en vient à se considérer elle-même comme «una cochina burguesa, conservadora y reaccionaria» (La CP, p. 234), se réfugiant dans ses “Châteaux de la *Belle au bois dormant*”, tandis qu’il participe aux meetings communistes du Palais de La Mutualité.

Oigo hablar de “mencheviques” y “bolcheviques” pero nada quiero saber de semejantes nihilismos. Rompo, sin leerlos, ciertos periódicos clandestinos, de tamaño carta, que manos invisibles deslizan en los bolsillos de mi abrigo. Nada quiero saber de política, de revueltas, ni de revoluciones. [...] Me tapo los oídos, cierro los ojos; no quiero leer proclamas ni panfletos. He nacido para danzar, danzar, danzar. Fuera de lo que sea Arte, de lo que pueda tenerse por Belleza, nada. (La CP, VII, 36, p. 653)

Evoquant les journaux et prospectus de propagande qu’on lui tend à la sortie du studio, Vera inclut donc la presse dans la sphère du politique à bannir : tout ce qui ne relèvera pas de la littérature, donc de l’Art, sera pour elle une lecture proscrite. Vera fait ressurgir ici une des idées de l’esthétisme de la fin du XIX^e siècle issu de Baudelaire puis de Mallarmé : la prééminence accordée à tout ce qui relève de l’Art sur la nature et sur la vie. L’esthète donne à l’Art une place essentielle dans sa vie et dans sa conception du monde.

Bien après, à la Havane, devenue professeur de danse et chorégraphe, elle peste encore contre toute perturbation de ses répétitions causée par l’extérieur, la vie sociale ou politique. Le studio de danse est son monde clos, un espace sacré que le dehors ne doit pas contaminer. Impuissante, elle se désespère de voir ses danseurs se précipiter sur les postes de radio, courir aux fenêtres ou dans la rue, prompts à agir, pendant le coup d’état de Batista en 1952, l’assaut à la caserne

¹ Dimitri est son petit cousin, fils de Capitolina, dont nous avons déjà évoqué l’accouchement en 1917, peu après l’arrivée de la famille de Vera à Saint-Pétersbourg (voir *supra* dans la Première Partie, note 1, p. 177). Il n’est peut-être pas anodin que Vera mentionne ici le petit Dimitri, comme exemple de la créature innocente née hier de cet “accouchement” –qui fonctionne comme une allégorie de la Révolution (“accouchement” de l’Histoire dans la douleur, le sacrifice de certains, mais donnant naissance à une nouvelle vie), et demain peut-être victime de nouveaux caprices de l’Histoire. Ce nom de Dimitri nous semble peut-être aussi symbolique : c’est, dans *Boris Godounov* de Moussorgsky (1868-69), le nom à la fois du jeune tsarévitch assassiné par Boris pour s’emparer du trône, et celui de l’imposteur qui se fait passer pour l’héritier survivant afin de le lui rapporter. Vera évoque d’ailleurs juste avant la dynastie des Romanov, brisée par la Révolution de 1917.

Moncada par Castro en 1953 ou la tentative d'assassinat de Batista en 1957.

Mépriser les journaux est en réalité une habitude héritée de l'enfance, de l'éducation paternelle qui l'a profondément influencée et surprotégée. En digne fille de son père, donc, Vera se définit après lui comme une esthète, appliquant les idées qu'il lui a inculquées :

“Yo no leo los periódicos” — declaraba mi padre con tono hinchado de suficiencia cuando, en los días de mi infancia, le preguntaba si estaba enterado por la prensa de algún suceso reciente. [...] En esas ideas había sido educada yo, siempre apartada de los periódicos, además, porque harto hablaban de “cosas feas” que debía ignorar una “señorita decente”. (La CP, V, 26, p. 469)

La lecture des journaux lui ferait perdre un temps précieux et surtout l'éloignerait du culte du Beau, sa préoccupation exclusive et obsessionnelle, rempart contre la barbarie et du monde « bas et mesquin » qu'elle fuit, auquel elle oppose le monde merveilleux de l'Art :

Además -pensaba yo- quienes tenían la contemplación de la Belleza (así, con *B* mayúscula, como solía escribirse la palabra en los comienzos de este siglo) por supremo ideal, consideraban su tiempo humano como algo demasiado precioso y fugaz para dilapidarlo en la lectura de prosas efímeras, reportajes volanderos, polémicas de relumbrón o monsergas demagógicas. Nadie, en los días de mi niñez, hubiese podido imaginarse a Gabriel D'Annunzio, Pierre Louys, Dante-Gabriel Rosetti, o Rémy de Gourmont (o el mismo Dorian Gray, que se nos había vuelto un personaje casi real) con un periódico en la mano -y menos aún a Anna Pávlova, ingrátido cisne, altivo albatros, inasible alción, que sobrevolaba nuestro bajo y mezquino mundo, cotidianamente conturbado por discusiones hueras, pugnas de partidos, escándalos financieros y horrendos sucesos criminales. (La CP, V, 26, p. 470)

Dans cette énumération de parangons de l'esthétisme, on reconnaît divers écrivains appartenant au mouvement du décadentisme fin de XIX^e siècle (le dandysme), ainsi qu'Oscar Wilde, dont le fameux *The Picture of Dorian Gray* (*Le Portrait de Dorian Gray*, 1891), roman sur le plus emblématique des dandies, son culte de la jeunesse et de la beauté, et surtout ses dangers, offre une méditation sur le pouvoir de l'œuvre d'art, qui peut être néfaste. Est-ce un pressentiment inconscient des dangers d'une retraite exclusive dans l'art et de la doctrine de *l'art pour l'art* ? L'insertion du nom de ce personnage fictif à la suite des noms d'artistes écrivains, eux, bien réels (Gabriele D'Annunzio¹, Pierre Louys¹, Rémy

¹ Gabriele D'ANNUNZIO (1863 -1938), écrivain italien, dont les poésies, les pièces de théâtre et les romans (*l'Enfant de volupté, le Feu*) mêlent le culte de la beauté, hérité de Carducci, et le raffinement symboliste appliqué aussi bien à la vie (D'Annunzio se composa un personnage de dandy et de héros pendant la Première Guerre mondiale) qu'à l'œuvre d'art.

de Gourmont²), est en tous cas significatif de la part de Vera, pour qui le monde de l'Art est plus réel que le réel lui-même.

Vera cite également Dante-Gabriel Rossetti³, l'un des initiateurs du préraphaélisme. Les préraphaélites (1848-1900) étaient un groupe de peintres anglais de l'ère victorienne qui, sous l'influence de Ruskin notamment, se donnèrent comme modèle idéal les œuvres des prédécesseurs de Raphaël, les maîtres italiens dits "primitifs". Une inspiration littéraire et symbolique, biblique ou historique caractérise les principaux membres de cette "Confrérie préraphaélite" (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), constituée dans le but de redonner vie à l'art par un retour à la nature, et composée, aux côtés de Rossetti, de Hunt, Millais ou Burne-Jones.

Enfin, réapparaît en fin de citation, associé à Pavlova, le motif du cygne, emblématique de l'Art cette fois⁴, par lequel Vera figure cette nécessité de détachement, d'envol et de survol du monde réel pour se réfugier dans un monde supérieur et fantastique. Mais ne résistant jamais à la tentation de la variation baroque dans une phrase, Carpentier lui associe maintenant deux autres oiseaux, l'albatros et l'alcyon, sans toutefois que cette trilogie soit gratuite : les trois oiseaux sont aquatiques, mais l'albatros et l'alcyon ont la particularité par rapport au cygne (vivant en milieu d'eau douce) d'être associés à la mer, dont on sait l'importance pour Vera depuis l'enfance et tout au long de sa vie. L'alcyon⁵ est en

¹ Pierre LOUÏS (1870 - 1925), écrivain français, dont l'œuvre poétique (*les Chansons de Bilitis*) et narrative (*Aphrodite, les Aventures du roi Pausole*) reflète son culte de la beauté et de la civilisation antiques.

² Rémy DE GOURMONT (1858 -1915), écrivain français, critique littéraire proche des symbolistes, qui illustra l'esthétique décadente dans *Sixtine, roman de la vie cérébrale* (1890).

³ Dante-Gabriel ROSSETTI (1828 -1882), peintre et poète britannique de père italien, dont l'écriture s'inspire de légendes médiévales et de la poésie ancienne anglaise et italienne. Voir, pour plus de détails, notre Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques dans La CP.

⁴ On connaît le rôle symbolique du cygne : le poète à l'époque baroque, puis l'artiste épris d'absolu pour les symbolistes (Mallarmé, Ruben Darío). Il chante avant de mourir, représente le sacrifice artistique, les plus désespérés des chants étant les chants les plus beaux pour les romantiques... Les compositeurs et chorégraphes s'en emparent : Tchaïkovsky/Petipa (*Le Lac des cygnes*), Saint-Saëns dans son *Carnaval des animaux* que Fokine utilise pour son mythique solo créé pour Pavlova, *La Mort du Cygne*... Wagner en a fait aussi le signe de *Lohengrin* qui incarne l'artiste venu d'un ailleurs secret qu'Elsa a tort de vouloir percer.

⁵ Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Alcyone, fille du roi Éole et d'Ægiale, ayant perdu dans un naufrage son époux Ceyx, roi de Trachine et de Thessalie, se jeta dans la mer. Thétis, l'une des Néréides, les changea tous deux en oiseau marin, l'alcyon. Cette évocation du mythe marin chez Carpentier est peut-être aussi une réminiscence proustienne de la façon dont le Narrateur de *La Recherche* décrit la Princesse de Guermantes, admirée dans sa loge de théâtre : « À la fois plume et corolle, ainsi que certaines floraisons marines, une grande fleur blanche, duvetée comme une aile, descendait du front de la princesse le long d'une de ses joues dont elle suivait l'inflexion avec une souplesse coquette, amoureuse et vivante, et semblait l'enfermer à demi comme un œuf rose dans la douceur d'un nid d'alcyon. » (Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 341).

effet un oiseau marin fabuleux dont la rencontre était un présage de calme et de paix, également emblématique de la danseuse, pour Vera, dès la première page du roman (« la danza siempre, oficio de alción », La CP, p. 95). Quant à l'albatros, il renvoie inévitablement au célèbre poème de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal* (1859), allégorie de l'homme déchiré entre l'aspiration à l'élévation et l'attraction pour le sol, pesanteur terrestre qui entraîne la chute (impossible envol comme pour le cygne), déchirement à l'origine de l'état nommé *spleen*, indissociable de la condition humaine et qui finit par triompher. L'albatros traduit chez Baudelaire la conscience d'être différent des autres, caractéristique de la génération des poètes maudits, incompris et meurtris par les gens de leur époque. Tous ces symboles sont pratiquement applicables à la lettre au personnage de Vera, qui tisse des liens très fréquents et profonds avec les poètes, par assimilation très valéryenne de la danse à la poésie.

Cette prééminence de la poésie dans les lectures de prédilection de Vera est d'ailleurs très visible dans l'énumération de ses livres de chevet à La Havane : aux côtés d'un livre de danse (les Mémoires de Karsavina déjà longuement commentés), les *Sonnets à Orphée* de Rilke, l'*Eupalinos* de Paul Valéry, la poésie de César Vallejo et de José Martí (les *Versos sencillos*) (La CP, p. 574). Ses livres préférés associent donc directement danse et poésie – puisque le dialogue socratique de Valéry sur l'architecte Eupalinos relève aussi de la prose poétique, et que Carpentier prend soin de préciser dans une chronique que les *Sonnets à Orphée* de Rilke ont été écrits en trois jours, en 1922, après que le poète « se entera de la muerte de una bella danzarina »¹. Nous reviendrons sur ces divers ouvrages de Rilke et Valéry, à la croisée de divers réseaux de sens dans le roman : le mythe d'Orphée et d'Eurydice, d'une part, et les liens entre danse, musique et architecture, d'autre part. Les deux auteurs latino-américains – César Vallejo (1892-1938), poète péruvien et José Martí (1853-1895), écrivain et homme politique cubain – rassemblent quant à eux quelques-uns des thèmes principaux du roman : l'œuvre du premier chante la souffrance et la solidarité humaine tandis que le second, dont il sera également beaucoup question à Baracoa, représente la figure du héros de l'indépendance cubaine et, par extension, hispano-américaine toute entière. Ils renvoient aussi à la transculturation de Vera et à sa progressive assimilation de la culture américaine, cubaine en particulier.

¹ Alejo CARPENTIER, « Hace 25 años moría Rilke » (Caracas, *El Nacional*, 18/07/1952), in *Letra y Solfa*, 6. *Literatura / Autores, op. cit.*, p. 46.

Ainsi, sublimés par l'Art, Vera l'esthète revendiquée trouve avec bonheur dans la littérature, la peinture ou la danse (ensemble de disciplines intégrées dans la synthèse des arts qu'est la métaphore théâtrale dans le roman), de passionnants « reportages et nouvelles » (voir citation ci-dessous), de l'action, les représentations des grands drames, fêtes ou événements historiques plus séduisants et intéressants encore que dans le Réel. Trois domaines de l'Art distincts donc, convoquant une nouvelle fois des artistes de disciplines, de nationalités et d'époques bien différentes, associés dans une mosaïque qui se présente comme une sorte d'œuvre totale miniature, tendant vers l'intemporel, l'universel : idéal probable de Carpentier et son œuvre totalisante. Pour appuyer sa démonstration, Vera enrichit l'univers de la peinture et cite donc un chapelet de références picturales, qui sont, comme bien souvent dans le roman, les échos des opinions du personnage, nourrissant son propos, le cautionnant, ou lui donnant une autorité :

Bien había afirmado un esteta inglés que ninguna persona realmente distinguida podía vivir en alojamiento cuyas ventanas diesen a la calle. [...] Altas y nobles ventanas eran, en cambio, las que para un espíritu superior se abrían, con marcos dorados, sobre paisajes del Patinir, silenciosos patios de Vermeer, o las plazas públicas, ornadas de prodigiosos monumentos, de Jean-Antoine Caron. Para noticias, grandes noticias, teníamos bastante con las del Entierro del Conde de Orgaz; para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de Goya en la Feria de San Isidro, las de Guardi con sus mascaradas venecianas, las de James Ensor, con sus carnavales de Flandes; para sucesos, grandes sucesos, el que presenciaron los discípulos de Emaús a la luz de un candil encendido por Rembrandt; para reportajes, grandes reportajes, los del rapto de las Sabinas, la degollación de los Inocentes, o la suntuosa crónica, dada por David, de la ceremonia de la coronación de Napoleón... (La CP, V, 26, pp. 470-71)

L'on voit bien que la peinture, loin d'être l'apanage d'Enrique, est tout aussi fondamentale dans la culture de Vera, qui la limite ici au passé "classique", laissant plutôt l'avant-garde pour ses évocations de décors et costumes des Ballets russes. Elle cite même *L'Enterrement du comte d'Orgaz* qu'Enrique avait déjà érigé en œuvre intemporelle et fondatrice¹.

La longue énumération picturale de cette citation, belle mais touffue, est soigneusement sélectionnée et structurée pour servir la démonstration de l'universalité et de la variété de l'Art, permettant en quelque sorte à la narratrice d'y vivre en autarcie. Les peintres cités² sont d'abord représentatifs des

¹ Voir *supra*, dans la Première Partie, notre passage sur Le Greco, p. 183.

² Pour plus de détails sur chacun d'eux, nous renvoyons à l'Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques dans La CP. Seuls les peintres qui ne sont qu'implicitement évoqués feront l'objet d'une note.

principales nationalités de l'art pictural occidental : peinture flamande (Joachim Patinir, Jan Vermeer, Rembrandt, James Ensor), peinture italienne (Francesco Guardi), peinture française (Antoine Caron, Jacques-Louis David), et bien sûr peinture espagnole (Le Greco, Francisco de Goya) ; tout autant que de ses grandes périodes : Renaissance (Patinir, Caron, Le Greco), Baroque (Vermeer de Delft, Rembrandt), Lumières (Guardi, J.-L. David, Goya) et Romantisme (Ensor).

Quant aux tableaux cités ou évoqués, ils sont autant d'exemples, selon la narratrice, d'un mode de connaissance par l'art autrement plus raffiné, varié et intelligent que la presse. Ils offrent, en premier lieu, des représentations de tous les types d'espaces, qu'ils soient extérieurs, soit à la ville (les places publiques fantastiques de Caron¹), soit à la campagne (mystérieux paysages de Patinir²), aussi bien qu'intérieurs (les « patios silenciosos » de Vermeer³). La peinture ne manque effectivement pas non plus de tous types de « grandes fêtes » ou

¹ On peut penser aux tableaux maniéristes de CARON, *Arrestation et supplice de Thomas More, La Sibylle de Tibur* (1580, Louvre) – consultée par l'empereur Auguste –, ou *Les Massacres des Triumvirats* (1566) –ceux de Rome par le Triumvirat d'Octave César, Antoine et Lépide. Dans tous ces tableaux, on trouve effectivement des places ornées de monuments fictifs (« prodigiosos », dit Vera), qui montrent le goût de Caron pour l'architecture fantastique.

² Pourquoi pas le *Passage du Styx* (Prado) ou *Paysage avec saint Christophe portant l'enfant Jésus* (nouvelle acquisition Musée de Flandres, Cassel), comme propose García Castro (« La pintura en las dos últimas obras de Carpentier... », *art. cit.*, pp. 263-64), quoique ce second tableau n'est pas le plus représentatif des paysages de PATINIR en raison du gros plan sur les deux personnages. Mais on pourrait penser aussi, par exemple, à *Repos durant la fuite en Égypte* (Musée des Beaux-Arts d'Anvers), *La Multiplication des pains* (Escorial, Espagne) ou *Saint Jérôme dans le désert* (Louvre). Tous ces paysages, auxquels Patinir est le premier à donner une telle importance dans la peinture flamande en en faisant le sujet principal de ses tableaux, sont remplis de mystérieux escarpements rocheux et baignés d'une lumière très caractéristique du peintre. « Le paysage de Patinir, à mettre en relation avec l'intérêt pour les découvertes géographiques, est vu à vol d'oiseau et s'étend jusqu'à l'horizon avec des plans scandés en profondeur par des coulisses formées d'arbres ou de pics rocheux. Les vues sont rendues dans des couleurs entièrement choisies dans une gamme de verts, de bleus et de violets, et doivent leur extraordinaire suggestion au singulier mélange d'éléments fantastiques et de détails représentés avec une précision minutieuse. » (Lucio FELICI [dir.], « Patinier ou Patenier ou Patinir, Joachim », *Encyclopédie de l'art, op. cit.*, p. 771).

³ García Castro (*art. cit.*, p. 264) s'est évertué à chercher littéralement des « patios », très rares dans la peinture de VERMEER, guère trouvables selon lui que, curieusement, dans *Vue de Delft* (v. 1661, Royal Picture Gallery, La Haye) et *Rue de Delft* ou *La Ruelle* (v. 1661, Rijksmuseum, Amsterdam)... Pour notre part, nous pensons que Carpentier veut faire allusion plus généralement aux intérieurs de Vermeer, dans ses tableaux les plus connus puisque l'allusion est insérée dans une liste de très grands classiques : suggérons par exemple *L'Astronome* (v. 1668, Louvre) ou *Le Géographe* (v. 1669, Städel Museum, Francfort), ou bien, au Rijksmuseum d'Amsterdam, *La Laitière* (1660-61) et *La Femme en bleu lisant une lettre* (v. 1662-65)... Les cadres de ces personnages sont presque toujours les mêmes : lumière filtrant par une fenêtre à gauche du tableau, dallage au sol, carte géographique géante sur le mur du fond, et effectivement une ambiance silencieuse de recueillement et de concentration dans laquelle chacun de ces personnages se livre à son activité... : « [...] une peinture de genre caractérisée par des éléments narratifs réduits au minimum, une description très nette et apparemment impassible [...] ; chaque détail acquiert une vitalité particulière et une « présence » mystérieuse et puissante tandis que toute l'image s'emplit d'une prodigieuse unité atmosphérique et émotionnelle. La « **vie silencieuse des choses** » semble reflétée par un miroir clair et net [...] » (Lucio FELICI [dir.], « Vermeer Jan », *Encyclopédie de l'art, op. cit.*, p. 1045, nous soulignons).

“événements”, religieux, militaires ou civils : une cérémonie funéraire d’abord, avec *L’Enterrement du comte d’Orgaz*, sur un thème légendaire médiéval, célébrant la reconnaissance officielle d’un miracle survenu lors des obsèques du seigneur d’Orgaz en 1323¹ ; des scènes bibliques avec *Les Pèlerins d’Emmaüs* de Rembrandt (quoique sans chandelle², contrairement à ce que se remémore Vera) ou *Le Massacre des Innocents*³, ceux de Guido Reni ou bien de Nicolas Poussin, par exemple ; des fêtes populaires mi-citadines, mi-champêtres comme dans *La Feria de Madrid* et *La pradera de San Isidro* (deux tableaux du Musée du Prado qui appartiennent à la même veine des compositions décoratives de cette période de Goya, et que Carpentier fusionne probablement par erreur en *Feria de San Isidro*⁴), ou bien les carnivals, vénitiens chez Guardi⁵ (« mascaradas venecianas »), dont certaines descriptions de *Concierto barroco* s’étaient

¹ *L’Enterrement du comte d’Orgaz* représente la procession funéraire et la gloire céleste unies dans une composition très élaborée, traduisant le mystère du passage de l’âme de la terre au ciel.

² Cette allusion renvoie à une scène plusieurs fois reproduite par REMBRANDT, dont un petit tableau de 1628, *Les Pèlerins d’Emmaüs* (Musée Jacquemard-André, Paris), un second de 1633, *Pèlerins d’Emmaüs*, et un autre, plus connu, au Louvre, de 1648, *Le Christ se révélant aux pèlerins d’Emmaüs* (une réalisation d’élève de l’atelier de Rembrandt, de 1660, *Les Pèlerins d’Emmaüs* est aussi au Louvre). Dans aucun des trois tableaux n’apparaît une chandelle, comme le souligne également García Castro (*art. cit.*, p. 264) et d’autant moins dans le dernier où la scène semble éclairée par la lumière du jour, qui entre probablement par une fenêtre sur la gauche. Dans les premiers tableaux, néanmoins, la scène se déroule en intérieur, de nuit, mais sans visibilité de la source de l’éclairage, en-dehors de l’auréole qui semble émaner de Jésus lui-même. Nous avons trouvé un autre tableau qui serait plus proche de la description de Vera et avec lequel Carpentier confond peut-être, mais qui n’est pas de Rembrandt : *Les Disciples d’Emmaüs* (1622, Musée des Arts Anciens de Bruxelles) d’Abraham BLOEMAERT, où les quatre personnages sont éclairés par deux bougies posées sur la table.

³ L’artiste du tableau n’est pas cité par Vera, mais l’un des tableaux les plus connus sur ce thème est sans doute de GUIDO RENI (parfois dit en français LE GUIDE (1575 - Bologne 1642). Peintre italien, actif à Rome et surtout à Bologne, influencé par les Carrache, mais fasciné par Raphaël, il porta le classicisme à un haut degré de raffinement et de lyrisme. Son *Massacre des Innocents* (pinacothèque de Bologne) représente le meurtre des enfants de moins de deux ans ordonné par Hérode le Grand craignant la rivalité d’un futur Messie (évangile de Matthieu). On peut penser aussi au tableau homonyme de Nicolas POUSSIN (1628-29), qui a réalisé par ailleurs plusieurs *Enlèvement des Sabines* auquel le *Massacre des Innocents* est associé dans l’évocation de Vera (voir *infra*).

⁴ *La pradera de San Isidro*, tableau de 1788, incarne le sommet de cet art aimable de GOYA, avec une foule bigarrée au premier plan et, au fond, la silhouette de Madrid étonnamment claire.

⁵ Maître d’un style nerveux et scintillant, GUARDI a représenté Venise, ses monuments, ses fêtes ainsi que les jeux changeants de son ciel et de ses eaux. Il est assez surprenant toutefois que Carpentier le cite pour les masques, peu nombreux dans ses tableaux, Guardi étant plutôt spécialisé dans les *vedute* (vues de Venise) et grandes cérémonies ; tandis que Pietro LONGHI aurait été beaucoup plus indiqué pour les représentations du Carnaval vénitien et ses personnages masqués (par exemple dans *Il Ridotto* (v. 1740), *Le Foyer des masques* ou les divers tableaux du Ca’ Rezzonico de Venise, dont *Entretien entre des loups*, *La Vendeuse de parfums* ou le célèbre *Rhinocéros*). On peut suggérer cependant *Il Ridotto* de Guardi (deux versions, dont une au Met. de New York), ou bien le *Réduit du palais Dandolo à San Moisè* (musée Ca’ Rezzonico de Venise), « vue d’intérieur » d’une salle de jeu où évolue une foule de personnages masqués. En tous cas, les tableaux proposés par García Castro (*art. cit.*, p. 264), *La fiera della Sensa* ou *La Regata*, ne montrent pas de masques.

inspirées, ou flamands chez Ensor¹ (« carnavales de Flandes ») ; scènes historico-légendaires, comme dans *L'Enlèvement des Sabines*², soit de Poussin soit de Rubens ; scènes historiques et politiques enfin, avec la peinture par J.-L. David du couronnement de Napoléon, déclinée en deux œuvres, *Le Sacre de l'empereur Napoléon I^{er}* (1805-1807, Louvre)³, et *La Distribution des aigles* (1810, Versailles).

Cette préférence, chez Vera, des grands tableaux à la simple réalité, nous semble encore toute proustienne. Elle peut être rapprochée d'un trait caractéristique de la grand'mère du Narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, véritable esthète à sa manière, elle aussi. Dans *Combray*, le Narrateur énumère par exemple les représentations de beaux paysages ou de grands lieux qu'elle a coutume de lui offrir, mais dont l'esthétique en soi ne suffit pas : une reproduction de Corot (pour la Cathédrale de Chartres), d'Hubert Robert (pour les Grandes Eaux de Saint-Cloud) ou de Turner (pour le Vésuve), qui « faisait un degré d'art de plus »⁴, est donc cent fois préférée à de fidèles mais banales photographies.

En réalité, elle ne se résignait jamais à rien acheter dont on ne pût tirer un profit intellectuel, et surtout celui que nous procurent les belles choses en nous apprenant à chercher notre plaisir ailleurs que dans les satisfactions du bien-être et de la vanité. [...] Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies de monuments ou de paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie⁵.

C'est toute une conception de l'art qui s'exprime à travers cette anecdote : la grand'mère s'oppose systématiquement à « l'utilité » des objets et leur banalité commerciale, leur préférant toujours (ce qui se traduit dans ses cadeaux) des objets anciens, passés, qui ont une histoire (l'exemple humoristique des vieux fauteuils, qui ont une âme mais qui s'effondrent, l'atteste), plutôt qu'un objet

¹ James ENSOR représenta très souvent des masques, évoquant le Carnaval, mais souvent associés au thème de la mort, comme dans *La Mort et les masques* (1897, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Liège), *Masques raillant la mort* (1888) et *Ensor aux masques* (1899, Menard Art Museum, Aichi, Japon).

² L'artiste du tableau n'est pas cité par Vera. Nicolas POUSSIN a représenté cette scène plusieurs fois, dont deux tableaux en particulier (1633-35, MoMA et v. 1640, Louvre). On pourrait penser aussi au tableau de RUBENS de la même époque (v. 1635-40, National Gallery de Londres). Selon la légende de l'histoire de Rome primitive, Romulus et les Romains enlevèrent les femmes des Sabins pour peupler leur ville. La guerre qui suivit se termina par une réconciliation entre les deux peuples grâce à l'intervention des Sabines.

³ Pour plus de détails, voir notre Annexe II.2.2. Œuvres des arts plastiques dans La CP.

⁴ Marcel PROUST, *Combray, À la recherche du temps perdu*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome I, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

« utilitaire » (un simple fauteuil tout neuf et solide). De même privilégie-t-elle toujours une œuvre d'art – une gravure, un tableau –, réalisée par un artiste. C'est que la grand'mère a besoin, pour supporter les objets, « d'y introduire comme plusieurs “épaisseurs” d'art »¹, qui les écartent de la trivialité du réel : l'art est son médiateur au monde.

I.1.1. Le geste et le corps contre la parole et le langage

Outre la défiance vis-à-vis de l'écrit non littéraire (la presse en est la manifestation la plus prononcée), la Vera esthète montre une suspicion et un rejet plus larges pour tout type de discours qui ne relèverait pas de l'Art : les mots mêmes lui sont douteux. Pour une danseuse, cela n'est pas surprenant, puisque sa forme d'expression, son langage, n'est pas verbal, il est avant tout corporel. Le corps étant son principal “outil” de travail et, en tant que tel, au centre de sa vie quotidienne (l'entraînement sans relâche), il est son moyen privilégié de production d'un *énoncé* plus vrai et plus authentique que la parole. Le mouvement, le geste (et donc l'action) prennent le pas sur le langage et tout ce qui le compose (mots, idées, concepts, bref, toute construction de l'esprit...).

En effet, dès le début du roman, elle se trouve en conflit, en compétition même – elle, symbole de la corporéité dansante bien concrète – avec « *la Idea* », symbole de l'abstraction mentale. L'annonce par Jean-Claude de son maintien dans les Brigades Internationales après sa sortie d'hôpital, alors qu'elle avait l'espoir secret de le ramener en France après sa guérison, la fait sombrer dans le désarroi. Qu'il l'ait quittée et qu'il l'abandonne encore au profit d'une croyance en des « *Idées* » (le communisme, la lutte révolutionnaire), fussent-ils des idéaux, la blesse profondément. Elle se sent presque trahie, trompée dans sa chair par une rivale abstraite :

Aquí se rompía un entrañable convenio de dos por la irrupción de un tercero en discordia. Y ese tercero en discordia no era una persona semejante a mí [...] sino una *Idea*, algo impalpable, sin carne donde herir, sin imagen destructible: algo pavorosamente llamado *Idea*. Fuerza invisible y casi abstracta que me arrebatava lo único que me fuese indispensable en el mundo... (La CP, II, 14, p. 289)

De même, plus loin, elle gémit :

[...] mi desesperanza causada por una idea - la *Idea*, la eterna *Idea*, religiosa o política, unida siempre a la existencia de un sacrificio, *Idea* a la que estaba

¹ *Ibid.*, p. 40.

pagando el tributo de mí misma sin haberla aceptado jamás. (La CP, II, 16, p. 309)

Ce sentiment de trahison, qui s'exprime en termes de dépit amoureux, ne fait alors que renforcer son hostilité envers toute idéologie, tout processus révolutionnaire ou engagement politique. Elle s'insurge contre l'idéalisation qui se nourrirait de sacrifices, contre la foi en des idéaux qui trouverait son expression dans la lutte et la guerre : on en trouvera un prolongement dans sa vision du *Sacre du printemps* dont elle élimine tout sacrifice. Refusant de planer vers des idéaux abstraits, elle s'accroche au contraire au sol (« El suelo. A ras del suelo. », La CP, I, 1, p. 95), elle s'y enracine. Pour s'élever, il faut chercher le sol, disent les professeurs de danse. Son métier, malgré (ou à cause de) l'obsession d'élévation physique, lui impose de vivre terre à terre, d'être attentive à la ligne horizontale de la surface terrestre, des planches, de son "plateau", et non dans une sphère clôturée d'idées qui lui semblent illusoire et vouées à l'échec. C'est pourtant un autre type de "bulle" que le monde de la scène dans lequel elle s'enferme, nous le verrons.

Autre preuve flagrante de la réticence au langage de Vera : elle ne se confie pas ou peu, ne parle guère autour d'elle de sa vie, de ses expériences, hormis ce qu'elle raconte au lecteur, mais qui, dans le pacte de lecture, n'est pas censé être un de ses interlocuteurs... Cela s'observe surtout, dans l'économie du récit, par la disproportion entre les confidences que lui fait Enrique et celles qu'à son tour elle lui livre. Enrique ne nous rapporte qu'en de très rares occasions ce que lui raconte Vera, tandis que de longs chapitres entiers sont consacrés aux dires d'Enrique rapportés par Vera, dès le début du roman. Enrique est donc prompt à raconter, à se confier, à dialoguer ou plutôt à monologuer face à une Vera qui l'écoute mais ne dit mot. Tout ce que l'on saura du passé de Vera ne sera pas issu de ses confessions à l'autre, mais seulement de ses réflexions intérieures, de ses propres souvenirs, que la narration à la première personne donne au lecteur l'illusion de pénétrer. En réalité, Vera, contrairement à Enrique, s'expose justement aux autres par d'autres moyens que les mots :

[...] me proyectaba [...] al futuro [...] donde [...] la danza se encaminara hacia una intensidad de expresión desconocida hasta ahora. Todavía el inagotable cuerpo humano, con su caudal de recursos expresivos, tenía muchos idiomas por inventar. (La CP, VI, 32, p. 575)

L'emploi par Vera du terme « idiomas » pour désigner des voies d'expression corporelle est assez caractéristique. Anticipant cette opinion de Vera,

Carpentier précisait déjà, dans une chronique consacrée à Alicia Alonso, une conception de la danse comme pouvoir d'expression supérieur, comme langage producteur de messages que la parole ne peut dire, atteignant l'universel puisque « rebasando las insuficiencias de las palabras y las fronteras de los idiomas », et dont le geste « desafía las limitaciones descriptivas del lenguaje »¹. Il puisait probablement dans les développements de Valéry sur la danse, notamment dans *L'Âme et la danse* (dont nous examinerons la portée dans La CP), *Philosophie de la danse* et *Degas danse dessin* (« De la danse »), pour forger ce que Rey Alfonso a nommé le « concepto carpenteriano de la danza »². À l'inverse, toute appropriation ou acquisition du savoir doit aussi, chez Vera, passer par le corps, par une expérience sensorielle. Le chorégraphe Maurice Béjart explique par exemple ce phénomène propre aux danseurs :

Les danseurs doivent comprendre à l'aide de leurs muscles. On les accuse de n'être que des corps mais, du fait de cette compréhension intuitive, très exacte, ils perçoivent d'une façon totale. Je crois qu'on comprend mieux par le corps d'abord, puis ensuite le cerveau agit. Mais il est très important que la chair soit atteinte d'emblée. C'est grâce à cette technique rigoureuse que le danseur parvient à une vérité [...]³.

« Vérité » du corps, donc, comme ce que recherche une Vera prédestinée par son prénom (« la Vera veraz », La CP, p. 584). Le corps dansant, contrairement à la parole, ne ment pas, le *geste* se montre pour ce qu'il est, à nu, porteur de connaissance et de vérité humaine, procurant un plaisir pur et désintéressé :

Y bailar, bailar, bailar siempre. Vivir más arriba de los engorros cotidianos. Vivir en el gesto, en el aligeramiento de mí misma, en el ritmo y en la música... (La CP, VII, 36, p. 650)

Au point que Vera, même au beau milieu d'un spectacle envoûtant, au cœur même de la représentation artistique pourtant, va jusqu'à se fermer aux paroles du chanteur Paul Robeson, très orientées idéologiquement, il est vrai, et choisies à dessein par Carpentier, pendant le fabuleux concert donné à Benicassim en pleine Guerre Civile espagnole, auquel elle assiste en compagnie de Jean-Claude, Enrique et Gaspar :

Pero lo dicho en lo clamado, lo afirmado en lo cantado, no me alcanzaba,

¹ Alejo CARPENTIER, « Nada en la danza le es ajeno », in *Ese músico...*, op. cit., tome 3, p. 41.

² Francisco REY ALFONSO, « Concepto carpenteriano de la danza », La Havane, *Imán*, 3, 1986, pp. 122-130.

³ Maurice BÉJART, cité par Marie-Françoise CHRISTOUT dans *Béjart*, Paris, Chiron, Coll. La recherche en danse, 1988, chap. IX, p. 197.

dejándome a solas con la música deslastrada de todo discurso. La música me llegaba a las entrañas, sin quebrar la coraza que me defendía de las palabras. Me sabía más fuerte que las palabras y nunca se me había conquistado con palabras. (La CP, II, 13, pp. 258-259)

Seule la musique a le pouvoir de la séduire, de l'enivrer, et non pas les paroles. Les mots, contre lesquels elle s'est toujours « défendue » quels qu'ils soient, ne passent pas la barrière (la « coraza ») de sa sensibilité. Elle ajoute :

Pero, en el gigante Paul Robeson hallaba yo otra fuerza de convencimiento, totalmente independiente de las palabras que acarrea : fuerza del arte, de la elocuencia trascendida, magnificada, universal y sin tiempo, debidas a una presencia todopoderosa que, en terreno muy distinto, hubiese sido la de Anna Pávlova. (La CP, II, 13, p. 259)

Se méfiant du langage fallacieux donc, Vera lui oppose toute forme d'expression qui fait appel directement aux sens : musique, danse. C'est sur ce postulat qu'elle fonde la comparaison et l'association entre le chanteur Paul Robeson et Anna Pavlova, si célèbre pour l'émotion intense qu'elle suscitait, par le mouvement dansé seul, dans le public.

Après la politique et l'idéologie, arts du discours et de la rhétorique s'il en est, puis la presse, d'autres pratiques fondées sur le langage, le discours, sont aussi condamnées chez Vera : la religion (« Yo en nada tengo fe -ni siquiera en los iconos », La CP, II, 15, p. 301) ou la psychanalyse. Son opinion sur cette dernière discipline est clairement établie à la mort de Jean-Claude, lorsqu'elle sombre dans une dépression au point de ne pouvoir ni travailler ni réagir. Pour tenter d'y remédier, ses amis du ballet l'emmènent chez un psychanalyste. Le bienfait qu'elle en retire ne viendra pas de la consultation proprement dite, mais au contraire d'une aversion telle que l'héroïne sort brutalement de sa léthargie :

Y digo que *desperté* porque se produjo en mí un estallido debido a una brusca toma de conciencia de lo ridículo de la situación. Yo que siempre me había burlado de los que buscaban en el psicoanálisis un remedio para eludir conflictos debidos a sus propias imprevisiones, perezas o vicios [...] ; yo que siempre me había mofado de quienes buscaban en el psicoanalista un híbrido de médico y confesor [...], me hallaba ahora ante un psicoanalista que trataba de penetrar sigilosamente en un subconsciente sin misterios ni escondrijos. —“¡No pierda su tiempo!” —grité, repentinamente devuelta a la realidad, con una reacción colérica, elemental, semejante a la que hubiese podido tener cualquier campesina, cualquier simple mujer, en semejante trance: “¡Me mataron a mi hombre! ¿Está claro? ¡Me mataron a mi hombre!”... (La CP, II, 16, p. 307)

La revendication d'une réaction de « paysanne », de « simple femme », est claire, quoique stéréotypée : c'est bien l'attachement à la terre qui la fait vivre et structure sa personnalité, et qui rend inutile le recours au langage et l'exploration

du subconscient. Vera livre ici les clés de ses mécanismes psychiques : elle est persuadée de n'avoir rien à cacher (« un subconscient sans mystères ni replis »), ni aucun traumatisme à analyser (en réalité ils la rongent et n'affleureront qu'à Baracoa) ; elle considère les analysants comme des faibles (par opposition à sa force de danseuse, qui connaît son corps). Pouvoir du geste supérieur au langage donc, Vera ne fait confiance qu'au corps et au travail : sa vraie thérapie sera la reprise d'un entraînement acharné et l'interprétation d'une multitude de spectacles programmés.

Le langage, en effet, peut créer une infinité de concepts, d'objets réels ou irréels, vrais ou faux. Il a même le pouvoir de donner existence aux choses, comme le Verbe divin. Pouvoir créatif débordant, il décuple donc les possibilités de mensonge, aux autres et à soi-même en particulier : refoulement, refus de voir la réalité en face, sont des exemples de perversion de la pensée. Le corps, lui, ne ment pas, on ne peut pas tricher avec lui car il est soumis à des contraintes internes et externes auxquelles il ne peut échapper. Outre sa soumission aux lois physiques de la pesanteur, de l'ossature et des muscles du corps, la danse, comme tout art, ne s'accommode pas de complaisance, ni du public ni de l'interprète.

On peut d'ailleurs élargir cette loi à tout sport de haut niveau : Michel Serres, pour figurer ce qu'est l'écriture rigoureuse et honnête, expose par exemple les vertus de l'escalade en montagne. Il établit ce parallèle entre le grimpeur et l'écrivain, entre l'entraînement du corps et l'authenticité de la pensée. En effet, pendant l'escalade, un seul doute ou faux-pas, la moindre hésitation, peuvent compromettre la vie du sportif ; ainsi en est-il de même pour le penseur :

[...] si d'aventure il lâchait une prise ou ne la voyait pas, il volerait, pantin désarticulé, au bas de la beauté. [...] Parce que l'écriture pardonne aussi peu que la montagne, [...] [le métier] d'écrivain réel demande au corps total et à sa seule singularité un engagement solitaire. [...] Spécifique, particulier, original, le corps entier invente ; la tête aime à répéter. Elle, sotté ; lui, génial. Que n'ai-je appris plus tôt sa force créatrice, que n'ai-je compris que seul le corps glorieux pouvait passer pour réel¹.

Le philosophe, dont la réflexion nous semble ici particulièrement illustrative de la conception du corps et de l'esprit chez Vera, conclut ainsi :

[...] surtout, entraînez le corps et faites-lui confiance, car il se souvient de tout sans poids ni encombrement. Seule notre chair divine nous distingue des machines ; l'intelligence humaine se distingue de l'artificielle par le corps, seul².

¹ Michel SERRES, *Variations sur le corps*, op. cit., "Métamorphose. Le corps écrit", pp. 9-10.

² *Idem*.

Voilà une conception originale de l'honnêteté intellectuelle autant que du pouvoir créatif, qui passent tous deux avant tout par le corps et son entraînement. Elle illustre l'obtention d'une vérité par le corps¹ qui nous semble proche de ce que recherche cette Vera « veraz ». Une authenticité de l'être dans son rapport au monde, qui passerait par des affirmations du corps plus vraies que celles du raisonnement. La danse se conçoit d'ailleurs comme un langage qui conduirait directement, par le corps, non seulement à l'émotion, mais aussi à la connaissance.

Un dernier exemple nous semble à ce propos particulièrement significatif dans le roman : l'aversion de Vera pour la publicité. C'est un trait commun avec Enrique, d'ailleurs, qui la critique violemment aussi, notamment à travers les longues descriptions de la ville de New York², saturée de panneaux lumineux publicitaires. Art de vendre, de convaincre par le message, sa rhétorique est souvent artificielle, voire mensongère, bref, inauthentique. La publicité intensifie la séduction du langage. C'est pourquoi le personnage de José Antonio, dont le *design* publicitaire est devenu le métier, comme nous l'avons expliqué, bascule dans le camp des inauthentiques, voire des traîtres. Vera ne le supporte (et ne l'apprécie même, peu à peu) que parce qu'il prend suffisamment de distance pour s'en moquer dans une sorte d'autodérision salvatrice, mais de courte durée. Elle méprise toutefois cet univers mercantile et surfait, capitaliste, trompeur, qualifié de « *oficio de pícaros* », si incompatible en apparence avec l'homme par ailleurs raffiné et intelligent qu'elle connaît :

[...] le pregunté muy francamente por qué, si no se sentía con valor suficiente para arrostrar la pobreza heroica, aunque fecunda, del artista, persistía en ejercer un oficio que no sólo tenía por desleal sino hasta nocivo para la colectividad. (La CP, V, 28, p. 503)

La loyauté est la valeur clé qui condamne la publicité, jouant sur l'illusion des mots. Cette discipline, à la croisée de multiples autres, mêmes artistiques (musique, photographie, cinéma, peinture, poésie...), est vécue par Vera l'esthète comme une véritable perversion de l'Art dévié pour un usage lucratif. Et,

¹ Sur la quête d'une vérité humaine par le mouvement, voir aussi notre article « Paradoxes concrets de l'abstraction en danse », Marseille, revue culturelle *Détours*, juillet 2003, pp. 64-65.

² Les réflexions sur la publicité dans La CP sont d'ailleurs à rapprocher de celles des *Pasos perdidos*, où elle symbolise pour le héros narrateur à la fois l'absurdité de son métier (il écrit de la musique pour films publicitaires) et l'inauthenticité et la facticité de la mégalopole nord-américaine (cet amoncellement de panneaux lumineux), l'aliénation de l'homme moderne dans la société de consommation.

lorsqu'elle est associée aux jeux d'argent, elle atteint le summum de l'artifice dénaturé. Ainsi, charmée le soir par la poésie de la lune sur le Malecón de la Havane, Vera s'attriste douloureusement du projet d'y construire des casinos, maisons de jeux, hôtels et autres symboles de la cité capitaliste – « pollution visuelle », dit-on aujourd'hui dans les villes – dont lui parle José Antonio :

Así, los anuncios luminosos, las pirotecnias de la publicidad, desalojarían los astros y las lunas del firmamento, y, con un universal concierto de ruletas, fichas en mesas y tiros de dados, sabríase que aquí se erguía, con rascacielos iluminados por millones y millones de bombillas eléctricas, una Metrópoli del Juego, muy superior, en incitaciones, ofrecimientos y posibilidades, a la rutilante sentina de Las Vegas. (La CP, VI, 32, p. 580)

Artificieuse séductrice en ses slogans, dénaturante en outre en ses constructions, dévastatrice de paysages, destructrice de la Nature : bref, la Publicité est fausseté et artifice matérialiste contre la vérité idéale de l'Art.

Nous avons souligné, en outre, que les deux artistes “ratés” et frustrés du roman, Hans et José Antonio, terminaient leur parcours avec le métier d'animateur radiophonique, en Allemagne et à Cuba : c'est encore une autre activité qui, dans leur cas, use et joue de la parole trompeuse pour mieux basculer dans la trahison. Le paradigme, au-delà de Vera, s'applique donc à tout le système des personnages.

Cette observation du rapport de Vera au langage fait alors ressortir d'autant plus vivement le complet revirement qu'elle connaîtra à Baracoa. En effet, consignait sur papier ce qui ressemble fort à des Mémoires (clin d'œil à Karsavina, nous l'avons dit), ou du moins à une sorte de journal intime faisant le bilan de sa vie, Vera procède à une introspection qui passe par les mots puisqu'elle les matérialise par écrit. Il s'agit bien, à notre sens, d'une sorte d'autothérapie par le langage, par la formulation extériorisée des traumatismes profonds, soit exactement ce qu'elle avait violemment rejeté plus jeune devant le psychanalyste. Ainsi, comme le fait fort bien remarquer J. Rodríguez Puértolas, le grand « Libro de caja » (le *Livre de caisse*) aux feuilles quadrillées, sur lequel Vera se met à écrire notes et mémoires à Baracoa – seul support qu'elle a pu trouver dans une droguerie du coin –, est « uno de los más interesantes símbolos de la novela »¹ : il s'agit d'un livre de comptes utilisé habituellement par les

¹ Voir sa note 601, La CP, p. 643. Pour notre part, nous y voyons un nouveau parallèle avec *Los pasos perdidos*, où le héros narrateur, dans une situation semblable, coupé de la civilisation au milieu de la forêt vierge, ne trouve rien d'autre qu'un insolite cahier de collégien (« una libreta de colegial en cuya portada se lee : Cuaderno de... Perteneciente a... », *op. cit.*, p. 204)

commerçants, sur lequel sont scrupuleusement notés les créances et les dettes, le débit et le crédit auprès des clients et fournisseurs, faisant l'inventaire de ce qu'on possède et de ce qu'on doit. Véritable *bilan* (au sens premier, comptable) de sa vie, ce cahier fait bel et bien le point sur le positif et le négatif du parcours de l'héroïne, les bons et les mauvais souvenirs, les souffrances et les joies, les succès et les échecs, dans l'attente d'en faire ressortir, à défaut d'*équilibre*, un *résultat*, sinon financier, professionnel, sentimental, bref, vital. Mise au point qu'elle espère source de paix intérieure lui permettant de tourner la page :

“*Aunque encubras estas cosas en tu corazón, yo sé que de todas te has acordado*” – lée-se en el *Libro de Job*. Job eres ahora, en comparación con lo que quisiste ser. Pero, aunque hayas querido abdicar de ti misma, no puedes hacerlo. Y ahora, por exorcizar tus propios fantasmas, les sales al paso, les abres las puertas, y los invitas cada día a que hablen por tu mano en unas notas que vas acumulando, con creciente placer, en un gran *Libro de caja* [...] te dejas arrastrar – tú eres quien ya no ofreces resistencia – por los recuerdos más ordenados y coherentes que logras hacer bajar al papel gradualmente oscurecido por la tinta de tu pluma... (La CP, VII, 36, pp. 643-644)

Le retournement (par rapport au langage) opéré par Vera est donc ici expliqué : c'est le fruit d'un relâchement complet (« ya no ofreces resistencia ») que la danseuse ne s'était auparavant jamais permis pendant l'exercice de son métier, et qu'elle rend possible ou s'autorise à présent dans cette retraite volontaire, hors de l'exigeant monde de la danse. « Exorciser », « fantômes » exhumés du passé, libération de soi-même – de son inconscient – sans offrir de résistance : on ne peut s'empêcher de penser à une sorte de catharsis par l'écriture, au sens étymologique grec de purification, de “purgation des passions” (Aristote), autant qu'au sens psychanalytique de « décharge émotionnelle libératrice », liée à « l'extériorisation du souvenir d'événements traumatisants et refoulés » (Dictionnaire *Larousse*), une « réaction de libération ou de liquidation d'affects longtemps refoulés dans le subconscient et responsables d'un traumatisme psychique » (*Le Petit Robert*).

Notons au passage que cette nouvelle référence à la figure de Job¹ est loin

emprunté au fondateur de Santa Mónica de los Venados pour y écrire la musique qu'il compose. Dans les deux cas, un artiste sorti de son environnement normal, une nécessité vitale d'écrire, un lieu géographique perdu et isolé et un simple cahier détourné de sa fonction originelle (administrative et commerciale ou scolaire), comme pour affirmer le triomphe de l'art sur l'organisation prosaïque de la société... Un point important oppose néanmoins les deux personnages : pour le héros des *Pasos perdidos*, il s'agit de sa redécouverte comme artiste, tandis que pour Vera c'est un moment de relative négation de sa carrière et de son art.

¹ Cette même phrase, extraite du *Livre de Job* (10-13), apparaît comme épigraphe de la deuxième partie de *El acoso*, où elle joue un rôle de véritable pivot du récit (voir Fabrice Parisot, *Les épigraphes...*, op. cit., tome I, pp. 203-227).

d'être anecdotique. Elle prolonge nos commentaires sur l'épigraphe de la partie IV du roman¹. Vera se compare ici à Job dans sa misère autant morale que matérielle : elle a tout abandonné à la Havane, n'emportant que quelques affaires dans deux valises. Le massacre de son école est intervenu au moment où elle atteignait le point culminant de sa carrière, où elle allait vivre l'accomplissement par la représentation de son *Sacre* achevé. Il s'agissait donc d'une richesse intellectuelle, spirituelle, artistique, à laquelle elle renonce définitivement puisqu'elle n'a volontairement rien emporté avec elle qui lui rappelle l'univers de la danse (excepté ses objets fétiches de la vitrine qu'elle enfouit au fond d'une malle, symbole presque rituel d'exorcisme). Par ailleurs, Vera soulève à nouveau la question de l'injustice de sa destinée, d'une souffrance imméritée, de l'incompréhension face au malheur qui la frappe.

Carpentier va réunir subtilement tout un ensemble d'éléments donnant à la démarche de Vera valeur de cure véritablement psychanalytique. Cette réflexion de l'héroïne nous semble en marquer l'amorce :

Y, habiéndome cerrado voluntariamente todas las puertas de todo futuro, se me abren las de mi remoto pasado, promoviendo un regreso de fantasmas de ayer que, como evangeliarios llevados en procesión, me devuelven en imágenes la historia de mi infancia... (La CP, VII, 35, p. 629)

L'isolement de Baracoa est donc propice à la quête ou reconquête identitaire et à une plongée dans le passé, d'autant que la ville est décrite comme un lieu a-temporel, presque a-culturel, a-historique², la page blanche qui laisse place à l'écriture.

[...] nada, aquí, prolonga mi pasado, ni se asocia a imágenes recientes, ni se vincula con mis íntimas cronologías. (La CP, VII, 35, p. 621)

Ahora sí podrá recobrar la paz, recuperar mi calma interior en el anonimato y el renunciamiento que he venido a buscar en este olvidado rincón de la isla - por no decir : del planeta. (*Idem.*, p. 625)

Apparaît alors la figure qui manquait au bon déroulement de cette récupération du passé, de ce qui ressemble bien à une "analyse" : le "Docteur", plus psychologue que psychanalyste, personnage discret mais pourtant fondamental dans cet épisode du roman. Pudiquement nommé de cette seule

¹ Voir *supra*, dans la Première Partie, le chap. I.1.1.2. Une nouvelle forme du don, p. 117.

² Nous développerons cette affirmation plus loin dans cette Deuxième Partie, au chap. II.4. Les villes sous le regard des artistes, p. 490.

façon, « el Doctor » ou « el médico », sans qu'on sache jamais ni son nom ni sa compétence précise, Vera le présente ainsi :

Pero la Época no tardó en colárseme, subrepticamente, dentro de la casa, en la persona de un médico a quien había llamado para que me aliviara de achaques relacionados con el ya previsible agotamiento de mis manantiales profundos. De fornida cabellera blanca sobre un rostro joven a pesar de la edad, era el Doctor una simpática mezcla de sabio, diletante, historiador, arqueólogo, bibliófilo, coleccionista de enseres líticos, puntas de flechas y cuchillos de sílex – además de ser filatélico y buscador de fósiles – como sólo suelen encontrarse, con tal diversidad y amenidad de aficiones, en las pequeñas ciudades de provincia. (La CP, VII, 35, pp. 627-628)

Le Docteur, sans doute un généraliste polyvalent dont ont besoin les villages ou les campagnes, semble donc au départ sollicité plus pour les symptômes somatiques des douleurs psychiques de Vera que pour traiter la racine du problème (la souffrance morale en elle-même). Mais, ancré par goût dans le passé (« historien, archéologue, collectionneur », « philatéliste », etc.), de soigneur du corps, il va vite devenir guérisseur de l'âme, confident de Vera, ami et fidèle compagnon. Il incarne le lien entre Vera, le passé, le présent et la réalité (par la réintroduction de « l'époque » dans son quotidien), jouant le rôle de guide – dans sa vieille Ford « héroïque » – à travers la géographie et l'histoire de la région, et d'informateur drôle et cultivé (chacune de ses visites est l'occasion de lui apporter des nouvelles et de la lecture). Il a de plus une série de points communs avec Vera, source de leur connivence et matière de leurs conversations : il connaît Paris (toujours référence chez Carpentier) où il a complété sa formation, et il est surtout doté d'une grande sensibilité artistique – passionné d'opéra et de littérature, mais non adepte de ballet, ce qui convient à Vera qui ne veut pas en parler pour l'instant, quoique de nombreuses réminiscences de sa carrière envahissent ses méditations.

Le Docteur est donc un personnage de confiance, apaisant et expérimenté – caractéristiques extériorisées par l'aspect de sa docte chevelure blanche. C'est par la succession de ses “visites” que cet archéologue psychique va faire remonter à la surface, subtilement, le passé, les souvenirs, les douleurs enfouies de sa patiente, tout en conservant bien sûr une neutralité toute déontologique sans laquelle Vera se bloquerait : en somme, un vrai rôle de thérapeute qui amènerait sa patiente à toucher les zones sensibles, en suggérant mais sans trop intervenir y compris en matière de politique :

Fingí que no entendía lo que quería decirme. Esto podía ser un sondaje, una manera de hacerme hablar. (La CP, VII, 35, p. 628)

Cette réflexion de Vera suit l'évocation des préparatifs de la Révolution de 1959 qui se trament dans les montagnes proches (la *Sierra Madre*), auxquels participe son danseur Calixto, révolution dont elle ne veut bien sûr pas entendre parler. Pourtant, le Docteur sera à ses côtés le jour où, depuis sa fenêtre, Vera crie à l'unisson avec le peuple dans la rue : « Viva la Revolución ! » (La CP, VII, 38, p. 687). À travers ses conseils sur la lecture des écrits d'abord purement littéraires puis progressivement historico-politiques de José Martí, il a réussi à initier Vera à l'artiste mais aussi à l'engagé, au politique, au combattant. Elle se passionne pour la biographie de « el Apóstol de la Independencia », figure emblématique sacrée pour la Révolution cubaine : on y voit la trace de la propre admiration de Carpentier pour José Martí, pour sa culture, son encyclopédisme (peut-être un des rares, avec Alfonso Reyes, à pouvoir impressionner notre auteur, si érudit), son engagement aussi, bien sûr, conforme à l'idéal de la mission de l'artiste telle qu'il la conçoit. Ce héros de l'Histoire était un homme de lettres, poète autant que politique, engagé dans le vif de la société au point de faire sacrifice de sa vie, et c'est en artiste que Vera reconnaît la grandeur d'un art désintéressé voué aux autres. Martí sera le premier maillon de l'évolution de la danseuse vers la Révolution.

Le Docteur a également compris que le mode privilégié de connaissance du monde chez Vera était sensoriel, concret : elle a besoin de voir, de sentir, de toucher. Moins attirée par l'apprentissage théorique de l'Histoire, elle est sensible à l'appropriation physique des choses, des lieux, et demande à son ami, collectionneur d'un passé concret, de l'amener sur le théâtre de la mort du Héros :

Y pocos días después, Martí caería en Dos Ríos. Pido a mi amigo que me lleve a ese lugar histórico. (La CP, VII, 36, p. 641)

S'identifiant d'abord à ses idées et idéaux, valeurs qu'elle partage depuis longtemps (la lutte pour l'égalité des races, pour le statut du Noir dans la société cubaine), Vera admire bientôt les actes et combats concrets de Martí, politiques et militaires. Le Docteur a donc réussi à la faire advenir à elle-même, à l'amener à ne plus fuir ses propres « fantômes » (dont fait partie chez elle toute idée de révolution) mais à les regarder en face et à les accepter. Elle prend conscience que ses valeurs profondes et ses propres idéaux étaient et sont les mêmes que ceux des militants révolutionnaires, et que lutter à contresens serait (a été) se trahir elle-même, ou en tous cas se priver d'un épanouissement cohérent et harmonieux avec la société.

I.1.2. Reflets proustiens du monde réel

Il eut été surprenant que dans cette revendication esthétisante de Vera, Proust n'eût pas sa place. Or, les seules allusions explicites à *La Recherche* dans La CP appartiennent à Enrique, nous l'avons vu¹. Mais il faut revenir à l'enfance de Vera – clin d'œil évidemment symbolique au jeune narrateur de *Combray* –, période de la vie où tout se cristallise et notamment la future vocation, pour voir apparaître un élément proustien immédiatement reconnaissable et caractéristique d'un certain regard sur le monde, d'une perception par l'illusion artistique et optique : la lanterne magique².

Además, nuestro agente-corresponsal en París [...] me ha remitido como obsequio de cumpleaños una **linterna mágica**, cuyos cristales ilustran las aventuras del Pulgarcito, la Cenicienta, la Caperucita Roja, **el Gato con Botas y la Bella Durmiente**, con acompañamiento de texto. (La CP, VII, 35, pp. 632-33, nous soulignons)

La lanterne magique participe pour Vera de l'émerveillement pour les contes de fées, puisque toutes les histoires projetées par sa lumière sont issues des fameux *Contes* de Perrault. L'allusion furtive à *La Belle au bois dormant* et au Chat Botté qui y apparaît à l'acte IV³ (cité à nouveau par Vera lors de son interprétation londonienne du ballet, p. 666), semble prémonitoire de ses futurs rôles et de sa carrière d'interprète. Le jeune narrateur proustien, quant à lui, introduisait le premier cet instrument optique qu'est la lanterne magique dès les premières pages du roman, dans *Combray* :

On avait bien inventé pour me distraire, les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait la lampe ; et [...] elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores où les légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentanément⁴.

Suit une évocation des plaques pour lanterne magique de la légende médiévale de Geneviève de Brabant⁵ (poursuivie par le méchant Golo) qui, à côté

¹ Nous renvoyons à la conclusion de notre Première Partie, chap. III.1.2. Le modèle proustien du personnage artiste, p. 299.

² On trouve aussi la lanterne magique dans *El recurso del método* : Ophélie, la fille du Primer Magistrado, en possède une également. Elle fait donc partie du puits de citations et notes culturelles dans lequel Carpentier puise de roman en roman.

³ Voir « La Belle au bois dormant », en Annexe II.3.2., et *supra*, dans notre Première Partie, le chap. II.1.1.2. Un premier rôle : *La Belle au bois dormant*, p. 86.

⁴ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann, I, I, Combray*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome I, p. 9.

⁵ Cette lanterne magique adaptée sur une lampe à pétrole est conservée au Musée Marcel-Proust d'Illiers-Combray. On peut en voir une photographie ainsi que la reproduction d'une série de six

de Barbe Bleue, a le plus frappé l'imagination de l'enfant. Or, Barbe Bleue fascine également Vera à travers sa propre lanterne :

La calabaza acrecida al tamaño de carroza suntuaria y barroca [...] ; el despertar de Aurora, con un vestido de cien años atrás, [...], me fascinaban al igual que la **Llave Prohibida del Barba Azul** de barbas no tan azules, con sus vajillas de oro y plata, y las tribulaciones del pobre Príncipe Riquet, tan feo al nacer que, por mucho tiempo se dudó de que tuviese forma humana. Me sabía -y mi padre me ayudaba a pronunciarlas- las frases claves: “Est-ce vous, mon Prince? Vous vous êtes bien fait attendre”. – “Ma mère-grand, que vous avez des grands bras.” – “C’est pour mieux t’embrasser, ma fille”. – “**Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir?**” – “**Je ne vois que le soleil qui poudroie et l’herbe qui verdois** [*sic*]”. (La CP, VII, 35, pp. 632-33, nous soulignons)

Les deux univers d'enfant se font donc écho, et la dernière phrase que nous avons soulignée ci-dessus, dialogue célèbre entre la jeune épouse de Barbe Bleue et sa sœur Anne retenues prisonnières, climax du conte puisqu'elles attendent le retour de leurs frères pour échapper à la colère meurtrière de Barbe Bleue, avait également marqué Proust. Dans un de ses articles à propos d'une rêverie sur les noms, qui restituent tout le passé, on peut lire en effet :

J'aimerais à penser que ces noms qui ne sont venus jusqu'à nous qu'en de si rares exemplaires, [...] furent autrefois des noms très répandus, [...] et qu'ainsi, à travers les tableaux naïvement coloriés de **lanterne magique** que nous présentent ces noms, ce n'est pas seulement le **puissant seigneur à la barbe bleue ou sœur Anne** en sa tour que nous apercevons, mais aussi le **paysan penché sur l'herbe qui verdoie et les hommes d'armes chevauchant sur des routes qui poudroient** au XIII^e siècle¹. (nous soulignons)

Tout un réseau de citations de l'œuvre proustienne se retrouve alors tissé dans la toile de La CP autour de la lanterne magique. Il ne nous semble pas anodin que Carpentier ait intégré ce jeu enfantin dans l'univers de Vera, car chez Proust il est un élément clé qui a interpellé la critique. Barbara Bucknall souligne par exemple son caractère allégorique du brouillage des frontières entre le Réel et l'illusion dans l'esprit du Narrateur, qui cherche l'évasion par les jeux de lumière et les reflets fantasmagoriques sur les murs :

We have already noticed a similarity between the kaleidoscope and the bioscope, based on **their mingling of the illusory and the real**, and on their use of a visual pattern dependant on sequence in time. The magic lantern, which is associated with the narrator's childhood memories, belongs to the

plaques de lanterne magique de l'Histoire de Geneviève de Brabant, dans TADIÉ, *Marcel Proust, l'écriture et les arts, op. cit.*, p. 134. Ajoutons que cette légende apparaît également dans *Los pasos perdidos* : c'est le livre que lit Rosario.

¹ Marcel PROUST, « Journées de lecture », *Le Figaro*, 20 mars 1907 (in *Essais et articles*, éd. de la Pléiade, p. 531), cité par J.-Y. TADIÉ dans son « Introduction générale » à *La Recherche*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome I, p. XXX.

same group, in its projection of shifting images in a temporal sequence. It belongs more radically **to the realm of the unreal**, since the images it projects depict imagined events, painted directly onto the individual slides. The magic lantern is half-way between an optical toy and a picture, since each slide constitutes “une image”: an individual, momentary view of a person or object, which may be seen in isolation. [...] As well as being **connected with time, memory, illusion and illumination**, the projection of light is sometimes used by Proust as a **metaphor for emotional bias**¹. (nous soulignons)

L'on trouve la lanterne magique au cœur des souvenirs d'enfants du Narrateur proustien, introduction au fameux “drame du coucher” qui ouvre les réminiscences enfantines : tout comme chez Vera, donc, elle ouvre la boîte magique à souvenirs. De même, cette lanterne symbolise leur capacité commune à percevoir le monde comme des “images”, comme des diapositives de lanterne magique² qui se succèderaient sous le regard, sorte d'éclairs, de *flashes* perceptifs (« momentary view of a person or object », dit la chercheuse), expressions d'une conception picturale du monde que nous allons développer plus loin chez Vera, et qui est d'ailleurs partagée avec Enrique.

Bucknall note encore que le nouveau recours à la lanterne magique qui est fait dans *Le temps retrouvé* est une métaphore des changements dans l'apparence physique des invités de la Princesse de Guermantes avec le temps qui a passé et les a vieillis, telles des marionnettes sorties d'images d'une lanterne qui aurait tourné³. Elle symbolise donc un jeu entre vérité et illusion, apparence et réalité, qui nous semble correspondre à l'attitude de Vera dans sa fuite vers l'art, vers le théâtre. Bucknall développe une très intéressante analyse sur les origines possibles de cette métaphore de la lanterne magique, venue de Schopenhauer puis de Tolstoï, deux auteurs particulièrement influents aussi dans La CP⁴. Faisons remarquer en outre qu'elle n'est pas sans évoquer la fameuse caverne des apparences de Platon, apologue de la « déréalisation » de la réalité, thème ressassé aussi par le Baroque. Nous restituons ici cette longue citation qui propose une interprétation philosophique de la métaphore de la lanterne, éclairante nous

¹ Barbara J. BUCKNALL, chap. 3 : Vision and visual arts, *The religion of art in Proust*, PhD de l'Université de l'Illinois, Urbana, Chicago and London, University of Illinois Press, 1969, p. 48.

² La lanterne est d'ailleurs à rapprocher d'autres instruments optiques, dont Proust était curieux, souvent mentionnés dans *La Recherche* : le kaléidoscope, le stéréoscope, le microscope, le télescope, le kinétoscope (un peu plus dynamique et rapide que le kaléidoscope, et que Bucknall rapproche plutôt, d'après les descriptions qu'en fait Proust, du bioscope, sorte d'ancêtre du cinéma).

³ Barbara J. BUCKNALL, *The religion of art in Proust*, *op. cit.*, p. 49.

⁴ Sur Schopenhauer dans La CP, voir *infra* nos commentaires dans la présente Partie, p. 359. Sur Tolstoï, nous renvoyons *supra* au chap. II.2.1.2. Idéalisme “tolstoïen” de la Première Partie, p. 174.

semble-t-il pour notre propos :

Schopenhauer, too, has his magic lantern: “As the magic lantern shows many different pictures, which are all made visible by one and the same light, so in all the multifarious phenomena which fill the world together or throng after each other as events, *only one* will manifest itself, of which everything is the visibility, the objectivity, and which remains in the midst of this change; it alone is thing-in-itself; all objects are manifestations, or, to speak the language of Kant, phenomena.” [...] We have only to **adapt this metaphor** a little, replacing the central importance of the cosmic will by that of artist’s vision, to arrive at Proustian idea that **the artist’s mind both contains that single light which illumines and project phenomena** and takes up and transforms phenomena which, in their transformed state, still retain their function of magic lantern slides. This adaptation of Schopenhauer’s metaphor may be explained by the influence of another use of the same metaphor, in **Tolstoy’s *War and Peace*** (a novel which Proust certainly knew well, since he refers to it in a conversation between the narrator and Albertine, III, 378). Tolstoy uses **the metaphor of the magic lantern to define the way in which emotion colours our view of things**¹. (nous soulignons)

Nous retiendrons, pour notre propos, que le regard (ou l’esprit, ou la volonté, chez Schopenhauer) de l’artiste chez Proust fonctionne comme un jet de lumière de lanterne magique projeté sur le monde, sélectionnant dans ce dernier des images singulières qu’il transforme en diapositives successives mémorisées comme telles et dont le souvenir réapparaît sous la même forme. Les réminiscences proustiennes fonctionnent par ailleurs comme des fragments du monde sélectionnés par l’émotion du moment, qui « colore notre façon de voir les choses », selon Bucknall, à l’image de la lanterne magique, tout comme le personnage tolstoïen devant la mort (le Prince André) voit défiler une sorte d’album d’images successives du passé. Ces développements introduisent parfaitement le mode de la description du monde dans La CP, tant du paysage que des souvenirs chez les deux narrateurs (voir *infra* chap. II.1.3. Le paysage au prisme de l’art ou « la nature imite l’art », p. 439), topique du Baroque issu du Tasse.

Cette introduction sur la lanterne magique nous permet de relever un second phénomène très proustien déjà rencontré chez Enrique : les réminiscences provoquées par une sensation particulière. Car Vera, plus intensément encore que le narrateur masculin, expérimente la « mémoire involontaire » proustienne qui la renvoie directement aux souvenirs d’enfance, ouvrant les longs passages de souvenirs (en italiques dans le roman), exactement comme le narrateur de *La*

¹ *Ibid.*, pp. 67-68. Les citations de Schopenhauer et de Tolstoï sont respectivement tirée de *Le Monde comme volonté et représentation*, et de *La Guerre et la paix*.

Recherche, au début de *Combray*, devant sa tasse de thé : pour Vera, comme le faisait déjà remarquer Sally Harvey¹, c'est la mer de Baracoa et son environnement qui la renvoient à l'ambiance également marine de Bakou, sa ville natale... Dès les premiers temps de son installation, en effet, les sensations – olfactives, visuelles, auditives – fonctionnent comme voie d'accès immédiate aux profondeurs de sa mémoire, à son vécu lointain : la plage, l'odeur et le bruit des vagues, les couleurs du ciel, de l'eau et de la rive, les attaques du sable sur sa peau et dans ses cheveux, concourent à faire de Baracoa, pourtant décrite comme insignifiante et très simple, un pont culturel avec la Russie et un réservoir à réminiscences.

Una larga playa triste; una larga calle mayor, cortada por otras menores que van a parar al mar, y es el mar en todas partes, el mar siempre próximo y metido en el olfato, de esta franja costera [...]. (La CP, VII, 35, pp. 621-622)

Sans être aucunement semblable au décor estival et normand de Balbec, cette évocation ne laisse pas de nous rappeler celle de la plage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, motif récurrent de *La Recherche*, dont la puissance de souvenir est redoublée, outre la réminiscence de l'expérience sensible directe du réel par le Narrateur, par les évocations des marines d'Elstir, qui sont déjà une forme de médiation du réel par l'image. Dans La CP, l'obsession de la mer envahit Vera au point de n'avoir plus qu'un désir : louer une maison face à la mer. C'est depuis ce modeste abri qu'une onde va circuler, au rythme du flux et reflux de l'eau, servant de déclencheur à cette remontée dans le temps et dans sa propre histoire :

Y cuando se marcha el Doctor y quedo sola, una brisa salobre, penetrante, que ha rozado mares de fondo, me devuelve repentinamente el vasto aliento marino donde crecí y donde, cuando el viento no traía las arenas del sur sino los frescores del norte, reinaba este mismo olor. Pienso en las tres vírgenes que se disputan las devociones de las gentes de aquí. Y pienso, a la vez, en las muchas Vírgenes que se compartían las devociones de las gentes de *allá*. [...] Y esta casa invadida por el rumor de las olas se transforma, de repente, en aquella otra donde, en una habitación llena de tenues iluminaciones, se adoraban los iconos. Y tú también, entonces, adorabas los iconos... (La CP, VII, 35, p. 629)

Après que la brise marine a joué pour Vera le rôle de la madeleine proustienne, s'ouvre alors une très longue série d'*analepses*, auparavant déjà fréquentes au cours du récit tout en restant ponctuelles, mais qui finissent par prendre ici presque toute la place à partir du chapitre 35 (VII^e partie du roman) :

¹ Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction...*, *op. cit.*, chap. I: The vision of reality, p. 15.

pages 629 à 638, puis, aux chapitres 36-38, pages 644 à 667 et 670 à 683. Les premiers parallèles que Vera établit ici (les mers et les plages, les “Vierges” et les icônes...) sont des ponts entre les cultures – russe et cubaine – et les époques, comme pour réparer enfin le perpétuel déracinement qu’elle a vécu : le culte des icônes, renvoyant au culte des Vierges chez les orthodoxes, est rapproché des cérémonies synchrétiques cubaines qui vénèrent, à Baracoa, trois Vierges (celle de la famille Frómata, celle de la famille César, et la *Virgen Catalana* de la paroisse).

I.1.3. La scène du théâtre comme monde

La référence proustienne à la lanterne magique, et au mode particulier de perception du monde qui lui est attaché, sert également pour Vera de définition précoce de l’univers dans lequel elle va grandir et dont elle mettra longtemps à sortir, d’annonce programmatique de sa vie de danseuse dans le monde féerique du ballet. Se complaisant dans un univers caractérisé par l’enfance, prolongé naturellement par les rôles du grand répertoire chorégraphique, Vera y cherche aussi refuge contre ses traumatismes profonds et protection contre une réalité agressive et blessante.

I.1.3.1. Des contes d’enfance aux ballets merveilleux

En effet, comment ne pas faire le lien entre les personnages de contes de fées qui peuplaient les plaques de lanterne magique ainsi que les lectures de son enfance – des *Contes* de Perrault que nous avons évoqués (La CP, p. 632), des *Contes* de Calleja¹ (p. 253), des fables de La Fontaine (p. 512), des récits de la Comtesse de Ségur² (p. 646), et surtout d’*Alice au pays des merveilles* –, et les rôles des ballets classiques (souvent inspirés des mêmes contes – *la Belle au bois dormant*, *Cendrillon*³, *Coppélia*, et le merveilleux *Casse-Noisette*¹...) ou

¹ Les *Contes* de Calleja sont en Espagne une collection célèbre et bon marché de contes pour enfants, publiés dans la Editorial Calleja, fondée en 1879 par Saturnino CALLEJA, également auteur de certains d’entre eux. Ce dernier diffusa dans toute l’aire hispanophone, outre les contes de nombreux écrivains espagnols et les grands classiques, les contes d’Andersen ou des frères Grimm.

² Carpentier associe d’ailleurs explicitement l’œuvre de la Comtesse de Ségur à la danse dans sa chronique « Coppélia » de 1951. Décrivant l’action du ballet de Leo Delibes (voir *Coppélia*, Annexe II.3.2.) interprété par Alicia Alonso, il écrit : « Todo el segundo acto fue una delicia de interpretación. En particular la escena en que Swanilda y sus amigas – ¿por qué pensó en las *petites filles modèles* de la condesa de Segur ? – se instalan en medio del escenario para ver trabajar a los autómatas de Coppélius » (in *Ese músico...*, *op.cit.*, tome III, p. 19).

³ Ces deux ballets sont tirés des *Contes de ma mère l’Oye* (1697) de Charles PERRAULT (1628-

romantiques (silhouettes fantastiques de personnages ailés, sylphides, wilis ou femmes-cygnés), qu'elle évoque comme autant de motifs d'enchantement ? L'évocation, à Londres, de sa première expérience de la scène (elle est encore adolescente) et de la fin malheureuse de l'entreprise d'un Diaghilev ruiné, contraint de vendre tous les accessoires, renvoie par exemple directement à ses émerveillements de la petite enfance :

Y, una mañana, los alcázares y castillos de León Bakst, reducidos a piezas numeradas, fueron plegados y llevados en camiones hacia un rumbo desconocido. Vi salir el Gato con Botas, el Bufón, el Hada Carabosse, el Hada de los Diamantes, la Bella Aurora y el Príncipe Deseado, colgados de pecheros, en un carro de mudanzas, cuyo suelo estaba afelpado por los tules y las gasas (las mías estaban ahí, seguramente...) de las pequeñas figuras. Todo aquel cuento deslumbrante, reducido a trastos, banastas, ropas noblemente resudadas por el baile, sería rematado a vil precio [...]. (La CP, VII, 37, p. 666)

L'effet d'hypotypose que la forme verbale employée (« vi salir ») par une Vera – attristée d'abandonner ces personnages de contes de fées – crée, suivi de leur énumération comme s'il s'agissait d'une procession défilant sous ses yeux, semble insuffler vie à ces costumes pendus aux cintres : ils s'animent et l'émeuvent, semblant disparaître dans un adieu comme des amis qu'elle ne reverra plus².

Cet exemple témoigne de la façon dont la frontière entre l'espace du Théâtre et celui du Réel s'estompe constamment dans l'esprit de Vera, procédé dont on trouve d'autres manifestations. Nous pouvons citer encore un cas de confusion entre l'univers fantastique des contes et la réalité, lors de la naissance de son petit cousin Dimitri, qu'elle trouve laid comme bébé mais joli comme petit cochon :

Pero mi cita de Lewis Carroll no se debía a un mero alarde de pueril erudición. En los años de mi infancia habían aparecido, uno tras otro [...] los personajes de Sindbad el marino, el viajero Sadko, Gulliver, la Sirenita

1703), dont la position dans la Querelle des Anciens et des Modernes sur l'opéra –exprimée dans *Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie d'Alceste* (Barbin, Paris, 1674)– est intéressante pour notre propos. Dans ce texte (auquel répondra Racine dans la préface d'*Iphigénie en Aulide*, 1674), il fait l'inventaire des reproches alors adressés à l'opéra et répond en soutenant l'idée d'une régularité poétique de la tragédie en musique. Pour répondre à l'accusation d'in vraisemblance, Perrault avance la thèse d'une spécificité merveilleuse de l'opéra, sur laquelle des théoriciens plus tardifs (G. B. de Mably, L. de Cahusac) s'appuieront pour justifier la présence de la danse.

¹ Le ballet *Casse-Noisette* (voir Annexe II.3.2.), inspiré d'un conte d'Hoffmann comme *Coppélia*, traditionnellement donné aux périodes de Noël pour les enfants (c'est le cas notamment à l'Opéra de Paris), fait apparaître une multitude de personnages de contes de fées. Des variations de ce ballet ont été intégrées à la version de la *Belle au bois dormant*, comme le décrit Vera lorsqu'elle l'interprète à Londres avec la compagnie de Diaghilev.

² À l'inverse, c'est d'un regard désenchanté par les horreurs de la Seconde Guerre mondiale que le héros des *Pasos perdidos* contemple, dans le magasin aux accessoires de Bayreuth, les symboles dérisoires du merveilleux wagnérien en carton-pâte : cygne, dragon...

(¿Cuál va a ser? ¡No hay sino una!...) la Virgen Fevronia de la Ciudad Invisible, Till el flamenco, el Barón de Münchhausen, y hasta Buster Brown, en espera de que fuesen todos echados abajo por **Alice, la del *Wonderland*, con quien me hallaba portentosas afinidades – y de ahí mi desafortunada confusión, de aquel día, entre niños y cochinos**, porque, para mí, cuanto decían la Liebre de Marzo, el Sombrerero y el Lirón del interminable té en torno a la interminable mesa del té interminable, **era cosa tan real** como la existencia de Rurik, Cirilo o Metodio, Pedro el Grande, o la gran Catalina, amiga de Cimarosa y de Diderot... (La CP, II, 15, pp. 299-300, nous soulignons)

Au milieu des grands personnages légendaires de l'Histoire russe, notons que d'autres, cités ici par Vera, sont aussi devenus personnages d'une œuvre théâtrale (opéra ou ballet), comme la Vierge Fevronia dans la ville invisible de Kitège¹ ou Till Eulenspiegel², ce qui renforce encore leur présence auprès de la narratrice, par leur "incarnation" réelle sur scène pendant les représentations. Ce *Pays des merveilles*, "aussi réel" donc pour Vera que la réalité elle-même, autour d'Alice en particulier, semble connoter, par nouvelle symétrie avec les Mémoires de la danseuse Karsavina, une disposition naturelle pour le métier théâtral grâce à la capacité à brouiller l'imaginaire et la réalité. Karsavina confie en effet, à propos des récits d'aventures et des *Contes* d'Hoffmann qu'elle découvre enfant dans la bibliothèque paternelle – exactement comme Vera :

J'étais profondément séduite par ce mélange de fantastique et de réalité quotidienne. La vie revêtit pour moi un charme nouveau. Plus rien n'était banal, des mystères cachés m'entouraient et je vivais dans l'attente de choses merveilleuses³.

Dans La CP, c'est Alice (*au Pays des Merveilles*) qui remporte la préférence de l'héroïne et s'érige en symbole, en archétype de cette vie entre deux univers, réel et fictif. Poursuivant la métaphore filée d'Alice, Vera se remémore d'ailleurs plus tard le refrain d'une chanson du chapitre X du conte de Lewis Carroll, sur un bateau traversant la Manche, juste après avoir quitté sa famille à Londres pour se lancer dans sa carrière de danseuse à Paris :

¹ « Dieu ne bénit pas les larmes de tristesse: il bénit les larmes de béatitude », chante Fevronia, le personnage central de *La Légende de la ville invisible de Kitège et de la vierge Fevronia* (1903-1905), chef-d'œuvre lyrique de Rimski-Korsakov. La référence à cette œuvre apparaît deux autres fois dans le roman (p. 252 et p. 408).

² Till Eulenspiegel (Till l'espiègle) est un personnage légendaire d'origine allemande (ici "flamand"), redresseur de torts, au XIV^e s., célèbre pour ses facéties. Charles De Coster en fit le symbole de la résistance des Pays-Bas contre l'Espagne de Philippe II dans *La Légende et les aventures d'Ulenspiegel et de Lomme Goedzak*, 1867). Il sera aussi le personnage d'un célèbre ballet, *Till Eulenspiegel*, dernière des quatre légendaires chorégraphies de Nijinsky pour les *Ballets Russes* en 1916, sur la musique de Richard Strauss, avec les décors et costumes de Robert Edmund Jones.

³ Tamar KARSAVINA », *Ma Vie...*, *op. cit.*, chap. IV, p. 41.

*There is another shore, you know, upon the other side,
The further off from England, the nearer is to France.
Will you, won't you, won't you, will you join the dance?
Will you, won't you, will you, won't you join the dance?*
(La CP, VII, 37, p. 667)

Enrique, pourtant spectateur neutre, fera lui-même l'association entre Alice et l'univers de la danse à l'occasion de sa propre rencontre avec Anna Pavlova dans sa loge, à la Havane, lorsqu'il était petit : il identifie immédiatement les cygnes de sa compagnie et de ses ballets aux personnages de contes pour enfants.

Y habló de unos cisnes-maestros-de-baile que mucho me gustaron, porque parecían personajes de *Alice in Wonderland* o de los cuentos de Calleja. (La CP, II, 12, p. 253)

Carpentier avait déjà fait le lien, dans une chronique, entre la danse et l'univers merveilleux d'*Alice au pays des merveilles*, par un jeu de mots tout trouvé à propos d'Alicia Alonso. Lui rendant un hommage fervent, il écrit à propos de « Alicia, dueña absoluta de su "país de las maravillas" », « una de las más grandes bailarinas de todos los tiempos » :

[...] el Espacio se magnifica, llenándose de mensajes, de significados agónicos, de contingencias gestuales, de arranques, levitaciones, voliciones, comunes a todos los seres humanos [...]¹.

Le message semble clair dans la bouche de Carpentier comme dans celle de ses personnages, Vera et Enrique : la danse est le prolongement de l'univers enfantin. Ces personnages fantastiques des ballets romantiques s'envolant dans les airs (femmes-cygnes du *Lac des cygnes*, wilis de *Giselle* ou femmes-papillons de *La Sylphide*), irréels, immatériels, renvoient effectivement à ce monde magique des histoires pour enfants. Michel Serres en propose une explication assez séduisante :

Les contes de fées fascinent les enfants parce que, muni de cent degrés de liberté, autant que celui des danseurs et des gymnastes, leur corps se prête à toutes les transformations possibles et que cette capacité, souple presque à l'infini, leur fait comprendre de l'intérieur, par cœnesthésie réjouie, les opérations de la baguette magique, moins illusoires que virtuelles, moins inspirées par la sorcellerie que par une pédagogie du possible².

Le parallèle est donc là aussi tout naturellement instauré avec la danse, par le jeu du corps. Il ajoute d'ailleurs plus loin que :

le charme puissant de la fable, des contes de fées, de la danse et des fétiches,

¹ Alejo CARPENTIER, « Nada en la danza le es ajeno », chronique dans *Cuba en el ballet*, La Havane, janvier 1972, in *Ese músico...*, op. cit., tome 3, pp. 40-42.

² Michel SERRES, *Variations sur le corps*, op. cit., p. 45.

émane de ces simulations multiples¹.

On peut enfin mentionner, comme autre élément participant du “Pays des Merveilles de la Danse” pour Vera, le plaisir qu’elle manifeste à plusieurs reprises à l’évocation des accessoires et à-côtés de sa vie d’artiste : rôles, costumes, changements de personnages (comme autant de déguisements si prisés des enfants), tournées, voyages et malles, valises pleines de chaussons et de tutus de rechange. Tout un rituel exaltant qui nourrit son enthousiasme :

Ya me veía en los gratos tráfalos de armarios abiertos, descuelgue de ropas, recuento de maquillajes y cosméticos, anárquico desparramo de maletas y maletines, que hubiese sido, durante años, el obligado complemento de mi andariega vida de teatro. (La CP, V, 28, p. 514)

Comme à regret de cette époque révolue, alors même qu’elle n’est plus danseuse mais chorégraphe, Vera se réjouit comme une enfant de son futur voyage à Paris pour tenter de lancer son projet du *Sacre du printemps*.

Que penser d’une telle récurrence de repères issus de l’univers enfantin pour caractériser Vera ? On peut se demander si renvoyer constamment l’héroïne à l’enfance peut être interprété dans le roman comme une façon de l’infantiliser justement... Tel l’enfant qui vit dans son “propre” monde, dans un “réel” qu’il se construit et non tel qu’il est vraiment, Vera vit irresponsablement à l’abri de son univers, et se complaît longtemps en-dehors de la société. Même les premiers spectacles qu’elle monte à La Havane pour son école sont marqués par les personnages enchanteurs de la *Commedia dell’Arte* (*Le Carnaval*, reprise des Ballets Russes, avec les traditionnels Arlequin, Colombine, Chiarina, Florestan ou Pantalon), et de la mythologie grecque (*Schubertiana*, reprise d’un ballet de Pavlova, sous titré *Le Lac enchanté*, peuplé de dryades fantastiques)², adaptés à ses toutes jeunes élèves.

Carpentier joue encore une fois sur les contrastes et les points d’inflexion radicaux dans l’évolution de son personnage, pour mieux faire ressortir sans doute sa conversion : l’engagement postérieur de Vera par la création chorégraphique, dans la seconde moitié du roman, serait alors son véritable passage – tardif – à l’âge adulte et responsable.

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Sur ces deux ballets montés par Vera pour ses élèves et leurs références dans La CP, voir l’Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques dans La CP.

I.1.3.2. « La vie comme théâtre » et le refuge de l'espace scénique

En attendant, Vera adopte le théâtre comme espace de vie et le découvre même comme vie réelle et authentique sur le mode de la révélation presque religieuse. Celle-ci a lieu le jour où Vera prend conscience d'être une artiste, au moment de ses débuts sur la scène, à Londres, auprès des Ballets Russes de Diaghilev, c'est-à-dire où, de spectatrice et élève, dépassant enfin l'exercice et l'apprentissage des studios, elle devient actrice (agissante). Elle subit un choc en voyant apparaître son nom sur les affiches du Théâtre Alhambra, dédoublement déclencheur d'une véritable « épiphanie d'elle-même » :

Por primera vez vi mi nombre en caracteres de imprenta [...]. Miré largamente mi apellido, como si acabara de tomar conciencia de mi derecho de posesión sobre él. Algo había cambiado en la faz del mundo. Epifanía de mí misma. (La CP, VII, 37, p. 663)

Le théâtre, l'opéra et toute scène où se produisent les ballets deviennent alors centre absolu de toutes les villes que Vera traverse et décrit : après ceux de Bakou et Saint-Pétersbourg découverts avec sa mère, après le Théâtre Alhambra de Londres, c'est à Paris, l'Opéra Garnier, et plus tard, à La Havane, le *Teatro Nacional* et l'Auditorium. Même à Valence, en pleine guerre civile, le lieu où Vera court aveuglément se protéger des bombardements n'est autre qu'un... théâtre ! L'exemple de l'Opéra de Paris illustre clairement ce que représente tout théâtre pour la Vera danseuse et souligne la divergence de point de vue avec Enrique, plus détaché :

*Sin embargo, la palabra París basta para situarnos en un mismo terreno. Ambos conocemos la ciudad; ambos la hemos vivido, y situados ahora, por un común recuerdo, ante el grupo escultórico de *La Danza* de Carpeaux, empezamos a respirar el mismo aire. Pero breve será el compartido entendimiento. Porque somos dos en una misma ciudad. Y esa ciudad se hace dos ciudades, según el rumbo que toman las miradas guiadas por las preocupaciones de cada quien. Estamos en el Palacio de Garnier, ciertamente. Pero ella mira hacia dentro, donde se está plantando un decorado, suena una orquesta, y se mueven las figuras, por ella conocidas, de Stravinsky, Prokofieff, Diaghilev, y Balanchine [...]. Ella mira hacia dentro del edificio; yo miro hacia afuera, viendo gentes de una traza nueva para mí, y casas, muchas casas, que me resultan distintas de todas las que he conocido hasta ahora. (Enrique, La CP, I, 6, p. 162)*

Même face à l'Opéra Garnier donc, édifice pourtant consensuel entre les deux narrateurs puisque l'œuvre d'architecture est à la fois salle de spectacle, leurs perceptions sont radicalement opposées : intérieur *versus* extérieur du

bâtiment. En fait, pour Vera, le Palais Garnier est un véritable lieu sacré, voire un lieu de culte, c'est le temple de la danse. Y sont rattachés tous les rites propres au studio d'entraînement et à la scène (on parle aussi du « foyer de la danse » à Garnier), les répétitions, les représentations. Enrique, lui, n'a qu'un regard dépaysé et distant sur l'édifice, comme sur un monument architectural de plus.

À partir de ce bouleversement de « l'épiphanie » londonienne, révélation presque mystique de la scène et des affiches, la « frontière » (cf. citation ci-dessous) mouvante entre ces deux espaces, du Réel et du Théâtre, se fait de plus en plus floue et indéterminée dans la perception de Vera : ce n'est plus qu'un mince rideau de scène ou une ligne de feux de la rampe perméables, ou plutôt versatiles, qui vont même jusqu'à intervertir les deux mondes qu'ils séparent, inversant leur statut respectif. Par un étourdissant renversement de perspectives, en effet, la *fiction* ou l'*illusion* de la scène devient sa *réalité*, tandis que le monde réel devient pour elle imaginaire et faux, fictionnel en quelque sorte.

*Estaba en una edad de paso de adolescente a mujer en que no podía perder el tiempo hablando de musarañas. Estaba **resuelta a vivir mi realidad, realidad del arte**, que me situaba en un mundo que no era el de los transeúntes que me cruzaban en las calles. Desde que había pasado ciento cincuenta noches en los alcázares de La bella durmiente **se me habían invertido las perspectivas de lo real. Lo real-mío era el que estaba del lado de acá de las candilejas; lo real-ajeno, aquel vasto espacio en sombras, poblado de cabezas apenas visibles, que se extendía del lado de allá [...]. Mi mundo no era el de ellos, sino el que para ellos se iluminaba en el escenario, al alzarse un telón que era frontera entre dos universos. [...]** “El teatro como representación”, **creo que se titulaba un ensayo teórico, leído por mí alguna vez, cuyo contenido no recordaba muy bien. “El público como representación”, hubiese podido decir yo ahora:** representación de un mundo revuelto, alborotoso, politiquero, a menudo violento y hasta cruel, con el cual conservaba yo mis distancias. **La vida como teatro, pero teatro visto desde el escenario.** Y desde que había respirado el aire del teatro, vivía con una perpetua añoranza del teatro. Lo mío era esto y no lo otro. Y si ahora trabajaba con renovado ahínco, era con la esperanza de regresar pronto al teatro. (La CP, VII, 37, pp. 672-673, nous soulignons)*

Ce long passage est assez déterminant dans la construction de la conception du monde chez Vera, de façon générale, et aussi dans la conception de son métier. Par un choix qui s'impose de lui-même, après la révélation de sa propre nature – autre modalité sartrienne de “l'essence” qu'on se construit –, Vera indique qu'elle a choisi son camp : celui de la scène (ou des quelques artistes divinisés, les *divas* ou *divos* étant littéralement des « dieux ») et non celui du “public” (ou du commun des mortels). Décision d'autant plus importante qu'elle la prend symboliquement à sa majorité, au passage « de l'adolescence à l'âge adulte », bref, au moment où, libre de ses choix, elle doit décider de sa destinée et assumer

son avenir.

Julio Rodríguez Puértolas avance une hypothèse qui nous semble pertinente quant à la source des allusions imprécises de Vera, à propos du « théâtre comme représentation », puisées dans un « essai théorique dont [elle] ne souvient pas très bien » : deux ouvrages, fondamentaux pour l'art théâtral au XX^e siècle il est vrai, du metteur en scène russe Constantin Stanislavski¹, *La Formation de l'acteur* et *Ma vie dans l'art*. Mais le chercheur n'en justifie peut-être pas suffisamment les raisons. Dans ces livres, selon Rodríguez Puértolas, « El actor, además de “vivir” el personaje, ha de “representarlo”, de acuerdo con un “realismo psicológico” »². Le critique semble alors confondre et inverser les termes de la doctrine stanislavskienne, car il serait plus juste de dire que le système de Stanislavski amène l'acteur à *revivre* le personnage et non pas seulement à le *représenter*, au contraire. Dans sa méthode, Stanislavski oppose, au théâtre, « l'école de la représentation »³ au véritable « art de vivre son rôle »⁴ : il ne s'agit plus seulement de reproduire, dans une manifestation extérieure mais distanciée, des émotions que l'acteur a ressenties une fois ou préparées pendant les répétitions, mais de les revivre et de les éprouver véritablement à chaque instant sur la scène, en incarnant à nouveau le personnage et en étant « habité par des sentiments »⁵. Dans cette « méthode psychotechnique », le comédien vit alors en quelque sorte son rôle sur la scène, comme s'il n'avait plus d'existence propre, état que Stanislavski appelle « la solitude en public ».

Ainsi, même si Vera ne se réfère pas directement à Stanislavski puisqu'elle semble parler d'un autre titre précis (« “El teatro como representación”, *creo que*

¹ Konstantine Sergueïevitch Alekseïev, dit Constantin STANISLAVSKI (Moscou 1863 - id. 1938), acteur et metteur en scène de théâtre russe. Fondateur et animateur du Théâtre d'art de Moscou, pédagogue et théoricien, il entreprit une rénovation systématique de la pratique théâtrale et de l'art dramatique, fondant sa méthode sur la prise de conscience intérieure, par l'acteur, de son personnage. Il s'attacha à l'étude méthodique des phénomènes psychiques qui accompagnent le jeu de l'acteur. Partisan de “l'authenticité” et du “naturel” sur scène, il s'efforça d'y imposer une vérité psychologique de l'âme humaine. De lui découle toute l'école moderne du jeu théâtral jusqu'aux avancées du polonais Jerzy Grotowski, mort peu après l'obtention de la chaire d'interprétation théâtrale au Collège de France en 1997, dont il donna la première leçon au Théâtre Gyptis de Marseille. Stanislavski a publié notamment *Ma vie dans l'art* (1924), une autobiographie, ainsi que *La Formation de l'acteur* (1936) et *La Construction du personnage* (posthume, 1948), dans lesquels il exprime sa passion de l'homme et de la vérité humaine au théâtre.

² La CP, note 625, p. 673.

³ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, trad. de l'anglais par E. Janvier, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001, chap. II : Où jouer devient un art, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

se titulaba un ensayo teórico »¹), l'on peut constater néanmoins que sa conception du jeu sur scène est très stanislavskienne² : une nécessaire authenticité du ressenti, du mouvement, de l'émotion, et non une simple « représentation » mécanique, mimétique (à la Diderot dans son *Paradoxe du comédien*, constatant qu'il faut imiter sans sensibilité), dépourvue de mobiles profonds. En se sentant revivre et être enfin elle-même sur scène, Vera ose se livrer, se mettre à nu, protégée par les feux de la rampe, ce qu'elle n'arrive pas à faire dans la vie normale, en face à face ou dans le dialogue, nous l'avons vu. Parler du théâtre « comme représentation » implique donc, à l'inverse, concevoir la scène comme illusion du réel, pour un public qui n'y croit pas mais s'identifie à cette image de la vie, à cette reproduction réaliste. Or Vera ne se sent véritablement elle-même que sur la scène, et non dans l'espace d'en face, sensé être pourtant le monde vrai, réel, celui du public et aussi celui de la rue. Vera inverse donc ici le propos et le principe dramatique dit de dénégation³, en faisant du public (et, par extension, de l'espace du dehors) le lieu de la représentation, c'est-à-dire l'espace du jeu et de la composition de rôles, le lieu des apparences, une sorte de « fausse » société, tandis que la scène est l'espace où se déroule la « vraie » vie et où règne l'authenticité. Vérité et authenticité de l'Art contre la fausseté d'une société dont elle rejette les lois et les comportements.

L'on retrouve un peu l'hypocrisie sociale que Vera critiquait déjà dès les premières pages du roman, s'indignant de la tenue vestimentaire de certains voyageurs du train dans lequel elle se trouve et de leur attitude après le passage de la frontière espagnole, vers la guerre révolutionnaire d'Espagne :

Y observo que, en la oscuridad del túnel, todos se quitaron las corbatas que aún lucían en Cerbère. Y debo decir que me irrita ese tipo de hipocresía vestimentaria. [...] Es la misma de los profesores de la Sorbona que se disfrazan de proletarios cuando asisten a un mitin de izquierda en el *Palais de la Mutualité* [...] (La CP, I, 1, p. 103)

Le « déguisement » et le masque, les apparences et les faux-semblants sous

¹ Titre et signification beaucoup plus proches des théories brechtiennes en réalité, comme nous le suggérons plus loin.

² Notons qu'après la révolution de 1917, Stanislavski fonde son Studio d'art dramatique au Bolchoï, où il travaille avec des chanteurs d'opéra (1918-1922), et qu'une compagnie de danse émane aussi de son travail : le Ballet du Théâtre musical académique d'Etat Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko, à Moscou, fondé en 1929 (Cf. LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, article « Stanislavski »).

³ La dénégation théâtrale, selon Anne UBERSFELD, est le fonctionnement psychique qui permet au spectateur de voir le réel concret sur la scène et d'y adhérer en tant que réel, tout en sachant qu'il s'agit d'une fiction sans conséquence en-dehors de la scène. Voir *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, Coll. Mémo, 1996, articles « dénégation » et « théâtre dans le théâtre ».

couvert de conventions sociales, sont dans la rue beaucoup plus qu'au théâtre, d'où son rejet d'appartenir ou de s'identifier à cette masse du "public".

Notons en outre que pour ses premières impressions du plateau et de la salle de spectateurs (« *aquel vasto espacio en sombras, poblado de cabezas apenas visibles, que se extendía del lado de allá* »), la danseuse semble aussi se faire l'écho du jeune Kostia, apprenti acteur et narrateur du journal intime de *La Formation de l'acteur* de Stanislavski, lorsqu'il monte pour la première fois sur scène :

A droite, une série de lampes. Lorsque je me suis avancé sur le plateau, l'énorme ouverture de l'avant-scène m'est apparue comme un gouffre, dont les limites se perdaient à l'infini, dans de vagues ténèbres. Ce fut ma première impression de la scène¹.

L'opposition entre les ténèbres – sombres, mystérieuses, angoissantes voire agressives – de la salle (« gouffre » pour Kostia) et la lumière – sécurisante, chaleureuse, franche – de la scène, est une impression commune avec Vera qui, dès l'ouverture du roman, à la première page, décrivait la salle comme un « abîme », connotant le danger :

[...] *hacia la luz aquella, cabo de candilejas – faro y meta – que, prendida a la orilla del abismo negro poblado de cabezas* (La CP, I, 1, p. 95)

Notons enfin, pour clore cette réflexion sur la technique de jeu théâtral chez Stanislavski, que Vera a recours, bien plus tard dans le roman, à un autre théoricien dont la méthode s'y oppose radicalement, bien qu'influencée par elle : Bertolt Brecht et son concept de la « distanciation »². Vera n'est plus sur scène, elle prononce un discours bien pesé sur la Révolution et ses dangers devant ses élèves du studio de La Habana Vieja, du moins ceux qui n'ont pas couru immédiatement derrière Calixto dans la rue, comme Mirta, quand éclate la nouvelle de la tentative du coup d'état contre Fulgencio Batista (mars 1957) :

¹ *Ibid.*, chap. I : Premier contact avec la scène, p. 20.

² Carpentier la qualifie dans une chronique de rénovation complète de la technique de représentation théâtrale, et en résume les principes : « Uno de ellos consiste en mantener el actor, mediante un verdadero entrenamiento, "fuera de la piel de su personaje" : en desdoblarlo, de modo que se constituya en una suerte de testigo, de espectador, de sí mismo. Berthold Brecht aconseja a sus intérpretes que, antes de dar una réplica, tengan presente esta idea: "Estoy contando al público que el personaje que represento dice..." Hay que evitar, según él, toda "participación de tipo visceral". Mantener "distancias" entre el actor y el personaje que representa. Narrar una historia con la voz, con el cuerpo, con el gesto, pero sin perder, por un instante, la noción "de que está contando una historia". » (Alejo CARPENTIER, « Una nueva técnica teatral » (*El Nacional*, Caracas, 30/07/1954), in *Letra y Solfa* n°4. *Teatro*, La Havane, Letras Cubanas, p. 31. Pour plus de détails sur Brecht, voir notre Annexe, II.5.2. Théâtre dans La CP.

Y entonces fue cuando la nueva y tajante voz que desde unos minutos me brotaba de adentro, como impulsada por un aliento que me era desconocido, me sorprendió por un insólito uso de la palabra *Revolución*. Atropelladas me salían las frases, una arrastrando la otra, en un lenguaje tan ajeno al de mis convicciones profundas, que me parecía cosa debida a algo como un *distanciamiento* brechtiano. Yo, Vera, la antirrevolucionaria de siempre, estaba representando el mentido papel de quien carga con toda una sabiduría revolucionaria -como trágica encargada de accionar un personaje a lo Louise Michel, que lo hace de maravillas aunque sin identificarse con lo que dice, consciente, en todo momento, de que su trabajo está en crear y sostener una imagen/representación. (La CP, V, 31, p. 556)

Vera débite alors une suite de phrases et d'expressions sur la Révolution qu'elle emprunte à son entourage (Enrique, Gaspar, José Antonio, Teresa), tant elle est incapable de puiser en elle-même un quelconque argument personnel. Mais pour raisonner ses élèves, instinctivement, elle fait donc ce que Brecht conseillait aux acteurs : il ne s'agit pas de se mettre dans la peau du personnage, mais de l'interpréter, c'est-à-dire de le commenter et d'expliquer au public, comme le ferait un témoin qui mime un incident. L'acteur doit garder en sourdine les aspects émotifs du rôle pour freiner l'effet d'identification. L'on voit à quel point Brecht s'oppose ainsi diamétralement aux conceptions de Stanislavski qui fonde le jeu de l'acteur sur la projection, dans le personnage, d'expériences et d'émotions personnelles : opposition entre les deux conceptions théâtrales qui sert durablement, dans La CP, de nette séparation dans le comportement de Vera entre la sphère du chorégraphique et la sphère du politique, avant qu'elle n'arrive à les concilier directement dans son travail. Mais il est caractéristique qu'elle pense à Brecht à ce moment précis, quand on sait que la « distanciation » de ce théâtre « épique » ou « dialectique » brechtien avait pour objectif de hâter chez le spectateur la naissance d'une prise de conscience qui doit le conduire à l'action politique immédiate. Quant au personnage de Louise Michel¹ qu'elle a l'impression de devoir interpréter, il est hautement signifiant non seulement pour la thématique révolutionnaire à laquelle Vera ne s'identifie évidemment pas du tout pour le moment, mais aussi pour la destinée même de Vera : Louise Michel continua la lutte révolutionnaire à l'autre bout de la planète, en Nouvelle-Calédonie, après sa déportation, détail qui nous renvoie subtilement à l'exil d'une Vera, issue de la Révolution russe, et à sa sorte de mission "politique" par la

¹ Louise MICHEL (1830-1905) fut une révolutionnaire anarchiste française. Institutrice à Paris (1856), elle milita dans l'opposition républicaine, adhéra à la Ière Internationale, et participa activement à la Commune de Paris (1871). Condamnée, elle fut déportée à Nouméa, en Nouvelle-Calédonie (1873-1880), où elle se lia avec la population canaque et les Kabyles (déportés après leur insurrection). Amnistiée (1880), la "bonne Louise" ne cessa de lutter pour la libération des "damnés de la terre". Elle a laissé une oeuvre littéraire importante.

danse, à Cuba.

Ce passage sur l'opposition entre scène et public a son importance dans la mesure où, par un effet de symétrie inversée comme nous en avons déjà relevé de nombreux dans le roman, servant à marquer nettement l'évolution du personnage, Vera reviendra sur ces affirmations de jeunesse à la fin du roman. Au terme d'un long processus psychologique – mené à Baracoa, épisode de tous les bilans et de réflexion profonde sur son identité, sa vie, son passé –, elle en vient à retourner complètement sa position par rapport au Théâtre et au Réel :

Pero se terminaron, para mí, los tiempos de la ignorancia. Esta vez no vivo en un escenario, sino dentro del público. No estoy detrás de una mentida barrera de candilejas, creadora de espejismos, sino que formo parte de una colectividad a quien ha llegado la hora de pronunciarse y tomar su propio destino en manos. Traspuse las fronteras de la ilusión escénica para situarme entre los que miran y juzgan e insertarme en una realidad donde *se es o no se es*, sin argucias, birlibirloques, fintas ni términos medios. Sí o no... (La CP, VII, 38, p. 687)

Dans cette affirmation, reflet inversé et même contraire de celle que nous avons précédemment analysée, les mêmes termes reviennent (scène, public, feux de la rampe / frontière ou barrière). Mais après l'inversion des perspectives, l'interchangeabilité des univers réel et fictif, tout est désormais revenu à sa place. Résolvant la question ontologique d'Hamlet, « *to be or not to be* » (« *se es o no se es* »), elle ancre à présent son "être", son essence, dans le Réel bien concret, rétablissant la vérité sur deux mondes symétriques, scène et public, qui finalement se regardaient en miroir. Miracle d'un revirement de situation qui semble réveiller Vera, telle la Belle au bois dormant, d'un rêve, d'un "mirage", d'une "illusion", résultat de son "ignorance", de son auto-aveuglement.

Par ailleurs, il nous semble que l'allusion de Vera au « théâtre comme représentation » peut se lire également comme une référence implicite à la philosophie de Schopenhauer, par une substitution de mots autour du *Monde comme volonté et comme représentation*¹ ; "monde" qui devient ici, bien sûr, "théâtre" dans la bouche de la danseuse : le théâtre est sa réalité et la réalité devient théâtre pour elle. En effet, ce mélange de métaphysique et de théorie

¹ Ouvrage d'Arthur SCHOPENHAUER (1788-1860) de 1818, qui emprunte beaucoup au Baroque espagnol, à Calderón (*La vida es sueño*) et surtout, à Gracián, dans lequel il expose sa vision de l'homme soumis au *vouloir-vivre*, loi commune à tous les vivants, origine d'une souffrance dont il recherche avant tout l'apaisement, en particulier à travers l'expérience esthétique : une philosophie qui se trouve par la voie de l'art.

esthétique qu'est la position de Schopenhauer a des échos dans les opinions de l'héroïne. Comme le philosophe, elle postule que le monde que nous percevons est celui de l'apparence, un phénomène illusoire, tandis que le monde réel, le monde *en soi*, caché derrière les apparences, est un monde absurde, lieu, pour Schopenhauer, d'une volonté aveugle, d'un « vouloir vivre ». Vera, plongée dans le monde tragique et douloureux de Schopenhauer, recherche aussi un apaisement à la souffrance de l'homme : son itinéraire est une quête du bonheur, dans et par l'art. L'art est son salut, elle le brandit comme un bouclier dès que le monde l'agresse. Nous avons souligné précédemment que c'est par exemple son travail, son art donc, qui la fait tenir en espérant le retour de son amant Jean-Claude, période tourmentée de surcroît par la gestation de la Seconde Guerre mondiale :

Por no pensar, por no saber de la época, por olvidarme de mí misma – “*vivo sin vivir en mí*” – me atonto a fuerza de trabajar. He vuelto al ballet – mi mundo auténtico – matándome a ejercicios, cuando no me toca participar directamente en un ensayo. Trabajo encarnizadamente, como una principiante, atenta a pequeños progresos [...] (La CP, II, 16, p. 303)

L'on retrouve encore l'idée du monde théâtral comme espace « authentique » opposé à l'époque, au présent, au réel historique, mais associée ici au célèbre vers de saint Jean de la Croix : « *vivo sin vivir en mí* » (qui se prolonge, chez le poète, en « *y de tal manera espero / Que muero porque no muero* »¹). Ce vers est riche en connotations, une fois transposé dans le contexte présent de Vera. Il nourrit d'abord le thème du tourment amoureux², présent dans le poème original (l'amour mystique de Dieu et l'attente de la mort pour s'unir avec lui), renvoyant ici, chez Vera, à Jean-Claude (l'absence de l'amant et l'espoir du retour) puisque c'est lui qui, en hispaniste connaisseur, lui avait fait découvrir le poète espagnol. Le même vers est d'ailleurs déjà cité auparavant dans le roman pour appeler le souvenir de Jean-Claude (La CP, p. 290). Cependant, comme le souligne Rita De Maeseneer, la “non-vie” de Vera est sans espoir aucun, contrairement aux

¹ Vera nomme explicitement saint Jean de la Croix lorsqu'elle cite la première fois ce vers dans La CP (p. 290), *villancico* qu'elle tire de *Coplas del alma que pena por ver a Dios*. Toutefois, la version de sainte Thérèse, qui a également glosé le *villancico*, aurait été intéressante pour le propos de Carpentier : « *Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero / Que muero porque no muero* » (nous soulignons). La « alta vida » artistique, en effet, pourrait s'opposer à la basse existence des autres.

² D'autres vers de saint Jean de la Croix (1542-1591), poète des ténèbres éblouissantes, de la mystique négative, sont cités et utilisés dans La CP pour connoter la douleur du sentiment amoureux : « *¿Adónde te escondiste, / amado, y me dejaste con gemido ? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido ; / salí tras ti, clamando, y eras ido.* » (La CP, pp. 98 et 683), tirés du *Cántico espiritual, Canciones entre el Alma y el Esposo* (mais qui pourraient être attribués également à Sainte Thérèse). Ils accompagnent à plusieurs reprises les moments de désespoir de Vera, dans des moments de la « nuit obscure de l'âme » (« *lóbrega noche* », qui renvoie à la « *noche oscura* ») liée à la perte de l'amant...

mystiques, qui voient dans la mort la félicité suprême¹.

Toutefois, une autre interprétation, dans la lignée de ce que nous venons de développer, permettrait de penser que la “non-vie” ou la sorte de mort évoquée ici par Vera est celle de son quotidien, l’inauthentique existence à l’extérieur du théâtre, tandis qu’elle renaît à la scène, y retrouve son “vrai soi” lorsqu’elle renonce à la vie du dehors, pour s’enfermer dans ce qu’on peut bien appeler son “carmel de la scène” (nous reviendrons sur cette image que Vera suggère elle-même p. 651). Ainsi – et cela l’éloigne de son sens et de son contexte original –, le vers de saint Jean de la Croix connoterait d’une autre manière la conception théâtrale du personnage telle que nous venons de l’analyser. Vera n’existe dans la vie normale, extérieure, que dans un état second, absent, elle vit hors du monde, tandis qu’au théâtre, elle “revit”, retrouve ses facultés vitales à travers le travail.

L’échappatoire que représente le ballet, la scène, est encore plus manifeste dans la dernière épreuve qui frappe Vera en relation avec Jean-Claude : la disparition effective de ce dernier, annoncée par le fatidique télégramme d’Espagne, après qu’il a succombé à ses blessures au combat. Complètement désemparée, mais refusant la psychanalyse (nous l’avons vu), Vera ne parviendra à sortir de sa torpeur qu’en se raccrochant à sa vocation, à son métier – “vital” – qui la définit et l’accomplit en tant qu’être, à son travail acharné d’exercices et de répétitions au sein de la troupe du Colonel de Basil.

Lo importante para mí ahora, lo necesario, lo vital, es poder hundirme en el universo del ballet ; huir de la luz diurna que harto me lastima los ojos con sus títulos de periódicos, su iluminación de horrosas realidades demasiado unidas a mis íntimas congojas; olvidar la claridad de un cielo que, cada mañana, se cierne sobre calles implacables, para **acogerme al amparo de los teatros** en sombras donde serán artificiales los amaneceres o plenilunios, y donde las salas de audiencias y palacios se transformarán en chozas o cementerios a voluntad de tramoyistas, y las plazas y las ágoras estarán pobladas de gente vestida a usanza de otras épocas [...] (La CP, II, 16, p. 304, nous soulignons)

La fuite de la réalité hostile vers le refuge protecteur bien qu’illusoire du théâtre (« al amparo de los teatros en sombras ») est ici clairement exprimée : elle préfère désormais les décors de la scène aux vrais paysages, les feux de la rampe et de la scène à la lumière naturelle d’un monde laid, agressif et douloureux. Elle qualifiera encore cet échappatoire, à un autre endroit, de véritable « fuite en avant » désespérée de la réalité, qui tient finalement d’une nouvelle forme d’aliénation par l’art :

¹ Rita DE MAESENEER, La consagración de la primavera de *Alejo Carpentier : una in-citación*, op. cit., pp. 163-164.

Mientras más rodeada de dramas me sentía, mayor era mi voluntad de *huir hacia adelante*, centrando mi mente en el trabajo que me era propio. (La CP, V, 31, p. 554)

Il s'agit cette fois de l'effervescence pré-révolutionnaire à la Havane : on prépare la tentative d'assassinat du dictateur Batista au printemps 1957.

Cette dernière illustration de la conception du théâtre comme refuge et rempart contre le réel chez Vera nous emmène vers une autre de ses manifestations par laquelle nous terminerons notre analyse : la reprise du schéma que nous avons ébauché à propos de l'enfance de Vera, à Bakou et Saint-Pétersbourg. Nous avons précédemment souligné l'opposition, dans ces deux villes, entre le Théâtre sécurisant et la rue dangereuse, à la sortie d'un spectacle¹. Carpentier réutilise le motif en y introduisant exactement les mêmes ingrédients (guerre, explosions, opposition dedans/dehors, obscurité/lumière, rue/théâtre), pour une Vera cette fois adulte, bien des années plus tard, sous les bombardements de la Guerre Civile espagnole à Valence. En proie à une panique incontrôlable, sa course la pousse à l'intérieur d'un lieu qu'elle n'identifie pas tout de suite, mais qui la rassure au fur et à mesure qu'elle prend conscience de son entourage. Il s'agit d'un théâtre, qu'elle reconnaît d'abord non pas tant par la vue (il fait trop sombre) que par des sensations plus profondes, proustiennes à nouveau – les odeurs, la texture d'une tenture (le rideau de scène), l'atmosphère feutrée de recueillement qui règne lors de toute représentation – lui rappelant son enfance de spectatrice. La protégeant du *dehors* où se jouent les drames de l'Histoire (guerres, révolutions, conflits politiques, dictature), cet univers artificiel du *dedans* (artificialité de l'action, du temps, et bien sûr de l'espace ; paysages de carton et lumières de projecteurs), qui plonge le spectateur dans la pénombre, n'est pas sans évoquer un monde clos, maternel et protecteur, peut-être même foetal, dans lequel elle se blottit.

Y hay una fuerte y retumbante explosión, lejos, bastante lejos, al parecer. Y otra más. Y otra, que parece más próxima. Y un vuelo ensordecedor que parece pasar sobre la calle. Tengo miedo. Un miedo atroz. [...] Y corriendo llego a un vasto edificio, de entradas abiertas, aunque sin luces visibles, que me acoge, sofocada, sin resuello, en busca de resguardo : impresión de que aquí hay bóvedas, galerías, escaleras, sótano, techo sólido, hecho de materia conocida, cemento, piedra, hierro, que defiendan mi carne del fuego [...] Corriendo siempre doy de cabeza en una pesada cortina que se aparta ante el empuje de mis hombros, y me veo en un teatro repleto de espectadores atentos a lo que ocurre en el escenario, todo en luz anaranjada. [...] Me dejo

¹ Voir *supra*, dans la Première Partie, le sous-chap. Vocation et basculement du monde, p. 71.

descansar en el terciopelo de la butaca – butaca de un teatro viejo, seguramente, por este olor a madera muy trajinada, a polilla y carcoma, que ahora se me mete en el olfato, dándome una deleitosa sensación de regreso a una seguridad perdida, lejana, remota, ahora recobrada... (Creo que así olía el desván de los muebles inservibles en la casa de *allá*... tan lejos... tan atrás... cuando yo llevaba el uniforme de colegialas de Santa Nina...) (La CP, I, 2, pp. 108-110)

Lumière salvatrice au bout du tunnel infernal de la guerre, le théâtre s'offre une nouvelle fois sur le chemin de Vera et l'accueille à bras ouverts, ce qui n'est pas sans nous rappeler la situation critique du protagoniste de *El acoso*, réfugié lui aussi dans un théâtre pendant qu'un orchestre exécute *l'Héroïque* (la III^e symphonie) de Beethoven. L'on retrouve également l'opposition répétée entre l'obscurité angoissante de la nuit et la chaude lumière jaune-orange de la scène :

Pero ya nos levantamos todos, tras de aplaudir, y salimos del teatro, pasando de la luz amarillo-naranja – “*gran luz extrañísima de crepúsculo granadino*” la llamaba Federico – a las penumbras de pasillos que conducen a la noche demorada por la espera de un amanecer todavía lejano. (La CP, I, 2, p. 112)

Cette représentation de *Mariana Pineda*, qui eut vraiment lieu en 1937 à Valence devant les congressistes écrivains dont faisait partie Carpentier, comme le rapportent Gnutzmann, Rodríguez Puértolas et De Maeseneer¹, est clairement convoquée dans La CP par des citations précises du texte de Lorca, des remarques sur le jeu de l'actrice et sur la mise en scène. Doit-on penser, comme De Maeseneer, que les cinq passages cités de la pièce (de quatre ou cinq vers chacun), dont Vera ne commente pas le message, ne servent qu'à la caractérisation de son personnage plus intéressé par « la valoración formal-estilística y ciertos comentarios metateatrales que el contenido » ? La narratrice ne prend effectivement pas la mesure de ces monologues théâtraux, mais Carpentier ne nous en livre pas de tels extraits sans objectif : Mariana Pineda (1804-1831), héroïne de la cause libérale espagnole, condamnée au garrot vil à Grenade sous l'absolutiste Ferdinand VII pour avoir cousu et brodé un drapeau « républicain »

¹ *Mariana Pineda (romance popular, 1925)* de García Lorca fut donnée le 4 juillet 1937 dans le Teatro Principal de Valence, dirigée par Manuel Altolaguirre, avec Carmen Antón dans le rôle de Mariana -et non Margarita Xirgu comme le suggère Vera (La CP, p. 110), et Luis Cernuda dans le rôle de Don Pedro. Cf. Rita GNUTZMANN, « *La consagración de la primavera : Historia y Ficción* », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 15, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1986, pp. 169-185, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, La CP (*éd. cit.*), note 23, p. 111 et Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, pp. 245-46. La pièce avait néanmoins été créée en 1927 par la compagnie de Margarita Xirgu au Teatro Goya de Barcelone. Gnutzmann a rassemblé les éléments historiques de la représentation de 1937, bien que non relatée dans la série des quatre articles de Carpentier « España bajo las bombas » (La Havane, *Carteles*, 1937). Elle estime que Carpentier profite de la citation de La CP et son contexte pour transmettre à travers Vera (et Jean-Claude) sa critique sur la rhétorique de cette œuvre pour laquelle il n'a jamais senti une grande affinité.

(c'est ce que dit un peu anachroniquement Vera, p. 111) avec un emblème maçonnique et une devise libérale¹, est à la fois le modèle de la femme combattante et l'annonce prémonitoire des sacrifices à venir pour Vera. Celui de Jean-Claude, en premier lieu, qui ne reviendra pas d'Espagne, mais aussi celui de Vera, sacrifiée dans son amour et, plus tard, à La Havane, sacrifiée dans son travail, pour des motifs politiques dans les deux cas, conséquences de la guerre et de la dictature. Les exclamations de Mariana peuvent effectivement se rapporter à la Vera meurtrie par son homme et par les hommes en général (ceux qui font ces guerres et dictatures) :

¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!
¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste.
¡Yo soy la Libertad herida por los hombres!
¡Amor, amor, amor y eternas soledades!
(La CP, I, 2, p. 110)

Ainsi, outre la propension de Vera à prendre la scène pour le réel, son destin tragique est donc figuré à deux reprises dans La CP par un personnage scénique féminin : au théâtre, par Mariana Pineda, et dans le ballet, par la Vierge Elue du *Sacre du printemps*. Mais, au-delà de son cas individuel, *Mariana Pineda* sert ici plus globalement d'allégorie idéale pour la situation historique, comme le remarque Rita De Maeseneer :

tanto en los tiempos de Fernando VII (1831) como en el momento de la narración (1937), se enfrentan los ideales progresistas al conservadurismo².

En pleine guerre civile, cette figure romantique et révolutionnaire devient ici un symbole politique pour les républicains, symbole de lutte contre la tyrannie et pour les libertés... La contextualisation du récit par l'événement ou l'œuvre artistique, dont la pièce de Lorca est une probante illustration, est en effet une des fonctions fréquentes des références culturelles en général dans le roman de Carpentier.

¹ Le drapeau, qu'elle n'avait même pas brodé elle-même (avec la devise libérale *Igualdad, libertad y ley*), servit en réalité de prétexte à la police. Mariana Pineda militait activement depuis plusieurs années pour la cause libérale, ayant notamment aidé à s'évader de prison son cousin, impliqué dans le soulèvement militaire andalou de 1820 contre le roi. Elle abritait également des clandestins recherchés, et refusa, après son arrestation, de dénoncer ses complices. Elle fut condamnée pour conspiration et insurrection, et érigée en martyr par les libéraux et en symbole populaire de la lutte pour la liberté, jusqu'à l'installation du régime franquiste.

² Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., p. 245.

I.1.3.3. Œillères de la scène, masques des rôles

Il nous reste à examiner, donc, pour refermer la boucle de la métaphore théâtrale chez Vera, la signification codée de certains rôles et créations chorégraphiques égrenés par la narratrice au cours de l'évocation de sa carrière.

Car c'est dans l'exercice de ses fonctions même que l'on perçoit le mieux le type d'enfermement, de repli, qu'elle s'impose face au monde. En effet, à Paris ou à La Havane, dans la "tour d'ivoire autiste" de son studio, Vera veut ignorer les grands épisodes dramatiques de l'Histoire internationale, et s'isole volontairement derrière des "œillères" qui l'aveuglent sur le monde. Carpentier traduit cela dans l'écriture par des phrases entrecoupées par une alternance saccadée et caractéristique entre, d'une part, les comptes de temps répétitifs à la barre (les fameux « 1, 2, et 3 » qui rythment les pas de danse et se répètent tout au long du roman) et, d'autre part, les bribes de nouvelles nationales ou internationales, la plupart du temps catastrophiques, qui lui parviennent. En voici un exemple :

Y, en esta rutina diaria, ecos remotos de lo que pasa en el mundo, que me llegan por la voz de Enrique, ya que no leo los periódicos : los norteamericanos desembarcaron en Salerno. [...] 1, 2 y 3... *Espaldas a la barra, ahora...* [...] 1, 2, 3, 4... Desembarco de los aliados en Normandía. [...] 1, 2, 3... 1, 2, 3, 4... *Barras, barras, barras.* [...] 1, 2, 3... *Al centro, ahora, muchachas, al centro.* [...] Louis Ferdinand Céline huyó a Alemania, y se dice que, durante la ocupación, hubo más colaboracionistas de lo que yo creía [...] Pero, no quiero saber más... 1, 2, 3... *Pas de bourrée... Entrechat six ouvert* [...] 1, 2, 3, 4... 1 yyyyy 2 yyyyy 3 yyyyy 4... EXPLOSIÓN DE LA PRIMERA BOMBA ATÓMICA EN HIROSHIMA. (La CP, V, 24, pp. 441-444)

Ce type de phrases récurrentes parvient à scander, à figurer directement, stylistiquement, par la construction et la syntaxe, le rempart psychologique et physique que constituent le travail et l'art pour Vera. Bouée de sauvetage au départ pour se préserver et se consacrer à ce qui l'intéresse vraiment, ce comportement prend une telle ampleur chez elle qu'il devient véritablement politique de l'autruche. Son indifférence à l'histoire et aux événements politiques gagne progressivement tout son entourage, jusqu'à la personne la plus proche, Enrique, qui sert d'ailleurs de passeur ou de pont entre son univers chorégraphique hermétique et le monde extérieur (il lui raconte les journaux). Les premiers symptômes se font sentir avec l'isolement des deux partenaires dans leur univers professionnel propre, incommunicable à l'autre, et avec l'extinction du désir des premiers moments¹. À tel point que c'est Teresa, la cousine et maîtresse occasionnelle d'Enrique, qui ouvrira brutalement et cruellement les yeux de Vera,

¹ Voir *supra* dans notre Première Partie, le passage de La CP (p. 463), que nous avons cité p. 265.

portant le coup de grâce alors que cette dernière vient de découvrir leur liaison adultère :

¿Cómo no quieres llevar cuernos si llegas todas las noches a tu casa, agotada, sin ganas de nada, metida en tus musarañas – y ni siquiera por haber bailado como la Pávlova, sino por haber hecho bailar a los demás?... ¿Nunca te han dicho que, como hembra, no sirves para nada? ¡Tantas barras para no aprender nada!... (La CP, VI, 33, p. 600)

La routine et la concentration exigées par l'entraînement, et surtout l'obsession de l'artiste pour son travail de création – elle était alors en pleine élaboration de son *Sacre du printemps* – lui ont occulté complètement la vérité de ce qui se passait au sein même de son couple. Quelques pages auparavant, elle avait d'ailleurs eu l'intuition de cet auto-enfermement, cherchant une explication tangible au tragique malheur qui la frappe lorsque son école est dévastée et ses danseurs massacrés :

Tal vez he pecado por vanidad; tal vez he confiado demasiado en mi talento; tal vez he vivido demasiado exclusivamente por la danza y para la danza. (La CP, VI, 33, p. 597)

Examinons maintenant de plus près les rôles symboliques que Vera cite à Paris, lorsque les répétitions et les tournées détournent d'abord son attention de l'angoisse de l'attente de Jean-Claude, puis la sauvent de la torpeur consécutive à sa disparition. En effet, au-delà des clins d'œil aux diverses Vera qui les ont interprétés, ceux que Vera cite juste avant la réception du télégramme funeste (La CP, pp. 304-305) renvoient pour la plupart à la figure du tour, de la giration, ainsi qu'à des danses (et des musiques) toujours endiablées, évoquant ainsi l'état de vertige recherché par Vera pour oublier le présent¹. C'est le cas par exemple dans *L'Oiseau de feu*, où la musique et la danse des jeunes princesses captives contrastent avec le tourbillon maléfique des monstres du sorcier Kostcheï, aussi bien que dans le cancan final frénétique de *Gaîté parisienne* ou les rondes facétieuses du *Carnaval*. On en trouve encore une illustration très pertinente dans les *Danses Polovtsiennes*, où les jeunes Polovtsiennes, dont fait partie Vera, exécutent une danse envoûtante pour tenter de charmer le Prince, prisonnier dans le camp de son ennemi, le Khan Kontchak. S'ajoutent au motif symbolique de l'ivresse charmeuse le final tourbillonnant du ballet, où tous les danseurs sont rassemblés sur scène en s'agitant frénétiquement jusqu'aux derniers accords, ainsi

¹ Voir *supra* dans notre Première Partie, l'analyse des rôles des pages 304-305 de La CP, dans le sous-chap. La farandole des "Vera", pp. 97 et suivantes.

que la thématique même du ballet, celle de la guerre et des campements (« las yurtas del *Príncipe Igor* », p. 305), qui n'est pas sans écho avec le présent de Vera.

Nous souhaitons revenir sur deux rôles en particulier que nous n'avions pas développés en Première Partie, celui de *Petrouchka* et des *Présages*, les plus représentatifs selon nous du fonctionnement de la métaphore théâtrale dans La CP.

- **Le motif de l'automate : *Petrouchka***

La scène de théâtre, « mundo auténtico » (La CP, p. 303) loin des ennuis quotidiens et de la médiocrité du monde pour Vera, est véritablement le lieu d'une métamorphose que Carpentier figure par le rôle de la marionnette-ballerine de *Petrouchka*, dont nous avons déjà décodé les clés lorsqu'il est associé à Mirta¹.

[...] y habré de asistir hoy, mañana, a la gran feria de la Plaza de Almirantazgo de San Petersburgo donde, cierto día del siglo pasado, pudo asistirse al asesinato de Petrouchka, el títere, a manos de un títere moro, por amor a una bailarina títere -bailarina títere que, en estos días difíciles, resulta hecha a mi imagen y semejanza pues, como a ella ocurre en el primer cuadro del ballet, renazco cada noche al llamado de la música. (La CP, II, 16, p. 304)

Chaque soir, en effet, en interprétant le ballet, Vera, identifiée à la "Ballerine" (créé par Karsavina en 1911), revient à la vie, sort de son état léthargique et inanimé de poupée de chiffon sous la baguette magique des lumières de projecteurs. C'est exactement l'argument de *Petrouchka* (une production des Ballets Russes de Diaghilev sur la musique d'I. Stravinsky et chorégraphiée par Fokine) où le Magicien, propriétaire d'un petit théâtre de marionnettes sur la place de l'Amirauté de Saint-Petersbourg, pendant le Carnaval de 1830, anime sous l'œil enchanté du public ses trois personnages du Maure, de la Ballerine et de *Petrouchka*. Derrière le castelet, un drame se joue, car *Petrouchka* – sorte de Pierrot pathétique – aime la Ballerine qui n'a d'yeux que pour le Maure. L'histoire finit mal, comme le rapporte Vera, puisqu'au cours d'une bagarre, *Petrouchka* succombe sous les coups de son rival.

Transposé dans l'univers de Vera, le rôle de la Ballerine, qui « rena[ce] cada noche al llamado de la música », illustre effectivement ce phénomène de renaissance à la vie qu'elle éprouve sur scène, émergeant paradoxalement du monde réel comme du royaume des morts-vivants. Comme la Ballerine que l'on

¹ Voir, en Première Partie, le chap. II.3.1.2. Mirta et Calixto : un condensé social cubain, p. 270.

raccroche à son cintre de marionnette inanimée, elle connaît une sorte de “mort” à l’extinction des feux de la rampe, en retournant à la vie concrète hors du théâtre, à la triste réalité, qui la plonge dans un état errant et douloureux plus mort que vivant, privée de son amant et de son travail.

Par ailleurs, la marionnette-Ballerine connote, en dépit de cette “vie” scénique censée être plus authentique que la vie réelle, le côté mécanique, dépourvu d’âme, des pas d’automate de la danseuse, d’ailleurs très reconnaissables dans la chorégraphie de Fokine, en clin d’œil à la fameuse *Coppélia*¹. Il semble alors tout à fait contradictoire que ce rôle, archétypique d’une danse inauthentique, mécanisée, robotisée, figure la renaissance de Vera par la danse. C’est donc plutôt à travers le Maure et surtout Petrouchka que l’humanisation des marionnettes se fait sentir, habités qu’ils sont, comme par magie, de sentiments humains : amour, jalousie, haine, désespoir, si destructeurs qu’ils mènent au meurtre. André Levinson s’attarde d’ailleurs dans ses critiques chorégraphiques sur le côté tragique du mouvement mécanique de *Petrouchka* :

Petrouchka est un pantin astreint à un mouvement mécanique, anguleux, limité. Mais Petrouchka aime ; il en devient presque un être humain ; il tâche de s’exprimer. Ceci détermine ses jeux de scène. En vain l’âme se débat contre l’armature qui l’emprisonne ; elle ne peut s’en arracher ; le geste de ferveur n’aboutit pas ; il sombre dans l’automatisme de la poupée².

Il nous semble que ce jugement pourrait être transposé sur le personnage de Vera, qu’on a privée aussi du droit d’aimer et qu’elle tente vainement d’exprimer, ce qui l’assimile au pantin malheureux. Qu’il s’agisse de la marionnette de la Ballerine ou de Petrouchka, de toutes façons, on constate que l’évasion du monde mais aussi l’évasion d’elle-même que cherche Vera connaît les limites du pouvoir curatif de l’univers du spectacle : c’est une autre forme d’aliénation par la scène, pour échapper à celle de la société. Renversement qu’on peut opposer sans doute à sa conviction (sa *Mauvaise Foi* ?) d’avoir trouvé dans l’illusion du théâtre, avec sa véritable identité, la vraie vie.

¹ Sur le ballet classique *Coppélia*, son argument et ses créateurs, nous renvoyons à notre Annexe II.3.2. Carpentier fut très marqué par ce ballet, dont il fait une chronique en 1951, sur l’interprétation d’Alicia Alonso (Voir “Coppélia”, in *Ese músico...*, *op. cit.*, tome 3, pp. 18-19). Dans La CP, Vera cite ce ballet à deux reprises, par association d’idées avec *La Poupée valsante*, ballet du répertoire de Pavlova sur le même thème (p. 249) qu’elle voit interprété sur la scène londonienne avant *Le Lac des cygnes*, puis lorsqu’elle réfléchit à des idées de spectacle pour son école à la Havane (p. 431).

² André LEVINSON, « Stravinsky et la danse théâtrale », *La Danse d’aujourd’hui*, *op. cit.*, p. 79.

- **Les Présages : bon et mauvais augure**

Le second rôle très symbolique cité page 305 de La CP, au moment précis de la nouvelle de la mort de Jean-Claude, fait partie du ballet *Présages*. Outre les quelques lignes qui lui sont consacrées à cet endroit du récit, le lecteur comprend ou confirme son importance bien plus tard, lorsqu'il apparaît au milieu d'une série de quatre ballets (aux côtés de *Thamar*, *Symphonie* (de Bizet) et *La Belle au bois dormant*, La CP, V, 25, p. 453) dont Vera possède des photos dédicacées à offrir à ses admirateurs, prises par Lipnitsky¹, photographe quasi officiel des Ballets Russes et d'autres compagnies : le statut particulier que donne ce détail à ces ballets peut donc laisser supposer *a priori* qu'ils ont une signification particulière pour le personnage de Vera. *Thamar* est en effet un rôle important créé par Tamara Karsavina (chorégraphie de Fokine)², dont on sait l'importance pour le personnage de Vera, et dont on possède une merveilleuse photographie dans ce rôle, portrait célèbre de la danseuse³. La *Symphonie* de Bizet reste plus obscure, puisque aucun ballet du répertoire ni des Ballets russes ni d'autres compagnies ne correspond à ce titre. Toutefois la seule œuvre chorégraphique partiellement cohérente⁴ avec la carrière de Vera sur la symphonie en *do majeur* de Bizet est *Symphony in C* ou *Palais de cristal* (1947) de George Balanchine, ce qui expliquerait le choix de Carpentier, pour renforcer encore les liens qui unissent Vera à ce chorégraphe.

Au moment où elle le danse, Vera n'évoque que très rapidement son rôle dans *Présages* – nous sommes en 1938⁵ dans le roman –, sans élément particulier qui puisse nous aider à l'identifier :

[...] cuando, una noche, al salir de escena, después de una lograda aparición en *Presagios* -sobre el tema lento, solemne, que introduce el último tiempo

¹ Pour plus de détails sur le photographe Pary Boris LIPNITSKY, nous renvoyons à notre Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques dans La CP.

² Karsavina s'y arrête dans ses Mémoires : cf. Tamara KARSAVINA, *Ma vie...*, *op. cit.*, p. 179. Voir aussi notre Annexe II.3.2.

³ Cette photographie en noir et blanc, bien que l'auteur ne soit pas indiqué, est probablement de Lipnitsky. Elle est reproduite notamment dans les Mémoires de Karsavina, *ibid.*, p. 128.

⁴ Balanchine créa ce ballet sans intrigue, invité par l'Opéra de Paris en 1947 : le lieu pourrait donc être cohérent avec la carrière de Vera, mais pas la date, puisque Vera abandonne la France et sa carrière d'interprète en 1939. L'identification de ce ballet, contraire à l'habituelle vraisemblance des références de Carpentier, reste donc une hypothèse. Notons toutefois qu'il existe effectivement une photographie de Lipnitsky, reproduite dans le *Dictionnaire de la danse* (*op. cit.*, "Palais de cristal", p. 605), ce qui raccroche la référence directement à son contexte citationnel dans La CP. Voir également notre Annexe II.3.2.

⁵ En 1938, c'est la fin des Brigades Internationales, chassées d'Espagne par un accord international. Jean-Claude meurt juste avant, au combat, tandis qu'Enrique vivra cette déroute et revient peu après à Paris (automne 1938).

de la *5a sinfonía* de Tchaïkovski- me fue entregada una carta procedente de España : [...]

CERTIFICO QUE D. Jean-Claude Lefevre, afecto a la XIV Brigada Internacional [...] FALLECIÓ a consecuencia de heridas [...]

Me llamaron a escena y entré nuevamente en luz de candilejas sin haber entendido muy bien lo que había leído... —“Estuviste magnífica” —me dijo Olga. —“Estuviste magnífica” —me dijeron Helena y Liuba. —“Estuviste magnífica” me dijo el mismo Coronel de Basil, después de la función: “Habremos de ver cómo se te pone a interpretar papeles mayores...” Pero yo no entendía nada de nada. (La CP, II, 16, pp. 305-306)

Vera reçoit donc la lettre en coulisses, en plein milieu de la représentation, lors d'un entracte ou d'une sortie de scène. On remarque qu'elle continue à danser son rôle par réflexe, sans comprendre vraiment ce qui lui arrive, sans être ni tout à fait concentrée sur la scène, ni tout à fait consciente de la nouvelle qu'elle vient d'apprendre. Malgré ce flottement et une exécution sans doute mécanique (on retrouve la poupée de *Coppélia* ou de *Petrouchka*), elle se fait particulièrement remarquer du public et de ses collègues, au point que le directeur de la troupe, le Colonel de Basil, lui parle de promotion : en cela le ballet est pour Vera de bon augure. L'on ne comprendra qu'ensuite que ces « rôles plus importants » promis par l'impresario comprendront le rôle consécuteur de la Vierge Elue du *Sacre du printemps* de Massine, cité deux pages plus loin et que nous examinerons juste après.

L'explication de ce succès, malgré une Vera “absente”, est sans doute que le ballet est si intimement lié à sa situation présente qu'elle n'a pas eu besoin de le “jouer” artificiellement, mais n'a fait que le vivre et le ressentir authentiquement, exactement comme le préconisait Stanislavski. Il est la fois prémonitoire de la tragique nouvelle (un mauvais “présage”, annoncé par le grave « tempo lento, solenne »), tant qu'elle n'a pas lu la lettre, et illustratif de sa vraie situation, une fois la nouvelle apprise : à nouveau, rôle au théâtre et rôle dans la vie se confondent, les frontières se brouillent. Il y a même exacte simultanéité dans ce cas précis, puisque les mauvais « Présages » que la danseuse interprète artistiquement, fatales prémonitions de la Mort et de la Guerre, se concrétisent très vite dans la réalité : ce télégramme qui annonce la perte de celui qui lui est le plus cher. Hormis ce succès toutefois, aucun autre détail n'est donné au lecteur sur la teneur de cette prestation, sur le rôle précis interprété par Vera.

Les Présages est une production des *Ballets russes de Monte Carlo* en 1933, chorégraphiée par L. Massine, sur la musique de la *V^e Symphonie* de Tchaïkovsky, avec les décors et costumes d'André Masson. C'est donc l'un des “ballets symphoniques” de Massine que nous avons évoqués précédemment. Le

chorégraphe attribue une symbolique à chacun des quatre mouvements de la *V^e Symphonie*, développant – et c’est là que nous nous y intéressons – le thème de la lutte de l’homme contre le destin : l’Action résistant aux Tentations (1), la Passion vaincue par le Destin (2), la Frivolité apportant la joie légère de la fête (3), la Guerre faisant de l’homme un héros célébré dans la Paix revenue (4). Selon le *Dictionnaire de la Danse*,

[ce] premier “ballet symphonique” du chorégraphe frappe le public par son originalité et obtient un grand succès. [...] la danse associe à la technique classique une expression libre aux accents expressionnistes. Le décor de Masson rompt avec l’univers poétique et réaliste du ballet pour s’inscrire dans une esthétique abstraite et symbolique. La démarche de Massine ranime la controverse sur l’utilisation de musiques non écrites pour la danse, ouverte depuis I. Duncan¹.

Vera pourrait très bien y interpréter l’un des divers personnages féminins que sont l’Action, la Passion ou la Frivolité. Aucune “Vera” réelle ne participe à la création de 1933 mais, nous l’avons vu dans la liste des “Vera”, le rôle de « l’Action » fut repris par Vera Zorina avec les *Ballets russes de Monte Carlo*. Or ce rôle de l’Action avait été créé par Massine spécialement pour Nina Verchinina (la professeure de Ramiro Guerra² à La Havane), l’un des possibles modèles de Vera que nous avons identifiés³, particulièrement intéressant dans le cas présent puisqu’il relie l’héroïne à son futur destin à Cuba. Tamara Toumanova et Irina Baronova, enfin, deux des *baby ballerinas* plusieurs fois évoquées dans notre analyse, ont dansé la Passion, ce qui pourrait aussi avoir inspiré Carpentier. L’indétermination du rôle de Vera est donc sans doute une façon de combiner ces deux rôles, Passion et Action, symboliques à plusieurs titres dans le contexte du récit.

Tout d’abord, comme le héros des *Présages*, Vera est en lutte contre son destin, entre la Guerre et la Paix, depuis l’enfance. L’écho lointain au roman de Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, n’est d’ailleurs peut-être pas fortuit dans l’esprit de Carpentier. Guerres qu’elle ne cesse de fuir, on l’a déjà dit, en se réfugiant dans le monde “paisible”, pacifique, du théâtre, mais qui viennent pourtant la rattraper

¹ Philippe LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, article *Présages*.

² Ramiro Guerra nous a confirmé l’importance de ce rôle pour Nina Verchinina lors de notre entrevue à La Havane (voir sa transcription en Annexe) : il était déjà une manifestation, au sein même des Ballets russes, du côté atypique de la danseuse, très vite perçu et exploité par Massine. Lorsque Verchinina quitta la troupe, elle enseigna la danse contemporaine et créa une technique pédagogique propre en Amérique Latine (à La Havane, puis à Rio), parcours dont peut être rapproché celui de l’héroïne de Carpentier.

³ Voir *supra* dans notre Première Partie le chap. II.1.2.4. Le modèle du “sèmeur” fécond à Cuba : Nina Verchinina, p. 126.

jusque dans cet abri qu'elle espérait vainement espace de neutralité. Ensuite, en incarnant éventuellement la Passion, Vera exprime physiquement (chorégraphiquement) son sentiment pour le héros de la Guerre qu'est Jean-Claude (c'est un duo amoureux dans le ballet) : amour brisé par le Destin (c'est un personnage masculin dans *Présages*) et héros qui ne sera cependant pas célébré dans la Paix comme dans le ballet, mais pleuré dans la mort. Quant à l'Action, rôle féminin principal de l'œuvre, « résistant aux tentations » selon le livret du ballet, elle pourrait renvoyer au frénétique et ascétique travail de Vera pour perfectionner son art et pour oublier le Réel, autant que pour déjouer vainement les pièges du Destin.

Toutefois, nous n'écartons pas l'interprétation plus positive d'Ahmed Piñeiro, qui voit dans ce ballet l'augure précoce du final heureux du futur *Sacre du printemps* de Vera. Nous dirions qu'effectivement les "Présages" pourraient filer la métaphore des prémonitions avec les "Augures printaniers" du *Sacre du printemps*, titre d'un des tableaux du ballet, mentionné deux pages plus loin (« *Augurios primaverales* », La CP, p. 308). Ainsi, après le second tableau où « el éxtasis de una pareja de enamorados **es interrumpido** por La Suerte »¹ (nous soulignons) – c'est là que danse la Passion avec le héros –, que l'on peut rapporter à l'histoire de Vera et Jean-Claude, le quatrième tableau montre que « un héroe inspira a los hombres y mujeres el deseo de lucha y de gloria, para finalmente celebrar la paz de un triunfo »², ce qui pourrait renvoyer alors au futur triomphe de la Révolution cubaine.

Les Présages, comme les oracles, sont donc ambivalents, mais assurément porteurs de nombreux symboles, annonces et signes prémonitoires pour la narration.

- **Oublier dans l'ivresse de la danse**

Une fois surmontée la fatidique nouvelle (après la phase de dépression), Vera reprend sa course folle de répétitions et exercices, exutoire du malheur, dans une nouvelle série de ballets non choisis au hasard : Carpentier prend soin de les rassembler, pour figurer la détresse et l'égarement de son héroïne, encore autour de la figure du tourbillon, de la ronde hallucinée. Traduisant par là une espèce

¹ Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ, *La intertextualidad danzaria en La consagración de la primavera*, op. cit., pp. 48-51.

² *Idem.*

d'ivresse douloureuse ressentie par une Véra désespérée et endeuillée, les rôles semblent s'enchaîner à un rythme effréné :

Y habiendo entendido, de repente, la intolerable evidencia, regresé a mi trabajo – lo único que aún podía dar algún significado a mi existencia. Y volviendo a andar, a moverme, a actuar, a contar compases y a medir pasos, fui personaje de pesadilla, vestida por Derain, en *Los sueños* de Darius Milhaud; y giré sobre mí misma, como extraviada, en la escena de baile de la *Sinfonía fantástica*, y, bajo un traje imaginado por Joan Miró, fui guía de ruedas infantiles y rebrincos de rayuela en *Juegos de niños*, y me vestí de cortas túnicas algo franciscanas aunque no tanto, en la *Nobilissima visione* de Hindemith, bailando lo que se quisiera, saltando cuando hubiese de saltar, perdiéndome en el torbellino de mí misma [...] (La CP, II, 16, p. 307)

Son corps reprend vie par le mouvement, les pas, les sauts, les tours, cherchant à s'évader artificiellement dans le vertige illusoire des magies de la scène. « giré », « ruedas », « torbellino » : c'est donc l'élément giratoire qui domine dans ces rôles successifs, sous toutes ses formes (pirouettes, rondes, manèges...), pour mieux souligner le sentiment de perte, de défaillance et de perte de repères qu'implique la mort de Jean-Claude pour Vera. Elle suggère elle-même qu'elle cherche volontairement à s'étourdir pour oublier la douleur mais aussi pour tenter de la surmonter par le travail acharné.

À l'exception du rôle de la Vierge Elue du *Sacre du printemps* (version de Massine de 1920) évoqué par Vera juste après le passage cité ci-dessus (pp. 309-311) et que nous analyserons ensuite, remarquons tout d'abord que les trois ballets cités ci-dessus, plus deux autres cités un peu plus loin page 311 (*Mozartiana* et *Choreartium*¹), furent tous créés après la mort de Diaghilev, dans les années 1930, ce qui consolide la vraisemblance chronologique de la carrière de Vera dans l'économie du récit, puisqu'en 1937 elle ne peut danser qu'avec les Ballets russes postérieurs à la compagnie originelle du grand impresario. Ensuite, nous trouvons dans leur argument un écho aux moments difficiles traversés par Vera, qui y interprète les rôles suivants :

- la jeune fille en proie à des cauchemars (« personnage de pesadilla ») dans *Les Songes* (musique de D. Milhaud) au titre très évocateur de l'état intérieur de l'héroïne, et la « Ballerine » du couple central dans *Mozartiana* (sur la suite pour orchestre éponyme de Tchaïkovsky), deux chorégraphies de Balanchine les plus « classiques » des six ballets qu'il créa pour *Les Ballets 1933*².

¹ Pour plus de détails sur chacun de ces ballets, nous renvoyons à nouveau à notre Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques dans La CP.

² Cette troupe, *Les Ballets 1933*, n'eut qu'un an à peine d'existence, créant un nouveau répertoire

Remarquons qu'exceptionnellement, Vera ne danse donc pas ces deux rôles avec les Ballets russes, mais avec la compagnie éphémère de Balanchine. Ce dernier l'avait fondée juste après avoir quitté la troupe de Basil en 1933, avec le mécène John Edwards et Boris Kochno, l'ancien secrétaire particulier de Diaghilev. L'on y voit ainsi, pour la Vera fictionnelle, la preuve d'une relation encore plus étroite avec Balanchine : si elle collabore avec lui sur ces deux productions, c'est sans doute pour mieux marquer encore, dans la période de confusion qui suit la mort de Diaghilev, sa fidélité au chorégraphe, au détriment des directeurs de compagnies concurrentes, Basil et Blum, qu'elle ne rejoindra à nouveau que plus tard.

- la "Petite fille" au milieu de ses jouets animés, dans *Jeux d'enfants* (« fui guía de ruedas infantiles y rebrincos de rayuela en *Juegos de niños* », p. 305), confié pour la création réelle de 1932 par Massine à Tatiana Riabouchinska¹, une autre des trois *baby ballerinas* antérieurement évoquées dans notre Première partie.

Ballet en un acte, il s'appuie sur l'histoire d'une petite fille réveillée en pleine nuit par le bruit que font ses jouets, animés soudainement par un esprit magique. Elle danse avec eux toute la nuit jusqu'au petit matin, où ils retrouvent leur état inerte : la thématique de *Petrouchka* réapparaît donc, jeu sur l'ambivalence entre vie et mort des marionnettes, entre activité et abattement, entre humanité et réification, ce que vit aussi concrètement Vera dans sa chair.

Les trois rôles qui suivent, enfin, reprennent la thématique amoureuse, toile de fond de tout l'épisode de La CP :

- la "Pauvreté", personnage allégorique de *Nobilissima Visione* de Massine sur la musique d'Hindemith, dansant surtout dans la scène de l'union mystique avec Saint-François d'Assise, à ce qu'on peut déduire de la description elliptique de Vera. Le thème amoureux y est patent, mais aussi le religieux, non sans lien avec la conception de l'art chez Vera : le vœu de "Pauvreté" peut figurer aussi l'ascèse et le sacrifice du métier, prix à payer de l'élan généreux de partage esthétique avec le public ;

de six ballets pour une seule et unique saison : *Les Sept péchés capitaux* (théâtre vocal dansé, Kurt Weill et Bertolt Brecht), *Errante* (Schubert), *Les Songes* (Milhaud), *Mozartiana* (Tchaïkovsky), *Fastes* (Sauguet) et *Les Valses de Beethoven* (sur le mythe de Daphné et Apollon). Nous renvoyons à l'article d'Anna KISSELGOFF, « Dance View : Taking fresh stock of Les Ballets 1933 », *The New York Times*, 19/08/1990, consulté sur <http://www.nytimes.com>.

¹ Tatiana RIABOUCHINSKA (1917-2000), une des trois « Baby ballerinas » repérée par Balanchine, fut engagée en 1932 dans les Ballets russes de Monte Carlo et poursuivit sa carrière dans les différentes compagnies « russes » du colonel de Basil qui suivirent, avant de fonder en 1953 le *Los Angeles Ballet* avec D. Lichine.

- “L’Aimée” dans *La Symphonie fantastique* et le rôle féminin central de la seconde partie de *Choreartium* qui, associés à *Présages* que nous avons analysé, constituent les trois ballets “symphoniques” de Massine dont les rôles furent spécialement créés dans la réalité pour Nina Verchinina.

- **Le rôle de L’Elue du Sacre du printemps**

C’est, on le devine, le rôle d’envergure que le Colonel de Basil avait promis à Vera après sa brillante interprétation dans *Présages*, puisqu’il apparaît deux pages plus loin dans le roman. Il s’agit, dans l’esprit de Carpentier, de la version de Massine de 1920 (citée dans La CP, pp. 307-308), puisque celle de Nijinsky avait été définitivement abandonnée et oubliée après seulement huit représentations en 1913¹. Or, Massine est encore le chorégraphe officiel des Ballets russes du Colonel de Basil jusqu’en décembre 1938 ; il est donc vraisemblable que l’œuvre puisse être reprise jusqu’à cette date. Vera ne trouve d’ailleurs pas la version de Massine tellement plus réussie que l’originale², mais se laisse envoûter par la musique :

Era todavía un ballet por hacer; la empresa era altamente interesante, pero las dificultades eran grandes. Para montar la obra había el escollo de la enorme orquesta requerida, con sus ocho trompas y el formidable aparato de la percusión que exigían, por sí solos, la movilización de varios músicos supernumerarios. (La CP, II, 16, p. 308)

Carpentier ne peut évidemment s’empêcher de faire un commentaire musical, exprimant son admiration pour la puissance orchestrale de cette œuvre, témoignée aussi dans ses chroniques sur *Le Sacre*. Par ailleurs, nous percevons un nouvel écho des chroniques de Levinson dans ce jugement négatif sur la version de Massine :

Il [Massine] y renia – d’accord avec le musicien, il nous semble –, la base

¹ Carpentier n’a donc jamais pu connaître la chorégraphie de Nijinsky : elle ne sera reconstruite pour la première fois qu’après sa mort, en 1987, par le *Joffrey Ballet* de Los Angeles, après 74 ans d’oubli et de longues années de recherches de Millicent Hodson et Kenneth Archer, pour rassembler les éléments de la chorégraphie et de la scénographie originales. Cette reconstitution du *Sacre* sera présentée ensuite en 1990 sur la scène de sa naissance, au Théâtre des Champs-Élysées, puis entre au répertoire de l’Opéra de Paris en 1991. Prodigieuse redécouverte d’un chef-d’œuvre perdu, cette exhumation représente un épisode marquant de la recherche en danse, donnant lieu à une véritable réhabilitation à la fois du génie de Nijinsky (contrairement à l’opinion qu’en avait Carpentier) et de l’importance de son œuvre pour l’histoire moderne de la chorégraphie.

² Se reporter à nos commentaires en Première Partie, au sujet de l’inspiration dalcrozienne de la chorégraphie originale et le commentaire de Vera sur la version de Massine, p. 268. C’est une vision évidemment partielle de l’œuvre, car même à l’époque il y eut de fervents défenseurs de Nijinsky. Mais on ne découvre qu’aujourd’hui la modernité étonnante et l’esprit qui sous-tendait sa chorégraphie.

émotive, pathétiquement humaine de l'œuvre pour se conformer à une conception purement formelle et consciencieusement vidée de toute signification. Il simplifia et débaya l'action en éliminant toute réminiscence historique, toute prétention à l'archéologie. Sans doute le théâtre n'est point un musée ! Mais ce vide, il l'a rempli par une succession de mouvements sans logique, sans raison d'être plastique, d'un dessin indigent, exercices gymnastiques dénués d'expression¹.

La chercheuse Millicent Hodson, d'après ses actives recherches pour remonter le *Sacre du printemps* dans les années 1980, confirme cette impression :

En 1920, après la guerre, Diaghilev décida de ressusciter le *Sacre*. [...] Sept ans donc après sa création en 1913, la chorégraphie du *Sacre* de Nijinski semble perdue. Même si plusieurs membres du corps d'origine dansent encore avec les Ballets Russes, personne ne se souvient des pas. Il se peut que les difficultés aient été telles que les danseurs aient voulu tout oublier. Quoi qu'il en soit, pour la version de 1920, Diaghilev commanda une nouvelle version de la chorégraphie au successeur de Nijinski, Léonide Massine. Ainsi naquit une nouvelle polémique – celles des “deux Sacres”. La mauvaise réception que fit la presse à la version de Nijinski l'élimina du répertoire ; la deuxième version de Massine la condamna ensuite définitivement à l'oubli².

Pour resituer rapidement l'historique de cette œuvre à scandale devenue mythique, et comprendre le sens que lui attribue Carpentier, revenons un moment sur la naissance du *Sacre du printemps*. Les Ballets Russes de Diaghilev sont peut-être à l'apogée de leur existence lorsque, pour leur cinquième saison à Paris, en 1913, Diaghilev décide de confier à Vaslav Nijinsky la chorégraphie de ce qui sera incontestablement le plus grand scandale de leur production³. La création a lieu le 29 mai du printemps 1913, sur la scène du théâtre des Champs-Élysées à Paris. Cette œuvre est reçue par un chahut mémorable du public parisien, heurté par sa violence primitive et par l'originalité aussi bien de la musique que de la danse⁴. Une multitude de sobriquets pleuvent pour qualifier l'œuvre : « Danse de sauvages », « barbarie », et même « le Massacre du printemps »⁵. Son esthétique,

¹ André LEVINSON, « Stravinsky et la danse théâtrale », *La Danse d'aujourd'hui*, op. cit., p. 82.

² Millicent HODSON, « À la recherche du *Sacre* de Nijinski », in *Le Sacre du printemps*, Paris, *L'Avant-Scène Ballet/Danse* n°3, revue trimestrielle, août-oct 1980, p. 41.

³ André Levinson qualifiera la première représentation du *Sacre du printemps* de « bataille d'Hernani » (*ibid.*, p. 80), expression que reprend Carpentier à la lettre dans une de ses chroniques : « El hecho es que el escándalo de *La consagración de la primavera*, verdadera “batalla de Hernani” de la música contemporánea, abrió en el historial de los conciertos una etapa caracterizada por las más violentas reacciones del público. » (« Escándalos musicales », *Ese músico...*, op. cit., tome 2, pp. 412-414).

⁴ La critique de l'époque, dans laquelle Carpentier puise pour forger sa propre opinion sur le *Sacre*, s'en fait aussitôt l'écho. Dans deux chroniques aux titres évocateurs, « Crónica de un escándalo » (in *Ese músico...*, op. cit., tome 2, pp. 410-411) et « Escándalos musicales » (*art. cit.*), Carpentier reproduit plusieurs témoignages ou anecdotes du scandale mythique de la création de 1913, les accompagnant de quelques commentaires.

⁵ Voir Pierre LARTIGUE, « Les réactions de la presse », in *Le Sacre du printemps*, *L'Avant-Scène*

opposée à celle du ballet classique, est ressentie comme une provocation. Jean Cocteau¹, notamment, rapporte le déchaînement du public lors de la première représentation, dans le *Coq et l'Arlequin* (déjà évoqué dans notre analyse à propos des *Biches*²) :

Ainsi, connûmes-nous cette œuvre historique au milieu d'un tel tumulte que les danseurs n'entendirent plus l'orchestre, durent suivre le rythme que Nijinsky, trépignant et vociférant, leur battait de la coulisse. [...] La salle joua le rôle qu'elle devait jouer ; elle se révolta tout de suite. On rit, conspua, siffla, imita les cris d'animaux, et peut-être se serait-on lassé, à la longue, si la foule des esthètes et quelques musiciens, emportés par leur zèle excessif, n'eussent insulté, bousculé même, le public des loges. Le vacarme dégénéra en lutte³.

Le livret et le scénario seraient dus surtout au peintre Nicolas Roerich⁴, auteur des décors à la Gauguin et des costumes folkloriques inspirés de ceux des paysans russes. Stravinsky s'en serait emparé par la suite, s'en attribuant abusivement la paternité⁵. Le ballet est construit en deux actes, « L'Adoration de la terre » et « Le Sacrifice », dont l'argument se résume ainsi (on trouvera la décomposition chorégraphique détaillée de l'œuvre en Troisième Partie, p. 580 :

Dans les collines, des jeunes gens auxquels se mêle une vieille voyante, célèbrent l'arrivée du printemps par des danses et des jeux ; survient le cortège du Sage qui bénit la terre printanière et préside à une danse sacrée ("l'Adoration de la terre"). Les jeunes filles vierges se livrent à des rondes mystérieuses pour désigner l'Éluë qui se sacrifiera pour le printemps : après la danse des vierges en son honneur et l'invocation des ancêtres, l'Éluë entame une danse frénétique jusqu'à la mort par épuisement ("Le Sacrifice")⁶.

Roerich était également ethnologue, spécialiste du paganisme tribal et très au fait des rites chamaniques. Il pousse le chorégraphe et le compositeur à puiser dans les racines archaïques de la Russie et du peuple slave, illustrant ainsi le néoprimitivisme alors à la mode depuis le début des années 1910. Ce dernier se définit en Russie comme une forme de retour aux sources de la "culture" de

Ballet/Danse n°3, *op. cit.*, pp. 48-51.

¹ Dans « Escándalos musicales » (*art. cit.*), Carpentier traduit et reproduit d'ailleurs un témoignage de Jean Cocteau sur la création du *Sacre* (cf. *ibid.*, p. 412).

² Voir *supra*, dans la Première Partie, la page 102.

³ Jean COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, pp. 92-95.

⁴ Voir l'article de Kenneth ARCHER, spécialiste du peintre, « Nicolas Roerich et la genèse du *Sacre* », in E. SOURIAU, F. LESURE, D. JAMEUX et alii, *Le Sacre du printemps de Nijinsky, Les Carnets du Théâtre des Champs-Élysées* n°1, Paris, co-éd. Cicero éditeurs, Théâtre des Champs-Élysées et Caisse des dépôts et consignations, 1990, pp. 75-95, et en particulier pp. 75-80.

⁵ Stravinsky, sans doute pour alimenter la légende, prétendit même qu'il aurait eu la révélation visionnaire de l'argument du *Sacre* dans un moment d'inspiration (*Ibid.*, pp. 75-77).

⁶ « *Sacre du printemps, Le* », in Philippe Le Moal [dir.], *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p. 631.

l'Orient, par réaction aux valeurs de l'Occident jusque-là imposées au pays et dont cette génération d'artistes veut s'affranchir : ce détail n'est pas sans intéresser un Carpentier qui se confronte exactement à la même problématique pour l'Amérique Latine au milieu du XX^e siècle, et ce n'est donc pas un hasard s'il choisit cette œuvre pour porter cette réflexion à Cuba. Vera rend brièvement compte de cette esthétique primitiviste du *Sacre*, reconnaissable tant dans la scénographie (proche du fauvisme) que dans la musique :

Y sobre el hermoso tema de Roerich inspirado en los ritos de la Rusia primitiva -la de los mástiles con caras humanas, de los totems hincados en las orillas de los lagos- nos iba conduciendo, la portentosa música de Stravinsky, a la *Danza de la consagración* final, en que la orquesta toda se fraccionaba, rompía con sus funciones tradicionales, creando una métrica nueva, ajena a toda periodicidad de acentos, donde los elementos sonoros, vistos en función de elementalidad -y aquí volvían los instrumentos a ser *maderas, cobres, tripas, pieles tensas*, devueltos a su condición primera, a sus quehaceres en una liturgia tribal- eran llamados a expresar una enorme pulsión telúrica, marcada por paroxismos de expectación, espera, violencia contenida o desbordada. (La CP, II, 16, p. 308)

Le décor qu'elle évoque est en réalité un rideau de scène utilisé dès 1913, réutilisé en 1920 par Massine, mais que Roerich recrée pour une troisième version en 1930, dans une nouvelle collaboration avec Massine, qualifié par Kenneth Archer de « décor nocturne » :

Le rideau représente des pierres pointues disposées en cercle devant une colline rocailleuse vert foncé, couronnée d'un gros rocher dont l'un des flancs semble imiter une forme humaine agenouillée. Ce cercle de monolithes est lui-même entouré de hauts piquets surmontés de crânes et de peaux de bêtes. On aperçoit dans le fond un lac gris et de hautes montagnes bleues. Le ciel, comme tout l'arrière-plan, est peint à grandes touches de blanc et de mauve pâle [...]. Dans la production du *Sacre du printemps* de 1913 apparaissent deux paysages de la Russie septentrionale peints par Roerich, l'un pour le jour et l'autre pour la nuit ; cette austérité préside à la danse rituelle de Nijinski. En 1920, Diaghilev monte à nouveau le ballet, sur une chorégraphie de Léonide Massine, mais de manière moins primitive, bien qu'il utilise uniquement le décor nocturne, avec ses pierres et ses crânes cérémonieux. Massine participe également à la mise en scène de 1930, qui renoue avec la dimension rituelle du ballet et dans laquelle la danse sacrée se trouve interprétée par Martha Graham, choisie par Roerich¹.

L'on reconnaît donc bien les « mástiles con caras humanas, [...] los totems hincados en las orillas de los lagos » décrits par Vera². L'on peut juger de la

¹ Kenneth ARCHER, *Nicolas Roerich. Roerich Est & Ouest, toiles du Musée Nicolas Roerich*, trad. de l'anglais par Laurence LARROCHE, Bournemouth (Angleterre), Parkstone Press, 1999, p. 109. Une reproduction de la toile servant d'esquisse pour le rideau de scène nocturne de Roerich (1929) est insérée à la page 108.

² À un autre endroit de La CP, Vera reformule sa description : « postes con faz humana hincados en las playas del Lago Baikal » (p. 457).

minutie avec laquelle Carpentier distille et sélectionne les détails : c'est effectivement le décor de 1930 qu'il décrit, puisque le décor nocturne de 1913 avait bien les totems, mais pas le lac, seulement un arrière-fond montagneux¹.

Les réflexions de Vera sur la musique de Stravinsky nous semblent également importantes en regard de la symbolique qui sera attribuée à l'œuvre plus tard dans le roman, à Cuba : un retour aux pulsations et aux sons naturels, "premiers". On y retrouve la thématique de *Los pasos perdidos* où le narrateur part à la recherche des instruments primitifs et de la « naissance de la musique »². Vera se montre très sensible au rythme atypique, bien sûr, mais aussi à l'utilisation des instruments de musique suivant la matière dont ils sont constitués, exploitant la sonorité authentique des matériaux (bois, cuivres, boyaux, peaux tendues)³. Ce qui intéresse Vera est donc la rupture avec le fonctionnement de l'orchestre classique, le retour à une fonction primitive, plus élémentaire, des instruments, comme dans l'art rituel ou populaire.

En fait, la révolution musicale réside avant tout dans la rythmique de l'œuvre, que le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez explique ainsi :

Le point de départ de la rythmique de Stravinsky est totalement différent de la rythmique occidentale, telle qu'elle nous a été transmise par une certaine tradition européenne. [...] La tradition occidentale était vraiment une pulsion régulière. Là, vous avez une pulsion irrégulière, et c'est pour ça que les danseurs ont eu tellement de mal – au départ – à se faire à ce rythme. [...] L'introduction de la première partie du *Sacre* (je comprends qu'à ce moment-là, cela a dû être vraiment un choc pour les gens qui l'ont entendue), ce sont des superpositions de thèmes musicaux, qui restent obstinément étrangers l'un à l'autre : c'est comme une espèce de grand immeuble, où il y aurait des vies indépendantes à chaque étage. Dès la première danse, du reste, vous avez cet accord fixe qui est simplement répété, répété, répété avec des accents. C'est une espèce de barbarie très bien étudiée, qui a l'air de la barbarie, mais qui – en fait – est un produit extrêmement élaboré⁴...

¹ Le Programme de l'Opéra National de Paris *Nijinska-Nijinski*, pour le spectacle de ballets *Noces*, *Till Eulenspiegel* et *Le Sacre du printemps*, Juin 1995, montre une reconstitution des deux décors de 1913, celui de jour et celui de nuit, p. 86. Les pierres diffèrent aussi entre les deux versions de 1913 et 1930 : le cercle rocailleux y était déjà, mais pas le gros rocher.

² La recherche de l'origine de la musique est ainsi la thèse, littéralement (au sens universitaire du terme), des *Pasos perdidos* : le héros est "missionné" par le Conservateur du Musée Organographique afin d'aller sur le terrain (l'Amazonie) prouver l'origine imitative ou non de la Musique. Il croira assister à sa "Naissance".

³ Dans une chronique, Carpentier donnera plus de précisions notamment sur le rôle de la clarinette du début du *Sacre* : « [...] se parte de una bucólica cantilena de clarinete, primer tallo verde sobre las últimas nieves del invierno, para llegar al paroxismo de una orquesta desencadenada [...]. » (« Tempestad sobre el Asia », *Crónicas*, tome II, *op. cit.*, p. 35).

⁴ Pierre BOULEZ, in *Nijinska-Nijinski*, programme de l'Opéra National de Paris, *op. cit.*, pp. 78-79. C'est une transcription d'extraits d'une interview pour le documentaire *Les Printemps du Sacre*, de Jacques MALATERRE et Brigitte HERNANDEZ, Film Telmondis, la Sept-Arte, 1993.

Rythme et pulsion qui traduisent l'agitation interne de la nature printanière, les flux de sève, l'explosion de la vie. Pendant qu'il composait, Stravinsky écrivait dans une lettre à Roerich en 1911 :

Il me semble que j'ai pénétré le secret du rythme du printemps. Les musiciens doivent le sentir¹.

La danseuse aborde ensuite le rôle précis qu'elle est en train de répéter, celui de la Vierge Elue sacrifiée, qui ne la soustrait pas au motif giratoire vertigineux qui marquait déjà les rôles examinés auparavant : tout le second acte du ballet (« Le Sacrifice ») est dominé par la figure du cercle, dans la mystique ronde des jeunes filles (« Cercles mystérieux des adolescentes ») désignant finalement l'Elue (le cercle devient alors encerclement oppressant), qui elle-même se livre, dans la « danse sacrale » finale, à une série de sauts et tours interminables². Les détails qu'elle en donne, peut-être depuis Monte Carlo (puisqu'elle est à « l'hôtel »), montrent qu'elle assimile directement l'argument du *Sacre* et sa fameuse « danse sacrale » finale à son propre état, dans une identification complète avec le personnage du ballet :

Y al acercarme, marcando los pasos, a la Virgen Electa de hoy (¡difícil de medir, este 3/16, 2/16, 2/8 que, en reiterada sucesión, encierra toda la genialidad del fragmento!...) no veía a la que *iba a morir*, sino a la que padecía su muerte en vida, que la asumía, la lloraba, la sollozaba, en las noches solitarias de mi hotel, mi desesperanza causada por una idea [...]. (La CP, II, 16, p. 309)

Le rôle n'est plus seulement exutoire mais véritable exorcisme cathartique («*repentinamente liberada de la depresión y del agobio* », conclura-t-elle p. 311) dans la mesure où il reproduit exactement dans la fiction ce que Vera a l'impression de vivre dans le Réel : elle vit en effet sa situation présente comme le sacrifice d'une victime innocente, la Mort s'étant abattue sur son amant (c'est-à-dire pratiquement sur elle) dans la plus grande injustice. Vera s'abstrait alors dans une réflexion autour de l'argument du ballet qui résonne si puissamment en elle, anéantie par le cycle éternel du nécessaire sacrifice au printemps :

Bajo la sangre vertida de la Virgen Electa -en ceremonia agónicamente propiciatoria- habría la Tierra que sacarse las entrañas ante el sol naciente de

¹ *Le Sacre du printemps, L'Avant-Scène Ballet/Danse* n°3, *op. cit.*, p. 18.

² Du moins dans la version de Nijinsky. Nous ne connaissons pas la chorégraphie de Massine, aujourd'hui absente des scènes de théâtre, mais Levinson parle de « grands jetés en tournant qui se déchaînent en trombe » pour la danse de l'Elue (« Stravinsky et la danse théâtrale », *La Danse d'aujourd'hui, op. cit.*, pp. 82-83). Il aurait été surprenant, de toutes façons, que Massine ait éliminé la figure du cercle si caractéristique des cérémonies rituelles.

un nuevo año -de un nuevo ciclo nutricio- para dar sustento a los hombres que, viviendo, procreando y muriendo sobre su faz, la adoraban. Y para que la Tierra fuese propicia a quienes la adoraban en este nuevo año -ni mejor ni peor que muchos años anteriores- los hombres de ahora, semejantes en todo a los de ayer, inmolaban una virgen – “una más”, pensaba acaso el Sabio del cortejo, testigo del paso de las generaciones a quienes durante su larga vida hubiese visto sacrificar, en parecidas primaveras, a tantísimas vírgenes. Ahora, el cuchillo bendecido y guardado en el Arca de los Grandes Ceremoniales se hundiría en la carne de una virgen más, en espera de que con ese asperjamiento rojo pariera la Tierra... (La CP, II, 18, pp. 308-309)

On remarque que, à travers le ballet, c'est l'idée dominante de la répétition d'un cycle infini qui apparaît ici, celui de l'éternelle renaissance de la Nature : cycle nourricier, mais plus macabre que vital, de la terre qui ne se repaît jamais, qui réclame éternellement son tribut de sang. Carpentier mêle d'ailleurs subtilement les mythes préhispaniques (incas, mayas ou aztèques¹) au mythe slave : c'est au “soleil levant”, fécondateur de la Terre, qu'est dédié le Sacrifice, et la mort n'a plus lieu par la simple danse mais par le couteau sacrificateur, comme pour le lot et le flot de sacrifiés au sommet des pyramides. Habile transition vers une transposition du mythe en Amérique Latine ? Probablement, autant qu'une transition du cycle de la Nature vers le cycle de l'Histoire, puisque ces réflexions de Vera font également référence au prix du sang des guerres : la chaîne sans fin des sacrifices confère au ballet le rôle de rappel et d'annonce des conflits et révolutions passées et à venir, ceux d'Europe (Seconde Guerre Mondiale, fascismes), mais aussi et surtout ceux du Mexique, de Cuba (répression de la dictature et, bien sûr, les différentes étapes de la lutte révolutionnaire).

Vera divague (« mi divagación », voir citation ci-dessous) et imagine, reproduisant ce schéma cyclique, une “suite” au ballet traditionnel du *Sacre*, le transformant en un véritable conte d'horreur à n'en plus finir :

Sigo marcando los pasos de la *Danse sacrale*, pero, al sonar el acorde final, extrañamente traído por una cromática de flautas, pienso que aquí podría empezar un segundo ballet, jamás escrito, y que acaso no se escriba nunca: **los Dioses no se dan por satisfechos con el sacrificio**. Piden más. Pero **los de abajo**, creyendo haber cumplido y hartos atareados en los trabajos de la siembra, no descifran sus misteriosas advertencias, manifiestas en las formas de las nubes, el vuelo de los pájaros [...]. Pero ahora, olvidados de la Virgen Electa inmolada en la primavera, [...] **dicen que es necesario derramar la sangre, nuevamente, para aplacar a los Dioses del Estío, envidiosos, acaso, de los Dioses de la Primavera**, colmados por dádivas y ofrendas oportunas. Y, **para ello, habrá un nuevo sacrificio**. Y vendrán las danzas del otoño, y los sueños del invierno de cuyas largas noches salen las hembras empañadas, y **vendrán los Augurios**, [...] y pensarán los hombres que para propiciar los partos de la Primavera, **hará falta otro sacrificio**. Y se

¹ C'est un clin d'œil à une autre réflexion artistique profonde que nous avons commentée dans le roman : celle d'Enrique devant les fresques murales mexicaines.

olvidará el pasado sacrificio para organizar un nuevo, pues **buenas razones habrá siempre para ello...** E interrumpo mi divagación en torno a ese imaginario ballet, complemento del otro, que sería, en verdad, **el ballet de nunca acabar**, sintiéndome, una mañana, rebelde y dura, repentinamente liberada de la depresión y del agobio. (La CP, II, 16, p. 310, nous soulignons)

Nous percevons deux allusions littéraires subtiles dans cette citation, aux romans presque contemporains *Les Dieux ont soif* (1912) d'Anatole France (« pero los Dioses no se dan por satisfechos con el sacrificio »), dont l'auteur est une figure littéraire tutélaire pour Carpentier¹, et *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela² (« Pero los de abajo, creyendo haber cumplido... »), qui nourrissent à leur façon le thème révolutionnaire et le tribut de sang que l'Histoire appelle (ici, la Guerre Civile espagnole). Le roman de France est sur la Révolution française et la Terreur, dans le tourbillon desquelles le héros, un jeune peintre (Evariste Gamelin), est emporté, finissant à la guillotine. Ce résumé très condensé nous rappelle déjà la thématique de La CP, d'autant que le roman de France y est explicitement cité à un autre endroit, en pleine évocation révolutionnaire, pendant le concert des Brigades Internationales à Benicassim :

[...] pienso en los garitos del Palais-Royal, en el fabricante de titeres vestidos a la republicana de *Los dioses tienen sed*. (La CP, II, 13, p. 262).

Par ailleurs, cette évocation des *Dieux ont soif* est peut-être un clin d'œil à Proust qui cite ce roman dans ses esquisses à deux reprises³, ainsi que son auteur lui-même, Anatole France, comme personnage dans *La Recherche*⁴, fréquentant le salon de Mme Verdurin, et qui fut en outre un des principaux modèles littéraires

¹ *Les Dieux ont soif* est très utilisé dans *El siglo de las luces*, qui en tire sans doute un certain scepticisme sur la révolution fondée sur les paroles qui tuent sans les actes qui font progresser. On reprochera à Carpentier ce scepticisme qu'il semble avoir voulu rattraper postérieurement à ce roman paru en 1962, mais plus finalement dans ses entretiens que dans le fond de ses œuvres d'où le doute n'est jamais absent malgré la générosité de l'engagement politique. On se souvient par exemple des doutes d'Enrique sur la Révolution mexicaine quand il quitte Cuba. *Les Dieux ont soif* seraient aussi un modèle pour *El camino de Santiago*, selon les aveux de Carpentier lui-même : il se serait inspiré de la structure répétitive de deux chapitres du roman de France et de la récurrence de l'histoire (Cf. l'analyse d'Antonio BENÍTEZ ROJO, qui en fait cependant une interprétation psychanalytique assez débridée, dans « Alejo Carpentier, entre la música y la historia », Puerto Rico, *La Torre*, año VIII, n° 31, 1994, pp. 269-283).

² L'allégorie des guerres, révolutions et autres sacrifices de l'Histoire par le mythe du *Sacre* semble claire : peut-on ne pas penser au roman de la Révolution mexicaine, *Los de abajo* de Mariano AZUELA ? On comprend alors à quel point l'alibi de Jean-Claude l'hispaniste est indispensable à la culture hispanique de Vera tout au long du roman (même s'il existe une version française du roman d'Azuela depuis 1928), comme elle l'avoue souvent elle-même, d'ailleurs. II.

³ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome III, p. 952 et tome IV, p. 787.

⁴ *Ibid.*, tomes I, pp. 129, 434 ; III, p. 741 ; IV, p. 371.

pour le personnage fictif de Bergotte.

Empreinte de fatalisme et abattue face à la dure réalité, Vera a donc le pressentiment que le sacrifice qu'elle vient de vivre (la perte de son amant) n'est ni le premier ni le dernier (les sacrifices professionnels l'ont déjà profondément marquée) et que, pour monter son *Sacre*, concrétisation peut-être de ce « ballet imaginaire, complément de l'autre », d'autres sacrifices seront nécessaires. Cette phase inconsciente de la construction du futur *Sacre* préfigure donc déjà le massacre de l'école de la Plaza Vieja – sacrifice inéluctable –, mais aussi la réaction de Vera dans l'adversité : après un temps de dépression et de soin cathartique nécessaire (comme elle vient de le vivre ici), elle se relève, « rebelde y dura », « liberada » et prête à repartir, comme, à la fin du roman, après Baracoa.

Lorsque, bien plus tard, germe le nouveau *Sacre du printemps* dans la tête de Vera, pour la première fois de façon consciente, à Guanabacoa, on peut remarquer d'ailleurs que le schéma du ballet imaginaire créé de toutes pièces par son esprit – à partir de la situation concrète, vécue, dans laquelle elle se trouve –, se répète. C'est une faculté presque hallucinatoire de Vera qui est donc souvent associée au *Sacre du printemps*. Cette nouvelle version, complètement différente de celle qu'elle a répétée jadis, lui sera inspirée par la puissance et la « fraîcheur » primitive des danses afro-cubaines, régénératrices de l'art chorégraphique assoupi par la routine en Europe :

Esa noche, en un alzamiento de luces insospechadas, se rompieron los muros de vieja mampostería, volaron los tejados, se apartaron los brazos de las calles, crecieron edificios cuyas altas cornisas parcelaron el firmamento, poniendo, en el cielo, palpitanes signos, y, en un mundo transfigurado, agigantado, la plaza mayor de la blanca y recoleta villa de Guanabacoa, con su campanario modesto y provinciano, tomó las dimensiones de una gran explanada donde de repente se hubieran erigido teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux. Y un gran conjunto de ballet, nacido de mi imaginación, se había instalado en esos teatros, para pasmo y deleite de públicos adormecidos por los melindres y reiteradas gracias de viejos conjuntos coreográficos que se estaban haciendo harto repetitivos y conservadores -aunque a veces no lo parecieran, gracias al virtuosismo de alguna intérprete de sobresalientes facultades. (La CP, V, 28, p. 512)

Toute la ville de Guanabacoa se transforme comme par enchantement (« un mundo transfigurado ») en un gigantesque théâtre (« alzamiento de luces », « gran explanada », « teatros ornados »), où l'on reconnaît les ornements du toit et de la façade du célèbre Palais Garnier de l'Opéra National de Paris, le référent absolu, le temple de la danse pour Vera, et l'un de ses lieux de travail lorsqu'elle était interprète. Notamment, sur son toit, la *Renommée tenant Pégase par la bride*,

bronze de Lequesne (« ornados de sistros y Pegasos »), puis le motif orphique de la lyre¹ (« órficas alegorías »), dans l'un des quatre groupes sculptés² de marbre qui ornent la façade, *La Musique Instrumentale* de E. Guillaume : on y voit le génie ailé de la Musique tenant une lyre, accompagné à la flûte double et au violon par deux Muses, avec deux angelots assis à leurs pieds. Enfin, la plus connue et la moins académique de ces quatre sculptures de la façade, *La Danse*³ de Carpeaux. Elle représente une farandole tournoyante de bacchantes nues dansant et encerclant le génie de la Danse, jeune homme ailé jouant du tambourin (motivant sans doute l'allusion aux sistres de Carpentier). Scandale à sa manière et en son temps (1869) pour avoir représenté des nus et bouleversé la tradition de la sculpture architectonique, cette œuvre symbolise la révolution artistique dont le *Sacre* est le digne héritier, sur une thématique commune de surcroît, la danse et la musique. Les trois œuvres (les deux groupes sculptés de la Danse et la Musique ainsi que le ballet de Stravinsky) sont ici tout naturellement associées pour figurer une renaissance de l'art chorégraphique, dans un fictif Palais Garnier syncrétique havanais.

¹ Le motif de la lyre est omniprésent sur le bâtiment. On pense aux candélabres à la lyre, sur le parvis, de Charles Garnier lui-même, mais aussi au bronze qui couronne la coupole du toit, *Apollon, la Poésie et la Musique*, d'Aimé Millet, où Apollon brandit une lyre d'or.

² Les groupes sculptés de la façade seront dévoilés successivement lors de l'inauguration du Palais Garnier : *La Musique Instrumentale* de Guillaume, puis *La Poésie Lyrique* (ou *L'Harmonie*) de Jouffroy précèdent la présentation de *La Danse* de Carpeaux et *Le Drame Lyrique* de Perraud, qui seront révélés le dimanche 25 juillet 1869.

³ Voir Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques dans La CP.

I.2. Le Théâtre de la société selon Enrique

On pourrait penser qu'Enrique, n'étant pas un artiste de la scène, n'utilise pas la métaphore théâtrale pour rendre compte du Réel, ou du moins qu'il le fait de façon beaucoup plus atténuée. Or, il est surprenant de remarquer à quel point sa conception du monde se rapproche de celle de Vera, avec des différences, liées à son milieu, à son métier bien sûr, que nous détaillerons. C'est pour nous l'une des marques de la profonde connivence entre les deux narrateurs de *La CP* : l'architecture, en effet, si elle n'est pas directement un métier de la scène, est une composante essentielle de l'univers du spectacle, tant pour les bâtiments qui accueillent les représentations – un théâtre ou un opéra est toujours un monument d'architecture – que pour l'art de la scénographie, où la science architecturale de l'espace et de l'éclairage est nécessaire. Sans en revenir aux architectes baroques souvent cités par Carpentier et son héros des *Pasos perdidos*, comme Borromini, Bernini, etc., loués pour leur inventivité efficace, il suffit de se référer aux architectes admirés par Enrique, ceux du Bauhaus en particulier – si attentifs à toutes les formes d'art, vivant y compris, et à l'expression sous toutes ses formes, celle du corps en premier lieu –, pour trouver des projets théâtraux caractéristiques : nous pensons, par exemple, à la maquette révolutionnaire de Walter Gropius, « Le théâtre total » (1927)¹, où l'espace scénique circulaire et modulable rompt avec la confrontation traditionnelle scène/public.

I.2.1. Weimar : macabre mascarade

Enrique adopte donc lui aussi la métaphore théâtrale pour évoquer des lieux caractéristiques, les convertissant ainsi en des espaces presque irréels tant leur beauté semble illusoire ou miraculeuse et l'émotion qu'ils provoquent, puissante. À moins qu'il ne le fasse pour souligner la fausseté baroque des apparences, le danger des faux-semblants. Un des exemples les plus frappants est la description de la petite ville de Weimar, véritable musée à l'air libre tellement tout y est historique, culturel, touristique² : c'est d'abord la ville de Goethe et de Schiller,

¹ Elle est reproduite en illustration (Figure 6) dans l'ouvrage de Marie-Claude HUBERT, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 222.

² Citons au passage quelques-unes des références incontournables de Weimar mentionnées par Enrique : église des saints Pierre et Paul (*Herderkirche*) du XV^e s. (voir Annexe II.1.2. Œuvres d'architecture) et son célèbre retable, le triptyque de Lucas CRANACH (voir Annexe II.2.2.) ; la *Taverne de l'Ours Noir*, l'Hôtel Eléphant, les maisons de Schiller et de Goethe (voir Annexe

nous l'avons vu. Là, Enrique parle en décorateur, en scénographe même, pour rendre compte de l'impression que la ville lui fait :

Un sol, algo difuminado por transparentes neblinas, ponía una iluminación **un tanto teatral** -como conseguida por un inteligente maestro electricista- sobre una ciudad (y era ése uno de sus encantos) que mucho tenía de decoración teatral admirablemente lograda. Todo aquí, las casas, el color de los techos, las proporciones, las perspectivas, los árboles, parecían colocados, combinados, puestos en su exacto lugar, con juegos de sombras y asimetrías, por un magnífico escenógrafo a quien hubiesen confiado la tarea de reconstruir el ambiente de una pequeña ciudad alemana de fines de siglo XVIII. Estaba todo tan bien conseguido que parecía ficción, obra de un señorial y magnífico **Intendente de Espectáculos**. (La CP, I, 9, p. 204, nous soulignons)

On retrouve exactement l'idée du Grand Machiniste invisible (ici, « maestro electricista », « Intendente de Espectáculos ») qui animait le décor des montagnes pyrénéennes sous les yeux de Vera, qu'on peut rapprocher de cet « Autor » polysémique et polyvalent, auteur, directeur de troupe, metteur en scène, Dieu et, finalement, *Deus ex machina* du *Gran Teatro del mundo*. Mais la théâtralité de ces rues, de ces monuments, est précisément trompeuse, elle va plus loin que la seule beauté muséale du lieu : cette remarque d'Enrique, « estaba todo tan bien conseguido que parecía ficción » semble condenser en une formule tout l'épisode de Weimar.

D'abord, Enrique traverse en réalité cette ville comme dans un rêve, ou plutôt un cauchemar, puisqu'il est en pleine recherche angoissée de son amie Ada disparue, rappelons-le. Cette illusion du décor traduit donc aussi la sorte d'état second qu'il vit, comme si – et c'est un topos de la Renaissance, mais aussi une idée toute romantique, dans la ville des maîtres du *Sturm und Drang* ! – la Nature, le paysage, exprimaient les sentiments, l'état intérieur de l'homme. Philippe Hamon fait allusion à cette formule littéraire en ces termes :

Un autre procédé très employé est celui du décor (milieu) « en accord » (ou en désaccord) avec les sentiments ou les pensées des personnages : personnage heureux situé dans un « *locus amoenus* », personnage malheureux dans un lieu angoissant, etc. Nous avons là, à grande échelle, une sorte de « métonymie narrative » : le tout pour la partie, le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant, qui n'est pas propre, en général, aux auteurs « réalistes »¹.

Le théoricien ajoute, dans un autre ouvrage :

Le personnage, signifié par le signifiant descriptif (une description de milieu,

II.1.2.), ainsi que leurs statues sur la Theaterplatz (voir Annexe II.2.2.), etc.

¹ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in BARTHES *et alii*, *Poétique du récit*, op. cit., p. 162.

par exemple), est dans une relation de « ressemblance » (donc : non arbitraire) avec le non-personnage, de redondance avec le milieu, donc peut quasiment échanger ses qualifications avec celles du milieu [...]. Le milieu influe sur le personnage, le « motive » dans son action, le pousse à agir. Décrire le milieu, c'est décrire l'avenir du personnage [...]¹.

À propos d'Enrique, prolongeant cette incertitude (intérieure et extérieure, donc) entre réalité et illusion, on assiste d'ailleurs à une sorte de mise en abyme théâtrale dans le récit, à travers le petit théâtre particulier qu'est la maison de Goethe dans le grand théâtre de Weimar, et l'évocation du légendaire dernier souffle du poète, « *Mehr Licht !* », déjà commenté² :

-“*Mehr Licht!*” -repetió el otro, como en eco. [...] “El poeta acaba de ser sacado de su modesta cama de madera de pino y sentado en una butaca, frente a su ventana. Pronuncia -magnífico ‘**comediante de sí mismo**’ hubiese dicho Nietzsche- su admirable frase de desenlace en acto final de una suntuosa existencia. Los criados **descorren las cortinas** y abren las ventanas. El poeta contempla por última vez el paisaje del mundo -de su mundo. (La CP, I, 9, p. 206, nous soulignons)

Même Goethe nous apparaît donc comme un comédien sur la scène de sa propre maison-musée où ne manquent pas les rideaux de scène, que Hans et Enrique visitent avec attention, découvrant aussi celle de Schiller, plus humble, « oscura y melancólica » (La CP, p. 206) – Enrique l’oppose à deux reprises à la demeure de Goethe, beaucoup plus imposante et pompeuse³. D’autres détails transforment d’ailleurs la maison de Goethe non seulement en musée, mais en théâtre miniature. Les gigantesques têtes et bustes (p. 205) en plâtre, d’abord, qui servaient de modèle à l’écrivain, dessinateur et peintre amateur⁴, et qui vampirisent l’espace des pièces, au point qu’on ne voit qu’eux, tels des personnages fantasmagoriques surgis du passé, presque inquiétants :

[...] tales Medusas, tales Demiurgos, tales barbas, tales cuellos, tenían algo enojosamente desproporcionado -casi teratológico. La Cabeza Colosal de Juno metida en el salón de música, parecía la de una gigante decapitada cuyo cuerpo ensangrentado yaciera en algún horrible sótano vedado a los visitantes. (La CP, I, 9, p. 205)

Est-ce le signe funeste de l’évocation des nazis qui suivra ? C’est très probablement un des maillons de la “démonstration” narrative de Carpentier.

¹ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993 (4^e éd. de l’essai paru en 1981, *Introduction à l’analyse du descriptif*, chap. 3, sous-chap. « Descriptif et effet-personnage », pp. 106-107.

² Nous renvoyons supra, dans notre Première Partie, au sous-chap. L’école allemande du Bauhaus, p. 239.

³ Pour plus de détails sur ces deux “monuments” (maisons aujourd’hui musées), voir notre Annexe II. 1.2. Œuvres d’architecture.

⁴ Goethe fut l’auteur d’une théorie sur les couleurs, *Traité des couleurs*.

Enrique remarque ensuite la petite estrade – dans « el saloncillo de Cristiana » (p. 205)– sur laquelle Christiane Vulpius, compagne de Goethe, recevait ses amies de la bourgeoisie, pour matérialiser un peu de hauteur envers la société weimarienne de la fin du XVIII^e siècle qui réprouvait à voix basse son concubinage malséant avec le génial écrivain depuis 1788. Ils ne se marièrent qu’au bout de presque vingt ans, en 1806. C’est donc sans doute par association d’idées que cette maison est, de surcroît, selon Enrique, le « décor » idéal pour le drame bourgeois de Schiller, *Intrigue et amour* (1784)¹, autour du personnage de Louise Miller :

-“Aquí se trastocaron las decoraciones” -dije, por decir algo: “Veo mejor a Fausto en la habitación de Schiller que en los salones de Goethe, en tanto que éstos serían una decoración ideal para la tragedia burguesa de Luisa Miller”. (La CP, I, 9, p. 206)

Schiller y attaque la société civile de la fin du XVIII^e siècle, avant 1789. La pièce met en scène une histoire d’amour tragique entre le noble Ferdinand von Walter et Louise Miller, fille de musicien, incarnant le conflit entre la bourgeoisie et la noblesse. Or, l’argument de cette pièce n’est pas étranger non plus à la situation du héros dans La CP : les ingrédients de l’amour (Ada) et de la critique sociale bourgeoise s’y trouvent, dirigée spécialement contre les habitants de Weimar comme on va le voir. Tous les éléments de la description de cette ville et de ses monuments concourent donc à créer une sorte d’ambiance de façade, un air de fausseté.

Ce sont en réalité des préludes à la véritable et affreuse mascarade de la société weimarienne, dans un présent bien réel cette fois, qui prolonge le cycle des faux-semblants passés mais beaucoup plus tragiquement. En effet, cette théâtralisation du monde figure désormais la révoltante indifférence des habitants envers ce qui se passe dans leur propre pays, sous leur propre gouvernement, à quelques kilomètres de chez eux même, à Buchenwald. Toute cette Beauté de la ville n’est donc qu’apparente : elle cache la laideur des âmes, la lâcheté des hommes, et l’atroce cruauté des bourreaux. Du *Gran Teatro del mundo*, on bascule symboliquement dans la thématique de *La vida es sueño* du même Calderón, drame philosophique et cruel qui contient une méditation sur la confusion entre le réel et le mensonge et sur l’illusion de la vie : ce que l’on voit n’est qu’un mirage, comme à Weimar. Dans le camp de Buchenwald, on retrouve d’ailleurs le motif de l’enfermement (non plus de Sigismond, mais des prisonniers

¹ Schiller avait initialement intitulé ce drame *Luise Millerin* (*Louise Miller*), titre qu’il changea pour *Kabale und Liebe* (*Intrigue et amour*) sur les conseils de l’acteur August Wilhelm Iffland. Voir aussi ce titre dans notre Annexe II.5.2. Théâtre dans La CP.

des nazis), arbitraire, injuste et barbare.

En effet, le camp de concentration est présenté lui aussi comme lieu de comédie tragique et grinçante, théâtre si macabre qu'il en devient également irréel, malgré la terrible vérité :

¿No sabes lo que es Buchenwald? Un enorme rectángulo cerrado por **cortinas de árboles** olientes a piñones y bellotas donde, tras de alambradas electrificadas, vigilados por guardias implacables armados de metralletas, millares y millares de hombres hambrientos, depauperados, miserables, golpeados, torturados, enfermos o no, tienen que arrastrar carros llenos de piedras sacadas de una cantera cercana. **Y tienen que hacerlo cantando.** Ésa es la orden. Y, por ello, esos harapos humanos son llamados: '**Los Caballos Cantores**' -caricatura muy fina, muy propia del régimen, de **Los maestros cantores wagnerianos**. Y así como el **Intendente de Espectáculos** Goethe decía en el Prólogo de *Fausto*: 'Quien bien quiere trabajar escoge sus herramientas, usando de muchas **maquinarias y decoraciones**', en Buchenwald hay herramientas y hay maquinarias y **hay decoraciones**: lóbregos barracones donde gemir y agonizar; trallas, cepos y cadenas; una plaza donde los hombres son tenidos inmóviles, a veces, durante diez y ocho horas; **prisiones, como la de Fidelio**, pero en cuyos calabozos sólo se cabe de pie. (La CP, I, 9, p. 207, nous soulignons)

Un théâtre avec scène (« un enorme rectángulo cerrado »), rideau (« cortinas de árboles »), décors (« maquinarias y decoraciones »), comédiens (« guardias implacables ») et chanteurs (« *Los Caballos cantores* ») : le référent est donc toujours théâtral, mais chanté, soit deux opéras allemands, l'un de Wagner, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868), et l'autre de Beethoven, *Fidelio* (1814)¹. La « caricature très fine » de l'opéra wagnérien, comédie à l'intrigue troubadoursque vénérée par les nazis à cause de son exaltation d'un art allemand intemporel², est en effet grotesque : ces « Caballos cantores » ne sont pas les « Maîtres » même avec la minuscule (les surhommes, *Übermenschen*) mais les domestiques, les esclaves, les hommes animalisés : les *untermenschen*, les 'sous-hommes' de la hiérarchie nazie. Dans l'enfer des camps de concentration, il y a aussi une sélection (le concours de chant, dans le livret), non pas pour gagner la dame (Eva, dans l'opéra) mais peut-être pour gagner éventuellement la vie :

¹ Pour plus de détails sur ces deux opéras (arguments, personnages), nous renvoyons à notre Annexe II.4.2. Œuvres musicales. Notons que le *Faust* de Goethe (1808-1832) également mentionné dans cette citation a donné lieu à plusieurs opéras connus : *Faust* (1816), de Ludwig Spohr, très célèbre jusqu'à Gounod ; *Scènes de Faust* de Robert Schumann (1844-1853) ; *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz (1846) ; *Faust* de Charles Gounod (1859), transposition musicale la plus connue et probablement l'opéra cité par Vera dans La CP, p. 519, joué à l'Opéra de Paris mais dont elle ne donne pas l'auteur ; *Faust Symphonie*, de Franz Liszt (1861) ; *Mefistofele* d'Arrigo Boito (1868). ; *Doktor Faust*, de Ferruccio Busoni, italo-allemand (1925), inachevé. Wagner a mis en musique de nombreux extraits.

² Le héros de l'opéra est Hans Sachs, cordonnier philosophe et bienveillant : Carpentier joue-t-il sur ce prénom pour le personnage de Hans ?

chanter pour survivre¹... L'Art contre la Barbarie. Nous y voyons aussi une stigmatisation sarcastique du concept de culture authentique allemande, dont Weimar serait le berceau, redoublement du thème introduit par Hans dans la conversation dès l'arrivée des deux amis à Weimar : « -Estamos en el *Heimat aller Deutschen* – “el hogar de los alemanes todos” -dijo Hans » (La CP, p. 204). Il commente à Enrique les stades de formation de cette culture, pendant tout le trajet entre Berlin et Weimar. Or, les confréries de Maîtres Chanteurs étaient en charge de la sauvegarde de la tradition du noble chant allemand. Mais tout ceci résonne mal aux oreilles d'Enrique qui associe immédiatement le concept de culture ou de “race pure allemande”, celle des aryens, aux pratiques des nazis et au destin de son aimée perdue, Ada la juive. Il y fait d'ailleurs une allusion piquante pour provoquer amicalement Hans, lui-même guère “pur” puisque germano-vénézuélien :

-“Lo que demuestra que las *razas puras* no suelen anticiparse a las *mestizas* en cuanto a las obras de la inteligencia. Sin olvidar que cuando vuestra escultura andaba en pañales, ya los negros de Nigeria...” (La CP, I, 8, p. 203)

Hans ne dément d'ailleurs pas ; il est le premier à déplorer l'état de la société allemande, comme le prouve ci-dessous son résumé de l'installation du III^e Reich au pouvoir, mais il reste les bras croisés et contribue lâchement à l'indifférence générale :

Cantando el *Horst Wessel Lied* y autorizado a proclamarse Hombre de Pura Sangre y representante de una Raza Electa, cualquier mierda se encasquetó un yelmo de Caballero Teutónico para instaurar un Reinado de Mil Años (siempre 1000, el viejo milenarismo que nunca se contenta con un lapso de uno, dos, tres siglos -y ya sería bastante- sino que necesita de tres ceros para afirmarse en número redondo). (La CP, I, 9, pp. 210-11)

Fidelio de Beethoven, par contre, est tout à fait indiqué pour planter le décor : injustement enfermé dans une minuscule cellule, le héros Florestan passe tout l'opéra à pleurer le destin et à attendre la libération, lui aussi arbitrairement et injustement enfermé par le féroce et autoritaire gouverneur Pizarro. Au-delà d'un parallèle avec Buchenwald, Enrique peut d'ailleurs se projeter en personne dans ce livret, en ayant interchangé le sexe des rôles cependant : on peut le rapprocher de l'épouse de Florestan, Léonore (déguisée en homme et masquée sous le nom de Fidelio), qui tente de délivrer son mari en s'introduisant dans la prison, Enrique

¹ Effectivement, en 1944, pour tromper une mission de la Croix Rouge sur la réalité des camps, les dignitaires nazis laissèrent les nombreux musiciens juifs enfermés à Terezin monter le *Requiem* de Verdi, leur promettant la vie sauve. À de rares exceptions près, tous les participants furent exécutés à Auschwitz.

s'étant lui-même lancé à la recherche désespérée de son Ada. Mais il ne parviendra ni à pénétrer dans un camp (dont il n'est même pas sûr qu'elle s'y trouve), ni à la sauver. Ada, comme Jean-Claude, sera la sacrifiée de l'histoire (la petite, du roman) et de l'Histoire tout court.

Abasourdi par ce que lui raconte Hans, Enrique ne parvient pas à imaginer le degré d'hypocrisie et de lâcheté des habitants de Weimar :

-“¿Y la gente de Weimar sabe que eso existe?” – “¿Cómo ignorarlo, si lo tenemos al lado? Si fuésemos hacia allá, en el auto, pronto veríamos cerrado el camino por un perentorio letrado... Y es que, detrás, empiezan las alambradas”... – “¿Y se sabe algo de lo que allí ocurre?” – “Algo se filtra. Pero, junto a los que *saben* -que saben más de la cuenta-, están los que **prefieren ignorar-sabiendo**. En todo caso es tema de conversación que se evita... en homenaje a estos dos que se congratulan en perfume de laureles”. (Y señalaba, sarcástico, al Goethe y al Schiller [...] que se alzaban, geniales y magnánimos, sobre un alto pedestal, al centro de la Theaterplatz): -“Son *esos precisamente*” -dije-“quienes debieran incitar las gentes de aquí a alzarse contra esa abominación; a armarse de fusiles, pistolas, dagas de panoplia, hierros, garrotes, guadañas, lo que sea, para acabar con esa deshonra del espíritu alemán”. – “¿*Qué ejperanza, che!*”, diría un argentino. El Campo de Concentración de **Buchenwald se ha vuelto un mejor negocio** para Weimar que la misma casa de Goethe. Los panaderos, trabajando día y noche, no dan abasto para hornear panes destinados a los custodios y presos del enorme establecimiento. Los farmacéuticos realizan **magníficos beneficios**, y también las tiendas de comestibles. Ayer -lo viste- la Taberna del Oso Negro estaba repleta de uniformes. Los carceleros mayores y carceleros menores favorecen los comercios de libros, estampas y ‘souvenirs’, comprando vistas de Weimar, postales con el retrato de Cristiana Vulpius o Carlota Stein, pisapapeles, grabados, guías, y hasta casitas de Goethe, en piezas de madera por armar, de madera, que son el más lindo juguete que pueda imaginarse, para mandar a sus novias, esposas, niños ... **Buchenwald se nos ha vuelto el Pactolo. El Big-money. Reina la prosperidad...** [...] – “Pero, en fin, no me dirás que todo el mundo aquí está de acuerdo con...” – “Evidentemente que no. Pero **están los del *laissez-faire*, los de ‘yo no tengo la culpa’**, que son una enorme mayoría. Si *saben* lo que ocurre tras de las alambradas, fingen que *no lo saben*. Y ya que las cosas son como son, y que ni *tú* ni *yo* vamos a cambiar nada, pues ... (La CP, I, 9, pp. 208-209, nous soulignons)

Nous avons préservé le long développement de cette citation car il nous semble exprimer le comble du cynisme : c'est scandaleusement au nom de Goethe et de Schiller, issus des Lumières, que l'obscurantisme hypocrite est entretenu, que la vérité est étouffée. Car, en premier lieu, le nazisme se justifie par l'exaltation nationaliste de la culture allemande, autour des deux écrivains phares de sa littérature (et en musique, Wagner et Beethoven, récupérés abusivement, n'y sont pas étrangers non plus), et, en second lieu, l'exploitation touristique de leurs légendes connaît un nouveau souffle avec l'afflux de Buchenwald : le véritable ressort des hommes (on reconnaît le motif du Diable et de Faust, avec le fameux « Pacte » d'Enrique, que l'on retrouvera d'ailleurs plus loin), c'est l'argent.

Buchenwald est un moteur économique pour la ville : la fin justifie les moyens.

Dans l'esprit d'Enrique, le référent théâtral de Weimar bascule alors de Calderón à Valle-Inclán (on remarque qu'il ne quitte pas la culture espagnole) :

Y era yo, ahora, quien oficiaba de Abogado del Diablo: “La gente que tú me pintas parece sacada de un **enorme esperpento de Valle-Inclán**. Pero los noticieros cinematográficos nos muestran algo muy distinto. Porque no sólo con gente esperpéntica se llenan los estadios inmensos donde el Führer congrega a sus adeptos. Allí hay hermosas muchachas, vigorosos jóvenes, recios padres de familia -y hasta muy **sólidos discípulos de Heidegger**. Esto, por no hablar de **los magníficos músicos, de los prestigiosos directores de orquesta**, que se han sumado a las grandes bandas militares del régimen”. – “Eso. Eso, es lo terrible: la gente saludable, la gente inteligente, que está marcando el paso. Porque éstos no van engañados. No. Todos han leído *Mein Kampf*. Todos han escuchado y analizado los discursos de Hitler. *Y han escogido*. Eso es lo tremendo: *han escogido*. Han *optado* por la violencia, la arbitrariedad, la ley del más fuerte, formando bárbaros escuadrones destinados a la quema de libros, la destrucción de partituras, la expurgación de museos y bibliotecas. (La CP, I, 9, pp. 211-12, nous soulignons)

Le passage au genre satirique de l'*esperpento* de Valle-Inclán¹ permet d'insister sur la farce caustique et tragique dans laquelle s'est jetée tout un peuple, embrigadé par l'efficace propagande hitlérienne : Hitler est bien arrivé au pouvoir par les urnes, il a donc fait l'objet d'un *choix*. Le concept sartrien prend alors toute sa dimension politique, lourde de conséquences et de responsabilités. Mais le paradoxe est que la déformation de la réalité propre à l'*esperpento*, pour mieux critiquer la société, correspond ici à des faits où rien n'est exagéré, où le cauchemardesque est bien réel. Le parallèle est en tous cas clairement établi entre la dégénérescence d'une Espagne soumise à la dictature du général Primo de Rivera, origine de l'invention *esperpentique* de Valle-Inclán², et celle de l'Allemagne nazie, qui collaborera bientôt à son tour avec le soulèvement franquiste (Hans évoque déjà la Légion Condor et l'Espagne comme « ensayo general », pp. 213-14).

Arrêtons-nous aussi sur les passages que nous avons soulignés dans la citation ci-dessus, bel exemple de la difficulté et de la richesse culturelle de

¹ L'*esperpento* est un style littéraire créé et nommé ainsi par Ramón María del VALLE-INCLÁN, dans l'explicite intention de critiquer la société espagnole de son temps. Particulièrement représenté dans *Lucas de Bohemia* (1920) et dans la trilogie des *Martes de Carnaval* (1920-27), il se caractérise par des effets de déformation du réel et des personnages (animalisation, réification, difformités...), usant du grotesque et de l'extravagant, de la violence verbale et de la caricature. Voir aussi notre Annexe II.5.2. Théâtre dans La CP.

² Pour une analyse des sept citations ou allusions à l'œuvre de Valle-Inclán relevées dans La CP par José Antonio BAUJÍN, nous renvoyons à son article « La obra de Valle-Inclán en la ficción carpenteriana : un abanico de relaciones transtextuales », in BAUJÍN, MARTÍNEZ ET NOVO [dirs.], *Alejo Carpentier y España, op. cit.*, pp. 429-78, et plus particulièrement pp. 435-39.

Carpentier : la mention de Heidegger¹, d'abord, dont l'attitude à l'égard du pouvoir nazi a fait l'objet de vives controverses. Il est d'ailleurs encore cité ailleurs dans La CP pour la même suspicion :

No sé por qué Martin Heidegger, por lo monstruoso de su adhesión al NSDAP -por aquella foto suya en que tuvo la increíble ocurrencia de adoptar un gesto típicamente hitleriano, ostentando, con orgulloso semblante, la insignia de *Hörtszerchen* que lo erigía en "Führer" (sic) de la Universidad de Friburgo [...] (La CP, III, 17, pp. 324-25)

Ensuite, l'allusion aux « magníficos músicos » et « prestigiosos directores de orquesta » renvoie à des noms précis de l'Histoire. Sous cette simple évocation, on peut vite ranger Richard Strauss (1864-1949) – d'ailleurs cité aussi dans La CP (p. 324) dans la longue liste des artistes compromis avec le nazisme et les collabos –, qui, sans être nazi (il défendit même son librettiste juif Stephan Zweig), accepta des fonctions et des commandes officielles du régime (dont l'*Hymne olympique* des jeux de Berlin de 1936), et Carl Orff (1895-1982), musicien presque officiel mais sans être du parti nazi. Des prestigieux chefs d'orchestre, on peut citer, Hans Knapperbusch et Clemens Kraus, bienveillants au Reich, mais, surtout, Wilhem Furtwängler (1886-1954) – ces deux derniers sont précisément cités p. 324 –, qui, bien que défendant le juif Hindemith, refusa de quitter l'Allemagne nazie malgré les invitations expresses à l'étranger. Protégé de Goebbels, il eut une attitude ambiguë plus qu'engagée envers le régime, ce qui lui valut un procès en « dénazification » après-guerre dont il sortit blanchi. On pense aussi, naturellement, à Herbert von Karajan (1908-1989), cité également p. 324, mis en avant contre Furtwängler par Göring, deux fois inscrit au parti nazi, bien qu'ayant épousé une juive en 1942, chargé de célébrer la chute de Paris en 1940 en y représentant *Tristan et Isolde* en présence des dignitaires nazis et de Winifred Wagner. Cette dernière, anglaise, belle-fille du compositeur, était amie intime et collaboratrice d'Hitler, que ses enfants appelaient « oncle Wolf ».

Devant une humanité et une société si abjectes, Enrique voit anéantir ses chances de retrouver Ada et devine la terrible vérité sur son sort. Il est submergé par le tourment qui fait réapparaître la figure de Faust, non pas poursuivi cette fois

¹ Martin Heidegger (1889-1976), philosophe allemand, élève de Husserl, puis professeur à Fribourg-en-Brisgau. Il s'est attaché à reprendre la question de l'Être, selon lui abordée par les présocratiques puis délaissée par la métaphysique occidentale, en liaison avec une approche phénoménologique de la condition humaine (« être-là », ou *dasein*, que Carpentier reprend souvent) dans son essentielle finitude (*Être et Temps*, 1927 ; *Introduction à la métaphysique*, 1952).

par le Diable (les bourgeois et leur argent le poussant à trahir ses idéaux professionnels, dans le cas d'Enrique) mais à nouveau par Sorge, la Préoccupation. Ce n'est pas non plus en tant qu'allégorie du doute esthétique que Sorge l'assaille, comme précédemment au Mexique¹, mais comme personnification d'une angoisse bien plus profonde, viscérale, celle de la perte de l'aimée, qui le « rongait » dès son arrivée à Weimar :

Con un somnífero quería huir, librarne una vez más, de aquel temido personaje de Sorge -la Preocupación- que en el *Segundo Fausto* se substituye a Mefistófeles, relegado a la modesta condición de capataz de obras; el Sorge por quien el Doctor de Supremas Apetencias, pasado de ser aprendiz a maestro, más fuerte que el Demonio mismo, habría de ser torturado ahora, teniendo al tenaz y pérfido huésped alojado en las entrañas, infinitamente más temible que todos los diablos catalogados en los tratados de demonología por cuanto nos roe *por dentro*... (La CP, I, 8, p. 203)

I.2.2. La Havane, décor théâtral naturel

La métaphore théâtrale est aussi presque systématiquement l'outil de la description havanaise, chez ce héros architecte très observateur de l'espace : les dispositions, volumes, proportions, déplacements et trajectoires. La Havane, par exemple, est présentée d'emblée au lecteur (c'est la première fois qu'on nous en dresse le tableau) comme un lieu théâtral, une « vaste scène » pour Enrique :

Cuando digo: *La Habana, México, París*, no paso del mero señalamiento de un lugar de acción. Pero cuando *pienso* La Habana, México, París, tras de la frente se me abre un gigantesco escenario que, en vertiginoso juego de tramoya, me trae actores, coros, semblantes, gestos, atuendos, ruidos, músicas, olores, sabores, perfumes, colores, edificios, iluminaciones, echándose todo a revivir, a rutilar, a subir o a ensombrecerse, en el instantáneo alboroto de una resurrección... (La CP, I, 6, p. 161)

Mais cette image théâtrale est introduite par un mécanisme original de la réminiscence chez Enrique, qui expose ici sa conception du fonctionnement de la mémoire comme machine à faire réapparaître comme par enchantement (« resurrección »), sur une scène mentale, les personnages du souvenir (« imágenes, sensaciones, presencias, sacadas [...] de los trasfondos del recuerdo », p. 161), accompagnés de perceptions des cinq sens (acteurs et costumes, bruits et sons, couleurs et lumières, odeurs et parfums, saveurs). On n'est pas très loin non plus de la fameuse « lanterne magique » proustienne déjà commentée chez Vera, modèle de la mémoire, qui projette elle aussi illusoirement

¹ Voir à ce propos notre analyse en Première Partie, p. 220.

les histoires sur les murs en les animant artificiellement grâce au jet de lumière (l'esprit) qui les traverse. L'originalité toutefois est que cette comparaison est faite par une métaphore scientifique (Chez Proust elle était optique) :

Porque, así como hay un tiempo-sonido y un tiempo-luz, hay también un tiempo-voz y un tiempo-idea. (La CP, *ibid.*)

Le décalage entre le « temps-lumière » et le « temps-son » (la vitesse de la première étant infiniment plus grande que celle du deuxième, comme on sait, particulièrement perceptible pendant l'orage, quand les éclairs précèdent de loin le tonnerre), figure le décalage, lorsque la mémoire agit, entre le « temps-idée » et le « temps-voix ». Telle une étincelle fulgurante, l'idée (le souvenir) traverse l'esprit à une vitesse infiniment plus grande que le temps que met le sujet à la formuler et à l'énoncer. Ce qui explique chez Enrique la sorte d'embouteillage de paroles dans le récit de son enfance, devant Vera, et la confusion de sa narration, assailli qu'il est de souvenirs (« no estoy seguro de que entienda todo lo que esta noche traduzco en palabras [...] », *ibid.*).

Dès cette première rencontre avec sa future femme, Enrique théâtralise donc La Havane (« gigantesco escenario », « juegos de tramoya », « actores, coros », « atuendos », « iluminaciones », etc.), ce qui se répètera d'une façon assez ambivalente : selon les circonstances, le but sera de tourner en dérision sa classe aisée (comme pour l'évocation de la grande réception chez la comtesse que nous examinerons au sous-chapitre suivant), ou bien d'exalter la beauté vivante et pittoresque de la cité.

En effet, même lorsqu'il se trouve concrètement dans ou devant le décor bien réel de La Havane, et non plus à travers le miroir déformant du souvenir, c'est encore la même comparaison avec la scène de théâtre – « Y en el vasto escenario de La Habana entramos ella y yo una mañana » (La CP, p. 326), dit-il, arrivant d'Europe – qu'Enrique utilise pour évoquer sa ville natale. L'exemple du *Malecón* (le Môle), célèbre avenue du bord de mer, est le plus représentatif :

Pero, al bajar por el Prado, escoltados por sus pomposos **leones-pisapapeles** de bronce, olvidábamos el **teatro de piedra y artefacto** para asomarnos al portentoso **Teatro del Mar, anfiteatro** de inmensidades, dioramas de tormentas, panorama de crepúsculos jamás semejantes a los anteriores, perennemente abierto a quien quisiera instalarse en su **larguísimo palco** con antepecho de piedra y dentículos de arrecife. Era aquél un lugar único, único lugar donde en todo momento podía asistirse a un siempre renovado **espectáculo** de furias oceánicas, juegos de olas, embestidas de fondo, alzamiento de espumas, o bien -al antojo de los días o según soplaran los vientos- aplacadas las aguas, se ofrecían visiones de ondeada placidez en verde mayor, calma casi lacustre, invitaciones a la barca y al remo, en prodigiosas **luminotecnias** de alba, media mañana, plena luz de arriba,

reflector lateral, amarillos del atardecer, **candilejas** distantes, oblicuas proyecciones en rojo y violado sobre un fondo ahondado en sombras que anunciaban el **gran telón** estrellado de la noche... (La CP, III, 17, p. 333, nous soulignons)

Ce « lugar único, único lugar », par une anadiplose¹ en chiasme toute carpentérienne, marque son originalité. Le parapet du *Malecón* et sa digue de gros blocs de pierre (« antepecho de piedra y denticulos de arrecife »), lieu de promenade havanaise, surtout au coucher du soleil, devient balcon de loge (« larguísimo palco ») de ce « Teatro del Mar » (accompagné de son champ lexical du spectacle, « anfiteatro », « dioramas », « panorama »), ouvrant pour le spectateur promeneur sur le très baroque « spectacle des fureurs océaniques », combats des vents et des écumes : on croirait lire la description de la grosse machinerie d'un opéra du XVII^e ou XVIII^e siècles, où l'on recréait les tempêtes et les naufrages sur la scène². Même les statues de lions en bronze qui gardent la célèbre avenue havanaise du Prado, à la croisée du *Malecón*, montées sur leur socle épais, semblent accessoires illusoire ou ornements d'un bureau grossis pour le théâtre : « pomposos leones-pisapapeles de bronce ». D'autres tableaux que celui de la mer en furie se succèdent sur la scène : des palettes de couleurs aquatiques et célestes passant par tous les bleus et verts, ou encore des jeux de projecteurs (variant avec la position du soleil, de l'aube au couchant : « de alba, media mañana, plena luz de arriba », « amarillos del atardecer »), dignes des meilleures scénographies de haute technologie (« prodigiosas luminotecnias », « reflector lateral », « candilejas distantes, oblicuas proyecciones »), avant que ne retombe, pour le *finale*, le « grand rideau étoilé de la nuit »...

Cette évocation scénographique, assez technique, n'est pas si surprenante pour un architecte (dont l'une des applications professionnelles est la scénographie, nous l'avons dit), quand on sait que dans l'espace scénique, à l'époque du ballet de cour comme à celle du théâtre à l'italienne, toutes les lois de l'architecture s'appliquent pour créer l'illusion (proportion et raccourci, perspective, équilibre).

¹ Benito PELEGRÍN, qui définit l'anadiplose comme « figure de pensée fondée sur la reprise, en début de phrase, d'un mot ou membre de phrase qui se trouvait à la fin de la précédente », en a recensé un nombre infini dans toute l'œuvre de Carpentier, parmi d'autres nombreuses figures de répétition chères au romancier et qui caractérisent son style d'écriture (épanode, antépiphore, anaphore...). Voir *Alejo Carpentier. Ecrire, décrire l'Amérique, op. cit.*, p. 180.

² On pense par exemple aux *Indes galantes* (1735) de Rameau, où le premier acte figure un naufrage pendant la tempête, ou bien tout simplement au *Motézuma* (1733) de Vivaldi que Carpentier met fictivement en scène dans *Concierto barroco*, insistant précisément sur l'incroyable machinerie du spectacle, pendant tout le chapitre 7 (la lagune de Mexico est notamment recrée sur la scène !).

Mais le spectacle naturel théâtralisé continue : celui de l'eau fait place à celui du ciel, plus exactement des nuages. D'abord distingués radicalement de leurs sages "congénères" d'Occident au moyen d'images plastiques tirées des grands peintres, que nous laissons pour une autre analyse¹, les nuages tropicaux havanais sont bientôt personnifiés à leur tour, capricieux et inattendus comme de vrais comédiens, faisant, littéralement, *la pluie* (ou plutôt le déluge tropical, et même le cyclone !) *et le beau temps*. Nous ne résistons pas à la tentation de reproduire presque intégralement cette page de La CP que la fragmentation mutilerait. Haute en couleurs, rythmiquement et phoniquement très élaborée, surprenante et enjouée, drôle aussi, extrêmement juste de surcroît dans sa représentation de la réalité climatique typiquement caribéenne, bref, il s'agit peut-être là de l'une des descriptions théâtralisées les plus réussies du roman :

Las nubes nuestras eran de otra raza. Antojadizas y volubles, rechazaban toda clasificación. [...] Estaban en el cielo por su real/tropical antojo. Y, por lo mismo, podían verse como las entrometidas, las asomadas, las alegóricas, las esquivas, las engreídas, las abultadas, las encaramadas sobre sí mismas, o bien las sumisas, arrastradas por otras mayores que eran las alborotosas, las Señoras de Arriba, prometedoras de Grandes Lluvias, aunque de pronto se largaran sin entregar nada a la tierra sedienta; pero, otras veces, cuando menos se esperaba, se detenían sobre los campos con plomiza pesadez, cerrando los horizontes de confín a confín, y, de pronto, puestas en furia repentina, se desgarraban en franjas, en rastrillantes hilachas, y barrían el firmamento con avisos de peligro, arremolinándose en ciclones de los fuertes, de los asoladores, de los destructores, armando su gran sinfonía de cataclismos, su arrollado de que te tumbo, te tumbo y te retumbo, para irse una buena mañana, dejándolo todo mojado, rajado, derribado, arruinado, y aparecerse a la mañana siguiente, como quien no dice nada, joviales y sonrosadas, entre alegres y cabronas, como pidiendo excusas -¡en buena hora y que mal viento te lleve!- por lo hecho la víspera... Anárquicas en la perpetua mutación de sus colores, pasando, en minutos, de la marmórea inmovilidad a la más desafortada carrera, eran capaces de concertarse, de repente, en miméticas liturgias crepusculares, a largar densos aguaceros de gotas anchas y pesadas como monedas de cobre, a bajar, en grande aparataje escénico, una tromba -o "rabo", decían los campesinos- que era, parada de puntas, danza de Osáin-el-de-un-solo-pie, y, después de prender las fraguas de arriba y de echar a galopar -con herraduras de bronce clavadas por Ogún- los diez mil caballos de Shangó, lanzaban un huracán de madre por todo el Caribe, de los de gira-que-te-gira y rompe-que-te-rompe, sobre los archipiélagos empavorecidos. Y, al día siguiente de derribar casas, de rajar paredes, de tumbar palmas reales como bolos en bolera, se presentaban las otras nubes (cómplices de las anteriores...) inocentes y endomingadas, con cara de "yo no fui", en un amanecer rosado, algo pastelero, algo *camp*, de nubes de bolero y elegía que, para hacerse perdonar lo hecho, se prodigaban en arcoíris de almanaque -entre William Blake y sinfonola- mientras otras, de más variada paleta, inventivas y tramoyistas, preparaban, para mostrarlo en suntuoso crepúsculo que todo lo hiciese olvidar, el maravilloso espectáculo de una puesta de sol donde los dorados encrespamientos del

¹ Voir *infra* le chap. II.1.3.1. Une *mimésis* renversée ?, p. 448.

barroco se amaridaban, en unos segundos de alquimia sin par, con las rutilantes floralías de los mitos americanos -éxtasis de Santa Teresa, traspasada de fulgores, entre las aves verdes, índigo, amaranto, añil y topacio, color de colibrí, color de quetzal, con las banderas y tiaras, máscaras y paramentos, atributos de los Dioses de la Lluvia y Dioses del Aire vistos en los códices de nuestras rutilantes cosmogonías. (La CP, III, 17, pp. 334-35)

Le passage mériterait une longue explication de texte détaillée, pour mettre à jour ne serait-ce que le style de la typique longue phrase carpentière, avec ses effets d'amplification, ses figures de répétition variées, ses développements cycliques, ses jeux rythmiques et mêmes musicaux. Pour ne pas trop nous éloigner de notre sujet cependant, nous en dégagerons simplement les traits pertinents pour notre présente analyse. L'on reconnaît évidemment le vocabulaire théâtral déjà rencontré et souligné dans les autres citations (« grande aparataje escénico », « tramoyistas », « espectáculo »), mais la particularité de cette théâtralisation du paysage est l'humanisation de ces nuages dont la variété des sentiments, émotions et actions (les *affects*, ou les *passions*, dirait-on en langue théâtrale baroque), font de leur rôle scénique un vrai morceau de bravoure ! D'abord présentés comme une bande d'enfants piaillant dans une cour d'école, illustrant toute la palette de caractères enfantins possibles dont se dégagent les chefs de file (« las entrometidas, las asomadas [etc....] o bien las sumisas, arrastradas por otras mayores que eran las alborotosas »), ils forment bientôt une jeune ronde d'anges coquins ou bien de nonnes agitées (« nubes » est féminin en espagnol, et s'habillent forcément, quand "elles" ne se déguisent pas, de blanc...), ou encore un cercle de capricieuses et impérieuses Déesses, d'après les allusions célestes et religieuses du texte – évidemment les nuages sont au Ciel... – : « las Señoras de Arriba », « Grandes Lluvias » dont les majuscules renvoient au Déluge biblique, « miméticas liturgias crepusculares » ; et même mystiques : « éxtasis de Santa Teresa ».

Ainsi, pour filer la métaphore sacrée, Carpentier/Enrique passe tout naturellement aux... divinités de la *Santería* cubaine, issues des croyances *yoruba* et *arará*, ethnies africaines d'où proviennent la majorité des anciens esclaves noirs cubains¹. Ces dieux sont d'ailleurs tout trouvés pour figurer les accidents parfois violents de la nature tropicale (« gran sinfonía de cataclismos »), puisqu'ils sont précisément allégories des grands phénomènes climatiques, matérialisés dans leurs attributs : Osáin, dieu du cyclone, de la végétation et des plantes

¹ L'ethnie *yoruba* est originaire de la zone qu'occupent aujourd'hui le Nigeria, le Bénin et le Togo, tandis que l'*arará*, d'une région de l'actuelle Guinée.

médicinales, est représenté tournoyant sur un pied (« danza de Osaín-el-de-un-solo-pie »¹), responsable du vent ; Ogún (ou Oggún) est le dieu forgeron de la guerre et du métal ; Shangó (ou Changó), monté sur ses « dix mille chevaux », est le dieu de la foudre, du tonnerre et des tambours. Carpentier omet la mention d'autres divinités implicites dans le décor : Yemayá, notamment, déesse de la mer, ou Obatalá, divinité androgyne, symbolisant la puissance créatrice de la nature, parfois équivalente à la Virgen de las Mercedes, puisque tous ces dieux ont aujourd'hui un équivalent chrétien (les saints).

Ne perdant jamais de vue la valorisation de la spécificité culturelle et naturelle latino-américaine au-delà de la seule cubaine, une des préoccupations principales de Carpentier (et de son personnage Enrique), il conclut donc le passage plus généralement sur les « rutilantes floralías de los mitos americanos » et les « rutilantes cosmogonías » du continent : « Dioses de la Lluvia y Dioses del Aire vistos en los códices [...] », qui renvoient à la conquête et au choc qu'a représenté la rencontre des deux cultures espagnole et indienne, notamment religieux, devant le formidable panthéon préhispanique. On peut y reconnaître le Dieu Tláloc de la pluie chez les Aztèques ou Chaac chez les Mayas, ainsi que Quetzalcóatl, serpent à plumes aztèque volant dans les airs, ou encore Inti, dieu du soleil adoré des Incas. Leurs effigies sont toutes accompagnées de riches parures aux couleurs moirées (les plumes d'oiseaux exotiques que sont le quetzal ou le colibri) auxquelles les polychromies des nuages sont enfin comparées, comme si celles-ci matérialisaient directement leur présence divine aux yeux levés au ciel du spectateur.

L'humour de cette page réside à la fois dans les retournements de situation, bon ingrédient de la comédie, et dans les comiques farces et lubies des nuages, lorsque ces derniers, menaçants, font croire qu'il va pleuvoir et ne laissent rien tomber ou à l'inverse se déchaînent au moment le plus inattendu. Ils sont accompagnés de bribes de dialogues en style indirect, autre effet comique : « que te tumbo, te tumbo y te retumbo », « como pidiendo excusas – ¡en buena hora y que mal viento te lleve ! » (humoristique jeu de mot sur l'expression espagnole qui signifie à peu près « à la bonne heure et bon vent ! », c'est-à-dire, littéralement, « que le vent mauvais t'emporte ! », « bon débarras ! », une fois que

¹ « Osaín-el-de-un-solo-pie » (qui apparaît déjà dans *Los pasos perdidos*) est aussi cité pp. 185-86 dans *La CP*, en tant que « señor de los ciclones, genio de la rotación, de la danza giratoria » pour évoquer la vague de musique dansante et de rythmes cubains qui submerge le Paris des années 1930.

le mal est fait et le cyclone passé...), « como quien no dice nada » ou « con cara de “yo no fui” » (pour jouer les candides après de véritables ravages, « inocentes y endomingadas »). Ces fragments renforcent et crédibilisent, ajoutant même des paroles, le jeu théâtral de ces nuages anthropoïdes.

L'apothéose finale du spectacle, comme on dirait pour un feu d'artifice, est le formidable déploiement de couleurs dans le ciel, grâce à la lumière du projecteur naturel qu'est le soleil dont les nuages sont les réflecteurs sophistiqués, idéaux par leur blancheur d'écran. C'est en réalité les contrastes qui sont saisissants, du gris sombre de plomb orageux aux incendies du couchant, en passant par les pastels de l'aube et les irisations de l'arc-en-ciel, à la limite du *kitsch* (« algo pastelero, algo *camp*¹, de nubes de bolero y elegía »). Arc-en-ciel si réussi qu'il en semble artificiel, « de almanaque », nous dit Enrique, en référence à ces anciens almanachs illustrés², ou de « sinfonola », rappelant le tube lumineux aux couleurs d'arc-en-ciel (et donc vraiment clinquant !) qui encadre effectivement les vieux *juke-box* américains³. Quant à l'allusion au peintre et poète anglais William Blake⁴, elle renforce encore l'effet illusoire, faux – puisque identifié à l'artifice de la peinture –, de ces arcs-en-ciel trop parfaits de la nature : Blake illustra lui-même ses écrits par des gravures miniatures (*illuminated printing*) et estampes à l'aquarelle, souvent multicolores, vives ou dans les tons pastel, en particulier certains tableaux où le ciel entier est un gigantesque arc-en-ciel, comme dans *Albion Rose (La Danse d'Albion, v. 1795-96, British Museum)*

¹ *Camp* : terme anglo-saxon traduisible par efféminé ou homosexuel, correspondant à une sensibilité postmoderne, à un humour outrancier, provocant, amoral, *kitsch* et excessif. Divine, Patsy Stone d'Ab Fab ou même Bette Davis et Andy Warhol, sont quelques spécimens, dans la catégorie *camp*, dans laquelle Patrick Mauriès (*Second manifeste camp*, 1979) range même... Gracián. L'esthétique *camp* serait caractérisée par l'ironie, le refus des genres et des hiérarchies et une subversion du langage. On l'associe au verbe français « camper », « se camper » ('*campear*') en particulier au sens de « se poser devant quelqu'un en manière provocante. On peut le considérer comme une nuance entre le Néo-baroque et le kitsch.

² Les almanachs sont des calendriers accompagnés d'observations astronomiques, de prévisions météorologiques, de conseils pratiques relatifs aux travaux à faire selon la saison.

³ René L. F. DURAND, en plus de traduire « *Malecón* » par « Môle » tout au long du passage, ce qui en obscurcit la compréhension et perd le contexte, traduit « sinfonola », par « piano mécanique », ce qui ne fait pas vraiment sens dans cette phrase (cf. *La danse sacrée, op. cit.*, p. 198). En revanche, le *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner en donne la définition suivante : *Máquina de música que funciona automáticamente introduciendo monedas*, ce qui correspond bien au *juke-box*. Les mythiques *juke-box* américains, comme on n'en voit plus beaucoup aujourd'hui, de marque Wurlitzer ou Rock-Ola en particulier, grosses boîtes rectangles arrondies au sommet, étaient bordés d'un ou plusieurs tubes lumineux scintillant de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel pendant qu'ils jouaient les disques, ou même tout le temps, pour attirer le client.

⁴ Pour plus de détails, voir notre Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques.

suggéré par García Castro¹, ou dans ses illustrations de la *Divine Comédie* de Dante (éditée en 1824-27), telles que *Beatrice on the Car*, *Matilde and Dante* (*Béatrice sur le Char*, *Mathilde et Dante*), *Dante Running from the Three Beasts* (*Dante fuyant les trois Bêtes Sauvages*), *Beatrice addressing Dante from the Car* (*Béatrice sur le Char, s'adressant à Dante*). C'est de toutes façons sur la métaphore de la palette du peintre (« variada paleta ») que se referme pratiquement le passage.

1.2.3. La comédie des bourgeois

Le procédé qui consistait à dénoncer ou critiquer la société bourgeoise par sa théâtralisation, comme à Weimar, soulignant au besoin ses défauts par la caricature, se retrouve à plusieurs reprises dans les descriptions d'Enrique, en particulier lorsqu'il dépeint son propre milieu d'origine, la bourgeoisie havanaise. Dans ce parallélisme des procédés de représentation, il y a évidemment une volonté de rapprocher le milieu weimarien cautionnant passivement le nazisme (lui-même prolongé jusqu'en Espagne par l'aide apportée à Franco, nous l'avons dit) et la haute société cubaine capitaliste cautionnant la dictature d'abord de Gerardo Machado, ensuite de Fulgencio Batista.

La reine des comédiennes (ou plutôt des tragédiennes) est évidemment sa propre tante, la comtesse, désignée par toutes sortes de rôles dramatiques et surnoms théâtralisés dès qu'elle "entre en scène", littéralement, dans le récit. Sally Harvey en résume synthétiquement le but :

In *La consagración de la primavera* the criticism of the *comédie humaine* reaches its climax and theatrical imagery is given a free rein as Carpentier delights in applying his favourite metaphors to lay bare the hypocrisy and corruption of society. [...] The main target of Carpentier's satire is Enrique's aunt, la Condesa, who is depicted from start to finish as an actress in the bourgeois comedy².

Voici, et c'est significatif, la toute première "entrée" (dans la terminologie théâtrale) de cette tante comtesse devant le lecteur (spectateur ?), qu'on pourrait prendre pour les didascalies d'une pièce avant une longue tirade :

Cristina y Leonarda, de cofia y delantal blanco, ayudadas por dos costureras, acababan de retocar un suntuoso vestido de encaje fucsia puesto sobre un

¹ Ramón GARCÍA CASTRO, *La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier...*, art. cit., p. 259.

² Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction...*, op. cit., chap. VI : The Metaphor of the Theatre, p. 130.

diván. La Señora estaba terminando su “*toilette*” -como había de decirse-, pero sonreí pensando que no estaba en su baño sino en la cripta octogonal de mármol verde -**templo de Astarté, santuario de la Diosa Siria**, lugar de arcanas abluciones- cuyo centro era ocupado, solemnemente, por un monumental bidet de porcelana negra [...]. Y, envuelta en una bata de un **rojo cardenalicio**, guarnecida de plumón de ave, **entre pontifical y Eugenia de Montijo**, apareció mi tía con la **cara de euménide** que enarbolaba en momentos de grandes cóleras. (La CP, I, 3, pp. 125-126, nous soulignons)

Cette « crypte » de bain octogonale en marbre vert n'existe pas dans la vraie demeure de la Calle 17¹ qui a inspiré Carpentier, toutefois son étonnante salle de bains entièrement recouverte de marbre rose, avec son alcôve pour la baignoire et son plafonnier en style art déco, conserve toujours l'équivalent du « monumental bidet de porcelaine noire » évoqué ici (un immense lavabo de marbre noir, en réalité). La comtesse miroite d'images superlatives et sacrées : de la Grande « Déesse Syrienne » Astarté (qui est en fait son nom grec²), elle se christianise par degrés ascendants à travers l'habit « cardinalice », puis « pontifical », la papesse étant encore sous l'ombre de la très catholique impératrice Eugenia de Montijo³ (!), qui fut d'ailleurs aussi comtesse... Une vraie apparition de souveraine, de diva ou de grande tragédienne dans sa loge, prête à se lancer sur scène, avec modiste française (« Mlle Labrousse-Tissier », p. 128) et ballet de costumières autour d'elle l'aidant à enfiler son costume (la « robe de dentelle fushia »)... Tout est prévu pour ménager au mieux l'effet comique du contraste, quand on attendrait la déclamation de vers grandiloquents, avec le jargon de fille de cuisine qui émane de sa bouche, d'une grossièreté et d'une vulgarité inattendues : « joder », « carajo », « Vete a hacer puñetas », « conspirador de mierda » (pp. 125-128)...

Quant au dernier des masques que la comtesse arbore dans cette courte mais tonitruante première apparition, une « Euménidé » de la tragédie d'Eschyle (« con

¹ Cf. *supra* nos notes 2, p. 179 et 1, p. 253, sur l'actuel *Museo Nacional de Artes Decorativas* de La Havane.

² Ishtar (en phénicien *Ashtart* et en grec *Astartê*) est la déesse de la fécondité et des combats dans les religions anciennes de l'Asie antérieure. Elle intervient dans le mythe de la descente d'Ishtar aux Enfers qui montre le dépérissement de toute vie pendant son absence, correspondant à la Korê grecque, latinisée en Perséphone, enlevée à sa mère Déméter par Hadès, dieu et roi des enfers, et qui, amoureuse de son époux, se partage entre sa mère, revenant sur la terre (y ramenant printemps et été) et l'enfer souterrain (automne, hiver), laissant sa mère et la terre désolée. Elle correspond à la déesse sumérienne Inanna, reçut un culte à Babylone, en Assyrie, en Syrie (où elle devint la Grande Déesse), en Phénicie et même chez les israélites, et, dans le syncrétisme antique, fut assimilée à l'Aphrodite grecque.

³ Impératrice des Français, épouse de Napoléon III, l'Espagnole Eugenia María DE MONTIJO DE GUZMÁN (1826-1920), comtesse de Teba, joua un rôle non négligeable dans la vie politique du Second Empire.

cara de euménide »), il introduit la série des tragédies grecques où elle puise ses rôles de composition selon l'humeur, le plus souvent pour de très graves (et caricaturales) contrariétés :

Yo estaba acostumbrado a esos estallidos trágicos, por motivos tan nimios, a veces, que resultaban cómicos cuando se trataba del drama de un peinado fallido, de un refajo mal planchado, la omisión, por un periódico, de algo donativo hecho por ella a los leprosos del Rincón, o un error de nombres, en crónica mundana, al enumerarse los invitados a una comida suya. (La CP, I, 3, p. 126)

Il n'est pas anodin, pour revenir aux *Euménides*¹, que la comtesse prenne ici l'expression de ces divinités grecques qui persécutent Oreste, avant de lui accorder la grâce : telle une des furieuses Erinyes, elle insulte d'abord son neveu en hurlant, pour avoir provoqué la venue de la Police dans sa maison, où Enrique cachait effectivement de la propagande communiste, avant de calmer ses fureurs et devenir, comme dans la tragédie, une bienveillante Euménidé qui pardonne. Car la comtesse ne peut se résoudre à livrer à la prison celui qu'elle a élevé comme son enfant, et elle a déjà préparé sa fuite vers le Mexique avec toute l'organisation et le financement nécessaires. Mais avant de le lui annoncer, une autre héroïne des Atrides traverse la scène :

Y era **Clitemnestra** quien ahora me aullaba en la cara que había orden de prisión contra mí; que sólo a la bondad, a la indulgencia, a la caballerosidad del General Machado, hombre admirable, invitado desde hacía días a su fiesta, se debía que los de la Judicial se hubiesen retirado. (La CP, I, 3, p. 127, nous soulignons)

Cette fois, c'est bien l'image de la mère qui est invoquée : une mère indigne, haïe de son fils (ici, adoptif) pour sa trahison avec Egisthe qui l'a aidée à tuer son propre mari Agamemnon, transposée symboliquement ici en trahison avec ce Général Machado que la comtesse courtise activement tandis que son rebelle de neveu conspire contre lui en cachette. C'est encore avec Eschyle (*L'Orestie*)² que se clôt l'entrevue, ou plutôt la scène théâtrale (le « rideau » se referme) :

¹ *Les Euménides* est la troisième partie de la trilogie *L'Orestie* (-458) d'ESCHYLE. Ce sont les divinités grecques, les Erinyes, qui pardonnent finalement à Oreste le meurtre de sa mère Clytemnestre et d'Egisthe (son amant), devenant les *Euménides* (les *Bienveillantes*) à qui désormais sera rendu un culte à Athènes. Ainsi s'achève, dans le pardon et l'apaisement voulus par les dieux, l'histoire des Atrides.

² C'est la même référence tragique antique dans *Los pasos perdidos* (III, 14), pendant la veillée du père de Rosario, où les pleureuses sont comparées aux « *Choéphores* », second volet de la trilogie de *L'Orestie* d'Eschyle. Sur la théâtralisation dans ce livre (reprise souvent par Carpentier), voir Benito PELEGRÍN, *Écrire, décrire l'Amérique, op. cit.* « Mythologie théâtrale », pp. 111-119.

Y, sobre el rostro de la Condesa bajó, **tal cortina en final de Orestíada**, el vestido fucsia que en lo alto sostenían las camareras subidas en sillas [...] (La CP, I, 3, p. 128, nous soulignons)

La scène d'habillage ou d'essayage de costume dont il est question tout au long de ces pages est d'ailleurs tout à fait dans la ligne de la métaphore théâtrale¹ : c'est pour la grande réception mondaine du soir dans ses propres jardins (présentée comme une vaste mascarade, nous le verrons plus loin), où viendra le Président et où elle doit briller comme maîtresse de cérémonie. Les comparaisons que propose Enrique ne s'arrêtent d'ailleurs pas à la tragédie grecque :

Pero lo de hoy parecía caso de mayor gravedad, ya que su voz, pasada a grandes registros, se le subía al diapason altisonante de **Doña María Guerrero magnificando un gran final de acto**. (La CP, I, 3, p. 126, nous soulignons)

Toute grande tragédienne peut donc lui servir de modèle, comme cette Espagnole María Guerrero², qui permet de relier la tante à sa culture hispanique revendiquée (elle possède un double titre de noblesse espagnole) ou bien la plus emblématique d'entre elles, Sarah Bernhardt³ évidemment (aussi citée p. 599), lorsque Enrique revient d'Europe dix ans plus tard, et revoit sa tante pour la

¹ Cette scène théâtrale d'habillage évoque irrésistiblement le chapitre cocasse « La Dolores Rondón » de *De donde son los cantantes* (1967) de Severo SARDUY où l'ambitieuse mulâtresse, sorte de « *fashion victim* » fêue de mode et d'élégance au-dessus de sa classe, assistée du duo de Socorro et Auxilio (comme ici la comtesse de Leonarda et Cristina) avec la « costurera », devant le « Presidente », illustrant « EL ORGULLO Y PRESUNCIÓN » de son épithète, déclame, se désole, avec des tons dramatiques donnés par les incessantes didascalies théâtrales : « operática, « en un gran sostenido », « walquyrica », « con el énfasis de toda apoteosis política », « hablado-cantado », etc. Il y a même une évocation burlesque de la fameuse comtesse Merlín devenue la « condesa Berlín... ». On trouve aussi fréquemment la carnavalisation et la théâtralisation de ce type dans *Paradiso* de José LEZAMA LIMA (1966) où même le cuisinier déclame comme un héros shakespearien.

² Carpentier en parle dans ses chroniques parmi les monstres sacrés du théâtre, avec Margarita Xirgu, évoquant notamment les « rugidos de leona de doña María Guerrero » (« Cerrar un paréntesis » (*El Nacional*, Caracas, 21/09.1951), in *Letra y Solfa* n°4. *Teatro, op. cit.*, p. 17. Le peintre espagnol Joaquín Sorolla en a fait un portrait dans le rôle de Finea de *La Dama Boba* de Lope de Vega, *La actriz doña María Guerrero como « La Dama Boba »* (1906), récemment exposé au Musée du Prado pour l'exposition *El Siglo XIX en el Prado*, 31 oct. 2007-20 avril 2008. Voir aussi notre Annexe II.5.2. Théâtre dans La CP.

³ Carpentier admire bien sûr cette tragédienne, évoquée aux côtés de sa rivale Eléonore Duse, toutes deux vues sur les grandes scènes latino-américaines pendant leurs tournées. Il parle dans ses chroniques notamment de son rôle dans *Phèdre*, mais insiste aussi sur toutes les pièces médiocres qu'elle a interprétées, les transfigurant par son talent sans qu'elles eussent été à la hauteur de la carrière qu'elle aurait méritée (Cf. « Cerrar un paréntesis », *art. cit.*, et « El oficio de director », (11/07/1952), *Letra y Solfa* n°4. *Teatro, op. cit.*, pp. 20-21).

Il reprend peut-être une idée de Proust à propos de La Berma, tragédienne fictive dont Bernhardt fut l'un des modèles : « Je compris alors que l'œuvre de l'écrivain n'était pour la tragédienne qu'une matière, à peu près indifférente en soi-même, pour la création de son chef-d'œuvre d'interprétation, comme le grand peintre que j'avais connu à Balbec, Elstir, avait trouvé le motif de deux tableaux qui se valent, dans un bâtiment scolaire sans caractère et dans une cathédrale qui est, par elle-même, un chef d'œuvre. » (Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, La Pléiade (1987-89, *éd. cit.*), tome II, p. 351).

première fois :

[...] subí a la habitación de mi tía que me esperaba, sentada en un alto sillón, envuelta en sedas y encajes de “*negligé*” -como decía-, algo semejante a la **Sarah Bernhardt de Fedra**, tal como nos la muestran algunas fotografías de comienzos del siglo. – “¡Hola!” -me dijo, ofreciendo una desganada mejilla al beso de cumplido familiar a que me había acostumbrado ella misma desde siempre. [...] Y, de repente, ocurrió algo insólito: mi tía empezó a reír. A reír de un modo estrepitoso, que se fue haciendo forzado, intencionado, absurdamente prolongado en hipos, muecas y sofocos, rebasando los límites de una hilaridad normal. Se sentía que esa risa sin motivo que me fuese inteligible obedecía a un propósito: **teatral emboscada** a mí tendida, a la que, para colmo, se mezclaban las carcajadas de Leonarda y Cristina, las dos fámulas [...]. (La CP, 18, p. 344, nous soulignons)

Les célèbres photographies dont parle Enrique, de Sarah Bernhardt dans le rôle de *Phèdre* de Racine¹ (1677), sont de Paul Nadar. On remarquera la symétrie des deux épisodes à La Havane, avant le départ et après le retour du neveu, y compris dans les détails sur la tenue vestimentaire de la comtesse, soigneusement décrits comme s’il s’agissait de juger, justement, d’un costume de scène en adéquation avec la pièce à jouer. Nous voyons ainsi que même la comtesse, qui n’est pas une artiste, et que nous n’avions donc pas abordée dans l’analyse des personnages de notre Première Partie, en devient finalement une, non professionnelle, certes, mais qui joue la comédie instinctivement, par mimétisme viscéral, comme la Rosario des *Pasos perdidos* l’est par instinct dans sa tragique déploration funèbre, appréciée en termes théâtraux.

Toutefois, ici, on est tenté de chercher le motif de ce dernier recours au personnage de Phèdre pour une tante, certes devant son neveu, élevé tel un fils, que l’on pourrait rapprocher du beau-fils Hippolyte, mais qui n’éprouve pas pour lui, apparemment, la passion dévorante de l’héroïne de Racine. Toutefois, ce rire sardonique et nerveux qu’elle lance pratiquement à la figure d’Enrique en guise d’accueil, à son retour, n’est pas sans lien avec les manigances sournoises de la Phèdre jalouse contre un Hippolyte dédaigneux, car il est destiné à blesser moralement Enrique et à le punir de ses convictions politiques passées et présentes, que la tante interprète comme une véritable trahison familiale impardonnable. Ce qu’elle lui annonce triomphalement s’abat sur Enrique comme la foudre vengeresse :

¹ Le fait d’associer la tante comtesse à Sarah Bernhardt et à son rôle emblématique de *Phèdre* de Racine, certes incontournable dans la carrière de la tragédienne, en fait de toutes façons une allusion très proustienne (voir *supra* notre note précédente), puisque dans *La Recherche*, *Phèdre* est également le rôle-vedette de La Berma. Le Narrateur, dans *Combray*, n’aura de cesse que d’aller l’admirer dans ce rôle précis. Sur Bernhardt et *Phèdre*, voir aussi notre Annexe II.5.2. Théâtre dans La CP.

-“¿Leíste los periódicos?” -preguntó mi tía. – “No”. – “Pues, entérate”. Y me tendió soberanamente un número del *Diario de la Marina* donde se ostentaba un título a cinco columnas: PACTO GERMANO-SOVIÉTICO. – “Sí. No pongas esa cara. Fue ayer. Fecha histórica. Hitler y Stalin, uña y carne. O *cúmbilas*, como decimos nosotros. Lee... Lee...” (Y lo peor es que yo leía y releía, y era cierto, espantosamente cierto ...) – “Los nazis y los comunistas abrazados. Y tú, comiendo mierda en las Brigadas Internacionales -pues aquí todo se sabe. ¡Que si ustedes habían de acabar con la swástica y con el fascio! Pero ahora resulta que la swástica y el fascio y la hoz y el martillo son estacas de un mismo palo... [...]” (La CP, pp. 344-45)

Evidemment, la terrible nouvelle anéantit Enrique, et ébranle durablement ses convictions profondes. La comtesse a réussi son coup (de théâtre).

Il faut dire que le physique de cette matrone se prête à l’emphase naturelle, comme le font cruellement (mais comiquement) remarquer les observateurs extérieurs :

[...] mi tía nunca se hubiera arriesgado a mostrarse en traje de baño ante una servidumbre que, en ancilares malhabladurías de despensa, afirmaban que tenía los muslos *capitonés* y **tantas tetas como la Loba Romana** -bronce comprado en Italia- que adornaba la biblioteca de muchos libros mejor empastados que leídos. (La CP, I, 3, p. 129, nous soulignons)

Son embonpoint est presque légendaire, servant son autoritarisme tant qu’elle est au pouvoir dans son royaume, mais précipitant sa chute lorsque la Roue tourne, à l’avènement de la Révolution cubaine. Ainsi Enrique le souligne-t-il encore d’une autre manière, déambulant dans la demeure vide de sa tante après sa fuite du pays, en 1959 (« como un Luis de Baviera que visita sus palacios desiertos », La CP, p. 709), déjà ruines d’un empire déchu :

La cripta octogonal destinada a sus cuidados más íntimos lucía ahora extrañamente triste -hornacina sin imagen- [...]. – “Dios ha muerto” -dije, evocando cómicamente a Nietzsche. Y parecía, en efecto, que algo muy grande, grande como una “Nana” de Niki de Saint-Phalle, como un Titán de Tiépolo, hubiese muerto en las penumbras verdosas de aquel lugar, lúgubre ahora como un templo dejado sin estatuas por el paso de los iconoclastas, como las Salas de Audiencias cuyo trono hubiese quedado vacío por la decapitación de un soberano. (La CP, VIII, 40, p. 716)

Si la « crypte » a maintenant des connotations de momie ou de souveraine disparue, autant les statues de femmes géantes et exubérantes – d’une obésité démesurée – que sont les « Nana » de Niki de Saint-Phalle (d’ailleurs quelque peu anachroniques pour 1959¹), que les gigantesques personnages sur les fresques des

¹ Les premières “Nanas” datent du milieu des années 1960 (1964 semble-t-il), les premières connues étant de 1966-67 pour l’immense *Nana couchée* de Stockholm, intitulée « Hon-Kathedraal » (27 m. de long !), pour le Moderna Museet ; puis 1967 pour l’expo « *The Nana power* » au musée Stedelijk d’Amsterdam. Or, le présent du récit de La CP au moment de la

plafonds de Tiepolo¹ (d'où l'allusion au « Titán »), sont dans une démesure qui bascule maintenant dans le grotesque.

Grotesque, caricature, et même carnavalisation que l'on retrouve, appliqués cette fois à toute la haute société de La Havane, dans la fameuse fête donnée par la comtesse dans ses jardins de la Calle 17 vers 1930, remémorée par Enrique devant Vera. C'est littéralement du théâtre puisqu'il s'agit d'une réception *costumée*, dont le thème est le très parisien « Montmartre » de l'époque, organisée en l'honneur de *Gerardito* (Machado), l'invité phare de la soirée.

Pour épater la galerie, la comtesse et ses organisateurs ont soigné les moindres détails. L'étalage de richesses qu'est ce grand spectacle caribéen est d'ailleurs comparé avec humour au tout premier « *West-Indian Show* » de l'Histoire (p. 133), celui mis en scène par Christophe Colomb à son retour, devant les Rois Catholiques « en el gran teatro real de un palacio de Barcelona » (pp. 132-33), pour présenter les ressources des Indes, épisode très développé dans *El arpa y la sombra*. Dans un rapprochement temporel audacieux digne de Carpentier, cela fait du héros de la Découverte le précurseur d'un Cecil B. De Mille et ses réalisations à grand spectacle², qui à son tour a inspiré la comtesse pour sa *garden-party*.

D'abord, les « décors » invraisemblables métamorphosant le jardin tropical en «un imposible híbrido de Place du Tertre y de Place Pigalle» (La CP, p.128),

citation est 1959. Sur Tiepolo et Saint-Phalle, nous renvoyons aussi à notre Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques.

¹ Ramón García Castro propose, comme illustration de cette référence et pour les personnages colossaux, trois toiles de Giovanni Battista Tiepolo de 1725 : *Ulysse découvrant Achille entre les filles de Lycomède* ; *Apollon et Marsyas* ; *Hercule et Antée*, de la collection du Comte de Schio, à Castalgomberto (voir GARCÍA CASTRO, « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 270). En réalité, ce type de personnages (souvent mythologiques, d'où sans doute l'appellation de « Titán » chez Carpentier) abondent surtout dans les fresques de plafonds des palais peintes par Tiepolo (une autre allusion est faite à ces «titans» de Tiepolo dans La CP, p. 580, et ses plafonds sont mentionnés aussi pour leurs nuages, p. 534). Ils sont admirablement dessinés en fonction de la perspective du spectateur au sol pour donner l'illusion du respect des proportions. On pense notamment aux plafonds du palais qui abrite aujourd'hui le Musée Ca' Rezzonico de Venise, par exemple : *Allégorie nuptiale* ; *Allégorie du mérite* ; *La Noblesse et la Vertu abattant l'Ignorance* ; *Le Triomphe de Zéphyr et Flore*.

² Sur le cinéaste Cecil B. DE MILLE, nous renvoyons à notre Annexe II.5.1. Cinéma dans La CP. Notons au passage que Rita DE MAESENEER, proposant son film *Les Dix commandements* comme référent possible, car emblématique, de cette allusion de Carpentier, perçoit un autre anachronisme puisque le film est de 1956 alors que la scène se déroule en 1930 et qu'Enrique la raconte en 1937 (*El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, p. 264). C'est sans doute la version la plus connue du film, en effet, mais il y en eut une antérieure en 1923 qui avait rendu célèbre le metteur en scène, spécialisé dans les films spectaculaires et fastueux bien avant le parlant et le film de 1956, ayant déjà à son actif *Le Roi des rois* (1927), *Cléopâtre* (1934) et, à notre avis, surtout *The greatest show on Earth* (1952) (« Sous le plus grand chapiteau du monde ») si nous remarquons que le mot *show* est repris deux fois par Carpentier.

en carton-pâte, plâtre et *contre-plaqué* (la matière est importante pour souligner le « toc » de cette reconstitution, métaphorique de toute la fausseté de la situation), avec un *Moulin Rouge* miniature et les fausses façades de tous les cabarets parisiens en vogue (*Père Fredé, Le Chat Noir, Le Cabaret du Néant, Le Ciel et l'Enfer, le Lapin Agile*). Tous les arts sont convoqués pour la fête : peinture, avec les reproductions des affiches de Toulouse-Lautrec sur les célèbres chanteurs et danseurs de cabarets de l'époque (la Goulue et son partenaire Valentin-le-désossé¹, Yvette Guilbert², la clownesse Cha-U-Kao³) ; musique, avec l'orchestre qui enchaîne tous les succès : *Paris, c'est une blonde*⁴ (p. 129) que chantait Mistinguett⁵ ; *Valentine* de Maurice Chevalier (p. 131) ; *Tout va très bien, Madame la Marquise* (p. 132, transformé en «*Madame la Comtesse*» pour l'occasion), *Mon Homme* de Maurice Yvain (p. 139), autre succès de Mistinguett... ; danse, avec ballet des patineuses sur la valse de Strauss *Le Beau Danube Bleu* (p. 134) et grand bal ; costumes, assortis bien sûr à l'ambiance, et qui sont une marque du travestissement burlesque de la soirée : *canotiers*, gilets à rayures et tabliers blancs pour les *garçons de café*, jupes de *french can-can* pour les danseuses.

La Comtesse, reine de la soirée et patronne de tous ces figurants, arbore plus que jamais son air de vedette : elle apparaît soudain « con majestuoso empaque de

¹ *La Goulue* (Louise WEBER, 1870-1929), que Carpentier transcrit par erreur « La Gaulue » (p. 129), était une chanteuse et danseuse du cabaret parisien *Le Moulin rouge*, reine du cancan, devenue célèbre par les représentations de Toulouse-Lautrec, dont elle faisait partie du cercle d'amis. Le peintre décora d'ailleurs entièrement, avec deux toiles monumentales, les parois de sa vulgaire baraque pour la Foire du Trône, en 1895 (*La Danse au Moulin-Rouge*), alors qu'elle était déjà en pleine décadence. *Valentin-le-désossé* (Etienne RENAUDIN), danseur et chanteur lui aussi, était son partenaire, notamment dans la partie du quadrille du *Moulin rouge*. Il doit son surnom à son physique filiforme et à son étonnante souplesse qui lui permettait des contorsions surprenantes. On peut voir ces deux artistes représentés sur les célèbres affiches de Toulouse-Lautrec à partir de dessins et lithographies tels que *Le Moulin Rouge, La Goulue* (1891), *La Goulue et Valentin* (1894). Toulouse-Lautrec a également peint des tableaux sur le même thème, comme *La Goulue entrant au Moulin Rouge* (1892) ou *Dressage des nouvelles par Valentin-le-désossé*.

² De nombreux dessins et tableaux de Toulouse-Lautrec représentent la célèbre chanteuse, comme *Yvette Guilbert* (1894). Son nom reste attaché au music-hall et à la chanson *Madame Arthur*.

³ Carpentier cite « había carteles imitados de Lautrec, que mostraban [...] una payasa con bombachas de ciclista 1900 », ce qui correspond à un autre tableau de Toulouse-Lautrec, *Au Moulin Rouge, la clownesse Cha-U-Kao* (1895), au Musée d'Orsay (Paris), où la clownesse est effectivement habillée d'une culotte bouffante et de collants noirs.

⁴ C'est en fait l'espagnol José Padilla qui fut l'auteur de cette chanson, commandée sur le modèle de son succès planétaire (une *jota*) *Valencia*, chanson immortalisée par Raquel Meller, relayée en français par Mistinguett.

⁵ Mistinguett (Jeanne BOURGEOIS, dite) (1875-1956) : artiste française de music-hall. Elle créa ou mena de multiples revues et triompha au Moulin-Rouge, aux *Folies Bergère* et au Casino de Paris. Elle interpréta de nombreuses chansons à succès (*Mon homme*, 1920 ; *la Java*, 1922 ; *C'est vrai*, 1935).

gran actriz que sale a escena » (La CP, p.132). Entrée pompeuse immédiatement tournée en dérision par son accompagnement à l'orchestre de la chanson très comique *Tout va très bien... Madame la Comtesse* [sic] dont les paroles racontent les alarmes d'une marquise devant la révélation progressive par ses valets au téléphone de toutes les catastrophes qui sont arrivées dans son château (l'écurie a brûlé, le château aussi, la jument a péri, le marquis s'est suicidé, etc.)¹. La chanson, qui dit donc le contraire de ce que son refrain martèle (*tout va très bien*) associée par Carpentier au naïf mais ironique adage du *Candide* de Voltaire « todo iba a lo mejor en el mejor de los mundos posibles » (p. 132), annonce déjà également, chez la comtesse, la piteuse fin de soirée avec l'effondrement de la piscine et la pluie diluvienne qui gâcheront toute la fête. La dérision avait été, soulignons-le, déjà préparée auparavant dans le texte par la chanson *Valentine*, dont Carpentier tronque le refrain, ne citant que les « petits petons » (p. 131) et omettant volontairement les « petits tétons ». Le refrain complet est le suivant :

Elle avait des tout petits petons, Valentine, Valentine
Elle avait des tout petits tétons
Que je tâtais à tâtons, Ton ton tontaine
Elle avait un tout petit menton, Valentine, Valentine
Outre ses petits petons, ses petits tétons, son petit menton
Elle était frisée comme un mouton...

L'effet est double dans La CP. La citation tronquée met à nouveau, par l'omission du détail, l'accent sur la poitrine plus que généreuse de la comtesse effectivement opposée aux « tout petit tétons » de *Valentine* (une “poule” rencontrée dans la rue par le narrateur de la chanson), reprenant la grotesque comparaison avec les « mamelles de la Louve romaine » de la tante deux pages plus haut (voir *supra* p. 406, notre citation de la p. 129 de La CP), d'autant que la *Valentine* du dernier couplet, revue des années après, est devenue avec le temps « une grosse dame, avec des grands pieds, une taille d'hippopotame » et « un double menton, une triple poitrine » ! Cette chanson accuse, ensuite, le contraste entre la pompe de la réception qui réunit tout le gratin huppé de La Havane censé incarner le raffinement et le bon goût, et la vulgarité de ces chansons grivoises populaires dont la noblesse havanaise raffole et qui décrédibilisent complètement sa supposée distinction et sa supériorité culturelle et sociale. Ces chansons du “Paris canaille” de l'époque (Pigalle) révèlent alors les dessous vulgaires de

¹ Rita DE MAESENEER fait remarquer qu'il s'agit d'un autre anachronisme du roman puisque la chanson, en vogue en 1936, ne peut être connue à Cuba au moment de la réception, vers 1930 (Cf. *El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, p. 264).

l'encanaillement de la bourgeoisie cubaine derrière la vitrine de l'élégance, tout comme les jurons grossiers de la comtesse¹, dans le privé et devant les domestiques, sont l'envers de son masque de tragédienne inspirée, les coulisses de la scène grandiose qu'elle se fabrique. Toutes les apparences sont donc fausses, comme le décor de pacotille de cette soirée carnavalesque.

En outre, l'apparition de la comtesse est pour une fois concurrencée et affadie, exceptionnellement, par l'entrée solennelle d'un personnage encore plus important qu'elle, lui dérobant le devant de la scène, le Président Machado lui-même (el « Mandatario »²), à qui l'on fait visiter le jardin, accompagné d'un « gran rastreo de cortesanos admitidos a seguir un paseo de Luis XIV por los jardines de Versailles » (p. 134). Versailles qui devient ici le symbole d'un classicisme absolutiste, autoritaire ou dictatorial, que le « Baroque » antillais³ de ces jardins originels de la Calle 17, subversif, révolutionnaire en somme, renversera avec la Révolution, allégorisée ici par le désordre que va causer le climat tropical local à ce clinquant décor étranger.

L'assistance des autres invités n'est pas en reste sur la scène de ce carnaval mondain. La comtesse avait prévenu son neveu de sa plus haute qualité :

En este día en que toda la Sociedad de La Habana (y mayusculaba, con impostaciones vocales, esta palabra de *Sociedad* como si se refiriese a las gentes que hubiesen asistido a **los esponsales de Fernando de Médicis con Cristina de Lorena**, a la entrevista del **Aureo Paño**⁴, a la **inauguración del Val-de-Grâce**⁵, **al bautizo de algún delfín de Francia...**); en este día en que toda la Sociedad de La Habana se iba a reunir en sus jardines, se había presentado la policía en esta casa. Sí. La Policía. (aquí, **mayúscula de Averno, de Torquemada, de Vidocq...**) (La CP, I, 3, p. 126, nous soulignons)

Tout est hyperbolique dans la bouche de la tante, même l'évocation de la

¹ Nous les avons évoqués p. 402 et renvoyons aussi à la citation de la p. 125 de La CP (d'autres jurons) que nous faisons p. 470.

² Clin d'oeil au « Primer Magistrado » de *El recurso del método*, dont on sait qu'il fut inspiré à Carpentier notamment par Gerardo Machado.

³ Voir nos précédents commentaires sur Versailles et Schönbrunn et sur l'opposition entre Classicisme et Baroque, en Première Partie, p. 231.

⁴ Le camp du Drap d'Or est un campement établi en 1520 dans une vaste plaine des Flandres par François I^{er}, pour accueillir son entrevue célèbre avec Henri VIII, roi d'Angleterre. Le Roi de France souhaitait gagner son appui et obtenir l'alliance du Dauphin de France avec Marie Tudor pour déjouer les intrigues de Charles Quint. Ce nom du camp lui fut donné à cause du faste que les deux cours rivales y déployèrent à l'envi, mais l'entrevue fut un échec.

⁵ Le Val-de-Grâce est une ancienne abbaye de Paris (V^e arrondissement), construite au XVII^e s. à la demande d'Anne d'Autriche (1621) d'après des plans de F. Mansart pour les bâtiments monastiques et l'église. Un dôme majestueux inspiré de celui de Saint-Pierre du Vatican, dont la coupole est peinte par P. Mignard, surmonte la chapelle. L'ensemble fut transformé en hôpital d'instruction (1795) et en école du Service de santé (1850) des armées.

police de Machado, qu'Enrique compare aux grands inquisiteurs et tortionnaires¹ historiques... Quant à donner à la réception du soir l'importance tout aussi historique des grandes épousailles royales fastueuses, des baptêmes princiers, des plus hautes affaires politico-militaires (l'entrevue du camp du Drap d'Or) ou des grandes inaugurations, c'est à la mesure du rang auquel prétend s'élever la comtesse. Enrique ironise encore sur tout cet étalage de richesse et surtout de noblesse, où le détail vestimentaire distingue les catégories sociales, par exemple la caste des nouveaux riches de celle des *criollos* de souche :

En aquella humanidad en movimiento -en **musicalizada rotación de figuras de tiovivo**- se identificaba a los nuevorriscos del régimen machadista por la **tiesura de los fraques** llevados con harta preocupación de guardar la línea, de alisarse los faldones, de cuidar de la compostura de los lazos y bien mostrar las **botonaduras de platino y brillantes**; los nobles criollos de vieja cepa, en cambio -ya dueños de cañaverales y trapiches en el siglo XVIII-, llevaban el **smoking de poco aparato** con la desenvoltura de quienes lo tuviesen encima a todo lo largo del año, andando, cuando eran ancianos, con el paso corto de la gente de pie menudo, sacándose del bolsillo, a veces, un **abanico de seda negra** que llevaban de sus propias sienes sudorosas a los hombros empolvados de una señora, en gesto desusado que les venía de los saraos de tiempos coloniales. (La CP, I, 3, p. 132, nous soulignons)

Dans le tourbillon des hauts personnages de la soirée “marionnettisés” (« figuras de tiovivo » ci-dessus, « creciente remolino de grupos » ci-dessous), Enrique ne perçoit d'ailleurs plus que des “types” derrière les visages ou les patronymes, dans une société où la personne se définit par sa fortune, son rang et sa fonction. L'individu disparaît donc derrière le masque de son rôle social, figuré par cette parodique série de majuscules :

Y allí, copa en mano, barajados por el creciente remolino de grupos, en tornasol de rasos, encajes, tules y sedas, policromía de joyas, titilación de broches y aretes, alardes de peinados y escotes, se entremezclaban los Barones del Azúcar, los Adelantados del Latifundio, los Condestables del Tranvía y del Teléfono, los Procónsules de la General Motors y la General Electric, los Cancilleres del Ford y de la Shell, el Cervecerero Mayor y el Proveedor de Mármoles Funerarios, con el Gran Zahorí de la Bolsa, los Altos Lictores de la Banca Norteamericana, el Hijodalgo de los Jabones, el Duque de los Detergentes, el Esculapio de las Mil Farmacias, dueño de Quinientas Casas —todos revueltos con los Grandes Combineros de la

¹ **Averno** nous reste mystérieux et ne semble pas correspondre à un personnage historique connu (peut-être un héros de roman policier ?, puisque les deux autres sont devenus également les personnages archétypiques de nombreux romans...). La piste qu'ouvre René L. F. Durand en traduisant curieusement par « **Arverne** » (*La Danse sacrée, op. cit.*, p. 35) ne nous conduit pas plus à la solution... **Fray Tomás de Torquemada** (1420-1498), dominicain espagnol, fut nommé inquisiteur général pour l'ensemble de la péninsule ibérique (1483). Véritable organisateur du Saint-Office, il est resté célèbre pour son intolérance et sa rigueur, qui en fait aujourd'hui le symbole du fanatisme. Son *Instruction* (1484) servit de base au droit propre à l'Inquisition. **François Vidocq** (1775-1857), aventurier français, était un ancien bagnard qui dirigea, sous l'Empire et la Restauration, la brigade de sûreté, recrutée parmi les forçats libérés. Balzac s'est inspiré de lui pour le personnage de Vautrin.

Política, el Embajador (y Señora) del Presidente Hoover, el Embajador del Rey Alfonso, el Director del *Diario de la Marina*, el millonario sefardita, [...], algunos militares en uniforme de luces con el empinado quepis llevado debajo del brazo, y algunos huéspedes distinguidos: un sobrino del Conde de Romanones, varios Títulos españoles de menor cuantía, de los de balandro en San Sebastián y [*sic*] querida cupletista, y unos Condes de No velo [...]. (La CP, I, 3, p. 131)

Nous rejoignons donc tout à fait l'opinion de Sally Harvey, abordant certains aspects de la métaphore théâtrale chez Carpentier sous l'angle de l'influence proustienne, lorsqu'elle annonce :

Carpentier, like Proust, uses the metaphor of the theatre firstly to illustrate the synchronic nature of reality, and secondly to explore the behaviour of individuals and hence the nature of society as a whole. On one level this takes the form of the traditional metaphor of society as a theatre, in which the world is depicted as a stage or backdrop against which human act out their allocated roles in the drama of life, whilst, on another level, theatrical imagery is used to show the absurdity of life and the hypocrisy of individuals and societies¹.

En plus de la fonction d'illustration de la nature synchronique de la réalité² (c'est l'idée directrice de la critique tout au long de son travail, nous l'avons dit), Harvey souligne la présentation du monde comme une vaste scène, ce que nous pensons avoir démontré et longuement illustré par ailleurs, et la satire consécutive de la haute société, comme chez Proust, pour son hypocrisie, son culte des apparences, son égoïsme, son opportunisme. Mais nous n'aurions garde d'oublier la probable influence satirique de Valle-Inclán, par ailleurs cité pour ses *esperpentos*, dans sa description théâtrale impitoyable des marionnettes royales et courtisanes de *La corte de los milagros* (1927), la cour d'Isabelle II, la « reina castiza », rondelette et folle de mode et d'élégance.

Toutefois, la dérision serait bien légère sans l'épisode incroyable de l'effondrement de la piscine gelée, devenue patinoire pour l'occasion, à grand renfort de moteur électrique : sous les yeux du Président, alors que les patineuses s'élancent gracieusement sur la glace, le clou de la soirée, complètement inadapté au climat, dégénère à grand fracas en désastre lamentable et burlesque sous

¹ Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction...*, *op. cit.*, chap. VI : The Metaphor of the Theatre, p. 109.

² C'est d'ailleurs une des caractéristiques du traitement de la temporalité dans toute l'œuvre de Carpentier : il propose une vision synchronique et non diachronique à la fois de l'Histoire et de l'Humanité, en particulier pour parler de l'Amérique qui en est l'illustration parfaite. Ce continent est un creuset où coexistent encore au présent les étapes les plus éloignées de l'art et de la civilisation, depuis l'état le plus primitif à la modernité la plus avancée. La danse en est un des exemples dans La CP, à travers la coexistence des rites primitifs afro-cubains avec les dernières évolutions de la danse moderne des années 1950.

l'action de la chaleur des tropiques et des projecteurs. À l'aube suivante, après une pluie toute tropicale, le jardin enchanteur pour climat tempéré parisien révèle pitoyablement l'envers du décor factice, baroque renversement en triste décor de « décombres » : cartons mouillés et ramollis des enseignes aux couleurs délavées, faux toits enfoncés, toiles déchirées et tachées, ordures qui jonchent le sol, la pelouse, la piscine...

Y lo que se veía ahora, entre palmeras goteantes, flores encogidas, flamboyanes apagados, era un decorado de **miserias** : **miseria** de aquel Lapin agile de enchapado, ya no marrón sino azafrán, con el falso tejado hundido por la lluvia; **miseria** de las negruras del Cabaret du Néant derretidas por el agua, corridas sobre el césped, en colada bituminosa que alcanzaba los canteros de la rosaleda; **miseria** de la enseña del Chat Noir que, tumbada por el viento, yacía en tierra marcada de tacones; **miseria** del Moulin Rouge, de Le Ciel et l'Enfer, de los que sólo quedaban andrajos, telas laceradas, harapos, colgados de efimeros puntales, armazones febles, arquitecturas de listones, todo bamboleante y alicaído, entre vegetaciones manchadas de encarnado, amarillo, azul, grisblanco. (La CP, I, 3, p.141, nous soulignons)

Derrière cette nouvelle utilisation de l'anadiplose puis de l'anaphore accumulative autour du mot « miseria », typiquement carpentiériennes, dans cette longue phrase dominée par le rythme ternaire s'étirant systématiquement sur le troisième temps (palmeras/ flores/ flamboyanes (3/2/4) ; derretidas/ corridas/ en colada bituminosa (4/3/9) ; andrajos/ telas/ harapos (3/2/3) ; puntales/ armazones/ arquitecturas de listones (3/4/9)...), c'est bien sûr la thématique de l'effondrement et de l'échec qui transparait et s'exprime sous forme d'une litanie : échec et ridicule de toute cette mascarade française parfaitement étrangère aux Caraïbes, de ce masque qui ne peut s'ajuster à la réalité américaine, artifice français de pacotille dont la vraie nature cubaine, victorieuse, se venge. La phrase se clôt sur une variation rythmique, enchaînant quatre couleurs et non trois (encarnado/ amarillo/ azul/ grisblanco), ponctuation finale qui prolonge et intensifie au niveau syntaxique supérieur l'accent des troisièmes temps dans les divers fragments qui la composaient. La « misère » se change bientôt en « ruines » :

Me veía ante un cuadro de **ruinas**: pero no de altas **ruinas** de las que evocan la senectud de una cultura, la decadencia de una religión, la muerte de Dioses; **ruinas** que eran las de una verbena en derrota, de tarantines tumbados por una ventolera, de **mascarada** disuelta a palos, de juerga trasnochada, de carpa caída sobre el serrín de una pista abandonada por sus funámbulos y malabaristas. [...] Lúgubre, fatídicamente agorero, anunciador de desastres, se me hizo aquella visión de **teatro en quiebra**, de **telones** acuchillados, de **bambalinas** irrisorias [...] (La CP, I, 3, pp. 141-42, nous soulignons)

L'insistance sur ce paysages de « ruines », figuration anticipative de la

future chute de toute cette classe sociale à la fin du roman, punie de son inauthenticité et de ses abus, reprend un motif subrepticement inséré un peu plus tôt dans la description de la « Mansión » de la Calle 17 : les deux grands tableaux d'Hubert Robert¹, connu au XVIII^e s. comme le talentueux « peintre des ruines », qui ornent les murs du hall d'entrée et dont Carpentier ne donne aucun autre détail que des « paysages » (La CP, p. 120), que nous avons pu identifier². Ces ruines-là, picturales, sont quant à elles la représentation concrète de vestiges allégoriques de la disparition d'une civilisation (gréco-romaine) autrefois prestigieuse, reflet symbolique et prémonitoire ici du destin des propriétaires de la Calle 17 et de toute leur caste, comme le suggère aussi Sally Harvey³ : leur déclin puis leur engloutissement dans le raz-de-marée révolutionnaire.

Par ailleurs, dans la citation ci-dessus, la scansion ternaire et quaternaire se poursuit (senectud/ decadencia/ muerte ; cultura/ religión/ Dioses ; de una verbena/ de juerga/ de mascarada/ de carpa...), créant une atmosphère décadente où le vocabulaire théâtral revient en force (« mascarada », « teatro », « telones », « bambalinas »), pour clore pratiquement le chapitre entier (ce 3^e chapitre sur 42 dans le roman), placé sous le signe de la farce, comme il avait commencé :

[...] al pormenorizar ciertos episodios que a ella acaso parezcan nimios y hasta **burlescos**, me doy cuenta ahora, al verlos de pupilas para dentro, que a pesar del **aspecto tragicómico** de algunos hechos, todos fueron decisivos para determinar el quebrado itinerario de una existencia -la mía- cuyos despreocupados inicios no tardaron en tomar un **rumbo dramático**, apenas hubiese salido yo de adolescentes cavilaciones, al verme confrontado con las más imprevisibles y apremiantes contingencias... (La CP, I, 3, pp. 123-24, nous soulignons)

¹ Pour plus de détails sur ce peintre, voir l'Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques dans La CP.

² « hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes » (La CP, p. 120) : Carpentier en fait volontairement dans La CP une référence très allusive et peu explicite pour le lecteur, puisque dans une version préliminaire du roman, il donnait plus de détails : « para llegar al espacio comprendido entre dos lienzos de Hubert Robert, altamente verticales, que presentaban unos **puentes en ruinas** y unos jardines cuyas **hojarascas** no acaban nunca de librarse de una **melancólica presencia de hojas mustias**. » (Alejo CARPENTIER, *Los convidados de plata*, Montevideo, Sandino, 1972, pp. 55-56, cité par Ramón GARCÍA CASTRO dans « Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto Barroco* y *El recurso del método* », art. cit., p. 70). Ces deux tableaux, qui correspondent assez à la description ci-dessus (de longues toiles en hauteur), sont encore à leur place dans l'actuel *Museo Nacional de Artes Decorativas* de La Havane, dans la Calle 17, et nous avons pu reconstituer, à partir des clichés photographiques que nous y avons pris et la brochure du Musée, l'identité de ces tableaux : 1) *La Balançoire* (*El columpio*), un paysage de parc avec bassin au milieu d'arbres, entre lesquels, au fond, une jeune fille se balance sur une escarpolette (il s'agit d'une version proche de *Vue d'un parc, le jet d'eau*, 1783, au Musée du Louvre) ; 2) *Grande cascade sur le Tivoli* (*Gran Cascada sobre el Tivoli*), avec ses ruines d'aqueduc et de temple, sur le rocher, version d'ailleurs semblable à *L'Été. Baigneuses dans un paysage avec aqueduc et temple rond* du Musée Calvet d'Avignon.

³ Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction...*, op. cit., chap IV: The Metaphors of architecture and art, p. 78.

Dans ces deux dernières citations, l'accent est donc mis sur la dimension symbolique et prémonitoire de cette fête gâchée (« agorero », « anunciador de desastres » dans la première, « fueron decisivos », « determinar », ci-dessus) : signe d'une chute et d'une décadence plus profondes, celles de cette société superficielle toute entière dont ne resteront que des vestiges, comme sur les tableaux de ruines d'Hubert Robert, illustrant la morale biblique de « tout est vanité » si prisée par le Baroque théâtral, pictural et romanesque. Ces pages, censées décrire au passé la Cuba de 1930, se projettent en réalité dans un futur qui est non seulement le présent de la narration (1937, la Guerre Civile espagnole et sa révolution avortée), par le regard rétrospectif d'un Enrique exilé depuis sept ans et qui raconte (et réinterprète) l'épisode à son interlocutrice Vera, mais aussi un autre épisode bien plus éloigné et encore virtuel : 1959.

En effet, en réponse à ce passage qui stigmatise dès l'ouverture du roman la situation politique et sociale havanaise et plus globalement cubaine, un autre épisode de l'avant-dernier chapitre (n°41) exposera concrètement le renversement et les ravages qu'y a causés la Révolution, cubaine cette fois, comme la tornade tropicale s'était jadis abattue sur la pompeuse et présomptueuse fête. La mise en parallèle des deux fragments est frappante. Lorsque Enrique revient enfin de Caracas au début de l'année 1959, et qu'il déambule la nuit dans les rues de La Havane pour observer les comportements des riches, il brosse le tableau d'une déchéance, celle des derniers nantis qui se vautrent à corps perdu dans la débauche et la dépense incontrôlée, dans une tornade de billets de banque, pour acheter les derniers produits de luxe (cigares, whiskies, truffes) avant que leur argent ne vaille plus rien, en conséquence de la nouvelle Loi révolutionnaire de Conversion de la Monnaie.

Y pasaron las horas en el ruido y el furor¹, en el frenesí y la grito, y entonces llegó el amanecer -un amanecer que entró por los cristales, cuando pasaron los primeros tranvías, poniendo funerarias máscaras de difuntos de Fayum a las mujeres de maquillaje derretido, vestidos ajados y escotes con grumos de polvos y sudor, y caretas de siniestro carnaval a los hombres que, en humos de borrachera pasmada por un forzoso regreso a la realidad, parecían agotados, estupefactos, aterrados por la perspectiva de regresar al mundo de los vivos [...]... Y cuando las escobas de los camareros soñolientos empezaron a barrerles los pies en señal de despedida, se resolvieron a tomar los rumbos de sus casas, tras del último estribo, vacíos de todo

¹ Le « bruit et la fureur » shakespeariens, devenus le célèbre roman de William Faulkner (*The Sound and the Fury*, 1929), ramènent, si l'on reprend la citation originale de *Macbeth* (acte V, scène 5) à la conception du monde comme une fable, un théâtre sans signification ici : « *Life [...] : it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury / Signifying nothing...* ». Mais à cette « vie » dans le bruit et la fureur du monde, nos héros, longtemps désemparés, vont tenter de trouver et de donner un sens.

propósito, de toda idea, trastabillantes y lúgubres, como oyendo en el alba las ríspidas afinaciones del descarnado violinista de Holbein. Y, por grupos, se hundieron en la ciudad que habían dejado de regir, conscientes ya de haber caído en el ocaso aunque, radiante para otros, se alzara la mañana... “Me matas si me arrebatas lo que era mi razón de ser” -había dicho el Mercader de Venecia. Había terminado la Noche de los Muertos...). (La CP, VIII, 41, pp. 732-33)

On observe donc la même distance satirique par la carnavalisation, autour du motif du masque et de la mort cette fois (« siniestro », « me matas », « la Noche de los Muertos »), qui en est toujours la thématique sous-jacente, figurant ici la disparition d'une classe par le biais de deux allusions picturales et une théâtrale. Une première comparaison parodique avec les masques funéraires du Fayoum¹ souligne à la fois l'aspect mortuaire de ces figures féminines défaits au maquillage coulant (par allusion sans doute à l'épais trait noir autour des yeux, caractéristique des portraits du Fayoum), faces décomposées après une nuit d'insomnie et de boisson, et la sorte de « mort », de voie d'extinction du moins, que signifie pour elles la nouvelle situation politique. Quant à ce « violoniste décharné de Holbein », introuvable dans l'œuvre peinte de l'artiste², il faut faire défiler l'une après l'autre les 41 gravures (étendues à 57 dans une édition posthume de 1562) de Hans Holbein le Jeune, dans les *Simulacres de la mort*³ (1538), célèbre série de danses macabres, avant de tomber sur un squelette violoniste dans la gravure n°36 intitulée très symboliquement... *La Duchesse !* (ou *La Reina*, dans une édition espagnole⁴). On y voit une femme richement vêtue sur son lit à baldaquin, épouvantée par deux squelettes au pied du lit, l'un lui tirant sur le bas de sa jupe pour la faire sortir, l'autre jouant du violon. C'est bien

¹ Ces portraits sont également cités dans La CP, p. 505, à propos d'un bourgeois cubain qui aurait réussi à en rassembler une collection. Le futur parallèle avec ces bourgeois-ci était donc déjà subtilement annoncé. Le Fayoum est une province de l'Égypte romaine, au sud-ouest du Caire, célèbre pour ses gisements paléontologiques (éocène et oligocène) et ses vestiges archéologiques : système d'irrigation, temples, etc., de la XII^e dynastie, villes ptolémaïques et, surtout, nécropoles qui ont livré de nombreux portraits funéraires (I^{er} –IV^e s.), peints à la détrempe et à l'encaustique sur des tablettes de bois ou des toiles de lin, remplaçant l'ancien masque des momies.

² GARCÍA CASTRO a cherché en vain un violoniste très maigre, peut-être reconnu dans *Portrait d'un musicien* (de 1534-35 et non 1553, comme indique le critique, puisque Holbein meurt en 1543) où « el músico se ve delgado, pero no descarnado » (« La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 270). La proposition est incongrue puisque le musicien en question ne joue pas, et tient sur ses genoux un luth, et non un violon.

³ Pour plus de détails sur les *Simulacres de la mort*, qui est évoquée aussi dans La CP, p. 278, à propos de la « Danse Macabre » de Madrid en pleine Guerre Civile, « más Danza Macabra que las de Orcagna y Holbein », nous renvoyons à notre Annexe II.2.2. Œuvres des arts plastiques.

⁴ Francisco A. DE ICAZA, *La danza de la muerta: Códice del Escorial/Grabados de Holbein*, Madrid, Pueyo, 1919, p. 88. Toutefois, *La Reine* est normalement le titre d'une autres des gravures (la n°11) où l'on voit clairement une femme portant une couronne royale et entraînée par un squelette portant un chapeau de fou à grelots.

le seul violoniste de toute la série : dans plusieurs autres gravures, en effet on voit la mort (des squelettes) jouant de divers instruments de musique (tambourin, cor, trompette, xylophone, cornemuse, etc.), mais pas le violon. D'autres gravures s'intitulent aussi *Le Duc*, *Le Comte*, *La Comtesse*¹ (n°34), *Le Noble*, *La Noble*, *L'homme riche*, etc., ce qui compose toute la noble société havanaise à laquelle renvoie la synecdoque de l'unique gravure convoquée. L'utilisation d'une nouvelle citation du Shylock du *Marchand de Venise* de Shakespeare, enfin, pièce déjà utilisée auparavant², déjà en relation avec les bourgeois et leur obsession de l'argent, est également révélatrice du motif de la mort : « *you take my life/ When you do take the means whereby I live* »³, dit l'usurier Shylock, avide de richesses et prêt à tout pour les conserver, suggérant que les lui retirer équivaut à lui ôter la vie, à l'opposé du cornélien *Cid* hispanique : « Qui veut m'ôter l'honneur craint de m'ôter la vie ? ».

Bien que très explicite recette de carnavalisation, on peut reconnaître dans ce passage les effets traditionnels de l'écriture « carnavalesque » telle que l'a définie et étudiée Bakhtine chez Rabelais⁴, Cervantès ou Gogol⁵... : le renversement des hiérarchies – morts/vivants (« *la perspectiva de regresar al mundo de los vivos* »), riches/pauvres (ici les bourgeois qui traînent dans les rues comme des dépravés ou des mendiants), puissants/faibles (les prolétaires sont désormais au pouvoir et l'argent des riches ne vaut plus rien) –, le « rabaissement » de ce qui est élevé et spirituel en le tirant vers le bas matériel et corporel (l'alcool, le tabac, l'orgie). Toutefois, ce « rabaissement » grotesque ne se fait pas à des fins de destruction pure, mais de régénération, ici historique, par la Révolution, dont le mot même connote l'idée de cycle.

¹ Elle aurait pu être signifiante aussi pour *La CP*, par rapport à la tante d'Enrique : on y voit la mort ajustant des bijoux au cou de la dame qu'une servante aide à s'habiller.

² Voir nos commentaires dans la Première Partie, chap. II.2.3.2. , p. 257.

³ Il est curieux de constater, avec Rita De Maeseneer, que Carpentier, citant en espagnol à deux reprises cette phrase de Shylock (p. 225 et ici, p. 733) associée aux bourgeois (la « gente de cantidad », p. 225), utilise deux variantes de traduction différente : « *Me arrebatas la vida si me quitas aquello que me hace vivir* », écrit-il p. 225 (en association avec une citation du *Timon d'Athènes* du même Shakespeare), au lieu de « *Me matas si me arrebatas lo que era mi razón de ser* », ici, p. 733. Il semble qu'il traduise, dans l'un des deux cas, à partir de la version française du *Capital* de Marx : « *Tu me prends la vie si tu me ravis les moyens par lesquels je vis* ». (Voir la thèse de Rita DE MAESENEER, *La consagración de la primavera : una in-citación*, op. cit., pp. 499-500.

⁴ Rabelais que l'on trouve cité, comme par hasard, dans *La CP*, p. 401 : voir *infra* nos commentaires p. 422.

⁵ Les ouvrages clés de Mikhaïl BAKHTINE en la matière sont *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, Bibl. des Idées, 1970, et *Esthétique et théorie du roman* (1975, 1^{ère} trad. française 1978), Paris, Gallimard, Tel, 2001.

I.2.4. Le « théâtre réel de la guerre »

Nous examinerons une dernière expression de la métaphore théâtrale, prolongeant la thématique annoncée par l'épisode de Weimar : la guerre, qui y était déjà sourde et larvée. Dès les premières pages du roman, au théâtre protecteur (l'art comme rempart) dans lequel court se réfugier Vera sous les bombardements de Valence, Enrique oppose, le lendemain à Benicassim, une vision théâtrale de l'Histoire inverse, le « théâtre réel de la guerre » :

Y esto de gastar palabras en vano lo debemos a una bailarina de mallas y tutú que se nos ha metido en el gran teatro real que es el de la guerra, teatro de candilejas explosivas donde al pan se le llama pan y vino al vino, y, cada vez que se alza un telón, el hombre vive en la 'hora de la verdad' de los toreros. Nada hay menos intelectual, menos histórico, a la hora de pelear, que una guerra. Los soldados que hoy defienden Madrid son los mismos que resistieron el asedio de Troya. (La CP, II, 12, p. 245)

L'association du théâtre avec l'arène des toreros tire le spectacle vers le macabre de la corrida et son sang versé peut-être plus inutilement encore que sur le champ de bataille. Toutefois, Carpentier, qui parle de « l'heure de vérité », semble plutôt jouer sur le paradoxe du « jeu » de mise à mort comme parangon du réel bien concret, de la situation critique où il ne s'agit pas d'une représentation fictive du meurtre (comme dans la tragédie ou dans les ballets de Vera, où l'on « joue » aussi, d'une autre manière), mais d'une vraie confrontation avec la mort, comme devant les canons. Le gigantesque échiquier que sont les champs de bataille, où les soldats ne sont que des pions manipulés arbitrairement (« modestos peones en una gran jugada llevada acaso por la Reina y los Alfiles », p. 247), expose réellement les acteurs qui, bien qu'interprétant leur rôle, ne simulent rien. La guerre est une vaste farce sinistre, mais la mort, elle, est bien vraie. C'est ce qui différencie l'art du réel, de la vie, même si tout ne semble que spectacle.

Enrique alimente en réalité la contradiction que recèlent presque toutes les métaphores théâtrales de la guerre dans La CP, où la délimitation entre le théâtre (la fiction) et la vie est presque invisible et trompeuse. La référence à la légendaire guerre de Troie, dans la dernière phrase de la citation ci-dessus, en témoigne clairement, puisque Enrique a recours au mythe grec (une imagerie presque théâtrale, donc, à travers *L'Illiade* et *L'Odyssée*) pour illustrer et appuyer l'ampleur et la difficulté du siège de Madrid. De plus, quelques paragraphes auparavant, Jean-Claude, avec qui s'élabore toute la discussion, avait eu recours lui-même à une tragédie emblématique de ce brouillage des frontières dont le

héros shakespearien déplore les dangers :

El hombre que va a la guerra deja sus filosofías en el ropero del primer cuartel donde habrá de vestir el uniforme, junto con su traje de corte civil, su corbata y sus zapatos a la moda. Si Hamlet se hubiese llamado Fortimbras, jamás habría existido Hamlet, porque quienes hacen la Historia no tienen el tiempo de meditar sobre la calavera de Yorick. (La CP, II, 12, pp. 243-44)

Jean-Claude souligne ici l'incompatibilité entre la méditation (le recul) et l'action (la prise de décision immédiate), deux attitudes incarnées ici dans deux personnages du *Hamlet* shakespearien. Hamlet, tout d'abord, déclamant sa fameuse tirade philosophique, certes liée au thème de la mort mais sans action, dans la scène du cimetière – elle est paradigmatique du *Memento Mori* –, au cinquième acte de la pièce, tenant entre ses mains le crâne fraîchement déterré de son ancien sujet Yorick et préparant sa vengeance (par une pièce de théâtre (dans le théâtre) qui démasquera les assassins de son père), dont il sortira bientôt mortellement blessé. Fortimbras, en second lieu, guerrier revenant à la tête de son armée, jeune prince de Norvège bientôt désigné successeur sur le trône du Danemark, après la mort d'Hamlet, qui en était le légitime prétendant. En invoquant l'hésitant et inactif Hamlet, Jean-Claude tente de justifier le choix des Brigadistes, qui ne peuvent être dans la distance critique que réclame Vera pour désertir cette guerre absurde. Enrique, quant à lui, pour tenter de résoudre la contradiction perçue la légendaire guerre de Troie (qu'il a employée comme exemple) et la réalité de la guerre présente, l'explique par une métaphore maintenant cinématographique puis littéraire :

Troya nos valió algunas películas de mucho aparataje y mucha figuración, con rugido final del león de la Metro-Goldwyn, porque en otros tiempos la guerra era más teatral que ahora. Pero, por lo demás, Homero cantó una guerra hecha por hombres que jamás pensaron en ser protagonistas de la *Iliada*... (La CP, II, 12, p. 245)

Ainsi, la littérature modifie-t-elle toujours la réalité *a posteriori*, avec le recul, et réinvente les faits, tout comme le cinéma, d'ailleurs (probablement une nouvelle allusion à Cecil B. De Mille). On ne peut donc comparer Troie avec Madrid que par stricte référence au déroulement historique du siège des Troyens, si tant est qu'il ait vraiment existé.

Pourtant, l'art (par extension du théâtre) continue à se confondre avec le réel menaçant sous d'autres formes : conformément à la conception de Vera, l'art peut être aussi rempart *littéral* et *littéraire* contre la guerre et ses attaques. Il figure alors plus largement la lutte de la pensée éclairée contre la barbarie fasciste, comme l'exprime aussi Jean-Claude à sa façon :

Cuando el [Batallón] *Comuna de París* ocupó Filosofía y Letras, y se hicieron parapetos con libros: de Kant, Goethe, Cervantes, Bergson... Y hasta Spengler. Pero mejor cuando eran autores de muchos tomos, porque a Pascal, a San Juan de la Cruz, a Epicteto, los hubiesen traspasado con una sola bala de fuerte calibre. Lo que allí servía eran los setenta y cuatro tomos de Voltaire, los setenta de Víctor Hugo, las obras completas de Shakespeare, la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, empastados y en papel de mucho cuerpo... – “Ahí supe, de bruces entre bibliotecas transformadas en parapetos, que las letras y la filosofía podían tener una utilidad ajena a la de su propio contenido... Ahí, metiendo el cañón de mi fusil entre tomos de Galdós -otro autor muy apreciado, por prolífico, en tales momentos-, pude decir como Mallarmé: *La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*”... (La CP, II, 11, pp. 238-39)

À condition, donc, et c'est à la fois ironique et humoristique, que la pensée en question ait du poids, c'est-à-dire qu'elle fasse très concrètement son *poids* et son *épaisseur* dans de nombreux volumes : le quantitatif prime pour une fois le qualitatif, puisque seules des couches nombreuses de pensée (et de pages) superposées peuvent résister à l'assaut.

Plus tard, à Cuba, plongé dans les nouvelles de la Seconde Guerre mondiale plus ravageuse encore par son ampleur que la Guerre Civile espagnole, Enrique reprend immédiatement les comparaisons théâtrales, aidé par les multiples représentations des *Sept contre Thèbes* qu'il a vues au Teatro Universitario de La Havane :

Y el texto griego, diez veces escuchado por mí en estos días, se me hacía sorprendentemente actual cuando lo relacionaba con ciertos acontecimientos del momento. Pensaba en las divisiones Panzer entrando en Francia, cuando oía yo declamar al coro: “¡Oh cuánto terror sentí al escuchar el estruendo, el horrísono fragor de los carros, cuando chirriaban los ejes de sus ruedas!” Y me apretaba Vera la mano, cuando: “Las llanuras de mi país están llenas del ruido de los escuadrones que se aproximan, retumban y ensordecen, como torrente invencible que azote el flanco de los montes. Y todo es grito y confusión...”... (La CP, III, 20, p. 378)

Une fois de plus, l'argument de la pièce d'Eschyle (en 467 av. JC) alimente la thématique présente du récit (la guerre fratricide entre Etéocle et Polynice ainsi qu'un nouveau siège de ville, Thèbes, préfigurant l'invasion de la France et le siège de Paris par les troupes allemandes) et insiste autant sur l'invariabilité de l'Histoire au cours du temps que sur la facticité intrinsèque à toute scène de guerre. En outre, les pièces de théâtre servent paradoxalement de cautionnement du réel – inversant le principe de vraisemblance de la fiction –, puisque leurs textes parfois très anciens s'appliquent au contexte présent comme s'ils avaient été écrits spécialement pour et après lui. Ainsi en va-t-il donc encore de plusieurs

répliques de l'*Iphigénie en Tauride* de Goethe et du *Tartuffe* de Molière¹, jouées par la même troupe de La Havane, et qui font écho aussi bien aux événements internationaux qu'au destin particulier et individuel du couple Vera/Enrique :

Tal fue el éxito de *Los siete contra Tebas* que el director, pasando a un ejercicio todavía más difícil, empezó a ensayar la *Ifigenia* de Goethe. Y ahora me miraba mi mujer al compás de la voz que clamaba: "Ante ti está la fugitiva que en esta ribera no pide más de lo que le has dado: amparo y sosiego" – "¿Puede hacerse patria nuestra una tierra extraña?" - preguntaba la hija de Agamemnon. Y respondía Arkas (yo): "¿No será más bien tu patria, la que se te ha vuelto una tierra extraña?" Y decía Ifigenia: "Pero respirar libremente no es todo en la vida... Una vida inútil es como estar muriendo antes de la hora"... [...] ahora pasaban de la Hélade a la espelunca de Segismundo, con *La vida es sueño*, antes de atreverse, en muy buena hora -decididamente el teatro de Molière funcionaba bajo todas las latitudes- con un *Tartufo* especialmente aplaudido en la antológica escena de Orgón oculto debajo de la mesa, y donde, no sé por qué, unos versos se me hacían cruelmente alusivos a los fascistas franceses que habían confiado sus pobres esperanzas de "salvar la cultura de Occidente" a los muy deslucidos galones del senecto y entreguista Pétain: "Vivimos bajo un Príncipe enemigo del fraude / que con su gran alma de discernimiento provista / sobre cada cosa pone la rectitud de su mirar" -versos que, por cierto, habían sido momentáneamente eliminados de la obra por la Revolución Francesa... (La CP, III, 20, pp. 378-79)

Sally Harvey nous fait remarquer, à propos des dialogues de Goethe échangés symboliquement entre Enrique et Vera, qu'ils relèvent d'un autre procédé sans doute directement emprunté à Proust : mettre dans la bouche des personnages les répliques d'une pièce signifiante pour le récit, comme dans *La Prisonnière* où le Narrateur et Albertine se récitent les vers d'*Esther* de Racine, tout à fait adaptés à leur situation du moment². Dans La CP aussi, les répliques parlent d'elles-mêmes.

Dans d'autres cas de figure, enfin, par lesquels nous concluons cette analyse de la fonction du théâtre dans le roman, les emprunts pour figurer la guerre ne sont pas directement théâtraux mais sont toutefois assimilables à des "scènes" types. Des fragments de la Bible, par exemple, pour illustrer les bombardements et le refuge des habitants dans le métro londonien :

Y todo parecía perdido en el Occidente Europeo cuando los alemanes ocuparon la llamada "zona libre" de Francia y alcanzaban los Pirineos, intensificando, a la vez, los bombardeos a Londres, cuya catedral de San Pablo había visto el mundo arder como tea en una impresionante fotografía,

¹ Pour plus de détails sur ces pièces, se reporter en Annexe II.5.2. Théâtre dans La CP.

² Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction...*, op. cit., chap. VI: The Metaphor of the Theater, note 12, p. 115. Le passage de *La Prisonnière* en question raconte l'entrée d'Albertine dans la chambre de "Marcel", craignant de le réveiller, qui récite un vers d'*Esther* pour se faire pardonner l'intrusion (« *Quel mortel insolent vient chercher le trépas ?* »). Le Narrateur attendri, lui répond : « *Est-ce pour vous qu'est fait cet ordre si sévère ?* », et ainsi de suite.

muy difundida, que hubiese podido ilustrar el momento en que fue roto el Sexto Sello del Apocalipsis, y bajo una caída de aerolitos incandescentes “los reyes y los altos personajes y los grandes capitanes y las gentes enriquecidas y las gentes influyentes, y todos, en fin, los esclavos y los libres, buscaron resguardo bajo la tierra” -valga decir: el de las lóbregas, húmedas y laberínticas galerías del *Underground*... (La CP, IV, 22, p. 400)

Ou bien un clin d’œil à Rabelais, pour les impossibles et burlesques conquêtes du mauvais roi Picrochole de *Gargantua* (1535), double du sinistre *Führer* :

Hitler dejaba de ser el sangriento histrión de las caricaturas para hacerse un tremebundo Azote de la Guerra cuyo índice apuntaba ya hacia los petróleos de Bakú y del Medio Oriente, donde sus Ejércitos del Norte se juntarían con sus Ejércitos del Sur, cumpliéndose en serio -terriblemente en serio- lo que, para hacer reír a sus lectores, hubiese imaginado Rabelais al trazar el famoso Plan de Campaña de Picrocolio... (La CP, IV, 22, p. 401)

Ou encore, et cette fois l’exemple est notable car il n’est exceptionnellement pas le fruit d’une association d’idées d’un des narrateurs (c’est pourtant Vera qui observe), mais bien le choix codé de l’auteur lui-même : un brigadiste italien, chantant sur la plage de Benicassim, improvise “seul” la sélection de ses airs sans que la narratrice plaque sur lui une quelconque symbolique mentale.

[...] unos italianos, sentados en ruedo, celebran a un compañero, dotado de alguna voz, que les canta *Funiculi-funiculá*, “Celeste Aída” y el “Adiós a la vida” de *Tosca*, con gran lujo de calderones demasiado prolongados o fuera de lugar [...]. (La CP, II, 14, pp. 274-75)

En effet, dans ce cas ce n’est ni Enrique ni Vera qui imposent le filtre du théâtre à la réalité, c’est l’extérieur au contraire qui propose spontanément des œuvres théâtrales à message (opératiques, ici), redoublant la thématique du contexte et surtout les sentiments intérieurs non seulement de la narratrice, mais encore des divers personnages présents. Le brigadiste, vraisemblablement ténor puisque tous les airs qu’il chante sont dans cette même tessiture (premier détail soigné par Carpentier), entonne, après s’être un peu “chauffé” la voix avec une chanson napolitaine légère et joyeuse à la gloire du nouveau funiculaire (*Funiculi, Funicula*), l’air guerrier de Radamés dans *Aïda* de Verdi, juste avant de partir au combat, rêvant d’accéder à la tête de l’Armée égyptienne et de revenir victorieux, puis le dernier air magnifique du révolutionnaire Mario Cavaradossi dans *Tosca* de Puccini¹, « *E lucevan le stelle* » (« Le ciel luisait d’étoiles », dont Carpentier résume le contenu par « el Adiós a la vida »), avant qu’il ne se fasse lâchement

¹ Sur ces deux opéras italiens véristes, d’un genre rarement cité dans La CP, se reporter à notre Annexe II.4.2. Œuvres musicales dans La CP.

fusillé par le sadique Scarpia, autre chef de la police tortionnaire qui agit en contre-révolutionnaire et au nom de la religion (scène de l'église et du *Te deum*), comme Torquemada antérieurement cité. Ces deux airs renvoient donc autant aux militants révolutionnaires que sont Jean-Claude, Gaspar ou Enrique qui discutent à côté, puisque leur conversation traite exactement des mêmes motifs (espoir de victoire, révolution, lutte, courage devant l'épreuve et défi à l'ennemi), qu'à Vera, meurtrie et angoissée de façon prémonitoire, comme la Tosca amoureuse de Mario, devant la menace de mort qui pèse sur son amant, autant justifiée d'ailleurs que dans l'opéra de Puccini qui finit mal.

Les exemples pourraient être multipliés et aboutiraient tous aux mêmes constats sur l'omniprésence du Théâtre pour rendre compte du Réel, ce qui résonne très distinctement pour nous comme un écho de la célèbre métaphore de l'art, celle de la peinture d'Elstir en particulier, chez Proust. Il nous faut donc examiner maintenant de plus près, après quelques exemples picturaux ou musicaux analysés ça et là, le rôle joué par les arts autres que le seul dramatique, participant tous d'une vaste métaphore artistique du Réel, et particulièrement la peinture, comme dans *La Recherche*.

II. DU DESCRIPTIF PAR L'ŒUVRE D'ART

Pour parler du *descriptif* dans le roman de Carpentier, nous empruntons le titre de l'étude de Philippe Hamon¹, plus conforme au phénomène textuel aux multiples facettes et plus souple que la "figure" un peu canonique que l'on entend généralement par *description*. Ce descriptif prend diverses formes dans La CP, et nous ne prétendons pas en brosser un tableau général, ce qui n'est pas notre propos, mais nous tâcherons de croiser son étude avec notre thématique directrice, les arts.

Trace moderne, peut-être, de la doctrine humaniste de l'*ut pictura poesis*², la peinture est dominante par rapport aux autres arts dans la description carpentérienne, sans toutefois que le recours aux autres arts plastiques (architecture, sculpture, photographie, arts graphiques), à la musique ou au cinéma soit exclu. Les tableaux ne sont donc pas seulement support de l'*ekphrasis* dont nous avons donné plusieurs exemples, où le dispositif d'insertion textuelle de la référence est narratif ou commentatif³ (ils sont eux-mêmes l'objet de la description ou d'un métadiscours du narrateur qui les contemple ou les évoque), ils ne servent pas non plus exclusivement de *substituts au réel*, comme dans l'esthétisme de Vera que nous avons relevé, préférés aux situations et paysages concrets. Ils sont aussi, constamment, une modalité de *perception du réel*, puisque leur ressemblance avec la réalité décrite les fait intervenir dans diverses figures de comparaison (dispositif d'insertion textuelle comparatif⁴ où le référent est introduit en tant que comparant). C'est ce que Liliane Louvel, quant à elle, a appelé la « description "picturale" »⁵, en proposant la définition suivante, empruntée à Viola Winner :

technique qui permet de décrire des personnages, des lieux, des scènes, ou des détails de scènes, comme s'ils étaient des tableaux ou des sujets de

¹ Philippe HAMON, *Du descriptif*, op. cit.

² Dans sa signification originelle horatienne, « la poésie est comme la peinture », et non l'inverse. Voir nos explications en Première Partie, note 1, p. 200. Nous renvoyons aussi à l'introduction de Rensselaer Wright LEE dans son *Ut Pictura Poesis. Humanisme et Théorie de la Peinture. XV^e-XVIII^e siècles* (1940 puis 1967), trad. française par Maurice BROCK, Paris, Macula, 1991, pp. 7-8.

³ Nous empruntons la typologie de Bernard VOUILLOUX, *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Langage, 1994, p. 20.

⁴ *Idem*.

⁵ Liliane LOUVEL, « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », Paris, *Poétique* n°112, novembre 1997, pp. 475-490.

tableaux, et l'utilisation d'œuvres d'art à des fins thématiques et esthétiques¹.

Nous tenterons d'en commenter les principaux cas de figure et de comprendre les fonctions, narratives ou non, d'un tel procédé. Il s'agira, pour ce faire, d'en repérer les traces ou les techniques d'insertion, grâce à la présence de « marqueurs textuels » ou « désignateurs » selon Bernard Vouilloux, qui incluent, selon les cas, les noms de la référence (nom propre de l'artiste, titre de l'œuvre) et/ou ses descriptions (soit un « terme dénominateur », tels que *œuvre*, *tableau*, *portrait*, *paysage*, portant sur la nature de l'œuvre évoquée, soit une « notation descriptive », portant sur les éléments proprement artistiques du tableau – style, motif, couleur, lumière –, son emplacement, son cadre, les circonstances de sa composition ou de sa contemplation, etc.)².

¹ Viola WINNER, *Henry James and the Visual Arts*, citée par Marianna TORGONICK, *The Visual Arts and the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 28, et reprise par Liliane LOUVEL, « La description "picturale" ... », *art. cit.*, p. 478.

² Bernard VOUILLOUX, *La peinture dans le texte...*, *op. cit.*, chap. 2 : Un rapport infini, pp. 23-28.

II.1. Fonctions de la métaphore artistique dans la description

L'analyse qui va suivre est plus particulièrement centrée sur la métaphore picturale, dominante dans La CP quand il s'agit de description surtout visuelle, mais les conclusions sont extrapolables à toute métaphore artistique (musicale, cinématographique, chorégraphique même). Ainsi, on observe fréquemment le phénomène de ce qu'on pourrait nommer la "contamination picturale" de la description carpentérienne, qui ne peut se passer de la peinture, des arts plastiques ou, répétons-le, de tous types d'arts en général, pour exprimer, traduire, transposer la réalité. Pour Liliane Louvel, il s'agit d'un phénomène de « translation picturale »¹, relevant de la *transposition* ou de la *traduction* (du latin *traducere*, "faire passer", et l'anglais dit bien *translation*) sur le modèle du passage d'une langue à une autre, mais qui fait passer d'un code sémiologique à un autre, d'un signifiant (pictural) à un autre (linguistique), d'un système artistique (peinture, sculpture, musique, etc.) à un autre (l'écriture, le texte). Louvel ajoute que le sens premier de *méta-phore* ("porter au-delà") corrobore d'ailleurs cette idée de « translation picturale ».

II.1.1. Un pur « ornement du discours »

La fonction la plus immédiatement perceptible de la référence picturale – et plus généralement artistique, donc –, à laquelle nombre de lecteurs et de critiques carpentériens la confinent d'ailleurs, est celle « d'ornement du discours ». Dans La CP, en effet, les références sont tellement pléthoriques qu'elles créent, si on ne s'y arrête pas, un effet d'ornementation pure, de décoration, qui en laisse alors supposer la contingence. Philippe Hamon souligne, dans son récapitulatif historique du descriptif littéraire au cours des siècles, que ce fut d'ailleurs longtemps la seule perception et même la définition principale de la *description* en général dans un récit, qu'elle contienne ou non des références culturelles, ce qui lui valut longtemps un statut subalterne et secondaire par rapport aux passages où domine l'action². Tout en nous démarquant fortement de ces jugements à propos

¹ Liliane LOUVEL, « La description "picturale"... », *art. cit.*, p. 477.

² Boileau par exemple, au XVII^e siècle, dans les vers de son *Art poétique* (1674), stigmatise particulièrement les passages descriptifs en les qualifiant de « détail inutile » et ne tolère éventuellement son usage que dans le genre de l'épopée. Cette opinion s'accroît

du roman de Carpentier, nous ne nions toutefois pas que la référence artistique puisse être, chez le Cubain, la manifestation d'un désir d'ornementation, mais qu'il est en réalité difficile de le trouver pur : cette fonction se combine souvent avec d'autres objectifs narratifs qu'il nous faudra identifier. En voici un premier exemple, accompagné de son contexte, au milieu d'un discours d'Enrique visant à dénigrer le surréalisme artificieux :

En eso estaban los surrealistas [...] quienes habían exaltado como nunca antes se hiciera los valores del *rêve*, del mundo onírico. Pero los relatos de sueños que ocupaban mucho espacio en los primeros números de sus revistas, habían ido desapareciendo de sus páginas, dejando paso a los sueños -cada vez menos auténticos- de los pintores empeñados en fijar fases de sueños en sus lienzos -falsos sueños, en fin de cuentas, sueños amañados, sueños inventados, por lo mismo que ninguna fase del sueño se deja agarrar y poner en marco como en marco se dejan encerrar e inmovilizar los marciales burgueses y síndicos de **una "ronda nocturna" holandesa**. (La CP, I, 6, pp. 169-70, nous soulignons)

La critique de cette peinture surréaliste faussement onirique, fondée sur des rêves fictifs, inventés, donc doublement faux, inauthentiques, n'était-elle pas suffisamment claire pour nécessiter d'y adjoindre cette allusion à *La Ronde de nuit* (1642) de Rembrandt ? Ne donne-t-elle pas l'impression d'un ornement superflu et érudit ? Certes, on peut concéder à Enrique que la référence nourrit la démonstration en opposant le caractère illusoire du surréalisme à la peinture de commande à sujet réaliste (un portrait de groupe), assimilée à la peinture d'histoire¹, relevant donc du « grand genre », noble et valorisé. Ainsi, le réel bien concret d'une peinture figurative représentant des personnages historiques accuse effectivement plus sévèrement la chimère des images, souvent loufoques, des surréalistes. L'allusion picturale surréaliste qui apparaît plus loin dans la même page du roman, *Girafe en feu* de Dalí, sous forme d'énigme opaque², est en effet emblématique de la « peinture d'illusion, fondée sur une intense concentration d'images liées à des obsessions de castration, de putréfaction, de voyeurisme, d'onanisme, de coprophilie et d'impotence »³, propre à l'esthétique dalinienne, s'accompagnant souvent « d'un délire déformant et parfois macabre »⁴.

naturellement au XIX^e siècle à propos des naturalistes. Voir Philippe HAMON, *Du descriptif*, op. cit., chap. I : Éléments pour une histoire de l'idée de description, pp. 16-17.

¹ *La Ronde de nuit* se trouve au Rijksmuseum d'Amsterdam. Il s'agit en réalité d'un portrait collectif diurne de la *Compagnie du capitaine Frans Banning Cocq*, qui figure, dans une lumière dorée irradiante, la sortie des miliciens de la ville, dans une animation et un mouvement qui semblent une allégorie de l'action et de la détermination de ces hommes.

² Voir la citation de La CP, p. 250 de notre Première Partie.

³ « Dalí », in Lucio FELICI [dir.], *Encyclopédie de l'art*, op. cit., p. 264.

⁴ *Idem*.

Mais parfois l'ornement pictural n'a même pas ce rôle redondant. Manifestement contingent, il témoigne du pur intérêt esthétique du narrateur sans qu'on puisse le raccrocher au discours dans lequel il est inséré. Ainsi en va-t-il, par exemple, de ces fresques de Sert, quand il aurait suffi de dire « Société des Nations à Genève » :

Bien lo habíamos sentido nosotros, combatientes de las Brigadas Internacionales. No podía yo olvidar nuestra salida por Le Perthus, en perfecta formación militar, orgullosos y altivos bajo nuestras ropas de miseria -y en ello habíamos puesto nuestro pundonor-, pero derrotados, al fin, y no en acción de guerra, sino por componendas diplomáticas urdidas en **Ginebra, en una Sociedad de Naciones** donde actuaban, triunfantes, **entre los frescos cándidamente optimistas de José María Sert**, los peores usufructuarios de una capitulación ante los Grandes Bramadores del momento. (La CP, III, 17, p. 322, nous soulignons)

La mention de cette œuvre n'apporte rien ni à la « débâcle » ni au fait que les brigadistes se soient sentis trahis par la capitulation précoce des hautes instances internationales non interventionnistes, décision prise à Genève, si ce n'est que les fresques marquent clairement le lieu puisqu'elles ornent effectivement les murs de la Grande Salle du Conseil du palais de la Société des Nations¹ depuis 1935-36. Mais on se demande même quand et comment Enrique a-t-il pu les voir lorsqu'il les cite en 1939 (il se trouve sur le pont du bateau qui le ramène à Cuba, avec Vera). Car, après la dissolution des Brigades fin 1938 et avoir miraculeusement échappé aux camps de concentration du sud de la France, il a rejoint Paris : comment un simple brigadiste aurait-il pu pénétrer à l'époque dans ce haut lieu diplomatique ?

Un cas de figure similaire, du point de vue de la gratuité de la référence, se répète, toujours chez Enrique (est-ce pour souligner sa culture picturale ?), lorsqu'il redécouvre, quelques temps après, les rues et l'architecture de La Havane après son retour d'Europe :

Y siempre estaba ahí, en el paseo del Prado, con su portal de columnas, la añeja mansión del Conde de Romero que encerraba -si aún estaban en su lugar- **un asceta de Zurbarán, una degollación de inocentes de Monsú Desiderio**, y, sobre todo, **un suntuoso cuadro de la inauguración del Teatro Real de Madrid** -función de estreno con *La favorita* en escena y la Reina Castiza en su palco rojo y gualda debido a un estupendo discípulo de Goya... (La CP, III, 17, p. 331, nous soulignons)

Trois références picturales, qui nous semblent d'autant plus abusives que

¹ Pour plus de détails sur Sert et ses Fresques de Genève, nous renvoyons à nos Annexes II.2.1. et II.2.2.

l'effort pour les déchiffrer et les identifier fut important¹. Non seulement le lecteur (à part peut-être un Cubain calé en architecture coloniale ?) ne reconnaît pas cette demeure « du Comte de Romero » sur l'avenue du Prado de La Havane, mais l'énumération des tableaux qui sont censés s'y trouver ne l'y aide pas davantage. La vraisemblance de la description est pourtant minutieusement soignée : il y a en effet, dans l'actuel *Museo de Bellas Artes* de La Havane, que nous avons visité, un « ascète de Zurbarán » (*San Bruno asceta*, v. 1638), ainsi que le *Martyre de Sainte-Ursule* de Monsù Desiderio² (XVII^e siècle), qui pourrait bien correspondre à cette « degollación de inocentes », puisque aucune scène biblique traditionnelle du « Massacre des Innocents » n'est recensée dans l'œuvre du peintre, et encore moins à La Havane. En tous cas, cela serait conforme à la légende de sainte Ursule qui, dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII^e siècle), se fit transpercer par une flèche du prince des Huns qui assiégeaient Cologne, à son retour d'un pèlerinage à Rome, tandis que ses suivantes, « les onze mille vierges » selon Voragine³, furent massacrées. On peut supposer que ces deux premiers tableaux furent transférés après la Révolution au *Museo de Bellas Artes*, comme nombre des œuvres qui s'y trouvent provenant de fonds privés et des demeures bourgeoises du pays.

Le troisième tableau nous est resté longtemps mystérieux : on identifie distinctement un portrait de la reine Isabel II (surnommée « Reina Castiza » par Valle-Inclán), et nous pouvons confirmer que l'opéra joué pour l'inauguration du Teatro Real de Madrid le 10 octobre 1850, jour de l'anniversaire de la Reine, fut bien *La Favorite* de Donizetti. Mais où trouver un tableau qui représenterait cet épisode, surtout à La Havane, et qui peut bien être ce « disciple de Goya » ? Carpentier se plaît à jouer aux énigmes, quand il aurait été si simple ici de donner au moins le nom du peintre. Après maintes consultations de catalogues sur la peinture espagnole ainsi que sur le Teatro Real, il nous semble en conclusion qu'il ne faille pas chercher une peinture de la scène telle que la décrit Carpentier : un des portraits officiels d'Isabel II, par son *pintor de cámara* du moment, Federico de Madrazo, fut exécuté précisément en 1850, puis copié plusieurs fois. On y voit

¹ García Castro ne parvint pas à identifier les deux premières références ; quant à la troisième, il n'en parle pas du tout (Cf. « La pintura española en las dos últimas obras de Alejo Carpentier », *art. cit.*, p. 258).

² Notons que Monsù Desiderio est une des références favorites de Carpentier qui exploite son tableau *Explosion dans une église (Explosión en una catedral)* –situé fictivement à La Havane– dans *El siglo de las luces*. Voir aussi notre annexe II.2.1.

³ « Les onze mille vierges, martyres » est le titre du chapitre consacré à la légende de sainte Ursule dans *La Légende dorée* (vers 1255) de Jacques de VORAGINE, Paris, Points Seuil, 1998, p. 590.

la reine prenant la posture conventionnelle, en magnifique robe de soie bleue, dans une pièce de son palais probablement, ornée de tentures de velours rouge et de pompons dorés (notamment sur le coussin sur lequel sont posés le sceptre et la couronne), conformes aux couleurs « rojo y gualda » indiquées par Enrique. Ce ne sont toutefois certainement pas, malgré la ressemblance théâtrale, celles d'une loge de théâtre.

En réalité, c'est probablement la date du tableau qui suggéra à Carpentier l'association avec l'inauguration du Teatro Real, mais sans pour autant qu'on la trouve représentée dans un tableau... Or, et c'est là que notre hypothèse pourrait se confirmer, une copie de la main de Madrazo existe à Cuba, presque identique à l'original, de 1852 : elle ornait la salle du trône du *Palacio de los Capitanes Generales* (aujourd'hui *Museo de la Ciudad de La Habana*), selon une reproduction qui figure dans une brochure du Musée de 1996¹. Un élément reste toutefois problématique : les historiens d'art ne qualifieraient probablement pas Madrazo de « disciple de Goya »²...

Quoi qu'il en soit, qu'apporte l'identification exacte de ces trois tableaux à laquelle semble inviter le narrateur, comme à d'autres moments du récit, et à laquelle le chercheur zélé se livre prestement pour en découvrir le sens caché ? Rien, si ce n'est le plaisir esthétique de les connaître ou de les reconnaître... et une insistance renouvelée sur le goût d'Enrique pour la peinture... comme encore dans ce dernier exemple, puisé cette fois à Weimar :

Nos asomamos a la iglesia de Herder para contemplar, un rato, el tríptico de Cranach, con su *Lutero interpretando la Biblia* sobre un trasfondo -¡buena advertencia!- de campamento militar, aunque al Cranach de los Testamentos prefiriese yo el otro Cranach, el de las deliciosas "Venus" de sombrero redondo, tetas chiquitas y ojillos maliciosos, bastante *flappers* y algo cachondas, que tanta gracia hacían a Ada -y su recuerdo, repentinamente impuesto a mi mente, me hizo salir del santuario para respirar aire fresco. (La CP, I, 9, pp. 204-205, nous soulignons)

L'on conçoit bien que, tant l'église des saints Pierre et Paul (*Herderkirche*)

¹ Rayda Mara SUÁREZ PORTAL [coord.], *Palacio de los Capitanes Generales. Museo de la Ciudad de La Habana*, La Havane, Oficina del historiador de la ciudad de La Habana, Madrid, Edición G.E.D.E.P.S.A, 1996, p. 39. Une autre source plus récente indique que ce tableau se trouve actuellement au *Museo de Bellas Artes de La Havane* (voir Carlos GONZÁLEZ LÓPEZ et Ayselà MONTSERRAT MARTÍ [dirs.], *El mundo de los Madrazo*, Colección de la comunidad de Madrid, 2007, p. 318, en légende de la reproduction du tableau). Il y a peut-être été transféré récemment, mais nous n'avons pas pu confirmer cette information.

² D'autres peintres cubains correspondraient mieux à cette qualification, formés en Espagne et ayant peint la Reine Isabel II, tel que Miguel Melero Rodríguez, mais nous n'avons trouvé aucun tableau correspondant à la date, à la scène ou aux circonstances décrites.

du XV^e siècle, que le précieux triptyque de Lucas Cranach l'Ancien¹ qui s'y trouve comme retable, où l'on voit effectivement Luther représenté ainsi que Cranach lui-même (à côté d'une crucifixion et de scènes de la Bible et de la Réforme), aient pour fonction de nourrir l'arrière-fond culturel du passage : Enrique veut insister sur la culture allemande ancienne et précieuse de Weimar, pour mieux mettre en relief sa dégradation par les événements politiques contemporains, comme nous l'avons montré. Mais était-il besoin d'y ajouter cette référence à la *Vénus debout dans un paysage* (1529, Louvre²) du même Cranach, qui ne se trouve pas à Weimar ? La sorte de "raccord" au récit que fait Enrique en évoquant Ada, aimant le tableau, semble assez artificiel, malgré la cohérence du lieu (ils ont pu l'admirer ensemble à Paris).

Ces quelques exemples prouvent que l'ornement (presque) pur de la référence artistique n'est jamais exclu de l'écriture de Carpentier, quoiqu'il enrichisse toujours l'arrière-fond culturel du récit. On surprend alors les narrateurs en plein péché de *l'art pour l'art*, au milieu de la profonde revendication de *l'art engagé*, même implicitement chez Vera, tout au long du roman. Mais dans la majorité des cas, une autre fonction motive le recours à l'œuvre d'art, dont celle très importante de caractérisation des personnages par leur métier, que nous avons développée tout au long de la Première Partie. Nous nous intéresserons donc à d'autres fonctions qui nous semblent les plus saillantes, sans prétendre les baliser toutes. Parmi elles, d'ailleurs, nous reviendrons sur la notion de "plaisir" de la référence, non pas seulement esthétique mais aussi ludique, en tant que jeu textuel et culturel, ce qui en fait presque une figure de style.

II.1.2. Raccourci narratif et descriptif : bonne référence vaut mieux que long discours...

Ce que nous appelons *raccourci* de la narration (tout relatif lorsque l'identification de la référence artistique demandée au lecteur est ardue), et plus

¹ Ce triptyque est réputé être la dernière œuvre de Cranach l'Ancien, terminée, après sa mort en 1553, par Cranach le Jeune. Le peintre est d'ailleurs enterré dans cette église.

² Cranach l'Ancien a peint toute une série de Vénus nues dans diverses poses et paysages, dont la *Vénus et Cupidon* que propose García Castro (*art. cit.*, p. 257), mais qui ne correspond pas à la description d'Enrique. En revanche, le tableau du Louvre contient exactement les détails de la Vénus nue aux petits seins, aux yeux malicieux et un peu aguicheurs. Elle porte quelques accessoires, « un large chapeau rouge et rond, un collier précieux, un voile léger -qui rendent plus frappante encore la nudité qu'elle offre aux regards avec une tranquille simplicité. Elle se dresse sur un fond sombre de sapins qui contraste avec le lumineux paysage où apparaît une ville gothique reflétée dans l'eau. » (Cf. *Guide du Louvre*, 2005, p. 310).

particulièrement de la description, est un procédé qui permet “d’économiser” du descriptif, usant de la représentation mentale que se fait le lecteur d’une référence (picturale, musicale, architecturale, etc.) pour la “plaquer” sur le récit, la superposer aux contours de l’objet fictif décrit, dans la mesure où il parvient à la reconnaître. Précisons, en outre, que le *raccourci* se combine à un “effet retard” de la référence sur la lecture, semblable à celui provoqué par la métaphore baroque : la *kinésis* (mouvement) de la narration, ou “fil kinésique de la lecture”, est fréquemment interrompue par la *stase* (moment “statique” qu’entraîne la référence ou la citation obscure, complexe). La métaphore artistique est donc censée condenser l’écriture pour ne pas ralentir la lecture (et le déroulement de l’histoire, de l’action) malgré la *stase*, “défaut” souvent reproché aux passages descriptifs (surtout chez les naturalistes). C’est ce qui oppose l’*ekphrasis* à la métaphore picturale, par exemple, puisque, dans le premier cas, l’action se “suspend” pour laisser cours à la description du tableau¹. Or, Philippe Hamon souligne que la description a été longtemps perçue – péjorativement – comme une « digression » :

En général, la description n’est considérée que comme un moyen parmi beaucoup d’autres, avec notamment l’étymologie, de l’*amplificatio*, concept qualitatif et quantitatif général qui recouvre tous les moyens de « gagner du texte », de « faire du texte »².

Chez Carpentier, donc, la métaphore artistique peut arriver à déjouer le piège de la digression : technique incisive de la concision, elle évite souvent une longue caractérisation du paysage, de la scène ou de l’objet décrit, en se substituant à elle. Explicitons d’emblée nos réserves : le paradoxe toutefois est que le *raccourci* est souvent compensé (et son bénéfice anéanti) par l’effort demandé au lecteur de bonne volonté s’interrogeant sur la nature de la référence³ (ralentissant donc sa progression de lecture) et sur les motifs de son apparition (termes de la comparaison, sens caché, symbolique...). Cela suppose en outre que le lecteur accepte de chercher à identifier cette référence puis à la comprendre, sans quoi elle ne fonctionne pas et devient complètement inutile. Le risque narratif pris par l’auteur est alors important.

¹ Les exemples que nous en avons donné l’illustrent bien : les fresques murales mexicaines, les œuvres d’avant-garde découvertes par Enrique, etc.

² Philippe HAMON, *Du descriptif, op. cit.*, Introduction, p. 10.

³ Philippe Hamon souligne encore que le détail descriptif (que nous comparons ici à la référence culturelle), tout comme la « citation », « est toujours senti, peu ou prou, comme un élément autonome, ou étranger, ou en « hors-d’œuvre », ou importé d’un extra-texte. » (*ibid.*, p. 19).

Pour nous, l'un des meilleurs exemples de "raccourcis descriptifs" de la littérature est, chez Proust, le recours aux tableaux pour brosser le portrait d'un personnage (entre autres fonctions du procédé chez cet auteur), et elle est récurrente dans *La Recherche*¹ : Odette comme la Zéphora, fille de Jéthro, de Botticelli, Swann comme le Roi Mage blond de Luini, la fille de cuisine de Combray comme la Charité de Giotto, Madame Blatin comme le Savonarole de Fra Bartolomeo, Bloch comme le Mahomet II de G. Bellini, le marquis de Palancy comme le vieillard de Ghirlandaio, etc. Chez Carpentier, on ne trouve pas exactement la référence picturale comme reflet condensé du portrait des personnages, tout au plus voit-on l'évocation de la danseuse et chorégraphe Clotilde Sakharov (pas un tableau, donc, mais un personnage historique) pour peindre le visage de Vera, dont on ne sait par ailleurs que très peu de choses. Nous avons relevé également les quelques références artistiques pour représenter le physique de la tante comtesse : Nanas de Niki de Saint-Phalle, titans de Tiepolo, Louve romaine...

Mais le procédé carpentierien est par contre semblable pour figurer la nature, la ville, les habitants anonymes... Vera et Enrique, par exemple, ont recours chacun à deux métaphores artistiques différentes pour décrire les « novias » de La Havane, l'une picturale, l'autre poétique :

[...] me enterneceía ante la exhibición de las posibles Novias, adornadas de lazos, vestidas de tiernos colores, puestos los bracitos regordetes, como de angelotes, sobre cojincillos bordados que, enmarcadas por los herrajes de sus ventanas, se mostraban cada tarde en las extrañas calles [...], esperando pacientemente a quien las viera, las observara, detectara sus ocultas ternuras, sus amansados anhelos de entrega. – **"Parecen novias de Chagall"** -me decía Vera. Yo pensaba más bien en las **novias de ciertos poemas de Ramón López Velarde**, el mexicano. (La CP, III, 17, pp. 335-36, nous soulignons)

Les mariées des tableaux de Chagall renvoient concrètement le lecteur à un ensemble de données plastiques qui lui permettent de se représenter l'effet produit par ces futures « novias » mélancoliques, comme dans *Les Mariés* (1930) ou *Songe d'une nuit d'été* (1939)², ou bien *Trois bougies* (1938), *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1939) : personnages poétiques et sensuels, à la silhouette étirée, aux cheveux lâchés, vêtus de blanc ou non (on pense à *La Mariée*, affichant une voyante robe rouge sous son voile blanc), semblant parfois flotter dans les airs, ce

¹ Voir les commentaires de Juliette MONNIN-HORNUNG, *Proust et la peinture*, chap. IV : Les comparaisons avec la peinture, Genève, Droz, 1951, pp. 107 et suivantes.

² Ces deux premiers tableaux ont été proposés par García Castro dans « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 259.

qui explique aussi l'association de Vera lorsqu'elle voit ces jeunes filles aux fenêtres. Le premier effet du *raccourci* est donc l'économie de description qu'il permet, résolvant en quelque sorte le décalage qu'il y aurait entre l'instantanéité de la perception visuelle du narrateur et la linéarité de la description imposée par l'écriture (succession d'énoncés) pour transmettre l'image au lecteur. Plutôt qu'une illustration sur la page voisine qui permettrait une reconnaissance tout aussi immédiate par le lecteur de l'objet décrit¹, mais qui serait du hors-texte et de l'extralittéraire, l'écrivain mobilise, dans le texte, une référence picturale, supposée connue, pour bénéficier de l'immédiateté de la représentation mentale chez le lecteur.

Toutefois, ces mariées de Chagall connotent aussi, au-delà de la simple reconnaissance de leur aspect, l'univers mélancolique du peintre, la dimension onirique de ses toiles également, soulignant l'étrangeté de ces figures cubaines qui revêtent, aux yeux de l'étrangère Vera, un caractère fantastique et un peu irréel semblable aux tableaux du Franco-russe.

Evidemment l'opposition Chagall/López Velarde condense d'emblée (et c'est là le deuxième effet du *raccourci*, permettant de dire sans écrire) une série d'oppositions implicites rattachées aux deux narrateurs, l'un féminin, l'autre masculin, l'une Russe, l'autre Cubain, et les deux perspectives radicalement différentes de leurs regards respectifs sur la réalité caribéenne. L'une convoque un Français d'origine russe, marque de son regard d'étrangère – possédant exactement le même arrière-fond culturel que le peintre – sur un monde nouveau qui appelle des points de repère culturels connus pour mieux l'appréhender ; l'autre cite un Mexicain, pour revendiquer la spécificité latino-américaine de la scène décrite, appartenant au monde connu de son continent. L'une a recours à un peintre, l'autre à un poète, jeu habile de l'auteur ravivant la vieille polémique qui identifie ou sépare les « deux sœurs » de l'art chez les humanistes², peinture et poésie, tantôt complices tantôt concurrentes pour exprimer la nature humaine. Rita

¹ C'est ce qu'avait voulu faire André Breton, dans *Nadja*, avec des photographies, pour résoudre le problème de la description qui « n'est pas une fin en soi » (Philippe HAMON, « Le discours contraint », note 2, in BARTHES, BERSANI, HAMON *et alii*, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 169.

² La doctrine de l'*ut pictura poesis*, comparant la poésie à la peinture, repose, puisant chez Horace et Aristote, sur une série d'analogies ou de correspondances, en particulier la similarité de leur but (imiter et représenter la nature humaine en action) et parfois de leurs moyens (couleurs/mots, dessin/action, etc.). Voir Rensselaer Wright LEE, *Ut Pictura Poesis...*, *op. cit.*, Introduction, pp. 7-19. Le facteur commun en est la rhétorique, même dans la terminologie : ses ornements s'appellent aussi des « couleurs », tout comme en musique on parle de « colorature », de « chromatisme », etc.

de Maeseneer identifie une possible allusion au poème « Sus ventanas »¹ de Ramón López Velarde (1888-1921), sans donner plus d'explications. Ce fragment du poème répond effectivement assez bien à l'évocation d'Enrique :

Aquella madrugada
apareció el Amor tras de su reja
y la dejó lavada
con el cristal cerúleo de su pozo...
¡Y todavía, adentro
de mi alma, hay un gozo
fluido, de mujer madrugadora
que riega su ventana y la decora!

Ventanas que rondé
en la alborada de mis mocedades;
rejas con caracoles
en que Ella gusta de escuchar el sordo
fragor de las marinas tempestades;
rejas depositarias
de aquellos soliloquios de noctívago
y de mi donjuanismo adolescente;
que yo os mire de nuevo
¡oh ventanas abiertas al oriente!² (nous soulignons)

Le milieu marin évoqué par ces vers étaye l'association avec la ville côtière de La Havane. Mais d'autres poèmes d'amour du Mexicain, où il est question de galants et de fenêtres ou « rejas », pourraient aussi servir de référents à cette allusion :

Y todas las noches mi dulce reclamo
escucha en tus rejas el viejo estribillo:
—¿Me quieres?
—¡Te amo!
(*La canción del hastío*, 1907)

En el encanto de la humilde calle
sois a un tiempo, asomadas a la reja,
el son de esquilas, la alternada queja
de las palomas, y el olor del valle.
(*A la gracia primitiva de las aldeanas*, 1910)

Ainsi, nous constatons qu'au-delà des différences de perspectives entre Enrique et Vera, un élément commun les relie et renvoie symboliquement à leur propre union dans la vie : tous deux perçoivent un appel à l'amour en regardant ces jeunes Cubaines à leurs fenêtres, que l'on retrouve aussi bien dans les toiles de

¹ Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., p. 339.

² Ce poème « Sus ventanas » parut initialement dans *La Nación* (Mexico, 10/06/1912), puis fut inclus dans le recueil *La sangre devota* (1916). Les œuvres complètes de Ramón López Velarde sont aujourd'hui publiées chez divers éditeurs, dont *Obra poética*, José Luis MARTÍNEZ [coord.], Madrid, ALLCA Siglo XX/ UNESCO, colección Archivos n°36, 1998, 842 p.

Chagall que dans les poèmes de López Velarde. C'est aussi, pour Carpentier, le symbole de l'universalité, commune à ce sentiment amoureux et à la culture.

Un autre exemple semblable de *raccourci* par l'image picturale pour figurer les belles Havanaises se trouve un peu plus loin dans le roman, associé cette fois à une métaphore non pas littéraire mais musicale (Carpentier prend toujours soin de varier les arts) :

Aquí las ropas eran livianas; muchas mujeres andaban espléndidamente desnudas bajo sus vestidos que, en vez de apresar sus carnes, de apretarlas, atiesarlas, despersonalizarlas en función de tal o cual estética del momento, las proyectaban hacia afuera, las soltaban, movían, concertaban, ofrecían, en **magnífico contrapunto** de vivientes texturas. [...] Y la mulata que tan metafísicas reflexiones me sugería, cruzaba el parquecillo de Alvear, apuntando hacia las penumbras de la calle de O'Reilly, llevándose, a paso de **andante maestoso**, su **sincronizado allegro** de la grupa, con el **doble scherzo** de los pechos que, bajo el impenetrable y altivo mentón ("lo que tengo, lo tengo porque lo tengo..."), se afirmaban en **armoniosas realidades**. – "*Eine kleine Nachtmusik*" -dije. "**No me cites a Mozart contemplando un Gauguin**" -me dijo Vera que había seguido el rumbo de mis ojos. (La CP, III, 19, p. 363, nous soulignons)

La métaphore musicale sert humoristiquement à transcrire la démarche "chaloupée" des passantes, leur mouvement donc, quoique la *Petite musique de nuit* de Mozart, jouant une nouvelle fois des contrastes culturels, s'ajuste assez peu à l'ambiance tropicale décrite, en dehors d'une certaine sensualité et de son rapprochement avec la nuit (« Nacht ») du titre, renvoyant à « las penumbras » dans lesquelles disparaît la vision¹. Vera le fait remarquer à Enrique d'ailleurs, et ajoute une métaphore picturale cette fois très pertinente pour rendre compte de la silhouette de cette langoureuse mulâtresse : l'image des vahinés de Gauguin² condense synthétiquement l'aspect physique de la Cubaine sans requérir l'ajout de détails supplémentaires. Outre le seul effet de *raccourci* donc, on remarque que la conjugaison d'arts (ici, musique et peinture) sert à exprimer au-delà des mots, à rendre intelligible l'ineffable. Aucune description littéraire ne pourrait remplacer le rythme musical et la vivacité de la *Petite musique de nuit*, ni la combinaison des couleurs et des formes ou l'atmosphère des toiles de Gauguin.

Il nous semble alors que l'on pourrait transposer sur l'œuvre d'art chez

¹ Cette figuration musicale nous semble effectivement un peu forcée : nous renvoyons aussi à nos commentaires dans l'Annexe II.4.2. Œuvres musicales dans La CP.

² On pense notamment à *Femmes de Tahiti* (1891, Paris, Mus. d'Orsay) ou, parmi les plus connus, *Arearea* ("Joyeusetés", 1892, Mus. d'Orsay), *Fatata te miti* ("Près de la mer", 1892, Washington, National Gallery of Art) ou *Pastorales tahitiennes* (1893, Hermitage, Saint-Pétersbourg). Pour plus de détails sur Paul GAUGUIN et ses tableaux, voir notre Annexe II.2.1. et II.2.2. Il n'est pas anodin que Vera ait recours à ce peintre, l'un des pionniers du primitivisme artistique du XX^e siècle, courant dont elle s'inspire en quelque sorte pour créer son *Sacre du printemps* qui tente également de rejoindre les sources primitives de l'art.

Carpentier ce que Philippe Hamon définit pour les personnages référentiels (historiques) dans le genre romanesque :

[Ils] renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par la culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris et reconnus*)¹.

Ces personnages historiques font donc « référence à un savoir institutionnalisé ou à un objet concret *appris* (Sémantique plus ou moins “stable” et permanente) »², ainsi leur fonctionnalité narrative est une sorte d’« ancrage référentiel dans un espace vérifiable [...] et [de] condensé économique de “rôles” narratifs stéréotypés »³, permettant l’économie d’une longue contextualisation en mobilisant directement les caractéristiques réelles qui leur sont attachées. Reprenant donc ce que Hamon appelle « l’effet-personnage du texte »⁴, nous définirions chez Carpentier un « effet-œuvre d’art du texte » : l’œuvre d’art, élément du patrimoine universel et connaissable par tous, synthétise un ensemble de caractéristiques stables et communes à tous les lecteurs, fixe et guide leur représentation de l’élément décrit.

Par ailleurs, dans les deux exemples de “portraits” d’Havanaises commentés ci-dessus, on peut remarquer que la référence (picturale, poétique ou musicale) n’apparaît qu’en fin de citation, c’est-à-dire seulement *après* une amorce de description, marque d’un ordonnancement textuel imposant un temps de lecture soigneusement choisi et élaboré par l’auteur : il semble en effet que le narrateur, voyant d’abord objectivement l’objet réel décrit, cherchant à le saisir par la vue, finisse par *y reconnaître* l’œuvre d’art. Le processus de la pensée ou de la mémoire humaine est donc figuré par l’agencement textuel lui-même, par un ordre d’énonciation particulier. Mais c’est aussi ce que Philippe Hamon appelle, en parlant du jeu entre narrateur et lecteur (sans même parler spécifiquement de référence artistique dans la description littéraire), le « modèle de la devinette » :

En tant que *devinette*, le texte est organisé comme la mise en équivalence, d’une part d’une définition-description (une suite de prédicats, l’énumération des parties d’un tout), d’autre part un terme réponse [...]⁵.

¹ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in BARTHES *et alii*, *Poétique du récit*, op. cit., p. 122.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ Philippe HAMON, *Du descriptif*, op. cit., chap. 4. Typologie du descriptif, p. 147.

Dans les cas présents, le « terme réponse » différé, « donné *in fine*, en clause de l'énoncé »¹, « reculé à la fin du système descriptif »² qui servirait de question au lecteur, serait, dans les exemples précédents : « novias de Chagall », « novias de ciertos poemas de Ramón López Velarde », « *Eine kleine Nachtmusik* » ou bien « un Gauguin ». Comme si la finalité de la description était, pour le lecteur aussi, acceptant le défi, la reconnaissance de l'œuvre d'art. Car toute devinette appelle la communication entre deux interlocuteurs : le lecteur est comme sollicité par une question de départ à laquelle sa propre connaissance personnelle (son érudition, sa culture), à partir des indices qui lui sont offerts, peut trouver une réponse par anticipation, confirmée ou infirmée par celle du narrateur, qui aurait en quelque sorte le dernier mot (puisqu'il possède la clé de l'énigme). Non seulement la réponse finale lève toute ambiguïté dans l'esprit du lecteur, lui offrant une solution définitive à sa représentation mentale de l'objet, mais encore l'aide-t-elle, pour ne pas perdre son intérêt, son attention, sa compréhension aussi, en lui offrant des repères supposés universels quand l'objet décrit – américain, en particulier – pourrait lui être totalement inconnu, étranger (comme c'est le cas pour Vera). Le procédé s'intègre donc parfaitement dans la poétique de Carpentier qui s'est fixé pour mission de *nommer, dire, décrire* l'Amérique au monde, par un langage intelligible de tous, celui universel de l'Art. Le modèle de la devinette peut être perçu, de surcroît, du point de vue du pacte de lecture, comme un système dynamique et ludique, interrogeant et jouant directement avec le lecteur.

II.1.3. Le paysage au prisme de l'art ou « la nature imite l'art »

Naturellement, le renvoi à une œuvre d'art sert aussi à "peindre", au-delà des personnes (le portrait), la nature, le paysage, une scène de la réalité fictionnelle quelle qu'elle soit. Il supplée alors ou renforce une description souvent fragmentaire, et l'on pourrait dire qu'il la prolonge dans bien des cas, en filtrant ou en mettant en relief certains aspects particuliers de cette réalité décrite, la modelant ou la déformant parfois : l'œuvre d'art enrichit alors, ou bien au contraire limite, selon les cas, la perception et l'imagination du lecteur. À tel point qu'on a parfois l'impression que ce n'est pas la réalité qui a été imitée par l'art

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 149.

(selon le principe de la *mimêsis*¹ dans l'esthétique grecque), mais que celle-ci s'ajuste au contraire à l'art comme si elle respectait son moule, celui du « modèle » de tel ou tel tableau que le narrateur cite... Pour nous, c'est une nouvelle forme d'expression de l'*esthétisme* antérieurement diagnostiqué chez Vera, mais dont Enrique n'est pas exempt à diverses reprises dans La CP, et que Jean-Paul Bouillon définit ainsi à propos de l'écrivain Goncourt :

Edmond de Goncourt (1822-1896) donne une assez bonne idée dans son *Journal* de la véritable signification de l'esthétisme : un certain style de vie, axé principalement sur l'art, et lié à des conditions d'existence bien précises, beaucoup plus qu'à une doctrine véritablement constituée. Exemple caractéristique : Goncourt ne peut apprécier un paysage qu'à travers les tableaux de Constable, de Corot ou de Turner ; et il anticipe par là sur les paradoxes les plus célèbres d'Oscar Wilde, sans doute le type le plus accompli de l'esthète, selon lequel « **la nature imite l'art** » [...]². (nous soulignons)

Le fameux paradoxe d'Oscar Wilde, justement, pose en effet que c'est la nature qui imite l'art et non l'inverse, puisque l'art révèle la nature aux yeux de l'homme qui sans lui ne la verrait pas. Mais cette idée remonte à bien plus loin, à l'orée de l'époque baroque puisque Le Tasse, dans sa fameuse *Jérusalem délivrée* (1581), pour peindre les charmes des jardins enchantés de la magicienne Armide, a cette formule exprimant un narcissisme spéculaire entre l'Art et la Nature, abîmés en réciproque imitation :

*L'Art, en jouant,
Imite la nature, qui pourtant l'imita*³.

Cependant, encore faut-il avoir l'art de décrypter l'art (ce qui justifie notre tatillonne ou minutieuse démarche) puisque l'art doit toujours se cacher par un art plus grand comme le formule encore le poète italien :

*Donnant aux œuvres prix et leur beauté sensible,
L'Art qui règne partout nous demeure invisible*⁴.

Ainsi, condensant sans doute une vieille tradition baroque qu'il ignore probablement mais qu'il vivifie spontanément par son style et son esthétique, aurore d'un Néo-baroque, Oscar Wilde glose justement ce paradoxe. Il tire un

¹ La *mimêsis* est un terme défini et développé, dans l'Antiquité, par Platon (*Lois, La République*) et Aristote (*Poétique*), puis repris par les classiques. Elle consiste, pour les arts plastiques, la poésie ou même la musique, en une *imitation* et une *représentation* de la nature, fonction principale de l'art.

² Jean-Paul BOUILLON, « Esthétisme », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

³ Dans la traduction de Benito PELEGRÍN, *Figurations de l'infini, op. cit.*, p. 63.

⁴ LE TASSE, *La Jérusalem délivrée*, dans la traduction de Benito PELEGRÍN, *D'un temps d'incertitude, op. cit.*, p. 117.

exemple du paysage, les brouillards :

Qu'est-ce donc que la Nature? Elle n'est pas la Mère qui nous enfanta. Elle est notre création. C'est dans notre cerveau qu'elle s'éveille à la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et ce que nous voyons, et comment nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés. Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement, elle vient à l'existence. À présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa¹.

Vera, qui citait précisément Oscar Wilde² parmi les esthètes qu'elle admire, adhère tout à fait à cette conception. Cette sorte d'inverse de la *mimêsis* fait alors constamment du réel une illustration ponctuelle, un exemple particulier, une manifestation temporaire, des œuvres d'art universelles et intemporelles. Oscar Wilde ajoute donc, poursuivant le paradoxe :

L'Art crée un effet incomparable et unique et puis il passe à autre chose. La Nature, elle, oubliant que l'imitation peut devenir la forme la plus sincère de l'inculte, se met à répéter cet effet jusqu'à ce que nous en devenions absolument las. Il n'est personne, aujourd'hui, de vraiment cultivé, pour parler de la beauté d'un coucher de soleil. Les couchers de soleil sont tout à fait passés de mode. Ils appartiennent au temps où Turner était le dernier mot de l'art³.

Il appartient donc à l'art d'avoir le dernier mot, le plus récent, pour réparer l'irréparable outrage des ans, qui lasse et use le regard aiguisé par le prisme artistique précédent⁴.

En réalité, dans La CP, on trouve l'imitation "dans les deux sens". Les exemples de *mimêsis* conventionnelle, où un objet artistique est présenté comme ayant imité la nature, comme étant une reproduction ou une forme de représentation de la nature préexistante, se limitent toutefois essentiellement à la

¹ Oscar WILDE, *Le déclin du mensonge*, in *Intentions* (1891), trad. de l'anglais par H. Juin, Paris, UGE, coll. 10-18, 1986, pp. 56-57. Publié initialement dans une revue en 1889, ce texte (un dialogue) d'Oscar Wilde constituait une réponse polémique à la vogue du réalisme en peinture.

² Nous renvoyons, dans le chap. I.1. de cette Deuxième Partie, à nos commentaires sur l'esthétisme de Vera, p. 325.

³ Oscar WILDE, *ibid.*

⁴ Baltasar GRACIÁN, qui annonce cet esthétisme, pour compenser l'usure de l'habitude qui atteint même les perfections de l'art, propose cette solution : « Redimen esta civilidad [vulgaridad] del gusto los sabios con hacer reflexiones nuevas sobre las perfecciones antiguas, renovado el gusto con la admiración », *El críticón*, I, 3 (« La hermosa Naturaleza »), in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. 531-32. Le goût et le plaisir de l'art sont toujours une quête renouvelée de l'art par l'art.

peinture figurative, surtout espagnole, de la demeure de la Calle 17 (nous y reviendrons¹). Mais on en trouve aussi une illustration originale dans un passage descriptif de la nature, pendant la méditation d'Enrique devant la *ceiba* typiquement cubaine, symbole de la terre matricielle retrouvée, réflexion qui se meut bientôt en métadiscours esthétique :

Árbol-triada, de raíces, tronco y ramas dotadas de una personalidad distinta, aunque integrantes de una unidad; árbol arquitectónico, jamás doblegado, crecido de acuerdo con un Orden Inteligente, se me parecía la ceiba de mi país al Árbol cuya contemplación y estudio **hubiesen dictado** a Piet Mondrian su principio, válido para cualquier pintura -fuese la de Leonardo, de Vermeer, de Cézanne-, del equilibrio dinámico entre lo vertical y horizontal, eje cósmico del universo... (La CP, III, 17, p. 341, nous soulignons)

García Castro, cherchant un lien avec le motif de l'arbre, propose divers tableaux qui pourraient illustrer ce « principe » vertical-horizontal chez Mondrian, tels que *L'Arbre rouge* (1908-09), *L'Arbre argenté* (1911) ou *Pommier en fleurs* (v. 1912) :

Este recuerdo tiene que ver con la evolución de Mondrian de pintor figurativo a pintor de planos de colores básicos, divididos por rayas negras. Esta evolución se advierte en sus tres óleos del Gemeente-museum de La Haya [...]².

Mondrian, dans sa première période, simplifia effectivement de plus en plus ses formes figuratives, notamment dans la série des arbres (1909-1912), début d'une épuration progressive de la forme à partir de ce motif, peu à peu schématisé, puis réduit à sa structure géométrique. Ainsi, on ne reconnaît plus dans ces tableaux le thème qui les a inspirés (l'arbre, l'échafaudage) et les formes qui les ont suggérés, les éléments qui permettent de les identifier ayant disparu de la toile. Cette recherche aboutira, à partir de 1915, à l'adoption exclusive d'un réseau de traits horizontaux et verticaux qui structure le champ pictural en une « composition », définie en 1920 dans le « néo-plasticisme » : un savant équilibre entre les lignes, angles droits, plans colorés de couleurs primaires et jeux d'asymétrie.

On se souvient de l'importance de Mondrian dans l'évolution esthétique picturale d'Enrique, découvrant la peinture abstraite³. Il réactive ici, de retour à La

¹ Voir *infra*, p. 466.

² Ramón GARCÍA CASTRO, « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 259.

³ Nous renvoyons *supra*, dans la Première Partie, au sous-chap. Le tourbillon des « ismes », pp. 192 et 193.

Havane, sa réflexion d'alors, réalisant que le fondement de cette « abstraction géométrique » n'était paradoxalement autre qu'une émanation du réel naturel (comme le cubisme, d'ailleurs), une façon de transcrire, d'exprimer les principes essentiels de la Nature. On sait en effet que Mondrian voyait dans la géométrie le moyen d'élaborer, en quelque sorte, une pensée du cosmos (« eje cósmico del universo », dit Enrique), ce qu'il matérialisera aussi à partir de 1917 dans l'utilisation du carré ou du losange. Ainsi, selon Albert Châtelet :

Sa démarche n'est pas purement formelle, même si le spectateur a quelque difficulté à saisir le symbolisme qui la sous-tend : pour lui, l'utilisation des seules lignes verticales et horizontales traduit la structure du monde et ses deux principes, masculin et féminin¹.

La *mimêsis* qui sous-tend la réflexion d'Enrique n'est donc pas un principe qui aboutit à *copier* strictement le réel – pas plus qu'à la Renaissance, d'ailleurs, où le paysage pictural montrait souvent une nature idéale, donc transformée –, mais elle y puise des traits fondamentaux tendant à créer un langage propre et original, une expression nouvelle.

II.1.3.1. Une *mimêsis* renversée ?

À l'inverse donc, par une sorte de retournement surprenant du principe de la *mimêsis* que nous avons rappelé, on trouve fréquemment dans La CP, comme dans d'autres ouvrages de Carpentier², des exemples où l'œuvre d'art semble préexister à son « modèle » traditionnel, la nature³, qui devient imitatrice. Cette inversion n'est pas absurde si l'on considère effectivement que, au moment où l'œuvre d'art est citée ou évoquée (dans le présent de la narration), elle préexiste forcément à l'observation de l'objet ou du fait naturel comparé. « L'instantané naturel » qui est décrit est donc bien postérieur à l'œuvre d'art référentielle, qui

¹ Albert CHÂTELET, Mondrian et le Stijl, in CHÂTELET et GROSLIER [dirs.], *Histoire de l'Art. Epanouissement de l'art moderne du baroque à nos jours*, op. cit., p. 186.

² On se souvient, après celles de *Los pasos perdidos* (III, 12 : « los temas del arte fantástico » ; III, 13 : la cathédrale gothique naturelle, « los grandes barroquismos telúricos », etc., éd. cit., pp. 121 et 129), des magnifiques pages du *Siglo de las luces* sur la nature américaine, au Baroque inné préexistant à sa postérieure formulation : « Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles **qui intuían todos los barroquismos por venir**.[...] Ciencia de las Formas desplegada durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla. » (*El siglo de las luces* (1962), III, 24, Barcelone, Editorial Seix Barral, 1995, p. 184.

³ Notons que c'est peut-être dans cet abandon de la *mimêsis* dans le roman que l'on peut retracer l'affirmation progressive de l'art moderne, car c'est « le développement de la peinture non figurative au XX^e siècle qui a fait renoncer au caractère exclusif de l'imitation comme fonction de l'art » (nous reprenons une réflexion d'Anne SOURIAU, dans « Imitation », in Etienne SOURIAU [dir.], *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 862).

devient repère, ce qui justifie en quelque sorte l'illusion de son imitation par le paysage.

Le passage le plus représentatif est sans doute celui par lequel s'ouvre pratiquement le roman : l'entrée de Vera dans l'Espagne en guerre, en 1937. L'horrible vision d'un cheval éventré gisant sur le bord de la voie ferrée se traduit immédiatement par le *Guernica* de Picasso, admiré la même année à Paris dans le Pavillon espagnol de l'Exposition Internationale, dans une sorte de déréalisation de la scène (d'abord décrite très crûment), d'euphémisme par la peinture, pour opposer les paysages provençaux et souriants de Van Gogh aux scènes goyesques de l'autre côté des Pyrénées :

Al borde de la hoya, de la herida hundida en el suelo, un caballo despatarrado, de vientre abierto, saca una cabeza agónica, relinchante en vagidos, mostrando una enorme dentadura que parece pedir ayuda - desesperada ayuda- a quienes por tanto tiempo lo domaron, montaron y espolearon. Al fin muere, braceando en sus tripas derramadas. **Es el caballo de Guernica.** [...] Aquí empiezo a entender mejor el caballo de Picasso, ahora que me hallo donde se vive en su **contexto de Apocalipsis**. Aquí se vive bajo su signo. Lo que dejamos atrás, [...] me doy cuenta de ello, **es el Girasol de Van Gogh**. Pero aquí se acabaron los girasoles, las pinceladas de sol **en sol mayor, los trigales apresados en el instante de su estremecimiento**, la casi alegre luz de cementerios marinos y la **tragedia menor** de quien se corta la oreja de un navajazo. Aquí entramos en **Los horrores de la guerra** -en albores de espanto, aunque ya es mediodía. (La CP, I, 1, p. 104, nous soulignons)

Pas moins de quatre métaphores picturales (*Guernica* de Picasso, la série des "Tournesols"¹ et celle des « Champs de blé »² de Van Gogh, *Los desastres de la guerra* ou *Los horrores de la guerra* de Goya³), deux littéraires (l'une biblique,

¹ Van Gogh a représenté ce motif plus d'une dizaine de fois, à partir de la fin de l'été 1887, à Paris. Il voulut ensuite impressionner son ami Gauguin en décorant, avant sa venue, l'intérieur de la maison jaune à Arles de natures mortes représentant des tournesols. Ce dernier les apprécia beaucoup et les considéra comme la marque de fabrique du peintre. Pour plus de détails et une liste indicative des tableaux représentant ces fleurs, nous renvoyons à notre Annexe II.2.2.

² On reconnaît effectivement dans ces « trigales apresados en el instante de su estremecimiento » les nombreux champs de blé peints par Van Gogh pendant son séjour à Arles et dans le Sud : en particulier *Champ de blé avec une alouette* (1887, Rijksmuseum Vincent Van Gogh d'Amsterdam), où les épis ondoient entre le bleu du ciel et le jaune d'un champ fauché. Nous proposons d'autres tableaux référents possibles dans notre Annexe II.2.2.

³ *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, auxquels on pense immédiatement en lisant la référence dûment citée mais curieusement déformée par Carpentier (voir la note de J. Rodríguez Puértolas, La CP, p. 104), est une série de gravures réalisées vers 1810-1815, pendant et après la guerre de libération de l'Espagne contre l'occupation napoléonienne. Les 47 premières gravures concernent précisément "les horreurs de la guerre", tandis que les suivantes représentent des scènes de famine à Madrid et des images allégoriques, les « caprichos enfáticos ». Voir l'introduction du site de la Biblioteca Nacional Española qui les conserve : http://www.bne.es/productos/Goya/es_home_desastres.html. La gravure n°30 de la série, intitulée *Estragos de la guerra*, peut être rapprochée du *Guernica* de Picasso en raison de l'accumulation de cadavres désarticulés qu'on y voit. Mais l'inexactitude de Carpentier, qui cite bien en italique « *Los horrores* » et non « *Los*

l'Apocalypse, l'autre poétique, *Le Cimetière marin* de Paul Valéry¹), et une musicale (« en sol mayor », « tragedia menor ») s'accroissent donc dans ce passage. N'échappant pas non plus au modèle de la devinette où la solution-tableau de l'énigme apparaît en fin de description (pour le cheval de Guernica, surtout), les tableaux cités ou évoqués servent pratiquement de synecdoques du paysage, comme des pièces détachées d'un grand *puzzle* ou comme par effet de *zoom* qui grossirait un détail particulier du panorama : un cheval étripé, un tournesol, une scène d'horreur guerrière... « La description fait [littéralement] tableau »², pour emprunter l'expression de Bernard Vouilloux, qui l'associe à la conception du récit descriptif chez Roland Barthes : comme, « à partir du Quattrocento, le tableau découpe une fenêtre sur le monde (la *veduta*), le récit encadre le réel en le décrivant »³.

Toute description littéraire est une *vue* [...]. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque [...]⁴.

Ainsi, chez Carpentier, à la description-tableau se substitue la mobilisation directe d'un tableau pour décrire (on retrouve l'effet-raccourci) : les œuvres de Goya, Van Gogh et Picasso condensent admirablement la réalité géographique et politique contrastée de chaque côté de la frontière (la paix des fleurs, des champs et le soleil de Provence ; l'angoisse et la violence de la guerre). Ces œuvres témoignent en outre d'époques et d'esthétiques picturales complètement différentes (seul le *Guernica* est contemporain de la narration et se rapporte directement aux événements décrits) : là réside aussi sans doute leur point commun et leur association dans le récit, puisqu'elles représentent, chacune à leur manière, un style et un mode de représentation du réel novateurs et très personnels

desastres », pour une œuvre aussi célèbre, nous a interpellée, à la suite de García Castro **Erreur ! Signet non défini.** : le critique a identifié une huile beaucoup moins connue, intitulée *Los horrores de la guerra* (1810-12), qui ferait partie de la collection du docteur Xavier de Salas (« La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier », *art. cit.*, p. 251). Pour notre part, sans pouvoir retrouver trace d'un tableau précis qui porterait ce titre, nous avons trouvé plusieurs séries ou groupes de tableaux dans divers inventaires (1812 et 1828) de l'œuvre de Goya que l'on désignait par ce nom : voir Pierre GASSIER et Juliet WILSON, *Goya. Vie et œuvre de Francisco Goya*, Paris, Office du Livre, 1970, pp. 254 et 263-65. Nous renvoyons à notre Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques, où nous détaillons les dates et titres des tableaux en question.

¹ Nous laissons provisoirement de côté l'analyse de ce motif récurrent dans La CP, que nous ferons en Troisième Partie, chap. I.3.1. Eurydice ou le *Cimetière marin*, p. 636.

² Bernard VOUILLOUX, *La Peinture dans le texte...*, *op. cit.*, p. 52.

³ *Idem.*

⁴ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61, cité par Bernard VOUILLOUX, *op. cit.*, p. 52.

dont Carpentier tire parti : le romancier ne les a pas seulement choisies pour leur ressemblance superficielle avec la scène ou pour caractériser le lieu de leur production (France/Espagne, la Provence/Les Pyrénées). Ainsi lit-on, par exemple, à propos des *Quatre tournesols coupés* (1887) de Van Gogh, une analyse de l'expressivité intense de ces simples fleurs représentées :

[...] les « *Tournesols* » révèlent une autre forme d'expression picturale : en gros plan, quatre têtes fanées se rattachent à des rameaux depuis longtemps secs et, comme pour se prémunir d'une altération menaçante, elles redressent, telles des pointes de flammes, leurs courtes feuilles, annonçant l'exaltation presque extatique contenue dans les cyprès de la période ultérieure. À un motif paraissant banal, Van Gogh parvient à donner un sens quasi « existentiel » : les objets deviennent symboles de quelque souffrance propre à l'artiste lui-même ; cette vue vitalisante des choses se veut tout d'abord réaction face au développement de l'art photographique. « **On tend à une ressemblance plus profonde que celle du photographe** » écrit le peintre à sa sœur. Le plus important, c'est l'effet décoratif, symbolique, « directement parlant », exempt de toute présence de la réalité¹. (nous soulignons)

Ce primat de la peinture sur la photographie affirmé par Van Gogh lui-même est tout à fait intéressant pour notre propos : ce que Carpentier fait, en remplaçant la description minutieuse (presque photographique) des détails – que demanderait la *mimésis* poétique traditionnelle – par une allusion picturale synthétique, nous en semble la directe correspondance littéraire. Car il ne s'agit pas seulement d'exploiter la ressemblance, même grande, du tableau avec le réel, mais aussi sa façon particulière d'appréhender et de représenter ce réel, ainsi que les techniques figuratives qu'il emploie. Le jeu des couleurs, par exemple : le jaune soleil intense et dominant, presque enflammé, dans les tournesols ou les blés de Van Gogh (« las pinceladas de sol en sol mayor », La CP, p. 104) associé aux bleus et verts des ciels, contrastent fortement avec l'obscurité des œuvres citées sur la guerre, le noir et blanc des gravures de Goya ou les teintes sombres de ses tableaux, tout comme les dégradés de gris du *Guernica*. La matérialité de la touche picturale, aussi : vivacité dans la trace du pinceau dansante et les touches séparées de peinture pâteuse chez Van Gogh, opposée aux aplats monochromes de gris lisse chez Picasso, fragmentant le tableau comme le bombardement fissure et déconstruit le champ de vision d'une Vera qui vient d'en subir la secousse, prisonnière de son train dans le tunnel de Port-Bou². La métaphore musicale, « sol

¹ Ingo F. WALTHER, *Vincent Van Gogh*, trad. française Catherine JUMEL, Cologne, Taschen, p. 25.

² Voir aussi l'analyse de ce passage de La CP, autour de Picasso et Goya, de María de los Ángeles PEREIRA PERERA, « La dimensión universal de la pintura moderna española en *La consagración de la primavera* », art. cit., en particulier les pp. 293-98.

en sol mayor », joue à la manière d'une "quantification", d'une intensification chromatique (couleur et son se répondant), car cette note de *sol* (la quinte de do), fait partie de *l'accord parfait*, et ce ton, par son affinité et ses notes communes avec la gamme de *do majeur*, dans la tradition baroque (Rameau, Matheson, suivie aussi par Beethoven) qui attribue une expressivité affective aux tonalités, est considéré comme "champêtre", "joyeux", "lumineux". Son envers, la "gamme relative", est le *mi mineur*, qui fait que l'on passe ici de la joie solaire des blés (« *alegre luz* ») à l'ombre (« *tragedia menor* », nous soulignons) pour sombrer dans les ténèbres des horreurs de la guerre, même en plein midi (« *aunque ya es mediodía* »).

Goya, quant à lui, second peintre le plus cité dans La CP après Picasso¹ (les deux peintres de la guerre dans l'Histoire de l'Espagne, donc), condense à lui seul tous les troubles et facettes cruelles de la guerre : en plus des gravures et des tableaux des *Horrores de la guerra* (scènes d'assassinats, de vols, de viols, d'incendies ; visions de cadavres, de blessés et de malades), deux autres œuvres sont citées ou évoquées quelques pages plus loin par Vera, le tableau *El Tres de Mayo* (1814), cité p. 107, et la gravure *El agarrotado* (v. 1778-80), évoquée p. 112².

La première, sur les exécutions napoléoniennes des rebelles espagnols, ne vient pas illustrer une scène vécue par Vera, mais joue cette fois le rôle de toile de fond latente. L'héroïne dit que la scène « pourrait » se répéter en 1937 (les pelotons d'exécution furent légion pendant la Guerre Civile espagnole), et résume rapidement le contenu du tableau en une synthétique *ekphrasis* tandis qu'elle parcourt les rues de Valence, une *lampe de poche* à la main, à la recherche de l'auberge où elle va passer la nuit. Le détail de cette source lumineuse (« *linternilla* », p. 106) n'est pas anodin quand on sait l'importance de la grosse *lanterne* d'écurie, posée à même le sol, dans le tableau de Goya : source de toute la lumière du tableau, elle crée un saisissant effet de contraste entre les zones d'extrême obscurité (le ciel, l'église au loin, le dos des soldats) et le jaune et blanc éclatants des habits du condamné central qui lève les bras. Vera a donc en quelque sorte l'impression d'être plongée directement dans l'atmosphère picturale

¹ On recense onze occurrences du nom de Goya dans La CP contre dix-huit pour Picasso. Toutefois, il faut y ajouter les deux allusions à ses œuvres où son nom n'est pas cité (*Los horrores de la guerra*, p. 104 ; *La maja desnuda*, p. 219). Voir les annexes II.2.1. et II.2.2.

² D'autres allusions picturales à l'Espagne noire de l'Inquisition peinte par Goya apparaissent encore dans le roman (La CP, pp. 198 et 396), que nous étudierons en Troisième Partie, au chap. I.1.1. Mort, Danse Macabre, Enfers, Diable, p. 561.

angoissante de Goya, et que sa petite *lanterne* pourrait potentiellement dévoiler une scène semblable au tournant d'une rue.

L'allusion à la gravure *El agarrotado* sert plus loin à connoter le destin de Mariana Pineda¹ (« que hubo de cerrarse en goyesca estampa de garrote », La CP, p. 112), effectivement condamnée au garrot vil. À travers Vera s'offre ici une specularité assez vertigineuse de l'art, par cette sorte de représentation artistique "au 3^e degré" (l'estampe de Goya associée à la pièce de théâtre de Lorca dans le roman de Carpentier), dont les mises en abyme successives encastrent les unes dans les autres comme des poupées russes les horreurs répétitives de l'Histoire d'Espagne, longue chaîne d'événements qui coexistent synchroniquement dans récit de 1937 : le garrotté de la fin du XVIII^e siècle, la guerre d'indépendance de 1808, le châtement de l'héroïne libérale en 1831 après le rétablissement de Ferdinand VII sur le trône, la Guerre Civile espagnole au XX^e siècle.

Un deuxième exemple de description du paysage par la peinture nous est offert dans la page sur les nuages de La Havane précédemment analysée², mais dont nous avons omis l'introduction qui présentait d'abord les nuages "occidentaux", dans leur représentations picturales traditionnelles, pour mieux leur opposer l'originalité des nuages caribéens, et jouer du contraste entre l'effet statique des tableaux (pour les ciels d'Europe) et l'effet dynamique de la théâtralisation que nous avons étudiée (pour ceux d'Amérique) :

Miraba las nubes y tenía la impresión de que eran posesiones más -como las calles, las avenidas, el sabor del agua- tan distintas de las nubes que muy lejos hubiese dejado, nubes domadas, algo cartesianas, siempre atentas al estatuto de los colores que las clareaba en los **plafones de Tiepolo**, las engrisaba en los paisajes de **maestros flamencos**, las encendía en los **cuadros del impresionismo**, las ahuyentaba del **universo de Rembrandt**. (La CP, III, 17, p. 334, nous soulignons)

Parmi ces quatre allusions, deux seulement précisent le nom du peintre auquel pense le narrateur (Enrique) ; les deux autres renvoient plutôt à un "type" de ciels. Les plafonds de Tiepolo, en premier lieu, déjà évoqués dans La CP pour leurs personnages gigantesques, abondent effectivement en nuages moutonnants aux tons pastel, dont García Castro propose un exemple (*L'Apothéose de la monarchie espagnole* au Palacio Real de Madrid³). En second lieu, les nuages

¹ Voir l'analyse de la référence théâtrale à *Mariana Pineda*, pièce de Lorca, pp. 363 et suivantes.

² Voir *supra* notre analyse au chapitre I.2.2. La Havane, décor théâtral naturel, p. 397.

³ Ramón GARCÍA CASTRO, « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 258.

gris, orageux, des tableaux flamands, est une allusion suffisamment vague et large pour qu'on y reconnaisse de multiples tableaux, comme fait García Castro avec ceux d'Albert Cuyp (dont *Le Maas à Dordrecht*¹). On pourrait tout aussi bien citer les paysages des Ruysdaël (Salomon et son neveu Jacob)² ou d'autres « maîtres flamands ». L'allusion à l'impressionnisme est également générique, mais pourrait effectivement renvoyer implicitement au « tout premier » tableau du mouvement, *Impression, soleil levant* (1872) de Claude Monet, à l'origine du terme « impressionniste »³, d'autant qu'il correspond bien aux couleurs de feu (« las incendiaba ») du couchant ou du levant. Enfin, l'absence de nuages chez Rembrandt, observable uniquement dans ses gravures puisqu'ils sont au contraire nombreux dans ses toiles, est le dernier cas de figure répertorié par Enrique dans les ciels d'Europe, comme dans *Le Pont de Six*⁴. Il est effectivement surprenant de constater, à part deux ou trois gravures de Rembrandt, que les ciels y sont curieusement vides, contrastant fortement avec ses huiles.

Remarquons tout d'abord que l'effet de *raccourci* est saisissant : quelques lignes suffisent à esquisser toute une variété de nuages aux nationalités européennes (Italie, Pays-bas, France), formes, couleurs et densités différentes, tandis que la page descriptive qui suit dans le roman sur les nuages de La Havane est très longue. L'objectif implicite chez Carpentier est évidemment de montrer que les nuages occidentaux appartiennent au monde du connu ; ils sont nommables et classifiables (« nubes domadas, algo cartesianas ») par des représentations modèles anciennes, tandis que les nuages cubains, ceux du Nouveau Monde en général, n'ont pas encore été figés dans un code, dans une tradition artistiques (à quelques exceptions près, comme la référence à William Blake pour les nues havanaises aux couleurs arc-en-ciel⁵). Il faut alors – et c'est bien la mission de l'écrivain latino-américain selon Carpentier – les appréhender par l'écriture, tenter d'en faire le tour, donner un statut à ce qui est encore en

¹ Nous renvoyons à l'Annexe II.2.2. pour la liste des tableaux suggérés par le critique (*ibid.*, p. 259).

² Voir par exemple, en annexe II.2.2., le titre *Le Bac* (1643) de Salomon van Ruysdaël.

³ « Ce néologisme inventé, peut-être par boutade, par un journaliste à partir du titre donné par Claude Monet à son tableau, devint vite générique pour désigner les tenants de la « nouvelle peinture », qui s'étaient plus simplement regroupés dans une « société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs » et qu'on aurait tout aussi bien caractérisés de « réalistes » ou de « naturalistes ». » (Barthélémy JOBERT, « *Impression, soleil levant*, C. Monet », *Encyclopædia Universalis*, 2006).

⁴ García Castro (*art. cit.*, p. 258) cite aussi *Le Moulin*, *La Vue de Ij depuis le Diemerdijk* ou bien *L'Omval*. Voir notre Annexe II.2.2.

⁵ Voir *supra*, p. 400.

dehors de l'Histoire de l'Art.

S'ajoute au *raccourci*, nous semble-t-il, un effet esthétisant qui repose sur la perception du Beau naturel uniquement par la *médiation de l'art*. C'était d'ailleurs vrai aussi, chez Vera, lorsqu'elle percevait les Havanaises à travers les codes esthétiques des « novias de Chagall » ou des femmes de Gauguin. Cette sorte de filtre artistique interposé entre le regard et le réel, ou ce rapprochement systématique avec l'étalon des grands tableaux, semblent nécessaires pour apprécier les qualités esthétiques du paysage : la beauté ainsi relevée – c'est le risque – en devient presque archétypique, standardisée, puisqu'elle semble annuler la spécificité des continents, pays, climats ou époques. Ainsi, Vera voit-elle aussi « cien cuadros de Degas » (La CP, p. 441) et des « figuras a lo Degas - cuadros de ballet » (p. 454) dans ses studios de danse de La Havane comme si elle se trouvait à Paris¹.

Ce n'est pas nécessairement la peinture qui joue du renversement de la *mimêsis*, mais aussi parfois la sculpture². Enrique mobilise la métaphore sculpturale lorsqu'il décrit les *mogotes* du « Valle del Ancón » à Cuba, près de Viñales³, grands blocs de pierre calcaire érodée, pains de sucre aux formes étranges qui parsèment la plaine :

[...] se plantaba la magnífica presencia de los mogotes -y eran éstos, también, los de Viñales-, personajes de piedra detenidos en el paisaje, con algo de **esculturas de Moore**, solemnes y procesionales, a los cuales arrimaba yo el oído porque de ellos se desprendía como un **canto remoto, canto hondo, canto melismático, queja única**, apenas audible, de **materias fraguadas**

¹ Les tableaux de Degas ainsi évoqués sont nombreux : le peintre fréquenta les coulisses de l'Opéra de Paris à partir de 1872 et ne cessa de peindre les danseuses classiques sur scène ou à l'entraînement. Outre *La Classe de danse* (1873-75) que nous avons déjà cité (voir en Première Partie, p. 275), le sujet de la répétition ou du cours de danse, souvent saisis sur le vif, est traité dans *La Salle de ballet de l'Opéra, rue Le Pelletier* (1872), *Danseuses à la barre* (1876-77, Met., New York), *L'École de danse* (deux versions, 1874, Musée d'Orsay et 1879-80, Washington) ou *La Leçon de danse* (1874, Shelburne Museum).

² On trouve aussi la métaphore architecturale dans *Los pasos perdidos*, à propos d'un paysage un peu semblable, à travers l'image de la cathédrale gothique pour rendre compte des formations rocheuses, énormes « moles de roca negra », près de Santa Mónica de los Venados : « Y allá, sobre aquel fondo de cirros, se afirmaba la Capital de las Formas : una increíble catedral gótica, de una milla de alto, con sus dos torres, su nave, su ábside y sus arbotanes [...]. » (*éd. cit* (Alianza editorial, 2003), p. 175). Le passage ressemble assez à une remarque d'Elstir au Narrateur de *La Recherche* de Proust : « je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise, une grande levée de pierres du pays, mais inversement, me dit-il en me montrant une aquarelle, regardez ces falaises [...], regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale. » (Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, La Pléiade (1987-89, *éd. cit.*), tome II, p. 254).

³ Tout le parc du « Valle de Viñales », composé en réalité de plusieurs vallées (dont celle de l'Ancón), zone de production du tabac cubain, est classé au patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1999.

por el agua hacía muchos milenios, reminiscencia, acaso, de **modelajes abisales debidos al mar** [...]. (La CP, VIII, 41, p. 736, nous soulignons)

Aux monumentales sculptures de Henry Moore, grandes formes abstraites et mystérieuses en bronze ou en marbre taillé, s'ajoute une métaphore musicale : « coro », et surtout « canto », avec un jeu sur le [*cante*] « hondo », ce chant lointain (« remoto »), ancêtre du flamenco, « canto melismático », effectivement mélismatique, c'est-à-dire orné de petites notes à partir d'une syllabe accentuée donnant cette impression plaintive (« queja »), pour figurer peut-être les sonorités coulantes, aquatiques, occasionnées par ces *mogotes* dont les cavernes ruissellent souvent de rivières souterraines¹ ou, plutôt, pour exprimer la tellurique formation, la formidable gestation, de ces reliefs dans un temps géologique reculé (« remoto ») sous l'effet d'une onde primordiale, d'une vague titanesque, qui aurait patiemment décliné et modelé, modulé au sens musical, lentement, au tempo des millénaires, les ondolements, les vaguelettes de cette mer pétrifiée. Ainsi, en plus de la ressemblance de ces surprenantes collines avec les sculptures de Moore, le travail de la nature, de l'eau qui a érodé la pierre pour y creuser les cavernes, est assimilé à celui du sculpteur qui joue lui-même dans ses œuvres des pleins et des vides, des creux et des masses, comme dans *Three Pieces Reclining figure n°1* (1961, Yorkshire sculpture Park). Ce n'est pas un hasard si Carpentier choisit précisément ce sculpteur, qui s'intéressa aux sources primitives de l'art (voir aussi l'allusion à ses « Chac Mool »²) et semble se faire l'écho, dans son travail, de formes immémoriales de la création naturelle et humaine.

Il ne nous semble pas utile de multiplier ici les exemples de ce que nous avons appelé la « *mimêsis* renversée », dont le lecteur de La CP pourra rencontrer fréquemment l'illustration. Nous concluons plutôt cette réflexion sur les conséquences que le procédé entraîne sur la notion même de *mimêsis*, sur la conception de l'art chez Carpentier et sa relation avec la nature. En effet, l'idée d'imitation picturale dans l'Antiquité, puis surtout à la Renaissance, reposait sur une opposition nette entre la nature (le modèle absolu), d'une part, et l'art, d'autre part, défini dans son sens premier comme « activité fabricante de l'homme par

¹ On peut visiter certaines de ces grottes gigantesques sur plusieurs kilomètres, en suivant les cours d'eau.

² Moore est également cité dans le roman, p. 614, pour ses sculptures inspirées des « Chac Mool » préhispaniques (voir *infra*, p. 477). Pour plus de détails sur l'artiste et ses œuvres, voir les Annexes II.2.1. et II.2.2.

opposition à l'œuvre de la nature »¹ : c'est l'ancienne dualité philosophique entre nature et culture, entre le naturel et l'artificiel, posant que la nature est ce dont l'homme doit se rendre « maître et possesseur », selon l'expression de Descartes, par la technique ou par l'art².

Or, en renversant le principe de la *mimésis*, Carpentier, à la suite des esthètes comme Goncourt ou Oscar Wilde³, élève en quelque sorte la Nature au rang de l'Art, puisqu'elle parvient à offrir des scènes assimilables à des tableaux. Le paysage entier devient lui-même tableau. La supériorité de l'art, « en tant qu'il réalise des choses qui n'auraient pas existé par le simple jeu des forces naturelles »⁴, est ici minée. Dépasant la hiérarchie entre l'Art et la Nature dans un sens ou dans un autre, le procédé vise donc plutôt à considérer la Nature comme une œuvre d'art, l'Œuvre d'Art suprême, produit du Grand Artiste divin dont les hommes sont eux-mêmes les créatures (on retrouve la conception baroque du Grand Théâtre du monde). Etienne Souriau exprime cette idée ainsi :

On admet généralement qu'il y a produit de l'art quand l'auteur pense cette œuvre par opposition à ce qui est produit par des forces aveugles. Mais si l'on admet, comme dans certaines philosophies, que la nature n'est pas le produit de forces aveugles mais au contraire « œuvre d'une intelligence » (qu'elle soit personnelle, ou impersonnelle comme le *feu artiste* d'Héraclite et des Stoïciens), la frontière entre la nature et l'art s'effacent à nouveau⁵.

Il y aurait donc parfaite coïncidence entre l'œuvre d'art humaine et l'œuvre d'art naturelle, s'imitant l'une l'autre selon l'époque où l'on se trouve : l'homme et la nature sont des artistes qui s'inspirent et s'influencent l'un l'autre. À la différence près que si l'homme fait lui-même partie de la nature, ce qu'il produit est une œuvre d'art « au carré », une œuvre d'art dérivée du grand Œuvre d'art du Grand Créateur.

II.1.3.2. L'influence de la « métaphore » picturale chez

Proust

Après Oscar Wilde, l'un des grands esthètes dont Carpentier s'inspire est

¹ Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, article « Art », p. 166.

² Le latin *ars*, à l'origine du mot « art », était équivalent au grec *tekhnê* <art, métier>, qui donnera le mot « technique ». Ainsi parle-t-on, pour les grandes constructions techniques des ingénieurs qui transforment la nature pour la dominer ou s'affranchir de ses obstacles (un pont, une jetée, un tunnel), « d'ouvrages d'art ».

³ Voir les citations de Wilde que nous avons reproduites, p. 441.

⁴ Etienne SOURIAU, *ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 167.

évidemment Proust, qui propose aussi une théorie de l'art. Sa conception est, par certains aspects, très proche de celle de Wilde : les réflexions du Narrateur dans *La Recherche*, notamment sur la peinture d'Elstir, mènent à la conclusion que les peintres nous apprennent à voir des choses toutes simples de la nature, les choses de tous les jours, sur lesquelles nous ne nous serions pas arrêtés¹. L'art nous apprend donc à *voir*, il est le révélateur du monde, ce qui explique qu'il sous-tende toujours notre regard sur le réel lorsque nous voulons y percevoir la *beauté*, ou la *vérité*, qui sont équivalentes chez Proust. L'art permet d'élargir nos perspectives et nos points de vue sur la réalité, comme fait remarquer aussi Sally Harvey², qui consacre plusieurs passages à la « métaphore » de l'art chez Proust et à ses traces chez Carpentier. Nous renvoyons donc à son étude et ne restituons ici que les éléments saillants de ses recensements de l'expression de la métaphore chez les deux écrivains qui peuvent intéresser notre démonstration, en les mettant toutefois en perspective car Harvey s'arrête souvent à leur juxtaposition, leur mise en regard, déjà signifiante, mais souvent frustrante.

Voici tout d'abord un passage clé de *La Recherche*, dans *Le Temps retrouvé*, qui définit l'art comme ouverture aux visions nouvelles et au regard des autres observateurs. Harvey le cite partiellement³ mais nous le restituons ici dans son développement complet :

[...] car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation [...] de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition [...]⁴.

Cette vertu de l'art pourrait justifier à elle seule le recours presque

¹ Luc Fraisse rapproche le passage de *La Recherche* évoquant, au Grand-Hôtel de Balbec, la poésie des huîtres vides sur la nappe avant qu'on débarrasse la table (Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 224 ; voir aussi notre note 5, p. 195 en Première Partie), évidente référence au fameux tableau *La Raie* de Chardin, d'une étude antérieure de Proust sur « Chardin et Rembrandt » (1895). Ces deux peintres ont fait voir à l'écrivain que « les plus insignifiants détails de la vie quotidienne se trouvent, non transfigurés, mais en fait redécouverts, par le regard de l'artiste » (Luc FRAISSE, *L'Esthétique de Marcel Proust*, op. cit., p. 35), comme ces « coupes nacrées et fraîches comme l'eau de la mer que [les huîtres] nous tendent » (Marcel PROUST, « Chardin et Rembrandt », reproduit par FRAISSE, *ibid.*, p. 186).

² Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction...*, op. cit., chap. II: The relativity of reality, p. 42.

³ *Idem.*

⁴ Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome IV, p. 474.

systematique qu'y fait Carpentier pour décrire le paysage : l'œuvre d'art guide et conditionne systématiquement le regard des narrateurs de La CP sur le monde, d'autant que, rappelons-le, étant eux-mêmes artistes, ils ont une sensibilité accrue aux visions de leurs semblables. Le paysage naturel prend alors logiquement l'apparence d'une œuvre d'art puisque c'est sous ce mode qu'il est interrogé par l'œil de l'observateur.

La « métaphore » définie par Proust, dont l'ambiguïté ou l'inadéquation du terme a attiré spécialement l'attention de Gérard Genette¹, est définie lorsque le jeune Narrateur admire les marines d'Elstir à Balbec, dans son atelier qu'il qualifie de « laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde »² :

Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme **métaphore**, et que, si **Dieu le Père avait créé les choses en les nommant**, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne rapporte pas à cette notion³. (nous soulignons)

L'artiste est alors présenté à nouveau comme équivalent terrestre du Grand Artiste divin⁴, ce que nous avons également relevé chez Carpentier. L'équivalence proposée entre la figure littéraire de la métaphore (qui rapproche deux termes hétérogènes en leur trouvant un facteur commun) et la « métamorphose » visuelle, picturale, d'une réalité en une autre, est assez surprenante, comme le fait remarquer Pierre-Louis Rey⁵. Mais elle est pourtant bien le fondement de la définition des « métaphores » dans les marines d'Elstir, où les effets de lumière et de perspective brouillent la représentation traditionnelle de la réalité, confondant terre et mer, « n'employant pour la ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer », comme dans le tableau d'Elstir représentant « le port de Carquethuit »⁶. Cette inversion de deux réalités (milieux

¹ Gérard GENETTE, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 39-69.

² Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 190. L'idée fut aussi formulée par Gracián pour qui l'art crée un autre monde : « es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo lo hemosea y aun pretende excederla en sus obras. Preciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero » (*El criticón*, I, VIII, « Las maravillas de Artemia », éd. cit., p. 587).

³ Marcel PROUST *ibid.*, p. 191.

⁴ Voir aussi les commentaires de Juliette MONNIN-HORNUNG, *Proust et la peinture*, chap. II, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁵ *Ibid.*, note 2 de Pierre-Louis REY (sur la page 191), p. 1435.

⁶ *Ibid.*, p. 192.

marin et terrestre), cette transposition des qualités d'un milieu dans un autre, voire cette substitution d'une réalité à une autre, sont censées, paradoxalement¹, faire parvenir le spectateur à l'essence des choses, donc à une certaine vérité, lui en rendant la vision plus accessible. Car découvrir la réalité sous l'apparence, accéder à « cette contemplation de l'essence des choses »², tel est le but de l'art. Elstir, par sa pratique picturale, montre alors la voie au Narrateur écrivain, il lui apprend en quelque sorte à écrire, lorsque ce dernier comprend, bien plus tard, comment transposer cette « méthode » à la littérature :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figureraient dans le lieu décrit, **la vérité** ne commencera qu'au moment où l'écrivain **prendra deux objets différents, posera leur rapport**, [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il **dégagera leur essence commune** en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, **dans une métaphore**³. (nous soulignons)

Or, Enrique, dans *La CP*, semble se faire l'écho d'une telle leçon sur la création de l'œuvre d'art, appliquée à son domaine particulier, l'architecture, à la fin du roman – peut-on d'ailleurs voir, dans la position conclusive de sa réflexion ci-dessous, un premier parallèle avec Marcel, qui ne parvient à la découverte ci-dessus qu'en fin de cycle romanesque également, refermant un long cheminement vital, dans *Le Temps retrouvé* ? – :

Volví a meterse en mí el *daïmon* de la arquitectura. Una arquitectura de verdad, que no fuese arquitectura-para-negocios, sino arquitectura-para-la-Arquitectura. [...] Ahora, sin embargo, veía dónde estaban mis errores primeros. [...] Al comienzo creí que remozando lo existente y adaptándolo a nuevas condiciones de vida... Pero, no. La verdad no estaba en eso. Todo estaba claro: *había que trabajar metafóricamente*. Una noche, me di cuenta de que Martínez de Hoz no me entendía muy bien. Traje el diccionario y busqué: “METABOLISMO... METACARPO... METAFÍSICO...” ¡Ah, ya está! **METÁFORA**: Figura de retórica por la cual se transporta el sentido de una palabra a otra, *mediante una comparación mental*... (La CP, VIII, 41, p. 737, nous soulignons)

Le « *daïmon* » ici évoqué est socratique, mais la conception et l'utilisation, sinon la définition, de la « métaphore » est proustienne. Cette révélation méthodologique qui enthousiasme subitement Enrique est en réalité allégorique,

¹ Gérard GENETTE s'interroge sur la validité d'un tel dessein : « Mais on ne voit pas que cet éblouissant contrepoint de mer et de montagne nous conduise à l'« essence » de l'une ou de l'autre. [...] rien n'est moins loin que cette sorte de vertige, du sentiment de stable assurance que devrait nous inspirer une véritable vision des essences. » (« Proust palimpseste », *Figures I, op. cit.*, p. 48).

² Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome IV, p. 454.

³ *Ibid.*, p. 468.

comme chez Proust, de l'écriture de l'auteur elle-même, insérant constamment des œuvres d'art dans son roman pour décrire le réel. Les comparaisons que ces métaphores instaurent visent à atteindre, dans *La Recherche* comme dans La CP, une vérité, opération que Luc Fraisse métaphorise par le « dévoilement » :

La réalité est donc en fait au départ comme une **surface entièrement recouverte d'un voile**, le voile que l'habitude, la tension vers l'utile, interposent entre notre regard et le monde sensible. Ce voile est sporadiquement troué par **l'effort individuel des artistes**, dont Proust se représente le **travail de dévoilement** (au sens propre, d'*apocalypse*) comme localisé, car résultant d'une perforation en profondeur¹. (nous soulignons)

Ainsi, comme chez Proust affirmant que « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur »², l'on peut envisager le travail de Carpentier comme celui d'une *transposition* ou d'une *traduction* de la réalité, ainsi qu'il le définit lui-même dans ses essais³. Luc Fraisse explique en quoi, chez Proust, l'art (la littérature) transpose la réalité :

[...] en ce qu'il l'interprète, en dévoile l'essence vraie, la signification inaperçue. [...] Le romancier par exemple doit s'attacher à « revivifier les linéaments » d'une scène vécue et non la photographier⁴.

Nous concluons ce bref aperçu de l'influence proustienne sur Carpentier par la citation de quelques « métaphores » caractéristiques dans les descriptions de *La Recherche*, draconienne sélection parmi les plusieurs dizaines d'exemples que nous y avons patiemment relevés pour notre étude à des fins comparatives (et que nous ne pouvons ni citer ni exploiter ici), mais qui, nous semble-t-il, sont les plus révélatrices du modèle qu'a constitué le grand roman proustien pour l'écriture de La CP. Car les deux écrivains ont cette capacité commune extraordinaire de trouver des ressemblances entre les œuvres d'art et les scènes de la vie quotidienne, et parfois aussi la manie commune de coder à l'envi leurs allusions... Nous reconnaissons, dans les difficultés des éditeurs ou critiques de Proust pour les déchiffrer, nos propres efforts prodigués pour notre présente analyse des

¹ Luc FRAISSE, *L'Esthétique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 36.

² Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, La Pléiade (1987-89, *éd. cit.*), tome IV, p. 469. Cette phrase est citée par Sally Harvey (*op. cit.*, p. 43) sous ses références dans l'ancienne édition de La Pléiade (1954).

³ Harvey relève les occurrences chez Carpentier de cette volonté de *traduire* l'Amérique, d'en nommer les choses (*Tientos y diferencias*, *La novela latinoamericana...*), et cite une chronique révélatrice de Carpentier reconnaissant sa dette envers Proust : « Marcel Proust y la América Latina ». Voir Sally HARVEY, *Carpentier's Proustian fiction...*, *op. cit.*, p. 43.

⁴ Luc FRAISSE, *L'Esthétique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 45. L'expression « revivifier les linéaments » est de Proust, dans sa *Correspondance* (*op. cit.*, vol. XX, p. 366).

références de Carpentier... Les deux auteurs, enfin, partagent le souci de proposer au lecteur une synthèse des arts à travers des rapprochements artistiques surprenants (description musicale par la peinture, ou inversement, par exemple), pour dégager certaines lois communes aux diverses disciplines.

Illustrant ce plaisir du « collectionneur comme l'astrologue [lisant] les secrets de la nature et de la destinée dans ces miroirs polis et qui réfléchissent tant de choses qu'on appelle les tableaux »¹, révélant « l'utilité inestimable de l'art » pour dévoiler « les trésors cachés de beauté, des gisements d'art »² dans la nature, ainsi trouve-t-on dans *La Recherche* des images tantôt picturales, tantôt musicales, tantôt architecturales, ou une combinaison des trois. Nous relevons ici celles qui nous semblent plus particulièrement intéressantes pour notre regard sur La CP.

Il y a des passages très allusifs, par exemple, renvoyant à un peintre mais sans citer un tableau précis, comme dans cette évocation du clair de lune sur les jardins de Combray :

Nous revenions par le boulevard de la gare, où étaient les plus agréables villas de la commune. Dans chaque jardin le clair de lune, comme Hubert Robert, semait ses degrés rompus de marbre blanc, ses jets d'eau, ses grilles entrouvertes. Sa lumière avait détruit le bureau du Télégraphe. Il n'en subsistait plus qu'une colonne à demi brisée, mais qui gardait la beauté d'une ruine immortelle³.

Remarquons qu'Hubert Robert est lui-même cité dans La CP pour ses célèbres ruines⁴, justement... tout comme Rembrandt, référent de cette caractérisation de l'atmosphère intérieure du Grand-Hôtel de Balbec :

[II] déployait autour de nous, étage par étage, ses ramifications de couloirs dans les profondeurs desquels la lumière se veloutait, se dégradait, amincissait les portes de communication ou les degrés des escaliers intérieurs qu'elle convertissait en cette ambre dorée, inconsistante et mystérieuse comme un crépuscule où Rembrandt découpe tantôt l'appui d'une fenêtre ou la manivelle d'un puits⁵.

¹ Marcel PROUST, *Esquisse LX* [Tableaux d'Elstir – Le portrait de Miss Sacripant], La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 980, sur la « métaphore latente » dans les toiles d'Elstir. Dans le texte définitif du roman, le Narrateur parlera aussi « d'un de ces miroirs du monde qu'est un tableau d'Elstir » (*Le Côté de Guermantes*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 424).

² *Ibid.*, p. 981.

³ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann. Combray*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome I, p. 113. Une note de l'éditeur (*ibid.*, note 2, p. 1116), propose *Le Parc de Saint-Cloud* et *Le Jet d'eau* de Robert comme référents possibles de cette description.

⁴ Voir *supra*, au chap. I.2.3 de la présente Deuxième Partie, notre p. 414.

⁵ Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 158. Une note de l'éditeur (*ibid.*, note 3, p. 1420) indique les sources possibles de cette allusion à Rembrandt : *Le Ménage du menuisier* (Louvre), *Philosophe méditant au pied d'un escalier* (*ibid.*), *Bon Samaritain* (Wallace collection, Londres)...

Rembrandt sera souvent convoqué pour les effets de lumière particuliers des intérieurs, comme la salle à manger des Swann, « sombre comme l'intérieur d'un Temple asiatique peint par Rembrandt »¹. La référence picturale peut être évidemment, comme souvent chez Carpentier, très symbolique et chargée de sens (prémonitoire, par exemple), comme cette image de l'ombre du fiacre ramenant la grand-mère du Narrateur à la maison après son attaque aux Champs-Élysées, qui « se détachait en noir du fond rougeâtre, comme un char funèbre dans une terre cuite de Pompéi »² : soleil déclinant, civilisation ensevelie et lugubre corbillard annoncent par anticipation la mort de la grand-mère qui ne se relèvera pas de ce début de longue agonie. Parfois, peinture et arts décoratifs (vitrail, céramique) s'associent, comme dans ce tableau de la mer de Balbec depuis la fenêtre de l'hôtel :

[...] la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail, effilochait sur toute la profonde bordure rocheuse de la baie des triangles empennés d'une immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par Pisanello, et fixés par cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verreries de Gallé³.

La chambre en vient à se transformer même en salle de musée, où se reflètent dans les vitres de la bibliothèque l'extérieur démultiplié en une série kaléidoscopique de scènes... Et quand ce n'est pas le paysage qui prend l'apparence de l'art, ce sont les sentiments mêmes des personnages, telles la curiosité et la déception amoureuses que le Narrateur éprouve envers Albertine, assimilés à ceux éprouvés envers l'architecture religieuse :

[...] de même que ma déception devant l'église de Balbec ne m'empêchait pas de désirer aller à Quimperlé, à Pont-Aven et à Venise, je me disais que par Albertine du moins, si elle-même n'était pas ce que j'avais espéré, je pourrais connaître ses amies de la petite bande⁴.

Ou bien le baron de Charlus compare-t-il sa grandeur d'âme et sa magnanimité envers le Narrateur qu'il considère infiniment inférieur à lui et qu'il reçoit pour la première fois, au vainqueur (Ambrogio Spinola) de la *Rendición de*

¹ Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome I, p. 497. L'allusion est aussi peu claire que certaines de Carpentier... Les éditeurs proposent éventuellement *La Présentation au Temple*.

² Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 614. Il n'existerait guère de vases peints à Pompéi, mais Proust a pu lire le détail des chars funèbres chez d'autres auteurs, selon la note de l'éditeur (*ibid.*, p. 1690).

³ Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 160.

⁴ *Ibid.*, pp. 230-31.

Breda de Velázquez, face à son vaincu (Justin de Nassau) :

Comme dans *Les Lances* de Velázquez, continua-t-il, le vainqueur s'avance vers celui qui est le plus humble, et comme le doit tout être noble, puisque j'étais tout et que vous n'étiez rien, c'est moi qui ai fait les premiers pas vers vous. Vous avez sottement répondu à ce que ce n'est pas à moi à appeler de la grandeur. [...] ¹.

Relevons encore quelques métaphores musicales, enfin : elles sont fréquentes pour évoquer les « jeunes filles en fleurs », comme cet humoristique effort du Narrateur pour repérer sur le visage d'Albertine la place du grain de beauté :

Or, comme **la phrase de Vinteuil** qui m'avait enchanté dans **la Sonate** et que ma mémoire faisait errer **de l'andante au finale** jusqu'au jour où ayant la partition en main je pus la trouver et l'immobiliser dans mon souvenir à sa place, **dans le scherzo**, de même le grain de beauté que je m'étais rappelé tantôt sur la joue, tantôt sur le menton, s'arrêta à jamais sur la lèvre supérieure au-dessous du nez². (nous soulignons)

Nous ne pouvons pas nous empêcher, en lisant cette citation, de percevoir un clin d'œil de Carpentier, employant cette même terminologie musicale, lorsque Enrique décrit la démarche de la passante de La Havane (voir la p. 363 de *La CP* que nous commentons *supra*, p. 437).

Le Narrateur comparera aussi, un peu plus loin, le son de la voix, l'intonation et l'accent d'Andrée à « une note grave », émanant de « la corde périgourdine de son instrument vocal »³. Wagner, enfin, est très souvent convoqué par le Narrateur : pour figurer par exemple la difficulté du réveil après « un sommeil de plomb », il affirme que « sa propre volonté est obligée, même dans un matin d'or, de frapper à grands coups de hache, comme un jeune Siegfried »⁴, ou bien, à Paris, il compare le bruit que fait la porte du palier en se refermant à la musique qui accompagne le chœur final des Pèlerins de l'ouverture du *Tannhäuser*⁵. Sur cette évocation musicale du héros de *Siegfried* et du *Tannhäuser*, deux opéras de Wagner⁶, tout aussi chers à Carpentier qu'à Proust, se

¹ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, 2, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 844.

² Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II., p. 232.

³ *Ibid.*, p. 263.

⁴ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 386.

⁵ *Ibid.*, p. 686.

⁶ Le héros de l'opéra *Siegfried*, troisième volet de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner (cycle appelé aussi le *Ring* ou la *Tétralogie*), brise plusieurs épées sur une enclume avant de forger lui-même, en ressoudant les fragments de l'arme de son père, l'épée qui lui permettra de tuer le dragon

referme cet hommage comparatif aux deux écrivains adoreurs des arts, l'exemple de l'aîné facilitant l'approche du suivant, Proust éclairant Carpentier.

Fafner et de s'emparer de l'anneau magique des Nibelungen. Carpentier, dans La CP, fait une allusion humoristique à ce héros wagnérien (p. 418) et cite explicitement *La Tétralogie* (*ibid.*), ainsi que *Le Crépuscule des dieux* (son quatrième et dernier volet), tout en évoquant aussi *La Walkyrie* (son héroïne Brunehilde, *ibid.*). Il cite aussi, en dehors de la *Tétralogie*, « la marcha de *Tannhäuser* » (p. 421), et fait deux allusions à *Parsifal* (pp. 167 et 418). Carpentier n'utilise donc, au total, pas moins de sept opéras de Wagner dans La CP (avec *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, déjà commenté, et *Tristan et Isolde*, que nous verrons), soit près d'un cinquième du nombre total d'opéras cités ou évoqués dans le roman ! Pour plus de détails sur le compositeur, sa *Tétralogie* et tous les opéras ici mentionnés, voir l'Annexe II.4.1. et II.4.2. sur la musique dans La CP.

II.2. « Effet de réel » et symbolique : planter le décor par les œuvres d'art

La fonction de la référence qui consiste à « planter le décor » par l'œuvre d'art est bien différente de la description du paysage par l'art que nous venons d'examiner, en ce qu'elle ne met pas en œuvre une comparaison du réel avec l'art, mais utilise simplement des œuvres d'art concrètes de la diégèse, existantes dans l'univers fictionnel décrit, pour caractériser le lieu où elles se trouvent et lui donner une vraisemblance, créer une atmosphère particulière, ou bien pour qu'elles rejaillissent symboliquement sur le cours du récit ou sur les personnages. Lorsque tout « détail concret » (œuvres d'art incluses), apparemment inutile, est inséré dans la description pour donner l'*illusion* du réel, se produit ce que Barthes appelle l'« effet de réel » dans le texte :

[...] le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* [...]¹.

Chez un auteur aussi pointilleux que Carpentier quant à la vraisemblance de ses données, de ses détails référentiels, l'œuvre d'art en tant qu'objet réel (dans ce cas, elle n'est jamais inventée, imaginaire, produit de sa fantaisie) n'échappe évidemment pas à ce rôle descriptif. Lorsque cette œuvre existe vraiment, de plus, dans le lieu référent réel correspondant au lieu fictif décrit (un musée particulier, la demeure de la Calle 17, notamment), l'œuvre d'art est doublement référentielle : elle renvoie à son référent artistique propre (tel tableau, telle sculpture existante) et à ce lieu référent où elle se trouve dans la réalité (l'Ermitage de Saint-Pétersbourg ; la villa du n°502, Calle 17, entre les rues D et E du Vedado, à La Havane).

Dans le cas d'un musée, ce mode de description semble presque aller de soi : dans un marché, on décrirait les étals ; dans un port, les bateaux ; dans une boutique de tissus, les diverses étoffes (voir l'énumération de Vera dans le magasin paternel de Bakou, La CP, p. 429) ; dans un musée, on décrit les œuvres qui s'y trouvent. Cela permet, comme lorsque l'héroïne découvre Saint-Pétersbourg, d'ancrer la fiction dans un réel culturel et historique, au même titre que les grands monuments évoqués (les innombrables églises, la cathédrale Saint-

¹ Roland BARTHES, « L'effet de réel », in BARTHES, BERSANI, HAMON *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p. 89.

Isaac¹). Mais, même dans un musée, ne pouvant tout énumérer, comment sont sélectionnées les œuvres retenues pour la description ?

Me llevan a varios museos y veo muchos cuadros -escenas históricas de Repin, un Carnaval en la Plaza del Almirantazgo de Makowsky, procesiones aldeanas, jetas de boyardos borrachos, vistas de puertos rusos... -aunque lo que más me llama la atención, en el Ermitage, es un retrato de Ida Rubinstein, por Serof, que mi madre califica de "decadente". Pero es que la mujer que desde su marco me mira es una danzarina, y pienso en la danza, ahora, en todo momento... (La CP, VII, 36, p. 648)

On remarque que Vera ne cite pas les chefs-d'œuvre de la collection internationale (les Poussin, Chardin, Rembrandt, Rubens, Matisse ou Gauguin) qui font la gloire de l'Ermitage, mais exclusivement des peintres russes : Ilya Repine, Constantin Makovsky et Valentin Serov², tous trois membres de l'Association des peintres « ambulants » («*peredvijniki*»), mouvement réaliste de la Russie du XIX^e siècle, attentif à la vie populaire et attaché à rendre son art accessible au peuple. Les « divers musées » qu'elle visite renvoient d'ailleurs principalement, outre l'Ermitage, au Musée Russe (Alexandre III) de Saint-Pétersbourg, où se trouve la grosse majorité de la peinture russe du XVIII^e au XX^e siècle. On y voit les Repine, notamment une de ses toiles historiques les plus connues, *Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au Sultan Mahmoud IV de Turquie* (1880-91), et les Makovsky, le *Carnaval sur la place de l'Amirauté* (1869) expressément cité, ainsi que deux tableaux représentant les « boyards ivres » (nobles russes de haut rang) évoqués par Vera : *La Visite des boyards* et *Le Mariage de boyards*. Ce dernier musée abrite de surcroît une précieuse collection de 6000 icônes russes remontant pour certaines au X^e siècle, probablement à la source des évocations des nombreuses icônes par Vera, pp. 449 et 629 (on reconnaît notamment le Saint-Georges au dragon de l'école Novgorod, fin XV^e siècle). Le Serov, enfin, célèbre pastel représentant un *Portrait d'Ida Rubinstein* (1910), était probablement conservé à l'Ermitage comme dit Vera, mais fut transféré aussi au Musée Russe.

En réalité, plus que les scènes typiques russes (scènes de campagne ou ports russes), ce qui intéresse la fillette est ici uniquement la danse. En effet, les deux seuls tableaux que Vera cite précisément sont directement reliés au monde du ballet : la scène de *Carnaval sur la place de l'Amirauté* de Makovsky est la

¹ Gigantesque cathédrale de Saint-Pétersbourg, construite pendant la première moitié du XIX^e siècle sur le modèle de Saint-Paul de Londres. Voir l'Annexe II.1.2. Œuvres d'architecture.

² Pour plus de détails sur ces trois peintres russes, voir Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques dans La CP.

parfaite illustration du “tableau” initial de *Petrouchka*¹, où le Magicien attire la foule sur cette grande place avec son castelet de marionnettes, tandis qu’Ida Rubinstein dessinée par Serov fut danseuse aux Ballets Russes de Diaghilev, assez sévèrement jugée plus tard par Vera et son amie Olga qui évoquent à nouveau ce tableau. Riche mécène russe, Ida Rubinstein avait créé rapidement sa propre troupe pour produire des œuvres créées pour elle dans de grandes salles, s’imposant alors comme une véritable concurrente de Diaghilev : par exemple le fameux *Martyre de Saint-Sébastien*² de Debussy (1911) et le *Boléro* de Ravel (1928)³, cités dans La CP (p. 518), ainsi que la *Valse* de Ravel (1929). Sa renommée était due à sa beauté énigmatique et mystique, une extraordinaire présence scénique et un véritable talent de tragédienne, qui compensaient son faible niveau technique en danse, objet des critiques d’Olga et de Vera (p. 518), sans doute un peu jalouses. Ainsi, le portrait de la danseuse représentant Ida nue de dos, à demi allongée sur un lit recouvert d’un voile bleu, est déjà qualifié par la mère de la fillette de « décadent » la première fois qu’elles le voient toutes deux à l’Ermitage : une image sans doute peu recommandable pour une petite fille de bonne famille.

Nous observons donc que même dans ce cas où la référence picturale aurait pu produire un « effet de réel » pur, une simple représentation fidèle de la réalité pour susciter l’adhésion du lecteur et sa croyance en l’univers romanesque ainsi construit, elle connote déjà implicitement l’univers de la narratrice et rend compte de la limitation de son regard sur le monde, servant donc à la caractérisation du personnage lui-même. C’est en ce sens qu’on doit plutôt parler, à la suite de Riffaterre, de « *l’illusion référentielle* », puisque derrière l’apparence d’un détail réaliste et anecdotique, se cache le véritable but de cette « séquence de détails motivés, chevillant description et symbolisme de manière serrée »⁴. Les exemples de Riffaterre, même puisés hors de la poésie – son objet d’étude principal –, dans la prose apparemment pittoresque par exemple (un extrait du compte-rendu des funérailles du général Lafayette par Chateaubriand), mettent en lumière le « nœud

¹ Voir nos commentaires au sous-chap. Le motif de l’automate : *Petrouchka*, dans cette Deuxième Partie, p. 367.

² Carpentier y consacre également une chronique, “El martirio de San Sebastián”, in *Ese músico...*, *op.cit.*, tome 2, pp. 149-151.

³ Pour plus de détails, se reporter à l’Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques dans La CP.

⁴ Michael RIFFATERRE, « L’illusion référentielle » (1978), in BARTHES, BERSANI, HAMON *et alii*, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 98.

sémantique » que constitue chaque mot¹. Les cas de figure de La CP qui suivent, mobilisant des mots-références apparemment limités à la fonction de représenter le réel (titres d'œuvres, noms d'auteurs, descriptif, etc.), illustreront exactement le même phénomène.

II.2.1. Trois intérieurs bourgeois : La Havane, Paris, Caracas

La description d'un habitat bourgeois par les œuvres d'art qu'il contient fait presque figure, dans La CP, de modèle ou de procédé-type pour caractériser la grande bourgeoisie, puisqu'il se répète trois fois, dans trois villes différentes. La récurrence mérite donc qu'on s'y arrête, d'autant qu'un examen comparatif permet de percevoir rapidement comment le rapport à l'art des membres de cette classe sociale, dans ses diverses variantes havanaise, parisienne et vénézuélienne, trahit leur personnalité profonde, leur "être au monde", soit en tant qu'individus et mêmes personnages particuliers (la comtesse, Laurent), soit en tant que communauté, groupe social (les riches de Caracas).

Dès le début du roman, la précision et la profusion avec lesquelles sont décrites les diverses pièces de la demeure de la Calle 17 en est l'exemple paradigmatique : comme nous l'avons déjà dit, nous avons pu vérifier par nous-mêmes, en visitant le *Museo Nacional de Artes Decorativas* de La Havane, que presque tout – du moins, la plus grande partie – y est "vrai", conforme au réel. Et pourtant cela semble à peine croyable tant l'éclectisme des objets, des décorations, est grand et semble créé de toutes pièces pour connoter un intérieur aussi "baroque" que possible, dont les pages de description se prêtent d'ailleurs admirablement à l'analyse stylistique. "Baroque" (ou "néo-baroque"), non pas dans son sens historique, bien sûr, mais dans le sens esthétique et stylistique définis par Carpentier dans ses essais, à savoir la combinaison d'effets d'accumulation et de prolifération, d'extravagance même, de rapprochement des contraires, d'hybridité des êtres ou des objets, propre, selon lui, à l'Amérique Latine... Le lecteur, à la première évocation de la demeure de la Calle 17, en comprend vite l'esprit :

Y, medio cerrando los ojos, me cuenta de su casa natal, vestida de guirnaldas, **forrada de mármoles**, donde, **más arriba de los capiteles, retozan niños montados en delfines**; hay **largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes** [...] entre **paravanes chinos, habitados por**

¹ *Ibid.*, pp. 98-99.

centenares de personajes que se afanan entre pagodas rojas y puentecillos arqueados, cabezas hindúes con ojos dormidos sobre sus zócalos de pórphido verde, y allá, camino del **invernadero**, un **alboroto de cacatúas y micos bailadores** en gran tornasol de **porcelanas rococó**. Y, detrás, alrededor de la mansión guardada por **obradas rejas y mastines de bronce**, son otros palacios, alcázares -así los ven mis ojos-, residencias, donde, **entre palmeras y buganvilias**, se conjugan todos los órdenes de la arquitectura tradicional. (La CP, I, 2, p. 120, nous soulignons)

On voit ainsi, dès le portail d'entrée et le jardin de la vraie demeure aujourd'hui musée, les grilles de fer forgé, les statues d'enfants dodus sur le toit et sur le balcon frontal (« más arriba de los capiteles, retozan niños montados en delfines »), ne chevauchant pas des dauphins toutefois, qui sont plutôt en bas, dans la fontaine. On découvre ensuite, poursuivant la visite, les deux statues de mâtins en bronze (évoqués ci-dessus et p. 140), l'air féroce, montrant les dents, qui gardent l'entrée du bassin ; la « Venus callipyge » (p. 140), ou du moins une statue de femme nue assise sur une panthère de marbre, au milieu des « palmiers » et autres plantes tropicales du parc, sur lequel donnent la verrière (« el invernadero » ci-dessus et « el invernadero de las orquídeas y plantas raras », p. 128) ainsi que la terrasse de l'arrière (« el patio grande del servicio », *ibid.*). Quand on entre dans la demeure, le grand hall d'entrée, dont les murs sont effectivement recouverts de marbre (« forrada de mármoles »), tout comme ceux de la salle à manger Louis XIV et Louis XV¹ à droite (« el comedor », p. 711, où Enrique et Teresa dînent en tête-à-tête dans la maison désertée après la Révolution, avec la vaisselle d'apparat, candélabres en argent, mais sans la galerie fictive de portraits aux murs), exhibe les deux tableaux d'Hubert Robert mentionnés ci-dessus et précédemment commentés, et donne sur le monumental escalier de marbre (« la gran escalera de honor », p. 133) ainsi que sur diverses pièces.

Le «salon rococo» se trouve à gauche, avec ses dorures, ses « porcelaines rococo » (on y trouve deux grands vases de porcelaine chinoise où sont peints les singes et cacatoès décrits (« un alboroto de cacatúas y micos bailadores », ci-dessus) et ses biscuits de Sèvres XVIII^e siècle. Le «salon des laques orientales», au fond, sert de lieu d'exposition de statues hindoues (« cabezas hindúes con ojos dormidos ») et de précieux paravents chinois des XVII-XIX^e siècles, originaires

¹ Nous n'avons pas vu dans le musée actuel le fauteuil d'Oeben, l'ébéniste de Louis XV (XVIII^e s.), sur lequel la comtesse, dans sa chambre, interdit à son neveu de s'asseoir parce qu'il est fragile (La CP, p. 344). On y trouve par contre deux sièges précieux de son contemporain, l'ébéniste anglais Thomas CHIPPENDALE (1718-1779), dans le «salon anglais», au premier étage, qui ne sont pas mentionnés par Carpentier. Pour plus de détails sur Jean-François OEBEN (v. 1720-1763), voir l'Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques dans La CP.

de la région de Chiansi, dont plusieurs « Coromandel »¹ (cités dans La CP, pp. 139, 345 et 710), où l'on peut admirer tous les détails que mentionne Enrique (« centenares de personajes que se afanan entre pagodas rojas y puentecillos arqueados »). Au premier étage, on découvre la surprenante salle de bains, déjà commentée à propos de la comtesse, la chambre du neveu (qui aurait aussi existé dans la réalité...), donnant sur la verrière en contrebas et la « piscine » ou plutôt le bassin, et depuis les fenêtres de laquelle Enrique, dans la fiction, a visé en vain Gerardo Machado avec un pistolet.

La minutie et la fidélité avec lesquelles Carpentier restitue le décor nous interroge donc non plus sur la raison d'une telle surcharge de détails (dont on peut dire qu'elle est simplement *référentielle*, conforme au *réel* !), mais sur le choix de cette demeure particulière pour planter le décor autour de la famille d'Enrique. Evidemment, elle illustre d'abord le style « baroque » que Carpentier pose comme d'essence latino-américaine, et sert par là d'exemple aux théories de l'écrivain sur la culture du continent et de son île en particulier. Mais on comprendra très vite aussi que c'est pour mieux contraster avec la découverte par le héros de l'avant-garde picturale et architecturale austère, géométrique, épurée, cubiste, dont l'esthétique révolutionne ses repères culturels familiaux. Le décor artistique participe donc lui-même, en quelque sorte, et de façon presque autonome, du bouleversement personnel que va vivre Enrique : il rompt autant avec ces œuvres, ces objets décoratifs matériels, qu'avec sa famille, sa classe sociale et sa culture. Les ruptures familiale, politique et esthétique, on l'a vu, vont de pair.

Cela est d'autant plus vrai pour un dernier groupe d'œuvres, assez minutieusement décrit, censé appartenir à la comtesse et se trouver aussi aux murs de la fictive villa : sa collection privée de peinture espagnole. C'est le seul élément complètement absent de la vraie demeure actuelle, et l'identification précise des pièces de la collection, lorsqu'elle est possible – certains sont des tableaux très connus dans le monde hispanique, dont une partie est au Prado – sape quelque peu d'ailleurs « l'effet de réel » dans l'esprit du lecteur. Ce dernier a peut-être du mal à croire que ce personnage de la tante ait pu rassembler toutes ces œuvres si prisées en Espagne (malgré le dénigrement d'Enrique) dans sa demeure particulière. Cette collection est essentiellement constituée de peintres

¹ La côte de Coromandel se situe au sud-est de l'Inde, dont les principales villes sont Madras, Machilipatnam, Pondichéry. Elle a donné son nom aux laques chinoises (paravents pour l'essentiel) : c'est en effet dans ses ports que s'opérait, sous le contrôle de la Compagnie anglaise des Indes orientales, le transfert des laques vers l'Europe. Ceux qui sont exposés aujourd'hui au *Museo Nacional de Artes Decorativas* de La Havane sont du XVII^e siècle.

romantiques, *costumbristas*¹ et naturalistes de l'Espagne du XIX^e siècle et du début de XX^e siècle². Une première allusion est faite à deux tableaux de Madrazo (lequel, dans la dynastie de peintres ?), assez difficilement identifiables :

[...] hay largos salones [...] donde, encerradas en marcos dorados, se abanicaban **dos damas de Madrazo** -vestida de encaje malva la recién casada, de encaje negro la garrida viuda de desdénoso empaque- [...] (La CP, I, 2, p. 120, nous soulignons)

Nous n'avons pas trouvé dans l'œuvre du plus connu des Madrazo, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), de portraits de dames, pourtant nombreux, portant ces couleurs et ces éventails³, y compris parmi ses commandes cubaines⁴. Peut-être s'agit-il plutôt d'un de ses frères, Pedro ou Luis, ou bien d'un de ses fils, notamment Ricardo de Madrazo y Garreta (1851-1917), dont on trouve un *Retrato de la marquesa de Cárdenas de Montehermoso* à La Havane⁵, assez ressemblant à la description d'Enrique. Les évocations des autres tableaux de la collection sont plus transparentes, et García Castro en a reconnu presque tous les référents⁶, du moins dans la version préliminaire de La CP qu'était *Los convidados de plata*, où

¹ Bartolomé BENASSAR définit le « costumbrismo » ainsi, dans son « Avant-propos » du Catalogue de l'Exposition du Petit Palais [Paris, 10 oct. 1987-3 janv. 1988], in Santiago SAAVEDRA [dir.], *De Greco à Picasso. Cinq siècles d'art espagnol [I]*, Madrid : Ministerio de Cultura, Paris : Association Paris-Musées, 1987, p. 17 : « goût pour les tableaux de genre ou de mœurs, les plus typés (art et littérature), qui s'affirme avec le romantisme (Lucas Velázquez, Esquivel, Martí Alsina, Fortuny, Muñoz Degrain, Ramón Casas) ».

² Pour plus de détails sur les artistes (peintres et sculpteurs) cités ci-après ainsi que sur leurs œuvres évoquées ou citées dans La CP, se reporter aux Annexes II.2.1 et II.2.2.

³ Ses deux tableaux les plus connus (et sans doute les plus beaux) dans le genre du portrait de femmes, représentent deux belles écrivaines : *Carolina Coronado* (v. 1855), toute de dentelle noire vêtue, et *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches* (1853), étincelante de soie bleue avec son éventail de plumes à la main. Ils ne correspondent évidemment pas aux descriptions de La CP, mais servent peut-être de cadre référentiel général dans l'esprit de l'auteur et, du coup, du lecteur. Sur le second portrait, voir notamment l'analyse que font Bernard et Christiane BESSIÈRE dans *La Peinture espagnole. Histoire et méthodologie par l'analyse de quarante tableaux du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Ed. du Temps, 2000, pp. 117-119. On pouvait admirer ce tableau dans la récente exposition *El Siglo XIX en el Prado*, 31 oct. 2007-20 avril 2008.

⁴ Nous avons recherché dans l'inventaire des œuvres du peintre, reproduit dans le catalogue de José Luis Díez [dir.], *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, [Catalogue de l'exposition du Museo del Prado du 19 nov. 1994 au 29 janv. 1995], Madrid, Ministerio de Cultura: Museo del Prado, 1994, pp. 438-71 (miniatures en noir et blanc), ceux qui étaient destinés à La Havane.

⁵ Le tableau est reproduit dans la brochure de Rayda Mara SUÁREZ PORTAL [coord.], *Palacio de los Capitanes Generales. Museo de la Ciudad de La Habana, op. cit.*, p. 48. La légende indique qu'il date de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La dame tient un éventail déplié dans ses mains, sa robe de soie blanche ou de couleur très pâle (gris ? rose ?) est entièrement ornée de dentelle noire.

⁶ Ramón GARCÍA CASTRO, « Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata...* », *art. cit.*, pp. 67-69, et « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 253. Nous suggérerons, dans les lignes qui suivent et dans nos Annexes, d'autres tableaux qui pourraient mieux correspondre au texte de La CP, ou bien des réponses aux interrogations du critique quand ses recherches sont restées infructueuses, notamment pour les frères Zubiaurre.

Carpentier donnait plus de détails sur leur contenu. Voici la description dans La CP :

Y mi tía, al regreso de sus acostumbrados viajes a Madrid, se traía cuadros que, colgados en galerías y salones, representaban la mejor pintura de nuestro tiempo -en todo caso: la más *estimada*, la más *apreciada*, pensaba ella. Así, convivían con nosotros los **picadores y toreros de Zuloaga**, los **pescadores mediterráneos de Sorolla**, los **Amantes de Teruel de Muñoz Degraín**, las **embutanadas andaluzas de Romero de Torres**, los remeros vascos, con bodegón en mesa, de **los Hermanos Zubiaurre**, bien alabados, estos últimos, y bien enterado de ello estaba mi tía, por Don José Ortega y Gasset [...]. Hacía tiempo que me barruntaba yo que esas majas, esos gitanos, esos versolaris de boina, con paisajes de Ondarroa, murallas abulenses, horizontes castellanos, tenían algo inauténtico, a pesar del virtuosismo innegable pero evidentemente superficial de su factura. (La CP, I, 4, pp. 144-45, nous soulignons)

Il y a d'abord une série de « picadores y toreros », dont le *Retrato del torero Juan Belmonte* d'Ignacio Zuloaga¹, tableau expressément cité ailleurs dans le roman (p. 543), aux côtés ici d'une sculpture sur le même thème de la corrida, un *Picador* en bronze très vivant de Mariano Benlliure², où l'on voit effectivement l'homme en pleine action, à cheval, plantant sa pique dans un taureau furieux. Ces deux artistes, bons représentants du courant *goyesque* du Romantisme espagnol, enracinent l'authenticité de l'Espagne dans la tauromachie, comme le souligne Bennassar :

[...] la complaisance pour les sujets tauromachiques, dont Goya a donné de merveilleuses preuves, et qui, un siècle plus tard, tiennent une large place dans l'œuvre d'Ignacio Zuloaga, apparaît précisément à l'époque où, à Séville d'abord, à Madrid ensuite, la tauromachie se codifie et devient une fête éminemment populaire, à qui va la faveur des voyageurs romantiques, qu'ils s'appellent Byron, Théophile Gautier ou Mérimée. José Delgado « *Pepe Hillo* », et Francisco Montes « *Paquiro* », ont acquis un tel prestige qu'ils légitiment la promotion artistique de la *fiesta nacional*³.

À ce thème favori et pittoresque s'articule donc le second courant majeur du XIX^e siècle ibérique, le « *costumbrismo* » :

¹ On peut également citer d'autres portraits de toreros de Zuloaga, tels que *El torero El Segoviano* (1912) proposé par García Castro pour *Los convidados de plata* (« Notas sobre la pintura... », *art. cit.*, p. 68), ou le dessin *El Quepa de Chismondo* (1925). Notons qu'il y a (ou avait) au moins trois Zuloaga au Museo de Bellas Artes de La Havane, comme le confirme l'essai d'Alberto BOIX COMAS (années 1950), « Cuba y su Museo Nacional », « Así es Cuba », in *Cosas de mi tierra* (<http://www.guije.com/cosas/cuba/museo.htm>) : *Mi prima Esperanza, La dama del abanico*, et *Antequera*, référents possibles aussi pour les « zuloaguerías » (p. 711) décrites par Enrique à diverses reprises dans La CP (« esas majas, esos gitanos », p. 145 ; « las españoladas zuloagueras », p. 710).

² D'autres œuvres du sculpteur, telles que *La cogida del picador* ou *Primer tumbo* (Musée d'Orsay) sont également des référents possibles.

³ Bartolomé BENNASSAR, « Avant-propos », in Santiago SAAVEDRA [dir.], *De Greco à Picasso...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

Outre le portrait, dont le représentant majeur est Federico de Madrazo, le Romantisme revêt, dans la peinture espagnole, deux aspects fondamentaux : le « goyesque » et le « costumbrismo », c'est-à-dire la peinture de genre – les deux étant intimement liés. Le but est de ne pas céder à la tyrannie du Néoclassicisme international en recherchant les racines de ce qui est typiquement espagnol¹.

C'est bien au *costumbrismo* en effet que l'on peut rattacher aussi les toiles de l'impressionniste Joaquín Sorolla évoquées ensuite, se rapportant à la série des scènes de la côte valencienne maintes fois représentées par le peintre : par exemple, *Barque et groupe de pêcheurs à Valence* (1894)², ou bien l'un des nombreux tableaux de la collection Sorolla du *Museo de Bellas Artes* de La Havane³, comme *Verano* (1904), qui représente divers personnages sur la plage. Pour saisir l'importance de Sorolla dans cette énumération de noms par Enrique, et la signification de sa peinture dans l'histoire de l'art espagnol, le commentaire de Julián Gallego sur ses pêcheurs et baigneurs est assez éclairant :

Une commande de *The Hispanic Society of America* pour décorer entièrement à l'huile les murs d'un de ses salons de New York, permit à Sorolla de porter témoignage de tout un folklore de costumes et de coutumes sur le point de disparaître, sacrifié sur l'autel d'un universalisme uniformisant. Particulièrement intéressé par sa région natale, Sorolla n'en peint pas moins avec la même énergie et la même exactitude des personnages typiques et des paysages des autres provinces d'Espagne, laissant une série équivalente à celle que le musicien catalan Isaac Albéniz composait à la même époque sous la forme d'une suite pour piano intitulée *Iberia*⁴.

Sorolla, comme Albéniz en musique et comme les autres peintres qui vont suivre, incarne donc l'exaltation de l'Espagne dans ses expressions régionales diverses. Notons qu'Isaac Albéniz est cité par Vera précisément à propos de la « vague d'espagnolisme » qui envahit Paris dans les années 1930 (La CP, p. 677), au moment où elle assiste au spectacle d'Antonia Mercé, dansant sur *La Cubana* d'Albéniz (p. 678), une *rumba* tirée de sa *Suite española* op. 47 (1886)⁵, préfigurant l'autre suite pour piano *Iberia* (1906-09), qui évoquera surtout l'Andalousie. L'héroïne elle-même danse au même moment, avec les Ballets

¹ Julián GALLEGO, « Le refus du classique », *Ibid.*, pp. 84-85.

² D'autres tableaux sont suggérés en Annexe II.2.2.

³ Le *Museo de Bellas Artes* de La Havane (« colección de arte universal ») possède une importante collection de tableaux de Sorolla (trente dont une quinzaine sont exposés dans le fond permanent), provenant de dons de collectionneurs locaux.

⁴ Julián GALLEGO, « Le refus du classique », in Santiago SAAVEDRA [dir.], *De Greco à Picasso*, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁵ La (Première) *Suite española* op. 47 pour piano d'Albéniz (1886) est composée de huit pièces correspondant à huit régions d'Espagne : *Granada, Cataluña, Sevilla, Cádiz, Asturias, Aragón, Cuba* (dont est tirée la *rumba*) et *Castilla*. Cuba était alors encore colonie espagnole...

Russes, sur *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla¹ (p. 676), dans une chorégraphie de Massine inspirée du style *flamenco* des « gitans du Sacromonte » de Grenade. Replacé dans le cadre de La Havane des années... 1930, exactement au même moment donc, Sorolla, comme Zuloaga ou Madrazo, sert d'étendard de la revendication des racines espagnoles de la comtesse qui imite grotesquement l'accent castillan, pas exactement dans ses moments les plus distingués :

[...] cuando se aplicara a remedar un dejo castizo, seguía teniendo, en su boca, un inauténtico sonido de cosa importada... Faltaba percusión a las “jotas” de sus *carajos*, como falsa le resultaba la “zeta”, demasiado “ese”, de *cabeza de la polla* -y eso que mucho se ejercitaba, desde que hubiese adquirido un segundo título condal para añadirlo al primero, en hacer claros distingos fonéticos entre las “ces”, “eses” y “zetas” de su castellano de la Cibeles [...]. (La CP, I, 3, p. 125)

Ensuite, le célèbre et gigantesque tableau *Los amantes de Teruel* (1884) d'Antonio Muñoz Degrain est censé incarner sans doute le prototype du tableau romantique espagnol², remontant aux origines de la culture hispanique par une légende médiévale très connue. Evidemment, on imagine mal, lorsqu'on a pu contempler ce tableau une fois en grandeur nature, comment il peut se trouver chez la comtesse, étant donné ses dimensions³. Carpentier est ici surpris en flagrant délit d'in vraisemblance : soit il n'a jamais vu lui-même le vrai tableau et ne s'est pas posé la question de son inadéquation avec l'intérieur d'une villa déjà surchargée d'objets, soit il commet volontairement cette infidélité à la vraisemblance pour accuser l'extravagance des goûts de la comtesse.

L'énumération se termine par une allusion à la série des portraits féminins du Cordouan Julio Romero de Torres, d'une part, et à deux tableaux des frères basques Zubiaurre, d'autre part. Castille, Catalogne et Valence, Andalousie et Pays basque : l'énumération picturale fait donc synthétiquement le tour de la péninsule. Les tableaux de Romero de Torres représentent des danseuses et chanteuses de Cordoue, qualifiées par cette curieuse expression d'« embutanadas andaluzas » par Enrique, due peut-être à une erreur de frappe – dans toutes les éditions de La CP consultées – pour « embetunadas » (cireuses, enfumées, de

¹ Voir aussi *infra*, dans notre Troisième Partie, p. 620.

² Il représente une scène de la légende de Teruel du XII^e siècle, sorte de « Tristan et Iseult » espagnole, entre don Diego de Marsilla et doña Inés de Segura, forcée à un autre mariage par son père. Guidée par la vertu, elle refusa de donner un baiser à son amant, qui en mourut de chagrin. Pleine de remords, elle posa ses lèvres sur don Diego mort puis s'éteignit à son tour. Les deux amants furent réunis pour l'éternité.

³ Il a fallu un mur entier des vastes salles de la nouvelle aile du Musée du Prado, inaugurée en 2007, pour accrocher ce tableau (3,30 m sur 5,16 m !) lors de la récente exposition *El siglo XIX en el Prado*, 31 oct. 2007-20 avril 2008.

<betún, cirage> ?). García Castro en fait d'ailleurs l'interprétation suivante, « pintura de morenas oliváceas »¹, renvoyant effectivement au teint toujours un peu cireux et violacé de ces portraits, comme figés dans le temps et un peu décadents. Les plus emblématiques, sur le thème de la *copla* et du flamenco, avec les « majas y gitanos » dont parle Enrique, sont *Alegrías* (1917), sorte de *tablaó* où la danseuse est accompagnée par des *palmas* et un guitariste, ou bien *La Copla* (1927), allégorique de l'esprit gitan², ou encore, sur le pittoresque andalou, *Naranjas y limones* (1927)³. On comprend exactement ce qu'y dénonce Enrique :

Las gentes que vivían en los cuadros de mi tía se me hacían cada día más ajenas; nada tenían que ver conmigo; [...] los mismos giros de su lenguaje, su uso de los verbos, su acento, su estela, nos estaban resultando [...] tan extraños, tan exóticos, como el anacrónico tipicismo de sus atuendos. Repentinamente, me había cansado de tantos madroños, peinetas, monteras, capas y embozos, puestos en marcos excesivamente anchos y dorados. (La CP, I, 4, p. 146)

La saturation des détails folkloriques de ces “scènes de genre” (à caractère anecdotique, familial ou populaire), censées défendre et valoriser la culture locale des régions d'Espagne, se fait encore plus sentir dans l'évocation du pays basque et ses particularités culturelles voire raciales, à travers notamment *Los remeros vencedores de Ondarroa* (1914-15) de Ramón de Zubiaurre, *Versolaris* (1914-15) et *Pescadores vascos* (1930) de Valentín de Zubiaurre⁴. Ce dernier peintre s'intéressa aussi aux thèmes castillans, comme le sous-entend Enrique (« con paisajes de Ondarroa, murallas abulenses, horizontes castellanos », p. 145), surtout pendant ses longs séjours à Ségovie : *Castillo de Peñafiel*, *Autoridades de*

¹ Ramón GARCÍA CASTRO, « La pintura en las dos últimas obras... », *art. cit.*, p. 253. Il propose le tableau *Sortilegio* du Museo de Arte contemporaneo de Madrid.

² *La Copla* est un des tableaux les plus connus de Romero de Torres, surtout grâce à la chanson populaire *La morena de mi copla* qui parle du peintre :

« Julio Romero de Torres pintó a la mujer morena,/ Con los ojos de misterio y el alma llena de pena,/ Puso en sus manos de bronce la guitarra cantaora,/ Y en su bordón hay suspiros y en su capa una dolora./ (Estribillo:) Morena,/ La de los rojos claveles,/ La de la reja florida,/ La reina de las mujeres./ Morena,/ La del bordado mantón,/ La de la alegre guitarra,/ La del clavel (perfume) español». (la variante du vers final apparaît dans Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Cancionero general 1939-1971*, vol. I, Barcelone, Editorial Lumen, 1972, pp. 56-57. L'écrivain indique que les paroles sont de Alfonso Jofre de Villegas et la musique de Castellanos.

Le personnage du tableau de Romero de Torres porte une mantille rouge, cache un poignard dans ses bas (symbole tragique) et tient une guitare qui symbolise le lyrisme andalou du flamenco. On reconnaît la ville de Cordoue à l'horizon, en toile de fond.

³ D'autres tableaux antérieurs ou postérieurs correspondent aussi très bien à ces « flamenquerías » (La CP, p. 148) : *La Argentinita* (1915), *Conchita Triana* (1924), *Carmen* (1928) ou *La chiquita piconera* (1930).

⁴ Sur ces trois tableaux basques, et notamment les détails supplémentaires qu'en donnait Carpentier dans *Los convidados de plata* (Montevideo, ed. Sandino, 1972), permettant de les identifier clairement (malgré les réserves de García Castro, qui n'y est pas parvenu), nous renvoyons à notre Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques dans La CP.

pueblo et *Hombres de Castilla*, par exemple. Les deux frères Zubiaurre furent effectivement, comme le souligne Enrique (p. 145), loués par Ortega y Gasset¹.

Il manque encore à la liste des tableaux espagnols réalistes cités ceux de Mariano Fortuny², associés plus loin aux Sorolla (La CP, p. 353), quoique non possédés par la comtesse elle-même. Enrique les évoque au sujet d'un autre collectionneur havanais qui les affectionne, mais la visée de cette référence dans le roman est exactement la même que pour les autres peintres que nous venons de détailler : marquer l'obsession des bourgeois de La Havane, des *criollos*, pour la revendication outrancière de leurs origines nobles espagnoles à travers les artistes qui en glorifient la culture. C'est une des façons de stigmatiser dans La CP d'une part la ségrégation raciale qui règne dans les milieux aisés, accompagnée du dénigrement de tout ce qui n'est pas "blanc" et *castizo*, et d'autre part leur enracinement dans le passé et la fermeture bornée à la modernité esthétique vers laquelle va basculer Enrique. Modernité également, et par extension, politique, et même économique, comme le rappelle encore Barrassar :

Pour beaucoup de ces artistes [...] tels [...] Zuloaga, Sorolla, il s'agit de mettre en valeur la différence entre les peuples engagés dans la Révolution industrielle et l'Espagne, demeurée en marge de ces mutations économiques. [...] Au-delà de la tauromachie, ce sont les fêtes populaires traditionnelles, [...] les personnages populaires (danseurs et danseuses, volaillers, *manolos*, *majas* et *celestinas*, gitanes, mendiants, prisonniers, pêcheurs d'Ondarroa ou de Valence, et, bien sûr, les enfants) [...], qui retiennent l'attention des peintres romantiques et de leurs successeurs. [...] L'Espagne du XIX^e siècle n'a plus de mission politique ou religieuse à assumer. La peinture n'est plus au service d'une idée, d'un projet politique ou culturel. Elle est devenue conservatoire des coutumes et des costumes, vitrine des étrangetés d'un peuple³.

¹ José ORTEGA Y GASSET a vanté les mérites de la peinture des frères Zubiaurre dans un article « Los hermanos Zubiaurre » (*El Espectador*, 1920), reproduit dans *Obras completas*, tomo II, Madrid, Alianza Editorial, 1993. Il a écrit aussi sur Zuloaga dans divers articles du journal madrilène *El Imparcial*, reproduits notamment dans l'édition de Paulino GARAGORRI de *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial, coll. Revista de Occidente, 1983, 16^e rééd. 2006 : « ¿Una exposición Zuloaga? » (29/04/1911), « La estética de "El enano Gregorio el Botero" » (oct-nov. 1911), sur un tableau de Zuloaga, et, dans *La Prensa* de Buenos Aires, « Una visita a Zuloaga » (04/02/1912).

² Il s'agit ici de Fortuny père, Mariano FORTUNY Y MARSAL (1838-1874), le peintre orientaliste espagnol, auteur des célèbres tableautins, et non du Fortuny fils, Mariano FORTUNY Y MADRAZO (1871-1949), admiré par Proust (voir *supra* notre p. 298). Carpentier ne donne cette fois aucun détail sur une toile précise : il les a éliminés du pré-texte *Los convidados de plata*, où il faisait l'annotation suivante : « muchos lienzos minúsculos de Fortuny, con escenas domésticas ejecutadas en tamaño bueno para un museo de enanos » (*Los convidados...*, *op. cit.*, p. 18). García Castro identifierait alors notamment *La Vicaría* (1870), représentant une scène de mariage, inspirée des *majas* et *manolos* de Goya (voir « Notas sobre la pintura... », *art. cit.*, p. 69).

³ Bartolomé BENASSAR, « Avant-propos », in Santiago SAAVEDRA [dir.], *De Greco à Picasso*, *op. cit.*, pp. 26-27.

Dans l'esprit de Carpentier, enfin, ces peintres espagnols révèlent le manque d'émancipation de l'art cubain au début du XX^e siècle : l'imitation des *costumbristas* péninsulaires est un défaut des peintres cubains qui mirent longtemps – pas avant Wifredo Lam, pratiquement, selon Carpentier – à trouver leur propre voie d'expression :

Se trata de una pintura, como le digo, de mero asunto cubano, pero realizada con las técnicas de los artistas de los salones franceses, más un cierto influjo de pintores españoles como Sorolla y Zuloaga. [...] Zuloaga, empedernido continuador de la tradición de la España de pandereta, con el inevitable cortejo de toreros y majas y a favor de un tipicismo de disfraz dominical y de fiesta subvencionada¹.

Ils appuient donc *a contrario*, dans le champ de la peinture, en tant que contre-exemples à ne pas imiter, la thèse chère à Carpentier lorsqu'il critique l'indigénisme en littérature : ne pas s'enfermer dans un pittoresque folklorique. L'artiste latino-américain doit « atteindre l'universel dans le local ».

Un deuxième exemple assez frappant, dans La CP, de caractérisation d'un lieu par les œuvres d'art qu'il contient est la maison parisienne d'Olga et de son époux Laurent. Malgré la similarité des deux passages – la description des deux maisons bourgeoises de La Havane et de Paris informent sur la personnalité de leurs occupants et vise à en souligner les défauts et les qualités –, la configuration présente est toutefois partiellement différente de celle la Calle 17, car le lieu ne correspond – d'après les informations que nous avons, du moins – à aucun référent réel ou symbolique particulier, même si le lecteur sait qu'il se trouve « Avenue Georges Mandel » (La CP, p. 518), c'est-à-dire dans les beaux quartiers de Paris (XVI^e arrondissement).

Il ne s'agit donc pas, dans ce cas, de confronter la description à une éventuelle vérité géographique existante, mais de chercher en quoi l'« effet de réel » produit par le détail des œuvres d'art est pertinent, et dans quel but cette nouvelle *illusion* d'un appartement de riches bourgeois parisiens est mise en œuvre. Car la description, comme dans le cas de La Havane, tend à faire de cet habitat un véritable musée privé :

Recibida por Olga con nuevos besos [...], penetré en una mansión donde cada cosa hablaba de “*luxe, calme et volupté*”. Todo, allí, era hermoso y de una altísima calidad: los muebles, las alfombras, los objetos, y los cuadros

¹ Alejo CARPENTIER, « Sobre arte, con Alejo Carpentier », por Santiago AMÓN, (*La Calle*, Madrid, 11-18 avril 1978), fragment reproduit par José Antonio BAUJÍN et Luz MERINO [éds.], *A puertas abiertas...*, *op. cit.*, p. 233.

sobre todo, los cuadros, ya que **varios lienzos de Picasso, Matisse, Max Ernst** alternaban, en las paredes, con **dos bodegones de Chardin, un pequeño paisaje de Cézanne, dos grabados de Durero, una infanta adolescente de Sánchez Coello**, y -¡oh, prodigio!- **un proyecto de máquina volante de Leonardo**. Las grandes épocas se codeaban con los grandes estilos en aquellos salones sabiamente iluminados para ponerlo todo en valor, donde un torpe codazo dado a **un vaso de Sèvres**, un cenicero soltado por manos descuidadas, o la caída al suelo de **una tabaquera que había pertenecido a Talleyrand o de una Tanagra adquirida en una venta de Sotheby**, hubieran sonado con estruendo de Apocalipsis. Pero, a pesar de la maravillosa armonía allí establecida entre los cuadros, marcos, cerámicas, cristales tallados, **esculturillas Ming, monedas antiguas puestas en vitrinas**, faltaba al conjunto ese calor humano que suele comunicarse al libro muy compulsado, manoseado y hasta garabateado por quien lo amó de verdad. (La CP, V, 29, p. 526, nous soulignons)

L'identification précise des œuvres n'apporte pas grand-chose à la compréhension du passage, elle est de toutes façons peu souhaitée par l'auteur étant donné le peu d'éléments qu'il donne pour le faire. À peine peut-on émettre des hypothèses sur les tableaux de Sánchez Coello¹ et de Chardin², mais ce qui compte est le prestige des grands noms d'artistes, la diversité des arts représentés (peinture, gravure, dessin, sculpture, céramique, monnaies...) et l'immense valeur des objets anciens tels que les statuettes Ming ou Tanagra³.

La richesse de l'appartement n'est donc pas connotée par des bijoux, de la vaisselle d'argent, de rares tentures, des lustres ou des parquets somptueux, mais par sa collection d'œuvres d'art. Cette accumulation d'objets rares, de toutes époques et origines, sert, en outre, de reflet de l'activité de leur propriétaire (Laurent est marchand d'art), mais trahit paradoxalement le désintérêt que ce dernier leur porte : il ne les a pas choisies par amour (« quien lo amó de verdad »), par sentimentalisme ou passion du collectionneur qui agit par coup de cœur, mais uniquement pour leur valeur, leur prestige, la fierté de les posséder et de les

¹ Alonso SÁNCHEZ COELLO (1531-1588), peintre espagnol (son grand-père fut anobli au Portugal), fut « pintor de cámara » à la cour de Philippe II. Il réalisa plusieurs portraits des deux filles du roi à divers âges, les infantes Isabel Clara Eugenia et Catalina Micaela, dont celui que Carpentier évoque, lorsqu'elles étaient adolescentes (musée du Prado) : probablement *Portrait de l'Infante Isabelle* (à l'âge de douze ans) ou *Portrait de l'Infante Catherine* (vers 1579). Pour plus de détails, voir les Annexes II.2.1. et II.2.2.

² Même s'il est peu probable que Laurent, même avec l'immense fortune qu'il semble avoir, possède les deux natures mortes les plus connues de Chardin, l'allusion, très proustienne, semble renvoyer symboliquement aux deux fameuses natures mortes « jumelles » de 1728, *La Raie* et *Le Buffet*. D'autres natures mortes de Chardin sont évidemment possibles. Voir Annexe II.2.2.

³ Les statuettes de Tanagra, élégantes et gracieuses figurines de terre cuite souvent polychromes, proviennent de ce village de Grèce (Béotie), à l'est de Thèbes, au IV^e siècle avant J.-C. On les découvrit à partir de 1870 environ. Au sens large, on utilise le nom générique des *Tanagréennes* pour désigner toutes sortes de figurines en terre cuite, quel que soit le lieu de leur fabrication, de la fin de l'époque classique et du début de l'époque hellénistique (IV^e-III^e s. av. J.-C.). Les « statuettes Ming » sont des œuvres produites sous la dynastie chinoise des Ming (1368-1644), qui compta seize empereurs et installa sa capitale à Nankin puis à Pékin, à partir de 1421.

montrer, surtout (soin de « l'harmonie » de leur disposition). Un calcul intéressé de négociant, donc, préoccupé par la cotation de sa collection (sa diversité, son histoire) plus que par son réel intérêt esthétique, qui est pourtant grand. D'où cette impression, chez Vera, de froid intérieur muséal impersonnel (« faltaba al conjunto ese calor humano ») où tout est pensé pour éblouir le visiteur (« sabiamente iluminados ») : Olga a avoué à l'héroïne qu'elle y reçoit le « *tout Paris* » (La CP, p. 518). Impression confortée par l'obsession de la conservation des objets qui y règne, objectif de tout musée (« un torpe codazo [...], un cenicero soltado [...], hubieran sonado con estruendo de Apocalipsis »), d'autant qu'Olga se donne des faux airs de mécène (« me paseo en un monumento histórico digno de los Rothschild o de Gubelkian », p. 518).

Cet étalage de richesses, un peu faux tant il est impressionnant, est trop beau pour être honnête : le vers baudelairien tiré du célèbre poème *L'Invitation au voyage* renvoie d'ailleurs au rêve, à l'illusion de l'idéal, et apparaît sans doute volontairement tronqué précisément parce que là, *tout n'est pas « qu'ordre et beauté »*, sous le masque du *luxe*... Il questionne en effet le lecteur sur les sources de cette prospérité affichée, ou plutôt confirme ses doutes sur la régularité de leur acquisition et les méthodes de Laurent, puisque Olga avait déjà annoncé la couleur à Vera quelques pages auparavant :

[...] lo suyo es compra-venta-y-reventa de las cosas más locas que puedas imaginarte [...] pero también cuadros, sí, cuadros; trafica con cuadros de Chirico, de Gris, de los surrealistas; revende en cien mil lo que consiguió en veinticinco y hasta hace poco, y eso te lo digo en confidencia -¡júrame que no lo contarás a nadie!-, porque eres como hermana mía, Verochka, vendió a un millonario yanqui un Greco que para mí era tan Greco como la madre que lo parió... (Risas). (La CP, V, 29 p. 519)

Le contraste est donc violent entre le raffinement des objets, la valeur de la collection, et les origines troubles plus que condamnables de ce cumul de merveilles illusoires : le trafic, les magouilles et les escroqueries... qui ne sont pas que commerciales, puisque les affaires de Laurent ont surtout décollé pendant... l'occupation allemande ! (La CP, p. 518). En outre, il avoue lui-même à Vera qu'il a fait affaire avec les dictateurs Leónidas Trujillo (dominicain) et Marcos Pérez Jiménez (vénézuélien), leur versant quelques substantiels pots-de-vin ! (p. 531). Jeu entre apparences et envers du décor, on voit bien alors que l'ensemble d'œuvres d'art soigneusement décrit et rapporté par Vera est chargé de sens sur la moralité du personnage de Laurent : un contre-exemple du roman sur la correspondance entre éthique et esthétique, pour mieux valoriser l'authenticité des autres personnages qui sont, eux, telle l'héroïne, de vrais et honnêtes artistes.

La troisième occurrence du procédé de caractérisation des demeures bourgeoises par l'art, située cette fois à Caracas, s'affirme comme une sorte de contrepoint par rapport aux deux intérieurs havanais et parisien que nous venons d'examiner. Enrique énumère en effet les découvertes admirées chez divers propriétaires aisés de ces « mansiones de los “*beaux quartiers*” » (La CP, p. 614), équivalent vénézuélien strict, à première vue, du Vedado de La Havane ou du XVI^e arrondissement de Paris :

Allí, [...] había reencontrado los estremecidos, adorables, **cuerpos femeninos de Renoir, las ingravidas danzarinas de Degas, las sensuales e indolentes odaliscas de Matisse**, contempladas pensativamente -y acaso con mitigada envidia- por la prudente **Penélope de Rodin**. Más allá, en el tope de aquella colina, renacían, con cada amanecer, **varios arlequines de Picasso, junto a una mágica naturaleza muerta de Braque**. Un poco más abajo, **un Kandinsky de la primera época, una geometría en perpetuo movimiento de Vasarely**, se avecindaban con **un pequeño/inmenso Paul Klee**, lleno de personajes que paseaban las banderitas de un ejército desconocido entre cirios que ardían en las honduras de una noche infinita. En otro lugar, **ladraban a la luna los perros de Joan Miró, sonaban sin sonar las guitarras de Juan Gris**, y en aquel jardín, entre frondas tropicales, alzábanse **un “Orfeo” de Zarkine [sic] y un “chacmool” de Henry Moore**. (La CP, Interludio, 34, p. 614, nous soulignons)

À nouveau, les œuvres mentionnées ci-dessus renvoient plus à des séries (les *Arlequin* de Picasso¹, les natures mortes cubistes de Braque, les tableaux cinétiques de Vasarely²) ou à des motifs caractéristiques des artistes cités (les nus féminins de Renoir dans ses innombrables “*Baigneuses*”³, les danseuses de Degas⁴, les odalisques de Matisse⁵) qu'à des titres précis, à part le tableau de Joan

¹ Picasso en a dessinés, peints ou collés de très nombreuses fois. Voir ce titre en Annexe II.2.2.

² Curieusement, Carpentier cite Vasarely pour un tableau de collection particulière et non pour ses œuvres de la Ciudad Universitaria de Caracas visitée quelques lignes plus loin par Enrique. Vasarely réalisa en effet trois œuvres pour le campus de Villanueva en 1954, une composition en aluminium *Positivo-Negativo*, une fresque en mosaïque tridimensionnelle pour le *patio cubierto*, intitulée *Hommage à Malevitch*, et une autre fresque, *Sophia*, en hommage à Sophie Imbert. L'œuvre évoquée ici, exemple de « l'op art » (jeu optique géométrique), appartient à la même esthétique que les œuvres du campus et nous n'avons pas trouvé les tableaux précis existant à Caracas. Suggérons une ressemblance avec *Belle-Isle GP* (1952-62, Musée d'Art Moderne-G. Pompidou, Paris), par exemple. García Castro pense aussi à *Zett-Kek* (1966), quoique postérieur au séjour d'Enrique à Caracas -qu'il quitte en 1959 (« La pintura en las dos últimas obras... », *art. cit.*, p. 267).

³ Renoir a peint des *Baigneuses* dans toutes les différentes périodes de sa peinture (impressionniste, “ingresque”, “nacrée”, etc.). Un des plus connus est *Les Grandes Baigneuses* (1884). Voir aussi l'Annexe II.2.2.

⁴ Degas a peint, outre les tableaux des studios ou des répétitions de danse précédemment évoqués par Vera (voir note 1, p. 450), de nombreuses scènes de représentations de ballets à l'Opéra de Paris, comme *L'étoile ou la danseuse sur scène* (1878) ou de coulisses, comme *Quatre danseuses* (1899).

⁵ García Castro suggère *Odalisque à la culotte rouge* (1922), *art. cit.*, p. 267. Voir aussi l'Annexe

Miró, *Perro ladrando a la luna* (1926), celui de Paul Klee, trop difficile néanmoins à identifier sans le titre, parmi les quelque 9000 œuvres du peintre¹ et celui, très vague, de Kandinsky (une de ses premières abstractions²). Même en sculpture, l'*Orphée* d'Ossip Zadkine³ (et non Zarkine, comme écrit Carpentier) est un motif repris très souvent et varié dans l'œuvre de l'artiste ; de même, les sculptures de Moore, ces « Chac mool »⁴ qui ne portent pas exactement ce nom (souvent appelées *Reclining figures*) mais en ont effectivement été inspirées, se déclinent en plusieurs exemplaires ; quant aux diverses *Pénélope*, il y a probablement confusion de Carpentier car elles ne peuvent être de Rodin, qui n'en a pas sculptées, tandis que son disciple, Antoine Bourdelle (1861-1929) en a fait le motif de multiples versions⁵.

Il est bien difficile de savoir si Carpentier invente ou non la présence de ces œuvres à Caracas : elle est en tous cas vraisemblable⁶, et nous renonçons à rechercher les exemplaires précis qui pouvaient s'y trouver à l'époque (années 1950), puisque cette donnée importe peu en réalité pour l'analyse.

Il est par contre frappant de constater que, cette fois, le reflet projeté sur les

II.2.2.

¹ García Castro (*ibid.*) n'y est pas parvenu non plus. Il suggère *Requiem domestique* (1966, Londres) pour les « cierges ».

² On pense notamment à la série des « Improvisations » de Kandinsky, comme *Improvisation V (Parc)* de 1909 (voir ce titre en Annexe II.2.2.), aux séries des *Compositions* et des *Impressions*, ou à tout tableau des années 1909-1910, marquant le début de l'époque abstraite du peintre : par exemple, *Avec l'arc noir* (1912), *Les Quatre panneaux pour Edwin R. Campbell* (1914), *Peinture avec forme blanche* (1913, Musée Guggenheim, New York). García Castro (« La pintura en las dos últimas obras... », *art. cit.*, p. 267) propose aussi *Le Cavalier bleu* (1905).

³ Cette figure mythologique d'Orphée hanta le sculpteur durant trente ans jusqu'à sa mort. On en trouve diverses variantes, en plâtre ou en bronze, de plus en plus déstructurées.

⁴ Ces sculptures de Moore, très nombreuses, sont inspirées des « Chac Mool » préhispaniques, essentiellement toltèques et mayas (par exemple à Chichén Itzá, dans le Yucatán mexicain) et même aztèques (sur le Templo Mayor de Mexico), que l'on trouve au sommet des pyramides, à fonction rituelle sacrificielle probable. Il s'agit de personnages étendus sur le dos, genoux repliés, relevant la tête et le buste en s'appuyant sur les coudes. Moore imite cette posture dans plusieurs œuvres présentant une silhouette étendue et percée, dont *Recumbant figure [Figure étendue]* (1938, Tate Gallery de Londres) et de nombreuses *Reclining figures [Figures couchées]*. Pour plus de détails sur l'artiste et ses œuvres, voir les Annexes II.2.1. et II.2.2. Voir aussi *supra*, p. 451.

⁵ Les musées de Lille (Musée des Beaux-Arts) et de Paris (Musée d'Orsay, Petit Palais et Musée Bourdelle) possèdent de Bourdelle plusieurs bronzes de 1907-09 intitulés *Pénélope* : une femme debout (proche de l'attitude des Tanagra), dans une pose pensive (tête appuyée sur une main et coude du bras correspondant appuyé sur l'autre bras). Elle doit à la Grèce antique sa position de *contraposto* (station hanchée) et sa tunique drapée de caryatide ; elle emprunte ses formes pleines à la statuaire indienne, dont Bourdelle est un grand admirateur ; sa sinuosité rappelle celle des Vierges gothiques parisiennes du XIV^e siècle.

⁶ María de los Ángeles PEREIRA PERERA relève par exemple que l'exposition Miró organisée à Caracas en 1945 rend tout à fait possible la présence du tableau admiré par Enrique dans cette ville (« La dimensión universal de la pintura moderna española en *La consagración de la primavera* », *art. cit.*, p. 291).

propriétaires de ces prestigieux objets d'art n'est pas négatif : contrairement aux Havanais, les bourgeois de Caracas ont des goûts éclairés, ouverts, tournés vers l'avant-garde et la modernité, et c'est bien ce qui surprend Enrique. Cela tient probablement au capitalisme naissant qui se développe dans la mégapole vénézuélienne : ces riches ne sont pas des nobles de vieille souche comme à La Havane, s'accrochant à leur généalogie espagnole – Enrique souligne d'ailleurs leur autonomie tant vis-à-vis de l'Espagne que des Etats-Unis (p. 613). Ce sont au contraire essentiellement des “nouveaux riches”, attentifs à ce qui est à la mode en Europe et prêts à investir leur fortune dans la culture d'avenir. Par souci de rentabilité et espoir de montée des cotations ?

II.2.2. Tableaux, sculptures, chansons ou films : outils de contextualisation culturelle

Hypothèse probable que celle que nous venons de suggérer, en ce qui concerne les grands maîtres du capitalisme vénézuélien du moins. L'opportunisme capitalisme ne s'applique certes pas à Carlos Villanueva toutefois, qui prit des risques en concevant son grandiose campus-musée de la Ciudad Universitaria de Caracas comme un exemple de synthèse des arts modernes, grâce aux financements publics de dirigeants, bien qu'autoritaires et presque aussi dictatoriaux qu'à La Havane, beaucoup plus éclairés et ouverts quand il s'agit de promouvoir leur régime par la culture :

Un **vitral de Léger** y un **transeúnte selenita de Hans Arp** acogían al visitante que entrara en la Universidad, cuyo gran anfiteatro era señoreado por **el más vasto “stábil” que Calder** hubiese ejecutado jamás. Y respiraba yo -¡por fin!- ese oxígeno de plástica mayor, tan necesario a mi sensibilidad, y tan ausente de las suntuosas misceláneas decorativas [...] que atesoraban los *beati possidentes* de mi calle 17, tan incommovibles en su encartonamiento plástico, como insensibles se mostraban ante los crecientes desmanes de una horrorosa dictadura... (La CP, Interludio, 34, p. 615, nous soulignons)

Le parallèle entre esthétique et politique que nous venions de faire à propos des bourgeois havanais se trouve ici confirmé par Enrique lui-même : l'insensibilité à l'art moderne va de pair avec l'indifférence politique régnante à Cuba. À Caracas, en revanche, Enrique respire. La visite de ce notable campus et les trois œuvres citées ici, la sculpture *Pastor de nubes* de Jan Arp, le “*bimural*”, sculpture-mosaïque tridimensionnelle (plutôt que le « vitrail ») de Fernand Léger dans le *patio cubierto*, et les *Nuages acoustiques* ou *Soucoupes volantes* (*Platillos*

voladores) de Calder au plafond du grand amphithéâtre de l'Université¹, ancrent tout d'abord temporellement et géographiquement le séjour d'Enrique dans la capitale vénézuélienne : la construction du "centre culturel" de l'Université où se trouvent ces œuvres, en 1952-54, est juste antérieure à la résidence du personnage à Caracas, de mars-avril 1957 jusqu'à octobre 1960 environ². D'autre part, elles servent de chevilles à ses réflexions esthétiques – Enrique admire ce campus comme un modèle architectural – et politiques – les variantes dans la politique culturelle des dictatures.

Les chansons et films sont aussi un procédé fréquent de Carpentier pour contextualiser les diverses époques de la diégèse, références plus populaires qui compensent un peu l'accumulation de données finalement assez élitistes de La CP. Ils permettent de rendre compte aussi des écarts culturels entre continents ou pays, tout en nourrissant, comme toujours, le message du narrateur. Rien qu'à travers la chanson française, on peut retracer l'éventail des glissements d'époques depuis les années folles jusqu'à l'après-guerre. Nous avons déjà évoqué les quelques chansons françaises citées dans le passage sur la réception costumée de la comtesse dans ses jardins de La Havane : toutes sont des succès presque contemporains, c'est-à-dire des années 1920, chantées par les vedettes du moment, Mistinguett (1875-1956) ou Maurice Chevalier (1888-1972)³.

Ensuite, pour évoquer le même Paris des cabarets mais un peu plus tardif, celui d'avant-guerre à la fin des années 1930, Carpentier convoque plutôt les célèbres chansons *Y a d' la joie* (1936) de Charles Trenet (1913-2001) ou *Amusez-vous, foutez-vous d' tout !* (La CP, pp. 324-25), criantes d'apparente insouciance devant le terrible cataclysme qui va s'abattre sur l'Europe et la France. En réalité elles en disent long sur l'atmosphère de l'époque. La première, *Y a d' la joie*, apparemment légère et coïncidant avec le contexte des mesures du Front populaire qui font découvrir les loisirs aux Français (réduction du temps de travail, création des congés payés), est en effet à double tranchant. Sur un rythme entraînant, ses paroles se veulent optimistes et évoquent la joie de vivre, en mêlant des scènes de la vie quotidienne (un boulanger qui fait son pain, un facteur qui distribue son

¹ Nous renvoyons *supra* à nos commentaires, respectivement en note p. 45 sur Arp et Léger et p. 43 sur Calder.

² Voir, pour la justification de la chronologie, notre Annexe I.2.

³ Nous renvoyons, *supra*, à nos commentaires p. 408. Le seul anachronisme de *Tout va très bien, Madame la marquise* (1936), s'explique par la dérision et le jeu de mots avec la comtesse que Carpentier veut exploiter à ce moment du récit.

courrier, le métro qui sort du tunnel de la station Javel et revoit le ciel) à d'autres plus fantaisistes (la Tour Eiffel qui part en balade) ou ironiques (un perceuteur qui arrête de travailler). Mais le narrateur finit par s'apercevoir qu'il était en train de rêver :

Mais soudain voilà je m'éveille dans mon lit / Donc j'avais rêvé, oui, car le ciel est gris/ Il faut se lever, se laver, se vêtir/ Et ne plus chanter si l'on n'a plus rien à dire [...].

La seconde chanson a sensiblement le même esprit, plus pessimiste même. Ces quelques fragments de couplets parlent d'eux-mêmes :

Amusez-vous, foutez-vous d' tout / La vie entre nous est si brève / Amusez-vous, comme des fous / La vie est si courte, après tout./ Car l'on n'est pas ici / Pour se faire du souci / [...] La vie passera comme un rêve / Faites les cent coups, dépensez tout / Prenez la vie par le bon bout. [...]
Pour que la vie soit toujours belle,/ Ha, que j'aimerais un quotidien / Qui n'annoncerait que de bonnes nouvelles/ Et vous dirait que tout va bien/ [...]
Pour remplacer les journaux tristes,/ Que ça serait consolateur/ De lancer un journal optimiste/ Qui dirait à tous ses lecteurs:/ Amusez-vous, foutez-vous d' tout [...].

Le Paris d'après-guerre, enfin, est symbolisé par la piquante Joséphine Baker (1906-1975) et sa célèbrissime chanson *J'ai deux amours* (La CP, p. 534). Ce "tube" à succès immédiat date pourtant de 1930, créé par le compositeur marseillais Vincent Scotto¹ pour la revue de Baker au Casino de Paris, contemporaine de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris, en 1931, jouant à la fois sur son statut exotique d'étrangère et sur son attachement profond à sa ville adoptive, Paris. Pourquoi Carpentier cite-t-il donc cette chanson dans un contexte d'après-guerre ? Les raisons sont multiples : Joséphine Baker, qui avait pris ses distances avec les États-Unis, modifia légèrement le deuxième vers du refrain : « *J'ai deux amours, mon pays c'est Paris...* ». Vera, dans La CP, cite le vers original, « *J'ai deux amours, mon pays et Paris* », mais l'anecdote est tellement connue qu'elle est sans doute implicite dans la référence. Baker avait participé à la Résistance comme agent de renseignements et chauffeur d'ambulance de la Croix-Rouge, après avoir pris la nationalité française en 1937. Ses activités durant la guerre lui valurent d'ailleurs la Légion d'honneur après les hostilités.

Or, pour accentuer le contraste, Vera la cite juste après son entrevue avec

¹ Vincent SCOTTO (1876-1952) est un compositeur français né à Marseille, et auteur prolifique (plus de 4000 mélodies). Ses œuvres (chansons et opérettes) furent popularisées par les plus célèbres interprètes de son époque, depuis Polin (*La Petite Tonkinoise*, que Scotto ressort pour Baker en 1931 également), Alibert (*Venise provençale*) jusqu'à Tino Rossi (*Le Plus beau de tous les tangos du monde*). Sa chanson *Sous les ponts de Paris* a fait le tour du monde.

Laurent et Olga, qui sont l'exemple manifeste du contraire de l'héroïsme incarné par Baker : des lâches et des *collabos*. La chanson *Plaisir d'amour*¹, que joue la précieuse petite boîte à musique en tombant par terre lorsque Laurent se lève brutalement pour protester contre l'accusation de Vera (La CP, p. 531), résonne d'une part comme un écho sentimental complètement décalé par rapport à la discussion présente, et d'autre part comme un aveu du bonapartisme de son propriétaire : la boîte à musique « a appartenu à l'impératrice Joséphine ! » (*ibid.*). Ce détail, soufflé par Olga, joue malicieusement avec la Joséphine Baker qui apparaît deux pages plus loin. Laurent lâche alors le fond de sa pensée :

¡Llaman *colaboracionistas* a los que, como yo, pensaron y pensamos que Hitler y Mussolini fueron los únicos hombres capaces de alzar una necesaria barrera contra la expansión del comunismo ruso. Hitler hubiera podido realizar -¡por fin!- el viejo sueño napoleónico de crear los Estados Unidos de Europa! ... (La CP, V, 29, p. 532)

À l'opposé de cette idéologie, Joséphine Baker incarne en outre la lutte contre le racisme et la libération de la femme : c'était la première fois qu'une chanteuse noire devenait une star, alors qu'aux Etats-Unis elle subissait la ségrégation raciale. Vera cite à ses côtés deux autres artistes noirs emblématiques de ce même combat : le danseur cubain Pimienta en vogue dans les cabarets parisiens (p. 534) et le musicien et acteur Marino Barreto devenu vedette et richissime depuis son film *El negro que tenía el alma blanca*² (p. 535). S'y ajoute le succès parisien de *Porgy and Bess*³ (1935) de Gershwin⁴, qui l'encourageait dans sa démarche de financements parisiens pour son *Sacre du printemps* cubain (p. 513).

¹ *Plaisir d'amour* est une romance de Jean-Pierre Claris de Florian mise en musique par Jean Paul Égide Martini vers 1784. La chanson, qui parle de l'infidélité d'une maîtresse, a un refrain très connu : « *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, / Chagrin d'amour dure toute la vie.* »

² Film espagnol de 1927, avec Conchita Piquer, d'après le roman populaire éponyme de l'hispano-cubain Alberto Insúa (1922). La seconde version du film (1934) se fit avec Marino Barreto, Antonita Colomé et le jeune chanteur espagnol Angelillo.

³ La musique de Gershwin, imprégnée du gospel et du jazz, comporte beaucoup de sonorités cubaines. L'argument très « typiciste » de cet opéra traite de la vie des Noirs dans leur communauté de pêcheurs de Charleston : pauvreté, discrimination, religiosité. Les personnages composent une fresque des laissés pour compte : handicapés (Porgy, « cul-de-jatte »), prostituées (Bess), pêcheurs pris dans la tempête car ils ne peuvent pas se permettre de s'arrêter de travailler, veuve démunie qui n'a pas de quoi payer l'enterrement de son mari (menacé d'être livré aux étudiants de Médecine par le service d'Hygiène).

⁴ Dans une autre occurrence de l'opéra *Porgy and Bess* (La CP, p. 116), Carpentier en profite aussi pour citer tous les exemples de réussite d'artistes noirs américains dans diverses disciplines (chant, musique, cinéma) : Paul Robeson, Duke Ellington, Louis Armstrong, les interprètes du film *Hallelujah* (de King Vidor, 1929, voir Annexe II.5.1), dont la distribution d'acteurs exclusivement noirs fut pionnière à Hollywood... Cette liste permet de souligner le fait, extraordinaire pour les U.S.A. racistes, qu'un noir soit placé pour la première fois à la tête d'un bataillon de blancs américains, l'« Abraham Lincoln ».

On pourrait citer encore, comme exemples de contextualisation par la chanson dans La CP, les nombreux hymnes révolutionnaires et communistes (versions multilingues du *Drapeau rouge*, le *Chant des Partisans*, *L'Internationale*, *La Marseillaise*, *Els Segadors*, *La Varsovienne...*), les chants des Brigades Internationales¹ (pp. 260-68), tel ce *Spaniens Himmel* des brigadistes allemands (p. 260), ainsi que l'historique concert de Paul Robeson à Benicassim en 1937 (gospels, *negro spirituals* et chants de lutte), opposés – transposition musicale de l'affrontement militaire et idéologique en Espagne – aux hymnes fascistes (*La Giovinezza*, *Horst Vessel Lied*), ou royalistes, britannique ou russe tsariste (*God Save the King*, *Dieu protège le Tsar*). La symbolique musicale s'élargit aussi à l'Amérique Latine, dès la lutte en Espagne, avec *La Chambelona* (pp. 218 et 220) que Gaspar compte jouer à la trompette, et *La Cucaracha* (p. 219). Cette dernière chanson est associée à la Révolution mexicaine, tandis que la première fut l'hymne libéral cubain dès 1908 (d'après Fernando Ortiz), archi-célèbre, popularisé pendant les campagnes électorales puis repris à toutes occasions politiques, dont les paroles, sur un rythme de *conga*, furent adaptées d'une vieille chanson espagnole du XIX^e siècle. C'est probablement en clin d'œil à cette *conga* politique que Gaspar clôt pratiquement le roman, en 1961, en fredonnant : « *1 y 2 y 3... ¡qué paso más chévere! / ¡Qué paso más chévere / el de mi conga es!* » (La CP, p. 765). Plus tard, à Cuba, la Révolution est évidemment exaltée aussi par le chant dès le 1^{er} janvier 1959, à Caracas, où Enrique entend le fameux *Himno del 26 de julio* (La CP, p. 698), créé jadis pour l'assaut de la caserne Moncada du 26 juillet 1953², et qui réapparaît dans la narration (p. 729) lorsque Enrique rentre de Caracas, dans les rues de La Havane, fin 1960³.

Par ailleurs, pour caractériser plus spécifiquement la culture populaire hispanique⁴, on trouve des tonadas et tonadillas d'Espagne (*Anda, jaleo, jaleo*, *Los cuatro muleros*, *Marabú*), souvent adaptées avec de nouvelles paroles pendant

¹ Voir à ce sujet l'article de Carmen VÁSQUEZ, « Las ficciones carpenterianas y sus fuentes bibliográficas españolas », in BAUJÍN, MARTÍNEZ, NOVO [dir.], *Alejo Carpentier y España*, op. cit., pp. 243-269, et en particulier, sur La CP, l'expérience espagnole de Carpentier et les livrets de chants des Brigades utilisés, les pp. 252-256.

² Cet hymne, initialement intitulé *Himno de la libertad*, fut créé par Agustín Díaz Cataya à la demande de Fidel Castro en 1953, et chanté par les rescapés dans leurs prisons et pendant leur procès. Enrique indique dans ce passage que ce sont les réfugiés et exilés cubains au Venezuela qui ont transmis le chant à Caracas.

³ Sur tous ces titres (lorsque nous avons pu trouver des détails intéressants), nous renvoyons à l'Annexe II.4.2. Œuvres musicales dans La CP.

⁴ Pour une vision globale sur la musique espagnole, nous renvoyons à Carlos VILLANUEVA, « La música española en Alejo Carpentier », in BAUJÍN, MARTÍNEZ ET NOVO [dirs.], *Alejo Carpentier y España*, op. cit., pp. 323-73.

la Guerre Civile, des zarzuelas (*Doña Francisquita, La verbena de la paloma, La Revoltosa*) et des chants républicains (*Guadalajara, la chanson du Quinto Regimiento*) ainsi que, pour l'Amérique Latine, de nombreux *boleros, guarachas* ou chansons cubaines (*Mama Inés, Negro Bembón*), des ballades et *mariachis* mexicains, des *loropos* vénézuéliens, etc. : *Las cuatro palomas, Alma llanera, Mónica Pérez, Angelitos negros...* Les paroles de cette dernière chanson¹, juste citée parmi d'autres, en passant, par Enrique lorsque Irene la lui chante à Caracas (La CP, p. 694), sont riches de résonances de la conception carpentiérienne du métissage des races en Amérique Latine, grâce au thème de « l'ange noir » que l'auteur affectionne particulièrement : on se souvient de l'ange aux maracas (« *ángel maraquero* »²) de *Los pasos perdidos*, symbole de la « *simbiosis de culturas* »³ en Amérique Latine. Ici, les deux premiers couplets de la chanson sont :

*Pintor nacido en mi tierra/ con el pincel extranjero / pintor que sigues el rumbo/ de tantos pintores viejos,
Siempre que pintas iglesias/ pintas angelitos bellos / pero nunca te acordaste/ de pintar un angel negro.*

Et le refrain, proverbial depuis :

Pintor, que pintas con amor/ ¿por qué desprecias su color / si sabes que en el cielo / también los quiere Dios?

Comme le souligne Julio Rodríguez Puértolas, un parallèle signifant peut être établi avec l'exclamation de Mirta lorsqu'elle voit pour la première fois Calixto danser et surtout sauter, dans le studio de Vera :

“Es un ángel. ¡Un ángel!” – “Lo malo es que, para ser ángel, hay que ser blanco” – observaba Gaspar, irónicamente. (La CP, V, 25, p. 455)

Le cinéma, enfin, n'est pas en reste dans la toile de fond de culture plus populaire qui sous-tend La CP : une soixantaine de noms d'acteurs, de réalisateurs et de titres de films, essentiellement des années 1920 et 1930, parfois 1940. Nous avons déjà précédemment commenté l'utilisation des cinéastes Cécil B. De Mille ou King Vidor. Enrique, surtout, est amateur de grands classiques : des films de gangsters ou de science-fiction, des westerns, des films policiers, des thrillers, des

¹ Sur ce boléro vénézuélien, voir notre Annexe II.4.2. Œuvres musicales dans La CP.

² Le narrateur de *Los pasos perdidos* l'observe sculpté sur un « arco monumental » d'église en ruines dans le port de Santiago de los Aguinaldos (III, 12, *éd. cit.*, pp. 118 et 122).

³ *Ibid.*, p. 122.

comédies musicales et même des dessins animés¹. Ainsi, parmi les films hollywoodiens, souvent occasion de citer des acteurs ou actrices admirés : *Scarface*, *Frankenstein*, *Les Trois lanciers du Bengale*, *Citizen Kane*, *Autant en emporte le vent*, *Le Dictateur*, *Top Hat*, *Singin' in the rain*, *Show Boat*, *Emperor Jones*, et même du Walt Disney, avec la mention des personnages de Mickey ou Donald le canard et du film *Blanche-Neige*. On trouve aussi plusieurs films européens, germaniques, français ou espagnols (*Metropolis*, *Le Docteur Mabuse*, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *L'Ange bleu*, *Un chien andalou*, *L'Âge d'or*, *Le Diable au corps*, *Love parade...*). Associés à la Révolution et à sa propagande, des films russes sont encore souvent cités (*Le Cuirassé Potemkine*, *Octobre*, *Tchapaïev*, *La Ligne générale*, *Tempête sur l'Asie*, *Les Marins de Cronstadt*), tandis que les films latino-américains, enfin, conformes à la représentation de la zone pour le reste des arts, sont rares. La proportion des œuvres d'art latino-américaines est en effet toujours moindre, que ce soit en peinture, musique, architecture, etc. On peut trouver un film mexicain, notamment, associé à l'actrice Sara García (*Todo lo que puede sufrir una mujer*).

Comme pour les autres œuvres d'art, la mention de ces films a parfois une fonction de redoublement de la narration (un thème, un argument, une image), ou d'efficace transposition visuelle (statique ou dynamique) et/ou sonore d'un élément décrit, profitant de l'iconicité quasi-totale des signes mis en œuvre par la diégèse filmique. Ainsi, la vision des infirmières de l'hôpital militaire de Benicassim apparaissant aux portes du couloir au passage de Gaspar soufflant dans sa trompette, inspire-t-elle à Vera le souvenir d'une scène du film de science-fiction *Metropolis* (1927) de l'autrichien Fritz Lang :

Y abrió la marcha a cornetazos, para gran escándalo de enfermeras que fueron apareciendo en las puertas de los cuartos, a todo lo largo del pasillo, como los personajes automáticos y despersonalizados de alguna *Metrópoli* de Fritz Lang. (La CP, II, 12, p. 254)

L'atmosphère oppressante, terrifiante, de ce film à thématique révolutionnaire (l'opposition entre les classes des dirigeants dans "la ville haute" et des travailleurs esclaves dans la "ville basse"), réalisé à l'aube du nazisme, n'est pas sans refléter, de plus, l'état intérieur d'une Vera en pleine Guerre Civile, l'enfer de la guerre et la lutte des Brigades autour d'elle. On peut relever un autre exemple de traduction visuelle du sentiment d'un personnage dans la saturation

¹ Nous renvoyons, pour plus de détails sur les œuvres et les noms propres de l'art cinématographique dans La CP, quand nous les avons trouvés, à notre Annexe II.5.1. Cinéma.

d'un Enrique écoutant Vera préoccupée par le piano qu'elle doit acheter pour son nouveau studio de danse, et dont la prolifération discursive et obsessionnelle sur le « piano » est associée aux multiples pianos surréalistes d'*Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel :

Y seguía Vera hablándome del piano, del piano, del piano; de que si era mejor tener un piano vertical adosado a la pared aquella [...]. Eran demasiados pianos los que me desfilaban por delante en un acelerado discurso, largado sin respiros, con el piadoso objeto -era evidente- de apartarme con palabras, palabras, palabras -pianos, pianos, pianos...- de las ideas sombrías que en este momento me torturaban. Eran tantos los pianos invocados por Vera, a falta de otro asunto que le viniese a la mente que sólo le faltaba pintarme -pensaba yo- aquellos pianos de cola que, en *El perro andaluz* de Buñuel, cargaban con el peso de dos burros muertos. Y ya iba yo a hacer algún chiste acerca de esa asociación de ideas, cuando pareció que la calle se llenara de voces. (La CP, III, 19, pp. 364-65)

Les répétitions strictes et ternaires du mot « piano » tendent à correspondre par écrit à l'image visuelle proliférante et fantasmagorique des pianos de Buñuel¹. Le film vient humoristiquement (en apparence) amplifier un état intérieur du narrateur étourdi par la discussion, dont on doute cependant qu'elle produise seule un effet comparable aux visions hallucinatoires et macabres de Buñuel. En réalité, la référence vient mettre au jour l'abatement du héros (« ideas sombrías que en este momento me torturaban », p. 365) après la terrible nouvelle de l'invasion de la Pologne par les Russes (p. 364), provoquant un vertige qui fait résonner follement dans sa tête toute parole extérieure vidée de son sens (« palabras, palabras, palabras », p. 365, écho des « *words, words, words* » du *Hamlet* shakespearien également cités ironiquement, p. 483), comme ici, le « piano ».

La réflexion porte aussi, à La Havane, sur l'importance progressive que prennent les films adaptés de romans, marque de la domination croissante de l'*audiovisuel* sur l'écrit, par pure paresse des bourgeois qui délaissent les livres :

Gone with the wind, *Cumbres borrascosas*, *Jane Eyre*, *Rebecca*, *Jamaica's Inn*, *Por quién doblan las campanas* (¡oh, esa lata de la Guerra de España!) *Servidumbre humana* (¡oh, maravillosa Bette Davies!), *El filo de la navaja* (¡magnífico Tyrone Power!), *Le diable au corps* (¡inolvidable Gérard Philippe!). Así, cumpliéndose la profecía de algunos futurólogos, la burguesía cubana había alcanzado lo *audio-visual* sin pasar por la letra. (La

¹ Carpentier avait déjà exprimé ses impressions sur cette scène de *El perro andaluz*, « la única gran película que nos ha dado el surrealismo », dans la chronique « El triunfo de Luis Buñuel » (10/06/1951) : « Estaba de moda, en aquellos días, los títulos que nada tuvieran que ver con el contenido del libro o poema que encabezaban. Por ello, en la película de Buñuel, los perros, andaluces o no, brillaban por su ausencia. Pero, desde el punto de vista poético, era un logro de rara calidad. [...] Nadie olvidará la delirante y humorística visión de dos burros muertos, colocados sobre sendos pianos de cola, que un individuo, vestido de smocking, arrastra a través de un salón. » (*Letra y Solfa, I. Cine*, La Havane, Letras Cubanas, 1989, pp. 145-46). Voir aussi notre Annexe II.5.1. sur *Un chien andalou*.

Tous ces films furent tournés entre les années 1934 et 1946¹, dont deux par Alfred Hitchcock (*Rebecca* et *Jamaica Inn*), d'après les romans de Daphné Du Maurier. Les autres sont adaptés des livres de Margaret Mitchell (*Autant en emporte le vent*), des sœurs Brontë (Emily pour *Les Hauts de Hurlevent*, Charlotte pour *Jane Eyre*), d'Hemingway (*Pour qui sonne le glas*), de Somerset Maugham (*La Servitude humaine* [*Of human bondage*], devenu *L'Emprise* pour le titre de la version française, et *Le Fil du rasoir*) et de Radiguet (*Le Diable au corps*). L'on voit donc que les références filmiques prolongent souvent les thématiques déjà abordées sous l'angle d'autres arts, nourrissant de multiples réseaux dans le roman comme les affluents d'un fleuve : ici, les fausses apparences et l'inculture de la haute société de La Havane uniquement préoccupée par un vernis culturel de surface, au détriment de la grande littérature.

¹ Pour plus de détails sur leurs réalisateurs et dates précises, se reporter à l'Annexe II.5.1.

II.3. Jeu textuel et culturel de la référence

Nous terminerons notre exploration de l'emploi descriptif de l'œuvre d'art dans *La CP* avec quelques jeux malicieux de l'auteur qui s'adonne aussi parfois à ce que Philippe Hamon désigne par « plaisir du descriptif, plaisir à le produire, et plaisir à le consommer »¹, impliquant directement le lecteur dans l'activation de la référence. Carpentier sort donc parfois du fonctionnalisme obligé de ses références, témoignant lui-même d'une sorte d'esthétisme désintéressé, finalement, détaché d'un descriptif forcément « au service d'instances narratives hiérarchiquement supérieures »², et lui accordant plutôt un statut autonome qui le place au même niveau que les passages narratifs où l'action avance. C'est particulièrement perceptible dans le jeu de mots, comme celui-ci de Gaspar, revenant le soir de la plage de Benicassim, avec Enrique, Jean-Claude et Vera, tous assez ivres :

[...] en esta costa había nacido un arte nuevo: para defender sus vidrieras de la deflagración causada por posibles explosiones, los comerciantes habían pegado tiras de papel a los cristales. Pero, en vez de disponerlas en cruz, que era lo más socorrido, se habían ido, tijeras en mano, por una imaginaria de astros, alegorías republicanas, citas poéticas, escenas taurinas y siluetas del Quijote, que me recordaban ciertos "collages" de la pintura moderna. – "Aquí hay un Picasso" –decía Jean-Claude... – "Miren ese Miró" –decía Enrique... – "Con el vino que han bebido acabarán por ver a la Mona Lisa" –decía Gaspar: "que *mona* lisa y bien lisa es la que llevamos encima"... (*La CP*, II, 14, p. 287)

Passer subitement de Picasso et Miró à Léonard de Vinci, même sous l'effet de l'alcool, est comique, accentuant l'effet de ces hallucinations poétiques sur la fantaisie du papier adhésif protégeant les vitres des explosions pendant la guerre. *La Joconde* n'a effectivement ici aucune autre fonction que de permettre de jouer sur les mots « mona » (la cuite) et « lisa » (carabinée). Mais il y a un deuxième jeu derrière ce jeu de mot somme toute "classique" de la langue espagnole : un clin d'œil à la littérature baroque qui l'emploie³, et que Carpentier actualise à sa façon en y ajoutant ces références picturales modernes. La « mona » « que llevamos encima » est sans doute aussi allusion masquée à la combinaison, au bleu de

¹ Philippe HAMON, *Du descriptif, op. cit.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 36.

³ On trouve par exemple dans *La Dorotea* la réplique célestinesque suivante de Laurencio, *criado* de Don Bela, à Gerarda soutirant de l'argent à son maître : « Gerarda : *La tembladera* [de plata] *tomo, las cajas guarda ; que el chocolate que yo bebo, por acá se hace en San Martín* [vino blanco] *y en Coca* [vino tinto]. / Laurencio : *Coca y Mona son dos lugares que caen juntos como Manzanares y la Membrilla.* » (Acte II, scène 1, LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 142).

travail (« mono azul ») que portaient les miliciens et brigadistes sans uniforme et les femmes combattantes¹, et qui inspira le titre de la célèbre revue républicaine *El Mono Azul* animée par Rafael Alberti, Miguel Hernández et d'autres, entre 1936 et 1939, citée à deux reprises dans La CP (pp. 277 et 284).

À d'autres moments, Carpentier convie son lecteur à un véritable jeu de pistes, qui ne conduit le lecteur nulle part ailleurs qu'à la satisfaction de s'être livré au décodage avec plus ou moins de succès. Enrique donne les indices :

Y, llevado por una pasión nueva [...], me fui al bando contrario, renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas que habrían de conducirnos (¡anti-pintura! ¡cosa de lente, trípode, fuelle y perilla de caucho!) a las escenas famosas de Bonaparte en el Puente de Arcola, o visto en la Retirada de Rusia, con el bicornio alicaído, la mirada sombría, y, desde luego, la inevitable mano metida en el inevitable chaleco, sobre el lomo de un caballo que —¡of course!— había de ser blanco... (La CP, I, 4, p. 148)

Les grandes scènes historiques ou bibliques énumérées au début ne renvoient pas à un peintre en particulier, quoique certains artistes soient plus emblématiques que d'autres pour telle ou telle scène², par contre les tableaux représentant Napoléon dans des épisodes précis sont assez limités. On trouve sans trop de difficultés *Le Général Napoléon Bonaparte au pont d'Arcole, le 17 novembre 1796* de Jean-Antoine Gros (1796), mais les scènes de la retraite de Moscou sont plus complexes à identifier. Le « jeu » du déchiffrement de la référence est pour nous manifeste dans la concaténation d'efforts de trois chercheurs successifs (dont nous-mêmes !) qui s'y sont frottés, rebondissant sur les hypothèses des prédécesseurs. En effet, García Castro suggéra tout d'abord un tableau d'Adam³ à la Bibliothèque Nationale de Vienne, sans toutefois proposer un titre. Poursuivant cette piste, nous avons alors trouvé une estampe d'Albrecht Adam, *À Moscou, le 22 septembre 1812* (1827)⁴, tandis que Rita De Maeseneer réagit par une contre-proposition, optant plutôt pour un tableau de Jean-Louis-

¹ Une polémique machiste se développera sur le port par les femmes du « mono azul », qui semblait revenir à déposséder les hommes d'un symbole de leur virilité, de leur pouvoir : bref, porter la culotte et, ici, en fait, significativement, la « salopette »... Beaucoup, d'ailleurs, en arriveront à déposer les armes durant l'été 1936 selon l'injonction de *la Pasionaria*, Dolores Ibarruri : « Les hommes au combat, les femmes au travail ».

² Voir nos commentaires en Annexe II.2.2. sur la page 148 de La CP, concernant *L'Adoration des Mages* et *Les Noces de Cana. La Reddition de Breda* est, bien sûr, de Velázquez (1630-40).

³ Ramón GARCÍA CASTRO, « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 254.

⁴ Napoléon est seul, dans les ruines de Moscou, sur son cheval blanc, l'air abattu mais tenant les rênes sur l'échine de sa monture avec ses deux mains... Ce n'est pas encore tout à fait la retraite puisqu'il est toujours dans la ville...

Ernest Meissonnier au Musée d'Orsay, *1814, Campagne de France* (1864)¹, qui lui semblait correspondre beaucoup mieux à la description de Carpentier. Au détail près qu'il ne concerne pas la retraite de Russie, antérieure de deux ans (1812) à celle de France (1814), comme le constate De Maeseneer elle-même, misant sur une erreur de l'auteur. Sceptiques à notre tour sur cette deuxième hypothèse, doutant que Carpentier puisse confondre les deux épisodes, même s'il cite souvent les références de mémoire en se trompant parfois, nous avons cherché un troisième référent possible et plausible, et abouti à la proposition suivante : *Napoléon, Retraite de Russie* d'Adolf Northern (XIX^e s.). Car, en plus de respecter à la lettre la description de Carpentier/Enrique, le tableau représente bien la retraite de Russie, après la déroute de la Bérézina, en novembre 1812. Napoléon, la tête baissée et le regard triste sous son bicorne, passe sur son cheval blanc entre des soldats gelés et affamés, et a bien la main dans son gilet ! Malgré notre conviction de la "bonne réponse" devant des indices si corroborants, nous n'excluons pas la poursuite de la chasse au trésor et attendons une quatrième hypothèse à venir...

Qu'apporte l'identification exacte du tableau et son addition à la série des grandes « scènes historiques » picturales que voulait renier Enrique ? Doit-on y voir autre chose qu'un jeu de l'auteur qui omet volontairement le titre et le nom du peintre tout en semant des indices apparemment sans équivoque ?

¹ Rita DE MAESENEER, *Alejo Carpentier, una in-citación, op. cit.*, p. 120.

II.4. Les villes sous le regard des artistes

Selon J-Y. Tadié, « La plupart des grands romans du XX^e siècle sont consacrés à la cité », à une époque où l'on « a vu l'essor extraordinaire des agglomérations urbaines aux dépens des campagnes »¹. Alejo Carpentier n'échappe pas à cette observation dans *La CP*, roman profondément urbain, en regard des nombreuses grandes villes traversées par les deux héros (en Russie, Europe et Amérique du Nord et du Sud), grandes ou petites, modernes ou anciennes, depuis Bakou et Saint-Pétersbourg en Russie jusqu'à La Havane et Baracoa à Cuba, en passant par des mégapoles telles que Londres, Berlin, Madrid, Caracas ou New York. Mais le roman offre une vision singulière de ces villes décrites à travers le filtre des sensibilités artistiques et professionnelles de Vera la danseuse et d'Enrique l'architecte. Paris et La Havane y ont une place particulière, comme capitales d'appartenance culturelle tant pour les deux protagonistes (Vera est profondément française par son éducation, son art et son émigration, tandis qu'Enrique se revendique *criollo* cubain) que pour Carpentier lui-même.

Les nombreuses descriptions de la ville rendent compte de l'attachement particulier des deux narrateurs, longtemps nomades, soit à leur cité natale perdue ou retrouvée (Bakou, La Havane), soit à leurs cités d'accueil, d'abord étrangères, observées avec distance et perspicacité, avant de leur devenir familières.

II.4.1. D'une ville à l'autre : signes particuliers et communs

Chaque ville abordée dans *La CP* est nettement caractérisée par un « signe particulier », comme on dirait des individus afin de cerner clairement leur identité, un élément (souvent architectural) identifiable. Le procédé, répété systématiquement, modélise en quelque sorte la description urbaine, jouant de ces attributs caractéristiques comme d'une sorte de « condensateurs identitaires urbains » (colonnes, balcons, gratte-ciel, parapluies, coups de canon...). Il révèle aussi le regard profondément artistique que portent les personnages sur le monde.

Même Rouen, ville mineure dans la narration puisque Enrique, quand il en parle, ne s'y trouve pas – il ne fait qu'évoquer un lieu de bataille de la Seconde Guerre mondiale après le débarquement des alliés en Normandie –, ne peut être

¹ Jean-Yves TADIÉ, *Le roman au XX^e siècle*, chap. 4 : « Roman de la ville, ville du roman », Paris, Pocket, coll. Agora, 1990, p. 125.

citée sans son incontournable cathédrale, « tantas veces pintada por Claude Monet » (La CP, p. 441)¹, c'est-à-dire, plutôt, sans cette image picturale qu'on en a généralement. Gaspar, à sa façon, n'échappe pas non plus à cette façon de synthétiser les villes du monde. Fier de sa trompette qui lui a permis de voyager, de sortir de Cuba et de découvrir la mythique Europe et ses grandes capitales, il ne dit pas directement qu'il a connu Paris, Madrid, Londres, Bruxelles, Berne ou Copenhague, mais :

Gracias a ella [la trompeta] conozco la tumba de Napoleón, la Torre de Londres, el *Tivoli* de Copenhague, el niño meón de Bruselas, los osos de Berna, y la Maja Encuerá del Prado -de poca masa y poca teta para mi gusto. (La CP, I, 10, p. 219)

Ainsi, c'est par un de leurs clichés touristiques et culturels que chaque ville est convoquée : le tombeau de Napoléon à l'église du Dôme des Invalides à Paris, la « Tour Blanche », monumentale forteresse de Londres au bord de la Tamise, les jardins du Tivoli et leur parc d'attractions historique à Copenhague, le *Manneken Pis* près de la Grand-Place de Bruxelles (fontaine-statue de bronze représentant un enfant en train d'uriner), symbole de la ville, ou la célèbre *Maja desnuda* de Goya au Musée du Prado de Madrid² (transformée en « *Maja encuerada* » et prononcée par Gaspar avec l'accent cubain). Non seulement Carpentier prend soin de faire (presque) le tour de l'Europe – il y manque curieusement l'Allemagne et l'Italie –, mais il puise encore dans plusieurs arts : peinture, sculpture, architecture. Seuls les « ours de Berne » ne constituent pas une référence artistique³, quoique éventuellement considérée comme culturelle – l'expression désigne la fameuse fosse aux vrais ours proche du centre ville –, symbole de la fondation de la cité suisse auquel les Bernois sont très attachés.

II.4.1.1. Paris – La Havane – Saint-Pétersbourg

Lorsqu'il débarque pour la première fois dans la capitale française, Enrique la restitue en termes architecturaux, celui du « rythme » des bâtiments par

¹ Sur la série impressionniste des *Cathédrale de Rouen* peinte par Monet entre 1890 et 1894, voir notre Annexe II.2.2. Le peintre l'a représentée sous divers angles (façade, portail, tour, etc.) et lumières à différentes heures du jour.

² Pour plus de détails, nous renvoyons aux Annexes II.1.2 et II.2.2 sur les Œuvres d'architecture et d'arts plastiques dans La CP.

³ Il en existe des représentations sous forme de statues de bronze très anciennes au Musée historique de Berne, et aujourd'hui de multiples statuettes sont vendues comme objets touristiques. La ville de Berne fut fondée en 1191 par le duc Berthold V de Zohringen, qui lui donna le nom du premier animal tué sur la zone : ce fut un ours (Bär) qui baptisa donc la ville et qui devint son emblème. On le retrouve sur la blason bernois dès 1224.

exemple : périodicité (répétition) et mouvement (variation)¹, dans la succession, voire l'accumulation d'édifices et de monuments remarquables, de « monstres architecturaux », selon sa formule (la Cathédrale, la Place des Vosges, les Invalides...). Cette première perception touristique banale s'affine vite en observation clairvoyante et plus originale, que seul un œil neuf sur la ville peut faire : Paris, pour lui, devient surtout la « *ville-aux-balcons-déserts* » (La CP, p. 163) qu'il esquisse avec profusion de qualificatifs, dans une de ces typiques phrases néo-baroques :

Ninguna capital del mundo, creo yo, cargaba con tal peso de herrajes inútiles, puestos en **balcones** cortos, largos, corridos, esquineros, modestos, pomposos, clásicos, fantasiosos, alardosos, de buen estilo, de mal estilo, abiertos en entresuelos, o perdidos en pisos cimeros, o vecinos del asfalto, o difuminados por las brumas mañaneras, múltiples, **tan incontables como lo eran las columnas de la Habana**, con algo, según los casos, de cátedra, de púlpito, de estrado, de galería para asistir a un desfile real, a un cortejo de coronación, pero **balcones** al fin, **balcones, balcones, más balcones**, de Auteuil a Vincennes, de la Puerta de Clignancourt a la de Orléans, en torno a l'Etoile, frente al Elysée, a lo largo del Boulevard Saint-Michel, de la avenue Kleber, proliferantes, vertiginosos, minúsculos o encumbrados, asimétricos o desgarrados, empinados, modestos o nuevorriscos **balcones, balcones, más balcones**, pero con la particularidad de que jamás, en estío como en invierno, dibujábase, tras de sus barandas, una forma humana. (La CP, I, 6, pp. 163-164, nous soulignons)

Cette litanie, ou valse, des innombrables balcons tous différents, variés donc, est renforcée par la structure même de la phrase et son rythme ternaire qui réapparaît ici (« balcones, balcones, más balcones »), et qui figure le rythme spatial (visuel) de la ville².

Cette unique phrase contient également un exemple du procédé constant

¹ Le rythme en architecture est défini par l'agencement, l'organisation et la structure des matériaux, des espaces, des volumes ou des déplacements : l'architecture utilise en effet la répétition ou le retour (d'un motif, d'un ornement, sur une façade par exemple), tout en donnant du mouvement, une dynamique, à travers la variation, notamment (différenciation de ces motifs), ou la courbe : c'est l'art du déséquilibre dans l'équilibre. Pierre Sauvanet indique que l'architecture, qui « travaille la ligne droite et la récurrence de certains motifs avec une dynamique de la ligne courbe » (« Rythme », *Encyclopædia Universalis*, 2006), manifeste un rythme au sens fort puisque ce dernier contient la combinaison des trois termes de la triade qui peut permettre d'en définir la notion, structure-périodicité-mouvement.

² Précisons que Carpentier s'intéressait déjà au rythme des villes dans ses chroniques de jeunesse comme « El ritmo de Madrid », où c'est plutôt le rythme de vie des madrilènes qui est décrit. Il s'agit d'un des sous-titres de la chronique du 11 février 1934 (dans *Carteles*), « Crónicas de un viaje sin historia. Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura », in *Crónicas*, tome II, *op. cit.*, pp. 170-177. On remarquera, signe précurseur de ses futurs romans, la récurrence chez Carpentier de chroniques dédiées aux villes et à la description de leur atmosphère, leurs recoins, leurs particularités ou habitudes. Ainsi en témoignent par exemple « Rincones de París que no conocen los turistas », « Descubrimiento del Mediterráneo. Cannes, ciudad lujosa » puis « Niza, ciudad pintoresca », « Introducción al conocimiento de Bruselas », « Imágenes de Toledo », « El barrio de San Sulpicio », « Rouen, ciudad museo », « Brujas, ciudad de brumas », etc. Sans oublier le précieux essai sur La Havane et son architecture, *La ciudad de las columnas* (1964).

d'universalisation de la description locale – ici, parisienne – chez Carpentier, par rapprochement avec des lieux géographiquement très éloignés : très vite, la particularité rythmique de Paris est assimilée à celle de La Havane (« tan incontables como lo eran las columnas de La Habana »). Même profusion, même répétition, mais toujours variée, non plus du balcon mais de la colonne dans l'espace urbain, qui en devient sa marque emblématique. Il s'agit évidemment d'une autoréférence de Carpentier à *La ciudad de las columnas* d'une part et, d'autre part, une façon de rappeler au lecteur la passion d'Enrique pour l'architecture coloniale, déterminante pour la fin du roman en tant que mission révolutionnaire, on l'a vu. On comprend mieux alors pourquoi Carpentier prend soin de préciser, en passant, le titre exact d'un précieux cadeau que lui fait sa cousine Teresa : le *Traité de la perspective* de Vredeman de Vries¹, « (edición de La Haya, de 1605) » (La CP, p. 509). En effet, dans tous ses écrits, cet architecte flamand a discuté longuement sur les ordres des colonnes définis par Vitruve :

Les ordres de colonnes ont été traités à partir de 1565, année où paraissent *Dorica, Ionica et Corinthia, Composita*, tandis que *Tuscana* ne paraît qu'en 1578. En 1568, Vredeman de Vries publie *De Artis Perspectivae (Recueil d'exemples de perspective)*, qui se penche sur des édifices et des groupes d'édifices, puis, en 1604/05, un manuel en deux volumes sur la perspective appliquée à la construction. En 1606/07, il aborde à nouveau les ordres de colonnes en collaboration avec son fils [...]. Dans *Theatrum Vitae Humanae (Le Théâtre de la vie humaine, 1577)*, publié la même année que l'*Architectura*, Vredeman de Vries a attribué les ordres de l'architecture à six âges de la vie, l'ordre composite étant attribué à l'enfance, tandis que pour la vieillesse, il invente un nouvel ordre "ruineux". Avec ses premiers livres sur les ordres de colonnes, Vredeman de Vries ne cherche pas à contribuer à l'amélioration de la théorie vitruvienne appliquée au strict domaine de l'architecture, son propos est au contraire de la rendre accessible aux peintres, sculpteurs, menuisiers et ébénistes, en enrichissant chaque ordre de variantes ornementales, c'est-à-dire en les combinant avec l'ornement néerlandais de son époque².

Enrique est tellement obnubilé par les colonnes de La Havane que l'image qu'en retient Vera d'après sa description est la suivante :

Quien ahora me habla evoca la ciudad de su infancia, ciudad de **muchas columnas, infinidad de columnas, columnas en tal demasía**³ -según él- que pocas ciudades en el mundo podrían aventajarla en eso, sin saber acaso que existen -¡tan ligadas a mi pasado!- otras alineaciones de **columnas, innumerables columnas**, en fachadas y peristilos clásicos [...] de

¹ Voir l'Annexe II.1.1. Noms de l'architecture dans La CP.

² « Hans VREDEMAN DE VRIES (1526-1609) », chapitre de l'ouvrage collectif *Théories de l'architecture de la Renaissance à nos jours*, Cologne, Taschen, p. 502.

³ On retrouve encore le rythme ternaire, avec sa caractéristique amplification à travers les « quantificateurs » qui renforcent l'intensification sémantique des termes : muchas (2 syllabes métriques) ; infinidad de (5) ; en tal demasía (6).

Petrogrado. (La CP, I, 2, p. 120, nous soulignons)

Tout comme les balcons de Paris renvoyaient aux colonnes de La Havane, une nouvelle correspondance se crée encore ici, dans l'esprit de Vera maintenant, entre la capitale cubaine et une autre ville située aux antipodes, Saint-Pétersbourg et ses colonnes. Ainsi, la narration relie systématiquement en cascade plusieurs villes fondamentales du roman par le fil de la culture : ailleurs ce sera la Place des Vosges parisienne qui sera comparée à son tour aux villes latino-américaines, cubaines ou mexicaines notamment (Cuernavaca, au Mexique, p. 163), à cause de ses arcades dont la forme et la couleur ocre rouge font penser à l'architecture coloniale typique.

Trois constantes se dégagent donc de ces premières descriptions de la ville : l'existence pour chacune d'elle d'un trait caractéristique distinctif et presque définitoire, d'une part ; la systématique prolifération de l'élément en question, décliné dans une gamme infinie de variantes, qui tend à une certaine saturation de l'espace, d'autre part ; et enfin, la tendance de cet attribut à rapprocher deux héros a priori trop distants culturellement (la Russe, le Cubain), mais dont l'affinité des références urbaines favorise la communication dès le début. C'est évidemment l'un des messages du roman, une sorte de nécessaire « mondialisation » généreuse de la culture, sur laquelle se fonde l'harmonie des sociétés et des peuples, par les arts, par le métissage, par le brassage culturel dépassant les races, les classes sociales ou les clivages politiques.

À côté du signe distinctif principal de la ville apparaît souvent un élément caractéristique secondaire¹, telle l'omniprésence des grilles et fers forgés, sous toutes leurs formes, dans les rues de La Havane :

[...] y andando, andando, andando siempre [...] llegaba al barrio de Cristina, herrumbrosa capital de la chatarra, baratillo de hierros parados, acostados, plantados, hincados, torcidos o enredados -amontonamiento de verjas, cancelas, portafaroles, guardavecinos y guardacantones, revueltos con automóviles sin ruedas, motocicletas cojas, rengos velocípedos, camas vencidas, en un desparramado emporio de charnelas mohosas, tibores mellados, marañas de alambre y calderos de de mil agujeros... (La CP, III, 17, p. 332).

On retrouve la même technique d'écriture accumulative, adjectivale, à rythme binaire, ternaire ou quaternaire que dans les autres descriptions urbaines.

¹ Presque toutes les villes importantes du roman présentent, à côté de la marque dominante, un ou deux autres signes particuliers, structurant "binairement" ou "ternairement" leur "rythme" spatial : pour Paris, ce sont les cheminées ; pour La Havane, les fers forgés ; pour New York, nous allons le voir, la foule du métro.

Carpentier reprend en réalité l'association des deux caractéristiques de La Havane (colonnes et fers forgés) déjà soulignée dans *La ciudad de las columnas* ainsi que, plus tard, dans une conférence radiophonique de 1966 :

Decíamos que La Habana es una ciudad que posee columnas en número tal que ninguna población del continente, en eso, podría aventajarla. Pero también tendríamos que hacer un inmenso recuento de rejas, un inacabable catálogo de los hierros, para definir del todo los barroquismos siempre implícitos, presentes, en la ciudad cubana¹.

Finalement, ces fers forgés de La Havane renvoient à leur tour aux innombrables rambardes des balcons parisiens, à l'origine de tout cet enchaînement d'évocation des villes... La boucle descriptive qui enchaînait les rebondissements culturels urbains se referme sur elle-même.

Le système de correspondances dans le roman ne se limite pas à cette circulation ou propagation d'ondes culturelles d'un continent à l'autre, mais figure aussi les flux cycliques de l'Histoire internationale. Vera rapproche à plusieurs reprises deux autres marqueurs qui ponctuent quotidiennement la vie urbaine russe et cubaine : le rituel coup de canon quotidien (La CP, p. 647), à midi pile depuis la forteresse Pierre et Paul de Saint-Pétersbourg et à vingt-et-une heures précises depuis la forteresse de San Carlos de la Cabaña sur le Morro de La Havane, toutes deux au bord de la mer (la Baltique, à l'embouchure de la Neva, et l'Atlantique, dans la Mer des Antilles). Une première fonction de la récurrence de ce détail est de révéler la progressive appropriation de la terre cubaine par l'héroïne, qui se sentira de plus en plus antillaise, comme par osmose avec l'environnement. Mais ces coups de canon en écho sont aussi, bien sûr, les symboles annonciateurs de l'Histoire, précurseurs de la Révolution tantôt russe, fuie par la jeune Vera (tous ses souvenirs de Russie sont prérévolutionnaires, celui du coup de canon y compris), tantôt cubaine, à venir, à laquelle cette fois-ci la femme mûre n'échappera pas.

Il est significatif de noter, d'ailleurs, que dans les deux contextes, le coup de canon est une mesure fiable du temps, qui sert à remettre les pendules de Vera à l'heure : Madame Christine à Saint-Pétersbourg et Enrique à La Havane l'invitent à y caler sa montre, insinuant qu'elle vit décalée par rapport à son temps (ce qu'elle avoue volontiers). Le détail annonce symboliquement que le temps (celui de l'Histoire) va la rattraper. En effet, d'autres percussions, d'autres coups donc,

¹ Alejo CARPENTIER, *La cultura en Cuba y en el mundo*, La Havane, Letras cubanas, 2003, p. 150.

annoncent la répercussion du choc de la Révolution russe à Cuba. A l'instar du gong, le heurt – notamment des tambours – est symbole de rupture, de changement, ou simplement avertissement d'un événement important : c'est le cas des rythmes musicaux du russe et prérévolutionnaire *Sacre du printemps* de Stravinsky, chorégraphié par Nijinsky sur la base de martèlements répétés du sol avec les pieds qui, ajoutés aux percussions, renforcent le motif du coup. C'est en pleine agitation révolutionnaire de 1917 – le moment choisi par Carpentier est évidemment signifiant – que Vera entend parler pour la première fois de ce ballet, à Saint-Pétersbourg, et sa réutilisation des rythmes dans une version afro-cubanisée du ballet, à La Havane cette fois-ci, en 1957, apparaît comme un vecteur annonciateur de la Révolution cubaine, aboutissant deux ans plus tard.

On voit bien que l'espace urbain, dans la narration de Vera, est souvent prétexte à relier Cuba à la Russie (c'est encore vrai pour Baracoa, comme nous verrons ci-dessous), culturellement, socialement et historiquement. La danseuse, absolument rétive – en apparence – à toute Révolution, qu'elle exècre depuis petite, incarne paradoxalement la continuité de l'Histoire qui se fera malgré elle, mais symboliquement à travers elle, presque à son insu, suivant sa propre trajectoire vitale.

Soulignons encore, pour conclure sur La Havane, que lorsque Enrique retrouve sa ville, il procède à une localisation référentielle précise en ayant recours, très logiquement en raison de son métier, à des éléments architecturaux (places, monuments, statues...). S'y promenant pour s'en imprégner à nouveau, il offre la visualisation géographique précise de son parcours :

Siempre tuve una especial predilección por la vieja Calzada de la Reina, cuyo ancho camino en ascenso conducía de la empenachada estatua de la India Habana, puesta sobre una blanca fuente de cuatro delfines, a un Rey Carlos Tercero, de nariz roída por un herpes musgoso, cuyos armiños de mármol señoreaban un ámbito situado entre el Globo Terráqueo de la Gran Logia y la altísima flecha neogótica de la iglesia del Sagrado Corazón. Y, con renovado gusto andaba yo aquella mañana entre la Cacica Taína de hermosos pechos y el Monarca que hubiese posado para Goya [...]. (La CP, IV, 21, p. 385)

Il associe la sculpture du XIX^e siècle (fontaine de « La India » et statue du roi espagnol Charles III) à l'architecture des années 1920 (la Grande Loge maçonnique de Cuba, effectivement surmontée d'un globe terrestre sur son toit, contrastant avec le clocher effilé – « altísima flecha neogótica » – de l'église « del Sagrado Corazón de Jesús »), pour retracer un parcours très précis qui le mène de

La Habana Vieja jusqu'à la colline de l'Université en passant par le quartier de « Centro Habana ». Partant du Capitolio, le héros longe donc d'abord l'avenue « Calzada de la Reina » (aujourd'hui « avenida Simón Bolívar »), puis l'avenue « Carlos III » (aujourd'hui « Salvador Allende ») qui la prolonge¹, formant une véritable artère de la ville. En réalité, cet itinéraire et les monuments qui le ponctuent ont, encore une fois, une valeur plus symbolique que simplement référentielle. Ces statues, toutes deux érigées à leur place actuelle presque en même temps (en 1837 et 1835 respectivement), règnent littéralement (« señoreaban un ámbito ») sur un vaste territoire urbain puisqu'elles représentent des personnages royaux : appelée aussi « Fuente de la Noble Habana », la « Fuente de la India » représente une reine indienne (« Cacica Taina », du nom de l'ethnie indigène, les *Tainos*, existant à Cuba avant l'arrivée des Espagnols) montée sur quatre dauphins de marbre, tandis que le monarque espagnol (désigné aussi par un portrait de Goya²) pose dans son habit de monarque. Très contrastées (par leurs habits, notamment), les deux statues symbolisent et condensent donc aussi le passé préhispanique et colonial de Cuba et de l'Amérique Latine tout entière : face à la fière et intacte reine indienne, le visage de Charles III est au contraire rongé par un « herpes musgoso », soulignant peut-être la décadence qui marque la dynastie, si bien perçue et représentée par Goya, d'où l'évocation conjointe du tableau. Tout un jeu d'oppositions se tisse d'ailleurs dans ce bref passage apparemment anodin, comme pour englober la diversité « baroque » de la réalité latino-américaine : roi/reine, manteau d'hermine/seins nus, Indiens/Espagnols, sphère/aiguille, Franc-maçonnerie/religion catholique, art déco/néo-gothique...

II.4.1.2. Autres rythmes spatiaux des grandes capitales

Enumérons rapidement les marques caractéristiques des principales autres villes traversées. Nous avons déjà ébauché (voir *supra* p. 337) le portrait négatif qu'Enrique fait d'une New York saturée de publicité agressive, omniprésente (panneaux lumineux, slogans, affiches, *jingles*, pancartes, enseignes), envahissant

¹ Dans son essai *Del acoso a La consagración. La Cuba del siglo XX en la novelística de Alejo Carpentier*, Madrid, Editorial Vision Net, 2003, pp. 18-20, Armando CRISTÓBAL souligne la similitude entre les trajets des deux protagonistes dans La CP et *El Acoso*, précisément le parcours que nous venons de décrire.

² Par exemple *Carlos III en traje de cazador* (1786-88) de Francisco de Goya, voir Annexe II.2.2. Il ne peut s'agir du portrait de Carlos IV par Goya, comme propose García Castro, puisque Enrique parle toujours du même roi que la statue.

l'espace visuel et sonore des rues (La CP, pp. 410-11). Le thème de l'enfer de la mégalopole, déjà dénoncé par le héros de *Los pasos perdidos*, est donc repris dans La CP, accompagné du même stress insoutenable, mais amplifié par cette forêt oppressante de gratte-ciels, tous différents, à la fois fascinants et terrifiants, gigantesques temples modernes du rite du commerce et des affaires :

Y los famosos **rascacielos** -a veces hermosos, cuando se les consideraba como **unidades sin contexto**- se erguían en medio de todo ello como mundos cerrados, ufanos de sí mismos, aislados en su propia unicidad, en un "en sí, para sí", podría decirse -usándose del término hegeliano- que desconcertaba cualquier apetencia o necesidad de armonía. Nada tenía que ver **este rascacielos** con el otro, clausurando a los humanos en sus entrañas egoístas de mundo aparte, con vías verticales de sótano a techo, cuyas calles interiores se adicionaban, unas sobre otras, sin salida posible a lo circundante. (La CP, IV, 22, p. 409)

Enrique, en architecte avisé, se faisant l'écho direct de Le Corbusier qui s'appuya sur son observation de New York pour élaborer ses principes de la *Ville radieuse*¹, y voit l'anti-thèse de la ville du futur :

El aprendiz de arquitecto que en mí vivía se interesaba grandemente por New York -era imposible que fuese de otro modo-, pero, más que nada, por lo que llamaba su *aspecto teratológico*. Ahí se planteaban, por vez primera, problemas sin precedente en la historia de la arquitectura; pero, en lo hecho, en lo visible y tangible, era la ciudad una ilustración de *todo lo que no debía hacerse* en un futuro regido por alguna sensatez urbanística. (La CP, IV, 22, p. 408)

La ville en devient monstrueuse d'inhumanité, « tératologique ». Il n'est d'ailleurs pas fortuit que le narrateur architecte Enrique se fasse l'écho du narrateur musicien des *Pasos*, rendant compte des rapports qui unissent leurs deux métiers artistiques : ces deux professionnels, privilégiant soit l'image soit le son, sont sensibles aux expressions du rythme urbain, toujours attentifs aux structures, aux harmonies, ou aux écarts. Carpentier souscrit pleinement à la conception de la musique comme architecture sonore². Le signe particulier secondaire du New York de La CP est d'ailleurs encore un rythme, celui du métro aliénant et de ses voyageurs, sorte de *topos* de la grande ville fourmilière.

Sus flujos y reflujos multitudinarios se iniciaban muy de mañana, con la horda de oficinistas salida del *subway*, venida por tren de los suburbios que, cada día, se apresuraba hacia sus oficinas, **empujando, atropellando**, a quien se le atravesara en el camino, movida por la angustia siempre renovada

¹ Voir nos commentaires *supra*, sur cet essai de Le Corbusier, dans notre Première Partie, p. 237.

² Voir aussi, de Benito PELEGRÍN, « Réflexions sur l'architecture et l'architexture chez Alejo Carpentier. Théorème et mélodie », in Daniel MEYRAN [dir.], *La Représentation de l'espace hispano-américain : Los pasos perdidos de Alejo Carpentier et la Voragine de José Eustasio Rivera*, Merges, Spécial concours, CRILAUP Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 43.

de no llegar a tiempo [...]. Y, al crepúsculo, era **la avalancha, el *rush***, de toda una empleomanía **exhausta, agotada, exprimida** que, con caras de gente que maldice la hora en que la parió su madre, corría, corría siempre, -en espera de las carreras de mañana, y de pasado mañana, y del mes que viene, y del año próximo- hacia las bocas de los *subways*, etc. etc. etc., **empujando, pisoteando, atropellando**, mientras en lo alto, arriba, abajo, en aparatos de radio, en altavoces, sonaban, tal canto de vida y esperanza, las notas iniciales de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven [...]. (IV, 22, pp. 411-412, nous soulignons)

À Caracas, le rythme n'est pas plus paisible. En pleine expansion, une frénésie de la construction s'y déploie : ce sont les innombrables *bulldozers* qui rythment le paysage urbain, qui l'envahissent, qui l'agressent même, au sens spatial et sonore. Telle une féroce meute de *bulldogs* – le préfixe commun <*bull*>, taureau, insiste sur la détermination et la ténacité des engins –, occupés continuellement à détruire pour reconstruire, ces *bulldozers* polluent de leurs « bruits et mouvements rituels » la ville entière, créant une « symphonie » cacophonique de percussions.

Temprano [...] empezaban a gruñir, ladrar, atacar a dentelladas, morder la tierra, los implacables *bulldogs-bulldozers*, desatados por docenas, con sus carlancas de hierro, en todos los ámbitos de la población [...], en un estruendo de motores, frenazos, marcha atrás, marcha adelante, aludes caídos de las mezcladoras [...]. Los contratistas, inversionistas, banqueros, arquitectos, ingenieros, maestros de obra, estaban poseídos por una furia de destruir, construir, volver a destruir para volver a construir [...]. Los *bulldozers*, furibundos en sus acometidas, concertados en el ataque, gozosos de derribar, la emprendían [...] con las viejas mansiones mantuanas, hincando garfios en los zaguanes, levantando tejados, arrancando los dragoncillos esquineros, metiendo sus orugas metálicas en los patios del granado y del tinajero, deteniéndose para resoplar un rato [...]. Y ya entraban en la atronadora sinfonía las percusiones de los martillos eléctricos, el bufido de las aplanadoras, los silbatos de los capataces, las cargas de dinamita que, intermitentes, ponían la desazón, a todas horas, en los pechos desprevenidos. (La CP, Interludio, 34, p. 606)

Le seul contrepoin t à cette inhumaine invasion sont les œuvres d'art admirées dans les riches demeures des bourgeois où sur le campus universitaire, déjà évoquées dans notre analyse (voir *supra*).

II.4.1.3. Baracoa hors du temps et de l'espace

Les rapprochements culturels insolites réapparaissent lorsque Vera, à la fin du roman, assimile Baracoa à Londres... deux villes insulaires, certes, mais on passe de la Grande-Bretagne à l'extrême pointe orientale de Cuba ! Dans ce cas, ce ne sera plus un élément architectural qui dominera mais -particularité du regard

de Vera, cette fois – un accessoire, les parapluies. Une « omniprésence de parapluies » (La CP, p. 659), spécifique, selon la danseuse, du « style britannique » qu'elle connaît bien depuis sa formation à Londres, adolescente. Cette référence lui permet sans doute de se repérer, grâce à des éléments connus, dans ce nouveau recoin isolé du monde, complètement dépourvu, selon elle, d'un quelconque style, ou plutôt doté de ce « *style sans style* » qui caractérise selon Carpentier beaucoup de villes latino-américaines.

En esos días -y sólo la lluvia suele hablarme a veces de tiempos idos- no sé por qué recuerdo el primer acto de *Pygmalión*, el paraguas de Erik Satie, los paraguas arrojados por centenares, a modo de telón, al final del ballet que fuese inspirado a Salvador Dalí, por los delirios y la muerte de Luis de Baviera... (La CP, VII, 35, p. 623)

Mettre l'accent sur un "accessoire", pour une chorégraphe qui ne vit que pour le spectacle, n'est pas anodin, et souligne la polysémie du terme : l'accessoire de toilette pour piétons (ceux des habitants de Londres ou de Baracoa, ou bien le fameux parapluie d'Erik Satie¹) devient attribut de costume théâtral ou élément de mise en scène, puisque Vera évoque justement le décor de théâtre (*Pygmalion*) puis de ballet (*Bacchanale*)². Cette vision très scénographique de la ville devient donc un peu le pendant de celle de Weimar par Enrique³.

Le lecteur peut être à première vue un peu surpris de l'importance que prend ce détail du parapluie dans les descriptions de Baracoa. Il faut dire que ce lieu totalement étranger pour Vera, sorte de bout du monde presque oublié de la planète, complètement neutre par rapport à son vécu, se prête à la focalisation sur un élément particulier qui attire son attention. Il est par ailleurs extrêmement propice aux réminiscences du passé remontant à sa carrière d'interprète et même à sa plus tendre enfance – sa ville natale de Bakou, la mer, le sable⁴, la pluie, les

¹ Cité par allusion à son légendaire parapluie qui, avec son chapeau melon, constituaient les imperturbables accessoires de son allure de "fonctionnaire bourgeois".

² Vera fait allusion au premier acte de *Pygmalion* (d'abord pièce de théâtre G. B. Shaw, en 1913, devenue film célèbre, *My Fair Lady*, en 1964), lui associant la vision des piétons courant sous la pluie et la célèbre scène chantée « the rain in Spain », dansée avec des parapluies. Elle évoque ensuite les parapluies accessoires de scène du ballet *Bacchanale* (sans en citer explicitement le titre). Cette production des Ballets Russes de Monte Carlo de 1939, fantasmagorie surréaliste de L. Massine sur la musique du *Tannhäuser* de R. Wagner, autour du célèbre mécène de ce dernier, Louis II de Bavière, fut effectivement scénographiée par Dalí (décors et costumes). Ajoutons que ce Louis II de Bavière se noya, probablement suicidé, entraînant dans la mort son docteur dans le lac qui bordait le château dans lequel il était consigné, par une nuit d'orage : ceux qui le cherchaient étaient abrités sous de nombreux parapluies, scène saisissante du film *Ludwig. Le Crépuscule des dieux* (1973) de Visconti, que Carpentier ne pouvait ne pas avoir vu.

³ Voir *supra*, dans cette Deuxième Partie, le chap. I.2.1. Weimar : macabre mascarade, p. 385.

⁴ Voir *supra* nos commentaires sur les réminiscences d'enfance de Vera, dans cette Deuxième Partie au chap. I.1.2. Reflets proustiens du monde réel, p. 346.

cultes religieux... Carpentier n'a pas choisi l'endroit au hasard pour y faire échouer son héroïne, en dehors du fait qu'il s'est inspiré de l'histoire de la "vraie" Russe de Baracoa. À travers sa narratrice, il met en premier lieu l'accent sur la valeur symbolique de cette ville – Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa de son nom complet –, puisque ce fut la première fondée en 1511 par les conquérants espagnols de l'expédition de Diego Velázquez, symbole donc du premier point de contact entre Européens et autochtones, que Vera réincarne en quelque sorte par son regard neuf d'Occidentale.

¿Dónde estoy en realidad? No lo sé, como no lo sabía el Gran Almirante de Isabel y Fernando, cuando se asomó a las arenas negras de "Porto Santo" y acaso conoció los peculiares tirabacones de estas costas, dicen que allá a fines del año 1492; no lo sé, como no lo sabía tampoco un modestísimo colono extremeño, aclimatador de ovejas y de ganado, [...] un tal Hernán Cortés que un día, cansado de ser chupatintas de gobierno en un villorio de indios baracoas, había cambiado su ocupación por otra, evidentemente más lucrativa, conseguida en la gran Tenochtitlán de México. (La CP, VII, 35, p. 623)

J. Rodríguez Puértolas précise en note (n°579, p. 623) que Christophe Colomb (« l'Amiral » dont il s'agit ici) et les siens restèrent à Porto Santo (dans la Baie de Baracoa) lors de leur premier voyage en 1492. Carmen Vásquez¹ ajoute qu'Hernán Cortés, le futur Conquistador du Mexique, fut le premier *hacendado* de Cuba à Baracoa, où eurent lieu les premiers mariages espagnols et les premières répartitions d'*encomiendas*². La chercheuse analyse donc le parallélisme entre l'oubli, l'anonymat complet et la pauvreté dans lesquels a sombré cette ville – si illustre et importante à ses débuts – lors du transfert de la capitale de l'île à Santiago en 1514, et la chute que vit Vera, personnelle et sociale, plongée désormais dans un isolement complet vis-à-vis de la réalité cubaine. L'isolement de Baracoa (« lo último » dans la bouche de Vera ; La CP, p. 621) se manifeste d'ailleurs par l'absence même de route qui la relie au reste de l'île, qui ne fut construite qu'après la Révolution de 1959. C'est donc une ville hors de l'espace, du moins l'espace géographique des cartes (« a menudo olvidado por los mismos tratados de geografía », p. 626), et difficilement identifiable :

Y diré que estos paraguas de Baracoa, por lo fuera de lugar bajo este cielo, acaban por destruir en mí toda noción de ubicación geográfica. (La CP, VII, 35, p. 623)

C'est également une ville hors du temps (« nada, aquí, está fechado », « aquí

¹ Carmen VÁSQUEZ, « Enrique y Vera en *La consagración de la primavera* », *art. cit.*, p. 96.

² Institution de l'Amérique espagnole selon laquelle la Couronne délégait des droits et des devoirs à un conquistador sur un groupe d'Indiens.

los relojes y cronómetros pierden su autoridad »¹, p. 621 ; « Vivía, una vez más, fuera de la Época », p. 627), et même hors de la culture et de la civilisation puisque aucun style architectural n'est identifiable par Vera (« ni las casas, ni la iglesia parroquial, siquiera, tienen estilo », p. 621).

II.4.2. Danse et architecture, arts de la construction

De nos premières analyses sur la description des villes, on pourrait conclure qu'Enrique et Vera offrent des visions différenciées des espaces urbains, modelées par leurs disciplines respectives, la danse et l'architecture. Enrique semble poser un regard plus technique, de spécialiste, sur la nature des édifices, leur fonction, leur esthétique, leurs caractéristiques structurales, leur agencement dans la ville, tandis que Vera, imprégnée de la scène, en montrerait une perception théâtralisée, scénographique et décorative (au sens scénique), alliant couleurs, formes et sons, en vue de l'insertion potentielle de corps en mouvement. Ainsi, l'architecture et la danse, tout en réfléchissant toutes deux sur la mise en espace, semblent offrir une conception radicalement divergente de la ville, reflet de leurs missions et ambitions respectives. En effet, l'une construit des œuvres solides, stables, pérennes, l'autre ne produit que des constructions éphémères ; l'une conçoit des espaces ou les aménage et les rythme pour les déplacements des corps, l'autre part du mouvement du danseur pour habiter l'espace par le rythme.

Or, nous avons vu précédemment que les deux types de discours (théâtral, plastique, ou plutôt architectural, urbanistique) peuvent être interchangeables entre les deux narrateurs : les exemples de la théâtralisation de Weimar ou du Malecón de La Havane par Enrique en sont la preuve la plus convaincante². Vera, quant à elle, s'approprie parfois les technicismes architecturaux d'Enrique pour nous dépeindre à son tour La Havane, même si le but n'en est pas une analyse professionnelle et que son discours reste imprégné d'une profonde sensibilité plastique, autour des jeux de lumière (les inévitables feux de la scène !) et des couleurs :

[...] el esplendoroso invierno caribe [...] establecía una nueva escala de

¹ On peut y voir un parallèle avec le héros de *Los pasos perdidos* qui, en s'enfonçant plus avant dans la forêt amazonienne, perd la notion du temps, se libère de la tyrannie des montres et des *tempos* des partitions musicales. Voir Benito PELEGRÍN, *Alejo Carpentier : Écrire, décrire l'Amérique*, op. cit. Partie I, "Temps pressé, tempo oppressé".

² Nous renvoyons *supra* aux chap. I.2. Le Théâtre de la société selon Enrique, en particulier aux chap. I.2.1. et I.2.2 sur Weimar et La Havane, pp. 385 et 394.

valores entre las construcciones y perspectivas, volúmenes y distancias. Luz sin espesor ni vibraciones, [...] que comunicaba un estricto rigor al trazado de las sombras -proyecciones- de una columna, de una cornisa, de un vaso de estampa romana erguido en el esquinero murillo de una azotea empavesada de sábanas y manteles puestos a secar. [...] parecía que los edificios giraran en torno mío, mostrándoseme desde todos sus ángulos -como en ciertos cuadros de Braque y de Gris mostraban los objetos la totalidad de sus facetas. Barroca en espíritu, la Habana se me hacía cubista en la luz de un mitigado e indulgente bóreas que se afirmaba en un descenso de pocos grados en la temperatura [...]. (La CP, V, 30, p. 537)

Cette belle page sur La Havane « cubiste » serait tout à fait attribuable à Enrique – on se souvient de ses longues réflexions sur Braque et Gris –, comme si les discours des deux héros se fondaient parfois en un seul, celui de l’auteur en réalité, qui crée l’artifice du dédoublement à travers ses deux narrateurs. Le regard de Vera s’attache surtout aux droites, aux tracés, aux volumes et globalement à la géométrie, pour aboutir à cette vision fragmentée de la ville, aux lignes saillantes, qui devient tableau. On croirait entendre encore Enrique détailler chaque ornement, chaque ligne architecturale, chaque angle, chaque jeu d’ombres et de lumière sur les objets.

De même, dans la pénombre inquiétante des rues de Valence, Vera nous avait livré une description très “architecturale” de la ville :

Noche de edificios **sin caras, sin edad, sin estilo**, con inesperados **salientes**, borrosos **adornos**, una que otra **reja**; noche de esquinas confundidas en sus negruras, de calles que no son calles porque no salen de nada visible para conducir a nada visible. Las casas pequeñas -o acaso más antiguas- parecen achatarse sobre el suelo, acercando repentinamente a mis ojos extraviados el perfil **de un alero, de un sobradillo, de una cornisa**; las construcciones mayores se pierden en lo alto, **sin fronteras, sin deslinde, sin contornos** - sin más realidad que su realidad de mole, de pisos sobre pisos, muchos pisos, no sé cuántos pisos. (La CP, I, 2, p. 106, nous soulignons)

Si les maisons s’humanisent devant la peur (« parecen achatarse sobre el suelo »), elles n’en gardent pas moins leurs spécificités ornementales techniques surprenantes dans la bouche d’une Vera attentive au « style » architectural : « con inesperados salientes, borrosos adornos, una que otra reja » (des saillies inattendues, des ornements flous, une grille de-ci, de-là) ; « de un alero, de un sobradillo, de una cornisa » (d’un avant-toit, d’un auvent, d’une corniche).

On peut alors admettre, à la lumière de ces exemples, que l’espace de la ville permet un croisement des deux disciplines de nos héros ; elle établit une sorte de « pont » entre leurs cultures et leurs passions respectives. Cela permet aussi de réinterpréter la fascination d’Enrique pour Le Corbusier et le Bauhaus comme manifestation de ce croisement, de cette interpénétration disciplinaire,

proche des préoccupations de Vera dans son métier : l'architecte suisse ancrerait sa théorie dans le corps, comme les anciens Grecs (le concept du Modulor, on l'a vu, à échelle du corps humain), tandis que les maîtres du Bauhaus donnaient une place importante aux disciplines corporelles ou d'art vivant (danse, scénographie théâtrale expérimentale¹), intégrant tous les arts dans chaque projet avec une réflexion sur le *design*, rêvant d'allier art et technique en s'appuyant sur le rythme des corps en mouvement, ce qui est « l'esprit » qu'Enrique veut retrouver dans sa propre création. Quant à Vera, une formule discrète au tout début du roman, introduisait dès la première page ce rapprochement entre danse et architecture, qui est peut-être l'un des axes de l'œuvre. La danseuse est plongée dans une rêverie qui la projette sur une scène, s'immobilisant après une série de dix-huit *fouettés*² cadencés :

[...] marcar mi regreso a una **efímera inmovilidad de estatua** que busca la **inmovilidad de la estatua en el inseguro equilibrio** -aquietamiento aparente- de músculos que se fatigaron en la lanzada, sosteniendo un pecho que mal contiene sus apresurados respiros, sus palpitos subidos a la garganta, con los brazos repentinamente alzados sobre la cabeza en **ojiva temblorosa y endeble**. (La CP, I, 1, p. 95, nous soulignons)

Vera cherche ici l'effet produit par le paradoxal "mouvement immobile" d'une statue, idéal de beauté et d'illusion de vie, sans trace de l'effort physique qui enlaidit la grâce, comme dans ces merveilleuses statues baroques qui semblent animées malgré leur fixité. C'est tout l'art de l'apparence et de l'artifice pour atteindre la beauté (« *aquietamiento aparente* »), et c'est aussi, chez Vera, la préoccupation strictement inverse du sculpteur devant son matériau, bloc inerte de marbre ou de pierre où il faut insuffler vie et mouvement : elle doit, au contraire mais selon des principes symétriquement équivalents, donner l'illusion de l'inertie au corps mobile. Le nœud de l'analogie est l'immobilité majestueuse, à la différence près que l'immobilité dans la danse n'est qu'un état de passage (« *efímera inmovilidad* », « *inseguro equilibrio* »), tandis qu'en sculpture ou en architecture, la stabilité est le principe clé. On perçoit là l'écho de *L'Âme et la danse* (1921) de Paul Valéry, dialogue socratique dont Carpentier tire une

¹ Voir *supra* nos remarques sur Oscar Schlemmer, professeur au Bauhaus, p. 241. On peut citer aussi Adolphe Appia et sa notion « d'espace rythmique vivant » grâce à l'interaction avec les corps en mouvement. Ces artistes s'inspiraient des théories d'Emile Jacques-Dalcroze (exprimer le rythme de la musique par le corps et les relier à l'espace, comme on l'a vu) et de Rudolf Laban, qui forge le concept de « kinesphère » défini dans sa *Choreutique* (1939) : « *Il est probable que la danse et l'architecture soient les arts principaux de l'homme d'où sont issus les autres arts* ». Pour ce dernier, danser revient à sculpter l'espace (créer des formes) et à être sculpté dans l'espace (se laisser mettre en forme par lui).

² Voir l'Annexe II.3.3. Vocabulaire de la danse.

épigraphe (pour la VII^e partie de La CP, p. 619), qui parle d'une « marche monumentale » de la danseuse puis, à travers une phrase de son personnage Socrate : « Je contemple cette femme qui marche et qui me donne le sentiment de l'immobile »¹. Nous y reviendrons plus bas.

Ensuite, au lieu d'évoquer la position classique des bras “*en couronne*” pour terminer sa variation sur scène – pose très sculpturale s'il en est –, Vera opère un glissement volontaire vers « l'ogive », qui traduit peut-être mieux la figure un peu allongée et pointue que forment les bras levés de la danseuse. Mais le terme assimile surtout la pose au sommet d'une clé de voûte, qui soutient des tonnes de pierre exerçant des pressions opposées, et qui s'écrouleraient sans l'équilibre de la croisée d'ogive. Symbole de l'architecture gothique, support de la structure des immenses cathédrales, l'ogive synthétise parfaitement la magie du rapport entre la pesanteur de la matière et l'élévation vers le haut : tout le pesant – et pourtant si aérien – édifice repose sur cet équilibre fragile de la poussée contradictoire des arcs annulée par la clé de voûte qui maintient l'équilibre des forces antagoniques. Belle métaphore architecturale, donc, pour figurer la danse comme oscillation permanente entre la mobilité et la stabilité, le poids et la légèreté, la force et la grâce, bref, comme un incessant arrachement à la pesanteur en somme, tout comme l'impression que produisent ces chefs-d'œuvre d'architecture. L'association symbolise aussi l'oscillation entre rythme et immobilité, caractéristique de certains édifices ou monuments, figurée ici par l'alternance des “tours fouettés” du ballet avec la pose (et pause) statique des bras en couronne. Elle annonce enfin, plus loin dans le roman, les évocations d'Anna Pavlova dansant *La Mort du cygne*, elle aussi entre l'immobilité et le mouvement puisque ses pas sont tellement imperceptibles qu'elle semble glisser sur la scène sans bouger, tout en suscitant des images architecturales : « *desplazándose en arqueada y despaciosa trayectoria* », « *evanescente arquitectura* » (La CP, p. 250).

C'est exactement l'un des messages d'*Eupalinos ou l'Architecte* (1923) de Paul Valéry, développant l'analogie entre la structure d'un corps vivant et la structure et l'ordonnance architectoniques². Voilà donc un élément déterminant

¹ Paul VALÉRY, *L'Âme et la danse*, in *Eupalinos, L'Âme et la danse, Dialogue de l'Arbre*, Paris, Gallimard, 1944, pp. 147-148.

² Remarquons aussi qu'André Levinson, après Valéry (dont on perçoit des échos aussi) mais bien avant Carpentier, fut friand des métaphores architecturales pour décrire la beauté de la danseuse, Pavlova en particulier, dans son célèbre texte « Anna Pavlova et la légende du cygne » compilé dans *La Danse d'aujourd'hui* de 1929. « La plénitude de la vie organique y tend vers l'abstraction des figures géométriques. Le corps devient volume. Son équilibre repose sur une charpente rectiligne. » (p. 42) ; « cette droite schématique de l'arabesque, son armature

qui vient enrichir cette interprétation interdisciplinaire des arts dans La CP, et dont on comprend alors la portée malgré sa discrétion dans le récit : Vera en fait une furtive allusion parmi ses livres de chevet, en tant qu'ouvrage suscitant donc son plus grand intérêt (La CP, p. 574). Que Vera s'intéressât à *L'Âme et la danse* de Valéry aurait été logique pour le lecteur, mais l'autre dialogue entre Socrate et Phèdre sur la vie et l'œuvre d'un architecte grec constructeur de temples, Eupalinos de Mégare, est surprenant parmi les lectures préférées de l'héroïne. Ce second dialogue socratique de Valéry traite en effet des rapports entre musique et architecture, et ne prend tout son sens dans La CP que dans cette perspective du croisement entre disciplines. Couplé avec *L'Âme et la danse*, qui reste extérieur aux narrateurs proprement dits, à l'état d'épigraphe, la leçon implicite d'*Eupalinos* est l'affirmation d'une essence commune entre danse et architecture par le lien de la musique, qui est en fait le pont les unissant, en plus de leur rapport à l'espace. Architecture de l'espace par le mouvement, musique visuelle, la danse relie aussi, à son tour, musique et architecture par le geste. Ces trois arts ont en commun de faire passer du chaos à l'ordre, de structurer leurs matériaux bruts (mouvements, pierres ou sons) pour créer un ensemble cohérent et rythmé dans le temps et dans l'espace. Citons, à titre d'illustration, ce que dit le Socrate de Valéry à propos de la comparaison entre musique et architecture :

Mais la Musique et l'Architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes ; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde ; ou bien comme les exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois¹.

Ce sont ces « formes et lois », rythme (répétition, intervalles, variation), mouvement, structure, qui permettent de fonder une correspondance entre musique, danse et architecture, trois arts en fonction, répétons-le, du temps et de l'espace. Phèdre, dans ce dialogue, avait initié la comparaison en parlant des temples d'Eupalinos, puis avait cité les paroles de l'architecte lui-même :

Il préparait à la lumière un instrument incomparable, qui la répandît, tout affectée de formes intelligibles et de propriétés presque musicales, dans l'espace où se meuvent les mortels. Pareil à ces orateurs et à ces poètes auxquels tu pensais tout à l'heure, il connaissait, ô Socrate, la vertu mystérieuse des imperceptibles modulations. Nul ne s'apercevait, devant une masse délicatement allégée, et d'apparence si simple, d'être conduit à une

géométrique se transforment chez la Pavlova en une ligne ondulée dont la beauté est saisissante » (p. 45) : les pages ici indiquées correspondent à la réédition du texte dans la sélection d'extraits d'André LEVINSON, 1929, *Danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990.

¹ Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l'Architecte*, in *Eupalinos, L'Âme et la danse, Dialogue de l'Arbre*, op. cit., p. 56.

sorte de bonheur par des courbures insensibles, par des inflexions infimes et toutes-puissantes [...]¹.

Et quand tu as parlé (le premier, et involontairement) de musique à propos de mon temple, c'est une divine analogie qui t'a visité².

Si l'on compare ces passages avec un autre fragment de Valéry, sur la danse cette fois, dans *L'Âme et la danse*, on comprend le lien intime qui unit dans l'esprit de l'écrivain l'essence des trois arts, auxquels il faudrait encore adjoindre la poésie³. Phèdre commente les mouvements de la danseuse Athikté et de ses compagnes :

Regardez-moi plutôt ces bras et ces jambes innombrables !... Quelques femmes font mille choses. Mille flambeaux, mille péristyles éphémères, de treilles, des colonnes... Les images se fondent, s'évanouissent... C'est un bosquet aux belles branches tout agitées par les brises de la musique ! [...] Qu'il est pur, qu'il est gracieux, ce petit temple rose qu'elles composent maintenant, et qui tourne lentement comme la nuit !⁴

Dans toutes ces citations, les arts se rejoignent par la puissance d'abstraction qu'ils recèlent – Valéry, dans *L'Âme et la danse*, n'assimile-t-il pas justement l'âme à la danseuse qui en matérialiserait l'essence, le fonctionnement et les aspirations ? –, tout en s'enracinant dans un réel bien concret, pierre, corps ou corde musicale. C'est le message de la réplique de Socrate, détournée – contextuellement et littéralement – dans l'épigraphe de La CP :

... esta mujer extrañamente desarraigada, y que se aferra a su propia sombra. VALÉRY (*El alma y la danza*) » (La CP, VII, p. 619)

Carpentier modifie les termes originaux, pour les besoins de la narration, en traduisant « se aferra a » (s'accroche à) et « sombra » (ombre)⁵, au lieu de « s'arrache de » et « forme », dans le texte initial de Valéry :

[...] cette femme bizarrement déracinée, et qui **s'arrache** incessamment de sa propre **forme** [...]⁶. (nous soulignons)

¹ *Ibid.*, p. 24.

² *Ibid.*, p. 39.

³ Rappelons que, dans La CP, Vera n'a pour livres de chevet, *Eupalinos* inclus (prose poétique), que des recueils de poésie.

⁴ Paul VALÉRY, *L'Âme et la danse*, in *Eupalinos, L'Âme et la danse, Dialogue de l'Arbre*, op. cit., pp. 141 et 143.

⁵ Nous examinerons ailleurs le but de ce glissement de « forma » vers « sombra » par Carpentier, signifiant pour le motif des ombres (les enfers) qui traverse tout le chapitre sur Baracoa introduit par l'épigraphe de Valéry. Voir *infra*, en Troisième Partie, le chap. I.3.1. Eurydice ou *Le Cimetière marin*, p. 636.

⁶ *Paul Valéry, L'Âme et la danse*, op. cit., p. 156.

Autrement dit, la danse est cet « acte pur des métamorphoses »¹, comme dit aussi le Socrate de *L'Âme et la danse*, la comparant encore ailleurs à la flamme ou à la mer, toujours changeante, sans cesse renouvelée, composant mille figures, évasion incessante d'elle-même. Raoul-André Pelmont interprète ainsi la signification de cette expression imagée :

La danse n'a jamais été pour Valéry un spectacle fait uniquement pour le plaisir des yeux : elle est surtout une idée, une métaphore, un symbole, un idéal. Ici encore nous ressentons l'influence indéniable de Mallarmé qui a laissé dans ses *Divagations* des réflexions pénétrantes sur la danse et le ballet. Valéry a observé lui-même qu'il existe une relation évidente entre l'activité de la pensée et l'activité physique. Mouvement, pensée, rythme semblent avoir une commune origine dans les fonctions du corps².

Carpentier, imprégné des idées philosophiquement et poétiquement lancées par Valéry, dissémine dans son roman, au gré des réflexions des divers personnages, jouant sur l'interchangeabilité de leur pensée malgré la différence de leur métier, les indices des correspondances entre les arts.

On pourrait encore ajouter un dernier élément qui vient alimenter la même thèse dans *La CP* : l'admiration que Vera voue à George Balanchine, notamment, et dont la chorégraphie est volontiers qualifiée « d'architecture dansée »³ par les historiens de la danse. Balanchine est souvent considéré comme une figure emblématique de la « danse abstraite » – expression paradoxale s'il en est puisque le corps est en jeu –, en raison de la stylisation, de la structuration formelle du mouvement dans ses chorégraphies, perçues comme de véritables architectures de formes et de lignes. C'est également un point qui semble avoir intéressé Carpentier, passionné d'architecture⁴, pour la construction de son personnage, de sa personnalité artistique et de son histoire : il unit à la danseuse un architecte

¹ *Ibid.*, p. 160. Cette formule fondamentale est reprise par un grand nombre de théoriciens de la danse, et notamment dans l'étude du philosophe Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, Recherches, 2001, qui questionne l'essence de la danse dans un chapitre dédié à Valéry, s'intitulant « L'avènement de la danse ou l'ivresse des métamorphoses ».

² Raoul-André PELMONT, *Paul Valéry et les Beaux-Arts*, PhD de philosophie de l'Université de Columbia, Clinton, Harvard University Press, 1949, pp. 133-34.

³ Voir nos commentaires en Première Partie, sous-chap. L'héritage des Ballets Russes : Balanchine, p. 152.

⁴ « Al principio fue el alarife » (« Au commencement fut l'architecte »), écrit-il à la première phrase du chapitre I de *La ciudad de las columnas*. Il avait déjà affirmé dans un article de 1931 : « Las revoluciones profundas, en la evolución de un arte, se realizan siempre en función de la arquitectura. ». On peut ajouter sa conception abstraite de l'art (Le Corbusier, Varèse) : la rigueur mathématique en est le fondement, voir notamment ce qu'il dit de Schönberg. Cf. l'article de Benito PELEGRÍN, « Reflexions sur l'architecture... », *art. cit.*

(Enrique), couple sur lequel il construit toute l'œuvre et par lequel il exprime toutes ses opinions artistiques.

Les regards croisés des deux protagonistes sur la ville permettent donc de résoudre l'apparent paradoxe qui éloignait danse et architecture : cette dernière vise apparemment à la pérennité, à la construction durable, tandis que la première est l'art de l'éphémère, de la forme évanescence. Mais la ville est instaurée dans le roman d'une part comme horizon commun de développement, d'autre part comme laboratoire esthétique des deux artistes dont les deux arts sont des « Actes constructeurs » au sens valéryen (le théâtre, le spectacle, pour Vera ; la bâtisse, l'édification, pour Enrique). Elle réunit danse et architecture à travers leurs appréhensions respectives du rythme, du mouvement et de l'espace, que les créateurs mobilisent pour la reconstruire en retour. Les deux arts tendent en effet vers la construction de la "cité", au sens concret de l'édification de bâtiments matériels et de l'urbanisation, ou au sens métaphorique d'édification sociale, morale et politique.

III. L'ART DANS ET POUR L'HISTOIRE : DE LA METAPHORE A L'ALLEGORIE

Si la métaphore théâtrale rend compte du réel individuel et social autour de chacun des narrateurs, tandis que la métaphore plus particulièrement picturale, musicale, architecturale ou cinématographique participe de la description romanesque en tant que traduction des situations ou de l'environnement (paysage, cadre de l'action) rencontrés par les protagonistes, le rapport à la réalité dans La CP passe encore par une autre forme de métaphore qui, cette fois, a trait à l'Histoire, non plus personnelle ou fictionnelle, mais l'Histoire collective, troisième et dernier volet des diverses sphères référentielles que nous explorons dans le roman. L'Histoire est évidemment au cœur du roman puisque la Guerre Civile espagnole en est le départ et la Révolution cubaine, l'aboutissement. Mais l'Art est à nouveau indissociable de cette Histoire, et c'est la façon particulière dont il la figure qui nous intéresse ici¹.

III.1. "Effet de datation" des références culturelles

Une des premières manifestations du rôle "historique" de l'Art, à notre sens, est la rareté des dates précises dans la narration alors même que la toile de fond des événements historiques est omniprésente. Cela a intrigué plusieurs critiques avant nous : comment expliquer que Carpentier, si méticuleux dans sa documentation, décide d'omettre les repères chronologiques permettant de reconstituer normalement le déroulement du récit ? Comment d'ailleurs, parvient-on néanmoins à le faire malgré l'absence de ces repères ?

Ces questions ont amené Rita Gnutzmann, par exemple, à réfléchir sur l'application à La CP de l'appellation « roman historique », à partir de la définition qu'en donnent divers théoriciens (Lukacs en 1937, puis Halsall en 1984, notamment). Elle tente cette réponse finale :

[...] los datos históricos sirven a la trama y no al revés. [...] Sobre el fondo de acontecimientos históricos se desarrollan las vidas de los personajes ficticios [...]. A pesar de las alusiones históricas, *La consagración* se localizaría más

¹ L'Histoire ne sera abordée que sous le strict aspect de ses rapports avec l'Art. Toute autre problématique historique dans le roman, objet de nombreuses recherches existantes (une quarantaine de travaux à ce jour), sortirait du cadre de notre sujet. Sur les rapports entre roman et révolution, sur les références historiques, le concept « d'épopée » historique appliqué à La CP, etc., nous renvoyons aux travaux listés dans notre bibliographie.

cerca del polo ficticio que del histórico en el esquema de Halsall¹.

Elle en déduit aussi que Carpentier s'adresse à un public éclectique aux connaissances historiques très au-dessus de la moyenne.

André Jansen², au contraire, pense que Carpentier n'attend pas un lecteur d'élite, infiniment cultivé et informé, à qui il laisserait le soin de déchiffrer et reconstituer seul la chronologie. Il conclut que l'imprécision temporelle, l'absence de « *notation chronologique* » précise (parfois un jour ou un mois mais pas l'année) met l'accent sur les circonstances et les événements liés au contexte politico-social et culturel, mais pas sur les dates qui n'ont pas de valeur en soi. Pour Antonio Fama, c'est un procédé qui permet de mieux intégrer les événements dans la fiction :

Por ejemplo, al desarraigar un acontecimiento histórico de su contexto espacio-temporal se le quita su especificidad. En *La consagración de la primavera*, el autor consigue este efecto quitando la especificidad de las fechas [...] para indicar que la estructura espacio-temporal de una obra de ficción, por cerca que esté del hecho real, pertenece siempre a las coordenadas ficticias [...]³.

Nous constatons nous-mêmes que, outre les quelques dates historiques (années⁴) précisément indiquées ainsi que les quelques autres qui concernent

¹ Rita GNUTZMANN, « *La consagración de la primavera: Historia y Ficción* », Madrid, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 15, Universidad Complutense, 1986, p. 185. L'essentiel du contenu de cet article est repris dans « *La consagración de la primavera o la novela de la realidad* », in *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Actas del XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Madrid, 25-29 juin 1984), ICI-Universidad Complutense, 1987, p. 620.

² André JANSEN, « ¿Es *La consagración de la primavera* (1978) la obra maestra de Alejo Carpentier? », in Giuseppe BELLINI [coord.], *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venise, 25-30 août 1980)*, Rome, Bulzoni Editore, 1982, pp. 591-612.

³ Antonio FAMA, *Las últimas obras de Alejo Carpentier*, Caracas, Ed. La Casa de Bello, Colección Zona Tórrida, 52, 1995, p. 110.

⁴ Nous listons ici les seules fois (dix-huit occurrences) où Carpentier précise l'année d'un événement historique (politique, social ou culturel) dans *La CP* : « Un almanaque de 1935 » (p. 113, Vera le voit à Valence) ; « un manifesto catalán de 1928, llegado a Cuba poco antes de mi partida » (p. 166, Enrique) ; « era comunista militante desde el año 1925, en que julio Antonio Mella y Carlos Baliño hubiesen fundado el Partido cubano » (p. 188, Gaspar) ; « En el Primer Congreso Campesino del año 17 » (p. 189, Gaspar, à propos d'une citation de Lénine) ; « la harto esquemática concepción de Massine, en 1920 » (p. 307, Vera, à Paris, sur le *Sacre*) ; « la Danza Macabra que, en 1936, se había desatado sobre Europa » (p. 325, Enrique, à propos du Führer) ; « en agosto del 42, se entabló la batalla de Stalingrado » (p. 400, Enrique) ; « del nombre del estudiante tuberculoso que un día del año 14 [...] había disparado un pistoletazo [...] » (p. 467, 28 juin 1914, attentat de Gavrilo Prinzip à Sarajevo contre l'archiduc d'Autriche) ; « estudiando la partitura muy detalladamente sobre la edición norteamericana de 1947 » (p. 469, Vera à La Havane travaillant sur une nouvelle partition du *Sacre* de Stravinsky) ; « cuando Batista comenzó a cometer sus primeros crímenes en el año 1934 » (p. 478, citation du discours de Castro de 1953 par Vera, "La Historia me absolverá") ; « dicen que allá a fines del año 1492 » (p. 623, 27 nov. 1492, arrivée de Colomb à Baracoa) ; « El 11 de noviembre de 1918 terminó la Guerra » (p. 661, Vera, souvenirs de Londres) ; « uno de ellos [...] en la Isla de Pinos, se inauguraría el día 31 de diciembre de aquel año 1958 » (p. 693, Enrique depuis Caracas, à propos d'un hôtel cubain) ; « se ha rendido el Cuartel Moncada donde, un día de julio de 1953, había comenzado todo » (p. 698, Enrique à Caracas) ; « [17 de mayo de 1959. SE PROMULGA EN CUBA UNA PRIMERA LEY DE REFORMA AGRARIA] » (p. 704) ; « [6 de agosto 1960 – LEY DE NACIONALIZACIÓN DE VEINISÉIS EMPRESAS NORTEAMERICANAS] [...] [26 de septiembre de

uniquement les personnages fictionnels mais servent à situer chronologiquement le récit¹, ce sont uniquement les mentions d'événements supposés connus mais non datés qui permettent, sous réserve de la connaissance suffisante préalable du lecteur ou de sa recherche active, de reconstituer la chronologie : événements historiques², bien sûr, souvent évoqués effectivement par le jour et le mois seulement, mais aussi et surtout culturels, artistiques. Ainsi, dès le début du roman, avant que la première date précise (« 1937 ») n'apparaisse enfin à la p. 206 de La CP en rapport avec l'épisode de Weimar, le lecteur peut situer le présent du récit en été 1937 grâce à la représentation de *Mariana Pineda* à Valence³ (La CP, pp. 109 et suivantes), à laquelle assistent Vera et Enrique. Plus tard, cette datation sera confirmée par le concert historique de Paul Robeson à Benicassim (p. 255).

1960. FIDEL CASTRO DECLARA EN LA ONU : « CUBA SERÁ EL PRIMER PAÍS DE AMÉRICA QUE [...] NO TIENE UN SOLO ANALFABETO » (p. 705) ; « que harán del año 59 el más feliz de todos » (p. 713, nouvel an 1959) ; « Ya se la trajo... Muy precisamente el primero de enero de 1959 » (p. 724, Teresa, à propos de la malchance de la Comtesse).

¹ Les autres années explicitement indiquées dans le récit concernant les personnages fictionnels sont les suivantes : « Pero no transcurre el año 1832. Estamos en 1937 » (p. 206, Enrique à Weimar) ; « Nosotros estamos preparando la *Obertura 1938*: Victoria de *La Internacional* sobre *Giovinezza* y el *Horst-Wessel Lied* » (p. 269, Enrique faisant de l'humour à Benicassim) ; « aquel día de 1917, en Petrogrado, poco después de mi llegada de Bakú » (p. 291, Vera, souvenirs de St-Petersbourg) ; « Mirta [...] cuya madre, hija de rusos emigrados a Cuba en 1920 » (p. 454, Vera) ; « Hojeo un álbum de fotos: "NEW YORK –RAINBOW ROOM - ENERO DE 1943". Enrique y Teresa, casi abrazados. [...] Enrique entre Teresa y otra mujer [...]. Debajo: "Con Anaïs Nin. - Febrero de 1943" » (p. 599, Vera découvre les photos du voyage d'Enrique à New York) ; « su última operación en esta agencia databa de mayo 1957, en que había sacado 20 000 dólares en dinero líquido » (p. 724, Enrique enquête à La Havane sur la disparition de Vera) ; « Las secretarias bilingües se me fueron ya, desde 1959, al Ministerio de Relaciones Exteriores » (p. 726, Enrique apprend de Martínez de la Hoz que son personnel de l'étude est parti au service de la Révolution).

² En voici quelques exemples, ayant servi à notre reconstitution chronologique du récit en Annexe I.2 : « las recientes luchas libradas a los Cristeros » (p. 156, 1926-29, le mouvement des *Cristeros* permet de situer après 1930 le voyage d'Enrique au Mexique) ; « En aquel febrero, las llamas del incendio del Reichstag » (p. 180, 27 fév. 1933) ; « Machado había caído » (p. 182, 12 août 1933, le dictateur fuit de Cuba) ; « me llegó, un 17 de julio, la noticia del levantamiento de la legión española en Marruecos » (p. 197, 17 juillet 1936) ; « las Brigades disueltas, licenciadas, en octubre » (p. 313, 28 oct. 1938, adieux aux Brigades à Barcelone avec discours de la *Pasionaria*) ; « el Pacto de Munich » (p. 319, 30 sept. 1938) ; « Pacto Germano-Soviético » (p. 344, 23 août 1939) ; « la noticia de la invasión de Polonia por los rusos » (p. 364, 17 sept. 1939) ; « los nazis habían entrado en París » (p. 376, 14 juin 1940) ; « la noticia del bombardeo de Pearl Harbor » (p. 382, 7 déc. 1941) ; « Explosión de la primera bomba atómica en Hiroshima » (p. 444, 6 août 1945) ; « era lunes 10 de marzo » (p. 464, 10 mars 1952, coup d'état de Batista contre Prío Socarrás) ; « ¡y ya estaba transcurriendo el año 17! » (p. 469, Vera, souvenirs de Petrograd) ; « cuando a fines de julio (muy precisamente el día 26 [...]) » (p. 472, 26 juillet 1953, assaut de la caserne Moncada) ; « una Conferencia de Bandung » (p. 520, 18-24 avril 1955) ; « en el amanecer de aquel 25 de noviembre » (p. 540, 25 nov. 1956, départ de l'expédition du Granma) ; « un camioncillo rojo, sobre el cual hablaban unas letras blancas: FAST DELIVERY S.A. » (p. 554, 13 mars 1957, attentat manqué contre Batista) ; « aunque nací en el noveno año de este siglo » (p. 582, Vera) ; « Y, el primero de enero, la extraordinaria, la prodigiosa noticia » (p. 686, 1er janvier 1959, triomphe de la Révolution, prise de Santa Clara par le Che) ; « El 5, 6, 7 y 8, es la gran marcha hacia la capital, y el 9 es la entrada en La Habana » (p. 698, 9 janv. 1959, entrée de Fidel à La Havane) ; « ¡Con las dos nuevas leyes! [...] que cayeron ayer, día 13 y hoy 14 » (p. 725, 13 et 14 oct. 1960, Ley de nacionalización de la Banca et Ley de Reforma Urbana) ; « batalla de Playa Girón » (p. 741, 16 avril 1961, bombardements américains).

³ Voir *supra* nos commentaires sur cette pièce de Lorca, p. 363.

De même, à propos du passé de Vera, le seul événement qui permette de situer précisément son départ de Londres pour Paris est son rôle préalable, au Théâtre Alhambra de Londres, dans *La Belle au bois dormant* par la troupe de Diaghilev, qui eut historiquement lieu en novembre 1922, comme nous l'avons déjà dit. La plupart des ballets qui furent ensuite créés entre 1922 et 1939 par les Ballets russes de Diaghilev et les compagnies suivantes (bornes de l'appartenance de Vera à ces troupes) peuvent jouer le même rôle de *datation* dans la narration¹, se substituant aux dates formelles du calendrier, en plus de la fonction symbolique des rôles que nous avons longuement développée auparavant : *Les Noces* (1923), *Les Biches* (1924), *Le Pas d'acier* (1927), *Les Dieux mendiants* (1928), *Le Bal* (1929), *Le Fils prodigue* (1929), *La Concurrence* (1932), *Jeux d'enfants* (1932), *Le Cotillon* (1932), *Songes* (1933), *Mozartiana* (1933), *Les Présages* (1933), *Choreartium* (1933), *La Symphonie fantastique* (1936), *Nobilissima visione* (1938) et *Gaîté parisienne* (1938)². On sait toutefois que Carpentier ne respecte pas à la lettre cette chronologie de création, car il joue avec les nombreuses reprises des productions par les compagnies : *Les Présages*, par exemple, ou *Le Sacre du printemps* de Massine (1920), sont dansés par Vera en 1937, juste avant et après la mort de Jean-Claude.

Dans d'autres cas, c'est une conjonction de références culturelles qui permettent la datation de l'épisode. Le lecteur sait que le voyage d'Enrique à New York a lieu pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aucune indication chronologique explicite pendant la narration de l'épisode ne lui permet de connaître l'année exacte. Or, bien avant que Vera ne découvre, en 1957, soit quatorze ans après, l'adultère d'Enrique avec Teresa lors de ce voyage d'après des photos expressément datées (janvier-février 1943, La CP, p. 599), le lecteur peut deviner en amont qu'il se déroule précisément en 1943, année de réalisation de *La jungla* du Cubain Wifredo Lam (p. 413) révélé à Enrique dans les pages de la revue surréaliste new-yorkaise *VVV* fondée par André Breton et Marcel Duchamp, et dont le héros précise en outre que « *había comenzado a publicarse algunos meses antes* » (La CP, p. 412), soit effectivement en juin 1942. Lam avait achevé son chef d'œuvre en janvier 1943 à Cuba, et celui-ci fut exposé la même année à la galerie Pierre Matisse à New York où il fit scandale, ce qui n'empêcha pas le MoMA de l'acquérir peu après. De plus, quelques pages avant cette référence picturale précise, Enrique fait

¹ Le phénomène est bien sûr observable dans les autres romans d'Alejo Carpentier. Par exemple, dans *El recurso del método*, ce sont les saisons d'opéra successives qui témoignent du temps qui passe, et la vieillesse du Primer Magistrado se manifeste par la confusion des arguments de *Traviata* et *La Bohème*...

² On peut consulter les détails sur tous ces ballets et leurs personnages ou rôles dans l'Annexe II.3.2.

allusion aux illustrations des couvertures du journal *Saturday Evening Post* par Norman Rockwell¹ (p. 404-5), et aux grandes toiles « *Les Plongeurs* » en cours de réalisation par Fernand Léger dans son atelier de la capitale américaine (p. 406). Léger s'installa effectivement à New York à partir de 1940 et y resta pendant la Seconde Guerre mondiale : durant cette période américaine, il peignit des séries de plongeurs² et d'acrobates, personnages en apesanteur dans l'espace. La référence prend d'ailleurs dans La CP, au-delà de sa fonction référentielle pure, une dimension plus allégorique des événements historiques :

Y llamé por teléfono a Fernand Léger que, en un vasto estudio situado en el centro de la ciudad, estaba entregado a la realización de una serie de cuadros, de gran tamaño, donde aparecían **personajes enracimados, de pies arriba y cabeza abajo, como suspendidos en el espacio**, a los que llamaba *Les plongeurs*... Poco se hablaba de la guerra en ese mundo, soslayándose un tema de conversación que torturaba a los más. Entregábase cada cual, con empeñosa tenacidad, a la tarea que le fuese propia, **en reflejo de defensa orgánica y moral ante una angustia** que les renacía, cada mañana, con la lectura de los periódicos. (La CP, IV, 22, p. 406, nous soulignons)

Si Carpentier insiste sur ces personnages sens dessus dessous, comme empilés dans une mêlée désordonnée, c'est précisément parce qu'ils connotent la confusion morale et politique qui s'empare de la société et des artistes en ces temps de guerre, et que par ailleurs ils constituent une échappatoire ou un moyen de supporter ces moments difficiles. L'œuvre d'art peut, en outre, être l'expression directe des événements qu'elle dénonce, au même titre que le *Guernica* de Picasso.

¹ Pour plus de détails sur ce dessinateur et illustrateur américain, se reporter à notre Annexe II.2.1.

² Citons, entre autres, *Les Plongeurs sur fond jaune* (1941 The Art Institute of Chicago), *Les Plongeurs II* (1941-42, MoMA de New York) ou *Les Plongeurs polychromes* (1941-46, Musée Fernand Léger de Biot), probablement en cours de réalisation en 1943, lorsque Enrique les voit éventuellement dans la fiction.

III.2. L'Art comme figuration des événements historiques

Nous avançons une autre hypothèse quant au sens de la signalisation elliptique de Carpentier (l'omission des années, surtout) lorsqu'il évoque un événement historique précis, qu'il soit politique ou culturel : la conception cyclique de l'histoire, perçue comme une série de ruptures et de répétitions, et l'invariabilité de la conduite humaine qui ne tire pas les leçons de l'Histoire. Carpentier avait lui-même confié à Claude Fell :

Je pense que l'homme a un comportement unique au milieu des circonstances changeantes¹.

Le procédé, dans La CP, tend alors à adapter les éléments référentiels du roman, en évitant leur particularisation diachronique, à cette conception somme toute trotskiste de l'Histoire, c'est-à-dire la croyance en un mouvement perpétuel de la Révolution² et en la continuité de l'Histoire : ils deviennent rattachables à toute année particulière ou à aucune en particulier (les jours et mois indiqués sont bien récurrents d'une année sur l'autre, d'un siècle à l'autre, etc.).

En effet, l'expression de l'Histoire comme cycle éternel s'observe dans toute l'œuvre de Carpentier. Déjà dans *Los pasos perdidos*, le romancier joue sur les conceptions circulaire et linéaire du temps : le cercle est l'enfermement dans la routine du héros narrateur, dans la répétition monotone du rythme aliénant des musiques de publicité, tandis que la ligne est la remontée du temps, le retour aux sources de l'identité et de la culture³. En fait, le Temps est une combinaison des deux. Plus tard, une fois plongé au cœur de la forêt vierge et vivant au rythme de la nature, des saisons, le narrateur des *Pasos perdidos* se rendra compte que le temps aussi y est circulaire. La révolution de la Terre autour du soleil rythme les jours et les nuits et règle les saisons.

Dans La CP, les révolutions, artistiques ou historiques, suivent le mouvement de la *révolution* terrestre : elles reviennent, inéluctablement, et ne sont jamais

¹ Claude FELL, « Rencontre avec Alejo Carpentier », Paris, *Les Langues Modernes*, 49, n°5, 1965, p. 106, cité par Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, « Historia y Alegoría en la narrativa de Alejo Carpentier », Mexico, *Cuadernos Americanos*, janv.-fév. 1980, année XXXIX, p. 211. Dans ce dernier article, le critique cubain explore d'ailleurs l'allégorisation du fond historique mobilisé dans les romans de Carpentier. Toutefois, tiré d'une communication de 1977 à Yale, l'article n'inclut malheureusement pas l'étude de La CP, roman publié l'année d'après.

² Léon TROTSKI (1879-1940), théoricien de *La Révolution permanente* (1928-31), défendit, à partir de 1925, la thèse de la « Révolution universelle » contre Lénine qui prônait la « construction du socialisme dans un seul pays ». Il dénonça également le pouvoir grandissant de Staline, et considéra que la révolution russe ne pouvait aboutir à la victoire qu'en transférant le pouvoir au prolétariat.

³ Cf. Benito PELEGRÍN, *Alejo Carpentier, Écrire, décrire l'Amérique*, op. cit., pp. 29-32.

achevées. Le primitivisme artistique, qui passe des muralistes mexicains aux avant-gardistes russes puis aux Ballets Russes et enfin à Vera, en est une des expressions. L'Histoire se répète, pas à l'identique dans ses détails bien sûr, mais à un niveau général : Carpentier tente d'universaliser les faits pour en utiliser la portée, le sens, la logique, plus que la signification précise, particulière et locale. Il leur confère une valeur intemporelle, sans pour autant sacrifier leur véracité, la fidélité à l'Histoire dont il respecte à la lettre la succession sinon la datation chronologique. Ainsi, il n'y a pas UNE Révolution, il n'y a même pas DES Révolutions, mais il n'y a que LA Révolution, un seul et même processus cyclique qui passe par la Russie, l'Espagne, le Mexique ou Cuba. En trouvant paradoxalement sa "*stabilité*" au sein de la Révolution, mot international et universel, le même dans toutes les langues, Vera ne dit que la même chose, à sa manière :

Los dos girábamos ya en el ámbito de **una Revolución**, cuyas ideas fundamentales coincidían con las de **la grande y única Revolución** de la época. Ocorre hoy lo que nunca creí posible: que yo hallase **mi propia estabilidad** dentro de lo que se enunciaba **en español, en francés, en inglés, con una palabra de diez letras** [...]. (La CP, 42, p. 765, nous soulignons)

III.2.1. Danse et révolution

L'allégorie de l'Histoire par l'art trouve sa principale expression dans l'utilisation que fait Carpentier de la danse, et pas seulement du *Sacre du printemps* qui tend, chez la critique, à occulter tout le reste. Nous allons tenter d'en reconstituer le puzzle pour montrer que chaque élément y contribue et manquerait à cette grande fresque métaphorique s'il n'y était exploité.

III.2.1.1. Noverre réformateur et son « ballet d'action »

Considéré en son temps, le XVIII^e siècle, juste avant la Révolution Française, comme un "révolutionnaire" de la danse, il n'est pas étonnant que Carpentier ait fait de Noverre un des repères artistiques fondamentaux de Vera, qui se considère un peu comme son héritière. L'Histoire montre que la révolution artistique, ici imprégnée des idées du Siècle des Lumières¹, prépare ou manifeste la révolution politique en

¹ Rappelons que *El siglo de las luces* est le roman "historique" de Carpentier, fondateur de sa réflexion sur les révolutions, dont l'héroïne, Sofia (qui symbolise la "philosophie") est passionnément acquise aux idées françaises de la Révolution.

gestion. De même, dans La CP, comme le souligne Mocega González¹, à chaque préparation d'un grand ballet important pour la carrière de Vera correspond l'annonce d'une révolution politique : le grand ballet rêvé par la professeure de danse de Vera, Madame Christine, sur *l'Ouverture 1812* de Tchaïkovsky, est compromis par la Révolution de 1917 en Russie ; le *Sacre du printemps* que Vera répète à Paris (version de Massine de 1920) annonce la Seconde Guerre mondiale ; enfin son projet personnel du *Sacre* à Cuba est sur le point de se concrétiser à la veille de l'avènement de la Révolution Cubaine.

Danseur, chorégraphe, grand novateur, considéré comme un des pères du *ballet d'action*, Jean-Georges Noverre (1727-1810) se révèle également comme un grand théoricien lorsqu'il publie les *Lettres sur la danse et sur les ballets* en 1760 à Stuttgart. C'est un livre-culte pour l'héroïne de La CP, qu'elle place religieusement aux côtés du chausson dédicacé de son idole Anna Pavlova dans la petite vitrine fétiche. La première publication sera complétée et considérablement augmentée par trois autres éditions jusqu'en 1807, dont la dernière porte le titre de *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier* (Paris et La Haye).

Un siècle après la codification de Beauchamps² qui fixa les canons de la technique classique, la rigidifiant en même temps, Noverre souhaite la revivifier, redonner la primauté et l'indépendance à la danse, trop asservie aux formes lyriques sous forme de simples intermèdes comme dans les opéras de Lully. Il souhaite élever la danse au rang de l'art et que le chorégraphe soit désormais reconnu à l'égal du musicien, du poète, du peintre, comme un auteur. Il introduit la pantomime (expression théâtrale par le geste, le mime), permettant de mettre « la danse en action » : la danse dans le *ballet d'action* est une peinture des passions sans recours ni au chant ni au récitatif. Les grandes lignes de sa réforme contestent la répétitivité qui dessèche la danse et la confine dans une beauté purement formelle, dans une virtuosité mécanique, sans signification, vide d'idée et d'expression, et l'artifice des masques et des costumes qui « étouffent les affections de l'âme et ne lui permettent pas de manifester au-dehors les impressions qu'elle ressent »³. En somme, Noverre

¹ Voir Esther-P MOCEGA GONZÁLEZ, « *La consagración de la primavera* : la Danza y la Revolución », Pennsylvanie, *Hispanic Journal*, 4 (2), 1983, p. 69.

² Pierre BEAUCHAMPS (1631-1705), danseur, chorégraphe et pédagogue français. Il appartient à la dynastie des maîtres à danser au service de la maison royale. Il devient assistant de Lully puis est nommé Intendant des ballets du roi vers 1661. Il règle les divertissements chorégraphiques des opéras de Lully, et invente avec Molière la comédie-ballet (*Les Fâcheux*, 1661). Il met au point un système d'écriture de la danse, en usage dans les dernières années du XVII^e s., mais qu'il néglige de publier, se faisant devancer par son disciple R. A. Feuillet.

³ Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur la danse*, Paris, Librairie théâtrale, 1952, réimpr. 1977, Lettre II,

plaide pour un « style libéré », selon l'expression de Paul Bourcier¹. Pour être une imitation de la nature, la danse doit s'adresser à l'âme, émouvoir le spectateur, éviter la symétrie, offrir un beau désordre². Il faut pourtant composer, ne pas mêler les genres, respecter la vraisemblance et la vie, mais la physionomie demeure le lieu privilégié de l'expression : plus de masques froids, de perruques et de paniers.

Le danseur doit connaître son corps, pour éviter d'être un « automate de la danse ». Les positions en danse sont en effet souvent opposées aux positions naturelles du corps : « Rien n'est si nécessaire que le tour de cuisse en dehors pour bien danser et rien n'est si naturel aux hommes que la position contraire »³, affirme-t-il encore. Il étudiera l'anatomie, la musique, la peinture, sans perdre de vue que la sensibilité est la source du génie. La rénovation qu'il apporta dans l'art du ballet eut des répercussions jusque dans le travail des Ballets russes, que Carpentier considère comme des héritiers directs de Noverre, ce « génial [...] créateur du ballet moderne »⁴ :

[...] el ballet occidental, tal como hoy lo entendemos, es una creación relativamente reciente. Debemos su concepción al genial Jean-Georges Noverre, colaborador de Gluck, cuyos conceptos sobre la danza, expresados a mediados del siglo XVIII en unas "cartas" que constituyen una suerte de *Poética coreográfica*, fueron recogidos como fundamentales y más válidos que nunca por Mijail Fokin en 1914, a poco de haberse fundado los inolvidables *Ballets Rusos* de Diaghilev⁵.

Il apparaît que notre auteur exprime déjà ici une opinion qu'il réaffirmera dans La CP, à deux niveaux : premièrement, il pose le caractère révolutionnaire de Noverre comme fondement du renouveau que les Ballets Russes ont pu représenter

p. 20. Cette réédition n'a retenu que l'intégralité des 35 lettres sur la danse et les ballets parmi les 54 de la dernière édition de Noverre (*Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris, 1807), en excluant donc toutes celles qui portaient sur les beaux-arts, le théâtre, les arts imitateurs, etc., et en réorganisant dans un nouvel ordre plus logique la succession des lettres.

¹ Paul BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident*, tome I, *op. cit.*, p. 167.

² Ce beau désordre, selon Carpentier, est un des signes du Baroque vivifiant américain qu'il oppose à l'ordre mortifère du classicisme fondé sur les froides symétries. Paradoxalement Noverre passe ultérieurement pour le fondateur de la danse classique, mais dont on voit ici la différence avec le classicisme strict de la symétrie et de la géométrie. D'autant que l'expression des passions, des affects, qu'il prône est un des signes de l'esthétique générale du Baroque.

³ J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre XXIV, p. 207.

⁴ Alejo CARPENTIER, « Longevidad de los bailarines » (*El Nacional*, Caracas, 28 août 1951), in *Ese músico que llevo dentro*, *op. cit.*, tome 3, p. 24. Ce commentaire pourrait bien être inspiré de Jean Cocteau, qui disait de Noverre : « celui qui [...] étonna le monde par sa science et son exactitude, [...] celui qui est considéré comme le créateur du ballet moderne et dont l'influence, à travers Blasis et Viganò, s'est exercée jusqu'à Fokine et aux grands chorégraphes d'aujourd'hui. », in *Lettres sur la danse*, *éd. cit.*, 1952, p. 9, dans l'*Avertissement* introductif d'un certain P. D. qui ne mentionne pas la source précise de cet emprunt à Cocteau.

⁵ Alejo CARPENTIER, « La era del ballet » (*El Nacional*, Caracas, 15 sept. 1951), *Ibid.*, pp. 25-26.

un demi-siècle plus tard ; deuxièmement, il rend manifeste – par cet “héritage de la réforme” – l’illustration de la nature profondément cyclique de la révolution artistique, passant d’une génération d’artistes à une autre, suivant le “cycle” de l’Histoire, auquel bien sûr l’Histoire de l’Art n’échappe pas.

Ces *Lettres* de Noverre sont un nouvel exemple d’intertextualité avec une œuvre sur la danse dans *La CP*, après celle Karsavina, Lifar ou Levinson, mais explicite cette fois, puisqu’il y a *citation* textuelle. En effet, des deux références aux *Lettres sur la danse* de Noverre qui encadrent le roman, la première intervient dans un moment charnière de la carrière créative de Vera, celui où elle vit son premier succès de chorégraphe (ou plutôt de maître de ballet puisqu’elle remonte là une œuvre des Ballets russes de Diaghilev), après la première représentation du spectacle du *Carnaval* de Schumann à La Havane :

El estreno del *Carnaval* había sido de gran éxito. Se me había colmado de elogios, flores y halagos. Mis discípulas me habían regalado una preciosa edición de las *Lettres sur la danse* (1760) de Jean-Georges Noverre, con las firmas de todas ellas estampadas en las guardas. (*La CP*, V, 24, p. 438)

Que Carpentier associe cette allusion à Noverre au spectacle de Vera, l’introduisant de surcroît comme couronnement de son succès (le cadeau du livre), n’est nullement fortuit : le ballet-pantomime *Carnaval* est en effet originellement une création de 1910 de Michel Fokine, dont Carpentier avait cité justement la dette envers Noverre dans sa chronique. Fokine est donc ici présenté directement comme l’héritier du renouveau prôné par Noverre, réactivé à sa suite par Vera, dans la plus pure tradition des Ballets russes. Mais la portée de ce rapprochement inclut aussi l’annonce d’une nouvelle révolution, inédite, celle d’une création vraiment propre et novatrice, que cette fois-ci Vera devra mener elle-même – son projet du *Sacre du printemps*. C’est en effet devant le succès de cette première tentative de spectacle de fin d’année d’école, et suite à l’improvisation des danseurs afro-cubains sur la musique de Stravinsky dans son studio, que Vera décide concrètement, très précisément au chapitre suivant (le 25), de fonder une deuxième école de danse pour y monter son projet.

La deuxième occurrence de Noverre dans le roman intervient tout à la fin du roman, à l’annonce par Vera de sa décision de reprendre son projet avorté du *Sacre*, affirmant par là symboliquement sa conscience révolutionnaire finale, à travers une citation dans un passage clé et crucial puisqu’il précède la toute dernière phrase du roman :

Cayó la noche, se fueron los dos, y 1, 2, 3, 1 yyyyyy 2 yyyyyy 3, me conté a mí misma cuando quedé sola, volviendo a colocar la zapatilla de Anna Pávlova en

su pequeña vitrina, junto a mi preciosa edición de las *Cartas sobre la danza* donde el maestro Noverre había escrito, en 1760 “*Los ballets no pasaron, hasta ahora, de ser tímidos bocetos de lo que llegarán a ser algún día.*” 1, 2, 3, 1 yyyyyy 2 yyyyyy 3... (La CP, IX, 42, p. 765)

Les comptes de temps referment le roman comme ils l’avaient ouvert, soulignant la dimension cyclique du récit et de l’Histoire, politique ou culturelle : c’est un retour au début, mais non à un point de départ, puisque le livre s’est enrichi de tout le parcours social, moral et artistique de Vera. Rita de Maeseneer considère toutefois que, malgré ces marques appuyées de circularité, le récit de Carpentier est plutôt « linéaire et téléologique »¹. En réalité, nous pensons pour notre part qu’il est une combinaison des deux, circulaire et linéaire, suivant donc plutôt un mouvement de *spirale* (courbe s’enroulant autour d’un axe, ou d’hélice), nous y reviendrons.

Remarquons que dans cette dernière occurrence des *Lettres* de Noverre, comme dans la précédente, Carpentier prend soin de préciser la date d’édition qu’il (son héroïne) manipule : 1760, soit la toute première édition de ces *Lettres* qui n’en comportait originellement que 15 (au lieu des 54 dans la dernière édition de 1807, sur les « arts imitateurs » en général, dont 35 sur la danse et les ballets, présentées dans un ordre différent). Le détail a son importance (non coutumier chez Carpentier qui préfère laisser son lecteur chercher les références exactes et en tirer les conséquences !), car cette citation qui clôt définitivement le roman provient de la première lettre de l’édition de 1760 (une fin de roman pour, métaphoriquement, un nouveau départ chorégraphique, à juste trois siècles de distance), déplacée à la 17^{ème} position dans l’édition de 1807, et à la 12^{ème} position dans la réédition que nous avons consultée (1952). Dans les éditions postérieures à 1760, donc, la position symbolique première de la citation-source disparaît.

Les « ballets » sont ici, comme pour le *Sacre du printemps* chez Carpentier, allégories des révolutions : ils « *n’ont été jusqu’à présent que de faibles esquisses de ce qu’ils peuvent être un jour* »², à l’image des révolutions dont la cubaine ne peut être qu’une étape puisque le propre de la révolution est d’être un mouvement perpétuel, et non une stagnation par l’institutionnalisation. De sorte qu’il nous paraît important de souligner que ce roman ne culmine pas sur une exaltation d’une

¹ Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., p. 301.

² Nous restituons ici la version originale de J-G. Noverre, dans *Lettres sur la danse*, op. cit., Lettre XII dans l’édition consultée, p. 89. En réalité, comme nous l’avons dit, cette lettre était la première de la série des quinze lettres originelles de la première édition de Stuttgart en 1760, la seconde dans l’édition de Saint-Petersbourg en 1803-1804 et la 17^e dans la dernière édition du vivant de Noverre à Paris en 1807.

Révolution cubaine installée, mais implique, comme le ballet¹, le nécessaire mouvement, infini, la marche avant, de la Vraie Révolution idéale. Clôture du roman qui est surtout ouverture vers l'avenir, donc, vers l'espoir d'un *Sacre* enfin concrétisé ; mais également vers les révolutions à venir, artistiques, politiques, ou de tout autre ordre, manifestations de la « grande y única Revolución de la época » (La CP, p.765) à remettre périodiquement sur le métier ou plutôt au programme des répétitions (« en la tablilla de ensayos », p. 765), qui ne seront que l'expression de ce cycle éternel que vit l'humanité.

Ajoutons enfin à cet aperçu de l'apport de Noverre quelques remarques sur un de ses disciples, que Carpentier cite indirectement dans La CP : Pierre Gardel (1758-1840), danseur, chorégraphe et pédagogue français². Sensible à l'air du temps, il se plia aux exigences politiques et, sans être un révolutionnaire dans son art comme Noverre, il se contenta de régler des fêtes révolutionnaires et des œuvres à la gloire du régime en place : *La Fête de Mars*, *Le Retour des lys*, *Le Triomphe de la République* ou *La Rosière républicaine*. Ce dernier ballet est cité par Vera (La CP, p. 262), en pleine Guerre Civile espagnole, par association d'idées autour de la *Carmagnole* : Vera se remémore un spectacle, cette *Rosière républicaine*³ justement, dans lequel elle a dansé au “Vel’ d’hiv” à Paris, sous gouvernement du Front Populaire. Il s'agit d'un opéra-ballet de 1794 sur un livret de Maréchal, musique de Grétry⁴ et chorégraphie de Pierre Gardel. Filant, comme on le voit, la métaphore de la Révolution, cette référence discrète de Carpentier lui permet une nouvelle fois de

¹ On pense à la déclaration de Dominique Dupuy, chorégraphe contemporain français, en 1979 : « Il y a en nous un goût de révolution permanente, qui toucherait à la manie s'il ne répondait pas à une nécessité. La danse nous paraît un lieu de vie multipliée. La sclérose, c'est la mort. » (Françoise et Dominique DUPUY, *Une danse à l'œuvre*, Paris, Centre National de la Danse, Coll. Parcours d'artistes, 2001, p. 19).

² Il succéda à son frère Maximilien comme maître de ballet de l'Opéra de Paris en 1787, poste qu'il tiendra pendant quarante ans, tenant l'institution à l'abri des bouleversements de la Révolution. Sans être un novateur, il est un des plus grands chorégraphes de son temps et a contribué au maintien de la danse à l'Opéra, assurant la continuité entre l'opéra-ballet et le ballet romantique.

³ La “rosière républicaine” est une laïcisation de la tradition catholique de primer la vertu des jeunes filles.

⁴ A propos de Grétry et la *Rosière républicaine*, Carpentier écrivit ceci dans une chronique de 1956, « *Zemira y Azor* » (*Ese músico que llevo dentro*, op. cit., tome I, p. 295) : « Las contingencias de la época en que le tocó vivir tuvieron una gran influencia en la carrera de Grétry. Músico de corte, fue protegido por María Antonieta, fue uno de los compositores más aplaudidos por una sociedad refinada y decadente, cuyos días estaban contados. Al estallar la Revolución, Grétry siguió el ejemplo de Gossec, de Dalayrac, poniéndose al servicio del Estado. [...] Aunque incluyera el **tema de la Carmañola** en el final de su ballet *La doncella republicana*, su inspiración era de otra naturaleza. No estaba hecho para mover masas vocales ni tratar grandes conjuntos instrumentales, como lo hacía muy naturalmente su colega Gossec. Suerte de Watteau de la música, Grétry sólo sabía manifestarse como músico de calidad en lo fino, lo matizado, lo exquisito. » (nous soulignons)

nouer des liens, de jeter des ponts culturels entre des faits ou événements distants¹ (géographiquement, temporellement ou même sur le plan de leur nature) – ici le mélange se fait entre le politique et l’artistique, la Révolution française et l’espagnole, le XVIII^e et le XX^e siècle.... Animé par un élan humaniste, au sens philosophique du terme, chez l’auteur tout fait sens et donne une cohérence culturelle universelle aux choses.

III.2.1.2. Le cours de danse classique et ses traces symboliques dans le roman

Carpentier accorde une très large place, et avec beaucoup de justesse, à la description de l’atmosphère, du déroulement, du contenu de l’entraînement pendant les cours de danse, à travers les commentaires désopilants de Madame Christine, dont nous avons déjà mentionné quelques exemples. Par l’utilisation systématique du discours direct libre, ponctué des sempiternels comptes de temps donnant le rythme des exercices (« 1, 2, 3, y 1 y 2 y 3, y 1 yyyy 2 yyyy 3 »), ainsi que d’un vocabulaire technique précis, tout l’univers animé, vivant, du studio de danse se crée sous les yeux du lecteur. Par la répétition de ces séquences, leur périodicité et leur volume dans l’économie du récit, l’accent est mis sur l’effort, la discipline, l’exigence, la rigueur, la concentration et la persévérance avec lesquelles travaillent les apprentis-danseurs, aspects importants de la fonction de la danse dans le roman. Ces nombreux et récurrents passages sur le cours de danse, presque indigestes pour le lecteur profane s’ils n’étaient souvent accompagnés d’humour², nous semblent en effet tenir un rôle symbolique bien particulier : pourquoi l’auteur leur aurait-il accordé tant de place et, malgré le légitime souci de caractérisation de son personnage, se serait-il évertué à reproduire si fidèlement et authentiquement les techniques corporelles propres à la danse classique ?

¹ On voit la subtilité de la méthode par allusion de Carpentier : le Front Populaire précède la Seconde Guerre mondiale et l’Occupation de la France dont le “Maréchal” (Pétain), qui abolit la République, permettra la terrible rafle des juifs dite “du Vel’ d’Hiv” en 1942. Par ailleurs le Maréchal Pétain, qui instaure la Fête des Mères, restaure aussi la tradition de la “rosière” (abolie par les Lumières), le prix de vertu couronnant une jeune fille, vierge et vertueuse, pieuse bien sûr, consacrant de la sorte le retour de la femme, dévoyée par la République, au foyer bien-pensant de la tradition.

² On remarquera d’ailleurs que, l’humour étant habituellement assez absent de l’œuvre romanesque d’Alejo Carpentier, on est surpris ici de son infiltration au sein d’un discours qui pourrait paraître si technique et hermétique.

- **Incipit allégorique : le refuge de la barre et le risque du milieu**

Il nous semble, tout d'abord, que Carpentier se sert des deux composantes essentielles du cours de danse classique traditionnel, la *barre* et le *milieu*, pour figurer deux attitudes radicalement opposées face à la vie, à la société et à l'Histoire, que Vera va illustrer tour à tour, dans une évolution caractéristique au fil du roman. Ces deux parties du cours, en effet, sont à la fois complémentaires et contraires. La première, *à la barre*¹, est une phase d'apprentissage à la fois structurante du corps du danseur (son support permet d'acquérir un bon placement, des positions correctes) et destinée à pallier, grâce à l'appui le long des murs du studio de danse, le manque d'assurance et de réflexes dans les exercices. La *barre* est la main qu'on tend à un enfant qui apprend à marcher ou les roulettes de celui qui apprend à faire de la bicyclette. Ainsi, cette barre symbolise d'abord pour Vera une sorte de béquille ou de canne qui la soutient, la conduit et la guide à travers la vie et le difficile monde extérieur, comme le fait remarquer Enrique qui, lui, cherche désespérément un appui équivalent ou une raison de vivre :

Necesitaba un asidero, un sostén, un bastón de ciego, como lo eran, para Vera, las barras de su danza. (La CP, III, 19, p. 361)

La *barre* est toutefois hautement formatrice et préparation indispensable à la seconde partie du cours de danse, *au milieu*² (c'est à dire au centre du studio, sans appui de la barre), qui entraîne directement à ce que le danseur devra réaliser sur la scène. Une fois qu'il a acquis suffisamment d'expérience, de technique, il peut se passer de son appui et se lancer, sans filet, *au milieu*.

Les exercices imposés par Madame Christine, ou par Vera à sa suite, sont

¹ Les exercices *à la barre*, facilités par l'appui et le repère qu'elle constitue pour le danseur, sont destinés à échauffer et assouplir les différentes parties du corps, à développer les capacités musculaires, à placer la respiration sur le mouvement et développer le sens du rythme, ainsi qu'à perfectionner le *placement* du danseur (la correcte position des parties de son corps, par rapport au sol et les unes par rapport aux autres) et à travailler son *équilibre*. D'amplitude et d'élévation progressives, ils commencent généralement par un étirement du buste *dos à la barre*, suivi d'une série de mouvements de *bas de jambe* destinés à échauffer les muscles (*pliés, relevés, dégagés, ronds-de-jambe*, etc.), avant d'exécuter des *développés* et *grands battements* de jambes (lancées en l'air). Ils se terminent par les étirements des jambes *pied sur la barre*. Nous résumons ici les étapes les définitions de Jacqueline CHALLET-HAAS, *Terminologie de la danse classique*, Paris, Amphora, Coll. Sports et Loisirs, 1987, pp. 25-26.

² La seconde partie du cours, *au milieu*, sera composée de plus ou moins longues variations utilisant, en les enchaînant, les éléments simples travaillés préalablement à la barre. De la même manière, différents exercices-types seront abordés, variant les rythmes (partant du très lent *adage*, de l'italien *adagio*, désignant un ensemble d'exercices, sur un rythme lent, destiné à parfaire l'équilibre des danseurs et la ligne de leurs mouvements) et les difficultés (tours, sauts, parcours). Ils sont destinés à acquérir une bonne coordination des mouvements, de la résistance et du souffle, un maintien de *l'en-dehors* et du placement du corps, ainsi qu'une capacité d'expression à travers l'harmonie du mouvement. Comme pour *la barre*, nous renvoyons pour plus de détails aux définitions de Jacqueline CHALLET-HAAS, *op. cit.*, pp. 85-86.

parfaitement représentatifs de cette structure double du cours de danse, et l'exigence et l'insistance avec lesquelles elles corrigent sans relâche leurs élèves, surtout les débutant(e)s¹, préviennent le lecteur de l'importance que cet entraînement va prendre symboliquement dans le roman. Ce sont les innombrables petits détails, requérant chez l'élève une concentration décuplée et une attention au moindre écart, qui font la danse. Les danseurs confirmés en auront assimilé une grande quantité, transformée en réflexes, mais ils ne sortent jamais d'un processus de perfectionnement, de constante remise en question : Vera, même sur un bateau, pendant la traversée de l'Atlantique, ne sacrifie pas sa « *barre* » quotidienne (La CP, p. 325), pas plus qu'elle n'y renonce, à La Havane, approchant la cinquantaine, alors qu'elle ne danse plus sur scène (p. 586). Chez l'héroïne, la *barre* est d'ailleurs plus une bouée à laquelle elle s'accroche (« *Me agarro de una barra. Y 1, 2, 3, y 1 y 2 y 3, y 1 yyyyy 2 yyyyy 3* », La CP, p. 649) pour vaincre ses peurs dans ce refuge du monde extérieur qu'est devenue la danse, ainsi que nous l'avions exposé au début de cette partie. Elle devient obsessionnelle, comme se plaît à le traduire Carpentier par ces répétitions lancinantes de « *barras* » tout au long du roman :

[...] *a lo largo de las barras. Barras, barras, barras, y más barras. [...] "De espaldas a la barra, ahora"...* [...] *"Tú, Vera, te me estás alejando de la barra. Lomo pegado a la barra"...* (La CP, III, 19, p. 366)

"Descanso" (Y pasaban los meses) Barras, barras, barras. Y descanso... (La CP, III, 19, p. 367)

Y 1, 2, 3, y 1 yyy 2 yyy 3. Barras, barras y más barras. 1, 2, 3, 4... (La CP, p. 440)

Ce «refrain» triplé des « *barras, barras, barras* » revient au total six fois dans La CP². Indispensables, les barres développent les qualités obligées du danseur : une technique de fer, une volonté d'acier, un moral en béton, tout doit être maîtrisé et consolidé. Les dessous de la danse classique sont donc paradoxalement opposés à l'impression qu'elle doit donner au spectateur : grâce légère sans trace d'efforts, spontanéité, apesanteur, extrême sensibilité... C'est bien cet entraînement redoutable, mélange de force et de fragilité, et les qualités qu'il exige, qui intéresse Carpentier dans ce roman. Les qualités mentales et physiques qu'exige la danse chez l'interprète pour obtenir le mouvement dansé sont finalement les mêmes que celles qu'exige l'action, la lutte – sociale, voire politique – : persévérance, résistance à

¹ Nous en avons donné d'amples extraits dans notre Première Partie, chap. III.2.2. Madame Christine, parangon de la professeure, pp. 277 et suivantes.

² Nous en signalons les occurrences : pp. 366, 367, 440, 441, 444, 671.

l'effort, voire à la souffrance, volonté et conviction qui fait tenir même dans les moments de découragement. Allégorie de la société (du corps social) puis de la Révolution, le grand *ballet "d'action collective"* a besoin d'exécutants, d'acteurs, de danseurs (un "corps" de ballet), formés avec rigueur et exigence, entraînés à l'engagement et au sacrifice dans leur corps. Le danseur devient le symbole même de l'acteur social et du militant : son quotidien est fait d'engagement, corporel et psychique, au service de l'action collective. Il faut d'ailleurs sans doute prendre le terme "*ballet d'action*" au pied de la lettre chez Noverre, puisque Carpentier arrache aussi le ballet à la conception bourgeoise d'art de divertissement simplement décoratif, pour le rendre, par le retour aux origines, à sa fonction de mise en scène, de mise en "actes", d'une action collective, d'une construction solidaire et sociale, image concrète de la révolution.

L'ouverture du roman (*l'incipit* proprement dit, moment clé de tout roman, qui doit faire plonger d'emblée le lecteur dans un univers particulier, et le pousser à poursuivre la lecture) nous entraîne précisément au cœur de l'univers du *milieu* : la scène, sans barre, sans soutien justement, moment d'extrême tension et d'appréhension pour Vera. Paradoxalement, l'importance de la barre nous est révélée ici par son absence et par la nécessité qu'exprime Vera de se raccrocher à d'autres éléments tangibles autour d'elle pour se rassurer et pouvoir se lancer. Ces premières phrases sont révélatrices de cet univers d'effort, de doute, mais néanmoins d'exigence et d'acharnement (nous citons ici intégralement le passage que nous allons commenter de façon détaillée) :

El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora sólo he vivido **a ras del suelo**, mirando al **suelo** – 1...2...3... –, atenta al **suelo** – 1 yy 2 yy 3... –, midiendo el **suelo** que va de mi impulso, de la **volición** de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma (y sin poder pasar nunca de diez y seis, diez y siete, diez y ocho *fouettés*, soñando con los Grandes Cisnes Negros que alcanzan a redondear treinta y dos...) hacia la luz aquella, **cabo** de candilejas – **faro y meta** – que, prendida a la orilla del abismo negro poblado de cabezas, marcará mi regreso a una **efímera inmovilidad** de estatua que busca la inmovilidad de la estatua en el **inseguro equilibrio** – **aquietamiento aparente** – de músculos que se fatigaron en la lanzada, [...] con los brazos repentinamente alzados sobre la cabeza en **ojiva temblorosa y endeble. El suelo.** Medida del **suelo.** Tranco, salto, **levitación, anhelada ingravidez** sobre el **suelo.** La danza. La danza siempre, oficio de alción. (La CP, I, 1, p. 95, nous soulignons)

Dans ce début de roman, dont nous voudrions montrer la fonction symbolique, et qu'à notre connaissance la critique a méconnu¹, Vera, en route pour l'Espagne, est

¹ On n'y a généralement vu qu'une illustration de l'obsession de Vera pour la danse.

en train d'exécuter mentalement¹ un "enchaînement" technique. Elle s'imagine réaliser une série de dix-huit *fouettés*², figure rotative, sur une scène de théâtre, selon l'axe d'une ligne droite³ selon nous, partant probablement du fond de la scène où elle se trouve et descendante vers le public (« *mediendo el suelo que va de mi impulso [...] hacia la luz aquella* »), dont le point d'arrêt sera cette lisière de feux de la rampe (« *cabo de candilejas* », « *faro y meta* »), lumière d'espoir guidant vers le succès (le pas réussi) autant que source d'angoisse par rapport à "l'abîme" noir qui s'étend au-delà avec sa multitude de "têtes", d'yeux anonymes qui fixent la danseuse. Vera est donc seule, exposée, dans un mouvement giratoire où l'équilibre, le rythme, le placement du corps et la parfaite synchronisation des mouvements (bras, jambes, tête) sont les conditions indispensables de la réussite. Privée de l'appui de la barre, elle cherche autour d'elle les points d'appui, points fixes, qui lui permettront de se repérer pendant la course de sa variation : le sol, la lumière.

Le sol, mot « *suelo* » répété neuf fois, centre et axe de tout ce passage, est ici très polysémique. Il est le point de départ qui donne l'impulsion, mais aussi la masse d'où il faut s'extraire, arracher le corps pesant attiré inéluctablement vers le bas, tandis que Vera cherche le ciel, l'élévation⁴ : « *soy pesada, irremediabilmente pesada* », dira-t-elle plus loin (La CP, p. 303). Le sol est donc à la fois une force et

¹ Léonard de Vinci disait : « *la pittura è cosa mentale.* » Peu d'artistes y pourraient contredire. En effet, la cantatrice Elisabeth Schwarzkopf racontait que ce fut dans un train, comme ici Vera, qu'elle trouva, dans sa tête, la place exacte d'une note difficile, sans même chanter.

² Il s'agit de *fouettés en tournant* ou *tours fouettés*, c'est-à-dire de *pirouettes* (tours sur une jambe) commencées par un mouvement vif de la jambe libre, préalablement *dégagée devant* puis *passée à la seconde* (élevée tendue devant et ramenée vivement sur le côté) suivi d'un *rond de jambe* : la jambe en l'air se plie et se retend immédiatement, ayant fait parcourir au pied un trajet semi-circulaire, "rond"), pendant le tour du corps sur la jambe de terre (d'appui). Exécutés en série de 16 ou de 32, ils figurent parmi les pas les plus spectaculaires, procurant au public le sentiment d'une rotation infinie du danseur sur lui-même, d'une puissance giratoire parfaitement maîtrisée et rythmée par la ponctuation de l'ouverture vive de la jambe tendue en l'air à *la seconde* entre chaque *fouetté*, donnant à chaque fois l'impulsion du tour qui suit.

³ La « distance » qui sépare Vera de la lumière au loin correspond selon nous à la ligne de déplacement dessinée au sol par le mouvement des *tours fouettés*, en direction du public, due au petit écart vers l'avant que fait le danseur tournant sur lui-même à chaque impulsion, surtout lorsque le sol est en pente comme c'est le cas d'un plateau de théâtre.

⁴ Le sol est ainsi « *fuerza telúrica [...], estímulo y reto al movimiento* », selon Francisco REY ALFONSO, dans « *Concepto carpenteriano de la danza* », *art. cit.*, p. 126. Cet article tente de cerner ce que représente la danse pour Carpentier, conception presque intégralement tirée des réflexions de Valéry, comme le critique ne l'indique pas. Prolongeant sa réflexion et son analyse, les textes source de Valéry lui permettraient d'affiner notamment l'association danse-poésie que fait Carpentier, ou l'essence de la danse par rapport à l'Espace et au Temps. Valéry développe sa pensée en particulier dans *L'Âme et la danse*, *Philosophie de la danse* (in *Variété*), et *Degas danse dessin*. Figure importante pour la pensée de Carpentier, Paul Valéry est d'ailleurs cité à de nombreuses reprises dans ses chroniques, *Ese músico que llevo dentro*, *op. cit.*, 3 tomes : voir notamment les pages 39, 363, 414, 531 du tome II, et les pages 41, 107, 150, 165, 303 du tome III. Dans ce dernier tome qui regroupe les chroniques sur la danse, Valéry est cité dans « *Nada en la danza le es ajeno* », où Carpentier parle de la danse de la cubaine Alicia Alonso.

une faiblesse pour la danseuse : il donne l'élan mais aussi le brise par son attraction inévitable. Il est terre au sens de ce qui est concret, par opposition à l'abstraction des idées ou des rêveries, "au ras du sol" signifiant pragmatique, "terre à terre", trait de personnalité que Vera revendique souvent par opposition à ses amants idéalistes ou philosophes. Il représente l'horizontalité de la terre par opposition à la verticalité, celle du tour ou du saut en danse (« levitación », « oficio de alción »), mais aussi celle des montagnes¹ que Vera aperçoit depuis le train sur le point de franchir la frontière franco-espagnole, paysage qui déclenchera chez elle toute cette réflexion et lui rappellera sa Russie natale (voir notre analyse *supra*, pp. 313 et suivantes). Appui du danseur qui lutte pour transcender cette situation d'être « à ras du sol », contre la pesanteur, le sol est donc aussi symbolique de cet arrachement à la terre natale, à la terre-mère (les racines, l'origine), symbolique d'un déracinement que l'héroïne ne cesse de revivre au cours de ses exils successifs.

La « luz », lumière des projecteurs, symbolise cet espoir jamais éteint de progresser, de se rapprocher de la perfection, sans lequel il n'y aurait plus de moteur à l'effort, plus de motivation pour continuer. Elle est le guide, qui à la fois montre, éclaire le chemin et en représente l'issue, le but. Elle est lumière salvatrice également, que nous avons déjà évoquée, celle de l'univers sécurisant du Théâtre qui protège Vera contre les agressions du réel extérieur. Elle est enfin le repère indispensable sur lequel Vera doit fixer son regard pendant les tours, afin de conserver son équilibre. Pour réussir les pirouettes, les yeux doivent en effet quitter le moins possible un point fixe devant soi, garant de la direction globale du pas et de l'orientation dans l'espace entre chaque rotation. Madame Christine avait d'ailleurs pris la peine (plus loin dans le roman mais bien avant dans la temporalité narrative) d'expliquer en détail la technique de la *pirouette* :

“Y ahora, oigan : en las piruetas, el movimiento de la cabeza, recuérdenselo bien, es distinto del movimiento del cuerpo... Hay que fijar la vista en un punto imaginario que llamaremos el Punto A, situado a la altura de los ojos. Digamos que ese punto está en mi dedo alzado... El cuerpo gira, pero la cabeza permanece inmóvil... De pronto, durante una fracción de segundo, perderán de vista el punto imaginario, para hallarlo de nuevo. Por lo tanto, el movimiento de la cabeza es más rápido que el movimiento del cuerpo... ¿Estamos?” (La CP, III, 19, p. 368, nous soulignons)

Ce début de roman, cet *incipit*, est également représentatif de la syntaxe et des procédés stylistiques de Carpentier, particulièrement adaptés au message, que nous

¹ « [...] **el suelo**, por vez primera, **se me levanta**, se para, se detiene, me cierra un paisaje de albas, mostrándoseme en Alta Presencia de **Montañas**. » (I, 1, p. 96 nous soulignons).

ne ferons qu'évoquer ici brièvement. Après deux courtes phrases nominales, « El suelo. A ras del suelo », qui semblent symboliser l'inspiration avant l'élan, et peut-être l'appel du *plié*¹ qui donne l'impulsion au pas, une seule et longue phrase s'étend pratiquement jusqu'à la fin de notre citation (de « Hasta ahora » jusqu'à « endeble »). Cette interminable troisième phrase, dont le début (« **H**asta **a**hora », nous soulignons l'accent) donne précisément le départ, l'impulsion et le rythme des tours et dont la fin (« ojiva temblorosa y endeble ») marque l'arrêt, la pause finale de la danseuse à l'issue de sa variation, correspond à toute la durée de l'enchaînement en série des *tours fouettés*. La respiration de la phrase (hachée puis ralentie) semble suivre le rythme et la pulsation de la figure et les sensations de la narratrice, par le jeu de la ponctuation.

Les répétitions lancinantes, obstinées, du mot « suelo », associées aux allitérations de la phrase et au compte monotone du rythme, de la mesure (« 1 yyý 2 yyý 3 ») – dont le lié entre les temps forts (le « yyý »²) renforce cette impression d'éternel recommencement – sont là pour traduire le cycle des tours eux-mêmes que Vera est en train d'exécuter. Le vertige du cycle ainsi suggéré, devant donner au spectateur le sentiment qu'il ne va jamais s'arrêter, est également celui de la constante poursuite de la perfection jamais atteinte. Les *trente-deux fouettés* que Vera envie aux grandes ballerines des célèbres ballets romantiques (les “Cygnes Noirs” du *Lac des cygnes*, notamment) sont toujours là, dans son esprit, pour lui rappeler cruellement son imperfection présente et le chemin qui lui reste à parcourir.

On voit bien que ce passage d'ouverture contient tous les thèmes fondamentaux qui concernent le personnage de Vera : rapport au sol, au travail, à l'avenir. Et ces deux éléments en particulier, le sol et la lumière, ne sont-ils pas symboliques de la quête que mènera Vera tout au long du roman, dans et par la danse, à travers ce long parcours initiatique qui l'arrache à tous les “sols” qu'elle traverse et qui la pousse vers une “lumière” encore indéterminée ? Le chemin à parcourir (celui d'*Alice au pays des merveilles* également) est parsemé d'embûches et fait d'étapes intermédiaires : l'équilibre temporaire, apparent uniquement, de la pause, masque l'énorme désordre intérieur que trahit à peine la respiration, contient

¹ La jambe qui reste au sol, la jambe *de terre*, se plie comme pour un saut, puis se tend très vivement pendant le tour (la danseuse monte alors sur la pointe) avant de se replier à la réception du tour pour retrouver une impulsion et enchaîner le tour suivant.

² Le ralenti entre deux temps forts n'est pas vraiment pertinent ici, puisque normalement associé aux mouvements lents d'*adage* et non aux variations rapides comme les *fouettés*. Il ne correspond en tous cas à rien dans ce compte en trois temps pour les *tours fouettés* : il conviendrait éventuellement dans une mesure à deux temps (1 eet 2 eet 3 eet 4, etc.), où il correspondrait alors à chaque tour qui s'exécute entre deux temps forts, moments d'appui sur le sol pour trouver l'impulsion.

déjà potentiellement le déséquilibre suivant qui fera repartir dans une nouvelle variation, une nouvelle direction, un nouvel exode, une nouvelle étape de la vie. Les phrases suivantes semblent d'ailleurs adopter à nouveau un schéma identique : deux phrases courtes (« La danza. La danza siempre, oficio de alción. ») suivies d'une phrase plus longue, comme si Vera reprenait l'essai, l'exercice, encore une fois.

- **La politique des corps : entraînement pour la lutte**

L'accent, tout au long du roman, est donc mis sur la volonté (« la volición de mi ser », La CP, p. 95), l'endurance à l'effort et même la résistance, la discipline et la rigueur, l'exigence, la concentration et la persévérance (« yo soy [...] un animal de trabajo », p. 452), indispensables à l'apprentissage et à la maîtrise technique que requiert la danse classique. Chez un danseur, il faut aussi beaucoup d'écoute et d'attention pour s'intégrer dans un mouvement collectif (le très classique *corps de ballet*) parfaitement harmonisé. Autant de qualités mentales et physiques qu'exige également l'action, la lutte sociale, voire politique ou militaire, comme ce sera le cas des danseurs cubains de Vera, les jeunes révolutionnaires. Le danseur devient alors, à travers la figure de Vera, le symbole même de l'acteur social et du militant, qui pourtant s'ignore : son quotidien est fait d'engagement, corporel et physique, au service de l'action collective.

Car danser, c'est d'abord résister. À la fatigue, à la douleur, aux rigidités du corps, à la pesanteur et au sol surtout. Le corps lutte incessamment contre la pesanteur, il s'élève, se déplace, s'arrache du sol. Danser, c'est donc aussi se libérer. La danse est par essence *subversive*. Détermination, propension et capacité à se surpasser soi-même pour atteindre l'objectif, aller au-delà de ses limites, s'entraîner des années durant pour être prêt à réaliser l'exploit d'un moment : autant d'atouts pour les jeunes militants communistes clandestins que vont être Calixto, Hermenegildo, Sergio ou Valerio, danseurs de Vera, à l'heure de la lutte révolutionnaire. Comme le souligne Mocega González¹, qui décèle une articulation entre le leader révolutionnaire Fidel Castro (entraîneur de sa troupe de militants et de militaires) et Vera (entraîneuse de sa troupe de danseurs), c'est dans la bouche de Vera elle-même qu'on peut faire le parallèle entre Danse et Révolution :

[...] la Revolución no era un carnaval ni un holgorio; **significaba disciplina, obediencia a las consignas, sangre fría ante los hechos...** Y si los que ahora me rodeaban tenían una auténtica *conciencia revolucionaria* (Gaspar), **debían**

¹ Esther-P MOCEGA GONZÁLEZ, « La consagración de la primavera : la Danza y la Revolución », *art. cit.*, pp. 65-76.

esperar, con la mayor ecuanimidad posible, **el momento de ocupar sus puestos en la lucha revolucionaria**.... (La CP, V, 31, p. 557, nous soulignons)

Affolée devant l'excitation et le remue-ménage que produit en pleine répétition la rumeur du meurtre (manqué) du dictateur Batista, Vera tente de retenir et de raisonner les danseurs qui veulent immédiatement se joindre au combat de rue. Elle insiste donc ici sur la préparation, clé du succès, préalable à tout engagement définitif, sur le long et patient apprentissage, l'accumulation de forces qui devront être économisées pour être mobilisées le jour J et non pas dilapidées trop tôt par manque de maturité. Elle utilise à cet effet un vocabulaire applicable à la danse, dans un discours où "Révolution" et "révolutionnaire" pourrait être remplacés ici par "Danse" et "chorégraphique" : "discipline", "obéissance" (domptage du corps, apprentissage selon les règles strictes), "attente" (patience pendant le temps de formation) ou encore "sang-froid" (maîtrise technique qui permet, malgré le stress, la pression ou l'enjeu du moment, de mobiliser ses réflexes).

La symétrie entre les deux types d'entraînement, révolutionnaire et chorégraphique devient manifeste lorsqu'on se souvient de Madame Christine, soucieuse et consciente des étapes à respecter, pestant contre ses jeunes élèves impatientes qui se prennent trop tôt pour des étoiles et compromettent leurs dons tandis que leur technique n'est pas encore assez solide :

La técnica (la tech-nik, pronuncia ella), antes que nada: hay que trabajar, trabajar, trabajar, y dejar de imitar estrellas, que están ustedes muy verdes, todavía, para eso... Descanso... (La CP, III, 19, p. 367)

Quant à Vera, elle repère dès le début les nouveaux-venus dans sa troupe (ceux qui viennent "grossir" les rangs) à leurs extraordinaires capacités physiques, et pas n'importe lesquelles :

[...] destacando a dos muchachos altamente dotados que habían venido recientemente a **engrosar nuestro equipo** : Hermenegildo y Valerio (**recios cuerpos, finos talles, largos muslos, armoniosas musculaturas**), cuyas **capacidades innatas** había detectado yo desde el primer momento al hacerles ejecutar **un primer plié** – ejercicio que es, para mí, **fundamento de toda danza posible** por cuanto define, de inmediato, las **posibilidades expresivas de una estructura humana**. (La CP, V, 28, p. 500, nous soulignons)

Pourquoi cet intérêt particulier pour un simple *plié* ? Ici, tout comme chez Calixto dont elle avait découvert le formidable saut *arará* à Guanabacoa, ce qui importe à Vera chez ces danseurs est leur capacité potentielle à *sauter*, qui dépend de la qualité du *plié*. En effet, le *plié*, flexion plus ou moins grande des genoux¹, base de

¹ Le *demi-plié* est une flexion des genoux à 90 degrés, talons au sol, et le *grand plié* est une flexion maximale des genoux ("jusqu'en bas"). Les *pliés* s'exécutent dans les cinq positions de pieds, les

toute préparation technique mais qui n'a rien de spectaculaire pour le profane, requiert pourtant une grande aptitude physique et un placement d'une extrême précision (amplitude de l'élongation musculaire pendant la flexion, *en dehors* (ouverture) des cuisses et des genoux, bassin rentré...). Tel un ressort, il conditionne l'élan des sauts et des tours au départ, assure la réception des sauts à l'arrivée : il a la même fonction qu'un tremplin élastique qui restitue brusquement l'énergie préalablement emmagasinée, ou qu'un amortisseur qui assure une retombée souple des pas et des sauts. Un "simple" plié, et Vera évalue l'aptitude exceptionnelle pour la danse de ses nouvelles recrues, leur potentiel de saut, en fait. Saut dansé, assaut révolutionnaire : c'est bien l'effort d'un arrachement à notre condition (la pesanteur), l'élan vers le haut (vers un "meilleur"), qui est symboliquement visé ici. Tout l'entraînement est conduit vers cet objectif : *être prêt pour le grand saut*. Et ce "plié" paradoxal, flexion des jambes vers le bas qui rassemblent leurs forces pour le bond tandis que toute la colonne vertébrale s'étire dans une tension vers le haut, est aussi l'aspiration vers la droiture du saut de gens qui refusent de ployer, de "plier" sous les dictats politiques de la tyrannie.

- **La danse, contre-pouvoir et "être-ensemble" alternatif**

Ainsi, Vera, l'apolitique revendiquée, s'offre sous cette lumière comme une entraîneuse, transmettant à ses apprentis non seulement la technique et la force physique mais aussi une conception harmonieuse (nouvelle, pour Cuba) de "*l'être ensemble*" : la danse devient le "liant" d'une communauté, l'initiation à la solidarité, c'est-à-dire à une forme de cohésion sociale et d'épanouissement humain incluant l'idéal humaniste de mélange des races, bien sûr. Il n'est alors pas surprenant que son cours de danse fourmille bientôt de futurs révolutionnaires : inconsciemment, le pouvoir dont est soudain investie Vera par son rôle de professeur est celui d'ouvrir la voie vers la lutte castriste. Car ce qu'elle leur a appris également, c'est le pouvoir de la danse comme affirmation d'une liberté, d'un refus des fatalités, de ce qui entraîne vers le bas, englué au sol : le pouvoir officiel qu'elle rejette est celui du et de la "Politique", hommes, partis et institutions, responsables de l'état du monde, mais

jambes très ouvertes en dehors. Ils échauffent la musculature des jambes et ils assouplissent leurs trois articulations (voir aussi l'Annexe II.3.3). À propos du *plié*, notons l'extraordinaire don d'*élévation* de Nijinski, le chorégraphe du *Sacre du printemps*, combiné au *ballon* (rebondissement élastique du corps sur le sol en de souples *pliés*), dus à une anomalie de sa cheville et de son tendon d'Achille surdéveloppé. Ils sont à l'origine de son saut surnaturel et qui passera pour révolutionnaire, notamment dans *le Spectre de la rose*, le faisant passer à la légende. Vera émerveillée comparera d'ailleurs les sauts des danseurs *arará* de Guanabacoa à LA référence, ceux de Nijinski : « Al lado de lo que vimos, el salto famoso del *Espectro de la rosa* es una mariconada; los Ícaros de Lifar, una miseria... » (La CP, IV, 21, p. 396)

aussi formes de gouvernement totalitaire, des fascismes européens aux dictatures latino-américaines.

Or, avec sa deuxième école, Vera fonde déjà *l'institution* qui, comme l'a montré Michel Foucault (*Surveiller et punir*), est aussi un lieu de pouvoir : former par l'éducation, développer et enrichir les capacités de l'individu, réveiller la conscience et l'esprit critique, exalter la liberté et préparer à l'autonomie. Les danseurs iront ensuite mettre tout cela en pratique dans la *Sierra Maestra* aux côtés de Fidel Castro après la fermeture de l'école. Mais le pouvoir que Vera y exerce s'oppose en tous points à celui qui règne dans la Havane de l'époque : la dictature, la police omniprésente et omnipotente, le règne de la peur, la torture. A l'opposé du totalitarisme, son pouvoir est fondé sur la reconnaissance par tous de sa légitimité, une autorité qui va de soi et qui repose sur son expérience, sa compétence, sur son œuvre en vue du Bien et non sur la violence et la peur de la répression. Son pouvoir est celui du modèle qui guide, du maître en qui l'on a confiance, légitimé par le respect réciproque des droits. L'engagement de ces jeunes de quartier si éloignés de la danse classique au départ, culturellement et socialement (Calixto était maçon), en sont la preuve. Seuls un profond respect, une grande estime même, souvent exprimée par ses danseurs fétiches, Mirta ou Calixto, permet le consentement des élèves à obéir, à recevoir son enseignement.

La liberté, c'est d'abord concrètement, à la Havane, le libre accès au studio pour les Noirs cubains alors que leur présence dans la première école a fait et ferait encore scandale. Vera contourne la discrimination raciale et sociale et instaure dans son studio une atmosphère d'écoute, d'échange, qui conduira au syncrétisme de son ballet *Le Sacre du printemps*, mélange de culture russe et cubaine. Liberté d'expression et de création aussi, illustrée par le champ libre laissé aux danseurs pour leurs propres chorégraphies (une œuvre de Calixto est prévue au spectacle).

Quant à l'autonomie, Vera en est bien le relais : une fois formés, ses deux solistes, Mirta et Calixto, pourront être engagés dans la compagnie de la grande Alicia Alonso pour vivre de nouvelles aventures chorégraphiques... et assumer pleinement leur amour et leur liaison de couple mixte. Autonomie envers l'instrumentalisation et la récupération politique également, lorsque Vera, au risque de l'échec de son projet, rejette tout recours au gouvernement cubain exigé par le mari de son amie Olga pour lui co-parrainer une tournée en France. À la simple évocation de cette possibilité, Vera s'indigne et se lance dans une condamnation véhémement de la dictature et de ses pratiques.

C'est d'ailleurs à cette occasion que Vera se découvre, pour la première fois,

par l'intermédiaire de la réaction de ses interlocuteurs qui la qualifient de « politisée », des convictions politiques, extériorisées de surcroît par le langage :

-“No sabía que estuvieses tan politizada” -me dijo Olga. La palabra resonó extrañamente en mi oído: *politizada*. ¿Yo, la apolítica, *politizada*? Y, sin embargo, acababa de verme incapaz de tolerar una comedia de fingidas ignorancias que equivalían a la más rastrera aquiescencia. (La CP, V, 29, p. 532).

Il s'agit d'un moment décisif dans l'évolution de sa personnalité, car elle se rend compte soudain que sa soi-disant neutralité s'enracine en réalité dans un positionnement et un engagement politique fort jusque-là refoulé ou en tous cas non verbalisé. On comprend alors pourquoi tout naturellement, à son insu mais au sein même de son école, s'organise la résistance politique de ses danseurs qui, finalement, partagent les mêmes idéaux et les mêmes valeurs qu'elle. On peut penser qu'il ne s'agit là que de la conséquence naturelle des valeurs qu'elle véhiculait implicitement dans son comportement, dans son enseignement, dans sa façon d'être au monde et aux autres. Au studio, l'engagement artistique et l'engagement politique sont en phase : Vera n'est pas si loin de la “danse libre” d'Isadora Duncan, modèle en creux qu'elle refuse violemment mais dont elle se rapproche pourtant de plus en plus au cours de sa carrière...

On peut conclure que l'école de Vera propose une forme de communauté, une microsociété, une modalité “d'être ensemble”¹ alternative complètement opposées au schéma qui règne alors au-dehors, dans toute l'île. On rejoint la réflexion de Daniel Dobbels sur le rôle de la danse en période de guerre, qui définit son caractère politique par le lieu du non affrontement, « quelque chose d'incroyablement non dominant, non écrasant pour l'autre »² :

Et je crois que les danseurs les plus essentiels [...] sont ceux qui, dans leur danse, ont vraiment cherché, comme disait Franz Kafka, à “sortir du rang des meurtriers”. Ou encore, comme l'écrit autrement Henri Michaux dans *Misérable miracle*, : “Maintenant, il me faut créer de l'inoffensif”. Dans “l'inoffensif”, j'entends “de l'inoffensif”, quelque chose qui ne vient pas offenser l'autre³.

¹ Cette formule nous a été inspirée par le titre d'une publication de danse, Claire ROUSIER [dir.], *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Paris, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2003. L'ouvrage inclut des réflexions sur les diverses formes de communautés artistiques auxquelles la danse a pris part, comme à Monte Verità, en Suisse, utopie créée en 1900, ou sur les artistes qui ont intégré une conception particulière de la communauté dans leur chorégraphie : Nijinsky et son *Sacre du printemps*, Isadora Duncan, Martha Graham (trois artistes cités dans La CP), et d'autres plus récents.

² Daniel DOBBELS, « Ouvertures », Dominique DUPUY [dir.], *Danse et politique, Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, Centre National de la Danse/Le Mas de la danse, 2003, p. 19.

³ *Ibid.*, pp. 18-19.

Cette remarque nous semble venir à point nommé si l'on considère, dans le roman de Carpentier, la condamnation amère par Enrique des intellectuels et artistes européens qui se sont alliés ou ont cautionné le fascisme et qui n'ont pas, eux, choisi de s'opposer. En 1939, alors qu'il s'éloigne déjà du continent sur le bateau qui le ramène à Cuba, Enrique expose en une longue litanie la liste des écrivains, musiciens, philosophes ainsi dénoncés :

Poco podía esperar yo de un continente donde Ricardo Strauss, Furtwängler [...] Giesecking, Clemens Kraus, Paul Claudel, Louis Ferdinand Céline [...], Drieu La Rochelle, Henri de Montherland (éste había llegado a decir: "*Alemania ha sido puesta junto a Francia como Jantipa fue puesta junto a Sócrates: para darle una oportunidad de superarse*"!!!...) y muchos del equipo neo-tomista de Maritain, hubieran abrazado una causa identificada con el sacrilegio de Guernica, el cotidiano cañoneo de Madrid y el bombardeo de ciudades españolas por la Luftwaffe, que había encontrado su máximo respaldo filosófico en la frase del insigne Martin Heidegger: "El Führer mismo y en sí mismo *es* la realidad alemana, presente y futura y su ley" -*dura lex, sed lex* que ya estaba costando millones de cadáveres a nuestra época. (La CP, III, 17, p. 324)

Mais danser, c'est aussi explorer de nouveaux possibles, expérimenter en actes une sensation, un point de vue, une vision, comme le fait Vera. La danse a cette faculté de faire entrevoir le réel autrement, « elle en révèle les forces enfouies, inactivées », comme le dit l'historienne de la danse Laurence Louppe¹. Cette vitalité est capable d'impulser un mouvement qui, à sa manière, agit sur le corps social et politique. La danse a donc une capacité à influencer sur les structures d'organisation sociale, à inventer de nouveaux savoir-vivre. L. Louppe, citant la chorégraphe Sally Banes, précise que le corps dansant peut être conçu comme un opérateur de fractures et de changements, de *disruption* dans l'ordre social ainsi que dans les modes de représentation. Elle ajoute encore que le corps est ainsi une sorte de « champ de bataille » car, à l'intérieur de son mouvement même, des courants de pensée, des idéologies s'affrontent, des rapports de forces opèrent.

La danse met en jeu un ensemble de « forces latentes » que la danse contemporaine a d'ailleurs rendu visibles, tandis que la danse classique est l'art de cacher l'effort et la tension derrière le masque du sourire, de la grâce aérienne et de la légèreté. On peut trouver ainsi différentes modalités d'expression de ce champ de forces, soit à travers une esthétique de l'intensification de la tension, soit au contraire par ce qu'on appelle le « *release* » (dont Martha Graham fut une des pionnières), le relâchement, une façon d'en désamorcer l'activité. Ainsi, la danse contemporaine

¹ Laurence LOUPPE, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », Bruxelles, *Nouvelles de danse*, dossier "Danse et politique", n°30, Contredanse, 1997, pp. 36-41.

construit un corps susceptible de changer l'ordre des choses à partir de la conscience de ces forces.

Dans le *Sacre* de Vera, ces forces latentes et ces ruptures vont s'exprimer par un mouvement « tellurique et viscéral » que suggère la musique, et surtout par le « climax d'agonie » de la danse sacrale finale revisitée par Vera :

la “Danza” final, tensa, agónica, sensual y paroxística, donde los pasos, los gestos, las actitudes – en levitación o en vencimiento – parecieron brotar de la música, como engendrados por la asimetría espasmódica de los acordes. (La CP, VI, 32, p. 573)

Nous reviendrons en Troisième Partie sur les choix esthétiques précis de ce nouveau *Sacre*. Mais on peut déjà affirmer que la danse contient également un projet utopique, un désir de changement des rapports humains, dont les enjeux sont démocratiques, ne serait-ce que par la liberté d'expression. Un pouvoir politique, quel qu'il soit, mais totalitaire encore plus, ne peut se satisfaire d'une liberté de mouvement qui lui échappe, de ce “désordre” potentiel qu'il ne peut contrôler. On se souvient de l'encadrement, de l'embrigadement des corps par le fascisme : récupération et promotion de la gymnastique chorégraphique de masse dans les grandes célébrations nazies. La mention, par Hans à Weimar, de Leni Riefenstahl (1902-2003), chorégraphe et grande cinéaste amie d'Hitler, fait alors figure d'inverse négatif de ce que représente Vera :

Por ser rubio – ‘catire’- tengo el derecho más que legal, aconsejado, alentado, de tirarme a todas las hembras rubias de la Creación. ¡Todas las nalgas de Rubens, para mí! ¡Todas las diosas olímpicas filmadas por Leni Riefenstahl, de ésas a quienes el salto largo, el crawl y el cien-metros, endureciendo íntimos músculos, han puesto un maravilloso cascanueces donde yo sé! ¡Un sueño! ¡Y mil años por delante!... (La CP, I, 9, p. 213)

La plaisanterie assez vulgaire de Hans élude la critique frontale mais moque en sourdine ces fameux films sur les célébrations de Nuremberg (le congrès national-socialiste) et sur les Jeux Olympiques de Berlin (un montage à la gloire des corps aryens), comme dans *Les Dieux du stade*¹ (1936-37) ici évoqué par le personnage. Ayant reçu une formation de danseuse, Leni Riefenstahl y manifeste son sens de la plastique et du rythme, mais se fourvoie dans un asservissement de la danse à l'idéologie :

Si son esthétique appuyée crée d'incontestables effets de beauté plastique, elle n'en révèle pas moins l'optique nazie qui préside au film où l'exaltation païenne

¹ Pour plus de détails sur ce film, aussi intitulé *Olympia*, nous renvoyons à l'Annexe II.5.1. Cinéma. Il est peut-être significatif qu'après les années de purgatoire politique, Riefenstahl soit devenue la cinéaste des corps libres des peuplades africaines, les Nabus, et, sur le tard de sa vie, de la fluidité incernable des images sous-marines.

des corps se réfère au racisme et à l'élevage plutôt qu'à des critères humains. Le film fonctionne comme un gigantesque miroir, un piège narcissique où les foules s'identifient sans réserve aux nouveaux héros qu'on leur présente¹.

On comprend alors, dans *La CP*, toute la symbolique de la danse dans le contexte de la dictature cubaine prérévolutionnaire : notre interprétation de la tragédie qui frappe Vera au studio de La Havane s'en trouve renforcée. Lorsque l'école est détruite et plusieurs danseurs massacrés par la police, la cause de la tuerie explicitement indiquée est que le studio était un foyer communiste clandestin. Mais le motif n'est pas seulement une couleur politique précise à éliminer, il est aussi la volonté d'éliminer une source de contre-pouvoir dangereux passant par la danse et parfaitement incompatible avec la dictature... Autour de Vera, danse et communisme se rejoignent bien dans les idéaux révolutionnaires². En fait, aussi bien les réunions communistes des danseurs que la danse elle-même étaient bien des activités clandestines, souterraines, et donc persécutées, dans cette deuxième école plus discrète que celle du quartier aisé du Vedado, vitrine bourgeoise masquant la pratique "*underground*" de l'autre bout de la ville et source de revenus à une création pleine de vitalité.

Finalement, la danse est naturellement politique, mais Vera ne veut pas le savoir : « on ne fait pas de politique, on danse » disent souvent les danseurs, sous-entendant que la danse serait "pure", et le politique serait "sale". Bref, le cygne pur et le canard boueux, bouseux et boiteux englué dans la mare de la réalité. Mais, chez Vera, l'opposition entre scène et ville, l'hostilité affichée à toute expression politique sont démenties par son métier même, par son geste dansé, sa recherche chorégraphique, par l'éducation de ses danseurs. Catherine Diverrès, une autre chorégraphe contemporaine française, dit que « la danse capte les pulsions anonymes d'une époque », c'est « l'insoupçonné du mouvement ». N'est-ce pas là une définition exacte du rôle que va jouer Vera en préparatrice et meneuse inconsciente des pulsions révolutionnaires latentes et encore désactivées, qui trouveraient dans la danse un cristallisateur, un déclencheur, une façon de "prendre corps" contre "le politique" qui serait, à l'opposé, la rhétorique du Verbe ?

III.2.1.3. Géométrisation symbolique : Cercle et Ligne

Depuis les origines du ballet, c'est-à-dire de la danse-spectacle, que l'on situe

¹ Claude BEYLIE, « Riefenstahl, Leni », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

² Même si le communisme, dans son institutionnalisation figée, a pu être facteur d'asservissement collectif des corps gymniques.

en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la danse rend visible par ses formes une conception du monde. La danse de la Renaissance reprend l'idée platonicienne de l'art comme médiation vers le Divin et s'offre comme représentation spatiale du mouvement de l'Esprit qui veut retrouver la divinité, exprimant le Beau comme révélation de l'Être au sein du sensible. C'est une danse "géométrique" qui met en correspondance harmonieuse le monde *d'en-bas* avec le monde parfait *d'en-haut*. Les ballets interprétés par le Roi-Soleil, à l'âge baroque, véritables allégories, réaffirment sa puissance et informent même la cour de ses décisions politiques¹.

En continuité harmonieuse avec cette tradition d'une géométrisation symbolique de la danse au cours de son évolution, il nous semble que la métaphore chorégraphique pour exprimer la conception de l'Histoire chez Carpentier est séduisante, à travers la mise en avant de deux figures essentielles du ballet : le cercle et la ligne, qui en constituent le paradigme dans le roman. En effet, tout le parcours de Vera est marqué par ces deux figures sur lesquelles nous avons mis l'accent : depuis l'ouverture du roman où elle exécute mentalement une série de *fouettés*, c'est-à-dire de pirouettes, de tours sur elle-même, tourbillon de cercles ponctués par l'appel du *plié* de la jambe de terre, ligne verticale. Ce pas virtuose de danse classique condense à lui seul les deux axes de la géométrie symbolique chorégraphique de Vera.

À l'archétype occidental classique, les *fouettés*, ou le *plié*, ou encore la *pirouette*, répondent encore, dans la danse afro-cubaine, des formes de ces deux figures fondamentales : des tours, des sauts (le cercle, la ligne). À Guanabacoa, la "danse giratoire" du *diablito abakuá*, figuration du tourbillon d'*Osain-el-de-un-solopie*, dieu des cyclones, se combine avec la "danse verticale" *arará*, qui apparaît à l'héroïne comme fondement de la danse primitive :

La **danza vertical, danza de saltos** de hombres, había acompañado siempre las ceremonias de adoración al sol. (La CP, IV, 21, p. 398, nous soulignons)

Les sauts des danseurs *arará* relèvent des rites les plus anciens de l'humanité, en tant qu'élévation vers le ciel et détachement du sol, mesure et défi à la pesanteur : une expression de la condition d'homme. La "sortie" du *diablito* est la démonstration foudroyante d'un tourbillon giratoire associé à une traversée fulgurante de l'espace :

[...] y, de repente, como llevado por un **prodigioso impulso giratorio, rotando**

¹ La danse baroque de Louis XIV s'appuie sur la hiérarchie des astres, sur l'image du centralisme solaire absolu pour figurer la monarchie de droit divin. Les figures parfaites, carré, cercle, triangle équilatéral, lignes, évoquent la géométrie céleste, l'ordre du cosmos, modèle pour l'organisation politique terrestre. Voir Benito PELEGRÍN, *Figurations de l'infini...*, op. cit., pp. 72 et 254-255.

sobre el pie izquierdo, mientras el derecho, a ras del suelo, trazaba **vertiginosos molinetes**, un danzante **cruzó el patio a pasmosa velocidad**, irguiéndose repentinamente ante Vera, **vertical** e inmóvil como estatua, de piernas juntas, de manos agarradas a sus propias muñecas. [...] regresó el bailarín al cuarto de donde había salido, desapareciendo -como sorbido por el **torbellino** de su propia sombra. (La CP, IV, 21, p. 395, nous soulignons)

Le cercle, que l'on retrouve dans la ronde, représente d'autre part, dans les rites africains, une figure cosmique favorisant la communion la plus intense entre les participants de la cérémonie.

Ainsi la danse, comme nœud entre l'Espace et le Temps, peut être conçue dans ce roman comme modélisation métaphorique d'une conception particulière de l'Histoire chez Carpentier, déjà exprimée dans le reste de son œuvre : une combinaison du cercle et de la ligne, d'une rotation et d'une trajectoire, donc mouvement *en spirale* ou *hélicoïdal*. Conformément à la théorie de Trotski, nous l'avons dit, l'Histoire est en perpétuelle « révolution » au sens le plus polysémique du terme. Mais, malgré son caractère cyclique, d'une révolution à l'autre, l'Histoire ne tourne pas en rond, elle avance. Salvador Bueno avait déjà défendu l'image de la *spirale* ; « La serpiente no se muerde la cola »¹, affirmait-il, confirmant la prédominance de la circularité de l'Histoire (sa répétition, ses récurrences) dans les romans de Carpentier, tout en niant, dans *El reino de este mundo* ou *El siglo de las luces* notamment, l'expression d'un quelconque pessimisme :

[...] esos círculos viciosos se rompen, la trayectoria cíclica de la historia es superada por el hombre que siempre se impone nuevas tareas, cada nuevo estadio histórico, aunque parece repetir el ciclo anterior, lo supera, porque el hombre traza en la historia una espiral, lenta, difícil, pero segura, que constituye la trabajosa marcha de la humanidad en busca de una mayor felicidad en el Reino de este mundo².

III.2.1.4. Le *Sacre du printemps*, allégorie de la Révolution

Nous ne développerons pas longuement ce que tous les critiques s'accordent à reconnaître : la dimension allégorique du ballet de Stravinsky qui, par la légende même sur laquelle son livret s'appuie, cycle régénérateur du printemps et rite sacrificiel associé, figure un renouveau de l'Histoire matérialisé dans les Révolutions, cycliques elles aussi, et aboutissant, dans le roman, à la cubaine.

Bien sûr, "l'élue sacrifiée" du final originel, qui meurt d'épuisement en pleine

¹ Salvador BUENO, « La serpiente, no se muerde la cola », in Salvador ARIAS [coord.], *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Havane, Casa de las Américas, Serie Valoración múltiple, 1977, pp. 201-18.

² *Ibid.*, p. 218.

“danse sacrale” frénétique, c’est la Vera meurtrie, abattue, après la mort de Jean-Claude puis après le massacre de son studio de La Havane, nous l’avons dit. Sacrifice que l’on peut interpréter métaphoriquement comme nécessaire à l’avènement de la Révolution cubaine, à l’obtention d’une nouvelle organisation et d’un monde meilleur. Pourtant, Vera, dans sa version du ballet, refuse le scénario macabre et pessimiste du crime que suppose tout sacrifice, et choisit de modifier cette scène finale. Elle remplace l’Elue, morte d’épuisement après une *danse sacrale* frénétique, par un couple d’élus, homme et femme, qui ne meurent pas pour le bien de la communauté mais qui au contraire sont glorifiés par elle (nous y reviendrons en Troisième Partie). Son ballet s’achève en apothéose dans l’affirmation de la vie et non de la mort.

L’argument du *Sacre* montre les rites d’une tribu slave primitive qui consacre la Terre-Mère et Iarilo, dieu du printemps, par la danse, la prière et le sacrifice d’une jeune vierge. Ainsi, le ballet, mettant en scène le fonctionnement d’une communauté, peut également être en soi métaphore de la Révolution, puisqu’il montre le rite d’une éclosion, d’une renaissance, du passage de l’hiver au printemps : il est donc représentatif d’un renouveau pour la Nature (comme dans la légende) ou symboliquement pour l’Histoire (comme dans le roman), ici incarné par la Révolution cubaine, dont l’apogée a symboliquement lieu au *printemps* 1961, à Playa Girón, moment où s’achève le récit de Carpentier.

De plus, même si Vera puise aux racines folkloriques afro-cubaines, la communauté primitive du ballet n’est plus ni slave ni africaine, ni même cubaine. Sa version symbolise le métissage des races, et elle veut en faire d’ailleurs un ballet universel et intemporel, « sans races déterminées ». C’est un message de tolérance, d’amour et de fraternité.

Dans un article consacré à la « micropolitique du spectacle »¹, Frédéric Pouillaude, professeur de philosophie et danseur, analyse comment le spectacle, en tant qu’œuvre événementielle dans un espace public et ouvert, est en soi un acte politique sur lequel le politique, c’est-à-dire l’Etat, a par définition son mot à dire, ses autorisations à délivrer. Quant au dispositif spectaculaire, la représentation sur une scène devant un public, il est déjà en soi une figuration du politique et de la communauté, une préfiguration et une analyse des rapports intersubjectifs. C’est le cas au théâtre aussi, bien sûr, mais la particularité de la danse est qu’elle met l’accent sur l’intercorporéité de la communauté, les rapports entre les corps. Nous

¹ Frédéric POUILLAUDE, « Micropolitique du spectacle », in Claire ROUSIER et Dominique DUPUY [dir.], *Danse et Politique...*, op. cit., pp. 40-42.

comprenons alors pourquoi le révolutionnaire *Sacre* de Vera, à travers ce finale novateur qui propose une autre conception de la société, opposée au système policier et répressif du totalitarisme, ne peut éclore sous la Dictature.

Nous ajouterons simplement, à la lumière de ce que nous venons de développer dans les chapitres précédents, que le refus du sacrifice final du livret n'est qu'un aspect de la dimension révolutionnaire du *Sacre*. C'est en réalité toute la conception communautaire utopiste développée grâce aux valeurs de la danse pendant le travail en studio, cet idéal de l'*être ensemble* (du "danser ensemble", du "créer ensemble", du mélange des races mais aussi des talents et des divers arts), qui font du ballet une allégorie de la Révolution, proposant l'avènement d'une nouvelle humanité. Ainsi, ce n'est pas le spectacle en lui-même qui importe, mais tout son travail préparatoire, qui s'étale sur de longues années, tout comme la Révolution cubaine s'élabore progressivement, donnant son premier signal notable en 1953, lors de l'assaut de la caserne Moncada.

De même, l'attitude finale de Vera à Baracoa, demandant au Docteur ce qu'il faut faire pour « être avec la Révolution », perçue par toute la critique comme conversion patente finale de l'héroïne à la Révolution, quand Vera ne fait que lever mollement, presque sans conviction et surtout par imitation, un poing de la victoire, n'est pas pour nous l'élément le plus convaincant pour affirmer son engagement et son action révolutionnaires :

Frente a mí pasaron algunos con el puño en alto: "¡Viva la Revolución!" – "¡Viva!" -dije. – "Más alto: no se la oye" -me dijo el médico. — "¡Viva la Revolución!" -grité, esta vez alzando una **mano abierta, blanda, indecisa**. [...] **Acabé por levantar el puño** a la altura de la sien, recordando que así hacían Gaspar y Enrique [...]. (La CP, VII, 38, p. 687, nous soulignons)

Son soi-disant engagement irrévocable dans la Révolution ne se joue pas, à notre sens, à ce moment du roman, ni même à celui de sa décision de reprendre les répétitions du *Sacre*, à la dernière page de La CP. Toute la démarche avait été faite auparavant, sans conscience politique claire, certes, mais finalement de façon beaucoup plus efficace et probante que les actes et surtout les dires d'Enrique ou des autres personnages. Teresa touche juste quand elle raille son cousin :

Te exasperas porque ahora se toca *La Internacional* en el *Rainbow-Room*, pero **no haces nada** para que *La Internacional* se cante en todo el mundo. Hijo de burgueses, aborreces a los burgueses, pero estás terminando una carrera que te destinará a trabajar para los burgueses [...]. (La CP, IV, 23, p. 424, nous soulignons)

L'opposition entre le discours et l'action, entre le parler et le faire de l'artiste,

nous semble être la clé du roman. Chez Vera, au contraire, le travail de fond, en studio, pendant le montage du *Sacre* et aussi des autres pièces qu'elle prévoyait de lui adjoindre, est pour nous beaucoup plus déterminant pour conclure à l'idée d'engagement révolutionnaire. On retrouve, d'une certaine façon, l'autre unique héroïne de Carpentier, la Sofia de la fin du *Siglo de las luces* qui affirmait l'importance du *faire*, des actes (« ¡Hay que **hacer** algo ! », crie-t-elle), même si le geste est désespéré et vain.

Cependant, malgré le parallélisme apparent des paroles finales des deux héroïnes (« ¿Qué hay que **hacer** para estar con la Revolución ? », demande Vera, La CP, p. 687, nous soulignons), la différence fondamentale pour nous entre Vera et Sofia, pourtant parangon de la révolutionnaire convaincue, est que Vera, même apolitique, ne s'arrête jamais de *faire* tout au long du roman. Pendant que Sofia rêve d'action à travers les livres, de grands combats idéalistes, s'exalte pour la Révolution et la vit par procuration à travers sa fascination pour Victor Hugues, elle ne *fait* rien. Elle dit, elle pense, elle espère, elle voyage aussi, certes, mais n'agit pas, et apparaît en ce sens comme l'antithèse de Vera. Même devant un Hugues métamorphosé dont elle ne partage plus les idéaux, et dont elle désapprouve les décisions, elle reste impuissante et ne l'affronte pas, ne lui dit pas un mot avant son expédition contre les marrons de Guyane ou en apprenant qu'il veut y rétablir l'esclavage. Nous pourrions presque conclure qu'elle fait montre d'une sorte de "bovarysme" politique et révolutionnaire, dont elle ne sort, hélas trop tard, que dans ce cri final, cet appel à l'action, qui la conduira malheureusement à sa perte.

C'est donc tout le projet du *Sacre du printemps* dans son ensemble qu'il faut considérer pour aborder la métaphorisation de l'Histoire dans La CP, en incluant les tout premiers spectacles de l'école de La Havane (le *Carnaval*, notamment), qui, bien que montés pour les élèves blanches et bourgeoises (les premières clientes de Vera), étaient déjà un banc d'essai pour l'aventure de plus grande envergure qui devait suivre. Elle va être avant tout le projet de toute une vie d'artiste, de chorégraphe : couplé avec la propre quête identitaire de l'héroïne, ce projet conduit Vera vers la révélation, la prise de conscience d'un engagement politique désactivé depuis l'enfance mais finalement latent, et qui cherchait une voie d'expression. Nous développerons en Troisième Partie¹ les éléments qui permettent de parler d'un véritable "cycle" vital du *Sacre* qui, par sa récurrente réapparition dans le récit, en

¹ Voir *infra*, dans notre Troisième Partie, le chap. I.2. Le *leitmotiv* du *Sacre du printemps*, p. 575.

fait un des *leitmotive* principaux de La CP.

III.2.2. Utopies architecturales et autres arts révolutionnaires

Nous avons développé plus spécifiquement le rôle de la danse dans la métaphorisation de l'Histoire propre à La CP, parce qu'il nous semble que nous avons déjà suffisamment approfondi le thème de l'art engagé relatif à Enrique, notamment la dimension utopique, sociale et humaniste que prend son métier d'architecte à la fin du roman (nous renvoyons à notre Première Partie).

Toutefois, ce que nous venons d'analyser pour le ballet est évidemment valable pour les autres arts introduits dans le récit : l'art, quel qu'il soit, est toujours subversif, et Carpentier a recherché les expressions les plus manifestes de cette qualité. Des muralistes révolutionnaires mexicains aux créateurs du Bauhaus, des utopies sociales de Le Corbusier aux combats chantés des Brigades Internationales et de Paul Robeson, de Noverre aux Constructivistes russes ou au *Sacre* de Stravinsky, les références culturelles de La CP forment une longue chaîne d'illustrations de la mission de l'artiste selon Carpentier, qui rejoint, répétons-le, la conception sartrienne de la littérature, forcément engagée :

L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. L'occupation nous a appris la nôtre¹.

Dans ce réquisitoire contre "*l'art pour l'art*" et la littérature d'évasion, Sartre montre que l'écrivain ne peut échapper à son époque et que son devoir est d'agir dans son temps et sur son milieu. Or, d'une certaine manière, aucun des artistes de La CP authentiquement engagés dans leur art n'échappe à cette conception. Et si l'occupation avait appris à Sartre sa responsabilité d'écrivain, la Révolution cubaine a appris à Carpentier la sienne.

¹ Jean-Paul SARTRE, *Situations II*, Gallimard, 1948, p. 12, cité par Jean-Paul SÉBILLE, *Jean-Paul Sartre, choix de textes (et notes)*, Paris, Nathan, Labor, Collection Problèmes, 1962, p. 105.

TROISIÈME PARTIE :
LA CONSAGRACIÓN DE LA
PRIMAVERA : UN RÊVE
D'ŒUVRE TOTALE

L'ensemble des analyses que nous avons pu mener dans les deux parties précédentes de ce travail convergent presque naturellement vers ce concept d'œuvre totale qui nous semble au cœur de la conception carpentière de l'art en général et de son écriture en particulier. Avant de préciser ce qu'on peut entendre par œuvre *d'art* totale, centrale pour notre thème, et dans quelle mesure on peut interpréter le roman de Carpentier sous cet angle, soulignons que La CP nous paraît plus généralement "totale" à divers points de vue. L'œuvre est d'abord, en tant que roman "testamentaire", comme nous l'avons déjà qualifié, indéniablement *totalisante* et *globalisante* par rapport à l'œuvre entière de Carpentier, tentant de l'embrasser intégralement dans une sorte de regard rétrospectif et conclusif, puisqu'on y retrouve évoqués, récapitulés ou développés, presque systématiquement, tous les thèmes, procédés stylistiques ou théories abordés dans les romans précédents. Il nous semble en avoir donné l'illustration, à chaque fois que l'exemple s'y prêtait, au cours de nos démonstrations antérieures, en indiquant en note les échos perçus avec des épisodes soit narratifs soit journalistiques du passé de l'écrivain.

Ensuite, en regard de la période historique qu'elle se propose de balayer, soit un demi-siècle mouvementé de l'Histoire contemporaine, rendant compte de tous les événements majeurs qui s'y sont déroulés, cette œuvre prétend traiter de toutes les facettes de la société : aspects politiques, économiques, sociaux et, bien sûr, culturels. La CP, publié en 1978, semblant ignorer les nouvelles formes romanesques du XX^e siècle, comme le « roman pur »¹ de Gide, qui répugnait au réalisme et à la synthèse des arts, ou l'esthétique du « nouveau roman », fait en ce sens figure d'anachronisme dans ce dernier quart du siècle, puisqu'il s'enracine dans la tradition du roman réaliste et historique du XIX^e siècle (*Guerre et Paix* de Tolstoï, par exemple) et dans l'esthétique des premières décennies du XX^e (Proust, Mann, etc.). On peut à ce titre rapprocher à nouveau le dessein de Carpentier à celui de Proust dans *La Recherche*, toutes proportions gardées, que Jean-Yves Tadié présente synthétiquement ainsi dans le catalogue de La Pléiade :

À la recherche du temps perdu [...] constitue la somme d'une époque : la III^e République (jusqu'à la fin de la guerre de 1914-1918). C'est aussi l'aventure d'un homme à la conquête de sa vocation, d'où l'éloignent les tentations du

¹ André GIDE définit son esthétique du « roman pur », abstrait, en réaction contre le naturalisme, dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* de 1927. Voir les commentaires de Nathalie PIÉGAY-GROS, « roman pur », *Le Roman*, Textes choisis et présentés, Paris, GF Flammarion, coll. Corpus Lettres, 2005, p. 243.

monde et de l'amour. C'est enfin le roman de l'art et des artistes. Mais tout cela n'est rien : le langage inventé par Proust (1871-1922) est tour à tour architecture, peinture, musique et philosophie. Un œil profond a opéré la **synthèse wagnérienne du temps et des arts**¹. (nous soulignons)

La CP se fixe, de même, l'objectif d'embrasser tous les arts par la narration, fusionnés dans l'écriture, dans une sorte d'imitation métaphorique de ce qui normalement ne peut se trouver et se faire que dans la pratique théâtrale (pièce de théâtre, opéra, ballet ou toute œuvre d'art vivant représentée ou, éventuellement, projetée, comme au cinéma) : une collaboration des arts littéraires (texte), plastiques et architecturaux (décors, lumières, scénographie), musicaux et corporels (jeu, mime, chant, danse). Sur un plateau, il est en effet possible de convier simultanément ces divers arts, d'unir leurs moyens d'expression artistiques dans un but commun qui, bien avant Wagner, faisait déjà la grandeur de la scène baroque : elle devient au XVII^e siècle « une scène-tableau, cadre de l'union des arts »², champ d'action privilégié du décorateur-machiniste où triomphe le principe d'illusion. Le spectacle baroque à machines sollicitait divers sens, vue, ouïe et même odorat : les fumées des incendies ou des éruptions simulés étaient parfois parfumées ! Or Carpentier, qui se réclame d'un Néo-Baroque latino-américain, puise sans doute autant dans les conceptions esthétiques du Baroque historique espagnol³ que dans celles, romantiques, de Wagner. Et si l'on trouve "l'œuvre d'art totale" (*Gesamtkunstwerk*, chez Wagner⁴) dans le Romantisme, c'est d'ailleurs parce que ce mouvement se tourne vers le Baroque pour récuser le Classicisme qui sépare les genres et les registres dans un cloisonnement des arts. Wagner lit Calderón, écrit-il à Liszt, pour maintenir le niveau de son inspiration pour *Tristan*.

Employé pour la littérature donc, qu'elle soit romanesque ou poétique, le

¹ Jean-Yves TADIÉ, *La Pléiade Catalogue 2007*, « À la recherche du temps perdu », Paris, Gallimard, p. 104.

² Voir Elie KONIGSON, « De la collaboration des arts à l'union des spectateurs », in Denis BABLET et Elie KONIGSON [coords.], *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS Editions, coll. Arts du spectacle (Spectacle, Histoire, Société), 1995, p. 15.

³ Calderón écrivait, dans *La fiera, el rayo y la piedra* (zarzuela pour le Coliseo del Buen Retiro, 1664) : « *La pintura, la música y la poesía / De este real obsequio fueron suaves / Dulces partes de un todo tan hermoso / Como enlazar la habilidad tres artes.* ». Lope de Vega dans sa préface à *La selva sin amor* (1629), premier "opéra" espagnol, entièrement chanté, disait la même chose.

⁴ Ce terme a fait fortune et a servi de point d'ancrage dans l'utopie et la réalisation de l'œuvre d'art totale dans le monde entier après Wagner. Ce dernier ne l'a pourtant employé qu'une seule fois dans ses écrits, et recourt plutôt, dans les ouvrages théoriques fondamentaux qui définissent cette conception esthétique (*L'Œuvre d'art de l'avenir* et *Opéra et Drame*, 1849-51), à d'autres termes allemands équivalents. Voir Denis BABLET, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », in Denis BABLET et Elie KONIGSON [coords.], *L'Œuvre d'art totale, op. cit.*, p. 21.

concept “d’œuvre d’art totale” ne relève évidemment que de la métaphore, puisqu’on n’y trouve pas la conjonction des divers supports ou *qualia* sensibles¹ artistiques (son, couleur, parfum), mais seulement du texte éventuellement suggestif : ce n’est que par l’imagination du lecteur que peuvent éventuellement surgir, pendant la lecture, ces images, ces sons ou éventuellement ces odeurs. Le texte ne fait que suggérer par le langage (les mots), par la description ou la référence artistique, tel tableau, telle sculpture, tel monument ou tel morceau de musique, telle réplique théâtrale ou tel pas de danse, sans pouvoir les soumettre *directement* à la perception du spectateur, comme sur une scène ou un écran. On peut toutefois définir les modalités spécifiques qui permettent de percevoir, chez un auteur comme Carpentier, à la suite de Proust², l’aspiration ou le rêve d’intégrer dans l’écriture l’ensemble des arts pour porter le message littéraire et l’enrichir des moyens expressifs propres à chaque discipline : ce que ne peuvent dire les mots est exprimé par d’autres voies évocatrices, mobilisant le potentiel synesthésique des arts dont rêvaient les symbolistes. Dans La CP, c’est la convergence, ou plutôt l’articulation très fréquente de références artistiques puisées dans diverses disciplines autour d’un motif littéraire, d’un message particulier ou d’une situation du roman, qui nous a conduit à étudier ce que nous avons appelé le “système” des arts chez Carpentier.

Cela explique également pourquoi, dans notre Deuxième partie, nous avons fait une grande place à la « métaphore théâtrale » (chap. I), en tant que procédé symboliquement idéal pour tendre vers l’œuvre d’art totale par excellence que représente le théâtre. C’est la raison pour laquelle, en outre, en ne séparant pas la métaphore théâtrale des autres métaphores artistiques (musique, peinture, architecture, sculpture, etc.) qui en réalité les englobe toutes, nous avons tenté de dégager en quoi l’écriture tente de reproduire, autour de la théâtralisation de ses descriptions, une sorte “d’œuvre d’art totale littéraire” utopique.

Au-delà d’une illusoire tentative de dialogue des sens par la forme romanesque, nous voudrions souligner enfin que l’ambition totalisante de l’œuvre

¹ Le terme est d’Etienne Souriau, qui préfère ce concept de *qualia sensible* à celui de “sensation”, trop grossier, pour parler, en esthétique, des « essences pures, des qualités génériques et absolues » qui distinguent chaque art, telles que couleur, ligne et luminosité (clair-obscur par exemple) pour la peinture, relief pour la sculpture, mouvement pour la danse, etc. Voir Etienne SOURIAU, *La Correspondance des arts. Eléments d’esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947, chap. XIII, et Anne SOURIAU, « Qualia », in Etienne SOURIAU [dir.], *Vocabulaire d’esthétique*, *op. cit.*

² Luc FRAISSE, dans *L’Esthétique de Marcel Proust*, consacre un chapitre (le VI) au « Système des beaux-arts » dans *La Recherche*, dont un des sous-chapitres est « L’art total » (*op. cit.*, pp. 139 et 150).

qui nous occupe s'exprime aussi dans un dernier aspect également lié aux arts : la simple amplitude chronologique de l'éventail des œuvres citées ou évoquées dans chaque domaine artistique, qui déploie, retrace ou condense presque dans tous les cas la quasi intégralité de l'histoire de ces disciplines depuis leurs origines : en sculpture, depuis les Tanagra jusqu'à Moore, Giacometti ou Niki de Saint-Phalle ; en peinture, depuis les portraits du Fayoum jusqu'à l'abstraction et même l'*action painting* de Pollock ou l'*op art* de Vasarely ; au théâtre, depuis les tragédies d'Eschyle jusqu'à Brecht ; en architecture, depuis la porte du soleil de Tiahuanaco¹ jusqu'au campus de Villanueva ou à Niemeyer, en passant par les pyramides aztèques ; en musique, depuis Monteverdi jusqu'à Cage ; en danse, depuis la danse biblique du Roi David jusqu'à Balanchine (et implicitement Béjart), en passant par le ballet de cour, Noverre, le ballet romantique et les Ballets Russes. Le phénomène est moins impressionnant au cinéma, étant donné la relative jeunesse du 7^{ème} art et l'arrêt chronologique de la diégèse à la moitié du XX^e siècle. Mais le roman mobilise tout de même tous les grands noms de l'âge d'or du muet au début des années 1920 (Robert Wiene, Fritz Lang...) jusqu'aux films musicaux à succès des années 1950 (*Singin' in the rain*).

Même à l'intérieur d'un seul art, Carpentier tente ponctuellement de résumer l'intégralité de l'œuvre d'un artiste ou d'un mouvement particulier : les Ballets Russes en danse, Stravinsky en musique et Goya en peinture en sont certainement les meilleurs exemples. Il n'est pas nécessaire de revenir sur la quantité de ballets de la troupe de Diaghilev et des compagnies héritières qui sont cités dans La CP pour le prouver. La quintessence de l'évolution de Stravinsky, qui a touché à des genres et manières très différents², est condensée dans le choix

¹ Elle est citée par Enrique (La CP, p. 123), dans une tentative caractéristique de synthétiser l'Histoire du continent américain. La "Puerta Solar de Tiahuanaco" est une cité pré-incasique, en terre aymara bolivienne (au sud-est du Lac Titicaca), dont on situe l'existence entre 200 av J.C. et 800 ap. J.C., que les Espagnols auraient déjà trouvée en ruines à leur arrivée sur le sol américain, et qui s'appelait originellement Tiwanaku (en Aymara) et non Tiahuanaco (traduction quechua). La fameuse "Porte du soleil" est un monolithe sculpté avec des bas-reliefs représentant le Cycle Solaire Annuel, ensemble figuratif dont on pense que les idéogrammes constituent un système géométrique de mesure du temps.

² Cette remarque sur la variété des styles de Stravinsky et sur son retour aux formes du passé après l'extraordinaire modernité du *Sacre*, se trouve déjà dans la bouche d'Antonio (Vivaldi) et de "el sajón" (George Fredrich Haendel) dans *Concierto barroco* : « "Buen músico –dijo Antonio-, pero muy anticuado, a veces, en sus propósitos. Se inspiraba en los temas de siempre: Apolo, Orfeo, Perséfone –¿hasta cuándo?" "Conozco su *Ædipus Rex* –dijo el sajón- : Algunos opinan que el final de su primer acto –¡Gloria, gloria, gloria, *Oedipus uxor!*- suena a música mía." "Pero... ¿Cómo pudo tener la rara idea de escribir una cantata profana sobre un texto en latín?", dijo Antonio. "También tocaron sur *Canticum Sacrum* en San Marcos –dijo Jorge Federico-: Ahí se oyen melismas de un estilo medieval que hemos dejado atrás hace muchísimo tiempo." » (*éd. cit.*, chap. VI, pp. 57-58).

de quelques œuvres emblématiques, incluant les ballets folkloristes russes de ses débuts tels que *L'Oiseau de feu* (1910) ou *Petrouchka* (1911), jusqu'au retour du compositeur à une esthétique classicisante (ou baroquisante) dans *Œdipus Rex* (1927), après la révolution rythmique et orchestrale du *Sacre du printemps* (1913) ou des *Noces* (1923) qui fonde la modernité de toute la musique du XX^e siècle. Seule la dernière période de la carrière du compositeur (après 1952), plutôt dodécaphoniste, n'est pas évoquée car un peu trop tardive par rapport à la diégèse de La CP. Quant à Goya, en une douzaine d'œuvres soigneusement sélectionnées et disséminées tout au long du roman, Carpentier parvient à aborder toute la variété stylistique et thématique de sa peinture : la légèreté des scènes de genre de la première période (celle des cartons de tapisserie) par le tableau *La pradera de San Isidro* ; la satire voilée de sa peinture de cour par le *Portrait de Carlos III* ; ses portraits féminins célèbres comme *La Maja desnuda* ; la période sombre dénonciatrice de la guerre, de l'Inquisition et des vices à travers des gravures ou peintures (*Desastres* ou *Horrores de la guerra*, les *Caprichos*, *El Tres de Mayo 1808* ; les *Disparates*) ; et sa dernière période, enfin, tauromachique, à travers la série des estampes sur la corrida (la *Tauromaquia*) et les tableaux ou les lithographies des *Taureaux de Bordeaux*.

I. SYNTHÈSE ET INTÉGRATION DES ARTS PAR L'ÉCRITURE

Le projet de Wagner qui, d'après la démonstration de Marcella Lista, nourrit tout le symbolisme littéraire et une grande partie des avant-gardes du début du XX^e siècle¹, a plut trait à la "fusion des arts" et à leur unification dans un projet d'ensemble dans lequel ils se fondent, qu'à leur simple coïncidence ou association dont avait déjà rêvé Baudelaire dans son sonnet *Correspondances*, au second quatrain :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent².

... c'est-à-dire, la recherche d'une union et d'une convergence des arts par leur combinaison. Il ne s'agit pas non plus de la simple correspondance des arts et des sens, dans le sens précis (possibilité d'équivalence), que suggérait Rimbaud dans *Voyelles* en attribuant une couleur à chaque son – rêve d'analogie synesthésique entre perceptions chromatiques et sonores–, ou Kandinsky en peignant *Sonorité jaune*³, ou bien Claudel en écrivant *L'Œil écoute*, ou, bien avant, le père Kircher, dès le XVII^e siècle, en inventant l'orgue oculaire⁴ (suivi de Castel, au XVIII^e siècle, et son clavecin oculaire⁵), qui devait diffuser des harmonies colorées simultanément aux notes de musique, selon leur hauteur, intervalle, ou accord.

Car le *Gesamtkunstwerk* <de *gesamt*, d'ensemble, complet, total et *kunstwerk*, œuvre d'art> prône l'union des arts au service de « l'œuvre d'art de

¹ Voir Marcella LISTA, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris, CTSH/INHA, coll. L'art et l'essai n°2, 2006, ainsi que l'article d'Alain SATGÉ, « L'œuvre d'art totale et les symbolistes français : l'exemple de la "revue wagnérienne" (1885-1888) », in Denis BABLET et Elie KONIGSON [coords.], *L'Œuvre d'art totale, op. cit.*, pp. 47-58.

² Charles BAUDELAIRE, « *Correspondances* », in *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Presses Pocket, 1989, p. 33.

³ Sur Kandinsky en particulier, voir le chapitre de Marcella LISTA, « *Sonorité jaune*, Kandinsky, de l'œuvre d'art totale à l'abstraction », *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, *op. cit.*, pp. 67-110, et l'article de Didier PLASSARD, « Approches de l'art monumental : Kandinsky et la synthèse des arts », in Denis BABLET et Elie KONIGSON [coords.], *L'Œuvre d'art totale, op. cit.*, pp. 111-128.

⁴ Tous ces exemples (parmi d'autres) sont donnés par Carole TALON-HUGON, « Dire la peinture », in Fabrice PARISOT [coord.], *Littérature et représentations artistiques*, revue *Narratologie* n°6 du CNA (Centre de Narratologie Appliquée de Nice), Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 51-52.

⁵ Louis-Bertrand CASTEL décrit son invention de la machine du « clavecin oculaire » dans *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique* (1735). On trouve aussi, chez Huysmans (son roman *À rebours*, 1884) ou plus tard chez Scriabine (son projet inachevé de spectacle total de *L'Acte Préalable*, vers 1903), le rêve d'ajouter "l'orgue à parfums" aux sons et aux couleurs.

l'avenir » dont Wagner calque l'esprit sur le modèle de la tragédie antique grecque. Il récuse la hiérarchie entre les arts – et donc la sorte de scission – instaurée dans l'opéra de ses prédécesseurs, jugé désormais « décadent », telle que la musique au service de la poésie (Gluck, par exemple) ou l'inverse. Tous les arts, poésie (le livret), musique, arts plastiques (décors, costumes), théâtre et scénographie (jeux de lumière, mise en scène, pantomime, danse), doivent concourir à l'illusion théâtrale. La définition que donne Wagner de son « drame musical » exprime clairement cette mise en commun des divers moyens d'expression pour un résultat scénique unifié et harmonisé, supérieur à chaque art pris isolément :

L'œuvre d'art commune suprême est le *drame* : étant donné sa perfection possible, elle ne peut exister que si tous les arts *sont contenus en elle dans leur plus grande perfection*. On ne peut se figurer le véritable drame autrement qu'issu du *désir commun de tous les arts* de s'adresser de la manière la plus directe au public *commun* : aucun art isolé ne peut se révéler dans le drame au public commun et *pour une complète intelligence*, que par une communication collective avec les autres arts; car l'intention de chaque genre d'art isolé n'est réalisée qu'avec le concours intelligible de tous les genres d'art¹.

Le spectacle wagnérien, déployé dans un lieu spécifiquement conçu pour l'accueillir, le *Festspielhaus* de Bayreuth (achevé en 1874), qui révolutionne l'espace théâtral et complète l'art total en y ajoutant la forme architecturale, prend alors une dimension spirituelle :

La scène est un endroit magique où tous les arts vivent en harmonie et produisent le sortilège. Le spectacle éveille en nous des énergies psychiques qui sommeillaient et il permet la communion effective².

Si Wagner constate lui-même, à la fin de sa carrière, la faillite de l'application pratique de ses principes³ – sa déception notamment quant à l'efficacité poétique des modes de représentation picturaux et plus globalement visuels de ses créations et le constat de l'inexistence d'une identité de nature entre les divers arts qui permettrait d'élever le spectacle entier à la dimension transcendante de la musique –, l'idéal de « l'œuvre d'art totale » perdurera tout

¹ Richard WAGNER, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, trad. de J.-G. Prod'homme et Dr F. Holl, Plan de la Tour, Ed. d'aujourd'hui, coll. Les Introuvables, rééd. 1982, pp. 216-17, cité par Marcella LISTA, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, *op. cit.*, pp. 9-10 et par Denis BABLET, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », in Denis BABLET et Elie KONIGSON [coords.], *L'Œuvre d'art totale*, *op. cit.*, p. 25.

² Marcel SCHNEIDER, « Wagner (Richard), 1813-1883 », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

³ Voir les chapitres « La remise en cause du “Gesamtkunstwerk” » et « Wagner et la réalisation du “Gesamtkunstwerk” : ses commentaires », dans l'article de Denis BABLET, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », *art. cit.*, pp. 31-35.

au long du XX^e siècle et nourrit encore aujourd'hui les réflexions des créateurs, malgré la distance que beaucoup ont prise pour trouver leur propre voie.

Cette sorte de "retour aux sources" antiques pour définir et fonder une modernité esthétique est, on l'a vu, extrêmement fréquente dans les mouvements artistiques de toutes disciplines intégrés dans La CP : le Modulor de Le Corbusier ou la « section d'or » des peintres (les Puristes notamment), la supériorité de la géométrie pythagoricienne, les poses et déplacements grecs de la gestique de Nijinsky, de Duncan ou de Sakharov, le primitivisme russe du *Sacre du printemps* comme ressourcement aux racines non pas grecques mais archaïques slaves, etc. Nous les avons amplement commentés dans les deux premières parties de ce travail.

C'est à ce titre que le choix du Bauhaus¹, de Le Corbusier et même de Villanueva, comme points d'ancrage de l'esthétique architecturale d'Enrique, ainsi que celui des Ballets russes comme cadre principal de la carrière de Vera, par leur rôle narratif et définitoire des personnages, irriguent déjà le roman à leur manière du concept de l'œuvre d'art totale. C'est donc d'abord thématiquement et par l'intermédiaire des narrateurs que cet idéal se loge au cœur de La CP, devenant matière à réflexion sur l'esthétique de l'écriture elle-même qui les met en jeu. Evidemment, cette présence thématique ne suffirait pas à extrapoler au roman que nous analysons la possible concrétisation de cette utopie ou l'illustration de son fonctionnement esthétique.

Il nous faut donc réfléchir à l'éventuelle transposition littéraire, stylistique et/ou structurale, qui pourrait permettre de parler métaphoriquement d'œuvre d'art totale dans La CP, allant au-delà de la simple suggestion d'effets synesthésiques un peu artificiels comme dans l'exemple, antérieurement relevé, de la description d'une passante Havanaise à l'aide de Mozart et Gauguin², combinant mouvements (rythme), sons, couleurs et formes, qui *se répondent*. Nous étudierons notamment l'utilisation d'une forme de *leitmotiv* probablement inspiré de Wagner dans la construction romanesque de Carpentier (voir *infra*, chap. I.2, p. 575).

Les écrivains symbolistes ont rêvé bien avant Carpentier du "Livre" total sur

¹ Ajoutons à ce que nous avons pu dire de l'esthétique de cette école en Première Partie, le « théâtre total » du Bauhaus, projet architectural de Gropius en 1927 révolutionnant les rapports entre scène et public en supprimant la séparation absolue des deux espaces, sorte de contrepoint au *Festspielhaus* de Bayreuth. Michel RAGON y consacre deux pages dans son *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, vol. 2 : Naissance de la cité moderne* (1986), Paris, Seuil, Points Essais, nouvelle édition 1991, pp. 124-25.

² Nous renvoyons à la citation de la p. 363 de La CP reproduite *supra* dans notre Deuxième Partie, p. 437.

le modèle de la scène wagnérienne, Mallarmé en particulier¹, qui voyait dans la poésie un moyen plus libre car plus abstrait de parvenir à « l'œuvre d'art total », lui assignant la tâche spirituelle de donner « l'explication orphique de la Terre » (confie-t-il dans *Autobiographie*, en 1885) et de rivaliser avec la musique². Carpentier lui rend hommage en citant d'une part un vers de *Brise marine* (« *La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres* », La CP, p. 239), et d'autre part son célèbre « sonnet en i », dit *Le Cygne*, dont il traduit tout le second quatrain (La CP, p. 250), indissociable par la thématique et l'atmosphère de la *Mort du cygne* de Pavlova.

Mais c'est plutôt chez Proust, dans le domaine de la prose, qu'on peut trouver, une fois de plus, la forme d'associer les arts et d'intégrer la réflexion esthétique à la narration la plus proche de celle de Carpentier. On n'affirmera pas purement et simplement, comme n'hésite pas à le faire Luc Fraisse pour *La Recherche*, peut-être un peu exagérément, que La CP est « transposition littéraire d'un opéra wagnérien »³, mais on reconnaîtra chez Carpentier la relative harmonie du résultat romanesque baigné de toutes ces références qui servent le discours, le parcourant comme des nervures dont les extrémités affleurent çà et là, disparaissent puis réapparaissent à un autre endroit, indéniablement enrichi et grandi par cette complexification culturelle, malgré le degré d'hétérogénéité que suppose l'appel constant aux arts et le risque d'hybridité d'un texte qui mêle genre narratif et métadiscours artistique.

¹ Voir Alain SATGÉ, dans le chapitre « Une théorie de la représentation : de la scène au livre » de son article « L'œuvre d'art totale et les symbolistes français français : l'exemple de la "revue wagnérienne" (1885-1888) », in Denis BABLET et Elie KONIGSON [coords.], *L'Œuvre d'art totale, op. cit.*, pp. 53-58. Mallarmé rend en effet un fervent hommage à Wagner dans « Richard Wagner : rêverie d'un poète français », paru originalement dans *La Revue wagnérienne* le 8 août 1885, puis dans *Divagations* (1897). Voir Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2003, pp. 153-159.

² Mallarmé (1842-1898) évoque son projet de Grand Œuvre, dont *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) devait constituer la première partie, dans le texte « Quant au Livre » publié dans *Divagations*. Synthèse de tous les arts et de tous les genres, à la fois journal, théâtre et danse, le Livre, constitué de feuillets séparés, devait être lu en public par son auteur, variant à l'infini les combinaisons des différents feuillets, suivant un rituel quasi religieux. La mort du poète ne lui permettra pas d'achever ce projet.

³ Luc FRAISSE, *L'Esthétique de Marcel Proust, op. cit.*, chap. VI : Système des Beaux-arts, p. 155.

I.1. Quelques “motifs” romanesques : nœuds de convergence artistique

L'une des caractéristiques saillantes de La CP réside en effet dans le constat que nous avons fréquemment fait dans les pages qui précèdent : non seulement le recours à la référence artistique est systématique, mais ce sont de véritables entrelacs puisés dans toute la palette des arts pour rendre compte d'un même objet, d'un même “motif”, qui sont mis en œuvre. L'un des exemples déjà explorés, articulant peinture, poésie et musique pour soutenir la description du paysage, lorsque Vera passe la frontière espagnole (Van Gogh, Picasso, Goya, Eluard...), figure parmi les plus représentatifs.

Parcourons, en guise d'introduction, un premier motif en apparence anodin ou léger, celui des « taureaux » d'Espagne, mais qui, conduit par les vecteurs conjugués de la peinture, de la sculpture, de la poésie, du théâtre et même du ballet (musique et danse) tout au long du roman, acquiert une profondeur dont “l'hispanité” qu'il illustre ou définit bénéficie. Hormis le tableau du torero *Juan Belmonte* de Zuloaga et la sculpture du *Picador* de Benlliure que nous avons déjà commentés en Deuxième Partie (œuvres chez la tante, Calle 17 à La Havane), représentatifs d'un certain *costumbrismo*, on trouve des représentations artistiques du taureau dans les vieilles affiches de corridas à Valence (« Hay viejos carteles de toros », La CP, p. 113), première approche d'une Espagne en guerre terrifiante pour Vera qui vient d'y arriver, qui réapparaît plus loin dans la poésie de Lorca :

Y yo añadiría que ese reto era profundamente español. Ignacio Sánchez Mejías no podía morir sino *aquel día, y aquel día* muy precisamente *a las cinco en punto de la tarde*, allí donde los toros acudían inexorablemente a ciertas citas, con la puntualidad, también inexorable, del Convidado de Piedra, invención española... (La CP, p. 279)

C'est Vera qui s'interroge ici, à partir de la lecture du témoignage de González Tuñón sur la guerre à Madrid dans la revue *Hora de España*, sur la constante profondément hispanique qu'est le défi à la mort sous forme de “rendez-vous” précis, comme dans le *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Lorca) et *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*¹ (Tirso de Molina). La corrida, sous ces trois premières formes que nous venons d'évoquer (peinture ou dessin, poésie

¹ Le « Convidado de piedra » est d'ailleurs un autre motif dans La CP qui apparaît parfois dévié en « Convidados de plata » (titre d'un des pré-textes de La CP). Nous renvoyons à l'Annexe II.5.2. Théâtre pour la liste des occurrences. Il est associé au motif de la mort, bien sûr, que nous allons développer plus loin de façon autonome.

et théâtre), constitue un *nœud* de sens qui combine légèreté des mœurs pittoresques des Espagnols et gravité de la mort, annonce du motif de la Danse Macabre que nous allons développer plus loin, qui frappe à l'heure dite. Elle connote donc, et c'est une ambivalence classique de la corrida, soit une certaine culture folklorique voire une expression de l'âme espagnole, soit la barbarie des hommes, la violence de la guerre étant implicitement comparée à la tuerie cruelle de ces jeux. Ce dernier aspect est plus particulièrement perceptible, à notre sens, dans le « taureau de *Guernica* », directement lié au contexte de la Guerre Civile qui sous-tend toutes ces références. C'est donc au tour d'Enrique, pensant, depuis Cuba, aux disparus en Espagne, d'évoquer les taureaux poétiques de Miguel Hernández (*Llama al toro de España*¹) :

[...] el poeta-pastor de Orihuela [...], voz grave y lenta que hablaba de los **toros de España -los de Guisando, los de Goya, el de *Guernica*:**
Alza, toro de España: levántate, despierta.
Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada [...]. (La CP, pp. 375-76)

S'y associent trois autres références, cette fois orientées, comme chez Hernández, vers un message de combat ou de résistance (« alza », « levántate », « despierta »), de fierté et de grandeur de l'Espagne : gravures, lithographies et tableaux de Goya (la *Tauromaquia* (1816), *Les Taureaux de Bordeaux* (v. 1825) et ses huiles sur ce thème) ; très anciennes sculptures de pierre totémiques des « Toros de Guisando » (III^e s. av. J.-C.) symbolisant le berceau celtique de l'hispanité ; taureau du *Guernica* de Picasso², le seul, avec le cheval, qui “reste debout” à gauche du tableau, sous la secousse du bombardement³. Enfin, Vera fait une dernière et surprenante référence au motif, réminiscence vers la fin du roman, à propos de sa toute première entrée en scène, au Théâtre Alhambra de Londres, dans *La Belle au bois dormant* :

[...] *y fue mi primera salida al ruedo -Alhambra, España, toros, peligros: todo extrañamente asociado en mi mente-* [...] (La CP, VII, 37, p. 664)

¹ Est citée, comme l'indique en note J. Rodríguez Puértolas, la première strophe de ce poème, appartenant au recueil *El hombre acecha* (1937-39) de Miguel Hernández.

² Pour plus d'informations sur toutes ces œuvres, nous renvoyons à l'Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques dans La CP. On lira aussi avec profit les commentaires de María de Los Ángeles PEREIRA PERERA, « La dimensión universal de la pintura moderna española en *La consagración de la primavera* », in BAUJÍN et alii [dirs.], *Alejo Carpentier y España, op. cit.*, pp. 280-81.

³ Le réseau sémantique du passage, autour du combat et de la résistance espagnole, nous paraît imposer ici cette interprétation du taureau de *Guernica*, même si de multiples autres visions peuvent exister (puissance du mal nazi, force cruelle, etc.).

Par jeu de mot sur l'« Alhambra », l'Andalousie, les arènes et les taureaux figurent le trac de cette première danse en public vécue comme risquée et impressionnante, en tous cas pleine d'enjeux pour son avenir. Pour nous, justement, c'est un subtil clin d'œil au ballet postérieur et décisif du *Tricorne* de Falla, Massine et Picasso, où les taureaux auront leur place pour synthétiser l'Espagne¹, et dont l'importance va être fondamentale pour le futur style chorégraphique de Vera.

Nous exposerons maintenant deux cas de figure, plus marquants parmi les divers recensés dans La CP, qui illustrent le procédé que nous avons appelé “nœud de convergence artistique”, non seulement parce que, centrés sur un motif, ils révèlent une coïncidence et une interaction d'arts multiples, mais aussi parce que cette “toile” des arts, ce faisceau artistique, fait aussi littéralement réseau à son tour dans le développement de la narration : la figure ponctuelle devient rhizome structurant. Nous tenterons d'en mettre à jour le fonctionnement et la fonction.

I.1.1. Mort, Danse Macabre, Enfers, Diable

La guerre et la mort, sujet omniprésent dans le roman, est l'exemple le plus emblématique de cette technique carpentière du “nœud” artistique combinant ou faisant dialoguer diverses représentations disciplinaires. Nous avons déjà commenté précédemment le passage où, associant le *Guernica* de Picasso aux œuvres de Goya sur les « horreurs de la guerre »², Vera rend compte de l'affreux spectacle qui la saisit en passant la frontière espagnole. Mais, autour de ces deux peintres et de ce motif de la guerre, tout un faisceau de références se tissent dans cette même page et tout au long du roman. Juste avant de citer le « cheval de Guernica », par exemple, Vera recourt d'abord à la figure mythologique grecque du gardien des Enfers en jouant sur le nom évocateur du village de « Cerbère » (La CP, p. 103), puis à la poésie de Paul Eluard : « *La muerte, tan fácil y tan*

¹ Nous ne nous attardons pas ici sur l'analyse de la référence qui sera reprise plus loin en détail dans notre analyse (voir chap. Genèse et fécondation : étapes européennes, p. 620). Notons simplement que l'Andalousie aura effectivement sa place dans le ballet du *Tricorne* puisque Massine s'inspire du flamenco gitan pour régler sa chorégraphie. En outre, dans la scène finale du *Sombrero de tres picos*, le *molinero* mime un torero avec sa cape et prend le *corregidor* pour un taureau qui se rue sur lui avant de disparaître grotesquement en coulisse.

² Voir *supra*, en Deuxième Partie, nos analyses pp. 444 et suivantes.

difficil » (*ibid.*). Ce vers, inversé dans la traduction espagnole de Carpentier, appartient très significativement au poème « *La Victoire de Guernica* » (1938), écrit par Eluard en réaction au bombardement de la ville basque :

*La peur et le courage de vivre et de mourir
La mort si difficile et si facile*¹.

Ainsi, ce n'est plus la seule fonction de *représentation* ou *description* de la scène qui est en jeu ici – même si le titre du poème d'Eluard, non restitué dans la narration, introduit naturellement le tableau de Picasso–, mais un réseau de sens plus profond qui circule à travers une concaténation de références. Désignant à lui seul la solidarité du poète avec l'Espagne républicaine, le vers d'Eluard synthétise à ce moment du récit la problématique de l'engagement de l'artiste (Eluard fut aussi engagé dans la Résistance) et vient contrecarrer implicitement les convictions intimes de l'héroïne qui espère secrètement, en vain, ramener son Jean-Claude en France.

À ce premier noyau Picasso-Goya viennent se joindre d'autres peintres espagnols lorsque réapparaît plus loin dans le récit le thème de l'enfer de la guerre, opérant un glissement vers celui de l'Inquisition et autres misères funestes hispaniques, élargissant par là le champ sémantique à toutes les périodes noires de l'Histoire d'Espagne où la mort est latente : Inquisition, massacres, tortures, invasions, etc., dans la peinture de Valdés Leal et Berruguete.

Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote -suplicios del **Berruguete**, betunes macabros de **Vázquez [sic] Leal**, *El miedo* de **Goya**... (La CP, I, 8, p. 198)

Y siempre había yo quedado asombrada por el carácter sombríamente español, precursor **de Berruguete, de Valdés Leal, de Goya, del Picasso** de *Guernica* [...] (La CP, II, 11, p. 236)

Echamos a andar por la Calle de los Mercaderes, paralela o transversal de otras cuyos nombres se asociaban siempre, para mí, al recuerdo de **Goya** o de **Valdés Leal**: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaban una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor. (La CP, IV, 21, pp. 396-97)

Il s'agit évidemment du peintre Pedro Berruguete et non, comme pense García Castro, de son fils sculpteur, Alonso Berruguete y González², puisqu'on reconnaît distinctement dans la première de ces trois citations le célèbre panneau

¹ « La victoire de Guernica », qui appartient au recueil *Cours naturel* (1938) de Paul Eluard, compte quatorze strophes de longueur inégale. Le vers utilisé par Carpentier est tiré de la strophe 11.

² Cf Ramón GARCÍA CASTRO, « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 257.

du polyptique conservé au Prado, *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (v. 1495), scène d'*autodafé* caractérisée¹ où l'on retrouve tous les éléments de la description de Carpentier, attributs des condamnés par l'Inquisition : le « *sambenito* » (« *túnicas azufradas* », de couleur jaune) ainsi que la *coraza*, bonnet d'infamie (chapeau pointu des hérétiques). On distingue encore sur le retable l'échafaud solennel (« *tablado mayor* ») où deux suppliciés se trouvent déjà dans les flammes, prêts à être éventuellement garrottés au préalable, comme on l'accordait "généreusement" aux condamnés qui acceptaient d'abjurer avant de mourir pour abrégier leurs souffrances avant la brûlure totale du bûcher. Les « *betunes macabros* »² de Juan de Valdés Leal (et non Vázquez Leal, comme écrit Carpentier) renvoient ensuite très certainement à l'ensemble pictural de l'Hospital de la Caridad de Séville, *Los jeroglíficos de las postrimerías* (ou *Las postrimerías de la vida humana*, 1672), composé de deux tableaux célèbres : *In ictu oculi* et *Finis gloriae mundi*, représentant, comme le veut traditionnellement le genre des *vanitas*, une réflexion sur la brièveté de la vie et le triomphe de la mort (image du crâne, du squelette). Du même peintre, on peut penser aussi à des scènes directement reliées au thème des « *vía-crucis de procesiones en Semana Mayor* » de la troisième citation ci-dessus, tel le tableau *Procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma* (1652-53)³.

Filant plus loin encore la métaphore picturale, les nouvelles œuvres de Goya ici invoquées portent plus particulièrement, aussi, sur le thème religieux, son extrémisme et son obscurantisme, justifiant leur association avec Valdés Leal et Berruguete par-delà les siècles : probablement une allusion à l'un des *Disparates* dans « *el miedo de Goya* » (la gravure n°2, *Disparate de miedo*, v. 1816-23, sur le thème des « *gigantes et cabezudos* » du carnaval qui terrifient ici les personnages), à diverses gravures des *Caprichos* (1799) sur la satire de l'Inquisition et ses poursuites de la sorcellerie (en particulier les n°23, *Aquellos polvos*, et n°24, *No hubo remedio*, représentant des condamnés portant le bonnet pointu et le *sambenito*), ainsi que des tableaux sur les processions (par exemple *Procesión en Valencia*, 1810-12, *Procesión de disciplinantes*, v. 1812-19), ou *Escena de [Auto de fe de la] Inquisición* (v. 1812-19).

¹ Nous renvoyons à l'analyse très détaillée de ce tableau de Berruguete par Bernard et Christiane BESSIÈRE, *La peinture espagnole...*, op. cit., pp. 22-27. Voir aussi notre Annexe II.2.2.

² La technique au bitume (poudre de bitume de Judée) suggérée par l'expression « *betunes* », est une technique de peinture sur fond noir, profitant des teintes mates et sombres pour faire ressortir les zones de lumière où sont généralement placés les sujets importants du tableau.

³ L'explication sur le contenu de ce tableau se trouve en Annexe II.2.2.

Cette cristallisation autour des malheurs plus particulièrement hispaniques de l'Histoire, unité thématique qui avait découlé initialement d'une réflexion sur la Guerre Civile espagnole motivant toutes les références que nous venons d'identifier, va s'universaliser et s'étendre dans La CP à d'autres peintres du monde, et à des références à la fois musicales, théâtrales, ou littéraires : l'amplification progressive de la thématique, telle une vague qui s'enfle au fur et à mesure de sa progression, finit par produire un effet d'invasion sémantique du roman, à l'image du cycle historique réel de guerres internationales qui lui sert de toile de fond. Cette prolifération reflète textuellement, en outre, l'effet pictural de la traditionnelle farandole de squelettes des « danses macabres » dont Carpentier enchaîne et multiplie les citations comme par contamination visuelle et sonore...

Si en Madrid pudo verse durante muchísimos años el apocalíptico *Triunfo de la muerte de Brueghel*, ahora que estaba clausurado el Museo del Prado los personajes de esa *Danza Macabra* -mucho más Danza Macabra que las de *Orcagna* y *Holbein*- andaban sueltos por las calles, entre los incendios que cada noche prendían las teas caídas del cielo. (La CP, II, 14, p. 278, nous soulignons)

On en revient ici à une forme de description "picturale", développée en Seconde Partie, qui tend à utiliser le tableau pour qualifier des éléments de la réalité : les cadavres et victimes du conflit (frappés par les squelettes des danses macabres ou eux-mêmes réduits à des squelettes) qui jonchent les rues de Madrid. Trois grands Maîtres de la peinture prennent donc maintenant le relais des Espagnols, un Flamand (Bruegel), un Allemand (Holbein) et un Italien (Orcagna), telle une mosaïque européenne reflétant le futur cataclysme de la Seconde Guerre mondiale qui va bientôt toucher tout le continent, dans la continuation du « banc d'essai » que fut l'Espagne.

Le Triomphe de la mort (v. 1562) de Bruegel l'Ancien, conservé au Prado, est une synthèse panoramique des ravages de la Mort sur le modèle des « danses macabres » médiévales, qu'on peut aussi interpréter comme une illustration des "horreurs de la guerre". La Mort, ce squelette omniprésent, qui frappe n'importe qui, les bons et les mauvais, les jeunes et les vieux, les coupables et les innocents mais aussi les militaires et les civils, comme à Madrid. On peut supposer que le thème de *La Danse macabre* ici martelé est sans doute aussi une référence musicale à Camille Saint-Saëns qui en a composé une célèbre (elle est d'ailleurs

citée par Pavlova dans La CP, p. 252, quoiqu'à un tout autre propos¹).

Nous avons déjà parlé de la série des gravures de Holbein sur la Danse Macabre, *Les Simulacres de la mort* (1538), à propos de l'image du violoniste-squelette de *La Duchesse* harcelant les bourgeois havanais décomposés et ruinés après la Révolution². La référence était d'ailleurs associée à une autre expression picturale du motif de la mort, les portraits funéraires du Fayoum (La CP, p. 732). Mais ici, l'allusion peut aussi renvoyer à un dessin de Holbein, intitulé *La Danse macabre* (v. 1521), représentant une sculpture sur le fourreau d'un poignard gravé par Urs Graf³. Il s'agirait d'ailleurs de la première œuvre de Holbein dans sa série des danses macabres.

Quant à L'Orcagna, il est possible que Carpentier fasse allusion, comme le suggère García Castro⁴, à ses fresques de la cathédrale de Santa Croce à Florence (il ne reste que des fragments du *Triomphe de la mort*, du *Jugement* et de *l'Enfer*, v. 1348). Toutefois, L'Orcagna est à nouveau cité plus loin dans La CP (référence dont García Castro ne parle pas), pour le motif du Diable cette fois (« verde Satanás »), et renvoyant clairement aux fresques du Campo Santo de Pise, longtemps attribuées à ce peintre depuis Vasari et jusqu'à très récemment, mais qui ne sont en réalité pas de lui :

El Diablo -decía- no se mostraba siempre, ni en todas las épocas, ni en todos los ambientes, como el repelente engendro con alas de murciélago y cola bífida, armado de tridente y cachiporra de púas que, castigando a los lujuriosos y confundiendo a los infames, o retorciéndose bajo los coturnos de **San Jorge**, aparecía en los iconos aldeanos de mi país. No. Ni tampoco era necesariamente **el verde Satanás de Orcagna** que se entronizaba, imperial y tremebundo, en la **Danza Macabra del Cementerio de los Capuchinos en Pisa**. Ni los demonios multiformes, alucinantes, delirantes, algo lepidópteros, mixtos de monje y rana, pez y buitre, sapo acorazado y tarasca ululante, tricornes, viscosos, alojados en enormes cascarones de huevos, con embudos por sombreros, tenazas y martinets en mano, que reptaban, trepaban, tocaban el arpa o la cornamusa, o volaban en premonitorios artefactos mecánicos, en torno a **la enrabecida Margot-Giganta del Brueghel**. (La CP, V, 24, p. 449)

¹ La référence précise à Saint-Saëns est passagère dans La CP, sans développement et sans lien explicite avec la thématique de la mort, puisque c'est une des musiques utilisées par Duncan pour ses danses. Nous y voyons toutefois un écho aux autres allusions à la « Danse Macabre » en tant que topique artistique. Carpentier avait développé un peu plus sa pensée dans *Los pasos perdidos*, en parlant de la danse des os de cette *Danse macabre* de Saint-Saëns, exécutée au xylophone, c'est-à-dire un instrument en bois figurant les os du squelette dansant...

² Voir *supra*, en Deuxième Partie, notre p. 415.

³ Deux exemplaires de ce poignard se trouvent à Berlin, à la Berliner Bauakademie, et à Bâle, au Basler Kunstsammlung.

⁴ Ramón GARCÍA CASTRO, « La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier... », *art. cit.*, p. 258).

Lorsque ce n'est pas l'une des guerres traversant le roman qui motive l'apparition du motif de la mort ou des Enfers sous forme d'œuvre d'art, c'est donc l'obsédante association d'Enrique avec la figure de Faust (chez Goethe), hanté par le Diable, Méphistophélès. Le mythe littéraire s'associe donc à la longue incursion picturale ci-dessus, qui n'est là que pour cerner les contours plastiques d'une représentation du Démon, c'est-à-dire en fait le billet vert, les dollars des bourgeois détournant le héros architecte de sa vocation ! Après une nouvelle mention des icônes russes représentant Saint-Georges et le dragon, Enrique passe donc à ce « Satan vert » plus conforme à ce qu'il veut évoquer, mais que nous avons désespérément cherché dans l'œuvre d'Orcagna. Il s'agit en réalité de *L'Enfer*, fresque du Campo Santo de Pise, attribuée à Buffamalco à la fin des années 1970, faisant partie de l'ensemble intitulé *Le Triomphe de la Mort* réparti sur les trois murs de la salle, à côté du *Jugement dernier* et du *Paradis*. Il semble en réalité que seul le *Jugement dernier* soit d'Orcagna. C'est pourtant bien sur le mur de *L'Enfer* que l'on retrouve ce fameux monstre vert décrit par le héros, énorme géant central effectivement (« se entronizaba, imperial y tremebundo »), cornu et couvert de pustules, entouré des nombreux damnés étouffés par des serpents ou cuisant dans l'eau bouillante.

La citation se referme en chiasme sur une nouvelle référence à Bruegel (dans la précédente, c'était son *Triomphe de la mort* qui ouvrait le feu) : *Margot la folle* (ou *Margot l'enragée* [*Dulle Griet*], v. 1562), nouvelle représentation des Enfers à la manière de Bosch (monstres, êtres hybrides, œufs, larves et reptiles), qui montre un personnage féminin gigantesque et dément, vêtu d'un étrange accoutrement, s'empressant d'y amener son butin volé.

Aux allusions picturales portant sur les guerres, pour en revenir au motif de la mort concrète, s'ajoutent les métaphores chorégraphiques déjà relevées précédemment, autour de Vera : bien sûr, le sacrifice cruel de la « danse sacrée » du *Sacre du printemps*, danse macabre au sens propre, qui reflète ou figure, nous l'avons souligné, le double épisode de Paris (perte de Jean-Claude pendant la Guerre d'Espagne), où Vera répète l'œuvre dans le rôle de l'Elue, et de La Havane (massacre du studio de La Habana Vieja par la police de Batista), où Vera monte elle-même sa version du *Sacre* avec les danseurs cubains. Les rôles de Vera dans *Petrouchka* et les *Présages*, sur lesquels la mort rôde ou frappe directement¹,

¹ Nous renvoyons *supra*, en Deuxième Partie, à nos analyses du chap. I.1.3.3. Œillères de la scène,

sont également des façons de nourrir artistiquement la thématique. Quant à la Seconde Guerre mondiale, sa figuration passera bien aussi par le motif de la mort mais sous forme musicale, par référence au *Crépuscule des dieux* de Wagner, dernier volet de la *Tétralogie* (La CP, p. 418), très ambivalent quand à son utilisation idéologique puisque, tristement récupéré par les nazis¹, il devient de l'autre côté de l'Atlantique élément de motivation pour l'action des Alliés² :

“Wagner es el músico favorito de Hitler” -dije. – “Pero aquí, la noche en que fui al *Met*, la platea estaba llena de militares de uniforme, prestos a embarcar, pocas horas después, para el África del Norte. Y todos consultaban un programa donde se les explicaba que la destrucción del Castillo de Gunther era una prefiguración de la caída de Berlín, y que el incendio final del Walhalla, con el ocaso de los viejos dioses germánicos, era como un anuncio de la victoria aliada”. –“¡Maravillas de la publicidad yanki!” -dijo Teresa, riendo [...] (La CP, IV, 23, p. 418)

La fin des dieux et le règne de l'homme annoncés par la fin de l'opéra³, une fois le Walhalla détruit et la malédiction rompue, est donc interprété comme le triomphe du Bien sur le Mal cher depuis longtemps à la propagande américaine...

Toutes ces références mises bout à bout font l'effet d'un tourbillon de la mort, résultat probablement recherché par l'auteur, résonnant depuis la fin des temps jusqu'à nous, lecteurs, ou jusqu'à eux, personnages. La récurrence du motif dont est retracée la destinée artistique, est le signe que la roue de l'Histoire, politique ou culturelle, ne fait que tourner : c'est bien l'idée de cycle qui est ici mise en lumière, et qui aboutit au cycle sacrificiel du *Sacre du printemps*. Mais la chaîne des événements strictement diégétiques ainsi reliés est aussi intéressante : Enfer de la Guerre Civile d'Espagne – Diable du capitalisme et ruine des idéaux esthétiques du héros – Raz-de-marée de la Seconde Guerre mondiale – Dictature meurtrière à Cuba – Fauchage des bourgeois par la Révolution. Le motif artistique

masques des rôles, p. 365.

¹ Les opéras de Wagner furent érigés en gloire et symbole de la culture allemande par les nazis. La marche funèbre de la mort de Siegfried fut jouée à la radio dans Berlin ravagé par les bombardements pour annoncer le suicide du Führer.

² La même anecdote, autobiographique donc, figure dans l'essai de Carpentier, *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, initialement publié en 1949 à Caracas (republié à La Havane dans *Casa de las Américas*, año XXX, n° 177, nov-déc. 1989, pp 28-46) : « Yo había visto en Nueva York, el espectáculo singularísimo – digno de Kafka, si se mira bien – de centenares de hombres uniformados, escuchando *El crepúsculo de los dioses* la víspera de ser llevados al África del Norte para combatir a Rommel. » (rééd. in Alejo CARPENTIER, *Materiales de la Revista Casa de las Américas*, op. cit., p. 105)

³ Pour une explication sur le livret du *Crépuscule des dieux*, ainsi que sur les autres références comiques faites dans ce passage de La CP aux autres volets de la *Tétralogie* de Wagner, nous renvoyons à l'Annexe II.4.2. Œuvres musicales.

transversal de la mort (pictural, musical, littéraire, mythologique, chorégraphique, etc.) est donc un moyen de relier entre eux la série de maux sociaux et politiques contemporains, qui devient matière à réflexion structurale et synchronique du roman au-delà de la simple succession diachronique et chronologique des événements.

Autour de l'armature centrale de ce motif se greffent d'ailleurs des apparitions périphériques du thème, notamment sur la contextualisation non pas historique mais purement culturelle du roman. Nous en donnerons deux exemples reliés à chacun des narrateurs. Premièrement, le discours d'Enrique sur le Surréalisme des années 1930 est précisément développé pour pointer la sorte de décadence que le mouvement représente aux yeux du héros : le retour à une forme de Romantisme démodé, accordant une place exagérément importante au « Poète » tout-puissant, dénoncé par le biais du même type de références picturales que pour la guerre, soit une association entre Hugo et Bosch partageant d'inhérentes et fantasmagoriques visions érigées en modèles picturaux.

En torno al P o e t a volvían a pintarse **los fantásticos castillos renanos de Victor Hugo**, con **los espectros** que habitaban sus arruinadas torres, en tanto que regresaban a escena las **criaturas infernales**, los peces maléficós, los huevos habitados por lémures, las diabólicas larvas, los aberrantes músicos de clarinetes hincados en el trasero, engendros de **Jerónimo Bosco**, pintor de tan **espantables demonios**, según afirmara Quevedo, “porque no había visto ninguno”. (La CP, I, 6, p. 168, nous soulignons)

C'est ici un enfer déréalisé qui est raillé (« porque no había visto ninguno »), un monde onirique d'oisifs surréalistes (on reconnaît entre autres les délires daliniens) déconnectés des réalités et des priorités politiques du moment, condamnés à ce titre par Enrique. Dans les nombreux dessins des carnets de voyage de Victor Hugo, on trouve effectivement des visions de châteaux fantomatiques (les « burgs » de la région du Rhin), de roches ténébreuses inquiétantes, de forêts angoissantes, ainsi que des personnages monstrueux tel ce *Goulatromba* (Album de voyage au bord du Rhin, 1840), personnage de *Ruy Blas*¹ mais dont Hugo avoue qu'il fut inspiré de Jérôme Bosch, entre réel et imaginaire, comme sorti des Enfers : pour Hugo, la visite nocturne d'un burg s'apparente en effet à une descente aux enfers, propice à des visions où « tous les monstres de l'ombre se réveillent et commencent à fourmiller ». C'est donc en très attentif lecteur et observateur que Carpentier souligne la filiation entre Bosch et Hugo, en

¹ Dans *Ruy Blas* (1838) de Victor Hugo, Goulatromba n'apparaît pas sur scène, mais est cité par don César de Bazan comme son « ami de cœur » à qui il fait remettre trente écus par un laquais lui-même à la solde de Salluste (*Ruy Blas* IV, 3, vers 1751-1758).

citant juste après l'un des plus célèbres tableaux du Flamand : *L'Enfer musical*, troisième volet (celui de droite) du triptyque du *Jardin des délices*, conservé au Prado, où l'on voit exactement ce qu'Enrique décrit dans cette mini *ekphrasis*, les personnages hybrides, les oeufs et larves, et notamment cet homme nu à la clarinette curieusement placée...

Deuxièmement, *La Mort du cygne*¹ de Pavlova, référence récurrente dans toute la narration par la bouche des deux narrateurs qui ont pu l'admirer sur scène, recèle une ambivalence riche de prolongements en termes esthétiques : la mort dansée est sublime, mais elle reste l'expression d'une disparition. Ce ballet symbolise le sommet de la beauté éthérée, presque désincarnée, de la danse, ayant paradoxalement, malgré son apparente immatérialité, le pouvoir de susciter une émotion intense chez le spectateur qui a presque le sentiment d'être en proie à une vision. Mais cet idéal de perfection porte aussi le germe d'une extinction réelle, esthétique, parallèle à la condamnation du Surréalisme chez Enrique : l'enfermement de l'interprète, selon Vera, dans un univers classique sclérosé et anémié par le refus des apports de la modernité, et dont le solo exprime le nécessaire étouffement de cet art, de ce cygne, qui n'est plus de cette époque, comme celui des modernistes déliquescents. Cette révocation esthétique de Vera qui veut se tourner vers un renouvellement du ballet se fera évidemment au profit d'un apport de sang neuf, régénérateur, authentique, à Cuba.

I.1.2. Pavlova : le cygne et la flamme

Face à la dimension destructrice et macabre de l'Histoire politico-sociale de la planète, donc, l'art est-il affirmation de la vie ? Toutes ces références artistiques funèbres sont-elles un moyen d'exorciser la mort et de figurer le nécessaire ressourcement cyclique culturel ? Pour nous, *La Mort du cygne* est l'œuvre charnière dont l'ambivalence synthétise toute la problématique de l'art dans le combat humain entre la Vie et la Mort. Le motif du Cygne, en effet, allégorie de la danseuse, contient la double facette vitale et mortuaire qu'on lui connaît : affirmation de la beauté parfaite par sa blancheur et sa grâce, tension vers un idéal esthétique (chorégraphique, mais aussi, bien sûr, poétique, comme chez les

¹ *Le Cygne*, ou *La Mort du cygne*, bref solo chorégraphié par Michel Fokine en 1905 pour Anna Pavlova, sur une musique de Camille Saint-Saëns, « Le Cygne », extraite du *Carnaval des animaux*. Ce fut le rôle emblématique de la grande ballerine, l'un des plus célèbres du répertoire académique, qu'elle immortalisa par son interprétation.

Modernistes), le cygne est aussi symbole du dernier chant, certes magnifique, mais funèbre. Pavlova, éternellement figée dans la postérité par ce rôle, porte dans le roman l'idée du nécessaire sacrifice régénérateur que demande toute révolution artistique, sans lequel Vera, par exemple, ne peut advenir comme chorégraphe, et ne peut, à son tour, affirmer la vie à travers la grande leçon de son propre *Sacre du printemps* : le refus de la mort finale de l'Elue, au profit d'une affirmation vitale, par la danse, du Couple, de l'Union, de l'Amour¹.

Il est difficile de synthétiser l'essence d'un ballet, si court soit-il (quelque trois ou quatre minutes pour *La Mort du cygne*), avec des mots, toutefois nous restituons ici la tentative d'André Levinson, la mieux réussie nous semble-t-il, comme point d'appui de nos développements ultérieurs sur cette danse et comme introduction aux nombreux emprunts que Carpentier puise probablement dans ses écrits sur Pavlova :

Et cependant cette célèbre élégie du Cygne ne serait [...] pour toute autre danseuse qu'une "promenade de pas de bourrée sur les pointes" équilibrée par les bras ouverts qui ondulent et par les doigts simulant l'envolée des plumes, promenade coupée par des arrêts en arabesque allongée à terre où le corps, ayant d'abord chaviré en avant, se rejette brusquement et se renverse. Puis c'est l'affaissement final où les bras inertes coupent la ligne de la jambe étendue à plat².

Dans La CP, les évocations du solo sublime de Pavlova, tant par Vera que par Enrique, sont remplies de ferveur et d'émotion esthétique qu'aucune autre œuvre évoquée dans le roman ne suscite aussi superlativement. Celle-ci, par exemple, est due à Vera :

Pero, de pronto, hubo un gran silencio, el telón de fondo se hizo nocturnal, las candilejas pasaron de amarillo a azul, **un rayo de luna** se colocó en su lugar, empezó a sonar una melodía harto famosa [...]. Anna Pávlova, vestida de tules y armiños, estaba ahí [...], **su cuerpo delgado y sin peso**, desplazándose en arqueada y despaciosa trayectoria [...], elevado por el aire que delimitaba su albura [...], aquella **mujer-ave, intangible, inalcanzable**, vivía como en soledad, como si nadie la mirara, el drama de su propia muerte [...]. (La CP, II, 12, p. 249-250, nous soulignons)

Il est frappant de constater à nouveau la dette qu'a cette description envers, outre Levinson, les écrits de Karsavina ou de Serge Lifar, livres favoris de l'héroïne. Leurs paragraphes consacrés à Pavlova utilisaient les mêmes ressorts :

Sur la scène, dans *Giselle* ou dans la *Mort du cygne*, elle devenait quelque

¹ Cette option chorégraphique sera développée *infra*, voir chap. I.2.2. Couple narrateur, *Pas de deux, Duo amoureux* (Béjart), p. 584.

² André LEVINSON, « Anna Pavlova et la légende du cygne », paru dans *La Danse d'aujourd'hui* (1929), réédité dans la sélection *1929, Danse d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 54.

chose de **transparent, d'intangible, d'immatériel**... Ce n'était plus la danseuse Pavlova ; c'était Giselle mourant et ressuscitant éternellement, **spectrale et impondérable**, se fondant avec la beauté du cygne blanc. Elle mourait d'une telle manière, sur la scène, qu'on croyait toujours lui dire un dernier adieu. On avait l'impression que la pellicule la plus mince, seule, séparait la vie de la mort, la danseuse du **fantôme d'une vision**. Le rêve, la légende féerique étaient rendus réels par elle [...] ¹. (nous soulignons)

Transparence, intangibilité, immatèrialité, impondérabilité, pâleur, mort dansée : les thèmes et même les expressions communes attestent de la circulation d'une même pensée, d'une même admiration passionnée. On retrouve chez Vera jusqu'à l'élément du « rayon de lune » qui avait servi à Karsavina pour évoquer Nikitina dans *La Sylphide* (voir la citation de Karsavina, p. 78 de notre Première Partie).

Carpentier, ensuite, reprend la comparaison mallarméenne entre danse et poésie fondée sur l'intersection thématique qu'est le cygne, et c'est là qu'intervient le premier parallèle trans-artistique autour du solo de Pavlova :

[...] transfiguró el empalagoso cisne de Saint-Saëns en inefable cisne de Mallarmé. (*“Un cisne de antaño recuerda que es él / magnífico, pero que en desesperanza se libera / por no haber cantado una región donde vivir / cuando del estéril invierno resplandeciera el tedio. / Todo su cuerpo se estremecerá en blanca agonía / ... transparente helero de vuelos que no se alzaron”*.) (La CP, II, 12, p. 250)

Ces vers, traduits en espagnol², proviennent évidemment du « sonnet en i », dit « Le Cygne » (v. 1885), de Stéphane Mallarmé, que Levinson citait déjà dans son essai :

Et l'image du Cygne s'associe aux plus hautes évocations dont jamais la poésie nous dota.
Tout son col secouera cette blanche agonie...
Je murmure avec délices cet alexandrin de Mallarmé, en considérant ce cou de Pavlova placé, puissant et fin, sur les douces épaules. Pavlova, avec *La Mort du Cygne*, nous a créé un mythe³.

L'incarnation du Cygne de Mallarmé par Pavlova réactive, après la mort du

¹ Serge LIFAR, *Serge de Diaghilev. Sa vie, son œuvre, sa légende*, op. cit., p. 163. Dans la réédition de 1982 que nous avons consultée, Lifar, qui cite textuellement et d'abord fidèlement les Mémoires de Karsavina à propos de Pavlova, continue entre guillemets avec la description de Pavlova que nous citons ici, semblant attribuer également ce fragment à Karsavina, puisque les guillemets se referment juste après ce paragraphe. Ce passage est pourtant absent des Mémoires de Karsavina (Cf. Tamara KARSAVINA, *Ma vie*, op. cit.).

² Carpentier modifie l'ordre des vers en citant d'abord le second quatrain : « *Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui / Magnifique mais qui sans espoir se délivre / Pour n'avoir pas chanté la région où vivre / Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.* » ; puis le premier vers du premier tercet : « *Tout son col secouera cette blanche agonie* » ; avant le dernier vers du premier quatrain : « *Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !* ».

³ André LEVINSON, « Anna Pavlova et la légende du cygne », op. cit., p. 55.

poète, la célèbre métaphore qu'il avait lui-même élaborée dans son *Crayonné au théâtre* :

Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet !
À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil de scribe¹.

Ainsi, la symbiose danse-poésie cristallisée dans le solo de Pavlova sert d'amorce à tout un réseau d'associations symboliques du même type dans la narration entière. On comprend notamment ce qui motive le choix des livres préférés de Vera, dont quatre relèvent de la poésie : outre *Eupalinos ou l'Architecte* de Valéry, déjà commenté, on trouve les *Sonnets à Orphée* (1922) de Rainer Maria Rilke², les poèmes de César Vallejo³ et les *Versos sencillos* (1891) de José Martí (La CP, p. 574). Le fait que deux des ouvrages cités soient d'auteurs latino-américains retient évidemment l'attention en regard de la trajectoire esthétique de Vera. Il faut ajouter encore les diverses citations et épigraphes poétiques associées à la narratrice au cours du roman, essentiellement romantiques, symbolistes et post-romantiques (outre Mallarmé, *Les Hymnes de la nuit* (1800) de Novalis⁴, pp. 100, 666 ; *Une saison en enfer* (1873) de Rimbaud, p. 569 ; *Les Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire, à travers les poèmes *L'Homme et la mer*, p. 587 ou *L'Invitation au voyage*, p. 526...), mais pas seulement (saint Jean de la Croix, *Le Cimetière marin* (1922) de Valéry, Paul Eluard, etc.).

Autour de "noyau" principal que constitue l'association danse-poésie par le motif du cygne, se greffent d'autres images fécondes, tel ce surprenant rapprochement avec la peinture du Greco :

¹ Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », *Crayonné au théâtre* (inclus dans *Divagations*, 1897), in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, La Pléiade, éd. de Pierre Marchal, 2003, p. 171.

² Rainer Maria RILKE (1875-1925) : écrivain autrichien, qui passa du symbolisme à la recherche de la signification concrète de l'art et de la mort dans ses poèmes (*le Livre d'heures*, 1905 ; *Élégies de Duino*, *Sonnets à Orphée*, 1922) et son roman (*les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, 1910). Les cinquante-cinq poèmes des *Sonnets à Orphée*, à travers le personnage mythique d'Orphée qui appartient à la fois au règne des vivants et à celui des morts, oscillent entre la plainte et la célébration de la vie, office même de la poésie.

³ César VALLEJO (1892-1938) : poète péruvien. Sa mélancolie de métis s'exprime par un lyrisme intime, angoissé, qui s'épanouit ensuite en un sentiment humain plus large, en amour panthéiste des êtres et des choses. Son œuvre chante la souffrance et la solidarité humaines (*les Hérauts noirs*, 1918 ; *Trilce*, 1922 ; *Poèmes humains*, 1939).

⁴ Rita DE MAESENEER donne une analyse du recours à Novalis dans La CP, dont les vers sont déviés par Carpentier pour les recentrer sur l'idée des « Temps Nouveaux ». Voir *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., pp. 280-83.

Y era ese moverse sobre el tablado de la escena sin tocar el tablado de la escena, salvo por unas diminutas puntas que apenas si rozaban el suelo, alzando un estremecido cuerpo, ingrávigo, elevado por el aire que delimitaba su albura, **a la vez pluma, espiga movida** por casi imperceptible brisa - **blanca llama lejana**, como la de esos arcángeles vibrantes, alargados, prestos a volar en la ascensión de una pincelada, vislumbrados más que vistos en ciertos planos remotos del Greco-, de brazos recogidos sobre el pecho, de perfil aquietado sobre un hombro, ente fabuloso que se deslizaba sobre lagos imaginarios, haciendo ondular, de pronto, en un aletear de su evanescente arquitectura, las manos más bellas que pudieran verse. (La CP, II, 12, p. 250, nous soulignons)

Par dérivation de la forme et de la couleur de l'aile blanche du cygne, qui devient « plume » puis « épi », Vera en vient à l'image de la plume des anges (« arcángeles vibrantes ») comparés encore à la « flamme » (« blanca llama lejana »). La figuration des mouvements incessants de la danseuse par la flamme n'est pas inédite car on la trouve déjà chez Valéry, qui l'emploie pour rendre compte, avec la mer, de cet « acte pur des métamorphoses » (*L'Âme et la danse*), déjà mentionné, qu'est la danse :

Notre philosophe peut aussi bien comparer la danseuse à une **flamme**, et, en somme, à tout phénomène visiblement entretenu par la consommation intense d'une énergie de qualité supérieure¹.

En revanche, l'association entre Pavlova et Le Greco est plus originale, réapparaissant une seconde fois dans le roman sous la forme de « figuras de fuego y nieve [...] que se vislumbran en ciertos trasfondos del Greco » (La CP, p. 303). La comparaison est fondée à la fois sur le motif de l'être ailé mystérieux, évanescent, immatériel (cygne/ange), sur les effets de lumière très contrastés des tableaux maniéristes du Crétois rappelant la blancheur éclatante du cygne de Pavlova sous les projecteurs tandis que le reste de la scène est plongé dans la pénombre, et sur la dimension spirituelle, mystique, des deux types d'œuvres (danse de Pavlova, peinture religieuse du Greco²). Les toiles du Greco se caractérisent en effet par ces saisissants effets de clair-obscur et de chaud-froid (« nieve » / « fuego ») lorsqu'il peint le monde céleste, l'au-delà, nettement différencié du monde réel d'ici-bas, représenté au contraire dans un style un peu plus réaliste : l'opposition et la nette séparation entre les deux sphères sont frappantes dans *L'Enterrement du comte d'Orgaz*. Pavlova, donc, n'appartient plus au monde matériel, et sa « transfiguration » scénique dont parle Carpentier

¹ Paul VALÉRY, *Philosophie de la danse*, in *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, p. 1396.

² Parmi les tableaux du Greco où apparaissent ces fameux anges ou archanges dans le ciel, on peut suggérer *L'Adoration des bergers* (1612-14, Prado), mais aussi la partie haute de *L'Enterrement du comte d'Orgaz*. Nous proposons d'autres toiles en Annexe II.2.2.

dans ses chroniques est exprimée par son basculement dans le monde maniériste du Greco. Au-delà des archanges, les « figuras de fuego y nieve » peuvent d'ailleurs tout à fait renvoyer simplement, dans l'esprit de Carpentier, aux mystérieuses formes allongées et neigeuses, vaporeuses, mouvantes, des arrière-fonds du Greco¹, notamment dans les crucifixions. L'image vient donc nourrir une conception profondément sacrée de l'art de Pavlova que nous développerons dans le chapitre sur la Religion de l'Art dans La CP².

Nous relèverons une dernière combinaison d'arts tissés autour de la danseuse-cygne, qui se complexifie de plus en plus au fil du roman. L'alliance artistique est cette fois tripartite (danse, musique, théâtre) :

Pablo Casals estaba dirigiendo conciertos en Barcelona. [...] El arco era la prolongación natural de su mano. **Hombre-violoncello**, puesto que, cuando se instalaba tras de su instrumento, medio oculto por él, abrazado a él, reluciente la calva como barniz cremonense, **el hombre se consustanciaba con el violoncello**. Bach, *Kol Nidrei*, *El Cisne*. –“Pienso que la melodía de *Ol'man River* le hubiera sonado magníficamente” -dijo el cubano. Yo también lo había pensado: **la voz de Paul tenía pasta de violoncello en el registro grave**. Más que asociación de ideas, asociación de músicas, sonoridades, imágenes, palabras: “...whiter skin of hers than snow”. Robeson-Pávlova prolongaban en la noche un portentoso e imposible “pas de deux”. (La CP, II, 13, pp. 269-270)

Les trois grands artistes ici convoqués par Vera, pendant le concert de Benicassim, sont présentés comme des géants de la scène et des sommets de leurs arts respectifs : Pablo Casals, Paul Robeson et Anna Pavlova. Trois réseaux d'associations par couple au sein du trio se déploient dans ce passage.

La première association concerne le violoncelliste Casals et le chanteur Robeson, jouant sur leur prénom commun, Pablo et Paul, qui semble annoncer d'autres affinités : le timbre grave et chaud de la voix de Robeson a la couleur du violoncelle de Casals, tandis qu'un même engagement les anime en faveur de la République espagnole. Pablo Casals continua en effet à donner des concerts à Barcelone pendant la Guerre Civile et s'exilera définitivement de l'Espagne de Franco pour fonder un festival de musique à Prades (Pyrénées-Orientales), à la frontière espagnole, en 1950, rapidement reconnu mondialement. Ensuite, la seconde association lie Casals à Pavlova, initialement motivée par le fait que le solo du cygne se danse sur un solo de violoncelle tiré du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns. Vera se prête donc à rêver d'une représentation du ballet réunissant

¹ Nous suggérons par exemple, parmi les tableaux sans anges dans les cieux, *Le Christ agonisant* (1604-14, Banco central hispano, Madrid) ou la *Vue de Tolède* (1597-1607, Met, NY).

² Voir *infra*, chap. II. L'Art et le sacré : la Religion de l'Art, p. 651.

les deux génies sur un même plateau, démultipliant l'émotion suscitée par chaque artiste. Mais le rapprochement va plus loin : il s'appuie sur une symbiose de l'interprète avec son instrument ou son rôle, une transsubstantiation même, basculant à nouveau dans l'exaltation mystique de l'art (comme pour le Greco), clairement exprimée dans les expressions hybrides « Hombre-violoncello » (cf. ci-dessus, « el hombre se consustanciaba con el violoncello ») et « mujer-ave » (La CP, p. 250). La dernière combinaison de la "triade" artistique ici réunie est logiquement l'association entre Robeson et Pavlova, couple dont Casals fait figure de trait-d'union : non seulement ils ont en commun un immense pouvoir émotionnel sur le spectateur par leurs moyens expressifs particuliers (voix, mouvement), mais ils symbolisent aussi l'union des races (un Noir, une Blanche) dont rêve Vera, puisqu'elle tentera, bien plus tard, de concrétiser cet idéal du métissage dans son *Sacre du printemps*¹, à La Havane. On pourrait même dire que cette association, cet "accouplement" paradoxal entre Robeson et Pavlova, entre l'homme et la femme, le Noir et la Blanche, l'athlète géant et la poupée gracile, joue comme une oxymore, figure baroque par excellence du mélange des contraires qui s'annulent en une harmonieuse unité comme la fameuse « obscure clarté des étoiles », ici, de « stars » rayonnantes au sommet de leur art.

Cette allégorie syncrétique est renforcée par la citation d'un des grands rôles de Robeson au théâtre, dont il donne quelques tirades à la fin du concert : *Othello* de Shakespeare, ce Maure évoquant sa blanche Desdémone (« *whiter skin of hers than snow...* », sa peau plus blanche que la neige) assimilée ici, d'une part au cygne par la couleur, d'autre part à la Pavlova « figure de neige » semblant sortir des tableaux du Greco. En réalité, cette troisième discipline convoquée par Carpentier (le théâtre), après la musique (violoncelle et chant) et la danse, redouble la dimension tragique du ballet *La Mort du cygne*, puisque Desdémone meurt étranglée sous les doigts de son Othello, aveuglé par la jalousie. Le cygne comme l'épouse sont sacrifiés pour leur beauté malgré leur innocence, reflets de la cruauté des hommes mais aussi, peut-être, promesse de renaissance :

[...] el nieto de esclavos, a pedido de oyentes ingleses y yankis, deseosos de escucharlo en una breve acción dramática, se dirigía a la invisible blancura de Desdémone -Desdémone, cisne agónico, identificado con Anna bailando su propia muerte- en el monólogo cimero de la tragedia shakesperiana:
It is the cause, it is the cause, my soul;
Let me not name it to you, you chaste stars!
It is the cause. Yet I'll not shed her blood,

¹ Voir nos développements, ci-dessous, au chap. I.2.2. Couple narrateur, *Pas de deux, Duo amoureux des Élus* (Béjart), p. 584.

*Not scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth as monumental alabaster.
Yet she must die, else she'll betray more men.* (La CP, II, 13, p. 259)

L'oiseau mourant est ici condamné sans lueur d'espoir, mais deviendra pourtant Phénix renaissant de ses cendres lorsque Vera transformera les couples mixtes fictifs Robeson-Pavlova et Othello-Desdémone en couple bien réel, plein de vie, Calixto-Mirta, comme nous allons le développer ci-dessous, en reprenant l'analyse transversale d'un nouveau motif structurant dans La CP, le « *pas de deux* ».

I.2. Le *leitmotiv* du *Sacre du printemps*

Le *leitmotiv*, “thème conducteur”, toujours reconnaissable mais varié, reste une des originalités majeures du “drame musical” wagnérien, et a intéressé les écrivains en tant qu’outil structurel dans la construction d’œuvres monumentales, comme l’ont été les opéras de Wagner, son cycle de la *Tétralogie* en particulier, mais transposé en littérature pour l’élaboration de vastes constructions textuelles. Proust admirait lui-même ces « thèmes insistants et fugaces »¹ de la musique wagnérienne (le *Tristan*, surtout²), que le Narrateur évoque précisément, dans *La Prisonnière*, en jouant la « petite phrase de Vinteuil » de la *Sonate* : après avoir traversé tout le cycle de *La Recherche* depuis l’épisode de Swann et d’Odette, où elle était symbole de leur amour, elle réapparaît, bien plus tard, dans celui du Narrateur et d’Albertine, bientôt transformée dans ce qui est devenu le *Septuor* de Vinteuil.

Sally Harvey interprète alors l’utilisation de ce motif comme un emprunt stylistique à Wagner³, une application de sa technique de composition dans le roman proustien, alléguant, de surcroît, qu’il s’agit d’un élément de nature musicale (« la petite phrase »). Ce que le lecteur reconnaît avoir lu précédemment dans le texte stimulerait une mémorisation et une perception semblable à celles opérées chez l’auditeur qui entend un motif musical répété, varié, refondu dans un nouveau contexte. Mais Harvey identifie aussi d’autres *leitmotifs* textuels de nature non-musicale dans *La Recherche*, comme la lanterne magique ou les clochers de Martinville. Sur le même modèle, elle reconnaît chez Carpentier ce type de procédé, dans *Los pasos perdidos* surtout, à travers la récurrence de l’ouverture de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, par exemple, ou le mythe de Sisyphe, ou le thème de l’Odyssée. Dans *La CP*, elle pense au motif de la mer et au vers du *Cimetière marin* de Valéry, « *La mer, la mer, toujours recommencée...* »⁴, répété plusieurs fois au cours du récit, ainsi qu’aux vers de saint Jean de la Croix ou à la figure d’Anna Pavlova.

¹ Marcel PROUST, *La Prisonnière*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome III, p. 664.

² Carpentier en mentionne quelques-uns dans *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (op. cit.), qui s’ouvre sur des remarques à propos du *Tristan et Isolde* de Wagner : « Los pianos, todos, gimen el tema del “Preludio”. Los oídos se adiestran en el hábito de cazar, al paso, los motivos del Filtro, de la Muerte del Amor, del Éxtasis. » (rééd. in Alejo CARPENTIER, *Materiales de la Revista Casa de las Américas*, op. cit., p. 104).

³ Sally HARVEY, *Carpentier’s Proustian fiction...*, op. cit., p. 85.

⁴ Ibid., p. 88.

Nous reviendrons ailleurs sur la fonction du vers récurrent emprunté à Valéry, mais souhaitons auparavant nous arrêter un moment sur cette notion de *leitmotiv* qui, en tant que procédé wagnérien caractérisé, réintroduit évidemment dans notre réflexion la conception de l'œuvre totale chère à Wagner. *Leitmotiv* veut dire littéralement « motif conducteur », associant dans l'opéra wagnérien une idée musicale à un élément dramatique :

Le terme n'a pas été créé par Wagner qui emploie seulement le terme de *Hauptmotiv* – motif principal – mais par l'un de ses amis Hans von Wolzogen. Il désigne une formule mélodique, harmonique ou rythmique – un motif – qui identifie une idée, un sentiment, un personnage, une situation et dont les apparitions dans le cours de l'œuvre font surgir le souvenir lié à leur première entrée. Ces motifs sont souvent réduits à quelques notes ou même à un accord, une tonalité ou une structure rythmique. Le leitmotiv est toujours court, simple, facile à reconnaître¹.

Ainsi, le *leitmotiv* de Wagner (hormis dans son œuvre de jeunesse qu'est *Le Vaisseau fantôme*, en 1843) n'est pas simplement répété strictement et de manière obsédante dans l'œuvre musicale, mais se transforme en diverses variations :

La première fois, il est présenté entier puis il est modifié à l'infini, tant qu'il est nécessaire pour traduire musicalement l'évolution de la pensée. Son aspect varie à chaque point crucial de l'action dramatique pour en préciser la signification, la nature, l'instant. Ainsi le leitmotiv peut être modifié rythmiquement ou dans les détails de son contour mélodique ou harmoniquement ou instrumentalement par mutation de timbre. Il peut apparaître morcelé – par argumentation, par diminution ou renversé –, mais il est toujours reconnaissable. Les diverses transformations qu'il subit ne lui enlèvent pas sa signification première, mais font varier l'importance ou l'expression momentanée².

Aujourd'hui, on parle abusivement de *leitmotiv* dans tout type de développement, qu'il soit musical ou non, et pour toute phrase ou formule qui s'y répète, les refrains par exemple. Peut-on donc parler de *leitmotiv* pour le vers du *Cimetière marin* de Valéry dans La CP ? À strictement parler, non, puisque la formule est répétée exactement à l'identique dans toutes ses occurrences. Il serait d'ailleurs difficile de concevoir une transformation progressive du vers de Valéry par le romancier sans le dénaturer et le rendre méconnaissable, donc inopérant. Pourtant, la récurrence du motif a bien une fonction et s'avère particulièrement productive pour la signification du récit, nous y reviendrons³.

¹ Monique ROLLIN, « Le vocabulaire musical de Wagner », in Denis BABLET et Elie KONIGSON [coords.], *L'Œuvre d'art totale*, op. cit., p. 41.

² *Ibid.*, pp. 41-42.

³ Voir *infra*, chap. I.3.1. Eurydice ou le *Cimetière marin*, p. 636.

Selon nous, les diverses occurrences du *Sacre du printemps*, en revanche, offrent dans La CP beaucoup plus de correspondances avec la forme du *leitmotiv* musical originel, puisque Carpentier varie sans cesse le point de vue et la forme de la référence. Le *Sacre* n'est pas un objet monolithique et peut représenter au moins six choses différentes dans le roman : la légende slave qui a inspiré le livret, tout d'abord (c'est la première occurrence à propos de « l'Épopée des Nartes ») ; la musique de Stravinsky, ensuite, convoquée de façon autonome (par exemple dans l'épigraphe de la Partie I qui reproduit les premières mesures de la partition, ou bien dans l'expérience d'improvisation sur ses accords avec les danseurs afro-cubains) ; la chorégraphie originale de Nijinsky (1913), commentée, critiquée par la narratrice ; celle de Massine, plus tardive (1920), travaillée par l'héroïne alors interprète des Ballets Russes ; celle de Vera elle-même, qui recrée une nouvelle version dans les années 1950 pour son spectacle de La Havane ; l'œuvre littéraire, enfin, qui englobe toutes les formes précédentes, le roman de Carpentier que le lecteur est en train de lire et qui porte précisément le titre du... *Sacre du printemps* ! À chaque fois que le motif réapparaît, donc, depuis la couverture même du livre où figure le titre du roman, il prend un visage différent et se nourrit des occurrences précédentes, tout en renvoyant toujours à une seule et même œuvre, mais polymorphe. Carpentier utilise d'ailleurs indifféremment le titre français ou sa traduction espagnole (le « *Sacre* », « *La consagración* ») pour parler des diverses composantes musicales, chorégraphiques, mythologiques, slaves, françaises ou cubaines...

Rappelons que Carpentier fut profondément marqué par cette œuvre de Stravinsky, point de référence incontestable pour la musique du XX^e siècle, citée dans de multiples chroniques¹. Nous reproduisons néanmoins le début d'un texte révélateur placé en introduction de *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* :

Por haber acompañado alguna peripecia de mi vida, ciertos temas musicales se imponen a mi memoria, **de modo obsesionante**, quedando unidos, para siempre, al recuerdo de una fecha o de una etapa importante de mi propia historia. Así, toda mi adolescencia revive para mí cuando en mi cabeza suena **el tema inicial de *Le sacre du printemps* : [...] que llegó a ser, para muchos cubanos de mi generación, algo como un santo y seña que nos hubiese abierto las puertas arcanas de un nuevo mundo sonoro –**

¹ Rappelons notamment deux chroniques déjà citées à propos du scandale du *Sacre* : « Crónica de un escándalo » et « Escándalos musicales », in Alejo CARPENTIER, *Ese músico que llevo dentro*, tome 2, *op. cit.*, pp. 410-14.

introducción a otras **cosas nuevas** que al mundo se mostraban¹. (nous soulignons)

Dans la vie même de Carpentier, donc, les premières mesures musicales du *Sacre* font figure de *motif récurrent* associé à la mémoire, une mémoire involontaire toute proustienne d'ailleurs, qui fait renaître dans quelques notes la jeunesse de l'écrivain, fait ressurgir son passé. On remarque ensuite que, d'emblée, le *Sacre* est associé à la modernité, à la nouveauté (une idée de révolution), ainsi qu'à quelque chose de magique : un code secret, un mot de passe, le sésame qui ouvrirait les « arcanes d'un nouveau monde sonore ». Evidemment, on comprend à cette lumière l'importance du fragment de partition inséré dans le roman, ouverture que Carpentier se plaisait à siffloter avec ses amis, exactement le même morceau que celui reproduit sous forme manuscrite dans l'essai que nous venons de citer.

La critique a donc logiquement tenté de percer le mystère de ce parallélisme entre œuvre musicale, chorégraphique et œuvre littéraire. C'est Carpentier lui-même qui, en parlant de forme musicale dans tel de ses romans, pousse à cet usage métaphorique littéraire de la terminologie et technique musicale, bouillant les pistes entre usage métaphorique et sens strict des termes, comme en témoigne la citation suivante où il part du concept musical du *Sacre* et parle d'une « relation purement littéraire » mais, en chemin, oubliant la musique, il n'évoque que des « épisodes », des « titres extrêmement suggestifs », bref, d'une simple thématique sémantique de contenus. Élément structurant, fil conducteur, « que vibra desde el comienzo hasta el final, reuniendo en un foco todo lo demás y organizando un contenido múltiple »², selon Lev Ospovat. À la fin d'un entretien de 1974, Carpentier fait la réponse suivante à la question sur le lien entre son roman en préparation et le « concept musical de Stravinsky » :

En esto hay una relación meramente literaria. En la primera versión coreográfica de la partitura de Stravinsky, silbada en 1913, se seguía un libreto de Roerich (pintor de quien vi una magnífica exposición en Moscú, hace ya varios años) en [el] cual se magnificaban los rituales de fecundación que, en las sociedades primeras, saludaban el advenimiento de la primavera... Los episodios llevaban títulos sumamente sugerentes : *Porfia de los adolescentes...* *Juego de las ciudades rivales...* *Los augurios...* *Invocación ritual de los ancestros...* En realidad (y no quiero entrar en mayores detalles) todo un proceso de *praxis* revolucionaria... Y como la novela que voy a entregar a la Editorial Siglo XXI – a mi amigo Orfila Reynal – en marzo o abril del año próximo gira en torno a la *praxis*

¹ Alejo CARPENTIER, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Mexico, Siglo XXI, 1981, p. 6.

² Lev OSPOVAT, « La música de la Revolución », *art. cit.*, p. 235.

revolucionaria que marcó a mi generación, pensé mucho en la partitura de Stravinsky... ¿Sabe usted que el tema inicial de esa obra fue, para Roldán, para Caturla, para muchos amigos míos, una suerte de santo y seña, de motivo que silbábamos para saludarnos, afirmar nuestra presencia, crear un vínculo de solidaridad en momentos difíciles? Ese tema marcó mi adolescencia. Por ello he querido ponerlo en comienzo de una novela, que, acaso, sea la más importante que haya escrito hasta ahora¹.

Nous précisons d'abord que les quelques titres de scènes du ballet que Carpentier cite ici de mémoire ne sont pas exactement fidèles aux intitulés du livret original du *Sacre* : le « *Porfia de los adolescentes* » fait sans doute allusion au *Jeu du rapt* (Acte I, scène 2) où les groupes se défient, et y mêle peut-être le souvenir de la danse des jeunes filles des *Augures printaniers, danse des adolescentes* (Acte I, scène 1), que Carpentier évoque simplement par « *Los augurios* », ou des *Cercles mystérieux des adolescentes* (Acte II, scène 1) ; le « *Juego de las ciudades rivales* » est effectivement la traduction fidèle du titre de la scène 4 de l'Acte I, tandis que « *L'invocation rituelle des ancêtres* » est un mixte des scènes 3 et 4 de l'Acte II, *Évocation des Ancêtres* et *Danse rituelle des Ancêtres*. En fait, ces petites distorsions de la mémoire de Carpentier sont déjà les manifestations caractéristiques du processus de réécriture en cours, pour aboutir au roman qui ne verra le jour que quatre ans plus tard.

Pendant ces quatre années qui ont suivi, le projet du roman a sans doute dû beaucoup évoluer. Si Carpentier affirme alors que le lien est de nature « simplement littéraire », se référant donc à la thématique en écartant ainsi tout autre lien, de type structurel² notamment musical, il indique néanmoins ici les grandes lignes du dialogue entre son œuvre et celle de Stravinsky, Roerich et

¹ Alejo CARPENTIER, Entretien avec Salvador DEL RÍO, *Revista Mexicana de Cultura*, n°305, Mexico, 8 décembre 1974, in *Ese músico...*, op. cit., tome III, pp. 323-324.

² Une certaine critique s'était employée en effet à mettre en lumière, par exemple, le lien structurel entre *El acoso* et la *III^e Symphonie* de Beethoven, dite "Héroïque", pour la raison que le récit se déroule pendant l'exécution de cette œuvre. On parle aussi de la forme sonate (passe-partout) de tel roman de Carpentier, piste que se plaisait à lancer l'auteur lui-même ; La CP fut fréquemment comparée à une symphonie, à une « cantate à deux voix » ou à une fugue (Sagrario RUIZ BAÑOS, « La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier : estructura fugada de *La consagración de la primavera* », *Anales de Filología Hispánica*, vol. 2, Universidad de Murcia, 1986, pp. 59-70). Comment parler de fugue ou de "contrepoint" strict en littérature qui exclut la simultanéité des voix ? Toutes sortes de métaphores musicales, donc, qui ne résistent pas très longtemps à l'analyse. Gabriel María RUBIO NAVARRO (*Música y escritura en Alejo Carpentier*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999), à la suite de la première mise au point de Benito Pelegrín sur ce sujet, tente d'établir plus rigoureusement ce qui relève de la pure métaphore ou bien d'une réelle étude formelle, stylistique, structurale. Voir les trois articles de Benito PELEGRÍN, « Sur le style d'Alejo Carpentier », Aix-en-Provence, *Cahiers d'Études Romanes* n°6, 1980, pp. 109-209, « De la Harpe d'or au Clavecin d'argent », in *Alejo Carpentier et son œuvre*, Paris, Sud, série Colloques, 1982, pp. 243-271, et « Música literaria y música literal en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier », La Havane, *Imán*, 3, 1986, pp. 200-222.

Nijinski : l'importance du rite, celui de la fécondation en particulier, la métaphore du printemps (la renaissance, la régénération), et le motif révolutionnaire (une « *praxis* », “action” ou “mouvement” en grec, connotant donc directement la danse, le ballet). Nul ne peut nier pourtant, comme l'ont fait remarquer d'autres critiques avant nous, que la structure de *La CP* en neuf parties avec un « Interlude » au milieu (entre la VI^e et la VII^e partie), laisse transparaître une première volonté de parallélisme structurel (de connivence tout du moins), certes métaphorique, mais clairement établi, entre le ballet et le roman.

I.2.1. Le Sacre : un élément structurant ?

Pour faciliter le repérage dans la structure de l'œuvre des Ballets Russes, nous reproduisons ici le découpage musical et chorégraphique tel qu'il parut dans le programme de la création de 1913¹. Le ballet est composé de deux parties ou « actes » :

Acte I : L'Adoration de la Terre

Introduction. *Lento*

scène 1 : Les augures printaniers
(Danse des adolescentes)

scène 2 : Jeu du rapt

scène 3 : Rondes printanières

scène 4 : Jeux des cités rivales

scène 5 : Cortège du Sage

scène 6 : Adoration de la terre (Le Sage)

scène 7 : Danse de la terre

Printemps. La Terre est couverte de fleurs.

La Terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la Terre.

Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir suivant les rites.

L'Aïeul de tous les Sages prend part lui-même à la glorification du Printemps.

On l'amène pour l'unir à la Terre abondante et superbe.

Chacun piétine la Terre avec extase.

Acte II : Le Grand Sacrifice

Introduction. *Largo*

scène 1 : Cercles mystérieux des adolescentes

scène 2 : Glorification de l'Élue

scène 3 : Évocation des ancêtres

scène 4 : Danse rituelle des ancêtres

scène 5 : Danse sacrée (L'Élue)

Après le jour, après minuit.

Sur les collines sont les pierres consacrées.

Les adolescentes mènent les jeux mystiques et cherchent la Grande Voie.

On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée au Dieu.

On appelle les Aïeux, témoins vénérés.

Et les sages Aïeux des Hommes contemplent le Sacrifice.

C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo le magnifique, le flamboyant.

¹ Nous l'empruntons à l'ouvrage *Nijinska-Nijinski*, programme de l'Opéra National de Paris pour le spectacle de ballets *Noces*, *Till Eulenspiegel*, *Le Sacre du printemps*, Paris, Juin 1995, p. 87.

Quelles peuvent donc être les interférences entre les deux œuvres, musico-chorégraphique et littéraire, sur le plan de leur structure et de leur fonctionnement ? Car, hormis la séparation en deux “blocs”, ou actes, force est de constater que leur articulation diffère sensiblement : les deux actes du ballet sont composés chacun d’une introduction et de 7 et 5 scènes respectivement, tandis que les 9 parties numérotées du roman (6 plus 3) plus l’Interlude comprennent au total 42 chapitres, répartis très inégalement dans les deux “actes” de part et d’autre de l’Interlude (33 et 8 chapitres, respectivement)¹.

Cet Interlude intervient au milieu de la deuxième moitié de La CP, environ aux trois-quarts donc, marquant une pause au moment où Vera s’enfuit à Baracoa. Composé d’un unique chapitre, le 34^e, il fait basculer brutalement le récit mené par Vera dans un autre point de vue, celui d’Enrique encore exilé au Venezuela, qui reprend la narration. Les trois dernières parties qui le suivent concernent le croisement de deux épisodes : la lente cure ou “thérapie” de Vera à Baracoa que nous avons étudiée, se concluant sur sa décision de reprendre son projet du *Sacre*, entrecoupée des différentes étapes de l’avènement de la Révolution à Cuba entre 1959 et 1961 jusqu’à l’apothéose de la victoire de Playa Girón contre l’impérialisme américain, à laquelle participe Enrique. L’apogée final de la fin du deuxième “acte”, sacrifice et avènement de la Révolution, peut faire penser thématiquement à la fin du *Sacre* : une explosion de forces vives qui permettra, au prix d’une partie d’entre elles, la renaissance de l’humanité.

Par ailleurs, l’“interlude”, parenthèse située entre deux “jeux”, deux actes ou deux actions, soit exactement lorsque Vera *se retire* du métier, abandonne ses projets chorégraphiques, marque donc la *pause* dans le “spectacle” diégétique, désigne aussi parfaitement la position “hors jeu” d’Enrique, spectateur et non acteur de la Révolution à Cuba (il ne rentre que fin 1960 !), depuis son exil de Caracas (comme le fut Carpentier), manifestant que la meneuse du jeu romanesque est plutôt Vera, seule engagée dans l’aventure du *Sacre*. Le “divertissement” dans l’action (fonction première de l’interlude au spectacle) de l’épisode de la vie d’Enrique à Caracas marque donc aussi une *suspension*, un *temps d’arrêt*, avant le temps fort du “final” : la renaissance après la régénération, la lutte finale pour faire enfin “accoucher” la danse et la révolution. “*Danse sacrale*” de l’Élue (ou plutôt des Élus dans la version de Vera) dans le ballet,

¹ Nous renvoyons, pour l’organisation précise du roman, à l’Annexe I, Structure narrative et temporalité dans La CP.

consécration de la Révolution dans le roman et l'Histoire.

L'architecture du roman est par ailleurs assez révélatrice d'une "respiration textuelle" globale et d'une progressive accélération vers la strette¹ finale, littéralement resserrement et accélération du *tempo*, comme pour une pièce musicale ou chorégraphique qui ménage l'effet de son *finale*. L'analyse du rythme de la narration par Martínez Gómez, Morillas et Fernández² le confirme, à partir de la conception de la vitesse du récit selon Genette (rapport entre la durée temporelle de la narration, en années, mois, jours, etc., et la longueur de texte qui lui est consacrée, en pages, paragraphes ou lignes) : temps lents, normaux ou rapides, accélérations du récit ou au contraire ralentissements, c'est tout le texte qui s'anime au rythme presque cardiaque de la narration.

La structure en trois "temps" de La CP suit une forme que nous appellerons "en accordéon" (l'image du dégonflement du soufflet), manifeste visuellement dans le tableau récapitulatif que nous présentons en Annexe I.1 : les trois "blocs" (A, B et C)³ qui regroupent les neuf parties numérotées du roman et l'Interlude, se rétrécissent progressivement (en espace textuel, c'est-à-dire en nombre de pages ou de chapitres⁴), tandis qu'à l'intérieur de chacun d'eux la taille des parties qui les composent suit également un mouvement décroissant.

Mais le roman respire et vit aussi en tant qu'il suit le cycle de la vie : naissance (printemps), croissance, maturité, mort, renaissance... L'allégorie du cycle naturel transparaît dès la structure du roman, sur le plan formel donc, annonçant un réseau signifiant autour du concept de cycle (de la révolution, de la vie elle-même), par le *Sacre du printemps*, comme nous allons tenter de le montrer plus loin⁵. Cette structure à trois temps formels, A, B et C, que nous avons identifiée, correspond en effet à trois grandes phases du récit, alternative

¹ De l'italien *stretta*, issu du latin *strictus*, étroit : en musique, partie d'une fugue, précédant la conclusion, où les entrées du thème (sujet et réponse), de plus en plus rapprochées, se multiplient et se chevauchent.

² Voir leur précieux article déjà cité dans notre Première Partie, « Tiempo y discurso en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier », en particulier pp. 66-68.

³ Le premier bloc (A) va de la partie I à la IV ; le second (B), de la partie V à l'Interlude ; et le troisième (C), de la partie VII à la IX.

⁴ Dans le bloc A, le poids (ou la taille, comme on voudra) des parties en nombre de chapitres passe graduellement de 24% à 7% du total, celui du bloc B, de 19% à 2%, et celui du bloc C de 10% à 2%. Les rapports sont semblables si l'on raisonne en nombre de pages par parties plutôt qu'en nombre de chapitres (de 20% à 7% pour le A ; de 20% à 3% pour le B ; de 10% à 3% pour le C). Voir l'Annexe I.1.

⁵ Voir infra le chap. I.2.4., Le cycle du *Sacre* : projet d'une vie, p. 614.

aux deux “cycles”, européen puis américain (Amérique du Nord, centrale et du Sud), qu’avaient mis en lumière les chercheurs de Toulouse¹ et que nous indiquons comme repère sur le tableau de notre Annexe I.2. (Organisation narrative et temporelle du récit).

En effet, le bloc A recouvre toute la première moitié du roman, depuis la Guerre Civile espagnole jusqu’au triomphe du premier spectacle créé par Vera à La Havane, le *Carnaval*. A priori hétéroclite, à cheval sur les cycles européen et américain que nous venons d’évoquer, cette première phase concerne cependant toute la carrière de Vera précédant sa décision de monter concrètement le *Sacre*, qui intervient à la partie V, au début du bloc B donc, à la suite de la démonstration des danseurs *arará* dans son studio du Vedado. Ce premier temps A représente donc la longue gestation du projet du ballet, nourrie des expériences de Paris et des Ballets Russes, de Benicassim (le *pas de deux* imaginaire Pavlova-Robeson), de la Havane et de Guanabacoa (découverte des rites et des danses afro-cubaines).

Le bloc B, qui commence avec la décision de Vera d’ouvrir une nouvelle école sur la Plaza Vieja pour monter son *Sacre*, comme nous avons dit, va donc représenter toute la période de montage du *Sacre* (des années d’effort, précise Vera) : il s’achève avec le massacre de son école, puis l’Interlude, sorte de *pause*, répétons-le, pour le lecteur comme pour Vera, après l’hébètement consécutif à la découverte de l’horreur.

Le bloc C, enfin, correspondant à ce que nous avons également appelé le “deuxième acte” du roman, après l’Interlude, représente la régénération des forces vives pour la réussite de l’épreuve finale : Vera se soigne à Baracoa ; les danseurs se sont réfugiés dans la Sierra Maestra, auprès de Fidel Castro, engagés dans l’Armée Rebelle, et préparent la Révolution de 1959-1961 ; Enrique de retour à Cuba est engagé au service du gouvernement révolutionnaire puis dans la bataille de Playa Girón. L’apogée final sera bien sûr la victoire de Playa Girón et la décision de reprendre les répétitions du *Sacre*.

On voit donc bien que cette proposition d’architecture du roman est intimement liée au projet du *Sacre du printemps* de Vera qui en dicte les articulations, fondée sur des caractéristiques à la fois formelles et thématiques du récit.

¹ *Ibid.*, pp. 54-56.

I.2.2. Couple narrateur, *Pas de deux*, *Duo amoureux des Élus* (Béjart)

La CP est fondamentalement structurée sur le mode binaire, autour de ses deux narrateurs, comme nous l'avons déjà souligné plusieurs fois. Les nombreux parallélismes (amoureux, professionnels¹, familiaux, esthétiques, etc.) relevés au cours de notre analyse entre Enrique et Vera en sont les marques. L'analyse formelle de l'espace textuel accordé à chacune des voix dans le roman prouve d'ailleurs qu'il y a relative équivalence : le tableau que nous proposons en Annexe I.1 (Tableau synoptique structurel du roman) permet de constater que les "poids" respectifs d'Enrique et de Vera sont d'environ 55% pour la voix narratrice féminine, contre 45% pour la voix masculine, qu'ils soient exprimés en nombre de chapitres ou en nombre de pages sur la totalité du roman. Ces chiffres un peu froids et peu poétiques ne nous servent qu'à faire apparaître l'existence d'un véritable dialogue entre les deux héros, y compris au niveau structurel, au léger déséquilibre près (10% d'écart) que nous interprétons métaphoriquement comme la marque intrinsèque du très classique *Pas de deux* dont parle Vera à plusieurs reprises².

Dans le *Pas de deux* chorégraphique, en effet, la danseuse est toujours légèrement en avant par rapport au danseur, puisque dans les parties où ils dansent ensemble, ce dernier lui sert bien souvent d'appui, de pivot ou de socle... Le *Pas de deux*, indissociable de la structure du ballet classique, est souvent devenu un morceau détachable du ballet d'origine, pièce virtuose d'anthologie constituant le répertoire des spectacles de gala, concours de danse ou démonstrations techniques. Il est dansé généralement par le couple de héros, et connaît avec le ballet romantique un développement spectaculaire³, se transformant en un chant d'amour paradoxalement porté par une rivalité technique entre les deux interprètes. Marius Petipa lui donne une structure fixe⁴ : parfois une entrée, puis

¹ Rappelons-en les grandes lignes : une vocation prometteuse mais frustrée par les événements politiques, un mentor qui fait autorité dans leurs disciplines respectives (Balanchine, Le Corbusier), une préoccupation sur le rôle de l'artiste dans la "cité" et des illustrations distinctes de la notion d'engagement, un traité professionnel de référence (Noverre, Vredeman de Vries), deux dialogues socratiques de Valéry, facteur commun des deux arts (*L'Âme et la danse, Eupalinos ou l'Architecte*)...

² Pas moins de sept occurrences du terme traversent La CP : pp. 259, 270, 379, 458, 500, 509 et 572.

³ Nous puisons dans les définitions de Philippe LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, et de l'ouvrage de Gilbert SERRES, *Le pas de deux, les portés*, Méolans-Revel, Désiris, 2002.

⁴ Les exemples les plus aboutis de *Pas de deux*, parfois appelé *Grand pas*, sont ceux de Petipa : l'acte II du *Lac des cygnes* ou de *Casse-Noisette*.

adage, variation masculine, variation féminine, et coda (ou final). Le couple n'apparaît ensemble que dans la première et la dernière partie. Le danseur, confiné au départ au rôle de faire-valoir de la ballerine¹ par des portés de plus en plus spectaculaires, prend de l'importance dans l'*adage* – rythme lent, moment poétique par excellence –, en harmonisant ses mouvements sur ceux de sa partenaire, tandis que dans les variations et la coda, il donne toute la mesure de sa virtuosité. Ces deux derniers moments du ballet, faisant alterner la danseuse et le danseur, sont le lieu d'une véritable démonstration presque compétitive de technique et de talent devant le public, avec un morceau de bravoure final s'achevant, dans un feu d'artifice de virtuosité, par un porté ou une pirouette puis une pose finale du couple. On se plaît alors à transposer cette figure du double et cette structure allégorique du *Pas de deux* au roman qui nous occupe, où la subtilité de Carpentier, que nous découvrons chaque fois plus grande dans son approche des arts, nous invite à faire un pas avec lui dans ce sens.

Sous le feu non artificiel de la bataille de Playa Girón, on imagine évidemment mal Enrique dans son lit d'hôpital magnifier sa danseuse dans un porté final spectaculaire. Cependant, on constate que les deux voix narratrices se rejoignent à seulement trois moments du récit, se partageant le même chapitre² : au début (chapitre 4), au milieu (chapitre 19, qui, à partir du point de vue d'Enrique, bascule dans la rêverie de Vera à la suite d'un court dialogue en style direct, extrêmement rare dans le roman), et à la fin (chapitre 42). Partout ailleurs elles alternent à chaque partie ou groupe de deux parties, prenant toute la place en excluant l'autre et en s'imposant aux yeux du lecteur pour décrire leur vision du monde, leurs préoccupations, leur monde intérieur (notamment les *flashes-back*, les souvenirs rapportés). En outre, la sorte de surenchère permanente des deux narrateurs sur le plan de l'érudition, à qui en étalera le plus, véritable jeu de ping-pong de la référence et de la citation à chaque tour de parole alterné (le duo devient duel !), ne fait-elle pas penser à la compétition de virtuosité dans la forme codifiée du *Pas de deux* dansé ?

Plus sérieusement, au-delà de cette plaisant métaphore, la figure du couple

¹ L'évolution du *Pas de deux* a donné un plus grand rôle au danseur masculin, notamment dans la danse moderne américaine, et dans les *Ballets Russes* autour de la figure de Nijinski. Les créateurs contemporains lui préfèrent d'ailleurs le terme de "duo", dans lequel l'homme a une place égale à celle de sa partenaire. La structure traditionnelle codifiée par Petipa y a été complètement modifiée, et le *duo* ne désigne d'ailleurs plus forcément un couple homme-femme, mais toute partie dansée par deux interprètes.

² Voir le tableau de l'Annexe I.1.

de danseurs est réellement au cœur du roman, sous diverses formes qui sont en fait liées. D'abord, le formidable *pas de deux* « exotique » imaginé par Vera à Benicassim entre la danseuse blanche russe Anna Pavlova et le chanteur noir américain Paul Robeson, dont nous avons déjà commenté l'apparition dans la p. 270 de La CP, mais qui avait été formulé initialement plus tôt dans le roman :

un **impossible, exótico pas de deux**, contrastado hasta el absurdo, aunque armonioso a pesar de todo, se concertaba en mi imaginación, **entre el gigante negro** que aquí veía y el **etéreo cisne mallarmeano** que habitaba en mi recuerdo [...] (La CP, II, 13, p. 259, nous soulignons) ;

Ce « *pas de deux* » désigne le mariage symbolique entre deux génies de leurs arts respectifs, nous l'avons dit, dont la réunion incarne un idéal de beauté défini par Vera sous le signe du croisement des arts (chant, danse, poésie), des races (noire, blanche) et des nationalités (américain, russe). On y reconnaît évidemment le credo de Carpentier sur les vertus du métissage et du syncrétisme des cultures, non seulement pour l'enrichissement des peuples, mais aussi pour leur force dans la lutte, comme le chante Paul Robeson :

Join in the fight,
— *O negro comrade.*
Join in the fight,
— *O struggling comrade.* [...] *Join in the fight*
— *We must not wait now.*
Join in the fight,
— ***Black and white,***
we'll rebuild the world.
(La CP, II, 13, pp. 257-258, nous soulignons)

Les paroles de ce *negro spiritual* américain, *Heaven Bound Soldiers* – devenu *Join in the fight* par son succès, comme le souligne Carpentier – embrassent les idées du combat (révolutionnaire), de l'amour et de la solidarité entre les hommes, toutes races mélangées, faisant de Robeson l'incarnation vivante des idéaux de la Révolution. La figure du “grand prêtre” Robeson, envoûtant par son art la foule de soldats recueillis à ses pieds, s'associe presque naturellement dans l'esprit de Vera à la déesse de la danse que représente Pavlova. Ce couple mixte imaginaire, blanc et noir, dont Vera répète deux fois qu'il est « impossible », associe, outre deux arts complémentaires et deux races aux couleurs opposées, deux attitudes politiques inverses : comme le souligne Rita De Maeseneer, l'union se fait entre une Anna conservatrice (politiquement et artistiquement) et un Paul révolutionnaire¹. Elle annonce donc en réalité le futur

¹ Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., p. 250.

couple, bien réel cette fois, constitué à la Havane par les danseurs Mirta et Calixto, symboles de l'égalité non seulement entre les races, mais aussi entre les classes sociales et les sexes, tandis que l'harmonie est obtenue même sur le plan politique : contrairement à Pavlova et Vera, Mirta emboîtera le pas à Calixto dès les prémices préparatoires de la Révolution.

La figure du *Pas de deux* réapparaît donc entre Mirta – nouveau reflet de la danseuse blanche russe, nous l'avons dit, à la suite de Pavlova, Karsavina et Vera, sa sorte de “mère spirituelle”– et Calixto (le danseur noir cubain), formant un couple à la fois dans la vie et sur scène, dans deux créations distinctes de Vera. Elle chorégraphie, pour la première partie de son spectacle du *Sacre*, un *Pas de deux* sur une *Étude* pour guitare d'Heitor Villa-Lobos (La CP, pp. 500, 509, 572), et prévoit encore ses deux danseurs favoris pour les deux Élus du couple de sa version cubaine du *Sacre*, transformant le *finale* en... nouveau « *Pas de deux* » ! (voir citation ci-dessous). Prolongeant le chimérique tandem Pavlova-Robeson, dont on comprend *a posteriori* la raison d'être en tant qu'épisode narratif (initialement un peu incongru), cette union concrétise le métissage racial et culturel à Cuba, et affirme artistiquement un principe vital que la danse transmet dans sa forme la plus achevée et la plus perceptible à la fois. Le *Pas de deux* exotique, encore à l'état d'utopie très floue à Benicassim, prend soudain consistance pendant l'improvisation de Calixto sur la musique de Stravinsky dans le studio de Vera : pour la première fois, cette « euforia de rito triunfal » (La CP, p. 457) que vient d'exposer Calixto lui donne l'idée d'une nouvelle fin du *Sacre du printemps*.

No. Ahora no veía yo ese desenlace como un rito *sacrificial* sino como el **ascendente rito vernal, propiciador de fecundidad**, que debió ser en sus albores. [...] Por lo tanto, el holocausto pedido por Roerich debía transformarse -a mi modo de ver- **en un enorme pas de deux que fuese llevando una danza agónica hacia una Danza de la Vida** -recordándose que la dicotomía Muerte-Vida, ilustrada por las más altas literaturas de todos los tiempos, seguía inseparable de la **magnificación amorosa**, fuese en poesía, fuese en consejas, fuese en símbolos: **Amor-Muerte, Danza del Amor y de la Muerte**. Muerte por amor de Isolda; sino fatal de los amantes de Verona, de los amantes de Teruel, etc. etc (La CP, V, 25, pp. 457-458)

Après l'écho de Roméo et Juliette que nous avons perçu dans l'histoire de Mirta et Calixto¹, Vera confirme cet arrière-fond tragique et légendaire en invoquant elle-même ces grands amants malheureux de Vérone, auxquels s'ajoutent Tristan et Iseult et les amants de Teruel. On se rend compte du chemin

¹ Voir *supra*, dans notre Première Partie, la p. 273.

psychologique parcouru par Vera depuis son “ballet imaginaire” de Paris¹, suite possible du *Sacre du printemps* originel macabre et pessimiste, faisant se succéder sans cesse les sacrifices sur une Terre insatiable à jamais. Le sacrifice a deux faces en une même phase : l’offrande et la privation, un don précieux aux dieux (la vie d’une jeune fille) et la destruction de la vie ainsi offerte. Mais Vera refuse désormais la part cruelle du rite sacrificiel. Le ressourcement de la terre affaiblie ne passera plus par un don et une absorption de force vitale contenue dans le sang répandu de la victime (transvasement de vitalité créatrice d’un être à un autre) mais par la procréation d’un couple, d’une part, et par un croisement, une greffe féconde de deux races, de deux cultures, d’autre part. Le *Sacre du printemps*, entre temps, est devenu latino-américain² : porteur de l’avenir, de régénération, d’un renouveau de l’art et de la culture, il est un hymne à la vie, à l’amour et aux hommes. Toute vie est précieuse pour construire ce printemps de l’humanité et rien ne justifie son sacrifice. Le *Sacre* de Vera s’est nourri du message de tolérance, de fraternité, d’égalité et d’amour de Paul Robeson. Prolongeant la portée universalisatrice des grands mythes amoureux qu’elle ranime, Vera insiste sur la symbolique de son choix :

Pero, por lo mismo: todo vendría **preparando el energético final, en que una pareja electa se irguiese**, victoriosa de pruebas iniciacas, ante los “círculos de adolescentes” contempladores de una **unión decretada por el Anciano del Clan como ofrenda de savias humanas** a una tierra ya ahíta de sangres y huesos de antepasados. Todo, así, se hacía **más lógico, más natural, más universal**; no habría que pensar ya en los trajes de la Rusia pagana. La sencillez de las mallas y de unos pocos atributos vestimentarios bastarían para representar un **misterio sin fronteras**, sin ubicación precisa -luego, **sin razas determinadas, detalle importante...**-cuyos personajes serían, en suma, **Hombres, Mujeres, Adolescentes**, el Anciano-Sabio-Augur-Sacerdote, y, **los dos protagonistas centrales**. (La CP, V, 25, p. 458, nous soulignons)

Pont entre les âges, puisant aux racines universelles de l’art (le stade primitif où tous les folklores ne se seraient pas encore différenciés d’un noyau commun), l’œuvre imaginée par Vera est porteuse de l’art universel à venir. Il s’agit bien d’un ballet s’adressant à la terre entière, « sans races déterminées », insiste-t-elle, ancré dans le local (cubain) pour mieux atteindre l’universalité du message, ambition du roman de Carpentier tout entier, nous l’avons déjà dit. Son *finale* original de glorification d’un couple mixte n’est pas seulement symbolique

¹ Voir *supra* également, dans notre Deuxième Partie, pp. 381 et suivantes.

² Carpentier a toujours répété que face à l’épuisement des mythes en Europe, l’Amérique, avec ses mythes propres, était le lieu de leur conservation, de leur régénérescence, de leur réactualisation.

d'un refus du sacrifice au profit d'un hymne à la vie, mais également d'un refus de la ségrégation au profit d'un avenir cubain fondé sur une fusion des races. Le nouveau *Sacre du printemps* sera donc porteur d'un message complémentaire par rapport à la légende russe : le printemps de la Nature ou de l'Histoire ne renaîtra que par le métissage des cultures, par la tolérance entre les hommes et l'amour envers les autres. C'est aussi le refus de l'éternelle expiation, d'un acte de soumission au Dieu, au Maître ou à l'Ordre des Choses : au contraire, c'est un acte de rébellion de l'homme responsable de son destin¹, préfigurant la révolution, affirmant son autonomie et son pouvoir créatif et proposant une alternative au rite originel meurtrier.

Nous rejoignons sans réserves les autres chercheurs qui ont pu percevoir, avant nous², la nette empreinte de la version du *Sacre du printemps* de Maurice Béjart (1959) sur celle, fictionnelle, de Vera. Encore faut-il expliquer, au-delà d'une simple ressemblance apparente dans le traitement de la scène finale, en quoi c'est toute la conception de Béjart qui a inspiré Carpentier, repensant le livret, et pas seulement l'originalité du couple d'Elus. Dans la multitude de versions du ballet existantes depuis 1913, qui doit avoisiner aujourd'hui la centaine³, celle de Béjart reste "mythique" encore de nos jours, marquant l'histoire de cette œuvre comme référence pour tout créateur qui s'y penche. Ce fut l'œuvre qui consacra le jeune chorégraphe marseillais et fit littéralement décoller sa carrière et sa renommée de créateur depuis la Belgique, en 1959, comme d'ailleurs ce fut le cas plus tard pour de nombreux chorégraphes qui s'intéressèrent au *Sacre* (Mary Wigman, Pina Bausch, Mats Ek, John Neumeier, etc.). Or, 1959... n'est pas une date anodine puisqu'elle renvoie symboliquement pour Carpentier à l'avènement de la Révolution cubaine : la coïncidence est heureuse ! Ainsi, le parallèle est déjà

¹ On retrouve le mythe de Prométhée très présent déjà dans *Los pasos perdidos*.

² Notamment Ingela WELTHER (*Presencia y función de 'La consagración de la primavera' en la novela 'La consagración de la primavera' de Alejo Carpentier*, Mémoire de l'Université de Göteborg, Suède, 1984, p. 38), Ahmed PIÑEIRO FERNÁNDEZ (*La intertextualidad danzaria...*, op. cit. chap. I), Rita DE MAESENEER (d'après Françoise GÉRON, *Etude thématique de La consagración de la primavera ou "Le Sacre de la Danse" dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, Mémoire de l'Université de Liège, Belgique, 1988, pp. 40-62 ; voir De Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., p. 202). Nous ignorions alors leurs écrits quand nous-mêmes avons avancé cette hypothèse dans notre mémoire de DEA (juin 2003). Plus récemment, Pablo MONTOYA CAMPUZANO le remarque aussi dans « La danza en *La consagración de la primavera* », in *El siglo de Alejo Carpentier*, La Havane, *Casa de las Américas* n°238, janvier-mars 2005, pp. 79-80.

³ Dans l'excellent documentaire audiovisuel *Les Printemps du Sacre* de Jacques MALATERRE et Brigitte HERNANDEZ, de 1993 (Paris, Film Telmondis, La Sept/Arte), on parle déjà d'environ 80 versions existantes. Or, il s'en crée plusieurs nouvelles chaque année de par le monde !

en soi porteur de sens. Donnée pour la première fois au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, la version du *Sacre* de M. Béjart, « vision initiatique de l'acte charnel », rejette l'argument folklorique trop anecdotique et pittoresque :

[...] dépouillé de tout anecdotisme, ce **rituel** évoque l'affrontement des sexes, la virilité agressive s'opposant à la féminité craintive, cette dualité à la fois antagoniste et complémentaire trouvant **l'équilibre idéal dans l'union du couple**. Au premier mouvement sauvage, confié à dix-huit danseurs, succède le sommeil troublé de rêves sensuels des jeunes filles, dont l'Élue exprime l'émoi titubant d'appréhension devant le juvénile Élu vers lequel les deux groupes la projettent dans un **élan irrésistible**¹.

On y trouve donc, probablement pour la première fois dans l'histoire de l'œuvre, l'idée heureuse du couple d'Élus final, symbolisation d'un hymne à la jeunesse, à l'amour et à la vie. Maurice Béjart lui-même s'en explique :

Qu'est-ce que le printemps, sinon cette **immense force primitive longtemps endormie sous le manteau de l'hiver**, qui soudain éclate et embrase le monde, que ce soit à l'échelon végétal, animal ou humain ? **L'amour humain, dans son aspect physique** symbolise l'acte même par lequel la divinité crée le cosmos, et la joie qu'elle en retire. À un moment où les frontières anecdotiques de l'esprit humain tombent petit à petit, et où l'on peut commencer à parler d'une culture mondiale, rejetons tout folklore qui ne soit pas universel et ne retenons que les forces essentielles de l'homme qui sont les mêmes dans tous les continents, sous toutes les latitudes, à toutes les époques. Que ce ballet soit don, dépouillé de tous les artifices du pittoresque, l'hymne à cette **union de l'homme et de la femme** au plus profond de leur chair, union du ciel et de la terre, **danse de vie ou de mort**, éternelle comme le printemps !² (nous soulignons)

L'on est frappé de trouver dans cette citation l'essence du discours de Vera sur son *Sacre*, qui ne peut qu'y puiser son inspiration sans jamais nommer Béjart³, évidemment. La scène finale selon Béjart, morceau d'anthologie de la danse contemporaine, mime précisément l'accouplement des Élus au centre d'une ronde collective, symbolisant l'acte joyeux de création, humain autant que divin, avant une pause finale d'acclamation en un mouvement giratoire magnifique d'ouverture de la corolle d'une fleur ou de fontaine humaine, bras tendus vers le ciel, d'où jaillit le couple tel un pistil fécondé⁴ ou un jet d'eau et de vie. Béjart

¹ Philippe LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, « *Sacre du printemps* », pp. 632-33.

² Maurice BÉJART, cité dans le générique d'introduction de la captation vidéo de son *Sacre du printemps*, par le Ballet du XX^e siècle avec Tania Bari et Germinal Casado (les Élus), et l'Orchestre National de Belgique sous la direction d'André Vandernoot, réalisation Maurice Béjart, production Artium Summa, Bruxelles, 1960. L'œuvre dans cette captation historique fut récemment rediffusée sur la chaîne Mezzo, en hommage au grand chorégraphe, le 22 novembre 2007, jour de sa disparition.

³ Nous sommes d'ailleurs surprise de constater que dans la masse des chroniques de Carpentier, Béjart n'apparaît également que très rarement, et jamais à propos de sa version du *Sacre*.

⁴ Marie-France CHRISTOUT le qualifie ainsi : « [...] anémone de mer humaine qui projette [le

confia encore :

Et ça m'embêtait vraiment de finir par une mort, pour des raisons personnelles et parce que la musique indiquait tout le contraire. [...] Je raconterai **l'histoire d'un couple**. Pas un couple privilégié, mais n'importe quel couple, donc **le couple**. D'où vient chacun des deux et comment ils se rencontrent. Je n'en ferai ni des paysans russes, ni des bourgeois français, ni des bergers grecs. Ce seront des hommes et des femmes, point final. [...] je voulais montrer la **force vitale** qui pousse l'espèce à se reproduire¹. (nous soulignons)

Le motif du double amoureux, intrinsèque à la version du *Sacre du printemps* de Vera, sous-tend toute la narration, prenant divers visages qui passent par tous les arts, et qui alimentent l'exposition de ce que nous avons appelé le *leitmotiv* du *Sacre du printemps* dans La CP, très changeant, mais toujours reconnaissable. En cela, c'est bien aussi un exemple pertinent de ces "nœuds" artistiques dont nous avons parlé. Toutefois, une autre composante importante liée au *Sacre du printemps* de Vera, évoquée par cette « force primitive » dont parle Bédart, joue le rôle de paradigme de toutes les formes d'art moderne exaltées par les narrateurs : un primitivisme très présent chez les avant-gardistes du début du XX^e siècle, mais revisité par Carpentier et croisé avec ses propres théories sur le roman latino-américain.

I.2.3. Primitivisme et régénération, principes unificateurs de l'art moderne

Encore une fois, l'aboutissement de cette composante (primitiviste) du *leitmotiv* dont nous parlons est son expression dans le ballet de Vera, son *Sacre du printemps* cubain. Nous commencerons donc par en exposer la nature à partir du style chorégraphique de l'héroïne avant de répertorier ses apparitions à d'autres étapes du récit, censées construire petit à petit le modèle esthétique dominant dans le roman.

couple] en l'air tel un double pistil idéal-androgyne » (Maurice Bédart, Chiron, Coll. La recherche en danse, 1988, p. 43). Jean-Claude DENIS en propose une autre image : « Cette construction circulaire nous renvoie ainsi au symbole même de l'édification de toute société avec, en son centre géométrique, dressés ensemble contre le donjon ou la flèche de la cathédrale, les élus, en une étreinte extatique, reins cambrés, visage projeté vers le ciel, alors que les autres tendent vers eux leurs bras, à la façon de torches éclairantes. » (in *Le Sacre du printemps, L'Avant-Scène ballet/danse* n°3, *op. cit.*, p. 69).

¹ Maurice BÉJART, *Un instant dans la vie d'autrui...*, *op. cit.*, pp. 133-136. Jean-Claude DIENIS commente également : « Bédart par tempérament, par conviction, repousse tout un tragique inéluctable, il refuse l'idée d'un sacrifice expiatoire où mort s'ensuit. » (*Le Sacre du printemps, L'Avant-Scène ballet/danse* n°3, *op. cit.*, p. 69).

I.2.3.1. Du slavisme au cubanisme

Rappelons tout d'abord que *Le Sacre du printemps* originel (de 1913), celui imaginé par Roerich, était déjà le produit du primitivisme des années 1910 en Russie. Il « plonge ses racines au plus profond de l'histoire du peuple, ce qui est l'aboutissement et le produit de la tradition nationale »¹, selon Agnès Sola. Camilla Gray, historienne et spécialiste d'art russe, situe la naissance du mouvement primitiviste en Russie en 1907, qu'elle décrit ainsi :

Les trois années suivantes virent en Russie l'apparition d'un mouvement primitif réfléchi, dont le style, inspiré d'une étude raisonnée de l'art populaire, formait une synthèse des écoles européennes du temps ; les meneurs de ce mouvement étaient Larionov et Gontcharova².

Gontcharova et Larionov, créant le courant folkloriste donc, plongé dans "l'art populaire", eurent précisément une influence très importante sur la danse, en tant que peintres-décorateurs de nombreuses créations des Ballets Russes. Gray ajoute :

Lors de la troisième exposition de la Toison d'or, en décembre 1909, Larionov et Gontcharova lancèrent pour la première fois **le nouveau style "primitiviste"**. Les œuvres présentées lors de cette exposition dénotent chez leurs auteurs une **hardiesse de ligne héritée des Fauves** et une utilisation abstraite de la couleur, comprises l'une et l'autre comme autant d'entités expressives ; cette nouvelle liberté se reflète aussi dans le **retour aux traditions nationales d'art populaire** dont **Gauguin et Cézanne** leur avaient appris à apprécier la simplicité et l'absence d'artifice³. (nous soulignons)

Ce fut exactement l'esthétique adoptée par Nijinski et Nicolas Roerich pour la création du *Sacre du printemps*, en 1913, Roerich étant alors loué comme « celui qui va le plus loin dans le sens d'un néo-primitivisme slave »⁴. Vera s'en fait l'écho dès sa première vision d'un nouveau *Sacre* possible, puisée dans les racines afro-cubaines, même si c'est pour chercher une autre traduction chorégraphique :

En unos segundos se había modificado mi visión tradicional de *La consagración*, debida al **scenarío primero de Roerich** que, para decir la verdad, me había dejado siempre un tanto insatisfecha por su final agónico,

¹ Agnès SOLA, « Racines slaves », *Le Sacre du printemps, L'Avant-Scène Ballet/danse* n°3..., *op. cit.*, p. 5, à propos des artistes russes et du *Sacre du printemps*.

² Camilla GRAY, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne (1863-1922)*, chap. 4 : Les années 1909-1911, *op. cit.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ Léon ROBÉL, in *Le Sacre du printemps, L'Avant-Scène Ballet/danse, op. cit.*, p. 8.

harto **afincado en los pronunciamientos de los poetas adánicos rusos de los años 10** que, como **Briusoff** (cuyo *Ángel de fuego* había inspirado una alucinante ópera de Prokofieff), aspiraron a curarse de esteticismos finiseculares, simbolistas, preciosistas, y hasta oscarwaldianos **bañándose en las fuentes primigenias de lo prehistórico, elemental y totémico** (postes con faz humana hincados en las playas del Lago Baikal, duendes de la taiga, espíritus de la tundra, ceremoniales chamánicos, anteriores al prendimiento de aureolas doradas en las tablas de los iconos...). (La CP, V, 25, p. 457)

Roerich, ethnologue, était effectivement peintre et poète, aux côtés de ces fameux poètes « adamiques » russes (retour à l'état "pur" primitif), tel Brioussov¹ ici cité par Vera, qui avaient, vers 1904, créé des revues où place était laissée à tous les moyens d'expression artistique². Il est, nous l'avons dit, probablement le véritable créateur initial du livret du *Sacre*, le seul du trio Stravinsky-Roerich-Nijinsky en tous cas à avoir les connaissances précises sur les anciennes légendes slaves. Ainsi Jean Marnold, spectateur plus réfléchi que ses contemporains au moment du scandale de 1913, identifie l'appartenance du ballet à ce courant primitiviste en remontant à ses sources françaises :

Aux prises avec un sujet exceptionnellement favorable, M. Nijinski a, pour la première fois, **fait du ballet une œuvre d'art**. La danse, ici, est l'action elle-même, **stylisée dans le rythme**. [...] M. Nijinski a génialement repris la saine et plus glorieuse tradition de son art. Pour exprimer l'action humaine et quasi-liturgique à la fois de la légende, il remplaça les *ronds de bras* ou de *jambes* et les *chassés-croisés* des *quadrilles* par **des gestes et une figuration expressément symboliques**, réalisant **une stylisation à la Gauguin...** Dans un décor qu'eût pu signer **Cézanne**, *l'Adoration de la Terre*, avec ses piétinements dévots, ses groupements massifs et ses cortèges, formait une vision d'intense et lumineuse poésie [...]³.

Jamais certes l'art de la danse n'atteignit à une **telle puissance expressive**, ne réussit une aussi insoupçonnable, hybride, et pourtant étrangement harmonieuse synthèse⁴.

Gauguin et Cézanne, précurseurs de l'esthétique primitiviste du XX^e siècle, ont effectivement influencé la nouvelle "école russe" du *Valet de Carreau* (mouvement moscovite des années 1910-13)⁵ qui allait, après Larionov et

¹ Valeri BRIOUSSOV (1873-1924), écrivain russe, l'un des fondateurs du symbolisme russe. Sur *L'Ange de feu*, opéra de Serge Prokofiev (1927-54) cité par Carpentier, tiré de la nouvelle éponyme de Brioussov (1908), voir l'Annexe II.4.2. Œuvres musicales dans La CP.

² Voir Camilla GRAY, *L'Avant-garde russe...*, chap. 3 : Les années 1905-1910, *op. cit.*, p. 65.

³ Cité par Pierre LARTIGUE, « Les réactions de la Presse », *Ibid.*, p. 49.

⁴ Cité par François LESURE, « L'accueil parisien du *Sacre* », in *Le Sacre du printemps de Nijinsky...*, *Carnets du Théâtre des Champs-Élysées*, Cicero éditeurs, *op. cit.*, p. 22.

⁵ Outre Cézanne et le Fauvisme (incluant aussi Matisse et Derain), cette école russe puise aussi aux sources de l'expressionnisme allemand du *Blaue Reiter*, ainsi que du cubisme de Braque et Picasso, qui ont d'ailleurs participé à ses expositions. Elle privilégie les formes naïves et primitives de l'Art : l'imagerie populaire (*loubok*), les icônes, les enseignes des marchands, les

Gontcharova, être reprise et synthétisée plus tard par K. Malevitch. Notons que les deux vagues successives d'expansion à partir du XVIII^e siècle (puis au XIX^e siècle), vers l'Océanie et vers l'Afrique, ont également nourri le primitivisme européen, dont la littérature et les arts plastiques ont subi l'influence. Paul Gauguin, dans sa fugue vers les îles du Pacifique tout comme dans son réductionnisme pictural, ou Pablo Picasso, dont le tableau *Les Demoiselles d'Avignon* s'inspire de masques africains qu'il venait de voir en 1907, en sont des exemples manifestes¹.

L'on est frappé de la proximité du style de certains tableaux néo-primitivistes puisant dans les thèmes de la vie paysanne russe², dont les auteurs revendiquaient une préoccupation sociale et un sujet engagé³, avec celui des muralistes mexicains, Diego Rivera en particulier. Carpentier, en s'attardant longuement sur le muralisme à travers Enrique, annonce donc déjà, dès le début du roman, la future américanisation du primitivisme, à la fois esthétique et préoccupation sociale, qui se jouera ensuite à La Havane à travers le *Sacre de Vera*.

Avant d'aborder l'aspect proprement primitiviste de sa chorégraphie et de son nouveau livret du ballet, il nous faut passer par les interrogations de Vera sur la valeur artistique du folklore cubain, lors de discussions animées avec son ami Gaspar, guide qui l'introduira dans le cercle fermé des rituels afro-cubains. Enrique s'en fait ici le témoin :

A veces, Gaspar y Vera hablaban de música. **Ella creía en el valor ecuménico del folklore sonoro como factor de entendimiento entre los pueblos:** si en el siglo XIX las melodías rusas habían invadido a Europa; [...] si más recientemente, la boga universal del *jazz*, y, ahora, de la **música**

plateaux peints, les objets et les couleurs de la culture paysanne. C'est aussi, paradoxalement vu ses sources, une réaction en partie nationale contre l'influence de la peinture française alors jugée prépondérante.

¹ En France, notons que la première « Exposition Coloniale » fut organisée à Paris en 1889 (Proust s'en fait l'écho dans *Du côté de chez Swann*, et fait même allusion aux « Cinghalais » qu'on va voir en promenade au Jardin d'Acclimatation dès 1883). Les suivantes, dont 1907 et 1931, connurent un engouement énorme du public. Joséphine Baker devint à cette occasion, après ses premiers succès dans la « Revue nègre » de 1925 (la même année que la grande exposition « d'art nègre » au Musée des Arts Décoratifs), la reine exotique à la mode. Le public n'était pas venu aussi nombreux voir de la danse depuis les Ballets Russes... Malgré le succès réservé à Baker, ses spectacles s'inscrivent néanmoins dans la vision coloniale du monde noir et de l'Afrique qu'a la France de l'époque : sans malveillance mais réductrice et condescendante.

² Ceux de Natalia GONTCHAROVA, par exemple, *Fenaison, Pêche* (1910), *Danses des paysans* ou *Paysans cueillant des pommes* (1911), ou de Kasimir MALEVITCH (*Femme aux seaux et à l'enfant*, 1910-11 ou *Les Moissonneuses*, v. 1909-10).

³ Cf. Colin RHODES, *Le primitivisme et l'art moderne* (1994), chap. Le néo-primitivisme en Russie, trad. de l'anglais par Mona de Pracontal, Paris, Thames & Hudson, 1997, p. 50.

cubana, etc. etc. (La CP, IV, 21, p. 392, nous soulignons)

La mode de la musique cubaine qui envoûte les milieux parisiens du moment est en effet à rapprocher du néo-primitivisme et profite de l'héritage de l'engouement pour la *Revue Nègre* de Joséphine Baker. Mais Gaspar n'est pas d'accord avec Vera, dans la mesure où pour lui, on ne peut plus parler de folklore une fois qu'il devient spectacle de société ; il devient art, éventuellement, s'il est bien fait, mais alors il est complètement modifié.

La música popular, tal y como se cantaba y tocaba en el lugar de origen, **no interesaba a nadie, fuera del ambiente propio**. (“No hay quien se sople una hora de queñas andinas, a no ser que surja un Louis Armstrong de la quena -y, en ese caso, la quena **ya no es fo-lore** [sic]”). **La música cubana se difundía en todas partes, gracias a la calidad de sus intérpretes profesionales**. “¿Y la danza?” –“Lo mismo. **La danza fo-lórica**, vista en su ambiente, es magnífica. Pero la llevas a un escenario, y te resulta larga, repetida, monótona. Para encaramarla en un teatro, **hay que repintarla, encuadrarla**, ponerla en condiciones de que le echen los focos encima. Entonces, **deja de ser fo-lore. Se hace un arte interpretado a nivel de arte**. Y sus mismos bailadores, si es que los fuiste a buscar a casa del carajo, donde nacieron y se criaron, **se te vuelven profesionales, y entonces todo es distinto...** No se puede bailar en un teatro como se baila *allá*”. (La CP, IV, 21, pp. 392-93, nous soulignons)

Le folklore, professionnalisé, n'a plus l'authenticité, l'esprit, les règles dictées par les traditions, les coutumes, qui sous-tendent sa pratique. Carpentier introduit ici une opinion qu'il avait déjà développée dans une chronique de 1953 :

Es el eterno drama: **o bien el folklore se manifiesta ingenuamente, en su ambiente original**, lejos de curiosidades extrañas, despilfarrando a los cuatro vientos su potencial de poesía, de tradición, de **intuición coreográfica o musical**, o bien cobra categoría ante quienes saben de sus fechas, secretos, santos y señas. Entonces pierde su pureza, su bello candor, para volverse un espectáculo, un *show* al aire libre [...]¹. (nous soulignons)

Nous nous attardons sur cette question esthétique car cela nous permet de mieux préciser ce que veut transmettre Carpentier dans son roman par le biais du retour au folklore² : il ne s'agit pas de déplacer purement et simplement les rites folkloriques sur une scène de théâtre, mais bien d'y puiser la dynamique, l'essence des gestes, la pureté d'exécution d'un mouvement, qui insufflera à une danse résolument moderne et contemporaine son authenticité. Il faut se garder de

¹ Alejo CARPENTIER, « Folklore y espectáculo » (Caracas, *El Nacional*, 04/06/1953), in *Ese músico...*, *op. cit.*, Tome 3, p. 164.

² Cet intérêt pour le folklore n'est bien sûr pas nouveau chez Carpentier, et il s'était sans doute lui-même posé ces questions à l'époque lorsqu'il conçut ses livrets pour ballets afro-cubains. Il écrivit aussi très jeune *Ekué-Yamba-Ó* (1933), son premier roman, dans une veine indigéniste, puis plus tard son célèbre essai *La música en Cuba* (1946), qui fit référence en musique pendant des générations.

dénaturer la danse folklorique en l'isolant de son cadre naturel : Carpentier propose un renouvellement, une renaissance de la danse artistique (spectacle) par le ressourcement dans l'âme populaire, qui conduirait à une vérité du geste. C'est à l'issue de cette discussion que Gaspar accepte d'emmener Vera, désireuse d'étudier le "folklore chorégraphique" cubain, voir les danseurs des cérémonies de la *santería*, à Guanabacoa : ce sera le déclencheur de son projet concret du *Sacre*.

Cette idée de transposer les origines slaves du primitivisme du *Sacre* dans la tradition afro-cubaine a peut-être été suggérée à Carpentier par la critique même du *Sacre du printemps* originel, où revient toujours la référence à la danse « primitive », au mieux associée à "l'art nègre" en vogue à l'époque, au pire qualifiée de « barbare » ou de « sauvage »¹ (et même, dans un sens péjoratif, de « danse des Caraïbes » !). Émile Henriot pointe également l'influence de l'expérience coloniale de l'Europe :

[...] les films rapportés des premières traversées de l'Afrique n'ont fait que justifier l'audace, alors insupportable à beaucoup, des sauvages chorégraphies religieuses du *Sacre*, simple mythe de la Vieille Russie...²

Probablement sensible à l'association spontanée des cultures slaves et africaines, et même à leur rencontre, Carpentier trouve la matière servant directement le propos de son roman : il se peut qu'il ait transformé toute cette matière journalistique en idée d'un rite authentiquement "africain". D'autant que, autre clin d'œil de l'Histoire, au début de la Révolution cubaine, lorsque l'orchestre symphonique national entreprit une tournée dans les contrées de l'île où même la radio n'existait pas, une enquête auprès des auditeurs populaires et profanes, qui devaient classer les œuvres jouées, mit en tête Mozart, suivi de Stravinsky, inouïs jusque-là de ces paysans. L'affinité de la musique du *Sacre du printemps* avec les sons et les rythmes cubains fut aussi spontanément relevée par Debussy en l'écoutant (il joua également la version pour piano à quatre mains

¹ En voici deux exemples, l'un positif : « [...] dans les poteries et les images populaires anciennes Stravinsky et Roerich cherchent ce que Picasso a trouvé dans l'art nègre : l'audace d'affirmations fortes, une architecture primitive qui balaie tout ce que le goût accumula de raffinements sophistiqués et fades » (Pierre LARTIGUE, « Les réactions de la Presse », in *Le Sacre du printemps, L'Avant-Scène Ballet/danse*, op. cit., p. 49) ; l'autre négatif : « Danses de sauvages, de caraïbes, et de canaques... Il piétinent, ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent et ils piétinent...[...] C'est de la danse préhistorique. » (Adolphe Boschot, cité par Pierre LARTIGUE, *idem*).

² Émile HENRIOT, in *Les Ballets Russes*, Paris, *Revue musicale* du 1^{er} décembre 1930, cité par Françoise REISS dans *Nijinski ou la grâce. Sa vie, son esthétique, sa psychologie*, Paris, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, p. 94.

avec Stravinsky) : « c'est une musique nègre ! » s'exclama-t-il¹.

Mais cette démarche n'est de toutes façons pas nouvelle chez Carpentier, selon Hilario González :

[...] lo que nos asombra es que [...] Carpentier *instintivamente* cubanizara cuanto veía y cuanto asimilaba [...]².

N'oublions pas ses nombreux projets, menés depuis sa première jeunesse, à la gloire de la culture afro-cubaine, en particulier ses livrets de ballet³ : Carpentier se sent investi de la mission de porte-parole de la culture cubaine poussé par ses convictions "d'américanité". Il avait alors intégré le Grupo Minorista⁴ dont il avait signé le manifeste, mêlant la revendication de valeurs éthiques, politiques, et esthétiques. Mais en réalité, les parallèles que les narrateurs de Carpentier établissent entre les rites, les attributs et les mythes afro-cubains et ceux de la Grèce antique (la double hache de Changó associée aux attributs du Minos de Crète⁵, le sacrifice de Kasikanekua assimilé à celui d'Iphigénie⁶, les danses et transes africaines rapprochées des rites dionysiaques et bachiques...), se trouvent déjà chez Fernando Ortiz⁷. Ces deux seuls exemples peuvent donner une idée de l'influence de l'ethnologue cubain sur La CP :

El **rito ñáñigo o abakuá del sacrificio**, entre los que sobreviven en Cuba, es

¹ Cité par Lev OSPOVAT, « La música de la Revolución »», *art. cit.*, p. 237.

² Cf. Hilario GONZÁLEZ, introduction au tome I des *Obras completas* d'Alejo Carpentier [Ecue-Yamba-Ó, *La rebambaramba, Cinco poemas afrocubanos, Historia de lunas, Manita en el suelo, El milagro de Anaquillé, Correspondencia*], Mexico, Siglo XXI, 1983, p. 14.

³ Nous renvoyons, en Première Partie, à la note 2, p. 122.

⁴ Groupe de jeunes intellectuels cubains – auquel Carpentier se joint en 1923 – qui va jouer un rôle précurseur de la Révolution future, et qui constitue à l'époque le creuset de l'avant-garde cubaine.

⁵ Carpentier fait peut-être, à travers ce rapprochement, une allusion symbolique à la Crète considérée comme berceau de la danse (voir Paul BOURCIER, *Histoire de la Danse en Occident*, Tome I, *De la Préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, Coll. Solfèges, 1994, p. 24-26).

⁶ La légende afro-cubaine de Kasikanekua est bien connue de Carpentier puisqu'il en a tiré son livret du ballet *Yamba-O* (1928), tragédie burlesque sur la musique de Marius-François Gaillard. Il s'agit d'une tradition africaine, autour du sacrifice de Sikanekoua, ou Kasikanekoua (Ortiz parle de "Sikaneka" dans *Los bailes y el teatro de los Negros...*, p. 195, voir références complètes note suivante) : elle détient un Secret ne devant pas être révélé, mais on remplace cette victime par une chèvre comme dans le mythe d'Iphigénie.

⁷ La plupart des rites décrits ou mentionnés dans La CP sont issus certainement de l'observation directe de Carpentier qui, avec ses amis artistes et intellectuels (Wifredo Lam, Pierre Loeb, Lydia Cabrera), a pu assister à des cérémonies afro-cubaines. Mais ils sont aussi probablement, pour leur restitution précise et la plus exacte possible, puisés chez Fernando ORTIZ, qui publia divers essais ethnographiques sur les Noirs de Cuba, leurs rites et leur folklore, et notamment en 1951, à La Havane, la précieuse étude *Los bailes y el teatro de los Negros en el folklore de Cuba*. Nous l'avons consultée dans une réédition espagnole, Madrid, Editorial Música Mundana Maqueda S.L., 1998.

quizás el más complejo y teatral. No cabe duda de que allá en África se ejecutaba antaño sacrificando un ser humano. Los abakuás de Cuba conservan la tradición [...]. Después [...], **el sacrificado ha sido un buco o cabro, como sucedía en la antigua Grecia**¹.

Quizás los ritos ñañigos tuvieron originalmente en África relación con la **fertilidad agraria** y culto de los muertos, que suelen ir unidos en los pueblos primaverales. En algunas danzas del Congo, de carácter funeral y **relacionadas con ritos agrarios de fecundación**, usaban ciertos danzantes llevar enormes falos de madera, como hacían ciertos bailarines de cara negra en los **festivales dionisiacos de Grecia**². (nous soulignons)

Transposée dans La CP et dans son héroïne, cette démarche réapparaît : non seulement Vera rapproche immédiatement les rites sacrificiels de la légende cubaine avec la mythologie grecque, mais elle “cubanise” spontanément le *Sacre* lorsque Gaspar lui parle des trances de la *santería* :

En cuanto a la famosa *Danse Sacrale*, debe parecerse a eso que tú pintas cuando hablas de mujeres posesas de un *Santo*: histeria extática y gestual llevada al paroxismo. (La CP, IV, 21, p. 399)

Carpentier propose même une justification musicale de cette “cubanisation” surprenante du *Sacre* : la découverte d’un instrument cubain ajouté postérieurement par Stravinsky à la partition du *Sacre du printemps*, détail bien évidemment parfaitement véridique³. Cela achève de conforter Vera dans la pertinence de ses intuitions artistiques :

[...] podríamos comenzar a elaborar muy lentamente *La consagración de la primavera* que yo soñaba y constituía ahora el objetivo capital de mi vida -y más ahora que, **estudiando la partitura muy detalladamente sobre la edición norteamericana de 1947**, había descubierto con asombro que en el *Cortejo del sabio* (o Augur) aparecía, **acaso añadida a la instrumentación primera, una parte de güiro cubano**, con precisa indicación del uso de la varilla rascadora tal como la movían, hacia arriba o hacia abajo, los músicos de acá. (**Supersticiosa a mi manera, muy atenta a las advertencias** que para mí entrañaban ciertos hallazgos fortuitos, veía en esto una suerte de **señalamiento misterioso...**) (La CP, V, 26, p. 479, nous soulignons)

Le « güiro » est une percussion cubaine en bois de calebasse strié ou cannelé, que l’on martèle ou frotte avec une baguette : il n’est pas étonnant qu’il ait séduit Stravinsky pour sa partition du *Sacre* où les percussions sont omniprésentes. Pour Vera, tout concorde et conduit vers cette mission, comme dictée par le destin (« advertencias », « señalamiento misterioso ») : elle montera

¹ Fernando ORTIZ, *Los bailes y el teatro de los Negros en el folklore de Cuba*, op. cit., p. 190.

² *Ibid.*, p. 191.

³ C’est la version du *Sacre*, modifiée de la main de Stravinsky, que jouent désormais les grands orchestres du monde.

un *Sacre* cubain.

Replacé dans le contexte de l'œuvre entière de Carpentier, c'est une sorte de réécriture des réflexions de sa jeunesse, dans *La musique à Cuba*, à propos du primitivisme et du nationalisme en musique, de leur naissance en Russie et en Europe avant de passer en Amérique Latine. Ce passage, qui clôt pratiquement son essai, synthétise cette démarche "cubaniste", prolongeant la "slaviste", que nous avons tenté de définir :

[...] el compositor latinoamericano, vuelto hacia Europa en busca de la solución de sus problemas estéticos, no oye hablar más que de folklore, de canto popular, de ritmos primitivos, de escuelas nacionalistas, desde hace más de cuarenta años. Después de Grieg, de Dvorak, de los *Cinco* rusos, que le rodearon en los días de su adolescencia, conoce a Stravinsky a través de *Petrouchka*, de *La consagración de la primavera*, de *Bodas*, de *El zorro*. España le llega en la voz de Albéniz y del Falla de *El amor brujo* y del *Sombrero de tres picos* [...]. Ve cómo Milhaud se apodera de músicas brasileñas y de *danzones* cubanos, introduciendo *güiros* y *maracas* en su orquesta (*El buey en el techo*). [...] En Rusia se exalta la música regionalista. Claro está que, al lado de esto, hay también el *Concierto* de Falla, el *Concert champêtre* de Poulenc, el *Schwanendreher* de Hindemith, la *Obertura concertante* de Rodolfo Halffter. Pero, mirando bien esas obras... ¿no son también en cierto modo, un exponente del nacionalismo musical? ¿No responden a conceptos profundos de genio racial y expresión de idiosincrasias ... ?¹

Nombre d'œuvres ici mentionnées, en particulier celles de Stravinsky et des Espagnols, réapparaîtront dans La CP.

I.2.3.2. Occident décadent, Nouveau Monde régénérateur

La démarcation par rapport à l'Occident et sa culture dominante, démarche esthétique autant que politique, que nous avons rappelée à propos des néoprimitivistes russes et qui se trouve à l'origine du *Sacre du printemps* de 1913 est en quelque sorte le guide de la démarche de Vera dans La CP. C'est une mission chère à Carpentier, abondamment théorisée dans ses essais, que celle de définir la spécificité, l'originalité de l'écriture latino-américaine, de lui donner son indépendance par rapport à l'Europe et la littérature occidentale en général, ses lettres de noblesse, sa place légitime dans le concert de la littérature universelle. Carpentier se nourrit des théories de Spengler² dans ses chroniques, comme l'a

¹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, op. cit., p. 326-327.

² Oswald SPENGLER (1880-1936): philosophe allemand. Critiquant le mythe du progrès, il assimila les civilisations à des êtres vivants soumis à la croissance, à la maturité et au déclin (*le Déclin de l'Occident*, 1918-1922). González Echevarría en étudie l'influence sur Carpentier dans *Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, voir notre note 3, p. 119.

montré González Echevarría, et s'en sert pour prêter à son héroïne une forte critique de l'Occident, et pour valoriser, par contraste, la culture afro-cubaine : s'éloignant d'un Occident décadent, épuisé, vidé de ses ressources (la Seconde Guerre mondiale et les fascismes en sont la toile de fond), imposant ses valeurs au monde alors même qu'elles s'effondrent sur son territoire, Vera découvre que seul le Nouveau Monde, plus jeune, débordant de vie, encore inexploré culturellement et artistiquement, puits d'inspiration et source de nouvelles formes, est peut devenir le cadre possible à son travail d'artiste créatrice.

Avant de citer Vera, rappelons les postulats des artistes russes à l'époque de la naissance du *Sacre*. Nous verrons que Carpentier calque l'attitude de son héroïne sur leur message, et qu'en cela, ne fait qu'imiter, en la replaçant dans les années 1950 à Cuba, l'avant-garde russe des années 1910. Agnès Sola resitue la création du ballet de 1913 dans le contexte esthétique et politique russes au début du XX^e siècle :

C'est que pour eux les **questions d'ordre politique** semblent avoir précédé, ou du moins **accompagné les questions d'ordre esthétique**. L'intérêt porté à cette époque par les avant-gardes européennes **aux arts dits primitifs** a pris en Russie, au moins au début des années 10, la forme d'un **retour aux sources**. C'est d'abord dans le domaine des arts plastiques que se manifesta cet intérêt. [...] Mais en Russie, à la différence de ce qui eut lieu en Europe, l'avant-garde dut non seulement faire accepter le changement esthétique qu'elle proposait, mais de plus prouver, sous peine de se voir refuser toute prétention à la nouveauté, **l'indépendance de sa démarche vis-à-vis de l'Occident**¹. (nous soulignons)

C'est donc dans une volonté de revaloriser la culture et l'art nationaux, russes, que ces artistes se positionnent contre l'Occident :

Un seul moyen s'offrait à ces artistes pour y parvenir : démontrer à leurs adversaires, tenants de l'art officiel, que leur **soumission à l'Occident** leur avait fait jusqu'alors **mépriser à tort les productions des artisans russes** [...] À l'Occident "civilisé" qu'on leur donnait en exemple depuis deux siècles **ils opposèrent la "culture" de l'Orient** et de la Russie déclarée partie intégrante de l'Asie et non modeste morceau de l'Occident comme on s'efforçait de le leur faire croire indûment depuis Pierre le Grand. La "culture" devint pour eux l'antithèse de la "civilisation" [...] **ils définirent la "culture" comme ce qui plonge ses racines au plus profond de l'histoire du peuple**, ce qui est l'aboutissement et le produit de la **tradition nationale** [...] ². (nous soulignons)

Comparons à présent avec ce que dit Vera : défendant son projet de *Sacre* cubain auprès des possibles financeurs (but de son voyage à Paris), on lui

¹ Agnès SOLA, « Racines slaves », in *Le Sacre du printemps, L'Avant-scène Ballet/danse*, op. cit., p. 5.

² *Ibid.*

découvre le même discours au militant appliqué à la culture cubaine.

Defensa de la cultura occidental. Salvaguardia de los valores de la cultura occidental. La Cultura Occidental... [...] Irritada empezaba a sentirme ante un **Oksidente** que no acababa de situarse al occidente de algo preciso, ni parecía estar deslindado hacia el poniente. ¿**Cabían**, dentro de ese *Oksidente* ungido por los desgastados dioses de la mitología grecorromana, **las antiguas y hermosas teogonías de México y del Perú**? ¿Podían ser vistos como “gente de occidente”, **los negros trasplantados en Cuba** por los contemporáneos de Lope, Calderón, Góngora y Cervantes, cuyos nietos **bailarian, gracias a mí, un ritual coreográfico del ruso Stravinsky** [...]? (La CP, V, 29, p. 521, nous soulignons)

Vera, dans son discours, marque subtilement la transition entre son sentiment d'appartenance originelle à l'Occident et sa critique par l'adoption de la prononciation latino-américaine du mot espagnol “Occidente”, traduit phonétiquement dans le texte par “*Oksidente*” : mettant en question l'*Oksident* aux valeurs oxydées, elle en vient à la mise en valeur du Nouveau Monde tout entier et de Cuba en particulier, qu'elle évoque juste après en louant les merveilles du syncrétisme de la *santería* cubaine. Elle en décrit alors quelques manifestations :

[...] los portentosos tiros de caracoles agoreros que *allá*, en una orilla del puerto, practicaban, con sorprendentes aciertos, Susana la Santera y Pancha Cárdenas, la que tenía su templo heterodoxo tras de la ermita de Regla, tan próximos uno del otro, ambos santuarios, que a veces, por un pequeño error de puertas, quien se disponía a prosternarse ante la imagen de la Inmaculada se hallaba, de repente, ante una impresionante figura de Ochún, parada en la Bola del Mundo por ella señoreada. (La CP, V, 29, p. 522)

Cette conversion au Nouveau Continent et cette croyance aux potentialités de l'Amérique Latine pour *régénérer l'Art* (lui apporter un sang nouveau) et la danse en particulier, sont exprimées explicitement par Vera plus tard dans le récit, souvenirs de réflexions bien antérieures en réalité, alors qu'elle assistait à un spectacle d'Antonia Mercé à l'Opéra de Paris, tandis qu'elle-même danse encore avec les Ballets russes :

Y vuelvo a preguntar si nuestra venerable danza ejecutada según las normas de Fokine y de Petipa, no necesitará, a veces, de una **transfusión de esencias nuevas** -ajenas... ¿por qué no?- para **renovarse la sangre**. Glinka, Rimsky, se inspiraron en el folklore español. **Hacerlo, es de buena tradición rusa**. Pero, más allá de **España hay una América Latina que está empezando ya a sonar en todas partes, con sus ritmos de habanera y de tango**. Acaso un coreógrafo de talento podría encontrar en **aquel mundo nuevo** -¿no lo llaman Nuevo Mundo?- **elementos nutricios y hasta coreográficos** capaces de poner un poco de fantasía, de **fecundo desorden**, en el aire, ya un poco oliente a flores marchitas de Odette-Odile o de Giselle (La CP, VII, 38, p. 679, nous soulignons)

On retrouve la récurrente expression du “désordre fécond”, définition et

conception du nouveau Baroque latino-américain, cubain en particulier, chez Carpentier. Quoi qu'il en soit, c'est bien l'idée d'un *printemps de l'art et de la culture* dont il s'agit ici : une régénération de l'humanité, encore possible en Amérique Latine, sur des terres à la géographie et aux peuples féconds, "merveilleux", à l'imagination débordante, encore en pleine croissance et porteurs des valeurs de l'avenir.

I.2.3.3. Esthétique composite du nouveau *Sacre* :

Nijinsky/Roerich, Balanchine, Béjart et Guerra

Ce n'est qu'à travers l'exaltation de Vera, voyant les danseurs afro-cubains, que l'on connaîtra, dans La CP, les grandes lignes de ses choix esthétiques pour la chorégraphie du *Sacre*, en dehors du couple d'élus de la *danse sacrée*. C'est donc au lecteur de la reconstituer à partir des influences qu'il y reconnaît, de Balanchine, dont nous avons précédemment démontré l'importance pour Vera, et de Béjart, en filigrane.

Mais à la source de cette nouvelle version que Vera présente comme une rupture, se trouve encore une fois l'esprit de Nijinsky, mal compris à son époque, qu'elle ne fait qu'adapter à la culture cubaine. Vera se trouve dans la pure continuité des Ballets Russes, car le retour aux "pulsions élémentaires, primordiales" était déjà au cœur de la chorégraphie de 1913 et ce que Vera croit révolutionnaire ne l'est plus depuis longtemps même en Amérique Latine. Carpentier en sème des signaux ; Laurent, par exemple, à Paris, synthétise parfaitement et assez ironiquement le projet en pragmatique homme d'affaires :

Así que una interpretación renovada, singular, de la obra de Stravinsky -la Rusia pagana remozada en las Antillas- sería de un éxito seguro. (La CP, V, 29, p. 529)

Le *Sacre* de Vera n'est perçu que comme une « adaptation antillaise » de l'existant. Effectivement, la chorégraphie du ballet de Nijinsky, qualifié par les spectateurs choqués de « volontairement et agressivement laid, lourd et saugrenu »¹, est construite sciemment à l'opposé de tout classicisme chorégraphique, pour faire surgir une sorte de mouvement à l'état brut, ou en tous cas délivré du code civilisé académique². Un autre détail révélateur est que Vera

¹ Commentaire de Pierre Lalo, reproduit dans *Le sacre du printemps de Nijinsky*, Cicero, *op. cit.*, p. 21.

² Millicent HODSON décrit ainsi les mouvements du *Sacre* de Nijinsky : « La chorégraphie était basée sur la position rentrée. Recourbée. [...] Lorsqu'on sautait avec les pieds rentrés, la

précise – les détails ne sont jamais là par hasard – le nombre de danseurs dont elle a besoin pour sa chorégraphie :

Yo calculaba que con cuarenta y seis o cuarenta y siete danzantes, entre primeras figuras, grupos y “*petits sujets*”, podríamos redondear el espectáculo. (La CP, V, 28, p. 508)

Or... c’est exactement l’effectif dont disposait Nijinsky en 1913 pour assurer les soixante-dix-neuf rôles de son ballet¹ ! Précisons d’emblée que c’est aussi celui que prévoit Béjart pour sa version de 1959 : quarante-huit danseurs vingt-quatre hommes et vingt-quatre femmes, ce qui place le chorégraphe français, lui aussi, dans la lignée de Nijinsky dont personne ne peut faire abstraction à l’heure d’aborder le *Sacre*... Ainsi s’affranchit-il des pointes, tout comme Nijinsky, qui colleraient assez peu à cette évocation d’une communauté primitive, mais ce que, bizarrement, ne semble pas faire Vera (elle a besoin de “résine” en répétition pour que les chaussons des danseurs ne glissent pas, « *pez-rubia para zapatillas* », p. 528), ce qui est aussi révélateur : malgré toute sa bonne volonté, elle ne peut s’arracher complètement de l’empreinte de sa formation classique, celle de Madame Christine mais aussi celle des Ballets russes, en dehors de Nijinsky. Balanchine, notamment, utilisait systématiquement les pointes dans ses ballets.

Quant aux décors et aux costumes, ils sont aussi un “mixte” des options scénographiques des Ballets russes, de Balanchine et de Béjart :

Confiaba a Calixto y Mirta mi propósito de pedir diseños de trajes, proyectos de decorados, a los magníficos pintores cubanos que eran **Amelia Peláez y René Portocarrero**, maestros en el manejo del barroquismo tropical que aquí se manifestaba en la arquitectura, la vegetación, la moldura cimera de una mampara -y hasta en la manera de andar de las gentes. (La CP, V, 28, p. 508)

Quand Béjart renonce à tout ornement et opte pour une scénographie minimaliste, Vera choisit de charger deux peintres cubains des décors et des costumes, dans la plus pure tradition des Ballets Russes de Diaghilev puisque c’est un des éléments qui ont fait leur gloire à l’époque : associer tous les arts

position était difficile à maintenir, d’autant plus à cause des rythmes terriblement complexes qu’il fallait retenir. [...] la position de base du *Sacre* concentrait l’énergie vers la terre, rassemblant littéralement la force vers son centre de gravité [...]. La position qu’avait choisie Nijinski [...] n’était pas une simple stylisation mais un moyen de canaliser les énergies physiques et psychiques. Nijinski décrit sa chorégraphie en termes d’énergie [...]. » (« À la recherche du *Sacre* de Nijinski », in *L’Avant-scène, ballet/danse* n°3, *op. cit.*, p. 42).

¹ 46 danseurs au total, 25 hommes, 21 femmes, d’après les Archives de l’Opéra de Paris, dossier œuvre, documents du Joffrey Ballet, cités par Isabelle LAUNAY, « Communauté et articulations. À propos du *Sacre du printemps* de Nijinsky », in Claire ROUSIER [dir.], *Être ensemble...*, *op. cit.*, p. 73.

modernes dans des créations originales et uniques, faisant du ballet une véritable *œuvre d'art totale* où chaque discipline donne le meilleur d'elle-même. Rappelons que les peintres russes de l'époque de Nijinsky (Roerich, Bakst, etc.) étaient de grands admirateurs de Wagner et de son idéal du *Gesamtkunstwerk*, et que les productions des ballets de Diaghilev étaient le produit d'un véritable travail d'équipe : librettistes, musiciens, chorégraphes, peintres, décorateurs et costumiers : tous travaillaient si étroitement ensemble qu'il est difficile de savoir qui était vraiment à l'origine d'une idée nouvelle. L'illustre compagnie a ainsi servi de tremplin à nombre de compositeurs et peintres de talent. Le fait que Carpentier récupère ce schéma esthétique pour l'attribuer à son héroïne est ici, nous semble-t-il, significatif et même allégorique de sa conception littéraire du roman tel que nous tentons de le présenter ici : une *œuvre d'art totale* suggestive élaborée par l'écriture où, s'appuyant sur un ballet, sont réunis tous les arts.

Amelia Peláez (1896-1968) et René Portocarrero (1912-1986) viennent donc remplacer Nicolas Roerich dans le nouveau *Sacre*, clin d'œil d'ailleurs référentiel, encore une fois, puisque Portocarrero avait de grandes affinités avec la danse¹ : ils peindront les toiles mobiles auxquelles Vera décide de réduire les décors. Mis en valeur par Carpentier dans ses essais et chroniques² pour la nature néo-baroque de leur peinture, c'est évidemment pour cela également qu'ils sont choisis par Vera pour son ballet : ils représentent ainsi l'essence de la culture latino-américaine (selon Carpentier), au même titre que Roerich transmettait la culture russe authentique. Le « barroquismo tropical » évoqué par Vera ci-dessus était précisé un peu avant dans le roman :

Amelia Peláez, genial en sus interpretaciones de barroquismos

¹ Au Museo de la Danza de La Havane, sont exposés deux tableaux de René Portocarrero en hommage à Alicia Alonso (*Presencia de Alicia Alonso I et II*), tandis que cette dernière monta à son tour, en hommage au peintre, un ballet intitulé *Flora* (1978) et pour lequel le peintre Julio Castaño réalisa les costumes.

² Carpentier écrit par exemple, dans *La ciudad de las columnas* (cité ici dans l'édition de Alfaguara (Buenos Aires), *El amor a la ciudad*, 1996), en parlant des *brise-soleil* cubains : « los medios puntos de policroma cristalería criolla que volvemos a encontrar, como constantes plásticas definidoras, en la pintura de Amelia Peláez o René Portocarrero » (pp. 102-3). Puis, plus loin, sur l'abstraction du vitrail : « A veces, en el *medio punto* se insinúa la figuración de una flor, de un **motivo de heráldica, de algún penacho barroco**. Pero nunca se llega ahí a la figuración. La construcción plana, de cristales traspasados por un sol mitigado, amaestrado, es de composición abstracta antes de que alguien pensara en alguna posibilidad de **abstraccionismo sistemático**. Triángulos combinados, ojivas entrelazadas, despliegues de colores puros, manos de enormes cartas, definidos y barajados en cien casas de La Habana, **que explican, por su presencia a la vez añeja y activa, ciertas características de la pintura cubana contemporánea. La luz, en los cuadros que esa pintura representa, les viene de adentro**. Es decir: de fuera. Del sol colocado detrás de la tela. Puesto atrás del caballete. » (pp. 117-18, nous soulignons). Nous retrouvons toutes ces expressions dans la citation de La CP qui suit.

arquitectónicos y vegetales, con sus cuadros iluminados *desde adentro* por transparencias de “medios puntos” criollos inscritos en el lienzo [...]. Portocarrero, animador de tornasolados carnavales, constructor de ciudades que parecían vastos lampadarios prendidos en las noches del trópico, era poco menos que ignorado. (La CP, V, 27, p. 490)

On y reconnaît un des tableaux les plus célèbres de Peláez, *Interior con columnas* (1951), où sont introduits des éléments décoratifs et architecturaux¹ qui ne pouvaient qu’intéresser Carpentier : colonnes, grilles, vitraux, typiques de l’architecture coloniale cubaine. De même, Portocarrero, dont Carpentier était un fervent admirateur², mêle des éléments architecturaux baroques et coloniaux, notamment dans ses séries *Interiores del Cerro* ou *Ciudades*, tandis qu’il explore l’hybridation des formes et des êtres dans ses *Retratos de Flora* où l’humanisation végétale de femmes-fleurs symbolise cette sorte de symbiose que Carpentier tient pour un des traits du Baroque latino-américain.

Le reste des choix esthétiques de Vera s’éloigne des Ballets Russes et porte la marque des deux autres chorégraphes annoncés : Balanchine et Béjart. Ils concernent surtout la chorégraphie en elle-même et les costumes, dont on ne sait s’ils seront bien réalisés par les décorateurs cubains puisqu’ils consistent, loin de la surcharge folklorique de Roerich, en de simples justaucorps et collants (des maillots académiques pour les garçons), exactement comme Béjart les imposa pour sa version du *Sacre* : seules les teintes chaudes variaient en parcourant toute la palette tellurique (du vert sombre au grenat foncé en passant par les ocres et marrons). Notons que c’est probablement, pour Vera dans la fiction comme pour Béjart dans la réalité, un apport scénographique balanchinien qui privilégiait la géométrie spatiale : le dépouillement scénique permet de tendre vers l’abstraction du geste et de faire ressortir les mouvements.

Quant à la chorégraphie, elle emprunte à Béjart autant qu’aux danses afro-cubaines, notamment pour le *finale*, mais aussi pour tout le ballet : c’est qu’en réalité un pont direct unit ces deux influences. Béjart, en effet, très sensible à l’art nègre³ et à ses rythmes, réinterprète le primitivisme de l’œuvre en puisant dans la

¹ On trouvera une reproduction et une fine analyse de ce tableau de Peláez dans Bernard et Christiane BESSIÈRE, Stéphanie MÉGEVAND, *La peinture hispano-américaine...*, op. cit., p. 205-211.

² Voir l’article d’Ana Giselle ROBAINA, « Crítica de Alejo Carpentier a la obra de René Portocarrero. El Barroco pictórico », Madrid, *El Urogallo* n° 127 (Extremadura-América), 1996, pp. 14-18.

³ Peut-être attribuable à ses propres racines africaines qu’il revendique souvent : sa grand-mère était sénégalaise. Il fut d’ailleurs fondateur, en 1977, de la célèbre école Mudra, à Dakar, sur le modèle de celle de Bruxelles (1970-1987), hélas éphémère (elle ferma ses portes en 1980).

gestuelle animale pour exprimer les sentiments de la collectivité. Or, les danses mimétiques des cérémonies afro-cubaines, issues de l’Afrique, sont souvent représentatives d’un animal¹ associé à une divinité particulière : bouc, coq, caïman, le rite du « matar la culebra »...

En observant attentivement la chorégraphie de Béjart, nous l’analysons de cette façon : évocation de la traque des proies (déploiement d’ailes de rapaces ou reniflement du sol des chiens de chasse), défi des mâles et lutte pour la femelle (combat des cerfs² en rut et affrontement par les cornes), invocation de la pluie (position recroquevillée des grenouilles, dieu de la pluie et de la fertilité dans les mythes mayas). La vigueur primitive des sentiments et des réflexes humains émane du dépouillement des costumes et aussi des décors (en effet, Béjart, lui, n’en prévoit aucun) pour en effacer le folklore trop local. Ce souci de simplification passe également par l’utilisation de figures fondamentales pour les mouvements d’ensemble : cercle (rondes, farandoles) et ligne (diagonales, rangs), ce qui était déjà présent chez Nijinski, et s’avère également caractéristique des danses rituelles africaines, populaires ou sacrées. Béjart rejoint aussi par là le noyau commun de tous les folklores du monde, où l’on retrouve toujours notamment cet élément-type de la farandole³, expression de l’appartenance à une même tribu, à la cohésion du groupe, d’un cercle uni et refermé sur lui-même, symbole d’éternité comme le printemps. Il règle des scènes de défi entre les groupes de femmes et d’hommes, qui fonctionnent comme deux blocs bien distincts ; là encore, on retrouve une option choisie par Vera :

Y aquí el problema que me había planteado era distinto de los de *La consagración*, donde oponía grupos a grupos en movimientos contrariados o concertados [...]. (La CP, V, 30, p. 538)

Béjart « dégage l’œuvre de ce qu’elle peut avoir de local et de temporel afin de la placer sur le plan de l’*universel* et du *permanent* »⁴, ce qui situe sa conception chorégraphique en exacte adéquation avec celle, littéraire, de Carpentier comme écrivain. Sans doute intéressé également par la conception à la

¹ Voir à ce sujet Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros...*, op. cit. pp. 116-20.

² Sur ce point précis Béjart confirme notre impression : « Je voulais la force animale. J’avais vu, au hasard d’une séance de cinéma, un court-métrage sur les cerfs : je me souvenais des cerfs en rut, des cerfs faisant l’amour. Ils étaient en mesure avec les rythmes de Stravinski ! » (*Un instant dans la vie d’autrui, Mémoires I, op. cit.*, p. 135)

³ Analysée également par M.-F. CHRISTOUT, *ibid.*, pp. 205-508.

⁴ Jean-Claude Denis, « Maurice Béjart », in *Le Sacre du printemps, L’Avant-Scène Ballet/Danse, op. cit.*, p. 68.

fois universelle et très mystique de l'Art chez Béjart¹, Carpentier n'a pu qu'être inspiré par l'œuvre du grand chorégraphe.

N'oublions pas, enfin, que Carpentier, ayant produit lui-même des livrets de ballets afro-cubains, a pu s'inspirer pour son héroïne à la fois des chorégraphies créées sur ses propres œuvres et des autres expériences de danse moderne cubaine menées dans les premières années de la Révolution, notamment par Ramiro Guerra. Il est donc absurde, ignorant cette référence masquée tant à Béjart (1959) qu'à Guerra (années 1960), qu'Angel Rama estime que le ballet de Vera ne relève finalement que d'une avant-garde poussiéreuse du début du siècle (« de la *vieja vanguardia* »), et à ce titre qu'il soit de « carácter conservador ». Il conclut :

En una novela de la vida intelectual como es *La consagración* la fidelidad al espíritu hubiera quedado asegurada si en ella se hubiera postulado una invención artística original, enteramente nueva, que avanzara arrojadamente hacia el futuro [...]².

Or, pour Vera qui monte son projet en 1957, l'innovation projetée vers le futur est bien là, puisque ses modèles référentiels implicites sont postérieurs, même si l'esprit des Ballets Russes reste valide, et que la version de Béjart révolutionna littéralement la conception de l'œuvre.

Avec son nouveau *Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba*, Guerra, jeune chorégraphe qui avait déjà créé en 1955 *Sensemaya* (« canto para matar la culebra » dansé par un “*diablito*” abakuá pendant la fête du “Día de Reyes” cubain, d'après le poème de Nicolás Guillén), se lança dès 1959 dans de nombreuses créations d'inspiration cubaine et afro-cubaine³, dont les titres parlent

¹ Béjart confie par exemple: « Ayant fait de la danse ma **raison de vivre**, je l'ai prise au sérieux. [...] J'ai pris la danse au sérieux parce que je crois que **la danse est un phénomène d'origine religieuse**. Et ensuite un **phénomène social**. Mais la danse est avant tout religieuse. Tant que la danse sera considérée comme un rite, **rite à la fois sacré et humain**, elle remplira sa fonction. Si on en fait un divertissement, la danse n'existera plus et il y aura quelque chose qui ressemblera à un feu d'artifice ou à un défilé de majorettes ou à une partie de billard électrique, mais ce ne sera pas de la danse. » (in *Un instant dans la vie d'autrui...*, *op. cit.*, p. 119, nous soulignons). Il ajoute un peu plus loin un commentaire très intéressant pour notre roman : « Quand Diaghilev arriva avec ses *Ballets Russes* au début de ce siècle, **ce fut une révolution**. Mais une **révolution esthétique**. Or, **la danse attendait une révolution éthique**. [...] Il fallait **redécouvrir la danse la plus universelle**, la danse qui ne s'est **pas coupée de ses origines religieuses**, c'est-à-dire toutes les danses du monde entier *sauf* la danse d'une certaine société dans une certaine partie de l'Europe. Il fallait **redécouvrir et vivifier la tradition chorégraphique universelle**. Cette **renaissance de la danse**, cet épanouissement s'accomplit au moment où l'Europe s'avise enfin de **respecter l'art et les langages des autres continents**. Les peintres et les sculpteurs ont ouvert la voie en s'inspirant **de l'art nègre**. » (*ibid.*, pp. 120-121).

² Angel RAMA, « Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980) », *art. cit.*, pp. 238-39.

³ Voir Fidel PAJARES SANTIESTEBAN, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, *op. cit.*, chap. 3 : Ramiro Guerra, coreógrafo. Notons également que Ramiro Guerra, grand connaisseur de

d'eux-mêmes : en 1960, *Mulato* (sur la musique *Tres pequeños poemas* de Roldán), *Mambí*, *El milagro de Anaquillé* (livret de Carpentier¹, musique de Roldán) ; *Suite Yoruba* (sur des percussions afro-cubaines) ; en 1961, *Rítmicas* (musique de Roldán), *La Rebambaramba* (livret de Carpentier², musique de Roldán) ; en 1962, *Crónica nupcial* (sur les *Contradanzas* de Saumell) ; en 1963, *Improntu negro* et *Invención para cinco*, sur des musiques populaires cubaines, et une nouvelle version de *Rítmicas* ; en 1964, *Orfeo antillano* (cantate dramatique sur la musique concrète de Pierre Henry, un solo de trompette du Cubain Léo Brouwer et de la musique Yoruba et de carnaval cubain) ; en 1968, *Medea y los negreros* (musique du Mexicain Carlos Chávez, de Luciano Berrio et Jorge Berroa ainsi que des percussions de “toques congo”)...

Cette liste indicative appelle plusieurs observations. Tout d'abord, on remarque que les deux livrets de Carpentier ne trouvent enfin leur expression chorégraphique et scénique qu'après de longues années de “mise au placard” : écrits à la fin des années 1920 (livret et musique), c'est plus de trente ans plus tard

Fernando Ortiz, fut aussi essayiste et pédagogue reconnu, publiant, sur le thème du folklore cubain dont nous parlions et des danses afro-cubaines, au moins deux ouvrages pertinents pour notre étude : *Teatralización del Folclore* (1989) et *Calibán danzante* (1998).

¹ *El milagro de Anaquillé*, “mystère chorégraphique afro-cubain” en un acte, musique d'Amadeo Roldán sur un livret de Carpentier, en 1927. L'œuvre fut chorégraphiée et représentée le 29 avril 1960 (Sala Covarrubias du Teatro Nacional de Cuba, avec son Conjunto del Departamento de Danza Moderna, et les décors et costumes de José Miguel Rodríguez), 33 ans après sa création donc, au Teatro Nacional de la Havane, avec des danseurs blancs et noirs. L'action est la suivante : un producteur de cinéma hollywoodien (le “Business Man”), à la recherche d'un cadre pittoresque, vient profaner la demeure d'un prêtre afro-cubain pour y tourner une grosse production. Les paysans se révoltent contre lui et détruisent son matériel, puis se livrent à leurs danses rituelles autour du prêtre. Émerveillé par le spectacle, le réalisateur envoie ses acteurs se mêler à la foule et reprend son tournage. L'un d'eux profane un “Anaquillé” (poupée rituelle). Surgissent alors les *Jimaguas* (fils jumeaux du Dieu Changó, Dieu de la Guerre et du Tonnerre), dieux juvéniles, représentant les énergies nouvelles de la terre, du sol, et de la jeunesse, personnages masqués terrifiants qui se vengent en étranglant le Business Man avec une corde. Tous les croyants lèvent les bras en hommage au Dieu.

² *La Rebambaramba*, page symphonique d'Amadeo Roldán sur le livret de Carpentier de 1928 (on en trouve le texte dans *Obras completas, Siglo XXI*, tome I, 1985, pp. 195-207), ballet afro-cubain en un acte et deux tableaux. Elle ne fut montée pour la première fois à Cuba qu'après la Révolution, en 1961, après quelques aménagements, avec les décors et costumes de Julio Mantilla et la chorégraphie de Ramiro Guerra, au Teatro Amadeo Roldán. L'action se déroule à la Havane pendant le premier tiers du XIX^e siècle : la veille du “Día de Reyes”, en l'absence de leurs maîtres, les esclaves d'un palais colonial se divertissent en attendant leur unique jour annuel de complète liberté. Le lendemain, sur la place de San Francisco (place de la Cathédrale), les noirs se réunissent pour célébrer l'Épiphanie selon leurs coutumes et se livrent aux danses et rites afro-cubains, incluant une sortie du *diablito* abakuá. Le ballet ne put être monté à Cuba, à l'époque, faute de compagnie de danse capable d'entreprendre la création. Après des tentatives de montage à New York auprès de Ruth St-Denis et Ted Shawn, puis à Paris auprès de Diaghilev (Cf. Alejo Carpentier, « Trayectoria de una partición », *El Mundo*, La Havane, 18/01/1961, in Radamés GIRO [éd.], *Temas de la lira y del bongó, op. cit.*, pp. 563-565), cette pièce fut simplement présentée en version de concert à Paris, où elle obtint un grand succès. Voir aussi Alejo CARPENTIER, « *La rebambaramba* », *El Mundo*, La Havane, 21/02/1960, *ibid.*, p. 559.

que les projets complets se concrétisent¹. Ne voit-on pas un reflet de cette impossibilité créative dans la Cuba prérévolutionnaire à travers le *Sacre* de Vera qui ne pourra voir le jour qu'après la Révolution ? D'autre part, la première tournée de Ramiro Guerra à l'étranger eut lieu à Paris, en 1961, au Théâtre des Nations, alors que venait d'éclater à Cuba la bataille de Playa Girón². L'anecdote nous semble suffisamment symbolique (lieu et date) pour ne pas l'associer à Carpentier : c'est aussi à Paris que Vera pense immédiatement pour son projet du *Sacre*, lorsque les visas pour New York où elle devait retrouver Balanchine lui sont refusés...

Ensuite, les derniers ballets de Guerra cités ci-dessus sont des adaptations de mythes grecs (Orphée, Médée) ou plutôt des transpositions modernes et cubaines : nous y percevons un autre parallèle avec les associations spontanées que fait Vera entre les rites afro-cubains et la mythologie grecque. Enfin, au moins quatre des créations énumérées semblent directement récupérées par Carpentier et attribuées à son héroïne qui, parfois sous d'autres titres, en fait les pièces de la première partie de son spectacle, avec ses propres chorégraphies ou celles de ses danseurs : *Sensemaya*, *Suite Yoruba*, *Crónica nupcial* et *Rítmicas*.

Pour *Sensemaya*, Carpentier reprend simplement le thème et l'idée, car dans La CP il imagine un duo dansé sur la musique du Mexicain Silvestre Revueltas, qui s'est inspiré du poème éponyme de Nicolás Guillén (La CP, p. 500), tandis que Ramiro Guerra, d'après ce qu'il nous a lui-même confirmé, n'utilisait pas de musique quoique Guillén fût également sa source³. De *Suite Yoruba*, il emprunte

¹ Le chorégraphe Ramiro Guerra a répondu à nos questions sur ses créations à partir des livrets de Carpentier dans notre entretien de septembre 2005 à La Havane, et en a éclairci certains aspects. Notons par exemple qu'Alberto Alonso avait lui aussi créé une version chorégraphique de *La Rebambaramba*, quelque temps avant Guerra, mais uniquement pour la télévision : elle ne fut diffusée qu'une fois et disparut sans succès.

² Le témoignage d'Eduardo Rivero, alors danseur de la compagnie de Guerra, sur cette tournée historique est drôle : « En el año 1961 fuimos al Festival de Naciones que se efectuaba en París. Llevábamos *Rítmica*, *La Rebambaramba* y *Suite yoruba*. La llegada a París fue espectacular. Salimos en el primer avión que despegaba después de la invasión mercenaria a Playa Girón [...]. Nos olvidamos de nuestras maletas y cargamos con lo necesario para las actuaciones. Recuerdo que llegué a París prácticamente vestido de diablito abakuá. Los demás compañeros iban disfrazados como yo. No se me olvida la imagen de Ramiro Guerra vestido de miliciano con las manos llenas de objetos rituales de la santería, había tenido que salir del teatro, donde estaba acuartelado directamente para el aeropuerto de Rancho Boyeros. Los franceses se quedaron pasmados al vernos bajar en el aeropuerto. Aquello les resultó insólito. El olimpo afrocubano los tomó como por asalto. Así fue de imprevista y maravillosa nuestra primera salida al extranjero. » (cité par Roberto PÉREZ LEÓN, *Por los orígenes de la danza moderna en Cuba*, Universidad de la Habana, Premio Crítica, Concurso 13 de marzo, Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, 1986, pp. 22-23).

³ Notons que Guerra utilise toutefois un autre compositeur mexicain de la même génération (né la même année que Revueltas) et proche musicalement, Carlos Chávez (1899-1978), pour son ballet *Medea y los negreros*.

plutôt, outre la thématique afro-cubaine qui imprègne tout le spectacle de Vera, l'esprit et la conception chorégraphique :

Establecí nexos entre nuestro repertorio y la cultura en general. Por ejemplo, la *Suite Yoruba* era pretexto para **establecer ligaciones entre el panteón yoruba y la mitología griega**. Esto fue profundizado con *Orfeo antillano*, obra con la cual, por la profusión de personajes y conflictos se hizo un acercamiento y estudio al **sistema de Stanislavski**¹. [...]

Fue una obra que creció mucho con el tiempo; originalmente eran cuatro escenas con las divinidades del panteón yoruba: Yemayá, Shangó, Oshún y Oggún, tan separadas dichas escenas que incluso había un telón hecho de tela de yute y decoraciones propias de la ornamentación yoruba [...]. Si cuando estrené la *Suite Yoruba* **mis bailarines eran gentes escogidas de la calle que tenían muy poco entrenamiento** y éste era en algunos muy disperso, a medida que pasó el tiempo fueron adquiriendo un dominio técnico y escénico [...]². (nous soulignons)

On perçoit la préoccupation de Guerra pour concrétiser scéniquement les propositions de Fernando Ortiz sur les rapprochements entre mythologie grecque et afro-cubaine. De plus, dans *La CP*, Vera recrute aussi ses danseurs noirs et mulâtres dans la rue, et les forme sur le tas dans son studio : rappelons que Calixto était maçon. En ce qui concerne *Crónica nupcial* de Guerra³, Carpentier en reprend par contre la musique pour piano des *Contradanzas* de Saumell, pour une autre des créations de Vera, sans titre particulier. Il fait de même avec les *Rítmicas* de Roldán, dont Guerra dit, à propos de sa chorégraphie :

[...] hay también una danza, las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, que puede decirse que **fue una danza abstracta**, es decir que no utilicé ningún elemento narrativo, sino simplemente eran tres secciones, una que la bailaban los **bailarines blancos**, la otra los **bailarines negros**, y en la tercera utilizaba **los dos grupos en una unión de razas**. Con ello plasmaba una de las ideas más en ese **asunto de la cubanía** llevada a la escena en nuestra danza⁴. (nous soulignons)

Non seulement le thème de « l'union des races », du métissage et de la danse abstraite (sans livret) se retrouvent chez Vera, mais cette œuvre de Roldán, exclusivement pour percussions, s'harmonise effectivement très bien d'une part

¹ Cité par Fidel PAJARES SANTIESTEBAN, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba, op. cit.*, chap. 3 : Ramiro Guerra, coreógrafo, p. 83.

² *Ibid.*, p. 148.

³ Ce ballet de Guerra fut créé en 1962 au Teatro García Lorca de La Havane, avec le Ballet National de Cuba, et des décors et costumes d'Eduardo Arrocha. Ainsi, Guerra lui-même fut imprégné de l'esthétique des Ballets Russes en utilisant très souvent des peintres-décorateurs pour ses pièces, éléments de sa scénographie auxquels il accordait une grande importance. L'argument de *Crónica nupcial* était une satire ridiculisant les coutumes de la bourgeoisie créole de la fin du XIX^e siècle. Chaque *contradanza* représentait un "tableau" chorégraphique différent, une séquence sur ce thème (voir Fidel PAJARES SANTIESTEBAN, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba, op. cit.*, pp. 104-5).

⁴ *Ibid.*, p. 132.

avec *Le Sacre du printemps*, d'autre part avec les autres œuvres que Vera prévoit dans son programme, dont nous avons déjà cité des exemples et sur lesquelles nous souhaitons nous arrêter un moment. Car le spectacle complet – composé d'une première partie puisque le *Sacre*, en seconde partie, ne dure que 33 minutes –, possède une cohérence globale et une symbolique importante que la critique a complètement ignorées (elle ne parle que de Stravinsky) : elles sont construites par le choix des musiques, autour des percussions (le piano y compris en tant qu'instrument à cordes frappées) ou de l'américanité, prolongeant la seule « cubanité » dont parlait Guerra à propos de ses *Rítmicas*.

Nous récapitulons et présentons brièvement ces œuvres musicales dans leur ordre d'apparition dans le roman (La CP, p. 500), probablement celui que choisit Vera pour construire son programme de danse (fictionnel). Pour plus de détails sur les compositeurs, nous renvoyons en Annexe II.4.1. Noms de la musique.

1. *Danzas breves*, citée ci-dessus, de Manuel Saumell Robredo (compositeur romantique cubain), qui composa de nombreuses *contradanzas* pour piano (une cinquantaine) et que Carpentier considère comme le « père de la tendance nationaliste dans la musique cubaine »¹.

2. *Sensemaya*, également déjà citée, de Silvestre Revueltas (mexicain), avec les danseurs Filiberto et Sergio. Carpentier n'évoque pas cette pièce dans la chronique qu'il consacre à ce compositeur², mais souligne « l'authenticité de ses accents », due à sa conception du nationalisme proche de Falla ou Villa-Lobos, dont il faisait, respectivement, les modèles achevés du compositeur moderne espagnol et latino-américain. Revueltas puise dans les thèmes des civilisations pré-hispaniques et dans l'art populaire. Cette musique est pour percussions et grand orchestre, ce qui la rapproche des *Rítmicas* de Roldán et de *Ionisation* de Varèse ci-dessous, exclusivement pour percussions.

3. *Pas de deux*, sur *Estudio para guitarra*, une des douze *Études* écrites pour Andrés Segovia par Heitor Villa-Lobos (brésilien), avec Mirta et Calixto en vedette. On sait l'admiration que vouait Carpentier à ce compositeur³, nationaliste lui aussi, et même «américaniste», pour lui véritable symbole de la grande musique latino-américaine, lui conférant sa place dans le concert des œuvres

¹ Alejo CARPENTIER, *La música en Cuba*, « Saumell y el nacionalismo », México, Fondo de cultura económica, Colección popular, n°109, 1972, chap. X, p. 185.

² Cf. Alejo CARPENTIER, « Silvestre Revueltas », in *Ese músico...*, Tome 1, *op. cit.*, pp. 66-67.

³ Voir les nombreuses chroniques qui le mentionnent ou qui lui sont dédiées, in *Ese músico...*, *op. cit.*, Tome 1, pp. 16, 44, 46-67, 81, 93, 94, 98, 103, 112, 258, 259, 261, 350, 359, 394, 409, 424, 446.

universelles.

4. *Berceuse campesina*, musique pour piano d’Alejandro García Caturla (cubain), solo dansé par Mirta. Carpentier commente :

Sus temas tienen siempre el frescor de un **canto primitivo**. [...] *La Berceuse campesina*, obra póstuma, escrita con pasmosa sencillez, como para manos de niño, nos demuestra que Caturla había llegado a domar su temperamento, poniendo riendas de ángel al demonio que lo habitaba¹.

5. **Deux Rítmicas pour percussion**, antérieurement citées, d’Amadeo Roldán (cubain), avec Hermenegildo et Sergio. Ainsi, quand Guerra utilisait deux groupes de danseurs noirs et blancs, Vera semble créer deux solos pour ces deux danseurs mulâtres. Roldán a composé six *Rítmicas*, dont la 5^{ème} et la 6^{ème} sont conçues exclusivement pour percussions, commentées par Carpentier également :

En las dos últimas *Rítmicas* realiza, con la conciencia del artista culto, un trabajo paralelo al de los tambores *batas*, movidos por el instinto. Más que ritmos, produce modos rítmicos, –frases enteras que se entremezclan y completan, originando períodos y secuencias².

6. *Ionisation*, d’Edgard Varèse (franco-américain), pour huit danseurs (quatre hommes et quatre femmes), avec notamment Filiberto et Sergio en étoiles. Cette musique (de 1933) est composée exclusivement pour percussions, sur une durée d’environ 5 minutes. Carpentier confia que Varèse, très intéressé par les rythmes et les instruments à percussion cubains (*güiro, maracas, claves*) de *La Rebambaramba* d’Amadeo Roldán, présentée en version de concert à Paris au début des années 1930, s’en inspira pour créer *Ionisation*³. Carpentier considérait Varèse, avec qui il a aussi collaboré, comme un révolutionnaire de la musique⁴. Cherchant un possible antécédent chorégraphique, nous avons eu connaissance de mimes improvisés par Jean-Louis Barrault sur cette musique, dans les années 1940, à l’atelier parisien de Varèse des Grands-Augustins⁵, ainsi que d’une chorégraphie de Serge Keuten⁶.

7. *Danza de los ñañigos*, musique pour piano d’Ernesto Lecuona (cubain). La chorégraphie est confiée à Calixto et interprétée par Hermenegildo et Valerio.

¹ Alejo CARPENTIER, *La música en Cuba, op. cit.*, p. 326.

² *Ibid.*, p. 315.

³ Alejo CARPENTIER, « Trayectoria de una partición », in *Temas de la lira y del bongó, op. cit.*, pp. 564-565.

⁴ Cf. notamment les écrits de Carpentier sur Varèse dans *Ese músico...*, tome 1, *op. cit.*, p. 97, et *Varèse vivant*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1991.

⁵ Selon la biographie de Varèse par Odile VIVIER, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 101.

⁶ Selon Philippe LE MOAL [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*, qui ne précise pas l’année.

L’empreinte du folklore et des rites afro-cubains, non seulement dans le titre de la pièce, mais aussi dans le choix du chorégraphe, est ici manifeste, et rappelle une nouvelle fois le travail de Ramiro Guerra.

À l’issue de ce bref panorama du spectacle complet imaginé par Vera, dont les éléments rassemblés ici sont éparpillés par fragments dans le récit et auquel il faut ajouter bien entendu la deuxième partie occupée par *Le Sacre du printemps*, nous pouvons en dégager les grandes lignes : des musiques nationalistes, latino-américaines en particulier (des Cubains, un Mexicain, un Brésilien), ou en lien avec les rythmes et les instruments cubains (cas de Varèse et de Stravinsky, outre le fait qu’ils sont devenus aussi, d’une certaine manière, “américains”, quoique du Nord), et des percussions (sauf pour Villa-Lobos). Ainsi presque tous les ballets s’articulent-ils autour de ces percussions du *Sacre du printemps* originel, omniprésentes (en particulier dans le *Jeu du Rapt*, la *Glorification de l’Élue* et, surtout, la *Danse sacrée* finale) : façon de préparer le public au chef-d’œuvre de la seconde partie du programme, mais aussi expression, pour nous, de ce fameux *leitmotiv* du *Sacre* que nous ne perdons pas de vue malgré nos digressions esthétiques et historiques. Cette symbolique de la percussion, du choc, ou du son percuté (le piano aussi), est bien sûr évocatrice de la Révolution, du bouleversement à venir et d’une stimulation des forces vives, à l’instar des tambours rebelles vaudous du *Reino de este mundo* contre le tyran Henri Christophe, et dans La CP elle-même, des coups de canon, déjà évoqués, des forteresses des ports de Saint-Pétersbourg et de La Havane. La texture du son des percussions, conjuguée à leur rythme, nous plonge directement dans la thématique du printemps, selon ce qu’en disait Stravinsky, la sève printanière, la battue du sang (les battements du cœur), la pulsation et même le pouls du printemps :

Avec le *Sacre du printemps*, j’ai voulu exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle : **la montée totale, panique, de la sève universelle**.[...] C’est la sensation obscure et immense que toutes les choses sont à l’heure où **la nature renouvelle ses formes** ; et c’est le trouble vague et profond de la **puberté universelle**¹.

En effet, s’il est un élément principal que l’auditeur retient de la musique du *Sacre*, c’est bien l’originalité et la complexité de ses rythmes, ainsi que le thème obsédant des *Augures printaniers*, doté d’une « brutalité sauvage », fondé sur

¹ Igor STRAVINSKY, « Ce que j’ai voulu exprimer dans le *Sacre du printemps* (1913) », entretien avec Ricciotto CANUDO publié sous forme de déclaration dans la revue *Montjoie*, en mai 1913 (in Luc BRION-GUERRY [dir.], *L’Année 1913. Les formes esthétiques de l’œuvre d’art à la veille de la première guerre mondiale*, Tome 3, Paris, Éditions Klincksieck, p. 322).

« une polytonalité associée à une rythmique et un timbre agressifs »¹. Prédissant le futur, ces “augures” transposent de façon efficace et éloquente le thème du printemps (la Nature) vers celui de la Révolution (l’Histoire).

Ajoutons qu’au détour d’un commentaire sur la musique du *Milagro de Anaquillé* de Roldán, Carpentier évoque celle du *Sacre* :

Al ser estrenada, la partitura promovió un cierto escándalo por su dureza. Nada había en ella que quisiera acariciar o conquistar por seducción. Harmónicamente, es una de las partituras más recias de Roldán. Todo es anguloso y lineal. Puede ser que haya, en este ballet, una **cierta influencia del Stravinsky y posterior a *La consagración*** y anterior a *Pulcinella*². (nous soulignons)

C’est donc par translation sur une œuvre “sœur” (le *Sacre*) de son propre livret (*Anaquillé*) que Carpentier insuffle son expérience personnelle dans La CP. La cohérence du spectacle qu’il prête à Vera devient totale avec cet autre commentaire, extrait d’une chronique sur les compositeurs cubains Roldán et García Caturla :

Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* –gran bandera revolucionaria de entonces–, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana³.

Cette opinion met au jour le lien musical symbolique ou réel existant entre la musique de Stravinsky et les nombreux compositeurs latino-américains de la première partie, et préfigure ce que l’écrivain fera du *Sacre* dans son roman.

I.2.4. Le cycle du *Sacre* : projet d’une vie

Nous concluons cette exploration des occurrences, manifestations et expressions du *leitmotiv* du *Sacre du printemps* dans La CP par la reconstitution chronologique de son élaboration par l’héroïne, en tant que projet de toute une vie d’artiste, de chorégraphe, et qui, couplé avec sa propre quête identitaire, conduit Vera vers la révélation avant la Révolution, la prise de conscience d’un engagement politique désactivé depuis l’enfance mais finalement latent, et qui cherchait une voie d’expression.

¹ Selon Alain Charbonnel, dans son “Commentaire musical”, in *Le Sacre du printemps, l’Avant-scène*, op. cit., p. 23.

² Alejo CARPENTIER, *La música en Cuba*, op. cit., p. 314.

³ *Ibid.*, p. 306.

L'étymologie même du mot "révolution", d'abord mouvement orbital périodique et rotatif, avant d'être un bouleversement, un changement brusque et même une rupture dans l'ordre des choses, nous a conduite à réfléchir sur le modèle structurant de la CP qu'est le cycle, dont le *Sacre du printemps* est le support principal. Bien que cette modélisation par le ballet nourrisse la conception cyclique de l'Histoire déjà développée en Deuxième Partie de ce travail, nous en avons retardé jusqu'ici l'étude parce qu'elle participe pleinement du fonctionnement du *leitmotiv* du *Sacre* qui nous occupe à présent, circulant et se transformant dans le matériau textuel à chacune de ses réapparitions.

Une conception cyclique du temps a souvent été comprise par la pensée moderne comme la marque du primitivisme d'une culture ou le symptôme d'une régression archaïsante chez un sujet. Loin d'illustrer les connotations négatives que l'idéal des Lumières voit dans une telle conception circulaire, répétitive donc, contraire à sa croyance en un progrès linéaire de l'humanité, Carpentier exprime, à la suite de nombreux ethnologues, folkloristes ou philosophes, le retour à une expérience temporelle du sacré, ainsi qu'une remise en cause de l'absolue objectivité d'un temps unidirectionnel. Ainsi, comme le propose le mythologue Mircea Eliade¹, ce temps cyclique du recommencement et de la réitération est structuré par des périodes (âges), des seuils (initiation), des récursivités (oracles), des discontinuités (temps morts), des crises agonistiques (guerres) ou ludiques (carnavals), etc., qui ont pour but d'initier l'humain à une forme temporelle du sacré. Or, le mythe du *Sacre du printemps* en temps que paradigme du cycle fait l'objet d'une sorte de réécriture carpentérienne dans La CP, qui vient renforcer la stylisation structurante de l'Histoire par le Cercle et la Ligne que nous avons montrée et le retour final du texte à la phrase du début. Car le projet du *Sacre du printemps* de Vera suit une trajectoire ponctuée d'étapes propres au cycle vital de l'existence : il constitue aussi l'allégorie du parcours initiatique personnel de Vera comme de tout homme ou femme plongé(e) dans l'Histoire. Le cycle de vie du projet est en effet identique au cycle de la nature, tel celui d'une feuille d'arbre ou d'un fruit qui passerait du bourgeon à la chute d'automne, avant de renaître au printemps suivant.

C'est pourquoi nous commencerons par retracer, dans La CP, la succession des printemps, saisonniers, politiques ou individuels, sur lesquels Carpentier met l'accent, comme pour mieux préparer l'avènement final du grand Printemps,

¹ Dans *Le Mythe de l'éternel retour*, notamment.

double dans le roman, on le sait : à la fois chorégraphique et révolutionnaire.

I.2.4.1. Les “(prin)temps forts” du récit

Hormis le très symbolique *printemps* 1961 sur lequel s’achève le récit, correspondant au triomphe final de la Révolution cubaine, plusieurs printemps importants pour la vie ou la carrière de Vera ponctuent le roman, comme pour mieux préparer la gestation de cette Révolution attendue.

Il y a donc un jeu manifeste de Carpentier sur les saisons, comme le souligne Mocega González dans La CP :

[...] el curso del hombre va de una revolución a otra en perfecta sincronía con el movimiento del cosmos de una primavera a otra¹.

La chercheuse indique que deux saisons ont un rôle particulier dans le roman : l’hiver (la période de Noël en particulier) et le printemps, soit deux périodes d’“accouchement”, de “naissance”, qui annoncent des temps nouveaux. Nous nous concentrerons pour notre part sur ce que nous pouvons appeler les “(prin)temps forts” du récit, articulant danse, destin individuel de l’héroïne et révolution. Bien sûr, le printemps c’est, dans le ballet de Stravinsky et Roerich (le librettiste), le renouveau, la fertilité, la renaissance de la Nature, la régénération de la tribu. Socialement et politiquement, pour Cuba, c’est l’abolition de la dictature et la stimulation des forces vives, le bouleversement profond qu’instaure la Révolution dans l’ordre de la société, mais qui, avant d’éclore, germe peu à peu, de printemps en printemps, de façon latente ou plus visible.

Tout d’abord, Vera et Enrique quittent l’Europe pour Cuba symboliquement en « mai » 1939 (La CP, p. 320) : nouveau commencement pour Vera, cette étape va permettre l’ouverture des écoles de la Havane sans lesquelles son projet du *Sacre* n’aurait jamais vu le jour. Ainsi, dans les vingt ans exactement qui séparent ce nouveau départ et la Révolution, on assiste à un mûrissement de l’événement à travers une série de printemps clés. Enrique revient par exemple d’un séjour à New York au « printemps » 1943, ramenant avec lui la partition du *Carnaval* de Schumann, premier coup d’essai triomphal de Vera comme chorégraphe, qui annonce déjà la consécration espérée de son futur *Sacre*. La narratrice insiste sur les marques physiques du printemps sur son visage :

Enrique me había vuelto de su viaje con **nuevas energías, ideas, propósitos,**

¹ In “*La consagración de la primavera : la danza y la revolución*”, *op. cit.*, p. 68.

como **remozado** en ánimo y empeños. El frío de New York (y yo le envidiaba un poco al escuchar sus recuentos de cierzos y nevadas...) le había subido a la **cara esos colores de sangre activa que, en primavera, se pintan en las mejillas** de quienes viven donde las estaciones del año se suceden con características marcadas, trayendo y volviendo a traer, en **invariable ciclo, sus ritmos, pulsaciones y floralias**. (La CP, V, 24, p. 435, nous soulignons)

« Mars » 1952 (p. 464) est un printemps plutôt sombre dans le roman, puisque c'est le coup d'état de F. Batista contre Prío Socarrás : pour Vera, il s'agit encore d'augures (« signos agoreros en el discurrir bastante apacible y feliz [...] de mi vida actual », p. 468), mais peu réjouissants, qui annoncent en réalité le futur printemps noir de 1957 du drame de son studio de Plaza Vieja. En avril 1955, Vera part pour Paris pour tenter d'y trouver un financement à son projet du *Sacre*, étape décisive à la concrétisation du spectacle. Le repère chronologique est la conférence tiers-mondiste de Bandoeng (p. 520), évidemment articulée au présent romanesque par la défense d'une "cubanité" par l'art que Vera se donne inconsciemment pour mission. Deux ans plus tard, en mars 1957, la tentative d'assassinat de Batista a lieu dans la journée où Vera, se rendant symboliquement à son studio d'entraînement, croise dans un carrefour la fourgonnette rouge qui emmène les rebelles (p. 554). La même année, le "sacrifice" proprement dit du projet avorté, soit le massacre de l'école de Vera, a évidemment lieu au printemps, en « mai 1957 » (p. 726), comme dans le livret du ballet. Vera, rêvant de printemps en plein mois de janvier, en avait perçu les « Augures printaniers » ambivalents :

Y, buscando **augurios de bonanza** ("augurios primaverales" titulábase el primer episodio coreográfico de *La consagración...*), pensaba en la **blanca epifanía de los aguinaldos** que pronto cubrirían los campos con su estremecida nevada; pensaba en la **rojez de los flamboyanes y buganvillas** que se encendían, como activadas en lo cárdeno y en la púrpura, tras de las muy frescas madrugadas del invierno tropical, y pensaba también en las **Flores de Pascuas**, que ya nos prodigaban, como **en cumplimiento de un ciclo ritual**, el suntuoso despliegue de **sus rojeces...** Pero Enrique pensaba en **otras rojeces -rojeces de sangre-** que demasiado a menudo, ahora, esombrecían los amaneceres con el **hallazgo de cadáveres** en las aceras de las ciudades y en las orillas de los caminos carreteros. (La CP, V, 31, p. 551, nous soulignons)

Il s'agit là d'une réapparition explicite du *leitmotiv* du *Sacre* puisque c'est le titre de la première scène de l'Acte I que Vera évoque : « *Augures printaniers, danse des adolescentes* ». Comme dans la musique de cette séquence où, après l'introduction lente, le martèlement sauvage et obsédant d'accords scandés aux

accents irréguliers fait gronder une puissance sourde inquiétante, incantatoire¹, Vera pressent le « ciclo ritual » au cœur de la nature apparemment paisible où le sang semble couler des fleurs. Notons ici la symbolique de leurs couleurs, rouge et blanc : blancheur des primevères (comme la virginité de l'Élue), pourpre des flamboyants des bougainvillées et des Fleurs de Pâques (comme le sang sacrificiel). Quant au double sens des mots « aguinaldos » – nom de fleur (les primevères, fleurs printanières) mais aussi “étrennes”, c’est-à-dire offrande, don – et « Flores de Pascuas » – renvoyant au *sacrifice* du Christ sur la croix –, il connote aussi la rougeur éclaboussant la blancheur immaculée et innocente de la nature, sacrifice futur lié aussi bien à la lutte révolutionnaire qu’aux crimes quotidiens de la Havane, commandités par le gouvernement de Batista.

Enfin, la bataille de Playa Girón, définitive victoire de la Révolution sur l’impérialisme américain et dernier épisode du roman, se déroule, nous l’avons dit, en avril 1961. De retour à la Havane après son exil de Baracoa, après les retrouvailles avec son mari et ses danseurs, Vera annonce dans les dernières phrases du récit qu’elle reprendra les répétitions et montera enfin son *Sacre du printemps*. Pour elle, dans le nouveau régime, l’artistique peut désormais s’accorder avec le politique ; point de vue de 1961, on le rappelle, année où s’achève le récit, et justification de la vision très exaltée de la Révolution que Carpentier propose dans La CP.

On peut conclure que Carpentier, jouant avec la véracité des faits historiques, où le hasard fait symboliquement bien les choses (à l’image de *Sacre de Béjart* de 1959 !), intègre subtilement les temps forts du projet du *Sacre du printemps* dans ce canevas chronologique masqué où Révolution et ballet évoluent au même rythme, celui du printemps

I.2.4.2. De la naissance à la renaissance : les étapes du cycle de vie

Le projet du *Sacre du printemps* élaboré par Vera ne constitue pas un unique épisode bien circonscrit du roman, ni même de la carrière de Vera, pas plus qu’il ne suit linéairement la progression de la narration. Ses ramifications s’étendent du début à la fin de l’œuvre, et son développement, ses contours ne se précisent qu’au fur et à mesure du récit. En 1937, à l’ouverture du roman, la légende des

¹ Voir Dominique JAMEUX, « *Le Sacre du printemps*, modernité, archaïsme », in *Le Sacre du printemps de Nijinsky, Carnets du Théâtre des Champs-Élysées, op. cit.*, pp. 28-.

Nartes remémorée par Vera ne constitue nullement le premier ferment du projet, en raison des nombreuses analepses qui brouillent la chronologie, et il faudra attendre presque la fin du roman pour remonter à sa source, avec les réflexions de Vera sur le *Tricorne*, qu'elle danse au début des années 1930, avant 1936 du moins¹, tandis qu'un premier indice révélateur nous est donné en cours de récit : Vera avait déjà entendu parler du *Sacre* historique pour la toute première fois en 1917 lorsque, petite, elle écoute une discussion entre son père et le docteur Skuratov, accoucheur de sa cousine Capitolina.

“[...] *Como ruso y bien ruso es ese discípulo de Rimski, el joven Stravinsky que acaba de desencadenar un escándalo nunca visto, en París, con un ballet (paré la oreja al oír eso de ballet...) inspirado en los antiguos ritos de nuestra Rusia pagana, la que aún adoraba la Tierra -nuestra tierra- y con sacrificios propiciatorios saludaba el advenimiento vernal. Sí. Si bien recuerdo, la obra se titula: La consagración de la primavera...*” *En ese momento se oyeron nuevas voces en la calle, que cantaban, en un francés mal sabido: Allons, enfants de la patrie, / Le jour de gloire est arrivé. [...]* (La CP, II, 15, p. 298)

Aucune autre réflexion sur le ballet n'accompagne cette mention, puisque pour la fillette, alors, il n'évoque encore rien, mais la première pierre chronologique du *leitmotiv* est posée, et il est significatif que la discussion soit coupée par les chants révolutionnaires entonnés par les soldats dehors, dans la rue (ici, la *Marseillaise*, et quelques lignes plus haut dans le roman, l'*Internationale*), préfiguration évidente de la dimension révolutionnaire du *Sacre*, esthétique mais aussi politique, comme ce sera le cas à Cuba. Le moment choisi pour cette première “découverte” de l'existence du *Sacre* par Vera est tout aussi symbolique : l'accouchement de sa cousine comme allégorie de l'avènement de la Révolution russe et plus tard cubaine.

Le projet du *Sacre* fait donc l'objet d'une lente gestation, d'une longue élaboration, dont nous reconstituons ici les étapes chronologiques sans suivre l'économie du récit. Ces différentes étapes figurent une croissance qui va de la naissance jusqu'à l'épanouissement, puis un déclin avant une promesse de renaissance. Nous étudierons ou rappellerons, selon les cas, dans l'ordre, les six étapes de ce cycle de vie : genèse et fécondation (en Europe), gestation, éclosion,

¹ Cette interprétation de Vera précède le spectacle d'Antonia Mercé à Paris où elle rencontre Jean-Claude, et qui inclut son solo *La Cubana* dansé à La Havane (Teatro Auditorium) début 1936, sous le nom de *Cuba*. Or il est précisé que Mercé revient d'une tournée à Cuba. Dans ce cas, la grande danseuse s'éteignit à la fin de l'été de la même année, après une série de représentations à Paris, en mai. Mais *La Cubana*, sous le nom de *Cuba. Rumba de Albéniz*, fut aussi dansée à Paris en 1932, comme en témoigne une photographie de la danseuse dans ce rôle conservée au Museo de la Danza de La Havane. Pour plus de précisions, se reporter à l'Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques.

maturation, sacrifice, puis enfin régénération et renaissance.

- **Genèse et fécondation : étapes européennes**

Le Tricorne

Comme nous l'avons annoncé, tout commence avec *Le Tricorne*, œuvre maîtresse des Ballets Russes dans lequel Vera danse un petit rôle, mais suffisamment marquant pour semer la graine du futur grand projet du *Sacre*. Créée en 1919 sur la musique de Manuel de Falla, avec un livret adapté du *Sombrero de tres picos* d'Alarcón, la chorégraphie de Massine et les décors de Picasso¹, cette œuvre marque une démarche novatrice au sein des Ballets Russes de Diaghilev. Travail d'équipe exemplaire, le ballet puise dans le folklore espagnol à partir de notes de Massine prises pendant une tournée en Espagne (« con unos gitanos en el Sacro Monte de Granada », La CP, p. 675) et l'enseignement du danseur andalou Félix Fernández : les détails distillés par Carpentier sur la fameuse *farruca* du Meunier (dansé par Massine à la création) et l'explosion musicale et scénique de la *jota* finale (Vera y danse une « Vecina », une villageoise, p. 676) sont les éléments qui nous intéressent le plus.

Suena la música, y se entabla una rápida acción ante un decorado de Picasso, [...] un paisaje reducido a sus líneas esenciales, como dibujado en tela blanca por un pulgar untado de tinta, con juegos de sol y sombras que tanto tienen de andaluz como de castellano -algo entre calor de flamenco y ardida soledad de llanura manchega. [...] Formo parte de "los vecinos" y me disparo al tablado, donde suena una danza española que lo es de verdad, en la esencia del ritmo y del colorido, sin panderetas de relumbrón ni alegorías turroneiras ni borlas de Anís del Mono. [...] Y, en el final que nos arrastra a todos, es la turbamulta danzaria, el desenfreno tornasolado y jocoso, del desenlace de El sombrero de tres picos... (La CP, VII, 38, p. 676, nous soulignons)

C'est l'occasion pour Vera d'une première réflexion sur la vitalité de l'art populaire et la richesse que peut apporter le folklore à la danse de scène, ainsi que l'observation du croisement des cultures et des races (ici, les gitans espagnols avec les russes) dans une nouvelle forme d'art. Elle voit alors germer dans son esprit l'idée d'une application possible à la chorégraphie du *Sacre*, dont l'originale de Nijinsky est distante de seulement six années en arrière par rapport au *Tricorne*, mais qu'elle juge insatisfaisante :

Aquí mismo, donde se rinde un culto casi excesivo a las disciplinas clásicas, se busca, instintivamente, una apertura de horizontes. [...] Es decir: una

¹ On trouvera tous les détails sur la création, l'argument et la distribution originelle du *Tricorne* dans l'Annexe II.3.2.

vuelta al baile popular, espontáneo, visceral, fuente primera de toda danza. Y pienso en una magnífica oportunidad que fue malograda, por la gente de Diaghilev, hace algunos años: aquella Consagración de la Primavera, fallida al nacer por buscarse soluciones intelectuales a lo que podía haberse conseguido acudiendo -no sé- a tradiciones danzarias conservadas, seguramente, por algún pueblo descendiente de los antiguos escitas -acaso aquellos Nartas [...]. Y soñaba yo, por vez primera, con la posibilidad de poner en escena una Consagración de la primavera muy distinta de la malísima, equivocadísima, de Nijinsky y María Piltz, basándome en danzas elementales, primitivas, hijas del instinto universal que lleva el ser humano a expresarse de un lenguaje gestual... (La CP, VII, 38, pp. 677-78, nous soulignons)

Cette citation contient en germe tous les développements futurs qui concerneront la vision du *Sacre* cubain, s'inspirant donc grandement de la réalisation du *Tricorne*, synthèse entre art classique, populaire et primitif. Le paradigme du trio musique / chorégraphie / décors, en étroite collaboration, incluant l'apport d'un grand peintre et de son univers (ici, rien moins que Picasso !) sera effectivement reproduit à Cuba, ainsi que la régénération des formes et des gestes (recherche de leur essence, leur spontanéité, mais aussi leur force expressive) par un retour aux traditions folkloriques qui relèvent bien du même néo-primitivisme artistique que celui du *Sacre* de Nijinsky (même si Vera renie sa version), de Béjart, ou de l'héroïne elle-même avec la danse afro-cubaine. On y retrouve donc la formule de la "synthèse des arts" qui rend particulièrement important l'épisode du *Tricorne* dans le discours esthétique de La CP :

Diaghilev, por su parte, pensaba que Picasso era el único artista capaz de realizar con éxito su sueño de *Gesamtkunstwerk* wagneriano: el espectáculo total que aunase perfectamente música, pintura y danza. En este arte de síntesis, el pintor no era únicamente el decorador, sino la clave -por imposible que parezca- de todo el espectáculo, responsable de los decorados y del vestuario [...]¹.

La CP se nourrit de ce nouvel exemple d'*œuvre d'art totale* qu'est le *Tricorne*, paradigme métaphorique du roman lui-même. La particularité de Falla, en outre, et c'est en cela qu'il devient modèle pour Vera dans La CP, est sa capacité à atteindre l'essence du folklore par une création personnelle éloignée de toute "*España de pandereta*", puisant dans les rythmes populaires et vivants. Quant aux décors et aux costumes, ils mêlaient tradition et avant-garde par une stylisation exemplaire :

Si en el caso de *Parade* Picasso y Massine ya habían conseguido fusionar decorado y estructura musical, en *El sombrero de tres picos* crearon un

¹ Brigitte LEAL, « Una escenografía maravillosa », in *Picasso, El sombrero de tres picos*, Ouvrage collectif, Madrid, Catalogue de l'exposition à la Fundación Juan March, 7 mai-4 juillet 1993, p. 25.

inmenso fresco en tres dimensiones y en movimiento que prefiguraba las creaciones de Oskar Schlemmer en la Bauhaus o las del decorador y director de teatro futurista, Enrico Prampolini, de los años veinte¹.

Voilà une opinion, prenant le Bauhaus comme référence, qui pourrait servir de nouveau rapprochement esthétique entre Vera et Enrique. La chorégraphie de Massine, plus particulièrement, inaugurant le genre du « modernisme ethnique »² avec ce ballet, d'inspiration néo-primitiviste et cubiste, donne une idée claire de ce vers quoi Vera veut tendre :

[...] intentar una síntesis entre las danzas folklóricas españolas y las técnicas de la danza clásica, aunque el intento desembocaría finalmente en una interpretación coreográfica del espíritu y del genio españoles³.

L'héroïne, qui possède en effet la même formation classique que Massine et vient de la même compagnie, ne fera pas autrement en s'appuyant sur sa solide technique tout en puisant dans les danses populaires cubaines de ses interprètes.

Un autre aspect intéressant est que cette vague d'espagnolisme qui envahit Paris et dont fait partie *Le Tricorne*, ainsi que les spectacles d'Antonia Mercé – que nous aborderons juste après –, fut historiquement le déclencheur de l'intérêt français et plus largement européen pour l'art latino-américain. En effet, Carpentier en avait fait lui-même l'expérience car ce contexte fut l'occasion pour le librettiste de ballets afro-cubains qu'il était de rencontrer Diaghilev à Paris, avec le projet de monter *La Rebambaramba*. Il confie dans un article :

Diaghilev se interesaba mucho, en aquellos días, **por la música española y latinoamericana**, vislumbrando **posibilidades futuras**. Soñaba con descubrir, en España o en nuestro continente, **un segundo Sombrero de tres picos** – cosa que no era fácil, desde luego –, y en tal espera se había dirigido a Heitor Villa Lobos [...]. Escuchó con mucho interés las tres comparsas del segundo cuadro de **la Rebambaramba**. En “Comparsa lucumí”, **veía un lejano trasunto de la “Danza del molinero” de Falla**, a condición de confiarla a un solo bailarín⁴. (nous soulignons)

La Rebambaramba, tout comme, transposé dans la fiction de La CP, le *Sacre* cubain de Vera, doivent être une sorte de « second *Tricorne* ». Dans la réalité, suite à d'elliptiques « graves contretemps », puis à la mort de Diaghilev

¹ Vicente GARCÍA-MÁRQUEZ, « Picasso, Falla y Massine: un trío histórico », in *Picasso, El sombrero de tres picos, op. cit.*, p. 15.

² Lynn GARAFOLA, « The choreography of *Le Tricorne* », in Yvan NOMMICK et Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO [éds.], *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Grenade : Archivo Manuel de Falla ; Madrid : Centro de Documentación de Música y Danza, 2000, p. 95.

³ Léonide MASSINE, *My Life in Ballet*, Londres, Macmillan, 1968, pp. 141-142, cité et traduit par Vicente GARCÍA-MÁRQUEZ, *ibid.*, p. 17.

⁴ Alejo CARPENTIER, « Trayectoria de una partitura », in *Temas de la lira y del bongó, op. cit.*, pp. 563-564.

lui-même, *La Rebambaramba* ne sera donnée à Paris, dans les années 1930, qu'en version de concert, qui obtiendra un grand succès, mais ce n'est pas un hasard que le *Tricorne* soit la première pierre du projet de Vera.

La Cubana

Dans la même vague d'espagnolisme¹, donc, se situe le spectacle de la danseuse espagnole "La Argentina" (Antonia Mercé²) à l'Opéra de Paris, qui constitue la deuxième étape³ de la fécondation, ou plutôt "germination" du *Sacre*, opérant une sorte de cristallisation de ce qui n'avait alors qu'émergé dans l'imagination de l'héroïne, qui confie : « *hubiese germinado en mi mente aquella noche* » (La CP, p. 680). C'est une nouvelle *révélation* au sens fort pour elle : la chorégraphie du *Sacre* devrait être repensée, « transfusée d'essences nouvelles », ressourcée à des racines folkloriques étrangères (ici, espagnoles). Les premières pièces présentées sur la scène, probablement d'abord *Goyescas*, puis *La Maja y el Ruiseñor* (p. 678), sur les musiques de Granados⁴, raniment en elle, dans un premier temps, l'intérêt de l'inspiration folklorique pour le ballet :

*Perfectas en su ejecución, variadas en la inventiva, las primeras danzas que aplaudo -y las aplaudo sinceramente- me muestran un **intelligentísimo trabajo de compactación del folklore con lo clásico**. Antonia Mercé, evidentemente, es una **danzarina de fibra y raza**. (La CP, VII, 38, p. 678, nous soulignons)*

La danse de La Argentina est donc présentée comme prolongement de l'esthétique du *Tricorne*, lien tout à fait pertinent puisque Antonia Mercé fut

¹ Carpentier en fournit encore une autre illustration (La CP, p. 518), avec le *Boléro* commandé à Ravel par Ida Rubinstein, sans doute à cause du succès du *Tricorne*, et qui sera chorégraphié par Bronislava Nijinska (1928) avec les décors d'A. Benois.

² Carpentier a forcément eu connaissance de l'essai d'André LEVINSON, magnifiquement illustré de photographies, *La Argentina. Essai sur la danse espagnole* (Paris, Editions des chroniques du jour, 1928), sur cette immense danseuse, dont Levinson dit que la « *Danza V* de Granados est à l'étoile espagnole ce que la *Mort du cygne* est à la Pavlova » (p. 81) - remarque significative pour La CP ! André Levinson lui consacre encore un long chapitre dans *La Danse d'aujourd'hui* (1929) : Argentina et le génie de la danse espagnole (*op. cit.*, pp. 229-256), contenant une profonde réflexion sur le folklore au théâtre. Mercé fut aussi la source d'inspiration de Paul VALÉRY pour sa *Philosophie de la danse* (1936). Pour plus de détails biographiques et professionnels sur La Argentina, nous renvoyons à l'Annexe II.3.1.

³ Carpentier n'est pas très clair sur la chronologie de ces deux événements, qui sont de toutes façons très liés. Vera parle d'une « première idée » (p. 680) sur le *Sacre* lors du spectacle d'Antonia Mercé ce qui contredirait l'antériorité du *Tricorne*, mais toutefois, elle précise plus loin : « *Desde que bailé en El Sombrero de tres picos, y más ahora después de haber visto lo que vi [...]* » (La CP, VII, 38, p. 680, nous soulignons). Cette seconde affirmation nous laisse croire que l'association d'idées sur le *Sacre* issues du *Tricorne* précède bien celle liée à *La Cubana*.

⁴ Sur ces deux œuvres, nous renvoyons à l'Annexe II.3.2. Vera précise, tandis qu'elle est à Benicassim (en 1937), avoir vu *Goyescas* d'Antonia Mercé (La CP, p. 265), ce qui nous fait penser qu'il s'agit bien du même spectacle.

effectivement considérée comme l'héritière des Ballets Russes en Espagne :

En 1917 la primera defensora de la “estilización” clasificaba nuestros bailes en tres grupos: clásicos (de escuela bolera), gitanos (flamencos) y regionales. [...] Finalmente explicaba su fusión entre la danza española y la moderna¹.

Mais c'est le solo *La Cubana*, sur une musique d'Albéniz², soit une véritable symbiose entre art espagnol et cubain, qui émerveille Vera. On y voit évidemment le symbole : ce métissage fondateur de la culture cubaine, ce ressourcement par la culture de l'ancienne “Mère patrie” nourricière de Cuba, sont féconds à l'heure de définir un art américain (le nom de scène de Mercé, “Argentina”, à cause de son lieu de naissance, noue symboliquement le lien avec l'Amérique Latine). Nous y voyons un parallèle avec l'évolution d'Enrique : malgré son rejet de la peinture espagnole “castiza” et “costumbrista” de la Calle 17, cette dernière est ce qui lui permet de se définir esthétiquement, même si c'est par l'opposition, en faveur de l'avant-garde, puis de trouver ses propres voies créatives cubaines. Et tant les peintres cubains qu'il admire (Lam, Ponce de León, Peláez ou Portocarrero) que sa propre conception de l'architecture sont imprégnés de culture espagnole et plus globalement européenne, ou du moins se construisent à partir d'elle. Il ne critique d'ailleurs qu'une seule époque picturale espagnole particulière parce qu'elle alimente son mépris pour toute forme de romantisme ou néo-romantisme (ce qu'est, d'après lui, le surréalisme), mais valorise bien sûr les Berruguete, Zurbarán, Greco, Velázquez, Goya ou Picasso. Le fait que Vera le rencontre pendant la représentation d'une pièce de Lorca à Valence, symétrique à la présente rencontre avec Jean-Claude pendant le spectacle de Mercé, rappelons-le, est également significatif.

Ce ballet précis de *La Argentina*, *La Cubana*, marqua les esprits à Cuba,

¹ Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO et Nuria MENÉNDEZ SÁNCHEZ, « Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español », in Yvan NOMMICK et Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO [éds.], *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, op. cit., pp. 203-204.

² La musique de *La Cubana* est une *rumba* pour piano, “Cuba”, d'Albéniz, une des huit parties de sa *Suite española* op. 47 (1886). L'année de création de ce très court ballet (quelques minutes) est vague, et pourrait remonter à 1915 (voir nos explications en Annexe II.3.2). Mercé danse un ballet intitulé *Cuba* lors de sa tournée sur l'île, début 1936 (son costume original, robe et chaussures, est exposé au Museo de la Danza de La Havane), mais avait aussi inauguré un ballet intitulé *Rumba cubana* en 1923 à la Comédie des Champs-Élysées. Carpentier remplace cette danse dans le programme de l'Opéra de Paris, qui pourrait correspondre soit au spectacle parisien de 1932 (une photographie du Museo de la Danza de La Havane montre la danseuse dans ce rôle), soit de mai 1936 (une de ses dernières représentations avant de s'éteindre à la fin de l'été de la même année), détail vraisemblable bien que non vérifié (nous n'avons pas trouvé la liste complète des “trente-deux danses” qu'exécuta alors *La Argentina* sur la scène du Palais Garnier, selon Carlos MANSO, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones Devenir, 1993, p. 415).

celui d'Alicia Alonso en particulier, ce qui prouve, replacée dans son contexte, l'importance de cette danse dans l'élaboration esthétique de Vera :

Quedé deslumbrada con aquella mujer, que se mostraba en la escena con algo tan extraordinario que yo no podía explicarme. Recuerdo particularmente una danza cubana bailada por ella. No me imaginaba qué iba a hacer *la Argentina* en una danza cubana, algo tan diferente a lo que había bailado antes. Fue para mí una gran lección, pues sin interpretar el folklore cubano puro, mediante una estilización ofreció la esencia de nuestros bailes¹.

Cette « stylisation » dont parle Alicia Alonso est exactement celle que Vera avait admiré dans la mise en scène du *Tricorne*, et c'est, rappelons-le, la grande leçon de sa future chorégraphie du *Sacre* (l'apport de l'abstractionnisme de Balanchine n'y est pas étranger), pour éviter le piège du pittoresque tout en exploitant un folklore authentique et vivifiant.

Un dernier élément, outre la comparaison de Mercé avec Pavlova sur laquelle nous reviendrons, scelle le rapprochement entre Vera et la chorégraphe espagnole, unies dans une même démarche artistique : lorsque Jean-Claude tend un programme à La Argentina pour obtenir une signature, après le spectacle, celle-ci désigne Vera comme sa « collègue » (« *Para Vera. Es bailarina.* » *Antonia Mercé me sonrío : "Somos colegas, entonces."* », La CP, p. 680). Une égale parmi ses pairs, non seulement danseuse, mais aussi future chorégraphe comme elle et donc un peu son héritière, aux conceptions esthétiques de la même veine.

Les deux dernières étapes européennes de construction mentale du projet du *Sacre* ont déjà été longuement commentées ; nous ne ferons donc que les rappeler ici. Il s'agit, d'une part, du symbolique "*pas de deux*" entre Robeson et Pavlova imaginé à Benicassim² qui, bien que non explicitement rattaché au *Sacre*, fait réapparaître de façon originale le thème du métissage des races, du mélange des arts et le message de tolérance, nous l'avons vu, ce qui pour nous représente une nouvelle expression du *leitmotiv* thématique du *Sacre* de Vera. Il y a, d'autre part, les répétitions parisiennes de Vera, au sein des Ballets Russes, de la version de Massine du *Sacre du printemps*, dans le rôle de L'Elue sacrifiée³, qui lui fait

¹ Alicia ALONSO, à propos de la représentation du 17/01/1936 de *La Argentina* au Teatro Auditorium de La Havane, citée par Carlos MANSO, *La Argentina, fue Antonia Mercé, op. cit.*, pp. 447-48.

² Voir *supra*, dans la présente Troisième Partie, le chap. I.2.2. Couple narrateur, *Pas de deux, Duo amoureux des Élus* (Béjart), p. 584.

³ Voir *supra*, dans notre Deuxième Partie, le chap. : Le rôle de l'Elue du *Sacre du printemps*.

prendre conscience de la nécessité de s’opposer au continuel cycle des sacrifices et du sang versé, ce qu’elle fera concrètement dans sa propre version du ballet.

Ces quatre phases européennes de genèse du *Sacre* cubain préparent l’étape suivante, désormais directement à Cuba. La fécondation a réuni puis catalysé tous les composants nécessaires : la gestation consécutive ne fera que confirmer, mettre en forme, préciser les contours de cet embryon de projet.

- **Gestation : Guanabacoa, ferment afro-cubain**

Cette première étape américaine a également été commentée précédemment : nous n’insisterons que sur les “ponts” textuels que Carpentier construit avec le projet du *Sacre*. Vera, qui croit avoir assisté à la naissance de la danse¹, avoir atteint ses origines, voit ses intuitions concrétisées dans les rites afro-cubains qui lui rappellent, on l’a vu, à la fois les mythes grecs et les légendes russes, syncrétisme qui modèle définitivement son idée sur le *Sacre*.

Ainsi, nous y revenons, en comparant le formidable saut *arará* des danseurs noirs (« danza vertical », p. 398) au saut légendaire de Nijinski dans le *Spectre de la rose*, Carpentier explicite encore un peu plus le parallèle établi entre les Ballets Russes et l’univers des rites dansés afro-cubains, déjà suggéré par l’association entre le sacrifice de Kasikanekua et l’Elue du *Sacre*, ou entre les transes des possédés par le *Santo* à la *danse sacrée* extatique de cette même Elue. L’adéquation presque “naturelle” des musiques et danses afro-cubaines aux rythmes complexes de Stravinsky en est un autre argument :

Aquí podría montarse una *Consagración de la primavera* con gente como la que acabamos de ver bailar. **Con lo que llevan dentro, con su sentido del ritmo, habría poco que añadir. Entenderían muy pronto la rítmica de Stravinsky**, y se vería una danza realmente sometida a **pulsiones elementales, primordiales**, bien distintas de las birrias coreográficas que hemos visto hasta ahora. (La CP, IV, 21, p. 399, nous soulignons)

Nous voyons, enfin, un volontaire signe de Carpentier dans la précision avec laquelle Vera décrit le jeu dansé de la *rumba* (p. 397) – autre clin d’œil à celle dansée par La Argentina ? – qui ouvre la cérémonie de Guanabacoa, et lui rappelle sans doute une scène très précise du *Sacre du printemps*, le “jeu du rapt” (Acte I, scène 2). À la fois danse pyrrhique où les hommes témoignent de leur courage, de leur endurance et de leur virilité, et danse de séduction, la *rumba* comporte souvent un élément de défi, comme dans la *rumba brava*. Celle-ci

¹ Comme le compositeur des *Pasos perdidos* qui, nous le rappelons, pense avoir assisté, dans la forêt vierge, à “la Naissance de la Musique”.

comporte plusieurs variantes, dont le *guaguancó*, le *yambú* et la *columbia*. Le *guaguancó*, qui apparaît à la Havane à la fin du XIX^e siècle, met en scène la femme poursuivie par l'homme, tandis qu'elle s'esquive et soit le rejette, soit réalise avec lui, en signe d'acceptation, un mouvement pelvien, le *vacunao*, ou des mouvements plus stylisés avec sa jupe ou un mouchoir. C'est exactement la danse décrite par Carpentier au début de la cérémonie de Guanabacoa :

[...] las ondulaciones de los cuerpos, las **intencionadas persecuciones a la hembra** que a tiempo, con **ágil escamoteo de sí misma**, esquivaba en pícaro voltereta un excesivo acercamiento del varón a las cadencias de su grupa [...]. (La CP, IV, 21, p. 394)

Or, on trouve dans le “jeu du rapt” du *Sacre du printemps* le même type de mise en scène, où un groupe d'hommes poursuit un groupe de femmes pour y choisir une fiancée :

Le “jeu du rapt” tout entier est une poursuite [...] mettant l'accent sur la rencontre des sexes. C'est une danse de société primitive [...]. Les femmes restent rebelles. Les hommes font des gestes brusques et heurtés pour les enlacer¹.

Au terme de la soirée de Guanabacoa, Vera, enthousiasmée, en reparle encore à Gaspar et Enrique, pendant la traversée de la baie qui les ramène à la Havane :

Y, cuando volvimos a cruzar la bahía a bordo de la “**Nicolás Lenin**”: “Si Nijinsky hubiese contado con bailarines así, **su coreografía primera de *La consagración de la primavera* no hubiese sido el fracaso que fue. Era esto lo que pedía la música de Stravinsky: los danzantes de Guanabacoa**, y no los blandengues y afeminados del ballet de Diaghilev”... (La CP, IV, 21, p. 396, nous soulignons)

On ne peut manquer la symbolique du nom du bateau, “Nicolas Lénine”, sans doute plaisant collage entre le prénom du tsar, Nicolas II et le nom du révolutionnaire qui le chassera du pouvoir : il est inséré à ce moment de la narration comme véritable signe prémonitoire du futur de Cuba, présentée comme héritière politique (la Révolution) et culturelle (le *Sacre*) de la Russie.

- **Eclosion : naissance du projet et début du travail**

On voit que les idées de Vera sur *le Sacre* se développent selon une succession logique de séquences internes au roman, qui justifie leur évolution et

¹ Millicent HODSON, « Puzzles chorégraphiques », in *Le Sacre du printemps de Nijinski, Les carnets du théâtre des Champs-Élysées*, op. cit., pp. 58-59.

leur aboutissement dans ce projet novateur qu'elle élabore. Aucune référence externe au roman n'est vraiment nécessaire pour les comprendre. Il est néanmoins intéressant de consulter les nouvelles interprétations du *Sacre*, encore assez peu nombreuses, qui avaient été faites à l'époque dans d'autres pays¹, notamment celle de Lester Horton, aux États-Unis, en 1937, dont Carpentier a peut-être eu des échos pendant ses recherches d'éléments chorégraphiques référentiels à mêler à la version imaginaire de Vera, comme il le fit avec celle de Béjart.

Lester Horton (1906-1953), formé à la Denishawn School², fondateur de l'une des premières compagnies multiraciales américaines, nourri d'ethnologie, s'intéresse à la danse d'Asie, de la diaspora africaine et des Amériques. Horton conçoit une interprétation du rite évoquant la consécration du printemps par tous les groupes primitifs, et s'inspire de ses recherches sur les danses amérindiennes et africaines. Reprenant pour l'essentiel le découpage en sections dessiné par la partition de Stravinsky, il traverse la gamme des rituels – fertilité, apprentissage, jeux amoureux, jeux guerriers, incantation contre les esprits maléfiques – et des formes de danse associées – rondes, processions, danses grotesques – en jouant de la répartition entre les hommes et les femmes. Nous retrouvons donc un certain nombre d'éléments incorporés dans la version de Vera qui peuvent en être inspirés.

Après l'enthousiasme de Guanabacoa, Vera se sent prête pour donner véritablement naissance à son projet : l'idée suit rapidement son cours et elle invite les danseurs de Guanabacoa dans son studio de l'école du Vedado. Elle a bien sûr une idée derrière la tête : présenter leur danse à ses élèves, mais surtout faire une « expérience » (La CP, p. 455), caractéristique du travail d'improvisation des chorégraphes contemporains en recherche d'idées et de nouveautés. Après avoir demandé aux danseurs de faire une démonstration des sauts *arará* au rythme de leurs percussions traditionnelles, elle leur fait écouter la musique de la *Danse sacrée*. Spontanément, les danseurs la comparent à leurs musiques rituelles, notamment celles du rite *abakuá* :

-“¡Qué cosa más rara!” -dijo uno. “¡Cosa más rara!” -dijo otro. Y al llegarse

¹ Jusqu'au début des années 1960 (période où s'arrête le roman), le *Dictionnaire de la danse* recense aussi les versions de Boris Romanov (1932), Akarova (1937), Milloss (1941), Kölling (1949), Georgi (1953), Wigman (1957) et, bien sûr, Béjart (1959).

² Signalons que le ballet *La Rebambaramba* faillit être créé aussi à New York par Ted Shawn et Ruth Saint-Denis, directeurs de cette école, centre de formation des premiers chefs de file de la *modern dance*, projet qui ne put se concrétiser (à cause de la fermeture de l'école pour raisons financières, en 1931), tout comme, dans La CP, la tentative américaine de Vera auprès de Balanchine.

al pasaje de las dobles notas entrecortadas por breves silencios: “Parece toque de Salida Efi”. –“No: es toque de salida Efó: mas aguantado que el Efi”. –“Ya, no!” –“¡Ahora sí! ¡Cucha!” -dijo Calixto, tomando uno de los tambores y dando golpes secos en el reborde de la piel tensa con los dedos índices y medios de las dos manos. [...] –“Bueno... Que esto no sería estilo guaguancó, ni estilo yambú, ni estilo columbia¹. Tampoco sería como arará”. (La CP, V, 25, p; 456)

Nous n'avons pas trouvé trace chez Fernando Ortiz (*Los bailes y el teatro de los Negros en el folklore de Cuba, op. cit.*) de ces « salidas » *Efi* ou *Efó*, tandis que Ramiro Guerra parle de deux branches principales des sociétés secrètes *abakuá*², fondées par des Africains originaires du Vieux Calabar (Nigeria), nommées ainsi. En tous cas, les divers rythmes de Stravinsky sont aussitôt assimilés aux styles afro-cubains sont par les danseurs. Vera demande ensuite à Calixto d'improviser, d'évoluer spontanément sur la même musique de la *Danse sacrale*. C'est un éblouissement :

Y se produjo el milagro: al sonar los primeros acordes, el mozo se dejó caer de rodillas, como derribado repentinamente por una fuerza superior, invisible, que se hubiese manifestado ante nosotros. Y su rostro, apretado y ceñudo, se fue iluminando sobre un cuerpo que se enderezaba poco a poco, sacudido por sobresaltos sucesivos que en todo correspondían a los espasmódicos jadeos de la partitura. Y, puesto ya de pie, empezó a describir círculos *en torno de algo* que parecía huir de la apatencia de sus manos. Y fueron los primeros saltos, seguidos de otro regreso al suelo, de rodillas, con todo el cuerpo doblado, de espaldas, sobre las piernas. Movimientos de brazos, horizontales y verticales. Nueva proyección ascendente de la anatomía, y, luego de marcar síncopas en el tablado con furioso impacto de los talones, fue una euforia de rito triunfal, donde volvió el joven a sus saltos, rematando el último con una caída al mismo centro, seguida de una vuelta en redondo que se cerró con un gesto de exultación, de júbilo, de acción de gracias, prolongado en el silencio, más allá del acorde conclusivo... (La CP, V, 25, pp. 456-457)

Vera obtient la confirmation de ce qu'elle voulait mettre à l'épreuve : son intuition de la parfaite adéquation entre les rythmes de Stravinsky et les mouvements afro-cubains : totale correspondance, notamment, entre la transe afro-cubaine et la transe slave puisque spontanément, sur la *Danse sacrale* de Stravinsky, Calixto mime une possession par un *santo*. Répondant au primitivisme de la musique occidentale, la danse exécutée par Calixto puise dans les gestes ancestraux authentiques africains, effectuant un retour aux sources de l'art si cher à Carpentier. Son « euforia de rito triunfal », en outre, transformant le sacrifice macabre en explosion de vie, donnera à Vera l'idée de son *finale* novateur, la danse du couple d'Elus, en faisant ressurgir le motif du « *pas de deux* » imaginé à

¹ Ce sont les trois modalités de la *rumba brava* cubaine que nous avons rappelées plus haut.

² Ramiro GUERRA, *Calibán danzante, op. cit.*, p. 289.

Benicassim, et en empruntant à Béjart.

Confortée dans sa démarche, Vera ouvre la seconde école de danse dans La Habana Vieja pour pouvoir y accueillir ses nouveaux élèves noirs et mulâtres, non professionnels, qu'elle se chargera de former. Elle en prévoit même le financement grâce à l'autre école du Vedado, pour les riches (« Mecánica de vasos comunicantes », dira-t-elle, La CP, p. 536). Reprenant à son compte les théories marxistes, Vera mène donc, à son niveau, inconsciemment, l'action révolutionnaire, anti-capitaliste, de "niveler" les moyens économiques des uns et des autres, pour donner à tous l'accès à la pratique de la danse. Elle élabore très vite un programme complet de ballets qui accompagneront le *Sacre* pour monter un spectacle cohérent, précédemment exposé.

- **Maturation : vers une consécration**

Une fois le processus créatif lancé, le lecteur apprend finalement peu de choses nouvelles sur la lente maturation du *Sacre*, au niveau de l'élaboration de la chorégraphie elle-même, une fois définies les grandes lignes du projet. Les choix esthétiques sont faits quant à la scénographie (décors, costumes), nous l'avons vu, et, surtout, le problème du financement et de la diffusion du spectacle se pose. Il fera l'objet de divers rebondissements (New York, puis Paris) qui participent directement de ce "parcours initiatique" suivi par Vera : elle se trouve confrontée à des échecs partiels qui ne remettent pas en cause son projet, mais qui le compromettent gravement pour un temps, avant qu'une solution peut-être meilleure n'apparaisse.

Cette étape de maturation du projet est aussi celle de l'*engagement* profond de Vera : artistique, comme à son habitude, mais aussi politique. C'est à cette occasion, en effet, pendant le voyage de prospection à Paris, que Vera expérimente un véritable *éveil politique* face à Olga et Laurent, nous n'y reviendrons pas. Ainsi, non seulement Vera se découvre pour la première fois « *politisée* » (p. 532), mais en plus elle en est fière. Retournement de situation pour le moins inattendu quand on se rappelle son passé. Mais il est important de noter que cet engagement politique va de pair avec la naissance d'un autre sentiment, identitaire : celui d'appartenance véritable à la terre cubaine, preuve que le processus d'acculturation (elle renie soudain les valeurs d'Occident) et de transculturation de l'héroïne s'est achevé (« me he vuelto una bárbara antillana », p. 528 ; « mi familia, mi verdadera gente », p. 533 ; « impresión de *volver a mi*

casa », *ibid.*).

Parallèlement à la lutte plus morale qu'idéologique de Vera contre la dictature, combat pour les valeurs démocratiques et humanistes, les danseurs de l'école de Plaza Vieja mènent la lutte clandestine pour renverser le gouvernement cubain, qui débouchera quelque temps plus tard sur la tentative d'assassinat de Batista, en mars 1957. Vera découvre d'ailleurs également l'activisme politique secret de son propre mari, Enrique, contraint finalement à l'exil vers Caracas pour fuir la police.

On voit donc que le mûrissement du *Sacre* va de pair avec la maturation de la résistance politique, l'organisation de la lutte révolutionnaire : projets qui passent tous deux par les danseurs. Ce parallélisme est manifeste dans le roman, par exemple dans cette discussion entre Vera et Enrique sur une vieille partition française du *Sacre* (Enrique en est le narrateur) :

“La consagración de la primavera. En subtítulo: Tableaux de la Russie Païenne, en deux parties, Igor Stravinsky et Nicolas Roerich. Durée: 33 minutes”. –**“33 minutos que conmovieron el mundo de la música”** -dijo Vera: **“Pero 33 minutos que habían necesitado una larga y difícil gestación”**. –**“Como todo lo que viene a conmover -a transformar- algo, en el mundo”** -dije. (Y pensaba yo, por asociación de palabras, **en los Diez días que conmovieron el mundo, de John Reed**, el libro cuya lectura me hubiese aconsejado Gaspar Blanco en vísperas de mi partida hacia los frentes de la España en armas...) (La CP, IV, 23, pp. 431-432)

Jouant avec la paronomase de “conmover” (émouvoir) et *mover* (mouvoir, “transformer”, agir), Carpentier met évidemment en parallèle les plans de l'art (la musique) et de l'Histoire (la guerre révolutionnaire). Association qui culmine dans tout le roman avec cette citation du livre du communiste John Reed¹ et sa déviation dans une expression appliquée au *Sacre*.

Cet épisode de consolidation du projet du *Sacre* marque enfin son apogée, son point culminant dans le roman. Sommet relatif et non absolu puisqu'il ne s'agit que de la répétition générale, à la Havane, du *Sacre* enfin prêt, sur le point d'être présenté à Paris. On sait que le projet n'ira pas au-delà. Sommet manqué du *Sacre* qui est aussi le sommet presque atteint de la carrière de Vera, sur le point d'être enfin consacrée sur le plan artistique. Là encore, le cycle du projet est donc couplé au cycle vital du personnage de Vera. Enrique absent, exilé au Venezuela,

¹ John REED (1887-1920), journaliste et militant communiste américain, qui se lia d'amitié avec Lénine et écrivit, après la Révolution de 1917, les *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, publié aux Etats-Unis en 1919. Ce livre est d'abord cité par Gaspar qui parle « de un yanki socialista que está enterrado en la Plaza Roja » (La CP, p. 189).

c'est son ami José Antonio qui assiste à la préfiguration du triomphe :

En cuanto a *La consagración de la primavera*, fue algo que superó todas mis previsiones -considerándolo desde el punto de vista del espectador-, sobre todo [...] la “Danza” final, tensa, agónica, sensual y paroxística, donde los pasos, los gestos, las actitudes -en levitación o en vencimiento- parecieron brotar de la música, como engendrados por la asimetría espasmódica de los acordes. Al final, prorrumpí en sollozos. -“Has realizado tu obra” -me dijo José Antonio tomándome en sus brazos. (La CP, VI, 32, p. 573)

La réussite de l'œuvre, commentée par Vera, est déjà imprégnée, on le voit, de nouveaux *signes* (si chers à Carpentier) du futur désastre : « tensa, agónica », « paroxística », « espasmódica ». Ce sera une chute d'Icare (ambitions trop hautes ?), pour jouer avec les mots de Vera (« élévation » du cygne brisée par la pesanteur terrestre, ou de l'albatros baudelairien que ses ailes de géant « empêchent de voler »). Pour nous, José Antonio achève de préciser la prémonition, mauvais “augure” de consécration avortée, avec un bouquet qui pourrait être celui d'un enterrement :

Y era el mismo José Antonio quien ahora me mandaba rosas con una linda frase escrita en su tarjeta: “Esta pequeña *primavera*, como **augurio** de gran *consagración*.” (La CP, VI, 32, p. 573).

Malgré l'augure printanier, le sort en décidera autrement.

- **Sacrifice et “massacre” du printemps**

Le cycle du *Sacre*, ainsi que la carrière de Vera, amorcent ici leur phase descendante, une chute vertigineuse au plus profond de l'horreur : la dévastation de l'École de Plaza Vieja et, surtout, le massacre, la mutilation et l'exposition publique des corps martyrs de trois danseurs noirs de l'École de Vera, Hermenegildo, Filiberto et Sergio. Finalement, le sacrifice inéluctable demandé par le printemps, par la Terre assoiffée, auquel Vera a voulu échapper, contre lequel elle s'est rebellée, a été perpétré malgré elle, la frappant de plein fouet au moment où elle s'y attendait le moins. Nous soulignons dans la citation suivante l'insistance sur le “sang” répandu sur le sol, sorti de la chair des victimes, ce sang sacrificiel censé nourrir les Dieux pour que la terre se ressource, se régénère et renaisse :

Viendo que la entrada ha sido forzada, con el portillo sacado de goznes y caído al suelo, subo las escaleras, que están **manchadas de sangre**, llenas de cristales rotos. [...] Aterrorizada, bajo las escaleras corriendo. Y **un rastro de sangre** me conduce a lo que no había visto al entrar: entre dos columnas yacen, sobre la acera, los cuerpos de Filiberto y Sergio, y, un poco más allá, solo, casi irreconocible, el de Hermenegildo, atrozmente desfigurados, golpeados, casi informes, con **coágulos y heridas** en todos los miembros.

Para colmo de horror: sus sexos, **cortados**, les fueron metidos en las bocas, bocas que quedaron como forzadas, crispadas en el rictus de morder aquellos girones de **carne violácea**. (La CP, VI, 33, p. 588, nous soulignons)

Le Sacrifice n'est donc pas seulement celui de l'Élue, la Vera responsable de son école, indirectement visée, mais s'est démultiplié. C'est celui de trois jeunes danseurs, engagés dans la résistance communiste, entraînés dans ce qu'on peut bien considérer comme une nouvelle apparition du motif de la Danse Macabre recensé plus haut. Le "massacre du printemps" fut l'expression historique utilisée au lendemain de la création du *Sacre* de 1913 par la critique ironique, dénonçant l'absurdité de cette création jugée barbare, et même opposée à l'art : ici, Carpentier la prend au pied de la lettre. Nous sommes effectivement, dans le roman, au printemps 1957 (mois de mai), date précisée bien plus tard par Enrique lorsqu'il enquête auprès de la banque de Vera sur les causes et le moment de sa fuite.

On passe symboliquement directement du printemps à l'automne, où les feuilles meurent et tombent sur le sol, s'enfouissant dans la terre pour y pourrir et préparer, pendant l'hiver, la lente régénération de la nature : c'est le départ de Vera au fin fond de l'île, à Baracoa, tanière de repli ; « lo último », à la fois bout du monde, Finistère, et bout de l'Histoire, plongée dans l'oubli après sa gloire de première ville fondée par Christophe Colomb.

- **Régénération et renaissance projetée**

La phase finale est la boucle du grand cycle du *Sacre*, constituée par la lente convalescence morale de Vera à Baracoa. Cette forme d'"hibernation" et de ressourcement ne sont pas seulement ceux de Vera : il en est de même pour Calixto, et peut-être d'autres danseurs, réfugiés dans les montagnes de la Sierra Maestra auprès de Fidel Castro, "foyer" où se prépare la Révolution de 1959. Après la longue régénération, il faut encore attendre le printemps 1961 (après la bataille de Playa Girón) pour que renaisse le *Sacre*, mais ce n'est qu'une projection esquissée dans les toutes dernières lignes du roman et projetée vers un futur extra-diégétique : incitée par Enrique qu'elle vient de retrouver à l'hôpital, Vera promet simplement de planifier à nouveau les répétitions du ballet. Elle précise cependant une date, « novembre » (p. 765), qui n'aurait pas de sens si, pour la Russe Vera, elle ne référait à la Révolution d'Octobre¹ dans le calendrier

¹ Petrograd est aux mains des bolcheviques le 25 octobre selon le calendrier orthodoxe, d'où le nom de "Révolution d'Octobre", ce qui correspond au 7 novembre dans le calendrier catholique.

orthodoxe (en novembre pour le calendrier catholique). Ce délai correspond d'ailleurs au retour de Calixto, parti alphabétiser les populations dans la Sierra Maestra, dont le retour est attendu pour « octobre ou novembre » (p. 762). La clôture du roman est donc ouverte vers un nouveau début symbolique, le recommencement d'un cycle de Révolution jamais achevée, jamais figée, toujours vivante.

Le lecteur peut rêver, pour Vera, d'une vraie carrière à la hauteur de la Cubaine Alicia Alonso, amie de Fidel Castro, véritable ambassadrice de la danse et vitrine de la culture cubaine révolutionnaire, internationalement reconnue et admirée jusqu'à nos jours. On perçoit aussi le reflet de la concrétisation des mises en scène des livrets de Carpentier par Ramiro Guerra après la Révolution, substrats réels du *Sacre* de Vera. L'évocation finale voilée de ces deux grandes figures de la danse contemporaine cubaine projette donc aussi vers le futur florissant de la danse à Cuba, qui prendra une place de choix dans le panorama chorégraphique mondial : une reconnaissance de l'île tant par la politique que par l'art, un rêve de Carpentier.

Il est difficile de douter, au terme de ce long parcours cyclique de l'histoire du *Sacre du printemps* de Vera, que le ballet constitue bien le cœur du roman et son élément structurant principal tout autant que sa matière, sa chair textuelle même. Au-delà de l'anecdotique transposition de l'œuvre mythique par une chorégraphe, c'est un thème universel qui est ici traité par Carpentier : la naissance, la vie, la mort, la renaissance... Cycle de toute l'humanité donc, mais aussi cycle de l'Histoire et de l'Art, en perpétuelle régénération, alternant ou combinant retour aux sources, innovation, stagnation et renaissance.

I.3. Fonctionnement hypertextuel de la référence culturelle¹

À la lumière de tous les développements menés jusqu'ici sur la référence artistique dans La CP, il nous semble que l'on pourrait rattacher son fonctionnement à la notion d'*hypertexte*, non pas dans le sens strictement genettien² du terme, habituellement manipulé dans l'analyse littéraire, mais dans son acception moderne informatique³, la seule qui figure d'ailleurs dans les dictionnaires d'usage. Vulgarisé depuis l'avènement d'Internet, l'*hypertexte* est soit un *lien* (un mot, un fragment de phrase, une phrase entière) qui permet, en cliquant dessus, d'accéder à des informations, à d'autres textes ou de naviguer d'un document à l'autre, soit un *nœud*⁴, objet textuel ou "unité d'information", relié, "connecté" à un autre par des liens, soit enfin l'ensemble de ces liens, nœuds et documents qui forment une page ou un site électronique. Tentons d'en dégager les principes fondamentaux qui nous semblent se rapprocher de la conception carpentérienne de la référence culturelle, à partir de deux exemples approfondis, véritables "nœuds" de sens, relevant évidemment, comme toujours dans La CP, de divers arts.

¹ Nous reprenons et retravaillons ici un article préparé pour les Journées d'études du SAL de Paris-IV-Sorbonne des 3-4 juin 2005, « La référence culturelle chez Carpentier : un fonctionnement hypertextuel d'interconnexion des arts ? Réflexions à partir de *La consagración de la primavera* de Carpentier », publié dans Milagros EZQUERRO [dir.], *Le texte et ses liens I / El texto y sus vínculos I*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2006, pp. 175-184.

² Selon les catégories de Genette, les figures ponctuelles de détail qui empruntent à une autre œuvre à l'échelle du mot ou de la phrase relèveraient plutôt de l'*intertextualité*, tandis que l'*hypertextualité* serait une modalité « massive », macroscopique, de transformation, de dérivation ou d'imitation d'un autre texte à l'échelle de l'œuvre entière (pastiche, parodie ou travestissement). Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points Essais » n°257, 1982.

³ « Le néologisme américain *hypertext* a été forgé en 1965 par Douglas E. Englebart et Theodor C. Nelson à partir du préfixe grec *hyper* qui signifie « au-dessus, au-delà » et exprime l'exagération, l'excès, le plus haut degré [...]. Il a été « réinventé » par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes* en 1982 dans une autre acception concurrente à la première » (Alain VUILLEMIN, étymologie dans « Hypertexte », *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art2187.php>, URL consultée en mars 2007).

⁴ Les 'nœuds' d'information, qu'on appelle des *blocs* ou unités d'information, sont reliés entre eux par l'intermédiaire de liaisons ou de *liens* logiques dont les caractéristiques ont été définies au préalable. « Ces blocs d'information apparaissent sous la forme de fragments de texte sur des fenêtres juxtaposées ou emboîtées sur l'écran d'un ordinateur. Un chercheur peut ainsi explorer le contenu d'un texte en passant d'un bloc à un autre, d'un fragment à un autre, selon les associations d'idées qui lui viennent à l'esprit. » (Alain VUILLEMIN, commentaire dans « Hypertexte », DITL, *art. cit.*). Ils sont donc ce qui nourrit la toile de la connaissance - ou, transposé dans l'univers du livre, ce qui tisse la toile du texte -, en réseau.

I.3.1. Eurydice ou le *Cimetière marin*

Le vers de la première strophe du *Cimetière marin* de Valéry, « *La mer, la mer, toujours recommencée* », a déjà été minutieusement étudié par De Maeseneer¹, qui le qualifie un peu abusivement de *leitmotiv* du roman : formule répétée qui met en relation les différents contextes du récit où elle apparaît, et avec divers hypotextes poétiques. Si nous discutons cette utilisation du terme *leitmotiv* pour un motif invariant (contrairement à celui du *Sacre du printemps* comme nous avons tenté de le démontrer), nous concordons parfaitement avec la chercheuse sur le constat de la richesse de ce refrain et ses prolongements multiples. Toutefois, dans la mesure où d'autres vers du *Cimetière marin* sont également cités ou évoqués, on pourrait envisager globalement le poème (et non le seul vers répété) comme une forme de *leitmotiv* poétique, terminologie toujours métaphorique bien sûr quand on l'applique à la littérature, dont nous tâcherons d'exposer, considérant l'ensemble, le système de signification. Nous appuyant sur cette solide première approche de De Maeseneer, nous tenterons ici une interprétation plus globale à la fois des réseaux de sens que les différentes occurrences tissent dans le récit, et des relations que les deux œuvres, poème et roman, entretiennent.

Si, comme nous sommes tentés de le faire, nous concevons la citation répétée comme une sorte d'*hypertexte*, de *lien* récurrent, offert au lecteur pour se reporter d'une part au poème sous-jacent (le *nœud*) qui, tel un miroir, semble éclairer le roman, et d'autre part aux autres occurrences du même vers de Valéry dans les divers contextes narratifs du roman, nous avançons que le procédé va au-delà de ce qu'on appellerait un fonctionnement intertextuel traditionnel. Nous apercevons alors le subtil réseau de sens tissé à l'intérieur du texte et relié avec le hors-texte qu'est le *Cimetière marin*, certes sans l'outil informatique permettant de naviguer instantanément de l'un à l'autre, mais aboutissant néanmoins au même type d'exploration du texte ou d'acte de lecture non-linéaire, au même « mode de lecture documentaire et érudit » permis par l'hypertexte informatique tel que le définit J. Clément².

¹ Rita DE MAESENEER, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., pp. 271-289.

² Jean CLÉMENT (Université de Paris VIII), « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », in Alain VUILLEMIN et Michel GRENOBLE [dirs.], *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, 1995, p. 63. Il définit le terme d'*hypertexte* informatique dans une perspective littéraire. Précisons en outre que le théoricien actuel de référence sur l'hypertexte est l'américain George LANDOW, avec son premier ouvrage *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*,

Car c'est bien la totalité du poème de Valéry qui est ici convoquée, et non le seul vers « *La mer, la mer, toujours recommencée !...* », à travers trois citations (cinq vers au total) extraites des première, vingtième et dernière (la vingt-quatrième) strophes : soit symboliquement deux extrêmes synecdochiques qui renvoient au tout. Au total, dix références¹ au poème, toutes occurrences confondues, qui se répartissent également dans les neuf parties du roman (les première, seconde, cinquième et sixième parties), comme pour en structurer l'histoire et mieux souligner le "dialogue" entre les deux œuvres, qui va bien au-delà des cinq vers empruntés.

Le Cimetière marin est un poème de l'âme² et de la « Mort », un « monologue de moi » associé à la mer selon Valéry lui-même dans ses *Mémoires*³. L'apparition du poème dès les premières pages du roman a donc valeur d'indice : il imprègne Vera et la voix du poète est le porte-parole de la sienne face à la mer qui incite, pour elle aussi, à l'introspection. Les citations sont, en effet, toujours associées aux trois mers⁴ côtoyées par Vera, la Caspienne (Bakou), la Méditerranée (Valence, Benicassim ou Sète) et l'Atlantique (Baracoa). Elles sont comme un prélude à ses méditations sereines, vagues

Baltimore, John Hopkins University Press, 1991, suivi de deux importantes rééditions augmentées chez le même éditeur : *Hypertext 2.0* (1997) et *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization* (2006).

¹ Aux six occurrences de « *La mer, la mer, toujours recommencée* » (deux dans la partie I, chap. 1, deux dans la partie II, chap. 11 et 14, puis deux dans les parties V et VI, chaps. 26 et 33), viennent s'ajouter en effet trois vers traduits du début la vingtième strophe « *¿Amor acaso ; odio a mí misma ? / Tan próxima siento su mordedura secreta / que todos los nombres se ajustan a su realidad* », puis un vers de la dernière strophe : « *Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !* ». À ces huit citations textuelles, il faut ajouter deux références au titre du poème : une allusion directe, « *Sète – lugar del Cementerio marino* » (II, 15, p.291) et une simple évocation, « *la casi alegre luz de cementerios marinos* » (I, 1, p.104).

² *Le Cimetière marin* fut publié dans le recueil *Charmes* en 1922. Composé de 24 sizains en décasyllabes, longue rêverie surgie de la contemplation de la mer depuis le cimetière de Sète qui la surplombe, il y est, comme dans *L'Âme et la danse*, également question d'âme : « *L'âme exposée aux torches du solstice* » (str. 7, v. 1) ; « *Et vous, grande âme, espérez-vous un songe* » (Str. 17, v. 1). Nous en soulignerons d'autres occurrences dans les citations du poème qui vont suivre. Notons que le thème de la mer comme « *miroir de l'âme* » apparaît à travers le texte d'un autre poète, Baudelaire, invoqué par Vera : « *Homme libre, toujours tu chériras la mer* » (La CP, p. 587), tiré du poème "L'homme et la mer", dans *les Fleurs du mal* : ce vers prend toute sa dimension signifiante dans la suite de la strophe (que Carpentier ne cite évidemment pas) : « *La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame, / Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.* ».

³ Paul VALÉRY, *Variété, Mémoires du poète*, in *Œuvres I*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1503-1504.

⁴ Ces trois mers correspondent à ses lieux de vie principaux, qui sont en fait quatre : la quatrième mer manquante, la Baltique de Saint-Pétersbourg, est également associée à la toute première citation du *Cimetière marin*, à travers l'allusion aux « terrazas de Elsinor » du *Hamlet* de Shakespeare (La CP, p. 98), ville du détroit entre le Danemark et la Norvège par lequel Vera est forcément passée en bateau pour rejoindre Londres depuis Saint-Pétersbourg en 1917 (via Oslo ensuite et Stavanger en Norvège, comme elle le dit au chap. 37, p. 659).

heureuses des souvenirs d'enfance ou, au contraire, houleuses, de la peur, de la guerre et de la mort (qui hante le Valéry du *Cimetière marin*), ressac sombre de son enfance (conflits entre Arméniens et musulmans à Bakou) ou tempête de la Guerre Civile en Espagne.

Quels parallèles donc entre le sujet lyrique du *Cimetière marin* et la danseuse Vera ? Longue dérive mélancolique d'un être qui, entre les tombes du Cimetière de Sète et le spectacle marin solaire et vivant, est tenté par l'apaisement de la mort pour échapper à sa douleur de vivre (« *Je hume ici ma future fumée / Et le ciel chante à l'âme consumée* », str. 5¹, nous soulignons), le poème de Valéry s'achève pourtant dans un sursaut de vie (« *Non, non !... Debout ! [...]* », str. 24), qui passe par une renaissance aquatique :

*Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... Ô puissance salée !
Courons à l'onde en rejaillir vivant ! »*
(*Le Cimetière marin*, str. 22).

Ces vers non cités par Vera (qui s'en tient aux cinq indiqués) illustreraient néanmoins parfaitement son propre parcours. Comme le sujet lyrique, Vera oscille entre mort et vie, dans les deux contextes fictionnels de citation du poème : au début du roman, d'abord, entre les désastres de la guerre et l'apaisant spectacle de la Méditerranée (cf. les quatre premières occurrences de « *La mer, la mer, toujours recommencée...* », qui structurent le voyage en Espagne) ; puis à la fin du roman, à Baracoa, entre le désir d'oubli, de « renoncement et d'anonymat » (ses propres mots), et une lente régénération par la mer (cf. les deux dernières occurrences), où les vers de la strophe 22 citée pourraient très bien s'insérer...

D'abord, l'aller-retour en Espagne effectué par Vera en 1937, début du roman, semble le reflet inversé du mythe d'Orphée et Eurydice² : ici, c'est Eurydice-Vera qui va chercher son amant (Jean-Claude, engagé dans les Brigades Internationales) aux enfers de la guerre, en vain : il ne la suivra pas. Elle évoque ainsi les bombardements de Valence comme une « *tremebunda prueba* », un « *descenso al infierno* » (La CP, p. 110), sentiment et référence conformes à son retour en France : « *había realizado un descenso al Reino de las Sombras* » (p. 289). Le seuil symbolique entre enfer et surface terrestre (« Cerbère, Cerbero,

¹ Paul VALÉRY, *Le Cimetière marin*, dans *Œuvres I*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, pp. 147-151. Les citations suivantes du poème seront extraites de la même édition.

² Sur le repérage des motifs orphiques dans La CP, concernant aussi bien Enrique que Vera, voir aussi Hortensia R. MORELL, « *De Los pasos perdidos a La consagración de la primavera a través de Orfeo* », Pennsylvanie, *Hispanic Journal*, 7 (2), printemps 1986, pp. 101-113.

Cancerbero. Guardián de los reinos de la muerte »¹, II, 14, p. 290) est matérialisé par ce long tunnel de Port-Bou qu'elle franchit à l'aller comme au retour, véritable « puits noir » angoissant. Thématique du conflit entre tombe et vie relayée par la citation du *Cimetière*, morbide, mais *marin*² : la mer-mère berceuse et nourricière (« El mar que me habla con palabras conocidas desde la infancia, desde la cuna », La CP, p. 98), où tout meurt mais renaît, origine et fin, principe de fuite et de salut, conduit de la matricielle enfance à Bakou à la fin de l'errance à Baracoa.

Le mouvement des vagues renvoie aussi à la danse³, vitale pour Vera : « El mar, danza ante el arca ; danza de siempre ante el decorado por siempre inamovible » (*ibid.*). Ainsi, en dehors de la référence biblique à David dansant devant l'Arche d'alliance (II Samuel 6 : 14-16), sacralisant l'image de la mer, cyclique, éternelle, « toujours recommencée », on y trouve un autre renvoi au commentaire de Valéry sur son poème qui associe la poésie à la danse⁴ et qui ramène à la rêverie intérieure de Vera tout en regardant la mer (la figure imaginaire des *fouettés*, rappelons-le). La mer, « toit tranquille » pour Valéry mais qui farde une agitation intérieure (« *Entre les pins palpite* », str. 1), figure donc aussi l'apparente stabilité de la danseuse à la fin de sa figure que nous avons précédemment commentée, gracieuse silhouette masquant les palpitations de l'effort, l'essoufflement et l'émoi intime.

Les deux éléments du mythe d'Eurydice et de la mer régénératrice réapparaissent dans le second contexte de citation du *Cimetière marin*, à Baracoa. Accablée par le massacre de son école de La Havane, Vera vit une nouvelle

¹ De Maeseneer fait d'ailleurs remarquer que l'image du chien gardien des enfers est également suggérée dans *Le Cimetière marin* : « *Chienne splendide, écarte l'idolâtre !* », str. 11).

² ...lui-même renvoyant à *Hamlet* et à la Baltique (cf note 4, p. 637), et forcément à toute la thématique de l'être et du non-être : Hamlet déclame son célèbre « être ou ne pas être ? » dans un cimetière (non de Sète, mais d'Elseur, précisément), avec une tête de mort dans la main. Notons que le « *to be or not to be* » hamletien est évoqué humoristiquement à trois reprises dans la CP, par Enrique : « Se es o no se es » (p. 114), et « *That's the question* » (p. 243) ; et par José Antonio à propos de la publicité : « *To be or not to be, Alas, poor Yorick* » (p. 484).

³ On retrouve cette association dans *L'Âme et la danse* (où Carpentier puise une de ses épigraphes), inversée, puisque c'est la danseuse que Valéry compare aux vagues : « N'est-elle pas soudain une véritable vague de la mer ? – Tantôt plus lourde, tantôt plus légère que son corps, elle bondit, comme d'un roc heurtée ; elle retombe mollement.. C'est l'onde ! » (*L'Âme et la danse, op. cit.*, p. 159).

⁴ Valéry, se défendant des interprétations trop littérales de son poème, tente de montrer que la poésie n'a pas quelque chose à dire ou à comprendre. Elle ne « veut » rien dire, elle « dit », sans but « utile », comme la danse : « Ainsi, dans l'art de la Danse, l'état du danseur (ou celui de l'amateur de ballets), étant l'objet de cet art, les mouvements et les déplacements des corps n'ont point de terme dans l'espace, -point de but visible ; point de chose, qui jointe les annule ; et il ne vient à l'esprit de personne d'imposer à des actions chorégraphiques la loi des actes *non poétiques*, mais utiles, qui est de s'effectuer avec la plus grande économie de forces, et selon les plus courts chemins. » (« Au sujet du *Cimetière marin* », in *Variété, op. cit.*, p. 1502)

descente aux enfers (« Puesta en cero, en la escala de lo *menosceros*. Hundirme en las sombras de un anonimato total. », VI, 33, p. 600), qui renvoie à tout un faisceau d'annonces funestes : d'une part, « la sombra » de l'épigraphe de la VII^e partie (qui introduit tout l'épisode de Baracoa), adaptée de *L'Âme et la Danse* du même Valéry, à laquelle l'héroïne, devenue ombre¹ mort-vivante, tente de « s'accrocher »² désespérément ; d'autre part au « fardeau » de son corps de danseuse, pesant, devenu inutile, de l'épigraphe de la VI^e partie tirée du poème *Mauvais sang* de Rimbaud³, d'*Une Saison en enfer*, au titre omis mais bien sûr significatif ; aux ombres (fantômes du souvenir) qui l'entourent, comme Eurydice au fond des Enfers, à Baracoa (« Y volvieron a rodearme algunas sombras ya remotas », p. 643) ; et enfin au recueil des *Sonnets à Orphée* de Rilke déjà commenté, recherche sur la signification concrète de l'art et de la mort. Autant de « points de connexion » disséminés à travers le roman : toute une toile poétique, donc, autour du pouvoir de l'amour et de l'art (poésie, musique et danse) en lutte contre la mort⁴. C'est aussi, de ce point de vue, une nouvelle apparition du motif de la mort tel que nous l'avons analysé précédemment⁵.

La mer, encore une fois, est prétexte à cette méditation. À Baracoa, son omniprésence est propice à un véritable bilan psychique, consigné dans le « *Libro de caja* ». Plongée dans ses souvenirs traumatiques, Vera se laisse laver et même purger par les vagues dont la rumeur envahit sa maison :

[...] una brisa salobre, penetrante, que ha rozado mares de fondo, me devuelve repentinamente el vasto aliento marino donde crecí [...]. (La CP, VII, 35, p. 629).

L'introspection suscitée par la « divine solitude » (p. 626) dont jouit enfin

¹ On retrouve d'ailleurs le motif de l'ombre dans *Le Cimetière marin* : « *Sur les maisons des morts mon ombre passe* » (str. 6)

² « [...] *se aferra a su propia sombra* » (La CP, p. 619) : la citation de Valéry est déformée par la traduction de Carpentier, pour mieux servir son propos. Voir nos précédents commentaires en Deuxième Partie, p. 507.

³ « ... *el fardo, el desierto, el tedio y la ira*. RIMBAUD » (La CP, VI, p. 569).

⁴ Notons que le mythe d'Orphée et Eurydice, dans cette même perspective, est également récupéré par Enrique, à travers Gérard de Nerval, pour évoquer son amante Ada disparue à Berlin : « [...] como si hubiese hallado un modo de recuperarla; como si, sumiéndome voluntariamente en el **infierno** de una guerra, rescatara, **tal Orfeo en los Reinos Tenebrosos**, a la que ahora era **Sombra entre Sombras**. [...] Dejaría de ser el *Íngnimo* –“el viudo, el inconsolado”, el de “la Torre abolida” de Nerval: “*ma seule étoile, est morte*”– para hallarme a mí mismo, nuevo Yo, entre hombres que eran de mi misma lana [...] » (La CP, p. 221, nous soulignons). Cette nouvelle connexion au mythe dont Nerval est le vecteur ne se comprend pleinement que par d'autres vers non cités d'*El Desdichado* : « *Et j'ai, deux fois vainqueur, traversé l'Achéron, / Modulant tout à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée* » (dernier tercet).

⁵ Voir *supra* dans la présente Partie le chap. I.1.1. Mort, Danse Macabre, Enfers, Diable, p. 559.

Vera se retrouve encore dans les vers sous-jacents du *Cimetière marin* :

*Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Après d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur ! (str. 8)*

Mais Vera-Eurydice, par le pouvoir purifiant et revivifiant de la mer, finit par remonter à la surface et renaître (le Docteur est-il ici son Orphée ?), comme le poète chez Valéry. Le vers cité au début du roman, « *Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !* », ne prend toute sa signification qu'à la fin, à l'avènement de la Révolution Cubaine qui vient à la rencontre de Vera jusqu'à Baracoa et la pousse à réagir. L'accouchement de la cousine Capitolina (en 1917), par « *misteriosa asociación de recuerdos* » (p. 291) avec la mer de Sète, et le compte à rebours des coups de canon des forteresses de Saint-Petersbourg et de La Havane en étaient des préfigurations symboliques. Le cri de l'héroïne depuis sa fenêtre, en 1959 (« ¡Viva la Revolución ! »), annonce d'une nouvelle ère, pourrait alors correspondre à l'exclamation poétique implicite (non citée) : « *Non, non !... Debout ! Dans l'ère successive !* » (str. 22). Les trois dernières strophes du poème viennent ainsi nourrir la métaphore de la mer comme allégorie de cette régénération, non plus des histoires personnelles, mais de l'Histoire que sont les révolutions, cycle de plat et tempête, selon le “vent” :

*Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs ! (str. 24, derniers vers).*

La mer symbolise alors l'unité du temps et de l'espace à travers les pays et les âges : universelle, la même en tous lieux (de la Caspienne à l'Atlantique) et pour tout le monde, trait d'union entre les cultures, avec pouvoir de résistance au temps qui passe, mais passeuse de relais entre les époques.

Le constant aller-retour effectué entre *Le Cimetière marin* et La CP nous permet ainsi de dégager quelques traits hypertextuels de la fonction de la référence carpentérienne : les citations du poème permettent au critique (et suggèrent à un lecteur idéal, total) de passer d'une œuvre à l'autre par cette sorte de *lien hypertexte* qu'elles suggèrent. Le lecteur perçoit un signal, facultatif, balisant un “ailleurs du texte” où il est invité, qui à son tour le ramène vers le récit, non seulement au lieu de départ, la citation, mais aussi à une ramification d'autres points de contact, comme on l'a vu. Chaque occurrence semble “réactiver” le lien et offre la possibilité de s'y évader, d'approfondir. Ce n'est

certes qu'une potentialité qui sous-entend un "Lecteur" virtuellement au moins aussi cultivé que "l'Auteur" et très actif, comme pour toutes les références que nous avons analysées dans ce travail. Mais, si la réalité pratique de la lecture l'exclut généralement, elle accrédite le sentiment d'une profondeur supplémentaire du texte.

Ce premier *hypertexte*, en somme un ensemble de liens-passerelles vers un autre texte "actif" pour le sens de l'œuvre, n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres, riches en signification, dans le roman. Nombre de précédentes analyses que nous avons menées pourraient être réinterprétées sous l'angle de cette approche hypertextuelle : elle s'applique en fait à toute œuvre d'art plusieurs fois citée ou évoquée dans La CP, ce qui est extrêmement fréquent, comme le prouvent nos recensements d'occurrences en annexe. Car, au-delà des référents strictement textuels (écrits littéraires en tous genres, poèmes, romans – *Guerre et paix*, *La Montagne magique* –, pièces de théâtre – *Hamlet*, *Mariana Pineda*, *Les Sept contre Thèbes* –, traités – *Lettres sur la danse* de Noverre, *Traité de la peinture* de Léonard –, mémoires – Karsavina), nous pouvons encore étendre métaphoriquement la notion d'*hypertexte* à son corollaire technique, l'*hypermédia*¹, qui fonctionne de la même façon mais en renvoyant à tout élément qui relève de l'audiovisuel : une image, un graphique, un fichier son ou une vidéo, en informatique ; un ballet, un tableau, une œuvre musicale, une sculpture ou un film, dans le roman de Carpentier.

1.3.2. *Tristan et Isolde* : Mort et résurrection wagnériennes

Convoquons donc un exemple musical pour cette analyse de l'*hypermédia* : les quatre références à l'opéra *Tristan et Isolde* de Wagner (1865) qui, tel l'exemple précédent, se répartissent dans le récit (I^{ère}, IV^{ème}, V^{ème} et VII^{ème} parties), comme pour en consolider l'armature. On ne peut s'empêcher à nouveau, s'agissant de Wagner, de reconsidérer le terme de *leitmotiv* en l'appliquant métaphoriquement à La CP, transformé en motif littéraire.

Tristan et Isolde y est associé aussi bien à Enrique qu'à Vera, non pas,

¹ « L'extension du principe précédent au traitement de blocs d'information qui contiennent aussi bien du texte écrit qu'un son enregistré ou une image, fixe ou animée, a permis d'intégrer les hypertextes à des entités plus vastes, les *hypermédias*. Un *hypermédia* est un système informatisé de traitement capable d'associer instantanément à un mot, à une image ou à un son un autre mot ou un texte quelconque, une autre image, animée ou non, un autre son, un air de musique ou une parole enregistrée. » (Alain VUILLEMIN, « Hypertexte », DITL, *art. cit.*)

paradoxalement, à propos de leur couple, mais pour symboliser le parallélisme troublant de leurs histoires d'amour respectives d'avant leur rencontre : Jean-Claude pour Vera, Ada pour Enrique. La première citation du *Tristan* ponctue d'abord la liaison passionnelle d'Enrique avec Ada, une union logiquement placée sous le signe d'Orphée, de la musique : ils se rencontrent, nous l'avions vu, au cabaret à la mode à Paris, *La Cabaña Cubana*, où Ada étudie les rythmes cubains. Puis ils écouteront les opéras de Bayreuth à la radio, *Tristan* en particulier (La CP, p. 195), en faisant l'amour. Le mythe semble assez banalement sollicité pour symboliser leur union charnelle passionnelle et leur « oubli » du monde (p. 194). Pourtant, cette invocation lyrique prête à la fois profondeur et aura tragique fatale à leur amour : elle la marque dès son prélude du sceau de la mort, comme un pressentiment. Inversant encore le mythe où c'est d'abord Tristan qui meurt¹, puisque Ada disparaîtra à Berlin, la mort de l'amante provoque le désespoir et l'anéantissement du Cubain qui lui survit difficilement. Il arrive en effet trop tard, comme Isolde qui voit Tristan mourir dans ses bras², et s'éteint à son tour sur son corps dans ce chant final d'extase d'Amour et de Mort ou de "Mort de l'Amour", la *Liebestod*, que Carpentier prend soin de mentionner (p. 494).

Tels les héros de la légende et de l'opéra, Enrique et Ada sont liés d'un amour à la fois fusionnel et fatal : « cantata a dos voces » (p. 194) qui renvoie bien sûr au long duo d'amour chanté par Tristan et Isolde au second acte de l'opéra de Wagner ; étreintes au rythme d'un « lentísimo tempo » (p. 195) qui est celui du motif du désir wagnérien, introduit dès le Prélude du *Tristan*. Véritable révélation de la Femme pour Enrique (« hallazgo de una Mujer », p. 196, et même « epifanía de la Mujer », p. 403), Ada, au court prénom biblique, cette divine « Quien », toujours avec majuscule, comblait le vide de son existence en lui donnant un sens, au point de se confondre avec lui³, en une union presque mystique, comme liés par le philtre d'amour. La séparation, comme dans l'amour courtois de la légende où elle équivaut à la mort, sera donc fatale pour Enrique :

¹ ...comme Vera inversait l'histoire d'Orphée et Eurydice en allant chercher Jean-Claude aux enfers, mythe d'ailleurs à nouveau présent ici mais dans son ordre rétabli : Enrique-Orphée insiste sur la perte de son Ada-Eurydice, « Quien en sombras y en silencio se hubiese abismado en una noche sin término » (La CP, I, 10, p. 218).

² Wagner reprend l'Iseult de la légende médiévale troubadouresque du XII^e siècle. Nous détaillons l'argument du livret de *Tristan et Isolde* en Annexe II.3.2.

³ « dejar de ser para encarnarme en ti » (La CP, p. 194) ; « Jamás hubiese creído [...] que un ser pudiese verse tan totalmente consustanciado en otro. No me bastaba mi piel para delimitar mi contorno » (p. 217) : voir *supra*, en Première Partie, le chap. II.3.1.1. Parallélismes amoureux..., p. 261. Chez Wagner, "Ich Isolde, Du Tristan..." (Acte II), les deux amants semblent échanger sexe et nom : "Moi, Isolde", dit Tristan, ajoutant "Toi, Tristan" et vice versa.

[...] ante el yermo de mi propio cuerpo, puesto en aislada y estúpida unicidad, me alzaba sobre el encogimiento de mi agobio hallándome tan vacío por dentro como vacío hallaba el espacio de mi vivienda. (La CP, I, 10, pp. 216-217)

On retrouve les mêmes motifs chez une Vera cette fois plus logiquement identifiée à Iseult, pleurant son amant mort à la guerre, sacralisé par le même « Quien ». Vera aime Jean-Claude d'un sentiment également mystique, suggéré par les vers du *Cántico espiritual, Canciones entre el alma y el Esposo* de Saint Jean de la Croix qu'il lui a fait découvrir :

*¿A dónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti, clamando, y eras ido.*
(La CP, I, 1, p. 98, repris VII, 38, pp. 683-684).

L'image de la "blessure" d'amour de l'amour courtois s'y retrouve, prolongée par un autre vers du même saint Jean de la Croix déjà rencontré dans notre analyse, répété par Vera : « *Vivo sin vivir en mí* »¹ (La CP, pp. 290 et 303). Vera, la sacrifiée, comme l'Élue du *Sacre du printemps* qu'elle répète alors à Paris, mais aussi amante abandonnée puis veuve de Jean-Claude, ne fait que gloser cette strophe en affirmant :

[...] no veía a la que iba a morir, sino a la que padecía en vida. (La CP, II, 16, p. 309).

Cette vie en mourant, ou bien cette mort en vie, conséquence de la séparation d'avec Dieu dans le poème mystique, ou de la séparation des amants Tristan et Iseult dans la légende, est aussi celle de Vera, d'abord associée à Isolde par Enrique. Il se promène le soir avec elle, à la Havane, admirant les bateaux qui lui évoquent les romans d'aventure du XIX^e siècle, tandis qu'il attribue à sa compagne la référence au vaisseau du *Tristan* (La CP, p. 391). Métaphore de ce héros lunaire marqué par la tristesse – Tristan/Tantris(te)² – et la mort, ce « bateau nocturne » renvoie à l'esquif du premier acte entre vie et mort où Isolde est tentée par le meurtre de Tristan, suivi de son suicide, grâce au philtre de mort (*Todestrank*) subrepticement remplacé par Brangaene (la nourrice) par le philtre

¹ La strophe complète du *villancico*, connue de tous et omise dans le roman, mérite pourtant, encore une fois, une attention particulière, projetant implicitement toute la richesse de sa signification : « *Vivo sin vivir en mí, / y de tal manera espero, / que muero porque no muero* ». Voir nos précédents commentaires en Deuxième Partie, p. 360.

² Tantris(te) est son autre nom expliqué par la tristesse de la mort de sa mère lors de l'accouchement.

d'amour (*Liebestränk*) qui cause l'aveu et l'union des amants dont la mort sera consommée au troisième acte quand Isolde vient en bateau à voile noire (et non à blanche voile salvatrice) pour mourir sur le corps de son ami. Mais, outre la couleur de la voile funèbre, « nocturne » réfère aussi au thème capital de l'hymne à la « Nuit » du second acte à la faveur de laquelle les amants adultères se rencontrent malgré les mises en garde répétées de Brangaene, éteignant même les flambeaux, qui amèneront leur fatale découverte par la cour et le roi¹.

Enrique pense-t-il à son rival mort, Jean-Claude, qu'il soupçonne Vera de regretter nostalgiquement ? En tous cas, elle-même, à Baracoa où les souvenirs de Jean-Claude disparu reviennent nombreux (« otra sombra de mi pasado », p. 640), se réapproprie l'opéra wagnérien :

[...] los días del ocio se llenan de [...] audiciones de largas obras musicales – *Tristán entero ¿por qué no? [...]* (La CP, VII, 37, p. 667).

À l'heure de tous les bilans, du recueillement et de la méditation, la musique de Wagner apparaît propice à la sorte de catharsis dont Vera a besoin : une purge des traumatismes et des passions, une cicatrisation des blessures de l'âme, pour pouvoir lentement renaître. Sacralisation musicale qui nous fait comprendre, a posteriori, l'offuscation de Vera en apprenant l'utilisation de la *Liebestod* de *Tristan et Isolde* comme fond musical d'une publicité pour du papier hygiénique (p. 494), ironiquement rapportée par José Antonio, publicitaire frustré et provocateur, dans une quatrième et ultime référence à cet opéra de Wagner dans le roman².

¹ On créditera encore Carpentier de cohérence, d'une recherche de "surdétermination" référentielle encore marquée du signe de la mort puisque l'autre vaisseau évoqué par Enrique est celui de *La Gioconda* (1876) de Ponchielli, opéra peu joué dont l'air le plus célèbre est « *Suicidio !* », le suicide de l'héroïne. Voir Annexe II.3.2.

² *Tristan* n'est pas le seul bien sûr, et nous avons déjà parlé des autres opéras de Wagner cités dans La CP. Nous renvoyons à nos précédentes analyses et à l'Annexe II.3.1. et II.3.2. Signalons simplement que *Les Maîtres Chanteurs* et *Tannhäuser* ont en commun avec le *Tristan* la profonde empreinte de l'amour courtois, passionnel et contrarié, où l'amour est la valeur suprême pour le héros chevalier et musicien : Walther conquiert finalement la main d'Eva en gagnant le concours poétique des « Maîtres chanteurs ». *Tannhäuser*, quant à lui, contraint à l'exil et au pèlerinage pour avoir perturbé la tradition du concours de chant courtois pour la main d'Elisabeth, meurt à son retour, comme Isolde, sur le corps de sa bien-aimée : cette œuvre exalte, comme dans *Tristan*, le sacrifice et la rédemption par l'amour, tout comme *Le Crépuscule des dieux* où la walkyrie Brunehilde se sacrifie en incendiant le Walhalla, demeure des dieux où règne son propre père, pour permettre l'avènement des hommes et de l'amour sur terre.

I.3.3. De l'hypertexte généralisé pour un « art total » ?

Valéry et Wagner, qui à eux seuls évoquent toute une mosaïque d'arts, poésie, danse et musique, nous ont permis d'explorer tout un pan de l'omniprésente thématique Mort-Vie ou Mort et Résurrection, axe structurant et même directeur du roman, comme nous l'avons dit, annoncé dès le titre par la légende même du *Sacre du printemps*. Leurs œuvres mettent aussi en rapport deux mythes fondamentaux, représentatifs des liaisons amoureuses respectives des deux héros : ainsi, la référence culturelle permet de revisiter des thèmes très convenus tels l'amour et la mort en leur donnant une épaisseur novatrice, tout en les présentant par la médiation de l'art. Ce roman, qui fuit la psychologie de la tradition bourgeoise, la récupère à travers les images mentales, culturelles, des héros, qui viennent systématiquement figurer, métaphoriser, approfondir ou bien universaliser le propos.

Nous ne sommes bien sûr pas la première à percevoir dans un roman de papier, un livre traditionnel donc, une pratique hypertextuelle comme *anticipation* de la révolution informatique engendrée par l'Internet ou préfiguration de "l'hyperlittérature" :

On peut imaginer dans le domaine de l'écriture littéraire des applications faisant appel à la démultiplication des parcours possibles, aussi bien dans la phase de lecture que dans la phase d'écriture. Des œuvres multiples comme les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau ou *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino en seraient l'anticipation sur papier¹.

Les ouvrages, séminaires et colloques qui traitent de l'hypertexte – Paris VIII possède un laboratoire pionnier sur le thème, le département Hypermédia fondé par J.-P. Balpe, et plusieurs universités espagnoles s'y intéressent sérieusement aussi² – nous livrent de nombreuses illustrations du "fonctionnement hypertextuel" dans beaucoup d'œuvres littéraires³. Jean Clément écrit ainsi :

Cette écriture hypertextuelle était déjà en germe dans les pratiques de bon nombre d'écrivains. Le support informatique ne fait que lui offrir un nouvel espace où s'épanouir. Les généticiens du texte nous ont appris que l'écrit imprimé et ses caractéristiques (unicité, linéarité, fixité, finitude, etc.) n'était que la partie émergée d'un processus intellectuel de création beaucoup plus

¹ Jacques ANIS, « Hypertexte », DITL, *art. cit.*

² Nous renvoyons notamment à deux ouvrages très instructifs : María José VEGA [ed.], *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Marenostrum, 2003 et María Teresa VILARIÑO PICOS et Anxo ABUÍN GONZÁLEZ [dirs.], *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid, Arco/Libros, 2006.

³ Parmi les "précurseurs" de l'hypertexte littéraires, les noms de Borges, Calvino et Joyce, par exemple, reviennent souvent.

complexe. S'appuyant sur les travaux des spécialistes de Stendhal, J.-L. Lebrave montre comment ce dernier anticipait sur les dispositifs hypertextuels dans ses pratiques intellectuelles¹.

En effet, cette évolution vers l'hypertexte, dont les maîtres mots sont l'*interactivité* avec le lecteur et la *non-linéarité* de la lecture, n'est pas extérieure à la littérature² : l'interactivité avant la lettre est une préoccupation très ancienne des auteurs et nombre de procédés ont été inventés pour y parvenir. La référence culturelle carpentiérienne en est indubitablement un, à notre sens, tant le degré de participation du lecteur doit être élevé pour qu'elle puisse opérer pleinement dans le texte : c'est en quelque sorte, pour nous, l'appel d'un "auteur-lecteur", non pas exactement tel que le définissent les concepteurs d'hypertexte où le lecteur choisit des parcours narratifs et construit l'histoire autant que l'auteur, mais du moins un lecteur qui construit le sens au prix d'une implication forte, en *activant* les références, sans quoi le texte resterait plat, sans relief, sans les nombreuses subtilités potentielles qu'il contient pourtant. En effet, souvent très codée, la référence n'est que l'extrémité apparente dans le récit d'un fil conducteur vers un autre monde, qu'il appartient au lecteur de suivre ou non, ce qui, pour le *lien hypertexte* informatique (le mot hyperlien, le bouton ou l'icône), se dirait connexion "*activable*" ou non. Ce fil sert à condenser dans le texte une richesse culturelle souvent très symbolique et signifiante pour le roman : par exemple, la confrontation du poème entier du *Cimetière marin* avec le roman n'est certes pas indispensable à la parfaite compréhension du récit, mais elle offre un éclairage nouveau et une vision toute différente du texte à qui s'y intéresse.

La référence culturelle fonctionne aussi par "emboîtements", au moyen d'indices volontairement plus ou moins explicites guidant ou non le lecteur vers la compréhension de la relation entre les unités d'informations. Chaque lecteur en aura donc une compréhension différente. Le roman permet ainsi une pluralité de lectures, selon les intérêts particuliers de chaque lecteur. La référence à l'Elseneur d'*Hamlet* que nous avons évoquée, renvoyant à la mer, à la mort, à l'exil de Vera,

¹ Jean CLÉMENT, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », in J.-P. BALPE, A. LELU et I. SALEH [coords.], *Hypertextes et hypermédias : Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995, consulté en version électronique.

² On peut tenir l'interactivité pour une qualité intrinsèque de toute littérature. Par ailleurs, l'hypertexte de Genette n'est pas non plus opposé au concept informatique, mais en est au contraire expression d'une des modalités. Comparant les deux acceptions, Jacques Anis écrit : « un hypertexte est la réécriture décalée d'un texte antérieur nommé hypotexte, en ce sens *Ulysse* de Joyce est un hypertexte de l'*Odyssée* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier un hypertexte du *Robinson Crusoe* de Daniel de Foe. Il y a là plus qu'une simple coïncidence verbale, car l'hypertexte est de nature à permettre un processus de réécriture généralisée. » (« Hypertexte », DITL, *art. cit.*).

en est un bon exemple. Elle offre, en outre, divers niveaux d'entrée et un parcours de lecture propre à chaque lecteur et à ses connaissances ou recherches : stimulant l'activité interprétative du récepteur, elles permettent donc une forme d'interactivité et incitent à la digression. Le parcours de lecture qui relie Orphée à Iseult n'aurait pas été possible sans notre approfondissement sur Wagner et Valéry. La lecture n'est pas seulement active, elle devient créative.

Tout au long de ce travail, nous avons cherché à montrer que le texte carpentierien est le lieu d'un véritable dialogue, non seulement entre plusieurs textes, mais entre plusieurs arts dont la littérature. Ce dialogue est souvent impossible à reconstituer par l'acte de lecture banal, car il suppose une "navigation" constante entre le roman et une bibliothèque conséquente (pour ne pas dire une discothèque, une vidéothèque...). Mais tout un univers de riches interprétations s'ouvre dès que l'on prend la peine d'examiner les hypotextes ou plus généralement les référents culturels. Le seul phénomène d'intertexte devient donc insuffisant pour le qualifier, c'est pourquoi la notion d'*hypertexte* moderne, voire d'*hypermédia*, plus ouverte, développées avec Internet, nous semblent plus métaphoriquement adaptées à la somme de connaissances encyclopédiques brassées par Carpentier. Car, selon l'inventeur même du concept, Ted Nelson (1965), l'*hypertexte* ne fait que révéler le mode de fonctionnement de notre pensée, faite de détours, de réseaux, d'associations et d'entrelacs... particulièrement développés chez Carpentier ! N'oublions pas que les théoriciens de l'*hypertexte* s'inspirent, pour le définir et le faire évoluer, de la notion de « *rhizome* » développée par Deleuze et Guattari¹ : un riche et complexe réseau à ramifications et points de connexion multiples en divers endroits du texte dont nous suivons les pistes pour construire le sens dans le récit, échappant à la

¹ Il s'agit du premier chapitre de Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1. Introduction : Rhizome, dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, pp. 9-37, initialement publié comme texte autonome en 1976 chez le même éditeur. Au « livre-racine » classique, privilégiant l'arborescence de sa construction et fortement unifié autour du « pivot qui supporte les racines secondaires » (p. 11), les auteurs opposent le système du « rhizome » sur le modèle du bulbe ou du tubercule, « livre d'autant plus total que fragmenté » (p. 13), et où « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (p. 13). Cette introduction invite à réfléchir sur les deux caractéristiques essentielles que sont la linéarité des pages et la hiérarchisation des contenus modelant notre système de pensée : « Nous sommes fatigués de l'arbre. [...] La pensée n'est pas arborescente » (p. 24). Les textes qui composent le volume entier de Deleuze et Guattari peuvent d'ailleurs être lus dans l'ordre choisi par le lecteur : « Il n'est pas composé de chapitres, mais de "plateaux". [...] Dans une certaine mesure, ces plateaux peuvent être lus indépendamment les uns des autres, sauf la conclusion qui ne devrait être lue qu'à la fin. », disent les auteurs dans l'avant-propos (p. 8).

hiérarchie classique de l'arborescence du raisonnement ou de la démonstration.

L'hypertexte facilite ainsi la communication entre les idées qui circulent dans un vaste tissu littéraire (une "toile"), multipliant les points de vue tout en les unifiant dans un même texte, devenant l'instrument qui permet de résoudre la prolifération des connaissances et la fragmentation du réel impossible à appréhender dans sa totalité.

L'hypertexte suppose, en effet, de découvrir les moyens de mettre en oeuvre des interactions complexes entre fragments qui vont bien au-delà de la simple implication ou des rapports énoncé-commentaire¹.

Cette affirmation de Jean Clément colle parfaitement, pour nous, à la définition du roman de Carpentier.

Bien entendu, le concept d'*hypertexte* est intimement lié à son support informatique, immatériel, qui permet de s'affranchir complètement du carcan de l'agencement linéaire des informations, contrairement au livre. Il a également la qualité d'ubiquité, pouvant se partager en même temps entre plusieurs lecteurs. Notre utilisation du concept reste encore une fois métaphorique et limitée par rapport à la liberté révolutionnaire apportée par la technique et ce nouveau mode d'organisation de la pensée, mis à profit dans l'*hyperfiction*² par exemple (qui a aussi ses limites, d'ailleurs). Mais la référence culturelle chez Carpentier tend néanmoins, nous avons essayé de le montrer, vers une rupture du mode linéaire de lecture – nous parlons ici des lectures postérieures à la première qui, elle, est forcée de s'attacher à l'histoire, elle-même non forcément présentée chronologiquement dans le récit – créant plutôt de véritables *cheminements* ou *parcours* de lecture "culturelle" à travers tout le roman : un voyage voire une dérive, une déambulation, une *navigaton*, une « divagation », comme dirait Mallarmé³.

La lecture projetée, enfin, vers un contenu culturel pléthorique, inépuisable, difficile à maîtriser, qui en langage informatique pourrait s'appeler "base de données". Or, le trait caractéristique principal de l'hypertexte, toujours selon Ted Nelson, est sa discontinuité par le saut : déplacement inattendu de la position de l'utilisateur dans le texte, ce que la référence culturelle nous invite concrètement à

¹ Jean CLÉMENT, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discoursivité hypertextuelle », in J.-P. BALPE, A. LELU et I. SALEH [coords.], *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995, consulté en version électronique.

² La "littérature hypertextuelle", appelée aussi *hyperfiction*, apparue dans les années 1980, renvoie strictement à la littérature électronique : le support de lecture informatique en est indissociable.

³ C'est le titre d'un de ses ouvrages majeurs, *Divagations* (1897).

faire, en suivant le fil de ses occurrences, lorsque nous voulons l'analyser dans sa totalité, comme ce fut le cas pour *Le Sacre du printemps*, *Le Cimetière marin* ou *Tristan et Isolde* dans La CP. La linéarité de la lecture est brisée au profit d'une approche transversale selon d'autres logiques que l'enchaînement narratif proposé, dans l'unique perspective du critique littéraire, évidemment (le lecteur néophyte, répétons-le, lira le roman dans l'ordre des pages s'il veut en comprendre l'histoire).

Mais la notion d'hypertexte nous permet toutefois de concevoir La CP comme une sorte d'architecture virtuelle, non visualisable, non globalement perceptible, du monde de l'Art dont la fragmentation apparente ne doit pas faire oublier l'unité profonde, les correspondances : véritable "système des arts", interconnexion entre disciplines, ces références culturelles font tendre vers l'universel et expriment "l'infini culturel de l'homme", peut-être la seule transcendance.

II. L'ART ET LE SACRE : LA RELIGION DE L'ART

À propos de la relation amoureuse entre les deux héros de La CP que nous avons discutée en Première Partie, Françoise Moulin-Civil estimait que l'on observe :

[...] le transfert du discours amoureux vers d'autres objets clairement désignés : la Danse et la Musique, la Révolution aussi¹.

Parmi les « avatars de l'Amour » qui mobilisent, selon la chercheuse, l'énergie vitale des héros, on trouve donc les arts. Suivant un raisonnement semblable, nous pourrions parler aussi d'une sorte de « transfert » du discours ou du sentiment religieux traditionnel des personnages vers les arts, ou plutôt vers un culte de tous les arts qui suscitent chez les héros une ferveur indiscutable.

On assiste ainsi à une sacralisation systématique des arts dont on observe les mêmes manifestations symboliques que dans l'« administration du sacré » qu'est la religion traditionnelle d'un dieu, en particulier chez Vera, comme nous allons le développer : une ou des divinités, sur lesquelles portent la foi des fidèles (Pavlova puis Mercé, ou simplement un « principe supérieur » dont Vera reconnaît la transcendance) ; des ministres ou officiants (les prêtresses Madame Christine puis Vera elle-même) ; un rituel (règles de conduite, pratiques culturelles ou prescriptions « religieuses » que nous détaillerons) ; et enfin, des représentations (croyances, mythes, images, icônes...). Il semble que Carpentier, comme son héroïne Vera, soit un mystique de l'Art, un art sans doute élitiste, mais qu'il rêve communicable à tous.

C'est une conception qui nous intéresse particulièrement dans la perspective de « l'œuvre d'art totale » explorée tout au long de cette Troisième Partie, puisque la religion de l'art est indissociable du *Gesamtkunstwerk* wagnérien et de la « synthèse des arts ». À propos de l'alliance des arts dans le Romantisme, celle rêvée par Wagner notamment, Denis Bablet souligne en effet cette dimension spirituelle :

Cette évolution se fait sous le signe [...] de la nostalgie des paradis perdus, et du rêve d'un nouveau culte, d'une exaltation du spirituel et du lien entre les hommes. Ce n'est pas un hasard que le sonnet des « *Correspondances* » commence par « *la nature est un temple où de vivants piliers* » et que la religion – non pas le christianisme – est très souvent présente, au moins en filigrane, dans les écrits théoriques de Richard Wagner².

¹ Françoise MOULIN-CIVIL, « Le discours amoureux dans *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier : évacuation et transfert », *art. cit.*, p. 175.

² Denis BABLET, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », in Denis BABLET et Elie KONIGSON [coords.], *L'Œuvre d'art totale*, *op. cit.*, p. 20.

Cette conception de l'art comme religion, destiné à exprimer les manifestations du sacré, s'explique par le modèle esthétique même du compositeur allemand :

Wagner haïssait le théâtre réduit au divertissement et à la frivolité, il voulait restaurer le théâtre antique, tel qu'il existait dans l'ancienne Athènes, qui avait un **caractère social et religieux, civique et sacré**. Peut-être songea-t-il aussi aux mystères du Moyen Âge. Avec *Parsifal* (1857-1882) il créa un festival scénique sacré (*Bühnenweihfestspiel*) qu'on ne devait représenter que sur la scène de Bayreuth, en aucun cas ailleurs ni comme simple amusement. Pourtant, en 1913, les héritiers de Wagner outrepassèrent ce vœu, et offrirent *Parsifal* à la vénération de tous ceux qui ne pouvaient faire le pèlerinage de Bayreuth. C'est donc à un **art idéaliste et mystique** qu'aboutit l'œuvre de Wagner. Après avoir assisté à la représentation, nous vivons dans une sphère supérieure, nous nous sentons portés à **la prière, au recueillement, à une exaltation religieuse** très vague, mais intense¹. (nous soulignons)

Carpentier, dans son *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949), se fait admirateur de ce Wagner « capaz de reavivar y proyectar hacia el mañana los grandes mitos de la cultura europea », et dont l'œuvre « fue síntesis de una cultura »² :

Hoy no podemos considerar con ironía la **Religión del Arte** de Wagner. Ante una cultura europea que ha perdido la fe en sus mitos, comprendemos que era mejor haber tenido una **Religión del Arte**, que no haber tenido ninguna. Sin una fe probada en la trascendencia, en la utilidad de lo que se hace, el artista acaba en fabricante de encajes, girándulas y flores artificiales³.

Il propose même la mission suivante de l'artiste (la sienne, comme écrivain, donc), fondamentale pour l'ensemble de notre étude :

Hay que realizar con lo latinoamericano algo semejante a lo que Wagner realizó con lo romántico y lo alemán⁴.

Il nous semble qu'à sa façon, La CP témoigne de ce mysticisme des arts et du culte de la Beauté, qu'on trouve déjà chez le symboliste Mallarmé⁵ et plus tard chez Valéry, auteurs très présents dans le roman, nous l'avons vu. À la fin d'*Eupalinos* de Valéry, par exemple, est défini un principe religieux qui guide la création et la contemplation de la beauté. Un parallèle est instauré entre l'acte humain de création

¹ Marcel SCHNEIDER, « Wagner (Richard), 1813-1883 », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

² Alejo CARPENTIER, *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, rééd. in *Materiales de la Revista Casa de las Américas*, op. cit., p. 136. Pour une réflexion globale sur cet essai de Carpentier, nous renvoyons à Dominic MORAN, « Carpentier 's Wagner: Tristan and Isolde Brought down to Earth? », Glasgow, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 82, n° 2, 2005, pp. 215-240.

³ Alejo CARPENTIER, *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, éd. cit., p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵ Voir Yves YGAUNIN, *Pindare et les poètes de la célébration*, Tome VI, *L'art devenu religion : Leconte de Lisle, Mallarmé*, Paris, Minard, 1997. Il écrit notamment, à propos de Mallarmé : « L'Art devient un sacerdoce qui élève le poète au-dessus de la condition humaine, et le poème devient forme absolue. » (p. V) ; « Mallarmé est donc entré en poésie comme on entre en religion : il y a vécu en "solitaire ébloui de sa foi" ; la poésie a été pour lui "une fête retirée", dont la musique devenait le "plaisir sacré du dernier culte humain dans sa plénitude" » (p. 905).

artistique et l'œuvre suprême du Grand Créateur ou Démonstrateur, modèle de l'homme, qui a organisé le Chaos primitif¹.

Cette sacralisation de l'Art, chez les français Mallarmé, Proust ou Valéry, va puiser, outre Wagner, dans une tradition philosophique allemande qui remonte au XVIII^e siècle, de Kant à Nietzsche puis Heidegger en passant par Hegel et Schopenhauer. En effet, en introduction de son analyse du paradigme allemand de la « théorie spéculative de l'art », Jean-Marie Schaeffer² rapporte les déclarations de Valéry évoquant ses débuts de poète à la fin du XIX^e siècle :

Nous avons eu [...] la sensation immédiate qu'il s'en fallait de fort peu qu'une **sorte de culte**, de **religion d'espèce nouvelle**, naquît et donnât forme à tel état d'esprit, quasi mystique, qui régnait alors et qui nous était inspiré ou communiqué par notre sentiment très intense de la valeur universelle des émotions de l'Art. Quand on se reporte à la jeunesse de l'époque, [...] on observe que toutes les conditions d'une formation, d'une **création presque religieuse**, étaient alors absolument réunies. En effet, à ce moment-là régnait une sorte de désenchantement des théories philosophiques, un dédain des promesses de la science [...]. Les religions avaient subi les assauts de la critique philologique et philosophique. La métaphysique semblait exterminée par les analyses de Kant³. (nous soulignons)

Cette conception religieuse de l'Art chez Valéry se retrouve bien sûr dans *L'Âme et la danse*, qui finalement résonne dans La CP bien au-delà de la seule épigraphe empruntée. Reprenant l'idée platonicienne de l'Art comme médiation vers le Divin⁴, du Beau comme révélation de l'Être au sein du sensible, provoquant « l'exaltation artistique », Valéry fait dialoguer ainsi les spectateurs des danseuses :

- ÉRYXIMAQUE : Ne crois-tu pas que la pensée des Immortels soit précisément ce que nous voyons, et que l'infinité de ces nobles similitudes, les conversions, les inversions, les diversions inépuisables qui se répondent et se déduisent sous nos yeux, nous transportent dans les connaissances divines ?

¹ Socrate affirme, quelques pages avant la fin d'*Eupalinos* : « Or, de tous les actes, le plus complet est celui de construire. Une œuvre demande l'amour, la méditation, l'obéissance à ta plus belle pensée [...]. Voyons donc ce grand acte de construire. Observe, Phèdre, que le Démonstrateur, quand il s'est mis à faire le monde, s'est attaqué à la confusion du Chaos. » (Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l'Architecte*, *op. cit.*, p. 120).

² Jean-Marie SCHAEFFER, « La religion de l'Art : un paradigme philosophique de la modernité », in Michel ESPAGNE et Jacques LE RIDER [dirs.], *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, Paris, *Revue Germanique Internationale*, 2/1994, PUF, pp. 195-207.

³ Paul VALÉRY, « Propos sur la poésie », in *Œuvres*, I, Gallimard, 1957, p. 1381, cité par Jean Marie SCHAEFFER, « La religion de l'Art... », *art. cit.*, p. 195.

⁴ Dans son article « L'espace de la danse ou la fiction de l'espace. Quelques remarques programmatiques sur Mallarmé », Zsuzsa SIMONFFY écrit : « Nous avons évoqué le divin, parce qu'il est courant de voir, depuis Platon, la danse sous le jour de la représentation spatiale du mouvement de l'Esprit qui veut retrouver la divinité. D'après ses idées, à l'origine de la danse, se trouve le divin. Avant de devenir mouvement elle est signe », in Alain MONTANDON [dir.], *Écrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. Littératures, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1999. Jean-Marie Schaeffer, que nous venons de citer ici, indique également les auteurs grecs Pindare ou Démocrite.

- PHEDRE : Qu'il est pur, qu'il est gracieux, ce petit temple rose et rond qu'elles composent maintenant, et qui tourne lentement comme la nuit !... Il se dissipe en jeunes filles, les tuniques s'envolent, et les dieux semblent changer d'idée !...
- ÉRYXIMAQUE : La divine pensée est à présent cette foison multicolore de groupes de figures souriantes ; [...]
- SOCRATE : [...] Une simple marche, et déesse la voici ; et nous, presque des dieux !¹

Jean-Marie Schaeffer nous rappelle que le symbolisme du XIX^e siècle finissant, à travers la référence à Kant de Valéry, ne fait que reprendre les affirmations de la “révolution romantique”, qui vit une même crise des fondements philosophiques (et plus largement spirituels) un siècle plus tôt, « l'expérience d'une désorientation existentielle, sociale, politique, culturelle et religieuse », d'une part et, d'autre part, « la nostalgie irrépressible d'une (ré)intégration harmonieuse et organique de tous les aspects d'une réalité désormais vécue comme discordante, dispersée et désenchantée »². On croit reconnaître ce qu'exprime Vera face au monde qui l'entoure, cette réalité faite de guerres et dépourvue de sens, figure du désenchantement : elle semble chercher dans la danse une « compensation » qui correspond à cette « nostalgie d'une vie “authentique”, non désacralisée et non aliénée »³.

C'est Hegel (1770-1831) qui créa au départ le terme de “religion de l'art”, en parlant de la Grèce antique⁴. Pour lui, l'art révèle « le Divin, les intérêts les plus élevés de l'homme, les vérités les plus fondamentales de l'Esprit »⁵. Il fonde alors cette tradition allemande mentionnée par Schaeffer, qui fait de l'art « un savoir extatique, c'est-à-dire qu'il révèle les vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes »⁶. Schaeffer résume ainsi son analyse :

Depuis à peu près deux siècles, notre conception des arts est fondée sur une sacralisation de l'œuvre d'art : l'art est une force de révélation ontologique, une connaissance extatique qui nous “sauve” de l'existence inauthentique et aliénée qui est notre lot quotidien. Cette théorie spéculative de l'Art, développée par le romantisme en réponse à la crise de l'ontologie rationaliste provoquée par le criticisme kantien, postule une identité d'essence entre art et philosophie. Reprise et développée par les grands philosophes de la tradition idéaliste allemande, de Hegel à Heidegger, cette conception, qui dote l'art d'une fonction de compensation, s'est répandue peu à peu dans le monde de l'art et a joué un

¹ Paul VALÉRY, *l'Âme et la danse*, *op. cit.*, pp. 143 et 146.

² J-M. SCHAEFFER, « La religion de l'Art... », *art. cit.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ Rainer ROCHLITZ, « Religion de l'art et théorie esthétique en Allemagne », in Michel ESPAGNE et Jacques LE RIDER [dirs.], *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, *op. cit.*, p. 209.

⁵ Friedrich HEGEL, *Esthétique*, Flammarion, 1979, t. I, p. 20, cité par J-M. Schaeffer.

⁶ J-M. SCHAEFFER, « La religion de l'Art... », *art. cit.*, p. 197.

rôle central dans la logique du modernisme artistique.[...]¹.

Parmi les variantes de la sacralisation de l'art, il montre l'importance de la philosophie de Schopenhauer (1788-1860), dont Carpentier nous semble aussi particulièrement imprégné :

le pessimisme schopenhauerien est inconcevable sans la **compensation** que procure **l'extase esthétique, véritable rédemption** qui permet à l'homme d'échapper aux malheurs de la volonté de vivre : aussi n'est-ce pas un hasard si c'est surtout l'idée du **salut par l'art** qui a retenu l'attention des lecteurs et plus généralement du public².

C'est enfin Nietzsche (1844-1900), empreint des idées de Schopenhauer, qui réinterprète la fonction religieuse de l'art, conçu comme expression d'une force vitale élémentaire : l'artiste s'inscrit dans le mouvement même de la « volonté de puissance », puisqu'il la révèle par ses fictions dans un monde où tout n'est qu'apparence, il répète l'apparence pour elle-même. Puisant lui aussi dans les racines grecques de l'art, Nietzsche voit dans la musique et la danse des formes d'expression dionysiaques, capables de transmettre un savoir utile à la communauté par le plaisir et l'extase. Il adhère donc à ses débuts à la conception de "l'œuvre d'art totale" de Wagner, auteur selon lui d'une authentique redécouverte du dionysiaque³ : forme artistique qui permet de percevoir le monde par les pulsions du corps et non scientifiquement au moyen de concepts et de mots.

Inge Baxmann nous rappelle ainsi que le corps et la danse constituent chez Nietzsche le fondement d'un nouveau mode de pensée et une nouvelle conception de la culture :

Nietzsche s'est demandé s'il était à nouveau possible d'opposer, à une époque moderne désintégrée, une vision susceptible de créer une communauté, via une nouvelle culture de la vie et de la fête. Le mouvement réformateur allemand du début du XX^e siècle reprit cette question à son compte. D'innombrables projets de nouvelle culture de la vie se sont fondés sur Nietzsche pour faire surgir « l'homme nouveau », dans une culture de l'avenir aux fondements quasi religieux. Via le rythme et la danse, il s'agissait de faire renaître les origines dionysiaques à l'époque moderne⁴.

Tout en prenant ces affirmations avec beaucoup de précaution, après la récupération de Nietzsche qu'ont pu faire les nazis, il nous semble qu'elles sont éclairantes à l'heure d'appréhender la fonction de la danse dans La CP. À travers les

¹ *Ibid*, pp. 258-259.

² *Ibid.*, p. 205.

³ Voir Rainer ROCHLITZ, « Religion de l'art et théorie esthétique en Allemagne », *art. cit.*, pp. 209-220.

⁴ Inge BAXMANN, « Nietzsche et la culture du corps et de la danse en Allemagne », in Claire ROUSIER [dir.], *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, op. cit., p. 55.

thèmes du culte de l'art comme *compensation*, de la recherche d'une vérité aux sources grecques de la danse, d'un transfert de sacralité de la religion vers l'art, ou d'une nouvelle forme de communauté moderne, on perçoit donc à quel point Carpentier est imprégné de cette pensée philosophique allemande et de ses développements dans toute l'Europe. C'est sans doute l'expression de sa propre conception d'un « art de vie » qu'il confie à Vera, à laquelle il prête sa voix deux ans avant sa mort.

Pour conclure ce bref panorama du concept de “Religion de l'Art” et de ses répercussions dans La CP, il nous faut encore mentionner l'écrivain qui a sans doute le plus influencé à tous égards l'écriture de Carpentier, du moins dans la perspective des arts qui nous occupe : Proust. Gérard Genette n'hésite pas à affirmer que « Proust avait conçu son œuvre selon le dessein sans ambiguïté d'une expérience spirituelle, et d'une expérience spirituelle achevée », dont le mouvement « n'est pas sans analogie avec celui des grands mythes judéo-chrétiens »¹. Ainsi, dans *La Recherche* :

[...] il y a une longue promesse du Salut, avec ses présages (aubépines de Tansonville, clochers de Martinville, arbres d'Hudimesnil), ses prophètes (Bergotte, Elstir, Vinteuil), son Précurseur (Swann) ; il y a l'extase finale de la Réminiscence, contemplation fugitive de l'éternité, et la certitude de réaliser dans une œuvre ce que Proust appelle lui-même l'Adoration perpétuelle².

Nous verrons, surtout à travers l'expérience de la narratrice féminine, que le mouvement de La CP est assez semblable. Richard Bucknall à son tour souligne le mysticisme de Proust où il perçoit la profonde empreinte de Schopenhauer :

It would appear that Proust was primarily concerned, in “*Le Temps retrouvé*”, with a **religious problem** –that of **spiritual integration** [...]. At the root of “*Le Temps retrouvé*” in an **act of faith**, faith in the belief that spirit must triumph over matter and lead to the integration of the personality, an integration which in turn leads to creative achievement. Artistic creation is the goal of his faith, not personal redemption, so it is fitting to call it a **religion of art**³. (nous soulignons)

L'on ne peut détailler toutes les manifestations de cette religion de l'art chez Proust qui pourrait concerner toutes les disciplines artistiques, la musique et Wagner, bien sûr, mais aussi la peinture, la littérature, etc. Nous ne mentionnerons qu'un des épisodes les plus marquants à ce propos, celui des représentations de La Berma. Jouant *Phèdre*, la seconde fois où le Narrateur la voit dans *La Recherche*, dans *Le*

¹ Gérard GENETTE, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil. Coll. Points essais, p. 65.

² *Ibid.*, pp. 65-66.

³ Richard BUCKNALL, *The Religion of Art in Proust, op. cit.*, pp. 17-18.

Côté de Guermantes, l'attente de l'apparition de l'idole sacrée provoque l'emploi d'un vocabulaire religieux du rituel : « le théâtre même qui lui était consacré comme un autel », « existence absolue », « en retrait du monde de l'expérience courante »¹. Mais l'attente du Narrateur de *La Recherche* était peut-être de nature plus métaphysique encore la première fois, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

Cachée comme **le Saint des Saints** sous le rideau qui me la dérobait et derrière lequel je lui prêtais à chaque instant un aspect nouveau, selon ceux des mots de Bergotte [...] qui me revenaient à l'esprit : « [...] **drame mycénien, symbole delphique, mythe solaire** », la **divine Beauté** que devait me révéler le jeu de la Berma, nuit et jour, sur un **autel** perpétuellement allumé, trônait au fond de mon esprit, de mon esprit dont mes parents sévères et légers allaient décider s'il enfermerait ou non, et pour jamais, les perfections de la **Déesse dévoilée** à cette même place où se dressait sa forme invisible². (nous soulignons)

Les impressions d'Enrique et de Vera sur les apparitions de La Pavlova sur la scène n'en sont pas très éloignées dans La CP, mais un autre épisode caractéristique du roman reste le concert de Paul Robeson à Benicassim que nous avons déjà commenté, dont la dimension spirituelle l'assimile à une sorte de grande « messe » mystique et œcuménique (toutes les langues, toutes les nationalités, toutes les races), de célébration collective où artiste et public entrent en communion :

Pero pronto, **fuesen de donde fuesen**, por la **casi litúrgica repetición** de una frase, se iban sumando al coro, por grupos, como un **“amén” de oficio religioso** : *Join in the fight* [...] Y el nuevo *blues* se nos volvía increíblemente **bíblico**, en este rincón de costa española, evocando al **David, vencedor de Goliath**, que con su triunfante honda descornaría, de paso, al **Becerro de Oro** de Wall Street, acabando con todos los **Leviatanes** del universo. [...] *O brother, don't you pray. / Salvation isn't coming that way...* (La CP, II, 13, pp. 257-258, nous soulignons)

Paul Robeson, symbole de fraternité et d'égalité entre les hommes, tel un Prophète « biblique » – les références à David et Goliath, au Veau d'Or et au Léviathan sont là pour nourrir cette image –, transporte les auditeurs dans son art-religion par son *blues*-prière.

¹ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes, I*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome II, p. 344.

² Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleur, I*, La Pléiade (1987-89, éd. cit.), tome I, p. 435.

II.1. Enrique et le culte de l'art moderne

Les manifestations du sacré dans le rapport à l'art chez Enrique sont beaucoup plus discrètes que chez Vera. Elles sont toutefois importantes pour comprendre la valeur accordée à sa mission d'artiste et la culpabilité qui résulte du non accomplissement de cette dernière tout au long du roman.

Nous avons longuement insisté sur la sorte d'*initiation* expérimentée par Enrique, guidé par José Antonio, pendant la découverte de l'art moderne. Cet ami est présenté comme le Grand Prêtre du Cubisme et de l'avant-garde (« las prédicas de José Antonio », La CP, p. 166) tentant de convaincre le *néophyte* encore très sceptique. Entreprise qui porte ses fruits, le jour de la *révélation*, comme le montre cette citation que nous répétons :

Y, una mañana, **se produjo el milagro**: una naturaleza muerta de **Picasso**, y luego otra de **Juan Gris**, y luego otra, de **Braque**, empezaron a hablarme, me entraban por los ojos y resonaban en mí. Entendí lo que habían querido lograr. (La CP, I, 4, p. 147, nous soulignons)

On notera que la métaphore religieuse du miracle (une révélation supérieure soudaine et spontanée d'une vérité, ici, de la peinture) souligne le *mystère* de cette *conversion*, comme la *grâce* toucherait un élu, provoquant le changement radical inexplicable des opinions esthétiques d'Enrique. La seule observation répétée des œuvres d'art (dans la revue *L'Esprit Nouveau*) en a été la méthode, ainsi qu'une forme de *prière*, conseillée par José Antonio à Enrique comme Pascal aux libertins :

Olvidate del asunto y mira la pintura. Reza, aunque no tengas fe —como aconsejaba Pascal. (La CP, I, 4, p. 147)¹

Le seul pouvoir de l'art est donc à la source de l'évolution du personnage, ce qui finalement est propre de la *sacralisation* que contiennent les rapports du spectateur et de l'œuvre d'art :

Tels les objets de culte destinés à la prière, les œuvres d'art brillent pour nous d'un charme particulier, à la différence des objets ordinaires réels ; elles fondent ainsi, par leur pouvoir éclatant, un sens rehaussé de la réalité, s'ouvrant sur des réalités plus profondes que celles du sens commun et de la science. [...] Dans la culture occidentale, les œuvres d'art semblent être ce que nous avons de plus proche des textes sacrés².

Il faut dire aussi que les peintres d'avant-garde qu'Enrique découvre, surtout

¹ Voir *supra* nos commentaires sur cette même citation en Première Partie, p. 193.

² Richard SHUSTERMAN, *La Fin de l'expérience esthétique*, trad. de Jean-Pierre COMETTI, Fabienne GASPARI et Anne COMBARNOUS, Publications de l'Université de Pau, « Quad », 1999, p. 41, cité par Christohe KIHM, « L'art, la vie et la sacralisation de l'expérience esthétique », in Mark ALIZART et Annie PÉREZ [dirs.], *Traces du sacré. Visitations*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2008, p. 153.

ceux des débuts de l'abstraction, étaient marqués par des tendances spiritualistes fortes, en particulier Kandinsky (qui avait publié *Du spirituel dans l'art*, rappelons-le), Malevitch (suprématisme), et Mondrian (néoplasticisme)¹ : nous renvoyons à nos analyses de la Première Partie sur la façon dont Enrique s'en fait le porte-parole.

Ainsi, jeune *novice* arrivant de Cuba à Montparnasse, qu'il est impatient de découvrir, Enrique est-il aussi impressionné que s'il entrait dans un temple sacré dépositaire de la vérité contemporaine de l'art :

[...] barrio dotado entonces de una **mitología** internacional- donde se alentara un **culto** a la geometría y la exactitud, el maquinismo [...] (La CP, I, 6, p. 166, nous soulignons)

On sait que la désillusion sera grande, même auprès du Maître que représente Le Corbusier, et qu'Enrique errera longtemps sur un mauvais chemin esthétique avant de trouver enfin, après la Révolution, sa *voie*.

¹ Voir Denis RIOUT, « Art abstrait et spiritualité », in *Traces du sacré* [exposition du Centre Pompidou, 7 mai-11 août 2008], Paris, *Connaissance des arts*, Hors-Série n° 360, numéro collectif, 2008, pp. 18-27.

II.2. Vera : religion et rituel de la Danse sacralisée

Le cas de Vera est plus riche et plus complexe. La CP, par sa promesse paratextuelle de « *consagración* », “Sacré” ou “Consécration”, nous annonce d’emblée une manifestation du *sacré* dans le roman à travers la danse, dont le rite du *Sacre du printemps* est évidemment le signe le plus évident. « Signes Sacrés » que Nicolas Roerich, le librettiste, avait également mis en vers quelque temps après la création du ballet :

Nous ne savons pas. Mais eux savent.
Les pierres savent. Même les arbres.
Et ils se souviennent. [...]
Le conte-légende s’est fait
vie. Et de nouveau nous vivons.
Et de nouveau nous changerons. Et de nouveau
nous toucherons la terre.
Le grand “aujourd’hui” pâlera
demain. Mais apparaîtront
les signes sacrés. Au moment
qu’il faut. On ne les remarquera pas.
Qui sait ? Mais ils construiront
la vie. Où donc
sont les signes sacrés ?¹

Mais *Le Sacre du printemps* n’est que l’aboutissement d’une expérience du sacré et d’un processus de sacralisation de la danse que Vera vit depuis petite.

II.2.1. L’école de danse : entrée au couvent

Il y eut d’abord, dès l’enfance, rappelons-le, la *vocation*, à Bakou². En sortant du théâtre où l’héroïne a vu de la danse sur scène pour la première fois, elle vit cette révélation comme une sorte de *hiérophanie*³, qu’elle verbalise par le terme de « vocation » (La CP, p. 638), littéralement appel, sinon de Dieu, d’une transcendance artistique entraînant de « grands changements » intérieurs, qu’elle vit comme une forme de religion. « Yo tengo fe en las vocaciones » (La CP, p. 361), avouera-t-elle, adulte, pour justifier son basculement dans le monde de la danse au prix du renoncement à son existence confortable et toute tracée de petite bourgeoise : foyer

¹ Nicolas ROERICH, *Signes sacrés*, 1915, reproduit dans *Le Sacre du printemps, L’Avant-Scène Ballet/Danse, op. cit.*, p. 10.

² Voir *supra*, en Première Partie, le sous-chap. Vocation et basculement du monde, p. 71.

³ Terme par lequel Mircea ELIADE désigne la révélation, la manifestation du sacré. Cf. *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1965 (1957).

des artistes contre vie médiocre du foyer. C'est une « foi » (« tengo fe ») qui lui demande donc un premier sacrifice de taille, car la dévotion artistique qui s'exprime désormais dans un véritable culte, avec ses idoles, ses rites, ses dogmes et son service, exige la discipline de l'exercice... en réalité une *initiation* et véritable *ascèse*.

La première danseuse idolâtrée par Vera sera bien sûr sa première formatrice, Madame Christine, dont nous avons analysé le personnage, grande *prêtresse* qui l'initie véritablement à la danse et la lancera dans sa carrière. C'est le début de ce qu'elle appellera sa « véritable existence » : en réalité, après cette *conversion* à la danse, une vraie vie de couvent avec *Mère Supérieure* – les rapports de Madame Christine et Vera sont à la fois ceux de maître à disciple et de fille à mère spirituelle révérée, admirée –, *ascèse* – l'exercice quotidien demande effort, sacrifices corporels (alimentaires, esthétiques¹) et hygiène de vie –, et *entrée en religion* avec *vœu de chasteté* : Vera, petite, traumatisée par l'accouchement douloureux de sa cousine, se promet de ne jamais altérer l'esthétique éthérée de la ballerine par une grossesse déformante.

[...] mis condiscípulas me habían enterado de todo lo que puede saberse en materia de procreación humana... Me pareció que el procedimiento inventado por el Señor era bastante feo y brutal, y, por lo pronto, en lo que se refería a mí, **estaba bien resuelta a no someterme a semejante prueba**. Además... ¿quién ha visto nunca parir a una bailarina ? [...] Para alcanzar las cimas de su arte, pensaba yo, la bailarina tiene que **mantenerse casta y pura**, considerando su entrada en el *maillot* como una suerte de entrada en religión. **Se ingresaba en el ballet como se ingresa en el Carmelo**... (La CP, VII, 36, pp. 650-651, nous soulignons)

Le mot est lâché : Vera est entrée au « Carmel ». Être bonne disciple implique la discipline : l'apprentissage, l'entraînement deviennent désormais une véritable obsession pour la petite fille. Son « unique raison de vivre » lui permet de s'abstraire complètement du monde prosaïque, voire profane, qu'elle survole ou ignore, comme dans l'isolement recueilli de la cellule de nonne². Les lancinants et sempiternels

¹ À Benicassim, sur la plage, Vera se protège du soleil tandis que tout le monde autour d'elle bronze, contrainte par ses rôles romantiques à la blancheur éthérée : « Yo estoy cubierta de cuello a tobillos por un vestido de lino que resguarda mi piel de todo bronceado -aunque ganas no me faltan de tostarme-, pues debo pensar en la escena nocturna de *Giselle*, en *El lago de los cisnes*, en *Las sílfides*, donde mal luciría una Wally, un ave de blanca y fantasmal textura, con cara, hombros y brazos de mulata. » (La CP, II, 14, p. 274). Outre le contrôle de son poids et de la couleur de sa peau, la ballerine doit encore surveiller son sommeil et se plier à des horaires de repas et de repos stricts et invariables. On se souvient de la culpabilité de Vera après la soirée passée avec José Antonio, le lendemain d'une ivresse exceptionnelle, et son urgence à faire une *barre* dans son studio de La Havane (La CP, pp. 586-7), pour se régénérer et éliminer l'alcool et tout le mal qu'elle a infligé à son corps, mais aussi comme une sorte de pénitence.

² La conjonction de la référence au Carmel et du refuge salutaire que Vera y trouve nous fait penser à l'héroïne des *Dialogues des carmélites* (1957) de Francis Poulenc (d'après G. Bernanos), Blanche

comptes de temps qui ponctuent le roman en rendent bien compte ; ce sont ses *prières* ou *litanies* quotidiennes : la vie entière de Vera est rythmée par ce rituel des exercices à la barre, répétés indéfiniment pour parfaire la technique.

Notons au passage que Vera ne quittera le “couvent” de Madame Christine que pour en intégrer un autre, celui de Diaghilev comme le fait remarquer humoristiquement la professeure :

Y así fue como, después de pasar una prueba que resultó enteramente satisfactoria, me vi por vez primera en el ámbito mágico de los ballets de Sergio Diaghilev -aquel a quien Madame Christine llamaba, medio en serio, medio en broma: “la Madre Superiora de un Beaterio Coreográfico, situado a medio camino entre la Compañía de Jesús y las Endemoniadas de Loudun¹”. (La CP, VII, 37, p. 663)

Il s’agit d’exercices autant physiques que spirituels d’ailleurs, car, rêvant d’être possédée un jour par le « *daïmon* de la danse »², Vera tend vers la « Transfiguration de la Figure » :

Luego, tras de observar una disciplina ascética, buscar la libertad, el renacimiento del gesto dentro de las limitaciones del tiempo, del compás, hasta lograr la espontánea Transfiguración de la Figura. “ *Me quito las zapatillas para que mis pasos no sean entorpecidos en mi marcha hacia la llama* ” - leíase en los Himnos de Prudencio que Jean-Claude [...] había traducido del latín... Una vez más, caminando hacia la llama que me ardía, me quitaría las zapatillas para que otros las calzaran. Realizarme a mí misma *en los demás y con los demás*. Empezaba a ver claro. Tras del golpe recibido, salía de una *lóbrega noche* (y pensaba nuevamente en quien me había revelado la poesía de San Juan de la Cruz...). (La CP, V, 28, p. 515)

Cette citation, dont nous avons déjà tiré quelques fragments, mérite d’être relue dans sa globalité. Cette réflexion de Vera sur sa *mission* de danseuse et de

de la Force, agressée par le monde extérieur et ne pouvant vivre qu’à l’intérieur du couvent : elle se surpassera dans la foi et y trouvera, prédestinée par son nom de carmélite, la “force” de vaincre ses peurs et d’affronter son destin (elle rejoint ses compagnes sur l’échafaud).

¹ L’affaire des possédées de Loudun est une chasse aux sorcières lancée par le cardinal de Richelieu dans les années 1630, contre le prêtre catholique Urbain Grandier, de la ville de Loudun, en France (dans la Vienne), accusé d’avoir ensorcelé les sœurs du couvent des Ursulines, en réalité pour des motifs politiques de rivalité entre villes. Un procès en sorcellerie fut instruit sur la demande de Richelieu. On procéda à de nombreux exorcismes sur les sœurs, qui durèrent plusieurs mois et parfois plusieurs années. L’histoire inspira plusieurs livres, des films, et même un opéra du Polonais Krzysztof Penderecki, *Les Diables de Loudun* (1969). La transposition de l’anecdote à la compagnie de Diaghilev est assez comique : on l’accuserait (malgré son homosexualité notoire) de passer un pacte avec le Diable et de posséder les danseuses qu’il maintient sous sa coupe ! L’image est toutefois un clin d’œil à l’autre appellation que la troupe reçoit de Madame Christine, « asile de fou » (p. 674) : son histoire est ponctuée de drames personnels ou professionnels, trahisons, hystéries des étoiles ou chorégraphes à la sensibilité exacerbée, à commencer par Diaghilev lui-même.

² Vera n’emploie pas l’expression directement pour elle-même, mais au sujet de son amie Olga qui ne possède assurément pas ce « *daïmon* de la danza » (La CP, p. 514). Pour jouer des parallèles entre les deux héros narrateurs, Carpentier glisse bien sûr le corollaire architectural du *daïmon* : « *Volví a meterse en mí el daïmon de la arquitectura* » (p. 737), dit Enrique après la Révolution cubaine. Quant à l’authentique « *duende* », équivalent espagnol du *daïmon* socratique, il est perçu sans hésiter par Vera chez Antonia Mercé, “La Argentina”, nous y reviendrons plus loin.

chorégraphe, pleine d'espoir en son voyage à Paris pour tenter de diffuser son spectacle cubain, est empreinte de spiritualité dont le message est prêché par le travail et l'exemple. Les deux auteurs invoqués, le mystique espagnol saint Jean de la Croix et le latin chrétien Prudence traduit par Jean-Claude sont là pour l'attester. Nous ne reviendrons pas sur les vers du premier poète, dont la « *noche oscura* » se reflète dans cette « *lóbrega noche* » dont sort Vera. A. Carbón Sierra¹ nous éclaire sur les sources de la citation précise du second (tirée de l'Hymne VI, vers 79-81), mais non sur son véritable rôle dans le récit, autre qu'une simple « preuve de la culture et des conceptions de Carpentier sur la littérature ». Pour nous, en répétant ces vers et surtout en les transposant à sa propre expérience, Vera se compare implicitement ici à l'un des « martyrs » chantés par Prudence, guidé par la foi et chargé de la diffuser coûte que coûte²... Ces deux références associées à Jean-Claude nous suggèrent alors une nouvelle interprétation de ce dernier personnage, considéré comme révélateur en quelque sorte religieux pour Vera. Peut-on nous empêcher de lire dans ses initiales, J.-C. comme Jésus-Christ, un signe de la figure christique du sacrifié (mort au combat) qui fait de Vera, sa veuve, après s'être sentie « *Pietà* » par anticipation à Benicassim³ bien que femme sans enfants, une « *mater dolorosa* » ?

On retrouve ensuite le motif de la danseuse-flamme, développé plus haut à propos de Pavlova, ou du moins la comparaison de la danse elle-même à la « flamme », appel et guide, espoir et réconfort, et surtout but comme Vera l'affirme souvent. On voit bien que la référence à ces deux poètes religieux insiste sur les facteurs communs qu'ils ont avec Vera : tous trois connurent cette « flamme », la révélation, et assurent la propagation du message par la création artistique, poésie ou danse. Mais c'est une « flamme » ambivalente pour Vera : la danseuse est la vestale, la gardienne du précieux feu sacré qu'elle protège, entretient et transmet, mais qui matérialise aussi le châtement si elle faillit à son vœu⁴. Esthétiquement, la flamme

¹ Amaury CARBÓN SIERRA, « La cultura greco-latina en dos novelas de Alejo Carpentier », *art. cit.*

² Une précédente référence de Vera à un autre hymne de Prudence, dédié à la jeune martyre Eulalie (« Olalla », p. 236), torturée à mort à l'âge de douze ans, figure évidemment son propre « martyr » ou « sacrifice » que nous avons déjà évoqué (voir *supra*, en Première Partie, p. 262).

³ « Y ahora, abrazado a mi cintura, me miraba con expresión infinitamente triste, haciéndome sentir un poco madre y bastante *Pietà*. » (La CP, p. 235). L'expression est répétée un peu plus loin : « Por un instante dejo de ser la *Pietà* que quise ser » (p. 275).

⁴ Les vestales, prêtresses de la déesse romaine Vesta, étaient vouées à la chasteté. Les infidèles à leurs vœux étaient enterrées vivantes (la druidesse gauloise de la *Norma* (1831) de V. Bellini, qui cachera sa liaison amoureuse et ses enfants, se sacrifiera elle-même au bûcher). Vera sera cette vestale injustement sacrifiée à la Havane, seulement coupable d'avoir trop pris à coeur sa mission : « Tal vez he pecado por vanidad; tal vez he confiado demasiado en mi talento; tal vez he vivido demasiado exclusivamente por la danza y para la danza » (La CP, p. 597). Sa « descente aux enfers » à Baracoa, telle Eurydice, que nous avons commentée, l'enterre symboliquement vivante.

symbolise aussi cette “ ardeur ” qui consume et enflamme les artistes, “ papillons de nuit ” qui “ brûlent les planches ” mais se brûlent aussi les ailes au brasier fascinant d’une gloire fragile.

La « Transfiguration de la Figure », magnifiée ici par la majuscule, est la faculté d’un Dieu à se métamorphoser, tel le païen Jupiter, ou, plus chrétiennement, à se transfigurer, à prendre figure, tel le Verbe incarné, prenant figure humaine en Jésus mais parfois aussi de jardinier pour Madeleine ou d’ermite pour les disciples d’Emmaüs¹. Mais, comme pour la « flamme », Carpentier choisit soigneusement le terme qui relie l’art à la religion : la transfiguration de l’artiste, du comédien, est cette métamorphose glorieuse et miraculeuse sur scène, dont les danseurs Anna Pavlova et Vaslav Nijinski² sont peut-être les parangons pour le ballet, nous y reviendrons.

La danse est enfin une *foi* qu’elle doit diffuser et transmettre à l’exemple de sa propre professeuse : l’heure est venue pour elle de “ passer le flambeau ”, “ céder le pas ”, ici, les chaussons (« me quitaría las zapatillas para que otros las calzaran »³), pour que d’autres accèdent à la “ grâce ”, dans toute la polysémie du terme. En effet, dans les moments de découragement face à la difficile *élévation* du saut associée à la *grâce* artistique, peut-on s’empêcher de conclure à une recherche de grâce divine ?

Carezco de verdadera gracia, lo sé. (Mi gracia, cuando la tengo, no me viene de duende ni de ángel : es mera imposición, a mi anatomía, de normas académicas bien asimiladas); carezco de *elevación*, lo sé [...]; soy *pesada*, irremediablemente *pesada* [...]. (La CP, II, 16, p. 303)

La *grâce* est là encore un mot charnière entre l’art et le religieux. Le « *duende* » ou « l’ange » sont tout d’abord des termes magiques et religieux pour exprimer cet “enthousiasme” mystérieux de l’artiste, enflammé, inspiré par un dieu “en lui”. Ce « poids » du corps, ensuite, que la danseuse doit arracher du sol et élever vers le haut, lutte quotidienne pour obtenir la légèreté, l’ascension, c’est la condition humaine matérielle et finie face à l’immortalité immatérielle de l’âme ou d’un “au-delà” : la “pesanteur et la grâce”... Quand Vera ne pourra plus ou ne voudra plus danser, dans sa *retraite* de Baracoa (« divina soledad », p. 626), elle n’aura plus son

¹ C’est aussi après sa Résurrection qu’a lieu, sur le mont Thabor, la montagne sacrée, la « Transfiguration de la Figure » du Christ, sa dernière apparition, dans la gloire de sa divinité, à trois de ses apôtres (Pierre, Jaques et Jean).

² Nijinski, chorégraphe du *Sacre du printemps*, fut connu et admiré pour son pouvoir exceptionnel de transfiguration, notamment dans *L’Après-midi d’un Faune* (1912), ou il incarne avec puissance le personnage.

³ Voir notre explication sur le don, la transmission du savoir à ses élèves, connotée par cette « llama que me ardía », voir p. 121.

moyen habituel d'élévation et retombera inéluctablement dans le monde terrestre pesant :

En cuanto a mí, cargo con el peso de mi propio cuerpo como si cargara con un fardo inútil. (La CP, VI, 33, p. 593)

Mais auparavant, comme “croyante pratiquante” inépuisable de la danse, elle aura rempli, après Madame Christine, sa mission d'apôtre ou de “prêtresse” du culte chorégraphique, en initiant à son tour ses jeunes élèves cubaines qui font aussi leur “entrée en danse” avec ferveur, discipline et habit compris : prenant, sinon le voile, les fameux collants, justaucorps et pointes indispensables au cours de danse classique. Vera se désespère d'ailleurs de ne pouvoir retenir ou convaincre la majorité d'entre elles :

Y era la inevitable pregunta del comienzo : “¿Dónde puedo conseguir el *maillot* y las zapatillas, Madame ?” Y era la inevitable frase – para magro consuelo mío – que, al llevarse un día sus ropas de trabajo en un maletín, se creían siempre obligadas a ofrecerme a manera de desagravio : “ Las guardaré como recuerdo. (La CP, V, 25, p. 453)

Tel un adieu à la Mère Supérieure, les jeunes recrues s'échappent en conservant leur tenue (leur défroque ?) comme on garde en souvenir une image du catéchisme ou une médaille de première communion. Dans la société bourgeoise cubaine qui se respecte, la plupart des jeunes filles arrêtent la danse au moment du mariage (« *sé que pronto se me irá, abandonando las mallas por un traje de novia* », La CP, p. 444), signifiant encore que le studio est l'apanage de nonnes vierges entièrement et exclusivement dédiées à leur art, incompatible avec toute autre union ou vie de famille normale...

II.2.2. Du culte marial de “l'étoile” au retour au paganisme primitiviste

On ne peut pas avoir deux religions en même temps, et ce culte de la danse remplace bien la foi traditionnelle que Vera renie, celle de son enfance et de sa culture orthodoxe russe. À part les vocations, elle affirme :

Yo en nada tengo fe -ni siquiera en los iconos de mirada oscura y patética [...]. (La CP, II, 15, p. 301)

Elle conservera cependant toute sa vie une religiosité, un sentiment et un certain comportement religieux encore imprégné du christianisme de son éducation, exprimant finalement en toute occasion son profond sens du sacré.

Enrique raconte par exemple sa surprise lorsque, angoissée par la montée de la

Seconde Guerre Mondiale et les menaces nazies, Vera manifeste le souhait d'aller prier devant les icônes de Sainte Paraskeva et de Notre-Dame de Kazan (pp. 320-21), alors qu'elle ne lui a jamais parlé de religion depuis le début de leur relation. Pour la tranquilliser et supporter l'attente interminable avant leur départ pour Cuba, Enrique la conduit à la cathédrale russe de Saint Alexandre Nevsky, rue Daru à Paris.

De même, bien des années plus tard, une fois coupée du monde de la danse à Baracoa, privée de son exercice quotidien, elle plonge presque naturellement dans l'univers pieux et recueilli de la messe¹, pour retrouver une autre forme de rite et d'énergie spirituelle (musique « sublime », ci-dessous). Bien sûr, ses instincts d'esthète la conduisent avant tout vers la « musique d'église », Monteverdi, Vivaldi, Bach et Brahms², encore une spiritualité artistique donc – Vera restera une esthète jusqu'au bout – :

[...] los vecinos corrieron la voz de que yo era desmedidamente aficionada a la “música de iglesia”, pues en mi tocadiscos sonaban muchas veces las *Visperas de la Virgen* de Monteverdi, el *Gloria* de Vivaldi, el *Réquiem alemán* de Brahms, y sobre todo, la *Misa en si* de Juan Sebastián Bach, cuyo segundo *kirie* es acaso, para mí, una de las pocas cosas en el mundo que puedan merecer totalmente el peligroso calificativo de sublime. (La CP, VII, 35, p. 626)

Mais ce recueillement spontané est sans doute inspiré aussi par le culte aux « trois Vierges » de Baracoa (celle de la famille Frómata, celle de la famille César, et la *Vierge Catalane* de la paroisse), dont les fêtes et processions rythment à tour de rôle le cours monotone de l'année au village, qui lui rappellent le culte envers les Vierges des orthodoxes et l'adoration des icônes de son enfance.

Toutefois, la divinité que Vera vénère par-dessus tout, depuis qu'elle la vit apparaître, enfant, sur une scène londonienne, puis qu'elle la rencontra dans sa loge après le spectacle, c'est la danseuse Anna Pavlova, parangon de la *prima ballerina*. Si Vera est la grande prêtresse de la danse, alors Pavlova en est incontestablement la *diva*, littéralement la grande Déesse, « l'étoile » danseuse, l'idéal inaccessible. Objet d'admiration également pour Enrique, elle n'est évoquée par les deux héros que par des hyperboles : « l'Incomparable », « l'Unique », « la ballerine merveilleuse », « la femme géniale » ; ou avec des majuscules emphatiques : « sa Présence », « l'Esprit de la Danse », « la Vérité de la Danse », « la Forme », « Celle qui »... Génie de la

¹ On peut voir aussi son ami Docteur comme image du “confesseur” bienveillant.

² On remarque que Carpentier prend soin de balayer une fois de plus un grand spectre historique de la musique religieuse, depuis le tout début du Baroque (les *Vêpres de la vierge* de Monteverdi sont de 1610) jusqu'à la fin du Romantisme (le *Requiem allemand* de Brahms est de 1869), en variant de surcroît les types ou moments de la messe (Gloria, Kyrie, Vêpres, Requiem). Voir aussi notre Annexe II.3.2. Œuvres musicales.

danse portée aux nues, divinisée donc, Pavlova est même vénérée comme une Vierge, qui serait synchrétique entre les icônes russes et les multiples idoles des autels afro-cubains que Vera découvre à La Havane puis à Baracoa. Il semble donc que Vera transpose le système et les pratiques du christianisme sur une autre divinité représentante de sa croyance en la Danse.

Le signe le plus visible en est la petite vitrine-autel, dont nous avons déjà parlé, semblable aux petits autels domestiques très répandus à Cuba, dans lequel Vera conserve, comme des reliques, le chausson-fétiche et le portrait-icône dédiés à la petite fille qu'elle était alors le jour de leur rencontre. Enrique ne manque pas de souligner avec ironie cette « dévotion à Sainte Anne, cygne et martyr de Saint-Saëns » (La CP, p. 574), se référant au rôle phare de la ballerine dans la *Mort du cygne*. Cette vitrine suit Vera partout : même dans sa fuite pour Baracoa, alors qu'elle prétend vouloir oublier tout ce qui la rattache à la danse, elle en emporte le contenu enfoui au fond d'une malle. Elle y avait également placé, aux côtés de l'image de la Mère-Déesse, tel un texte sacré, un exemplaire des fameuses *Lettres sur la danse* de Noverre, sorte de Père réformateur de la danse classique au XVIII^e siècle : une divinité, une religion, son *Livre...* et son martyr mythique symbolisé par l'agonie poignante du Cygne que la danseuse rejoue indéfiniment sur scène.

Ballerine emblématique de l'esthétique romantique et fantastique, de ce "ballet blanc" avec ses tulles et ses pointes, ou la pâleur et la maigreur des danseuses est de rigueur, Pavlova semble sur scène « une femme-oiseau intangible, inaccessible », « un corps sans poids réel », « un être fabuleux » et « immatériel », une femme « aérienne, éthérée »¹, frôlant à peine le sol de ses pointes légères. Elle appartient donc à un autre monde, surnaturel ou divin. Sa blancheur de peau et de costume l'apparentent donc à la *Vierge Immaculée*, symbole de pureté originelle et de chasteté. Enrique lui-même trahit son émotion au souvenir exalté d'une apparition de la danseuse étoile, tel un ange, évoquant les mystères évangéliques : *Incarnation*, (« y el Espíritu de la Danza se hizo carne y habitó entre nosotros », p. 249) ; *Résurrection*, puisque après sa mort sur scène elle renaît toujours par un « miracle chaque soir renouvelé » ; *Transfiguration* (« transfiguró el empalagoso cisne de Saint-Saëns en inefable cisne de Mallarmé », p. 250) ; et *Assomption* :

[...] alzando un estremecido cuerpo, ingrávido, elevado por el aire que delimitaba su albura, a la vez pluma, espiga movida por casi imperceptible brisa -blanca llama lejana [...]. (La CP, II, 12, p. 250)

¹ Ces expressions, que nous traduisons, apparaissent dans le roman respectivement aux pages suivantes : II, 12, pp. 250, 252 et 254, et VII, 36, p. 651.

Rappelons que la citation se poursuit avec la référence aux archanges du Greco¹ que cette blanche femme-cygne suggère. Or, Pavlova, décidément très religieuse et très hispanique dans ses connotations (est-ce pour annoncer son imminent remplacement par Antonia Mercé, La Argentina, dans le panthéon de Vera ?), est aussi comparée aux Vierges à l'enfant sculptées de Juan Martínez Montañés² :

[...] soy *pesada*, irremediabilmente *pesada*; lo he sido siempre, [...] desde los días en que parecía que iba a *elevarme*, levitarme -¡ingravez por fin conseguida!- sobre mi propia estampa, yendo hacia arriba, desprendida del suelo, como los pequeños Niños puestos en punta de brazos por las Vírgenes españolas de Montañés -**madera aupada hacia el firmamento**-, como las figuras de fuego y nieve -una vez más recuerdo a Pávlova- que se vislumbran en ciertos trasfondos del Greco. (La CP, II, 16, p. 303, nous soulignons)

Les sculptures religieuses de Martínez Montañés (qu'on appelait « dios de la madera ») semblent effectivement surgir de la matière et s'animer, et l'enfant Jésus est à peine soutenu par Marie : il s'agit bien d'un élan vers le ciel, d'une élévation miraculeuse mais réelle du corps, d'un envol, essence de la danse pour Vera, qui a le pouvoir d'élever le spectateur à son tour, de l'abstraire du quotidien, du temps et de la réalité.

Diverses disciplines se réunissent une nouvelle fois autour de la danse sacralisée de Vera, lui donnant ampleur et valeur universelle synthétisant tout l'art sacré : peinture (Greco), sculpture (Martínez Montañés) et musique (de messe).

II.2.2.1. Crépuscule de l'idole (Pavlova) et vénération d'une autre (Argentina)

Nous avons analysé la “révocation en doute” strictement esthétique de Pavlova par Vera dans notre Première Partie³, au profit de courants modernes dont nous avons relevé l'influence dans la conception chorégraphique de l'héroïne (Sakharov, Duncan, Graham, etc.). Nous prolongeons cette interprétation à la lumière de la vénération religieuse de Vera pour la grande ballerine, ce qui amplifie évidemment l'effet de chute de cette référence apparemment éternelle. La passion aveugle de Vera pour Anna Pavlova est telle qu'on peut difficilement imaginer sa remise en

¹ Voir *supra*, dans cette Partie, le chap. I.1.2. Pavlova : le cygne et la flamme, p. 567.

² On pense notamment à *Virgen con el niño* (1509-10) et à la *Virgen del Retablo de San Juan Evangelista* (1632), toutes deux à Séville, ou bien à la *Virgen de la cinta* (1506-09) de Huelva. Pour plus de renseignements sur le sculpteur et ses œuvres, voir nos Annexes II.2.1 et II.2.2.

³ Voir *supra*, en Première Partie, le chap. II.1.3.1. Révocation en doute : l'idole Pavlova en question, p. 130.

cause, après cette nouvelle comparaison religieuse suprême (le Pape), insistant sur le *sacrilège* que représenteraient les *blasphèmes* d'Enrique :

-“¡No me toque usted a Anna Pávlova! ... Sería como injuriar al Papa ante un católico... (La CP, II, 11, p. 231)

Pourtant, une fois à La Havane, absorbée dans sa chorégraphie du *Sacre du printemps*, c'est un regard critique et détaché que Vera pose soudain sur la petite vitrine et son idole :

No lo miraba ya con el sentimiento que Enrique llamaba, en broma, “mi devoción a Santa Ana, cisne y mártir de Saint-Saëns”. [...] Un foso se había abierto ahora entre mis actuales visiones de la Danza y todo lo que este retrato, que tenía ante los ojos, significaba. (La CP, VI, 32, p. 574)

Outre le « fossé » esthétique que nous avons commenté précédemment, c'est bien une question de *doctrine* divergente qui l'éloigne maintenant de l'idole, et remet en cause son culte. Toutefois, le déclin de cette croyance ne s'est pas fait du jour au lendemain : elle avait été préparée dès la période parisienne de Vera, lorsqu'elle avait découvert sur scène Antonia Mercé. En effet, tous les qualificatifs religieux qui avaient été auparavant employés pour Pavlova se reportent textuellement sur La Argentina dans *La Cubana*, la transformant en nouvelle divinité suprême pour Vera : nouveau mystère de l'*Incarnation* (« *Y es que el Espíritu de la Danza acaba de hacerse carne y de habitar entre nosotros* »¹, La CP, p. 679) ; possession par le divin, ici non pas le “*daïmon*” grec, mais le feu sacré du *duende*² flamenco :

Y ahí es donde se produce el milagro, y, por todo el ámbito de la inmensa sala, echa a volar el Ángel llevando de la mano al “Duende” impalpable pero todopoderoso de García Lorca -aquel irremplazable “duende” que, entre dos cantadores de jondo que cantan lo mismo, eleva el uno al cielo, mientras el otro se queda en tierra. (La CP, VII, 38, p. 678)

L'apparition « miracle », tel un sortilège enchanté, et l'élévation de « l'Ange », rapproche évidemment La Argentina de la femme-cygne-archange sacrée que fut Pavlova, mais la danseuse espagnole appelle une autre forme de rite, plus populaire et primitif, quoique très syncrétique, que l'on trouve dans le flamenco gitan (« cantadores de jondo »). N'oublions pas que le *Tricorne* de Massine, si révélateur pour Vera, puisait également dans le folklore gitan. C'est, nous le voyons, une autre forme de “pont” culturel avec le syncrétisme cubain de la *santería* qui va bientôt fasciner Vera.

¹ Notons la légère variation introduite par Carpentier entre les deux danseuses pour marquer la nouveauté : « *El espíritu se hizo carne y habitó entre nosotros* », était l'expression pour Pavlova, au passé.

² Au double sens de génie, lutin, et de charme produit par le talent des artistes du flamenco.

Ainsi, les grandes similitudes entre les deux mythiques solos, la *Mort du cygne* et *La Cubana*, ne masquent pas leurs profondes différences : ils mettent effectivement en valeur les deux vedettes dont les talents respectifs rivalisent, ils sont très courts (quelques minutes dans les deux cas), et provoquent une émotion d'une intensité semblable sur le public qui leur réserve un triomphe ; mais la mort dansée de l'éthérée Pavlova sur les derniers accords du violoncelle mélancolique de Saint-Saëns, frôlant à peine le sol, se distingue fondamentalement de la disparition en coulisses d'une Argentina malicieuse traînant indolemment ses savates (« chancletas verdes », p. 678), pleine de vie et de sensualité charnelle, sur les derniers accords du piano d'Albéniz :

Y, en el momento de salir del escenario sin haber hecho nada en él, mira a los espectadores con un levisimo asomo de malicia, jugando un poco con su pañuelo rojo. Esboza un mohín de reto, sonríe con inefable coquetería, y, echando el pañuelo para atrás con gesto casi imperceptible, descubre sus hombros morenos, y desaparece entre bastidores sobre el último acorde de la orquesta. Nada más. Pero algún sortilegio ha operado sobre un público desatado en aclamaciones. (La CP, VII, 38, p. 679, nous soulignons)

Nous observons que la transformation de la danse sacrée sacrificielle en danse de vie dans le *Sacre du printemps* de Vera se reflète subtilement dans la comparaison entre ces deux *finales*, opposant mort et vie. D'autres éléments renforcent encore le parallélisme instauré par Carpentier entre Pavlova et La Argentina. L'Espagnole, comme la Russe, a été vue sur scène par Enrique puis par Vera, l'un à Cuba¹, l'autre à Paris (pour Pavlova c'était Londres, mais toujours en Europe, à des milliers de kilomètres de distance de la Havane). Ainsi, reproduisant la même situation que pour Pavlova, Mercé revient juste de sa tournée à la Havane lorsque Vera la voit² :

“Sum qui sum”, *podiera decirnos Antonia Mercé ahora, vaya usted a saber sin con acento caló o con dejo habanero -pues nos dice el programa que ha estado en Cuba.* (La CP, VII, 38, p. 679).

Et comme à Londres pour Pavlova, Vera se rend dans la loge d'Antonia après le spectacle, entraînée par Jean-Claude, et approche de près la danseuse pour obtenir une dédicace, nous l'avons dit. Même les descriptions physiques des deux danseuses

¹ Nous faisons le lien avec une anecdote rapportée par Enrique, la veille de son exil vers l'Europe, vers 1930, dans sa maison d'enfance de la Calle 17 chez sa tante la Comtesse, le soir où il manque d'assassiner le dictateur Machado : « Y, mirando hacia el Teatro de Verdura [...] –allí **donde mi tía había hecho bailar cierta vez a Antonia Mercé, “la Argentina”**, cuando ésta sólo era todavía una anónima taconeadora de fandanguillos y bulerías– [...] » (La CP, I, 3, p. 128). C'est donc grâce à sa tante, dans les deux cas, qu'il découvre Pavlova et Mercé.

² Il ne s'agit toutefois pas de celle qu'a vue Enrique, petit (années 1910-20, probablement). La tournée havanaise en question est celle de janvier 1936, qui précéda effectivement la dernière tournée parisienne de La Argentina en mai.

après l'effort sont encore confondantes de ressemblance (maquillage qui coule sous la sueur et la chaleur après l'effort) :

[...] *me lleva junto a la danzarina cuyo maquillaje empieza a derretirse con el calor, y que, vista de cerca, tiene un sorprendente parecido con Pávlova, tal como la vi en Londres hace años.* (La CP, VII, 38, p. 680, nous soulignons)

Ces points communs entre les deux danseuses, pour une fois peu codés par Carpentier, nous permettent de conclure sur une seconde *conversion* irrévocable (au sens religieux) de Vera : sa nouvelle religion sera la danse populaire métissée entre classique et folklore, ce qu'elle mettra en pratique à Cuba, nous l'avons vu.

II.2.2.2. Primitivisme, espace du sacré, *axis mundi*

La *santería* cubaine évoquée par cette *Cubana* de Mercé (dont le costume inclut les collier de verroterie et nombreux bracelets traditionnels cubains, ainsi que les foulards¹), sera au cœur de la version primitiviste du *Sacre* de Vera. À nouveau, prolongeant le primitivisme essentiellement esthétique que nous avons précédemment exposé, nous souhaitons insister sur la dimension sacrée de cette démarche : Vera se détache peu à peu d'une vision strictement chrétienne du monde pour se situer "en deçà" du christianisme, ou plutôt pour explorer la branche rituelle africaine (et donc pré-chrétienne pour les Africains de Cuba) du syncrétisme *santero*, empreint de « sacralité primordiale » (La CP, p. 395).

Considérée par certains comme le premier-né des arts, la danse était un moyen de transcender le quotidien, de s'initier aux mystères de la vie et la mort, de la fertilité, ou bien de communier avec la nature, avec le rythme de l'univers. Cette danse rituelle des origines était génératrice d'extase, sorte d'ivresse causée par l'action hypnotique des rythmes et l'automatisme des mouvements répétés : elle est imprégnée d'un caractère magique. C'est ce que Vera retrouve dans la transe afro-cubaine, écho de l'extase dionysiaque, renvoyant donc au culte même de Dionysos, dieu de la fécondité-fertilité, avec ses rites agraires du printemps intégrés dans l'argument du *Sacre*, dont la chorégraphie reprend les piétinements, sauts, rondes, *danse sacrale* de possession et sacrifice final propres à ces rites.

Avant même son intérêt pour les manifestations rituelles ancestrales, soulignons que le comportement de Vera, encore sous l'*obédience* de Pavlova, manifeste un rapport profondément sacré au monde. Car, si le domaine du sacré se

¹ « [...] *pañuelo rojo en los hombros, otro, amarillo, anudado sobre la frente. Collar de abalorios y grandes ajorcas doradas* » (La CP, p. 678).

distingue du profane par un univers protégé, séparé, isolé du reste du monde, et dans lequel se manifeste quelque chose de « tout autre », selon la définition de Mircea Eliade¹, un au-delà de nous-mêmes, alors la Danse en est indubitablement une modalité pour Vera, qui s’y réfugie et s’abstrait de l’extérieur dans cette « réalité surnaturelle » dont parle Eliade. En effet, la scène ou le studio de danse sont véritablement cet « espace sacré » qui s’oppose au reste du monde, étendue « informe » car dépourvue de sens. L’espace sacré, poursuit Eliade, est « le seul qui soit *réel*, qui *existe réellement* »², et qui par ailleurs représente le « point fixe au milieu de la fluidité amorphe de l’espace profane », « l’orientation » dans le chaos³. C’est ainsi que Vera définit l’espace de son travail que nous avons qualifié de “bulle” inviolable et imperméable aux échos politiques de la société : le théâtre, la *fiction* de la scène devient sa *réalité*, sa *vraie vie* (« *lo real-mío* », p. 672) tandis que le monde réel (« *lo real-ajeno* », *id.*) devient pour elle imaginaire et faux, angoissant, déroutant...

Un troisième espace sacré (après la scène et le studio), enfin, est identifiable à l’analyse du comportement de Vera : la fameuse petite vitrine de Pavlova religieusement accrochée dans tous les lieux où elle s’installe, à Londres, à Paris, à la Havane. Ces *reliques* sont l’autel consacrant le lieu où elle habite : à l’instar du « poteau sacré » chez les peuples primitifs, il représente son « Centre du Monde », son *axis mundi*, « un axe cosmique, car c’est autour de lui que le territoire devient habitable »⁴, pour reprendre la terminologie de Mircea Eliade. En effet, le rôle de cet autel rituel est bien « d’établir un contact avec la transcendance », de pouvoir communiquer avec la divinité, ici, Pavlova, on le rappelle. Pour Vera, la déracinée, l’éternelle nomade, qui ne cesse de fuir les guerres et la violence du monde, ce « pilier rituel » est indispensable, car il est le seul objet qui définit *son* monde en terre étrangère et lui permet de se sentir chez elle finalement. Même après le doute et la révocation de Pavlova, suivis de la sorte de *perte de foi* en toute danse après la tragédie du studio, Vera ne peut d’ailleurs s’empêcher de remettre symboliquement la petite vitrine à sa place havanaise en rentrant de Baracoa, après l’avoir enfouie pendant des mois au fond d’une malle, signe peut-être aussi de réconciliation apaisée malgré l’incroyance définitive en l’idole : les reliques ne sont plus que fétiche porte-bonheur désacralisé, mais témoignent de la reprise de *l’activité pratiquante* de

¹ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 17.

² *Ibid*, p. 25.

³ *Ibid*, pp. 60-61.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

l'héroïne, qui reprogramme des répétitions.

Mircea Eliade précise que :

les cultes de la Terre-Mère, de la fécondité humaine et agraire, de la sacralité de la Femme, etc., n'ont pu se développer et constituer un système religieux richement articulé que par la découverte de l'agriculture¹.

Ce sont donc des cultes de peuples agriculteurs sédentaires. On peut comprendre alors sous cet autre aspect la fascination de Vera pour la légende du *Sacre du printemps* : l'histoire d'une tribu de *nomades*, « fatigués d'errer de l'aube au crépuscule » (La CP, p. 97), qui, au printemps, après plusieurs années de marche, devant le signe sacré de la Montagne désignant le lieu où elle doit s'installer, se sédentarise, se fixe enfin et consacre l'endroit par le sacrifice d'une jeune vierge, prix de la fertilité de la terre et du retour du prochain printemps... Ne s'agit-il pas là de l'allégorie de sa propre vie d'artiste-*nomade*, d'éternelle pèlerine, de son propre chemin dont le seul repère est ce point fixe de la vitrine sacrée qu'elle emporte partout ? Cuba n'est-elle pas la terre où elle décide enfin de se sédentariser, où elle pourra enfin « plonger ses racines », semer puis développer un projet artistique d'envergure et se livrer au culte de la danse ?

La terre d'élection, pour être fertile, généreuse, pour se renouveler chaque année, demande cependant un sacrifice. Mais à Cuba, terre de régénération des mythes universels², Vera refuse désormais cette cruauté du mythe. Le rite de fécondité sera plus *logiquement* (« Todo, así, se hacía más lógico, más natural, más universal », p. 458) un rite d'accouplement (« ofrenda de savias humanas », *id.*) et non plus don de sang. Si le sacrifice, par consécration d'une victime offerte au dieu, permet à l'homme de participer au monde sacré en interposant entre lui et le divin cette réalité (ou objet) intermédiaire, qui assure un contact ou une communication entre les deux mondes, à Cuba et dans la nouvelle conception du *Sacre*, il n'est plus nécessaire puisque c'est l'art lui-même, le rite dansé, la danse sacrée ressourcée à ses origines africaines, qui consacre autant les Élus que l'ensemble des danseurs et les fait communier directement avec le « divin ».

En outre, la communauté harmonieuse idéale qu'a tentée de créer Vera dans son studio de danse (voir nos réflexions sur « l'être ensemble ») n'a plus besoin du

¹ *Ibid*, p. 22.

² Carpentier a toujours répété que face à l'épuisement des mythes en Europe, à une certaine « décadence culturelle de l'Occident » dont Vera se fait l'écho, nous l'avons vu, l'Amérique, avec ses mythes propres, était le lieu de leur conservation, de leur régénérescence, de leur réactualisation.

sacrifice. Car, si l'on en croit René Girard¹, le premier sacrifice de la première victime surgit d'un état de violence qui n'est surmonté que lorsque les membres du groupe s'entendent pour désigner un coupable qui, en mourant, efface leurs torts, parce qu'il pourvoit, en vertu du choix commun, à la réconciliation commune. René Girard confirme cette conclusion à propos du *Sacre du printemps* de 1913, dont l'idée de la mort par « abus de danse » lui semble un « euphémisme » du sacrifice pur et simple, probablement « étouffement par la foule »² :

Le religieux est indispensable à l'homme pour écarter sa propre violence : le sacrifice rejette toujours notre violence sur une victime innocente. Il est le geste principal par lequel l'humanité se distingue au départ de l'animalité, dans ce besoin d'évacuer sa violence³.

À La Havane, le primitivisme est toujours là, mais plus l'archaïsme de la mise à mort originelle : plus de faute ni de bouc émissaire pour harmoniser la communauté ou renforcer la cohésion du groupe, naturellement assurée par le ballet. Le pouvoir créatif de la danse propose une alternative au rite originel meurtrier.

Comment interpréter alors, dans cette perspective symbolique sacrée, l'attentat du studio de La Havane, authentique sacrifice pour les victimes et l'héroïne ? Justement commis par des agents extérieurs à la communauté sacrée guidée par Vera, ennemis et violeurs de son espace donc, c'est un acte sacrilège avant tout, inexplicable autrement que par les enjeux politiques qu'il manifeste. Il est preuve que l'idéal collectif auquel aspire Vera est grand mais irréalisable dans le contexte du totalitarisme cubain : les méthodes de la dictature sont justement de faire régner l'ordre social par les sacrifices. La Révolution, au contraire, qui réhabilitera de surcroît les pratiques traditionnelles afro-cubaines devenues clandestines en leur laissant un espace d'expression, lui offrira allégoriquement sa chance de concrétisation en étendant le modèle à toute la société : c'est un futur indéterminé de la narration, peut-être signe de l'inatteignable mais aussi d'une avancée de l'humanité par une *tension* perpétuelle vers l'utopie...

L'analyse des "motifs" romanesques qui peuvent prendre la forme

¹ René GIRARD, *La Violence et le Sacré* (1972), chap. I : Le sacrifice, Paris, Hachette Littérature, Coll. Pluriel, 1998, pp. 9-62.

² René GIRARD livre ses précieuses impressions sur *Le Sacre du printemps* de 1913 dans une interview accordée à Benoît CHANTRE, à l'occasion de la toute récente exposition « Traces du sacré » du Centre Georges Pompidou, 7 mai-11 août 2008, intitulée « Le religieux, vraie science de l'homme », in Mark ALIZART et Annie PÉREZ [dirs.], *Traces du sacré. Visitations, op. cit.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 50.

métaphorique de *leitmotiv* dans le roman, comme nous l'avons montré pour le vaste cycle du *Sacre du printemps*, le fonctionnement "rhizomique" ou hypertextuel des références polyculturelles connectant les diverses disciplines artistiques et les divers motifs entre eux, parcourant toute la narration, nous amènent à la conclusion que les arts sont maniés dans La CP avec une maîtrise qui tient du *système* dans tous les sens du terme : totalité organisée et coordonnée, traversée de réseaux de signification qui interagissent mais dont il est possible de reconstituer la structure... La somme de références elle-même, examinée tout au long de ce travail en partant de celles qui construisent les personnages comme artistes, révèle une prolifération qui n'entame pas une extrême cohérence générale : pour nous, c'est l'expression d'un rêve "d'œuvre d'art totale" de la part de Carpentier, et même plus globalement d'un rêve "d'œuvre totale" embrassant toute son œuvre.

La composante spirituelle, presque mystique, indissociable du concept d'*œuvre d'art totale* tel qu'il s'est formé historiquement, ne manque pas à ce roman totalisant de Carpentier : la vénération pour l'art, nettement perceptible chez les deux narrateurs dont c'est le métier, nous permet de parler d'une Religion de l'Art qui place Carpentier, avec ses moyens littéraires, dans la droite lignée du *Gesamtkunstwerk*, qui a nourri tout le champ artistique du XX^e siècle.

CONCLUSION

Vers la définition d'un art américain

Le roman se termine sur une perspective optimiste de réalisation professionnelle future pour les deux narrateurs : Enrique travaillera à la restauration du patrimoine architectural colonial pour la Révolution, et Vera montera son *Sacre du printemps*. Cette promesse de réalisation, pour les héros, en tant qu'artistes créateurs, est donc précisément située dans un temps et dans un espace : la Cuba révolutionnaire. Il semble alors que l'immense panorama des arts construit référence par référence dans le texte tout au long du roman, cette vaste fresque esthétique de la première moitié du XX^e siècle, conduit vers une réflexion sur une des préoccupations majeures de Carpentier en tant qu'écrivain et en tant que Cubain, fréquemment posée dans ses essais à propos de la littérature : comment définir un art américain ? Replacée dans le contexte du roman, cette question devient même : comment définir un art *révolutionnaire* américain et plus spécifiquement cubain, à l'heure printanière où tout peut être reconstruit, repensé, refondé ? Le passage d'Enrique par le Mexique des muralistes, dès le début du roman, posait bien sûr le premier jalon de cette problématique. Sur quelles bases l'asseoir ? À partir de quelles esthétiques ? Comment le situer par rapport à l'art européen ?

Les nombreuses réflexions, et surtout les parcours eux-mêmes des deux narrateurs élaborent une réponse pas à pas, avec des tâtonnements, des doutes et des intuitions, mais au terme du récit un cheminement général se dégage. L'art cubain révolutionnaire sera d'abord nourri des formidables inventions et bouleversements des avant-gardes européennes : Enrique a appris son métier auprès de Le Corbusier, il s'est imprégné de *L'Esprit Nouveau*, des idées du Bauhaus et de l'école organique américaine ; Vera s'est formée à l'école des Ballets russes, de Balanchine et de la danse libre, autant d'écoles artistiques et de pensée en rupture avec les pratiques du passé. Cela pourrait sembler contradictoire chez un Carpentier qui veut appréhender l'art américain de façon autonome, affranchi des canons occidentaux : pourtant, cela ne veut pas dire que ses héros reproduiront à l'identique ces esthétiques occidentales, ils font d'ailleurs tout le contraire. Enrique ne parle que de « l'esprit » de la *Falling Water House* de Wright pour restaurer les vieux palais coloniaux havanais, sans en briser le charme originel et l'authenticité, tandis que Vera met en œuvre un primitivisme, certes imité des Russes du début du siècle, mais directement puisé dans les traditions afro-cubaines locales. Ils mettent, à leur façon, de l'universel dans leur local pour tendre vers le local universel, devise d'Unamuno bien retenue par Carpentier. Leurs confrontations avec les grands maîtres de leurs disciplines

respectives n'aura servi qu'à favoriser la recherche d'une voie personnelle de création, adaptée à leur milieu d'accomplissement professionnel mais nourri des grandes avancées de l'art.

Dans les deux cas, cette "voie" d'expression est marquée par le passage du figuratif à l'abstrait, tant en peinture qu'en danse et en architecture, nous l'avons vu. C'est la grande tendance de leurs esthétiques respectives : le fonctionnalisme a épuré les lignes, a clarifié les concepts architecturaux d'Enrique, tandis que la danse géométrique de Balanchine ou sa simplification scénographique a dépouillé le spectacle de Vera de toute surcharge pittoresque ou folklorique ornementale, pièges bien connus où la vision colonialiste ou touristique a aussi enfermé l'Amérique latine. Cependant, parallèlement, une autre caractéristique marque les deux artistes : le passage inévitable par l'*art espagnol*, berceau de la culture latino-américaine autant que l'art ou le folklore des autochtones préhispaniques ou des esclaves venus d'Afrique, dans le cas de Cuba. C'est extrêmement perceptible chez Vera, on l'a vu, à travers le solo de l'Espagnole "Argentina" et le ballet de Manuel de Falla, *Le Tricorne*. Ça l'est moins chez Enrique qui ne cite aucune influence espagnole parmi les architectes admirés et renie par ailleurs violemment la peinture espagnole de sa maison d'enfance, sans qu'on puisse nier que ce rejet l'ait aidé à se construire une esthétique propre. Mais il a combattu en Espagne et a renoué un lien étroit avec l'ancienne Mère Patrie, moment fort de sa quête identitaire. Il en glorifie les peintres contemporains, Gris ou Picasso, fondateurs de l'esthétique cubiste internationale. En outre, il est précisé que son fidèle collaborateur de La Havane, Martínez de Hoz, qui l'accompagne depuis les premiers balbutiements créatifs et a co-fondé l'atelier pour y inventer l'architecture nouvelle dont il rêve pour Cuba, est *espagnol* (La CP, p. 603). Le détail n'est évidemment pas communiqué par hasard, comme aucun détail du roman ne l'est, nous espérons l'avoir montré. Or, nous apprenons de surcroît que cet ami était un combattant républicain rencontré à l'hôpital de Benicassim pendant la convalescence d'Enrique...

Pour nous, la démonstration est assez claire : un nouveau parallélisme étroit est établi entre Art et Histoire. De même que la Révolution cubaine doit à la russe puis à l'espagnole, l'art révolutionnaire cubain devra au russe (à travers Vera et son expérience) et à l'espagnol ! Le "cubanisme" créé par Vera dans sa version du *Sacre* est à l'image de l'espagnolisme qui a enivré la France en son temps, celui, justement, qui précédait la Guerre Civile (années 1930). L'on pourrait toutefois se demander si Vera, comme étrangère, peut vraisemblablement, dans l'esprit de l'auteur, devenir porteuse de "l'art cubain", ou s'il faut l'exclure de cette réflexion. Pourtant, c'est elle

qui emploie les peintres cubains Peláez et Portocarrero, c'est elle qui engage et forme les jeunes danseurs mulâtres de La Habana Vieja, et c'est elle encore qui valorise les traditions folkloriques afro-cubaines en insistant pour aller les voir à Guanabacoa, puis qui les utilise dans sa chorégraphie. Enrique n'en fera pas tant, finalement. Evidemment, on ne pourra pas s'empêcher d'y voir un reflet de l'auteur, lui aussi à la fois étranger de sang et profondément cubain de cœur. Mais, au-delà du clin d'œil biographique, c'est la démonstration générale que l'art cubain, comme dans toute l'Amérique Latine, est aussi produit d'une transculturation dont Vera est le meilleur exemple, et que cette dernière ouvre la voie à tous les métissages, symbioses, hybridations culturelles et syncrétismes chers à l'auteur.

“Art total”, ambition totalisante, œuvre totale

Cet “art total” propre à l'écriture de Carpentier tel que nous l'avons défini est sans doute possible en Amérique, continent qui est une somme, une totalité de toutes les cultures : Vera crée un art américain qui est le syncrétisme harmonieux des cultures mondiales. Cuba, dont le baroque semble la forme d'expression naturelle, selon Carpentier, devient, à l'image du Baroque comme « art d'accueil » (selon l'expression de Benito Pelegrín), réceptacle, creuset où se fondent les contradictions culturelles pour en faire un art original et célébrer le *sacre* des arts.

Le vertige citationnel contagieux de Carpentier nous a entraîné dans son sillon : il fallait sans doute suivre ses traces pour l'appréhender dans sa richesse, sa variété et sa complexité. Nous avons dégagé les flux culturels qui l'irriguent, suivant leur cours dans le texte, lorsque tantôt ils affleuraient à la surface ou tantôt disparaissaient dans ses profondeurs : ainsi, Wagner ou le Bauhaus – deux modèles de l'art total ou synthèse des arts, théâtral et musical, ou architectural –, Proust ou *Le Sacre du printemps* – rappelons que la grande année 1913 fut un sommet de l'art, qui a vu naître le ballet de Stravinsky en même temps que le premier tome de *La Recherche* –, fonctionnent dans La CP tels des courants de fond qui nourrissent toute l'écriture, réapparaissant épisodiquement pour apporter leur oxygène.

Cette œuvre testamentaire, la dernière achevée après *El arpa y la sombra* malgré sa publication antérieure, reflète tous les thèmes principaux des romans précédents, qu'ils concernent l'articulation de l'Art à l'Histoire, à la société (la mission de l'artiste) ou l'articulation des arts entre eux ; tous les procédés stylistiques s'y retrouvent aussi (la phrase néo-baroque), ainsi que les ressources artistiques qui avaient fait l'objet des innombrables chroniques. La CP est une sorte de synthèse globalisante du travail d'une vie, c'est l'œuvre totale autant que l'*œuvre d'art totale*

métaphorique rêvée par l'auteur.

Un procédé très récurrent tel que l'*ekphrasis*, dans ce roman où les références picturales sont pléthoriques, ramène aussi à l'essence et à la fonction même du langage qui est celle de représenter, c'est-à-dire, de rendre présent, dans son fabuleux pouvoir de donner à voir. La mission de l'écrivain est donc bien remplie : *nommer* l'Amérique et *donner à voir*. Chez Alejo Carpentier, la consécration est donc aussi celle du langage, ce qui n'a rien d'étonnant pour un écrivain qui a assurément le plaisir du verbe.

Quelle réception pour quel lecteur ?

La question est inévitable dès lors que l'on se penche sur la thématique des arts dans le roman, qui accuse plus que toute autre la différence énorme entre la "lecture courante" – linéaire, qui s'attache à l'intrigue, et qui s'appuie sur un niveau d'érudition "moyen" – et la "lecture critique", que nous avons appelée aussi "hypertextuelle" – qui se fonde sur le postulat d'une mémoire totale du texte, d'une connaissance absolue des champs historique ou culturel, c'est-à-dire qui suppose une érudition encyclopédique de la part d'un lecteur idéal mobilisant un prérequis culturel hors normes.

C'est chez Umberto Eco que nous trouvons la meilleure formulation de cette problématique. Explorateur de l'esthétique de la réception, créateur du concept de "l'œuvre ouverte" à une infinité d'interprétations requérant la coopération du lecteur, il examine ici le concept du *double coding* (lecture à double niveau) emprunté à l'architecture postmoderne pour l'appliquer à la littérature :

A plusieurs reprises, j'ai théorisé le fait qu'un texte [...] tend à construire un double Lecteur Modèle. Il s'adresse avant tout à un lecteur modèle de premier niveau, que nous appellerons sémantique, lequel désire savoir (et à juste titre) comment l'histoire finira [...]. Mais le texte s'adresse aussi à un lecteur modèle de second niveau, que nous appellerons sémiotique ou esthétique, qui se demande quel type de lecteur ce récit voudrait qu'il devienne, et qui entend découvrir comment procède l'auteur modèle qui lui donne des instructions pas à pas. En d'autres mots, le lecteur de premier niveau veut savoir ce qui se passe, celui de second niveau veut savoir comment ce qui se passe a été raconté. Pour connaître la fin de l'histoire, il suffit, en général, de lire une seule fois. Pour devenir un lecteur de second niveau, il faut lire plusieurs fois, et certaines histoires demandent à être lues à l'infini¹.

Il faut bien reconnaître que La CP est ce genre de roman qui appelle le « lecteur de second niveau » dont parle Eco. Or, considérant chez notre auteur la

¹ Umberto ECO, Ironie intertextuelle et niveaux de lecture, *De la littérature* (2002), Paris, Le Livre de Poche, Biblio essais, 2003, pp. 294-295.

revendication d'une littérature pour tous, savoir à qui Carpentier s'adresse exactement reste un problème épineux. Aux toutes premières critiques contre La CP où on lui reprochait son « érudition » d'une part, son « engagement politique » malvenu dans le roman d'autre part, il répondit, dans un entretien intitulé « No hay novelas aburridas sino lectores aburridos » : « El aburrimiento no está en el libro, sino en el lector, en la calidad del lector... »¹, avant d'en appeler aux grands auteurs « encyclopédiques », Proust, Joyce, Kafka, Mann, etc., reconnus par tous et dans le monde entier. Cela pose le paradoxe suivant : pour manier efficacement la référence culturelle, il faut que le lecteur perçoive d'abord les allusions, qu'il identifie ensuite le modèle ou le référent, et enfin qu'il en comprenne la signification dans le texte ; c'est donc une conception tout à fait élitiste de la littérature, à l'opposé de ses convictions politiques et de la mission artistique engagée dans la société qu'il s'était fixée, car ce genre de lecteurs, s'il existe, se fait très rare et reste concentré dans une certaine catégorie socio-culturelle.

Pour nous, l'écriture de Carpentier laisse percevoir dans sa forme et dans son contenu l'expression de ce dilemme entre la tentation d'une écriture extrêmement érudite qu'il portait instinctivement en lui au point de ne pouvoir s'en affranchir, et la volonté de produire une littérature populaire, accessible au plus grand nombre. La conscience probable du risque important pris par l'abondance des références ou le baroquisme du style, le danger de perdre le lecteur, de s'en séparer définitivement, a sans doute appelé – c'est notre interprétation – une recherche de solutions stylistiques pour limiter ce risque et aider le récepteur : les lourdeurs de certains commentaires, l'explicitation des sources quelques lignes ou pages plus loin, les rapprochements voyants malgré un premier codage pour mettre le lecteur sur les pistes, l'insertion de *leitmotive* guidant la lecture, le jeu sur les multiples modalités de la répétition, sont autant de procédés pour y parvenir, *compensant* en quelque sorte l'érudition trop sélective. Cela explique alors ce constant va et vient entre une écriture opaque – l'opacité du “mur” culturel dressé entre l'auteur et le lecteur –, extrêmement codée par la référence culturelle, une sorte de “non-dit” culturel déroutant, donc, et une transparence de l'explicitation postérieure, un “trop-dit” ou un “sur-dit” éclairant mais parfois lourd qui laisse au lecteur peu de marge de liberté ou de rêverie personnelle lorsqu'il est expressément guidé, conduit vers les connexions à établir ou les façons d'interpréter le texte...

¹ Entretien avec Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, publié dans *El Nacional* de Caracas, le 10/06/1979, reproduit dans Alejo CARPENTIER, *Entrevistas*, sélection par Virgilio LÓPEZ LEMUS, La Havane, Letras Cubanas, 1985, p. 442.

Laissons toutefois encore Umberto Eco formuler les possibilités de ce « champ interactif » qu'est le texte sans préjuger de l'adhésion ou non du lecteur :

Disons alors que ces niveaux de lecture qui dépendent des sur-sens peuvent être activés ou non, selon les époques historiques ; parfois, ils restent inaccessibles [...]¹.

Cette notion de référence “activable” ou non selon les lecteurs est une autre façon de décrire ce “fonctionnement hypertextuel” que nous avons envisagé. Elle n'est en rien obstacle à la multiplicité et à la variété des lecteurs, note positive d'Umberto Eco sur laquelle nous laissons *ouverte* cette interrogation :

Beaucoup d'œuvres littéraires, grâce à une redécouverte de l'intrigue romanesque, ont été acceptées par le grand public qui aurait pourtant dû être rebuté par des solutions stylistiques d'avant-garde [...].

On n'a jamais su clairement si le best-seller de qualité était à comprendre comme roman à vocation populaire utilisant des stratégies « cultivées » ou comme roman « cultivé » qui, pour quelque mystérieuse raison, devient populaire. [...] Il faudrait ainsi dire que le best-seller de qualité ne dépend pas d'un projet de poétique, mais d'une transformation des tendances du public : en effet, d'abord, il ne faut pas sous-estimer l'accroissement d'une catégorie de lecteurs « populaires » qui, las des textes « faciles » et aussitôt consolatoires, ressentent le charme d'œuvres les défiant par une expérience plus astreignante mais plus satisfaisante, et qui acceptent de les relire plusieurs fois [...].

En ce sens, le best-seller de qualité serait un phénomène vieux comme le monde. [...] Et, à y bien songer, toutes les grandes œuvres qui nous sont parvenues en multiples manuscrits et éditions imprimées sur la vague d'un succès qui n'a pas touché les seuls lecteurs d'élite, furent des best-sellers de qualité, de l'*Enéide* au *Roland furieux*, du *Don Quichotte* à *Pinocchio*².

Autres lecteurs, autres regards, autres significations...

Les analyses des références culturelles qui jalonnent l'ensemble de notre démonstration, nous l'avions annoncé, ne sont que la partie immergée de l'iceberg culturel du roman : nous avons fait en sorte qu'elle soit la plus grosse possible pour la rendre visible, tout en sacrifiant l'autre à regret. Mais nous avons préféré concevoir notre travail comme une “circulation” de motifs et de *leitmotive*, comme un entrecroisement de thématiques esthétiques porteuses, organisées de façon cohérente quoique “rhizomique”, grâce auxquelles, nous l'espérons, les principales fonctions des arts dans l'écriture romanesque de Carpentier ont été examinées. Tout le matériau inexploité dans le développement n'est pas pour autant perdu, et se trouve recensé, décodé, annoté, autant que possible dans nos Annexes, classées par art. Le lecteur voudra bien nous en pardonner les manques – inévitables malgré tous

¹ Umberto ECO, *De la littérature*, op. cit., p. 294.

² *Ibid.*, pp. 285-87.

nos soins – que nous espérons les plus limités possibles, oubliés dans ce puits sans fond que sont les 670 pages du roman où, à l’heure où nous achevons cette exploration, nous découvrons encore de nouvelles références. Ces annexes ont été conçues comme complément à la fois de notre thèse et de la simple lecture du roman, comme appareil de notes documentaires et critiques sur des références tantôt très précises, tantôt très allusives de Carpentier. Elles témoignent de la masse d’informations qui a été brassée au cours de nos travaux, et se veulent aussi *ouvertes* à la poursuite des analyses sur la thématique des arts, soit dans nos éventuels futurs travaux, soit dans ceux d’autres chercheurs qui les questionneront selon leur propre sensibilité et leurs propres problématiques.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie qui suit est présentée en quatre parties ou rubriques :

- ❖ I. **Bibliographie active** d'Alejo Carpentier (Œuvres complètes, Œuvres de fiction, Œuvre journalistique, Essais et conférences) ;
- ❖ II. **Bibliographie passive** sur Alejo Carpentier (sur son œuvre en général ou les autres romans, et sur *La consagración de la primavera*) ;
- ❖ III. **Bibliographie générale** (Histoire et Civilisation, Philosophie, Religions, Littérature, Critique et Théorie littéraire) ;
- ❖ IV. **Bibliographie sur les Arts** (Architecture, Autres arts plastiques, Danse, Autres arts).

La première année de publication d'un ouvrage, lorsqu'elle figure et qu'elle est différente de celle de l'édition consultée, est indiquée entre parenthèses avant l'année de publication de l'édition utilisée.

Pour plus de clarté, la numérotation des références bibliographiques a été faite à l'intérieur de chacune de ces quatre rubriques.

Nous indiquons donc ici le cumul de toutes les entrées bibliographiques :

917 références.

I. BIBLIOGRAPHIE ACTIVE

(ŒUVRES D'ALEJO CARPENTIER)¹

I.1. Œuvres complètes d'Alejo Carpentier²

1. *Obras completas*, vol. I, [*Ecue-Yamba-Ó, La rebambaramba, Cinco poemas afrocubanos, Historia de lunas, Manita en el suelo, El milagro de Anaquillé, Correspondencia*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1983.
2. *Obras completas*, vol. II, [*El reino de este mundo, Los pasos perdidos*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1983.
3. *Obras completas*, vol. III, [*Guerra del tiempo, El acoso, Otros relatos*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1983.
4. *Obras completas*, vol. IV, [*La aprendiz de bruja, Concierto barroco, El arpa y la sombra*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1984.
5. *Obras completas*, vol. V, [*El siglo de las luces*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1984.
6. *Obras completas*, vol. VI, [*El recurso del método*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1984.
7. *Obras completas*, vol. VII, [*La consagración de la primavera*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1984.
8. *Obras completas*, vol. VIII, [*Crónicas (1). Arte, literatura y política*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1985.
9. *Obras completas*, vol. IX, [*Crónicas (2). Arte, literatura y política*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1986.
10. *Obras completas*, vol. X, [*Ese músico que llevo dentro (1)*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1987.
11. *Obras completas*, vol. XI, [*Ese músico que llevo dentro (2)*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1987.
12. *Obras completas*, vol. XII, [*Ese músico que llevo dentro (3), La música en Cuba*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1987.
13. *Obras completas*, vol. XIII, [*Ensayos*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1990.
14. *Obras completas*, vol. XIV, [*Conferencias*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1990.
15. *Obras completas*, vol. XV, [*Letra y Solfa. Cine*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1990.
16. *Obras completas*, vol. XVI, [*Los confines del hombre*], Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1994.

I.2. Œuvres de fiction : romans, nouvelles, contes, poésie & livrets

17. *Dos poemas afro-cubanos (Deux poèmes afro-cubains)*, musique de Alejandro García Caturla, Paris (France), Ed. Maurice Sénart, 1930.
18. "Histoire de lunes"; (Paris: *Cahiers du Sud*, 157, pp. 747-759, 1933), Paris (France), in *Alejo Carpentier et son oeuvre*, Marseille, *Sud*, n° spécial, Série Colloques, Sorbonne C.I.E.C.,

¹ À l'intérieur de chaque rubrique, les œuvres seront classées par ordre chronologique de première publication.

² Les œuvres complètes d'Alejo Carpentier ont été publiées chez Siglo XXI (Mexico) en 16 volumes, de 1983 à 1994, dont nous donnons ici la composition détaillée.

1982, pp. 275-290.

19. *Écue-Yamba-Ó! historia afro-cubana*, (Madrid: Ed. España, 1933), Madrid (Espagne), Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 2002, 210 p.
20. "Oficio de tinieblas", La Havane (Cuba), *Orígenes*, 1, 4, 1944, pp. 32-38.
21. "Los fugitivos", Caracas (Vénézuéla), *El Nacional*, 4 de agosto de 1946, 1946, p. 8.
22. *El reino de este mundo*, (México: Ibero Americana de Publicaciones, 1949), Barcelone (Espagne), Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 2000, 160 p.
23. "Semejante a la noche", La Havane (Cuba), *Orígenes*, 9, 31, 1952, pp. 3-11.
24. *Los pasos perdidos*, (México: Ibero Americana de publicaciones, 1953), Madrid (Espagne), Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 1996, 284 p.
25. *El acoso*, (Buenos Aires: Losada, 1956), Madrid (Espagne), Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 2004, 133 p.
26. *Guerra del tiempo y otros relatos*, (México: Compañía general, 1958), Madrid (Espagne), Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 1998, 195 p.
27. *El siglo de las luces*, (México: Compañía general, 1962), Barcelone (Espagne), Seix Barral, Biblioteca de bolsillo, 1995, 366 p.
28. "El año 59", (*Casa de las Américas*, nº26, oct-nov 1964), La Havane (Cuba), *Materiales de la revista Casa de las Américas*, Fondo de Editorial Casa de las Américas, 2004, pp. 21-27.
29. "Los convidados de plata", La Havane (Cuba), *Bohemia*, 57.28, 9 juillet 1965, pp. 28-32.
30. *Los convidados de plata*, Montevideo (Uruguay), Editorial Sandino, 1972, 66 p.
31. *Concierto barroco*, (México: Siglo XXI, 1974), Madrid (Espagne), Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 2000, 102 p.
32. *El recurso del método*, (México: Siglo XXI, 1974), édition de José A. Baujín, Santiago de Compostela (Espagne), Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana 'Alejo Carpentier', Universidade de Santiago de Compostela, 2001, 504 p.
33. *La consagración de la primavera*, (México: Siglo XXI, 1978), Madrid (Espagne), Clásicos Castalia, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas, 1998, 769 p.
34. *El arpa y la sombra* (México: Siglo XXI, 1979), Mexico (Mexique), Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 2002, 183 p.
35. *La danse sacrée*, trad. française de R.F. Durand, Paris (France), Gallimard, 1980, 537 p.
36. "Crónica. Verídica historia", (*Casa de las Américas*, nº177, nov-déc. 1989), La Havane (Cuba), *Materiales de la revista Casa de las Américas*, Fondo de Editorial Casa de las Américas, 2004, pp. 139-161.
37. *El camino de santiago*, éd. critique dirigée par Ana Cairo, La Havane (Cuba), "Camino sobre o charco", Cátedra de cultura gallega, Universidad de la Habana, Arte y Literatura, 2002, 194 p.

I.3. Œuvre journalistique : chroniques & articles

38. *Crónicas*, 2 vol., La Havane (Cuba), Arte y Literatura, 1976.
39. *Bajo el signo de La Cibeles: Crónicas sobre España y los españoles, 1927-1937*, Madrid (Espagne), éd. de Julio Rodríguez Puértolas, Nuestra Cultura, 1979.
40. *Ese músico que llevo dentro*, 3 vol., La Havane (Cuba), Letras cubanas, 1980.
41. *Chroniques*, trad. française de L.F. Durand, Paris (France), Gallimard, Idées, 1983, 507 p.
42. *Letra y Solfa 1: Cine*, comp. R. Respall Fina, (La Havane: Letras Cubanas, 1989) Madrid (Espagne), Mondadori, 1990, 245 p.
43. *Letra y Solfa 2. Ballet*, comp. Respall Fina, Raimundo, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1990,

72 p.

44. "La difícil pureza idiomática", "Bajo el signo del barroco", "Carlos Enríquez", "La obra reciente de Carlos Enríquez", "Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti", in CAIRO BALLESTER, Ana [comp.], *Letras, Cultura en Cuba*, VII, La Havane (Cuba), Pueblo y Educación, 1992, pp. 251-253 / 255-258 / 428-429 / 429-432 / 479-481.
45. *Letra y Solfa 3. Artes Visuales*, comp. A. Cánovas Pérez, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1993, 312 p.
46. *Letra y Solfa 4. Teatro*, comp. R. Respall Fina, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1994, 202 p.
47. *Crónicas del regreso*, [1940-41], (1996) La Havane (Cuba), Letras Cubanas, éd. Salvador Arias, 2002, 259 p.
48. *Letra y Solfa 5. Mito e Historia*, comp. América Díaz Acosta, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1997.
49. *Letra y Solfa 6. Literatura/ Autores*, comp. América Díaz Acosta, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1997, 386 p.
50. *Letra y Solfa 7. Literatura/ Libros*, comp. América Díaz Acosta, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1997, 254 p.
51. 4 textes de Carpentier sur Lydia Cabrera (tirés de *Carteles* y *El Nacional*-*Letra y Solfa* : "Los Cuentos negros de Lydia Cabrera", "Un mundo arcano", "El monte", "Refranes de negros viejos"), La Havane (Cuba), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 90, N°4, 1999, pp. 131-138.
52. *Letra y Solfa 8. Literatura/ Poética*, comp. América Díaz Acosta, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 2001, 502 p.
53. *A puertas abiertas: textos críticos sobre arte español*, comp. de BAUJÍN, José Antonio et LUZ, Merino, Santiago de Compostela (Espagne), Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana 'Alejo Carpentier', Universidade de Santiago de Compostela, 2004, 301 p.
54. *Alicia Alonso: un signo en el espacio*, pref. Piñeiro Fernández, Ahmed, La Havane (Cuba), Instituto cubano del libro, Ed. Letras Cubanas, 2004, 26 p.
55. *Crónicas* [18 crónicas de 1928 para el diario habanero *Excelsior*], comp. Ricardo Luis Hernández Otero, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2004, 121 p.
56. *Crónicas de España (1925-1937)*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 2004, 148 p.
57. *Letra y Solfa 9. Variaciones*, comp. R. Respall Fina, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 2004, 279 p.

I.4. Essais, conférences & entretiens

58. *La música en Cuba*, (Mexico: FCE, 1946), Mexico (Mexique), Fondo de Cultura Económica, colección popular, 109, 1972, 368 p.
59. *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, (Caracas, 1949) La Havane (Cuba), Letras Cubanas, col. Mínima, 2004, 63 p.
60. *Tientos, diferencias y otros ensayos*, [Tientos y diferencias / Razón de ser / La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos], (México: UNAM, 1964), Barcelone (Espagne), Plaza y Janés, 1987, 284 p.
61. *Literatura y conciencia política en América Latina*, ["Problemática...", "Del folklorismo...", "Literatura y conciencia...", "Ser y estar", "De lo real-maravilloso...", "Papel social del novelista"], Madrid (Espagne), Alberto Corazón, 1969.
62. *La ciudad de las columnas* [photos de Paolo GASPARINI], (1970) La Havane (Cuba), Letras cubanas, 1982. 84 p.
63. *El periodista, un cronista de su tiempo*, (1975) La Havane (Cuba), Letras Cubanas, col. Mínima, 2004, 23 p.

64. *Razón de ser*, [Cuatro conferencias, una conversación, "Pequeña antología complementaria"], Caracas (Venezuela), Universidad central, 1976, 119 p.
65. *Un camino de medio siglo, Setenta aniversario de Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Ed. Orbe, 1976, 96 p.
66. *Varèse vivant*, (1980), Paris (France), Le nouveau commerce, 1991. 28 p.
67. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Mexico (Mexico), Siglo XXI, 1981, 252 p.
68. *Ensayos*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1984, 303 p.
69. *Entrevistas*, comp. de Virgilio LÓPEZ LEMUS, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1985, 548 p.
70. *Conferencias*, selección de Virgilio LÓPEZ LEMUS, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1987, 282 p.
71. *Temas de la lira y del bongó*, selección de Radamés GIRO, La Havane (Cuba), Letras cubanas, 1994, 598 p.
72. *El amor a la ciudad*, [textes sur La Havane], Madrid (Espagne), Alfaguara, 1996, 187 p.
73. *Visión de América*, (1998) La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 2004, 154 p.
74. *Essais littéraires*, trad. de S. Mestre, préf. Carmen Vásquez, Paris (France), Gallimard, coll. Arcades n°72, 2003, 363 p.
75. *La cultura en Cuba y en el mundo*, [Conferencias radiofónicas], La Havane (Cuba), Letras Cubanas, Biblioteca Alejo Carpentier, 2003, 268 p.
76. *Materiales de la revista Casa de las Américas*, La Havane (Cuba), Casa (Fondo de Editorial Casa de las Américas), 2004, 167 p.
77. *Un hombre de su tiempo*, Edición homenaje Centenario del natalicio de Alejo Carpentier, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, 2004, 63 p.

II. BIBLIOGRAPHIE PASSIVE SUR ALEJO CARPENTIER

II.1. Travaux sur l'œuvre d'Alejo Carpentier (sélection)¹

1. ABATE, Sandro, "A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas", Madrid (Espagne), *Anales de literatura Hispanoamericana*, 26-1, Ed. Universidad Complutense, 1997, pp. 145-159.
2. ABSIRE, Alain, *Alejo Carpentier*, Paris (France), Julliard, "Ecrivain/Ecrivain", 1994. [CP]
3. ACOSTA, Leonardo, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1981, 131 p.
4. ACOSTA, Leonardo, "Música y épica en la novela de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Coloquio sobre Alejo Carpentier* (voir Collectif 1985b), 1985, pp. 11-30.
5. ACOSTA, Leonardo, *Alejo en Tierra firme, Intertextualidad y encuentros fortuitos*, La Havane (Cuba), Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004, 302 p.
6. ALIBERT, Marie-Louise et GILARD, Jacques, *L'Œuvre de Alejo Carpentier à travers la critique (1975-1990), Relevé bibliographique et analyse*, Toulouse (France), Cedocal, 1992.
7. ARIAS, Salvador [coord.], *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Casa de las Américas, Serie valoración múltiple, 1977, 591 p.
8. ARROM, Juan, "De *Ecué-Yamba-O* a *Los Fugitivos* : hitos de una trayectoria en ascenso", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, VII (voir Cairo Ballester [comp.] 1992), 1992, pp. 191-200.
9. AUGIER, Ángel, "La Habana de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Homenaje a Carpentier* (voir Collectif 1984b), 1984, pp. 7-14.
10. AYALA, Francisco, "Literatura y política en Alejo Carpentier", Huelva (Espagne), *Rábida*, n° 3, 1988, pp. 85-88.
11. BARRIENTOS, Juan José, "Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica hispanoamericana", Buenos Aires (Argentine), in *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, DOMÍNGUEZ, Mignon [coord.], Ediciones Corregidor, 1996, pp. 49-67.
12. BAUJÍN, José Antonio et MERINO, Luz, "El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española", Santiago de Compostela (Espagne), in *A puertas abiertas...* (voir Carpentier 2004), 2004a, pp. 13-66. [CP]
13. BAUJÍN, José Antonio et MERINO, Luz, "El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española", La Havane (Cuba), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 95, n° 3-4 (voir COLLECTIF 2004a), 2004b, pp. 53-87.
14. BAUJÍN, José Antonio, "La obra de Valle-Inclán en la ficción carpenteriana: un abanico de relaciones transtextuales", Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), 2005, pp. 429-478. [CP]
15. BAUJÍN, José Antonio, MARTÍNEZ, Francisca et NOVO, Yolanda [éds.], *Alejo Carpentier y España*, Actas del Seminario Internacional de Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004, Santiago de Compostela (Espagne), Publicacións de la Universidade de Santiago de Compostela, 2005, 516 p. [CP]
16. BENÍTEZ ROJO, Antonio, "Semejante a la noche de Alejo Carpentier y el "Canon per tonos" de

¹ Cette première catégorie inclut toutes les études consultées sur Alejo Carpentier, soit sur son œuvre en général soit sur d'autres romans que *La consagración de la primavera*. Nous indiquons néanmoins, lorsqu'elles incluent des travaux (articles ou chapitres) spécifiques sur La CP ou que le roman y est mentionné, le signe [CP] en fin de référence. Le cas échéant, les chapitres ou articles spécifiques sur *La consagración* issus de ces ouvrages généraux figurent dans la catégorie suivante de notre bibliographie, « Travaux sur *La consagración de la primavera* ».

- J.S. Bach”, Bogota (Colombie), *Eco*, 258, abril de 1983, pp. 645-662
17. BENÍTEZ ROJO, Antonio, “*El camino de Santiago de Alejo Carpentier y el canon perpetuus de Juan Sebastián Bach: paralelismo estructural*”, Pittsburgh (Etats Unis), *Revista Iberoamericana*, n° 123-124, abril-sept.de 1983, 1983, pp. 293-322.
 18. BENÍTEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite*, (1989), Barcelone (Espagne), Editorial Casiopea, col. Ceiba, 1998, 415 p.
 19. BENÍTEZ ROJO, Antonio, “Alejo Carpentier: entre la música y la historia”, Puerto Rico, *La Torre*, año VIII (31), 1994, pp. 269-283.
 20. BERCHENKO, Pablo, “La fonction narrative de l’hôtel, des auberges et d’autres lieux d’étapes dans *Los pasos perdidos* d’Alejo Carpentier”, Aix-en-Provence (France), *Cahiers d’Études Romanes*, n° 17, vol. 1, 2007, pp. 219-228.
 21. BIRKENMAIER, Anke et GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto [coords.], *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid (Espagne), Editorial Colibrí, 2002a, 437 p.
 22. BIRKENMAIER, Anke, "Negociaciones para un arte revolucionario: Carpentier, Lam y Lezama", Madrid (Espagne), *Cuba: un siglo de literatura...* (voir BIRKENMAIER et GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [eds.] 2002a), 2002b, pp. 71-90.
 23. BIRKENMAIER, Anke, "Alejo Carpentier y Wilfredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario", Madrid (Espagne), *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, Ed. Universidad Complutense, 2003b, pp. 205-213.
 24. BIRKENMAIER, Anke, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid (Espagne), Iberoamericana/ Vervuet, 2006, 292 p.
 25. BLOOM, Harold, “El genio de Carpentier”, Madrid (Espagne), *Cuba: un siglo de literatura...* (voir BIRKENMAIER et GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [eds.] 2002a), 2002, pp. 91-104.
 26. BOLAND, Roy, "El tema de la revolución en Alejo Carpentier", Milan (Italie), *Polvo enamorado...* (voir DEPRETIS [ed.], 1989), 1989, pp. 91-95.
 27. BROKAW, Galen, "Oswald Spengler’s The decline of the West and Alejo Carpentier’s *Los pasos perdidos*", Colorado (Etats-Unis), *Confluencia*, Spring 15 (2), 2000, pp. 100-110.
 28. BUENO, Salvador, *De Merlín a Carpentier*, La Havane (Cuba), UNEAC, 1981,
 29. BUENO, Salvador, "Alejo Carpentier y el fundador de ciudades", La Havane (Cuba), *Escritura* n°17-18 (voir COLLECTIF 1984a), 1984, pp. 127-135. (aussi dans *Letras, Cultura en Cuba, VII*, (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1992), p. 201-208).
 30. BUENO, Salvador, "El tema del negro en la obra de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Coloquio sobre Alejo Carpentier* (voir COLLECTIF 1985b), 1985, pp. 59-70.
 31. BURGOS, Fernando, "La elección barroca en la obra de Carpentier", Caracas (Venezuela), *Escritura* n°17-18 (voir COLLECTIF 1984a), 1984, pp. 41-50.
 32. BUSCAGLIA, José, “1937: Carpentier y la lucha contra el fascismo”, La Havane (Cuba), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 95, n° 3-4 (voir COLLECTIF 2004a), 2004, pp. 24-29.
 33. BUSCAGLIA, José, “De los veros pasos perdidos: las ciudades españolas en la ficción carpenteriana”, Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), 2005, pp. 299-321. [CP]
 34. CAIRO BALLESTER, Ana [comp.], *Letras, Cultura en Cuba*, V, La Havane (Cuba), Pueblo y Educación, 1988a, 450 p.
 35. CAIRO BALLESTER, Ana [comp.], *Letras, Cultura en Cuba*, VII, La Havane (Cuba), Pueblo y Educación, 1992, 492 p.
 36. CAIRO BALLESTER, Ana, "Carlos Marx en los textos de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Homenaje a Carpentier* (voir COLLECTIF 1984b), 1984, pp.48-66. (aussi dans *Letras, Cultura en Cuba*, V (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1988a), p. 219-233.)
 37. CAIRO BALLESTER, Ana, "Carpentier, un enemigo del fascismo", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, V (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1988a), 1988b, pp. 235-251.
 38. CAIRO BALLESTER, Ana, “Martí, Carpentier y España”, Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), 2005, pp. 57-96. [CP]

39. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid (Espagne), Arco Libros, 2006, 87 p.
40. CAMAYD-FREIXAS, Erik, *Realismo mágico y primitivismo : relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham (Maryland, Etats-Unis), University Press of America, 1998, 349 p.
41. CAMPUZANO, Luisa [dir.], "Un extraño en dos ciudades", Paris (France), *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos* (voir VÁSQUEZ [dir.] 2003), 2003, pp. 31-42.
42. CAMPUZANO, Luisa [dir.], *Revolución y Cultura* n°4/2004, oct-dic 2004, época V, año 46 de la Revolución, (núm. especial Centenario de Carpentier "Carpentier: un siglo de luces 1904-2004"), La Havane (Cuba), 2004, 70 p.
43. CAMPUZANO, Luisa [dir.], *Alejo Carpentier : acá y allá*, Pittsburgh (Etats Unis), Ed. Revista Iberoamericana, 2007. [CP]
44. CAMPUZANO, Luisa, "Notas para un estudio de la relación entre artista y sociedad en *Los pasos perdidos* : los "Reyes Magos" de los Altos", La Havane (Cuba), *Imán*, 2 (Voir Collectif 1984-1985), 1984-1985, pp. 323-336.
45. CAMPUZANO, Luisa, *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1988a, 223 p.
46. CAMPUZANO, Luisa, "Algunas notas sobre la función de los americanismos en *El Recurso del método*", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, V (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1988a), 1988b, pp. 149-156.
47. CAMPUZANO, Luisa, "Algunas notas sobre la función de los americanismos en *Concierto Barroco*", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, V (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1988a), 1988c, pp. 141-147.
48. CAMPUZANO, Luisa, "Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la Biblioteca del Primer Magistrado", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, VII (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1992), 1992a, pp. 209-214.
49. CAMPUZANO, Luisa, "La mujer en la narrativa de la Revolución : ponencia sobre una carencia", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, VII (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1992), 1992b, pp. 85-102.
50. CAMPUZANO, Luisa, *Carpentier entonces y ahora*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1997, 85 p.
51. CANCIO ISLA, Wilfredo Eugenio, *Arte del costumbrista. El periodismo de Alejo Carpentier: 1922-1966*, San Cristóbal de la laguna (España), Thèse de doctorat de l'Université de La Laguna, dir. R. Acirón Royo, 1997.
52. CARBÓN SIERRA, Amaury, "Palabras y expresiones latinas en Carpentier", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, V (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1988a), 1988b, pp.187-195.
53. CÁRDENAS, Eliana, "Carpentier: de barroquismos y eclecticismos. Arquitectura y ciudad en la génesis de la novela", La Havane (Cuba), *Revolución y Cultura* n° 4/2004 (voir CAMPUZANO [dir.] 2004), 2004, pp. 7-12. [CP]
54. CASTILLO RODRÍGUEZ, Luciano, "Ese ignorado crítico de cine que todos conocemos", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 131-152.
55. CASTILLO RODRÍGUEZ, Luciano, *Carpentier en el reino de la imagen*, La Havane (Cuba), Ediciones Unión, 2006, 284 p.
56. CATZARAS, Marina, *Negrismo y transculturación en Cuba: el pensamiento de Ortiz en las obras tempranas de Carpentier y Guillén*, Pittsburgh (Etats Unis), PhD de l'Université de Pittsburgh, Ann Arbor, 1991.
57. CHAO, Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Arte y Literatura, 1984, 253 p.
58. CHAO, Ramón, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, (1985), Madrid (Espagne), Alianza Editorial, 1998, 320 p.
59. CHAPLE, Sergio, *Apuntes sobre la presencia martiana en la obra de Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Academia, col. Ediciones, 1994, 31 p.
60. CHAPLE, Sergio, *Estudios de narrativa cubana*, La Havane (Cuba), Ed. Unión, 1996, 316 p.

61. CHAPLE, Sergio, *Estudios carpenterianos*, Santiago de Cuba (Cuba), Instituto Cubano del Libro / de. Oriente, 2004, 124 p.
62. CHIAMPI, Irleamar, "Alejo Carpentier y el surrealismo", Mexico (Mexique), *Revista de la Universidad de México*, 37, Nueva época. 5, sept. 1981, pp. 2-10.
63. CHIAMPI, Irleamar, "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier", Río Piedras (Puerto Rico), *Revista de Estudios Hispánicos*, X (voir COLLECTIF, 1983b), 1983, pp. 29-41.
64. CHIAMPI, Irleamar, "Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie", Caracas (Venezuela), *Historia y ficción...* (voir GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [comp.] 1985), 1985, pp. 221-249.
65. COLLARD, Patrick et DE MAESENEER, Rita [dirs.], *En el centenario de Alejo Carpentier*, Amsterdam (Pays-Bas) / New-York (Etats-Unis), *Foro Hispánico*, 25, Rodopi, 2004, 168 p.
66. COLLARD, Patrick, *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Madrid (Espagne), Júcar, 1991, 136 p.
67. COLLARD, Patrick, "Espacios urbanos en las "Crónicas" (1928-1939) de Alejo Carpentier", Liège (Belgique), *La ville et la littérature. Monde hispanique-Italie. XIXe et XXe siècles, Marche romane*, XLIII, 1993, pp. 77-84.
68. COLLECTIF, *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires (Argentine), Ed. Fernando García Gambeiro, 1972.
69. COLLECTIF, *Alejo Carpentier et son œuvre*, Marseille (France), Revue *Sud*, n° spécial, Série Colloques, Sorbonne C.I.E.C., 1982, 296 p.
70. COLLECTIF, *Imán*, Año I, La Havane (Cuba), Centro de promoción cultural Alejo Carpentier, 1983a,
71. COLLECTIF, *Revista de estudios hispánicos*, núm. dedicado a Alejo Carpentier, año X, Río Piedras (Puerto Rico), Universidad de Puerto Rico, 1983b, 234 p. [CP]
72. COLLECTIF, *Quinze études autour de El Siglo de las luces de Alejo Carpentier*, Paris (France), L'Harmattan, 1983c, 248 p.
73. COLLECTIF, *Imán*, Año II, La Havane (Cuba), Centro de promoción cultural Alejo Carpentier, 1984-1985, 432 p.
74. COLLECTIF, *Escritura, Revista de teoría y crítica literarias*, Año IX, n° 17-18 (Homenaje a Alejo Carpentier), enero-dic 1984, Caracas (Venezuela), 1984a, 144 p.
75. COLLECTIF, *Homenaje a Carpentier*, La Havane (Cuba), Universidad de la Habana, 223, 1984b, 364 p.
76. COLLECTIF, *Hommage à Alejo Carpentier : 80ème anniversaire*, Colloque du 19 nov 1984, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux III, Talence (France), Presses Universitaires de Bordeaux, 1985a, 223 p. [CP]
77. COLLECTIF, *Coloquio sobre Alejo Carpentier* [15 de diciembre de 1979, organizado por la UNEAC], La Havane (Cuba), Cuadernos Unión, 18, 1985b, 171 p.
78. COLLECTIF, *Imán*, Año III, La Havane (Cuba), Centro de promoción cultural Alejo Carpentier, 1986, 337 p.
79. COLLECTIF, *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Actas del XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Madrid, 25-29 de junio de 1984), Madrid (Espagne), ICI-Universidad Complutense, 1987, 961 p. [CP]
80. COLLECTIF, *Revista Iberoamericana*, Vol. LVII, n°154, (*Proyección internacional de las letras cubanas*), Enero-Marzo 1991, Madrid (Espagne), 1991.
81. COLLECTIF, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 90, N°4, Oct-Dic 1999, La Havane (Cuba), 1999, 196 p. [CP]
82. COLLECTIF, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 95, N°3-4, Julio-Diciembre 2004, La Havane (Cuba), 2004a, 207 p.
83. COLLECTIF, *Carpentier coleccionista*, La Havane (Cuba), Catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes 2004-2005, 2004b, 28 p.
84. COLLECTIF, *INTI : Revista de literatura hispánica*, n°59-60 (núm. especial "Cuba: Cien años de Alejo Carpentier"), Rhode Island (Etats-Unis), Providence College, 2004c, 315 p.
85. COLLECTIF, *Cuadernos hispanoamericanos*, n°649-650, (Dossier Alejo Carpentier), julio-agosto

- 2004, Madrid (Espagne), 2004d, 316 p.
86. COLLECTIF, *El siglo de Alejo Carpentier*, Revista *Casa de las Américas* n°238, enero-marzo /2005, La Havane (Cuba), Casa de las Américas, 2005a, 200 p.
 87. COLLECTIF, *Alejo Carpentier: América, la imagen de una conjunción*, introd. de Ángel Nogueira Dobarro, (1998), Barcelone (Espagne), Anthropos Editorial, col. Huellas, Memoria y texto de creación, 2005b, 159 p.
 88. COMBESCOT, Pierre, "Un entretien avec Alejo Carpentier: de la littérature considérée comme un opéra", Paris (France), *Les nouvelles littéraires*, n° 2525, 25 mars 1976, p. 5.
 89. CRISTÓBAL PÉREZ, Armando, *Un tema cubano en tres novelas de Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Ed. Unión, 1994a, 60 p. [CP]
 90. CUIÑAS GÓMEZ, Macarena et GUTIÉRREZ PÉREZ, Aurora, "Los Goyas de Carpentier", in *Mitos, Actas del VII Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica* (Zaragoza, 1996), vol. 2, Zaragoza (Espagne), Universidad de Zaragoza, Túa Blesa ed., Anexos de Tropelías, Col. Trópica, 1998, pp. 145-150.
 91. CURIEL, Rosario, *Alejo Carpentier : el Arte de la Historia*, (1991), Barcelone (Espagne), Thèse de doctorat de l'Université de Barcelone, dir. Tovar Blanco, F., 1993, 3 microfiches. [CP]
 92. CURIEL, Rosario, "Música y literatura en *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier: un caso de hibridiz", Barcelone (Espagne), *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 15-19 de junio de 1992, Tomo II (vol. 2), Universitat de Barcelona, 1994, pp. 621-629.
 93. CVITANOVIC, Dinko, *Carpentier, una revisión lineal*, Buenos Aires (Argentine), Fernando García Cambeiro ed., 1997a, 222 p. [CP]
 94. DALEMBERT, Louis-Philippe, *La représentation de l'autre: le noir dans l'œuvre romanesque de Alejo Carpentier*, Paris (France), Thèse de doctorat de l'Université de Paris III: Litt. Comparée, dir. D. Henri-Pageaux, 1996, 2 vols, 572 p. [CP]
 95. DE JUAN, Adelaida, "De Rivera a Portocarrero en las crónicas de Carpentier", La Havane (Cuba), *Imán*, 1 (voir COLLECTIF 1983a), 1983, pp. 281-296.
 96. DE JUAN, Adelaida, "De cómo Alejo Carpentier fue cronista del arte contemporáneo", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 114-121.
 97. DE JUAN, Adelaida, "Alejo Carpentier, cronista de artes plásticas", La Havane (Cuba), *El siglo de Alejo Carpentier...* (voir COLLECTIF 2005a) 2005, pp. 81-86.
 98. DE LA HOZ, Pedro, "Alejo Carpentier, París y la música popular cubana", La Havane (Cuba), *El siglo de Alejo Carpentier...* (voir COLLECTIF 2005a) 2005, pp. 68-72.
 99. DE MAESENEER, Rita, "El juego de la repetición en "El camino de Santiago" de Alejo Carpentier", Paris (France), *América*, 18, *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, Tome 1, *Poétique de la forme brève, Conte, Nouvelle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 145-158.
 100. DE MAESENEER, Rita, ""Las salsas empiezan a hablar por el olor de sus esencias" : sobre los contextos culinarios en Alejo Carpentier", Mexico (Mexique), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLIX, núm.1, Centro de estudios lingüísticos y literarios del Colegio de México, 2001, pp. 113-126.
 101. DE MAESENEER, Rita, "Las curvas y transversales cervantinas en la obra de Alejo Carpentier", Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), 2005, pp. 377-402. [CP]
 102. DEPRETIS, Giancarlo [éd.], *Polvo enamorado: Poesie e studi offerti a G. M. Bertini*, Milan (Italie), All'insegna del Pesce d'Oro, 1989, 233 p. [CP]
 103. DILL, Hans-Otto, "El criollo como personaje y personalidad en la obra de Carpentier", Madrid (Espagne), *Anales de literatura Hispanoamericana*, 12, Ed. Universidad Complutense, 1983, pp. 51-68.
 104. DILL, Hans-Otto, "Alejo Carpentier. Teórico de la literatura latinoamericana", Caracas (Venezuela), *Escritura* n°17-18 (voir COLLECTIF 1984a), 1984, pp. 93-115.
 105. DILL, Hans-Otto, "Alejo Carpentier, teórico de la literatura latinoamericana", Madrid (Espagne), *Anales de literatura Hispanoamericana*, 16, Ed. Universidad Complutense, 1987, pp. 145-166.

106. DOMENELLA, Ana Rosa, "Carpentier y Fuentes: el Tiempo y la Historia", La Havane (Cuba), *Revolución y Cultura* nº3/2004, julio-ag-sept de 2004, época V, año 46 de la Revolución, 2004, pp. 11-15.
107. DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, Marlen A., "La lengua en Alejo Carpentier: lo nuevo en diálogo permanente," La Havane (Cuba), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 95, nº 3-4 (voir COLLECTIF 2004a), 2004, pp. 88-100.
108. DONDON, Annie-Claude, *Fictionnalisation de l'histoire dans El arpa y la sombra de Alejo Carpentier*, Dijon (France), Thèse de doctorat de l'Université de Bourgogne: Etudes Latino-américaines, dir. Dorita Nouhaud, 2004, 414 p.
109. DUNO GOTTBORG, Luis, Alejo Carpentier, la celebración de la síntesis, Madrid (Espagne), *Solventando las diferencias, la ideología del mestizaje en Cuba*, Iberoamericana / Vervuet, 2003, pp. 183-197. [CP]
110. EPPLE, Juan Armando, "Marxismo y literatura: una carta de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Revista de la Casa de las Américas*, XXI, nº 125, mars-avril 1981, pp. 68-71.
111. FAMA, Antonio, "Ficción, historia y realidad: pautas para una teoría de la novela según Carpentier", Madrid (Espagne), *Revista Iberoamericana*, Vol. LVII, nº 154 (voir Collectif, 1991), 1991, pp. 135-150.
112. FAMA, Antonio, *Las últimas obras de Alejo Carpentier*, Caracas (Venezuela), La casa de Bello, Colección Zona Tórrida, 52, 1995a, 136 p. [CP]
113. FAUQUIER, Rafael, "El recurso del pasado: Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier", Madrid (Espagne), *Espéculo*, nº 35, marzo-junio 2007, año XII, revista electrónica de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid, 2007, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/rpasado.html>
114. FELL, Claude, "Encuentro con Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Entrevistas* (voir Carpentier 1985), 1985, pp. 127-132.
115. FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe, *Alejo Carpentier, Ante el espejo del barroco*, Rome (Italie), Ed. Bulzoni, 1997. 193 p.
116. FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe, "Literatura y música en Alejo Carpentier", Granada (Espagne), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Angel Esteban *et alii* [ed.], IV Congreso de la asociación española de estudios literarios hispanoamericanos, Universidad de Granada, 2002, pp. 229-234.
117. FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, "Sobre los contextos latinoamericanos en la obra de Alejo Carpentier," La Havane (Cuba), *Coloquio sobre Alejo Carpentier* (voir COLLECTIF 1985b), 1985, pp. 91-98.
118. FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz, "La configuración del espacio americano en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier y su relación con la categoría de lo real maravilloso", Madrid (Espagne), *Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica*, nº 21 (1996), Fundación universitaria española, Seminario "Menéndez Pelayo", 1996, pp. 375-384.
119. FORNET, Ambrosio, *Las máscaras del tiempo*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1995, 191 p.
120. FORNET, Ambrosio, "El reino revisitado"; Rhode Island (Etats-Unis), *INTI* nº 59-60 (voir COLLECTIF 2004c), 2004, pp. 77-84.
121. FORNET, Ambrosio, *Carpentier o la ética de la escritura*, La Havane (Cuba), Ed. Unión, col. contemporáneos, UNEAC, 2006, 294 p.
122. FOWLER, Víctor et BERENGUER, Carmen, *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 2004, 286 p.
123. FRANCO, Jean [coord.], *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, Montpellier (France), ETILAL, Collection Etudes Américaines nº2, Université Paul-Valéry, 2002, 559 p.
124. GAI, Adam, "El diálogo del dictador con su rival en *Tirano Banderas* y en *El recurso del método*", Madrid (Espagne), *Las relaciones literarias...* (voir COLLECTIF 1987), 1987, pp. 621-628.
125. GARCÍA CARRANZA, Araceli, *Carpentier en Letra y Solfa* (80 aniversario de su nacimiento), catálogo, La Havane (Cuba), Biblioteca nacional José Martí, 1984a, 159 p.
126. GARCÍA CARRANZA, Araceli, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Letras

cubanas, 1984b, 644 p.

127. GARCÍA CARRANZA, Araceli, *Biobibliografía de Alejo Carpentier, suplemento I*, La Havane (Cuba), Biblioteca nacional José Martí, 1989, 235 p.
128. GARCÍA CARRANZA, Araceli, "Una aproximación a la bibliografía consultada por Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Bibliotecas*, 29 (1-2), 1991, pp. 59-74.
129. GARCÍA CARRANZA, Araceli, "Bibliografía de Alejo Carpentier, Suplemento II," La Havane (Cuba), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 90, n° 4 (voir Collectif 1999), 1999, pp. 145-187.
130. GARCÍA CARRANZA, Araceli, "Apuntes bibliográficos de una etapa precursora en los años jóvenes de Alejo Carpentier", Madrid (Espagne), *Cuba: un siglo de literatura...* (voir BIRKENMAIER et GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [eds.] 2002a), 2002, pp. 51-70.
131. GARCÍA CARRANZA, Araceli, "Una aproximación a la presencia de España en las crónicas de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 95, n° 3-4 (voir COLLECTIF 2004a), 2004, pp. 30-45.
132. GARCÍA CARRANZA, Araceli, "México en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica", Mexico (Mexique), *Cuadernos Americanos*, 109, 2005, pp. 75-94.
133. GARCÍA CARRANZA, Araceli, "Presencia de España en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica", Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [eds.] 2005), 2005, pp. 173-242.
134. GARCÍA CASTRO, Ramón, "La pintura en Alejo Carpentier", New York (Etats Unis), *Tlálac* n° 7, 1975, pp. 6-10.
135. GARCÍA CASTRO, Ramón, "Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier : *Los convidados de plata, Concierto barroco y El recurso del método*", Pittsburgh (Etats Unis), *Revista Iberoamericana*, 46, n° 110-111, janv-juin 1980, pp. 67-84. [CP]
136. GIACOMAN, Helmy F. [éd.], *Homenaje a Alejo Carpentier, Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York (Etats Unis), Las Américas Publishing Co, 1970a, 465 p.
137. GIACOMAN, Helmy F., "La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía *Eroica* de Beethoven y la novela *El Acoso* de Alejo Carpentier", New York (Etats Unis), *Homenaje a Alejo Carpentier...* (voir GIACOMAN [ed.] 1970a), 1970b, pp. 439-465.
138. GIACOMAN, Helmy F., "The use of music in literature: *El Acoso* by Alejo Carpentier and Symphony number 3 (*Eroica*) by Beethoven", S.C. (Etats-Unis), *Studies in Short Fiction*, VIII, n°1, Winter 1971, New Berry College, 1971, pp. 103-111.
139. GNUTZMANN, Rita, "Carpentier y la herencia proustiana", Madrid (Espagne), *Revista de Literatura*, XLIV, 88 (julio-dic. 1982), Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1982, pp. 169-180. [CP]
140. GÓMEZ MONTERO, Sergio, "El proyecto literario de Carpentier", Mexico (Mexique), *Proceso*, 12 fev. 1979.
141. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto [comp.], *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (Coloquio de Yale), Caracas (Venezuela), Monte Ávila, 1985, 411 p. [CP]
142. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto et MÜLLER-BERGH, Klaus, *Alejo Carpentier : Bibliographical guide / Guía bibliográfica*, Westport (Connecticut, Etats-Unis), Greenwood Press, 1983.
143. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, "Historia y alegoría en la narrativa de Alejo Carpentier", Mexico (Mexique), *Cuadernos Americanos*, año XXXIX, 1, enero-feb. de 1980, pp. 200-220.
144. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, "Carpentier, Borges y Ortega, notas sobre dos textos olvidados", Madrid (Espagne), *Quinto Centenario*, 8, Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 127-134.
145. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, (1977), Madrid (Espagne), Gredos (2nde éd. corrigée et augmentée), 2004a, 394 p. [CP]
146. HARSS, Luis et DOHMANN, Barbara, "Alejo Carpentier ou l'éternel retour", Paris (France), in *Portraits et propos de...*, chap. I, Gallimard, La Croix du Sud, 1970, pp. 51-83.

147. HARVEY, Sally, *Carpentier's Proustian fiction : the influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, Londres et Madrid, Tamesis, Serie A, Monografías, 158, 1994, 171 p. [CP]
148. HORTA MESA, Aurelio, *Coordenadas carpenterianas*, La Havane (Cuba), Col. Enseñanza artística, Ed. Pueblo y Educación, 1990, 55 p.
149. JANSEN, André, "Concierto barroco de Alejo Carpentier", Madrid (Espagne), *Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica, n°2-3 (1980)*, Fundación universitaria española, Seminario "Menéndez Pelayo", 1980, pp. 369-373.
150. JOACHIM, Jean-Louis, *Le Rôle social du romancier latino-américain dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, Lille (France), Thèse de doctorat de l'Université Antilles-Guyane, dir. Alain Yacou, publiée par ANRT, Université de Lille, 1999, 3 vols, 618 p.
151. JOACHIM, Jean-Louis, "Vivir, pensar, novelar el mestizaje", La Havane (Cuba), *El siglo de Alejo Carpentier...* (voir COLLECTIF 2005a) 2005, pp. 100-104.
152. JOSET, Jacques, "El mestizaje lingüístico y la teoría de los Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier", Puerto Rico, *La Torre*, nueva época, n° 2, abril-junio de 1987, pp. 251-263.
153. KURZ, Andreas, *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier*, Mexico (Mexique), Édere, con el apoyo de la Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt (El Colegio de México/UNAM), 2006, 201 p. [CP]
154. LASTRA, Pedro, "Alejo Carpentier, la música de Bach y el cine de Griffith", Caracas (Venezuela), *Alejo Carpentier ante la crítica* (voir GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [comp.] 2005), 2005, pp. 403-410.
155. LE RIVEREND, Julio, "Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 39-55. (aussi dans *Letras, Cultura en Cuba*, VII (voir Cairo Ballester [comp.] 1992), p. 151-165). [CP]
156. LEANTE, César, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", New York (Etats Unis), *Homenaje a Alejo Carpentier...* (voir GIACOMAN [ed.] 1970a), 1970, pp. 1005-1023.
157. LEANTE, César, "Carpentier y la revolución", Madrid (Espagne), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 618, 2001, pp. 125-129.
158. LEÓN DEL RÍO, Yohanka et PÉREZ VILLACAMPA, Gilberto, "América: proyecto de primavera y consagración de su proyección", Villaclara (Cuba), *Islas*, 90, mayo-agosto de 1988, pp. 110-116.
159. LLARENA, Alicia, "Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)", Madrid (Espagne), *Anales de literatura Hispanoamericana*, 26-I, Ed. Universidad Complutense, 1997, pp. 107-117.
160. LÓPEZ CALAHORRO, Inmaculada, "Edipo a la búsqueda de la historia en la obra de Alejo Carpentier", Madrid (Espagne), *Alejo Carpentier: un siglo entre luces* (voir SALVADOR et ESTEBAN [éds.] 2005), 2005, pp. 31-53. [CP]
161. LÓPEZ CALAHORRO, Inmaculada, *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, Grenade (Espagne), Ed. Universidad de Granada, 2006a, 333 p. [CP]
162. LÓPEZ LEMUS, Virgilio, "Alejo Carpentier o el periodista", Madrid (Espagne), *Revista Iberoamericana*, Vol. LVII, n° 154 (voir COLLECTIF, 1991), 1991, pp. 171-180.
163. LÓPEZ, Irene, *Alejo Carpentier : los ritmos de una escritura entre dos mundos*, Salta (Argentine), INSOC, EUNSA, 2006, 250 p.
164. LORA BOMBINO, Andrés Oscar, *Teoría y práctica de la identidad cultural en Alejo Carpentier*, Las Villas (Cuba), Tesis en opción al grado académico de Máster en Pensamiento Filosófico Latinoamericano, Universidad central "Marta Abreu" de Las Villas, Facultad de Ciencias Sociales, 2004, 147 p.
165. MANDELBAUM, Ann, *El perfil de la cultura en la obra de Alejo Carpentier*, PHD of Wayne State University, Ann Arbor (Michigan, Etats-Unis), University Microfilms Internacional, Dissertation Information Service, 1986, 196 p. [CP]
166. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis [comp.], *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier*, Caracas (Venezuela), Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad central de Venezuela, 2004, 287 p. [CP]
167. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis [comp.], *Alejo Carpentier ante la crítica*, Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores, 2005, 421 p. [CP]

168. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas (Venezuela), Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1970, 220 p.
169. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Mexico (Mexique), Siglo XXI, 1983, 592 p. [CP]
170. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, "Alejo Carpentier y la novedad en el arte de narrar" Caracas (Venezuela), *Escritura* n°17-18 (voir COLLECTIF 1984a), 1984, pp. 7-19.
171. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, "España en la vida y en la obra de Alejo Carpentier", Madrid (Espagne), *Las relaciones literarias...* (voir COLLECTIF 1987), 1987, pp. 579-586.
172. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas (Venezuela), Grijalbo, 1992a, 222 p.
173. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, El concepto de revolución en la novelística de Alejo Carpentier, Caracas (Venezuela), *Ocho veces Aejo Carpentier* (voir Márquez Rodríguez 1992a), 1992b, pp. 159-197.
174. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, "Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier", Caracas (Venezuela), *Alejo Carpentier ante la crítica* (voir MÁRQUEZ RODRÍGUEZ [comp.] 2005), 2005, pp. 127-153. (aussi dans *INTI* n°59-60, 2004, p. 47-60.) [CP]
175. MARTIN, Claire-Emilie, *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: orígenes de una escritura americana*, Michigan (Etats-Unis), PhD de l'Université de Yale, Ann Arbor, 1988.
176. MARTUL, Luis, "La mirada viajera: Alejo Carpentier en España", La Havane (Cuba), *Revolución y Cultura* n° 2/2004, abril-junio de 2004, pp. 12-20.
177. MÉNDEZ MARTÍNEZ, Roberto, "La conjura de Parsifal", La Havane (Cuba), *Revolución y Cultura* n° 4/2004 (voir CAMPUZANO [dir.] 2004), 2004, pp. 4-6.
178. MEYRAN, Daniel [dir.] *La représentation de l'espace hispano-américain : Los pasos perdidos de Alejo Carpentier et La Vorágine de José Eustasio Rivera*, Perpignan (France), Publication du C.R.I.L.A.U.P., Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines, Université de Perpignan, 2002, 181 p.
179. MIAMPIKA, Landry-Wilfrid, "Ficción y mitos de origen africano en *Ecué-Yamba-Ó* y *El reino de este mundo*", Madrid (Espagne), *Estudios de Historia Social y Económica de América*, n° 15, julio-dic. 1997, Universidad Alcalá de Henares, 1997, pp. 309-328.
180. MIAMPIKA, Landry-Wilfrid, *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe, versiones y subversiones de Alejo Carpentier*, Madrid (Espagne), Ed. Verbum, 2005a, 221 p. [CP]
181. MILLARES, Selena, "Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja", Madrid (Espagne), *Anales de literatura Hispanoamericana*, 28-II, Ed. Universidad Complutense, 1999, pp. 1005-1023.
182. MILLARES, Selena, *Alejo Carpentier*, Madrid (Espagne), Ed. Síntesis, 2004, 175 p.
183. MIMOSO-RUIZ, Duarte, "Du référent iconique à la symbolique des personnages", Paris (France), *Quinze études...* (voir COLLECTIF, 1983c), 1983, pp. 165-186.
184. MINARD, Evelyne, "Peinture et inter-texte dans *Le siècle des lumières* de Alejo Carpentier", Paris (France), *Mélanges américanistes en hommage à Paul Verdevoye*, Editions Hispaniques, 1985, pp. 165-185.
185. MIRANDA CANCELA, Elina, "Carpentier, el teatro griego y la recepción de los textos clásicos", La Havane (Cuba), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 90, n° 4 (voir COLLECTIF 1999), 1999, pp. 63-76.
186. MOCEGA-GONZÁLEZ, Esther, *La narrativa de Alejo Carpentier : el concepto del tiempo como tema fundamental*, New York (Etats Unis), Eliseo Torres, 1975.
187. MOCEGA-GONZÁLEZ, Esther, *Alejo Carpentier : Estudios sobre su narrativa*, Madrid (Espagne), Playor, Coll. Nova-Scholar, 1980, 156 p.
188. MONTROYA CAMPUZANO, Pablo, *La musique dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, Paris (France), Thèse de doctorat de l'Université de Paris III: Etudes latino-américaines, dir. Claude Fell, 2001, 461 p.
189. MORAN, Dominic P., "Carpentier's Wagner: Tristan and Isolde brought down to earth?", Glasgow (UK), *Bulletin of Spanish Studies*, 82 (2), 2005, pp. 215-240.
190. MORELL, Hortensia R., "Contextos musicales en *Concierto Barroco*", Pittsburgh (Etats Unis),

191. MORENO, Fernando, *L'image de la dictature dans le nouveau roman hispano-américain. Une lecture de L'Automne du patriarche de Gabriel García Márquez*, Le Recours de la méthode d'Alejo Carpentier et Moi, le suprême d'Augusto Roa Bastos, Paris (France), Thèse de l'Université de Paris 3, 1979.
192. MORENO, Fernando, "El porvenir de los recuerdos", Paris (France), *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos* (voir VÁSQUEZ [dir.] 2003), 2003, pp. 73-86.
193. MOULIN-CIVIL, Françoise, "Le néo-baroque en question", Paris (France), *América*, 20, Cahiers du CRICCAL, Le Néo-baroque cubain, 1998, pp. 23-49.
194. MOULIN-CIVIL, Françoise, "Espace, nature, paysage : indivisible triade de *Los pasos perdidos*", Paris (France), *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos* (voir VÁSQUEZ [dir.] 2003), 2003, pp. 99-108.
195. MOULIN-CIVIL, Françoise, "Rosario y la América de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Revista de la Casa de las Américas*, n° 240, 2005, pp. 80-85.
196. MÜLLER-BERGH, Klaus [comp.], *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile (Chili), Editorial Universitaria, 1972.
197. MÜLLER-BERGH, Klaus, *Alejo Carpentier, Estudio biográfico-crítico*, New York (Etats Unis), Las Américas, 1972.
198. MÜLLER-BERGH, Klaus, "Texto y contexto de *El recurso del método*: vida y hechos de un tirano ilustrado", Caracas (Venezuela), *Historia y ficción...* (voir GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [comp.] 1985), 1985, pp.209-219.
199. MÜLLER-BERGH, Klaus, "Trayectoria vital e itinerario crítico de Alejo Carpentier", Madrid (Espagne), *Revista Iberoamericana*, Vol. LVII, n°154 (voir COLLECTIF, 1991), 1991, pp. 181-192.
200. MÜLLER-BERGH, Klaus, "Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier", Santiago de Chile (Chili), *Asedios a Carpentier* (voir MÜLLER-BERGH [comp.] 1972), 1972, pp. 13-38.
201. NOUHAUD, Dorita, "Espaces réinventés", Montpellier (France), *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier (voir FRANCO [coord.], 2002), 2002, pp. 117-144.
202. ORAMAS, Ada, *La Habana real maravillosa de Carpentier*, La Havane (Cuba), Diploma Universidad de la Habana, Facultad de Periodismo, 1986, 124 p.
203. OSPOVAT, Lev, "El hombre y la historia en la obra de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Revista de la Casa de las Américas*, 21, n° 125, mars-avril 1981, pp. 72-92.
204. OTERO SANDE, María Teresa, *Estructuras narrativas y elaboración lingüística en cuatro novelas de Alejo Carpentier*, Santiago de Compostela (Espagne), Thèse de doctorat de l'Université de Santiago de Compostela, dir. B. Varela Jácome, 1998, 463 p. [CP]
205. PADURA FUENTES, Leonardo, "*Semejante a la noche*: el hombre, el tiempo y la Revolución", La Havane (Cuba), *Imán*, 2 (Voir COLLECTIF 1984-1985), 1984-1985, pp. 413-422.
206. PADURA FUENTES, Leonardo, *Lo real maravilloso : creación y realidad*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1989, 172 p.
207. PADURA FUENTES, Leonardo, *Un camino de medio siglo : Carpentier y la narrativa de lo real-maravilloso*, (1994), La Havane (Cuba), Ed. Unión, 2004, 435 p.
208. PARISOT, Fabrice, *Les épigraphes dans l'œuvre romanesque d'Alejo Carpentier, théorie et analyse*, Aix-en-Provence (France), Thèse de doctorat de l'Université de Provence: Etudes Latino-américaines, dir. Benito Pelegrín, 1994a, 2 vols, 746 p. [CP]
209. PARISOT, Fabrice, "Qui parle? aspects de la voix narrative dans quelques épigraphes dans l'œuvre d'Alejo Carpentier", Nice (France), *Cahiers de Narratologie* n° 9, Université de Nice, 1998a, pp. 299-318.
210. PARISOT, Fabrice, "París en la vida y en la obra de alejo carpentier", Paris (France), Actes du 28eme congrès de la SHF, "Paris dans le monde hispanique et hispano-américain", Publications de la SHF, 1998b, pp. 275-283.
211. PARISOT, Fabrice, "Les contextes culinaires dans l'œuvre romanesque d'Alejo Carpentier", Nice

- (France), *Les cahiers du CRLMP*, "nourritures et écritures," 1999a, pp. 233-251.
212. PARISOT, Fabrice, "Un cas original d'ouverture narrative: l'épigraphe. quelques aspects dans l'œuvre d'Alejo Carpentier", Nice (France), *Narratologie* n° 2, "L'ouverture et la clôture narrative", 1999b, pp. 93-119.
213. PARISOT, Fabrice, "La musique dans *Concierto Barroco* d'Alejo Carpentier: une entité concertante", Nice (France), *Narratologie* n° 6, "Littérature et représentations artistiques", 2005, pp. 409-439.
214. PAUTE, Jean-Pierre, *Histoire et création littéraire chez Alejo Carpentier : recherches sur Ecué-Yamba-O*, Toulouse (France), Thèse de 3e cycle de l'Université de Toulouse 2, dir. Robert Jammes, 1986, 2 vols, 492 p.
215. PELEGRÍN, Benito, "Sur le style d'Alejo Carpentier", Aix-en-Provence (France), *Cahiers d'Études Romanes*, n° 6, 1980, pp. 109-209.
216. PELEGRÍN, Benito, "De la Harpe d'or au Clavecin d'argent", Paris (France), *Alejo Carpentier et son oeuvre* (voir COLLECTIF, 1982), 1982, pp. 243-271.
217. PELEGRÍN, Benito, "Música literaria y música literal en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 200-222.
218. PELEGRÍN, Benito, "Réflexions sur l'architecture et l'architexture chez Alejo Carpentier : théorème et mélodie", Perpignan (France), *La représentation de l'espace hispano-américain : Los pasos perdidos de Alejo Carpentier...* (voir MEYRAN [dir.] 2002), 2002, pp. 43-69.
219. PELEGRÍN, Benito, *Alejo Carpentier, Ecrire, décrire l'Amérique*, Paris (France), Ellipses, Coll. Les essentiels de littérature latino-américaine, 2003a, 204 p.
220. PELEGRÍN, Benito, "Bruits, sons, notes : du chaos à l'harmonie du monde? dans *Los pasos perdidos*", Paris (France), *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos* (voir VÁSQUEZ [dir.] 2003), 2003b, pp. 121-134.
221. PEÑATE RIVERO, Julio [coord.], *La narrativa de Alejo Carpentier : materiales para el estudio de su recepción*, Fribourg (Suisse), Universidad de Friburgo, Cátedra de Literatura española e hispanoamericana, 2006, 231 p. [CP]
222. PERILLI, Carmen, *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez: mitificación y demitificación*, Tucumán (Argentine), Universidad Nacional de Tucumán, Secretaria de Extensión Universitaria, 1990a, 271 p. [CP]
223. PIÑEIRO FERNÁNDEZ, Ahmed, "Todo en la danza le fue cercano", La Havane (Cuba), *Cuba en el ballet*, n° 94, mayo-dic. 1999, pp. 40-47.
224. POGOLOTTI, Graziella, "El novelista y las artes visuales", Madrid (Espagne), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 649-650 (voir COLLECTIF 2004d), 2004, pp. 43-50.
225. POGOLOTTI, Graziella, "Alejo Carpentier, coleccionista", La Havane (Cuba), *Revista de la Casa de las Américas*, n° 239, 2005, pp. 114-116.
226. PUISSET, Georges, *Approche des structures anthropomorphiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, Montpellier (France), Thèse de Doctorat d'Etat de l'Université de Montpellier 3, dir. Edmond Cros, Centre d'Etudes et de Recherches sociocritiques, 1982, 2 vols, 775 p.
227. PUPO PUPO, Rigoberto, *Filosofía y literatura en Alejo Carpentier*, Guanajuato (Mexique), Más libros, Imágen Contemporánea, 2004, 108 p.
228. RAMA, Angel, "Los adioses de Alejo Carpentier", Bogota (Colombie), *Eco*, 224-226, junio-ag. de 1980, pp. 130-154. [CP]
229. RAMOS, María Elena, "Una aproximación a lo visual en la literatura de Alejo Carpentier", Caracas (Venezuela), *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier* (voir MÁRQUEZ RODRÍGUEZ [comp.] 2004), 2004, pp. 259-281.
230. REIN, Mercedes, *Cortazar y Carpentier*, Buenos Aires (Argentine), Ediciones de crisis, 1974, 145 p.
231. RESPALL FINA, Raimundo, *Tres ensayos cubanos*, Chilpancingo (Mexique), Taller de gráfica experimental de la Habana / Taller de arte "José Clemente Orozco" de la Universidad Autónoma de Guerrero, 2000a 137 p. [CP]
232. RÍOS ÁVILA, Rubén, "Lezama, Carpentier y el tercer estilo", Río Piedras (Puerto Rico), *Revista de Estudios Hispánicos*, X (voir COLLECTIF, 1983b), 1983, pp. 43-59.

233. ROBAINA, Ana Giselle, "Crítica de Alejo Carpentier a la obra de René Portocarrero, el barroco pictórico", Madrid (Espagne), *El Urogallo* (Extremadura-América): revista literaria y cultural, n° 127, 1996, pp. 14-18.
234. RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, *La novela de la revolución cubana (1959-1979)*, La Havane (Cuba), Letras Cubanas, 1986, 313 p. [CP]
235. RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, "La Revolución en la novela cubana (1959-1983)", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, VII (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1992), 1992, pp. 109-119. [CP]
236. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, "Alejo Carpentier, España y los españoles. 1928-1937", Madrid (Espagne), *Las relaciones literarias...* (voir COLLECTIF 1987), 1987, pp. 587-594.
237. RUBIO DE LÉRTORA, Patricia et YOUNG, Richard, *Carpentier ante la crítica : bibliografía comentada*, Xalapa (Mexique), Universidad Veracruzana, 1985.
238. RUBIO NAVARRO, Gabriel María, *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Alicante (Espagne), Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 246 p. [CP]
239. S. A., *Grandes personajes a fondo: Alejo Carpentier*, DVD, Madrid (Espagne), Editrama, Gran vía musical de ediciones, 2004.
240. SALVADOR, Ángel y ESTEBAN, Ángel [éds.], *Alejo Carpentier : un siglo entre luces*, Madrid (Espagne), Ed. Verbum, 2005, 229 p. [CP]
241. SÁNCHEZ MOLINA, Ana C., "La novela épica carpenteriana: una nueva novela histórica", San José (Costa Rica), *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXIII, julio-dic. de 1997, pp. 7-21.
242. SÁNCHEZ MOLINA, Ana C., *Alejo Carpentier : cronista mayor de Indias de la época contemporánea*, Heredia (Costa Rica), Editorial de la Universidad Nacional EUNA, 1997.
243. SARDUY, Severo, "Un baroque arrosé de rhum", Paris (France), *Les Nouvelles Littéraires*, 1980.
244. SCHOPMANN PANTALACCI, Marie-Rose, *L'image de la femme dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, Paris (France), Thèse de doctorat de l'Université de Paris-X, dir. Charles Minguet, 1981.
245. SCORZA, Emmanuel, "A propos de *Concert baroque*. Une parabole du temps", Paris (France), *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2525, 54e année, 25 mars 1976, p. 5.
246. SEGRE, Roberto, "La dimensión ambiental en lo real maravilloso de Alejo Carpentier," La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, VII (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1992), 1992, pp. 229-249.
247. SHAW, Donald, *Alejo Carpentier*, Boston (Etats-Unis), Twayne author series n° 756, 1985a, 150 p. [CP]
248. SMITH, Verity, "Ausencia de Toussaint: interpretación y falseamiento de la historia en *El Reino de este mundo*", Caracas (Venezuela), *Historia y ficción...* (voir GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [comp.] 1985), 1985, pp. 275-283.
249. SOTO COBIÁN, Angela, *Carpentier en el recuerdo : testimonios, anécdotas y memorias de más de 50 personalidades cubanas*, La Havane (Cuba), Pablo de la Torriente Editorial, 2004, 195 p.
250. SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, "Cantos y canciones en la obra de Carpentier", Mexico (Mexique), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXV, núm.2, Centro de estudios lingüísticos y literarios del Colegio de México, 1987, pp. 515-529. [CP]
251. STRAUSS, Françoise, *Les personnages dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, Paris (France), Thèse de doctorat de l'Université de Paris 3, dir. Paul Verdevoye, 1985, 1351 p. [CP]
252. STURNIOLO, Norma, "Alejo Carpentier y ese músico que llevaba dentro", Madrid (Espagne), *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 681, mar. 2007, pp. 45-50.
253. TOVAR, Paco, "Con Alejo Carpentier en La Habana: la ciudad de las columnas", Barcelone (Espagne), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, VILANOVA [coord.], Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. IV, 1992, pp. 1041-1048.
254. TOVAR, Paco, "Alejo Carpentier: sesiones de jazz", Granada (Espagne), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Angel Esteban et alii [ed.], IV Congreso de la asociación

- española de estudios literarios hispanoamericanos, Universidad de Granada, 2002, pp. 317-323.
255. TUSA, Bobs M., *Alejo Carpentier : a comprehensive study*, Valence (Espagne), Ed. Albatros Hispanófila, col. "Monografías", 1982, 48 p. [CP]
256. VALDÉS BERNAL, Sergio, "La caracterización lingüística de los personajes en las novelas de Alejo Carpentier," La Havane (Cuba), *Coloquio sobre Alejo Carpentier* (voir COLLECTIF 1985b), 1985, pp. 159-169.
257. VALDÉS ZAMORA, Armando, "Carpentier habla (en francés) de Lezama Lima", Madrid (Espagne), *Revista Hispano Cubana* n° 27, 2007, pp. 107-112.
258. VALDÉS, Armando, "La escritura del cuerpo en Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Virgilio Piñeira : una lectura de la memoria literaria cubana"; Paris (France), *América, Cahiers du CRICCAL* n°31, *Mémoire et Culture en Amérique Latine*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle Paris-III, 2003, pp. 103-110. [CP]
259. VÁSQUEZ, Carmen [dir.], *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, Paris (France), Indigo & Côté-femmes éditions, Centre d'Etudes Hispaniques d'Amiens (CEHA) et Université de Picardie-Jules Verne, 2003, 277 p.
260. VÁSQUEZ, Carmen, "Alejo Carpentier y las vanguardias europeas", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 88-109. [CP]
261. VÁSQUEZ, Carmen, "Los primeros pasos", Paris (France), *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos* (voir VÁSQUEZ [dir.] 2003), 2003, pp. 213-222.
262. VÁZQUEZ PÉREZ, Marlene, *Martí y Carpentier: de la fábula a la historia*, La Havane (Cuba), Centro de Estudios Martianos, 2004, 213 p.
263. VELAYOS ZURDO, Oscar L, *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Barcelone (Espagne), Ediciones Península, 1985, 152 p.
264. VELAYOS ZURDO, Oscar L, *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, Salamanque (Espagne), Universidad de Salamanca, *Acta Salmenticensia, estudios filológicos*, n°230, 1990, 188 p. [CP]
265. VERDEVOYE, Paul, "Las novelas de Alejo Carpentier y la realidad maravillosa", Pittsburgh (Etats Unis), *Revista Iberoamericana*, XLVIII, n°118-119, janv-juin 1982, pp. 317-330.
266. VETTER, Anna, *Les citations picturales dans l'écriture baroque du Siècle des Lumières d'Alejo Carpentier*, Besançon (France), Thèse de doctorat de l'Université de Franche-Comté: Litt. Comparée, dir. Chantal Tatu, 1999, 2 vols, 515 p.
267. VILA SELMA, José, *El "último" Carpentier*, Las Palmas (Espagne), Excma. Mancomunidad de Cabildos, Plan cultural, 1978, 151 p.
268. VILLANUEVA, Carlos, "La música española en Alejo Carpentier", Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), 2005, pp. 323-373. [CP]
269. VILLANUEVA, Carlos, "Y el sonido se hizo palabra: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier", Santiago de Compostela (Espagne), *Quintana* n°4, Revista do Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 115-129.
270. VOLEK, Emil, "Análisis e interpretación de *El Reino de este mundo* de Alejo Carpentier" New York (Etats Unis), *Homenaje a Alejo Carpentier...* (voir GIACOMAN [ed.] 1970a), 1970, pp. 145-178.
271. VOLEK, Emil, "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El Acoso* de Alejo Carpentier", New York (Etats Unis), *Homenaje a Alejo Carpentier...* (voir GIACOMAN [ed.] 1970a), 1970, pp. 385-438.
272. VOLEK, Emil, *Cuatro claves para la modernidad, análisis semiótico de textos hispánicos: Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid (Espagne), Gredos, 1984, 182 p.
273. WAKEFIELD, Steve, *Carpentier's baroque fiction: returning Medusa's gaze*, Woodbridge (UK), Tamesis, 2004, 220 p. [CP]
274. WAKEFIELD, Steve, "Transculturación barroca en Alejo Carpentier", La Havane (UK), *El siglo de Alejo Carpentier...* (voir COLLECTIF 2005a) 2005, pp. 36-41.
275. WILLIS, Angela, "Paulina Bonaparte en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier", La

Havane (Cuba), *Revolución y Cultura* n°1/2004, enero-marzo de 2004, pp. 23-26. (aussi dans *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), p. 97-113.)

276. WYERS, Frances, "Los contextos de *El recurso del método*, de Carpentier", Pittsburgh (Etats Unis), *Revista Iberoamericana*, n°123-124, abril-sept.de 1983, pp. 323-334.

II.2. Travaux sur *La consagración de la primavera*¹

277. AIGUESVIVES, Eduardo, "Un paseo por tres novelas de Carpentier (*El reino de este mundo*, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*)", La Havane (Cuba), *Trabajadores*, 9 de ag. de 1985, p. 2.

278. ALTAMIRANDA, Daniel, "La inscripción en la historia: *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Buenos Aires (Argentine), in *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, DOMÍNGUEZ, Mignon [coord.], Ediciones Corregidor, 1996, pp. 21-35.

279. ARIAS, Salvador, "Sobre *La consagración de la primavera*", La Havane (Cuba), *Juventud*, 3(25), julio de 1980, p. 2.

280. AZNAR SOLER, Manuel, "Alejo Carpentier y la guerra civil española : hacia *La consagración de la primavera*", Caracas (Venezuela), *Escritura* n°17-18 (voir COLLECTIF 1984a), 1984, pp. 69-90. [Bibl. Gén.]

281. BAXTER, James Reid, *A certain unity of purpose: Alejo Carpentier and his novel La consagración de la primavera*, Aberdeen (Ecosse), Thèse de doctorat de l'Université d'Aberdeen, PhD, 1982.

282. BIANCHI-ROSS, Ciro, "La rusa de Baracoa", La Havane (Cuba), *Revolución y cultura*, 11, 1987, pp. 40-44.

283. BIRKENMAIER, Anke, "El canto de Orfeo: un fragmento elidido de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", New York (Etats Unis), *Revista Hispánica Moderna*, 56.1, nueva época, junio 2003, Hispanic Institute, Columbia University, 2003, pp. 117-132.

284. BOLAND, Roy, "“Entretenimiento que instruyera deleitando”: El tema de la revolución en Alejo Carpentier”, Melbourne (Australie), in BOLAND, KENWOOD, ZARAGOZA [eds.], *War and Revolution in Hispanic Literature*, Voz Hispánica, 1990, pp. 23-28.

285. CABRERA, Miguel, "La danza en la vida y la obra de Alejo Carpentier" (1ª parte), La Havane (Cuba), *Granma*, 18 de julio de 1980.

286. CABRERA, Miguel, "Alejo Carpentier y la danza", La Havane (Cuba), *Blanco y Negro*, n° 2, Organo del 14º Festival de Ballet de La Habana, 30-31 de oct. de 1994, pp. 2-5.

287. CAMPBELL, Stéphanie, "The Artist in Bourgeois Society as seen in Carpentier's *Consagración de la primavera*", Etats-Unis, *Maize : Notebooks of Xicano Art and literature*, 3.3-4, 1980, pp. 6-16.

288. CAMPOS, Jorge, "*La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier", Madrid (Espagne), *Ínsula*, 390, 1978, p. 11.

289. CARBÓN SIERRA, Amaury, "La cultura grecolatina en dos novelas de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Homenaje a Carpentier* (voir COLLECTIF 1984b), 1984, pp. 67-81. (aussi dans *Letras, Cultura en Cuba*, V (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1988a), p. 167-185.) [Bibl. Gén.]

290. CARRASCO TENORIO, Milagros, "*La consagración de la primavera*, un compromiso social", Fribourg (Suisse), *La narrativa de Alejo Carpentier: materiales...* (voir PEÑATE RIVERO 2006), 2006, pp. 203-231. [Bibl. Gén.]

¹ Les références de chapitres ou d'articles issus d'ouvrages plus généraux ou de compilations, portant la mention [Bibl. Gén.] en fin de ligne, renvoient aux entrées concernant ces ouvrages dans la catégorie bibliographique précédente (qui concerne les travaux sur l'œuvre en général d'Alejo Carpentier ou ses autres romans) : s'y reporter pour avoir le détail complet de l'édition.

291. CRISTÓBAL PÉREZ, Armando, "De *El acoso* a *La consagración* : tema para un debate", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 258-274. [Bibl. Gén.]
292. CRISTÓBAL PÉREZ, Armando, Tres novelas cubanas de Alejo Carpentier (chap. I), La Havane (Cuba), *Un tema cubano...* (voir CRISTÓBAL PÉREZ 1994a), 1994b, pp. 7-24. [Bibl. Gén.]
293. CRISTÓBAL PÉREZ, Armando, *Del acoso a la consagración, La Cuba del siglo XX en la novelística de Alejo Carpentier*, Madrid (Espagne), Vision Net, 2003, 249 p.
294. CURIEL, Rosario, *La consagración de la primavera*, el comienzo de los tiempos, Buenos Aires (Argentine), in *Alejo Carpentier, el Arte de la Historia* (voir CURIEL 1993), cap. III de la 2da parte, 1993, pp. 557-680. [Bibl. Gén.]
295. CVITANOVIC, Dinko, Un teatro del mundo y la fatalidad de la historia en *La consagración de la primavera* (chap. 7), Buenos Aires (Argentine), *Carpentier, una revisión lineal...* (voir CVITANOVIC 1997a), 1997b, pp. 181-195. [Bibl. Gén.]
296. DE LA FUENTE, Carmen, "De *El reino de este mundo* a *La consagración de la primavera*", Mexico (Mexique), *El Gallo ilustrado*, 934, 11 de mayo de 1980, pp. 4-5.
297. DE MAESENEER, Rita, "*La consagración de la primavera* : una in-citación", Kortrijk (Belgique), Conférence prononcée pour la 7e journée ALEPH de Littérature Cubaine le 20 janv. 1980, in *Aleph*, 5, 1991, pp. 53-64.
298. DE MAESENEER, Rita, "Los americanismos en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Valladolid (Espagne), *El español de América*, III, C. HERNÁNDEZ ALONSO et alii [ed.], Junta de Castilla y León, 1991, pp. 1409-1415.
299. DE MAESENEER, Rita, *La consagración de la primavera : una in-citación*, Gant (Belgique), Thèse de doctorat de l'Université de Gant (non publiée), dir. P. Collard, 1992.
300. DE MAESENEER, Rita, "La cita : propuesta de análisis a partir de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Buenos Aires (Argentine), *Literatura como intertextualidad*, IX Symposium Internacional de Literatura, Juana ALCIRA [éd.], Vinciguerra, 1993a, pp. 59-69.
301. DE MAESENEER, Rita, "El leitmotiv 'la mer, la mer, toujours recommencée' en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Valladolid (Espagne), *Castilla, Estudios de Literatura*, 18, 1993b, pp. 67-76.
302. DE MAESENEER, Rita, *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*, Genève (Suisse), Droz, 2003, 434 p.
303. DINA RIVAS, Olga Mari, *Vera y La consagración de la primavera*, La Havane (Cuba), Trabajo de curso, Universidad de la Habana, 1984.
304. ENGELBERT, Manfred, "Objetividad y crítica literaria: *La consagración de la primavera*", Milan (Italie), *Polvo enamorado...* (voir DEPRETRIS [ed.], 1989), 1989, pp. 104-113. [Bibl. Gén.]
305. ESQUER VEGA, Saturnino Martín, *La concientización del hombre como ser colectivo en La consagración de la primavera de Alejo Carpentier*, Mexique, Tesina Universidad Sonora, Departamento de Humanidades, 1984.
306. FAJARDO LEDEA, Nidia, *Los intelectuales en La consagración de la primavera de Alejo Carpentier*, La Havane (Cuba), Diploma Universidad de la Habana, Arte y Letras, 1982, 24 p.
307. FAMA, Antonio, *La consagración de la primavera* (chap. 4), Caracas (Venezuela), *Las últimas obras de Alejo Carpentier* (voir FAMA 1995), 1995, pp. 87-114. [Bibl. Gén.]
308. FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe, "La aventura del héroe en *La consagración de la primavera* como itinerario mítico", Málaga (Espagne), *Analecta Malacitana*, revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Vol. VI, 2 (1983), Universidad de Málaga, 1983, pp. 363-379.
309. FERNÁNDEZ, Comandante José, "Girón : la justa furia", La Havane (Cuba), *Cuba*, número spécial "Cien años de lucha", oct. de 1968, pp. 140-142.
310. GARCÍA CASTRO, Ramón, "La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier : *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*", Caracas (Venezuela), *Historia y ficción...* (voir GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [comp.] 1985), 1985, pp. 251-273. [Bibl. Gén.]
311. GARCÍA VERDECIA, Manuel, *La consagración de los contextos*, Holguín (Cuba), Dirección

Municipal de Cultura, 1986, 34 p.

312. GATEAU, Jean-Charles, "Le dernier roman d'Alejo Carpentier : du Tolstoï avec un bon doigt de rhum", Paris (France), *Genèse Littéraire*, 10 janvier 1981, 1981, p. 3.
313. GEISLER, E., "La subjetividad sacrificada: apuntes para leer *La consagración de la primavera* (Alejo Carpentier)", Giessen/Neuchâtel (Suisse), *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*, BREMER T., PEÑATE RIVERO J. et LOSADA A. [eds.], Actas AELSAL, Vol. I, 1985-1988, pp. 129-139.
314. GÉRON, Françoise, *Etude thématique de La consagración de la primavera ou "Le Sacre de la Danse" dans l'oeuvre d'Alejo Carpentier*, Liège (Belgique), Mémoire sous la direction de Jacques Joset, 1988.
315. GIMÉNEZ-FRONTIN, José Luis, "Carpentier y el reino de las sombras", La Havane (Cuba), *Unomasuno* n° 130, Suplemento, 3 de mayo de 1980.
316. GNUTZMANN, Rita, "Alejo Carpentier, lector", Madrid (Espagne), *Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica*, n° 5, Fundación universitaria española, Seminario "Menéndez Pelayo", 1983, pp. 5-18.
317. GNUTZMANN, Rita, "*La consagración de la primavera* : Historia y Ficción", Madrid (Espagne), *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 15, Ed. Universidad Complutense, 1986, pp. 169-185.
318. GNUTZMANN, Rita, "*La consagración de la primavera* o la novelación de la realidad", Madrid (Espagne), *Las relaciones literarias...* (voir COLLECTIF 1987), 1987, pp. 611-620. [Bibl. Gén.]
319. GÓMEZ PISA, Carmen, "*Le Sacre du printemps*, le dernier roman d'Alejo Carpentier", Paris (France), *Spécial Amérique Latine*, mai 1979.
320. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, "Últimos viajes del peregrino", Madrid (Espagne), *Revista Iberoamericana*, Vol. LVII, n° 154 (voir COLLECTIF, 1991), 1991, pp. 119-134.
321. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, Últimos viajes del peregrino (chap. VI), Madrid (Espagne), *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* (voir GONZÁLEZ ECHEVARRÍA 2004a), 2004b, pp. 342-366. [Bibl. Gén.]
322. GONZÁLEZ, Omar, "La leyenda del jardinero", La Havane (Cuba), *Revolución y cultura*, 12, 1984, pp. 35-40.
323. HARVEY, Sally, "Arms across the world: Alejo Carpentier's synchronic view of revolution and war", Melbourne (Australie), in BOLAND, KENWOOD , ZARAGOZA [eds.], *War and Revolution in Hispanic Literature*, Voz Hispánica, 1990, pp. 7-21.
324. JANSEN, André, "¿Es *La consagración de la primavera* (1978) la obra maestra de Alejo Carpentier?", Rome (Italie), *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venise, 25-30 août 1980)*, publicación de Giuseppe BELLINI, Bulzoni Editore, 1982, pp. 591-612.
325. KURZ, Andreas, "La conexión entre el nacionalsocialismo y temas de la historia cultural alemana: *La consagración de la primavera*," Mexico (México), in *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier* (voir KURZ 2006), 2006, pp. 64-71. [Bibl. Gén.]
326. LABASTIDA, Jaime, "Nadie puede saltar su sombra", Mexico (México), *Plural*, 91, abril de 1979, pp. 64-65.
327. LANCHIA, Charles, *Histoire et révolution dans La Danse sacrée de Alejo Carpentier*, Grenoble (France), Tapuscrit consulté à la Fund. Carpentier, 198?, 30 p.
328. LEANTE, César, "¿Existe una novela revolucionaria cubana?", Madrid (Espagne), *Claves de razón práctica*, n° 52, mayo de 1995, pp. 75-77.
329. LÓPEZ CALAHORRO, Inmaculada, *La consagración de la primavera* (1978) (chap.12), Grenade (Espagne), *Alejo Carpentier y el mundo clásico* (voir LÓPEZ CALAHORRO 2006), 2006, pp. 278-317. [Bibl. Gén.]
330. LÓPEZ COLL, Lucía, *Evolución de la teoría de lo real maravilloso americano* : El arpa y la sombra y *La consagración de la primavera*, La Havane (Cuba), Diploma Universidad de la Habana, Arte y Letras, 1982.
331. LOYOLA, Hernán, "Narrativa y revolución: *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", s. l., Sassari (disponible à la Bibl. Nacional José Martí et à la Fund. Carpentier à

- La Havane), 1986. pp. 1-26.
332. MARQUÉS RAVELO, Bernardo, "*La consagración de la primavera* : la gran epopeya del hombre", La Havane (Cuba), *Revolución y Cultura*, 83, 1979, pp. 20-23.
333. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, "Aproximación preliminar a *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Caracas (Venezuela), *El Nacional*, 13-14 de febrero de 1979.
334. MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, MORILLAS, Enriqueta et FERNÁNDEZ, Teodosio, "Tiempo y discurso en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Toulouse (France), Actes du III^e Symposium du Séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail, *Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, 1, 1981, pp. 53-74.
335. MEJÍA DUQUE, Jaime, "*La consagración de la primavera*", s.l., tapuscrit consulté à la Fundación Carpentier, s. d., 29 p.
336. MENTON, Seymour, "Reseñas: Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*", Pittsburgh (Etats Unis), *Revista Iberoamericana*, 46, n° 110-111, janv-juin 1980, pp. 342-345.
337. MENTON, Seymour, "Models for the Epic Novel of the Cuban Revolution", Laramie (Etats-Unis), *In Honour of Boyd G. Carter : A collection of essays*, par VERA, Catherine et McMURRAY, George [éd.], Laramie : Dpt of Modern and Classical Languages, 1981, pp. 49-58.
338. MENTON, Seymour, "Modelos épicos para la novela de la Revolución Cubana", Caracas (Venezuela), *Historia y ficción...* (voir GONZÁLEZ ECHEVARRÍA [comp.] 1985), 1985, pp. 343-358. [Bibl. Gén.]
339. MERINO, Luz, "Acercamiento al repertorio de las artes plásticas en *La consagración de la primavera*", La Havane (Cuba), *Imán*, 4 (non publié, tapuscrit consulté à la Fund. Carpentier), 1987-88. 13 p.
340. MIAMPIKA, Landry-Wilfrid, Parodias y subversiones: de *Concierto Barroco* a *La consagración de la primavera* (2^{de} Partie, chap. IV), Madrid (Espagne), *Transculturación y poscolonialismo...* (voir MIAMPIKA 2005), 2005, pp. 177-192. [Bibl. Gén.]
341. MOCEGA-GONZÁLEZ, Esther, "*La Consagración de la primavera* : la Danza y la Revolución", Pennsylvanie (Etats-Unis), *Hispanic Journal*, 4 (2), 1983, pp. 65-76.
342. MOCEGA-GONZÁLEZ, Esther, "La prima-Vera de Carpentier consagra la Primavera de Stravinsky, Valence (Espagne), *Hispanoamérica: el círculo perpetuo*, Albatros, col. Hispanófila, 1988, pp. 33-63.
343. MONTALVO, Yolanda, "Sátira de la americanización en el Caribe. Dos ejemplos literarios: *La consagración de la primavera* y *Mi mamá me ama*", Barcelone (Espagne), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989), VILANOVA [coord.], Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. IV, 1992, pp. 827-835.
344. MONTOYA CAMPUZANO, Pablo, "La danza en *La consagración de la primavera*", La Havane (Cuba), *El siglo de Alejo Carpentier...* (voir COLLECTIF 2005a) 2005, pp. 73-80. [Bibl. Gén.]
345. MORALES FAEDO, Mayuli, "Análisis compositivo del tratamiento del tiempo en *La consagración de la primavera*", Caracas (Venezuela), *Escritura: Revista de teoría y crítica literaria*, año X, n° 19-20, 1985, pp. 45-66.
346. MORALES, Miguel Angel, "La consagración de Carpentier", Mexico (Mexique), *Diorama de la cultura*, 4 mai 1980, p. 11.
347. MORAN, Dominic P., "Carpentier's Stravinsky: Rites and Wrongs", Glasgow (UK), *Bulletin of Spanish Studies*, 79 (1), Janv. 2002, pp. 81-104.
348. MORELL, Hortensia R., "De *Los pasos perdidos* a *La consagración de la primavera* a través de Orfeo", Pennsylvanie (Etats-Unis), *Hispanic Journal*, Spring 7 (2), 1986, pp. 101-113.
349. MORENO, Fernando, "La verídica (y maravillosa) imagen de América Latina", Barcelone (Espagne), *Camp de l'Arpa*, 88, núm. dedicado a Alejo Carpentier, junio de 1981, pp. 35-37.
350. MOULIN-CIVIL, Françoise, "Le discours amoureux dans *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier : évacuation et transfert", Paris (France), in COLLECTIF, *Le discours amoureux, Espagne, Amérique Latine*, Service des publications de la Sorbonne Nouvelle,

Coll. Discours et Idéologie, 1986, pp. 167-183.

351. NAVASCUÉS (DE), Javier, "La representación teatral de la historia en Alejo Carpentier", Madrid (Espagne), *Alejo Carpentier: un siglo entre luces* (voir SALVADOR et ESTEBAN [éds.] 2005), 2005, pp. 95-118. [Bibl. Gén.]
352. NIETO CARDENA, Fernando, "*La consagración de la primavera*, novela total de Alejo Carpentier", Mexico (Mexique), *A que sí* (consulté à la Fundación Carpentier), enero-marzo de 1979, 3 p.
353. NIEVES RIVERA, Dolores, "*La consagración de la primavera* en la novela cubana de la Revolución", La Havane (Cuba), *Homenaje a Carpentier* (voir COLLECTIF 1984b), 1984, pp. 30-47. (aussi dans *Letras, Cultura en Cuba*, VII (voir Cairo Ballester [comp.] 1992), p. 215-228). [Gén.]
354. ORAMAS, Ada, "Lo real maravilloso en *La consagración de la primavera*", La Havane (Cuba), *Tribuna de la Habana*, 30 de nov de 1984, p. 3.
355. ORAMAS, Ada, "Nuestra ciudad en *La consagración* vista por Carpentier », I et II, La Havane (Cuba), *Tribuna de la Habana*, 27 de marzo y 3 de abril de 1988.
356. ORTIZ DÍAZ, María Dolores, "La sensibilidad lingüística de Alejo Carpentier : *La consagración de la primavera*", Valladolid (Espagne), *El español de América*, III, C. HERNÁNDEZ ALONSO et alii [ed.], Junta de Castilla y León, 1991, pp. 1593-1600.
357. OSPOVAT, Lev, "La música de la Revolución", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 233-242. [Bibl. Gén.]
358. PAPASTAMATI, Basilia, "Un jubileo rito a la primavera de creador de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Granma*, 9 de julio de 1980, p. 5.
359. PARDO PROL, Alba, "La fraseología en la obra de Alejo Carpentier (primer acercamiento)", La Havane (Cuba), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 90, n° 4 (voir COLLECTIF 1999), 1999, pp. 81-91. [Bibl. Gén.]
360. PARISOT, Fabrice, *La consagración de la primavera (1978)* (Deuxième partie, chap.8), Aix-en-Provence (France), *Les épigraphes dans l'oeuvre...* (voir PARISOT 1994a), tome II, 1994b, pp. 453-508. [Bibl. Gén.]
361. PEREIRA PERERA, María de los Ángeles, "La dimensión universal de la pintura moderna española en *La consagración de la primavera*", Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), 2005, pp. 273-298. [Bibl. Gén.]
362. PEREIRA, Manuel, "Consagración y primavera de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *Bohemia*, año 71, n° 10, 1979, pp. 28-29.
363. PÉREZ BLANCO, Lucrecio, "*La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, canto a la revolución cubana", Madrid (Espagne), *Boletín Millares Carlo*, Vol. I n° 2, 1980, separata.
364. PÉREZ GAY, Rafael, "Silencio, destierro y astucia", Mexico (Mexique), *Siempre* (1347) : XI-XII, 1979.
365. PERILLI, Carmen, La danza y la revolución (chap. III.2.2), Tucumán (Argentine), *Imágenes de la mujer...* (voir PERILLI 1990a), 1990b, pp. 123-130. [Bibl. Gén.]
366. PIFFAULT-HAFSI, Joelle, *La consagración de la primavera : hacia una novela en forma de ballet*, Boston (Etats-Unis), PhD de la Boston University Graduate School, "Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy", dir. James Iffland, 1983, 231 p.
367. PIÑEIRO FERNÁNDEZ, Ahmed, *La intertextualidad danzaria en La consagración de la primavera*, La Havane (Cuba), Diploma Universidad de La Habana, Arte y Letras, dir. Ana Cairo, 1993, 141 p.
368. POGOLOTTI, Graziella, "La primavera de un consagrado", La Havane (Cuba), *Revista de la Casa de las Américas*, 20, n° 116, sept-oct de 1979, pp. 141-143.
369. POGOLOTTI, Graziella, "El Caribe, iniciación y conquista", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 56-68. [Bibl. Gén.]
370. PURÓN, Victor H., "Las tres rusas de Alejo", La Havane (Cuba), *Debate*, Suplemento cultural de *Venceremos*, Año III, n° 9, déc. 1989-janv 1990, pp. 2-3 et 14.

371. RAJAONARIVELO, Nelly, *Écriture littéraire et chorégraphie : Vera, la danse et son Sacre du printemps dans La consagración de la primavera d'Alejo Carpentier*, Aix-en-Provence (France), Mémoire de DEA de l'Université de Provence, Aix-Marseille I, dir. Benito Pelegrín, 2003, 308 p.
372. RAJAONARIVELO, Nelly, "“Religion de l'Art” : *Le Sacre du printemps*, danse sacrée et sacralisation de la danse en littérature chez Alejo Carpentier", Paris (France), in « *Sacré/Sacralités* », *Pandora* 2004/n°4, Université de Paris VIII-Saint-Denis, 2004, pp. 59-77.
373. RAJAONARIVELO, Nelly, "Entre Danse et Politique, le pouvoir de la femme-artiste dans *La consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier", Paris (France), Séminaire "Femmes et pouvoir" de l'atelier « Traverses/Créations au féminin » de Paris VIII, in *Femmes, pouvoirs, créations*, M. RAMOND [dir.], Indigo & Côté-femmes éditions, 2005, pp. 227-242.
374. RAJAONARIVELO, Nelly, "Approche de l'empreinte culturelle française à travers les arts dans *La consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier", Aix-en-Provence (France), *Cahiers d'Études Romanes* nouvelle série n°14 (2005) « Traduction et Plurilinguisme » vol. n° 2, 2005, pp. 323-340.
375. RAJAONARIVELO, Nelly, "La référence culturelle chez Carpentier : un fonctionnement hypertextuel d'interconnexion des arts ? Réflexions à partir de *La consagración de la primavera* de Carpentier", Paris (France), Journées d'études du SAL de Paris IV-Sorbonne du 3-4 juin 2005, publié dans *Le texte et ses liens I/El texto y sus vínculos I*, M. EZQUERRO [dir.], Indigo & Côté-femmes éditions, 2006, pp. 175-184.
376. RAJAONARIVELO, Nelly, "Construcción de la protagonista en *La consagración de la primavera*: los Ballets Rusos", La Havane (Cuba), *Revolución y Cultura* n° 2/2006, abril-junio de 2006, pp. 4-17.
377. RAMA, Angel, "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier", Austin (Texas, Etats-Unis), *Latin American Research Review*, n°16-2, Latin American Institute, University of New Mexico, 1981, pp. 224-245.
378. RAMÓN, Neysa, "Carpentier habla sobre Stravinsky", La Havane (Cuba), *Juventud Rebelde*, 17 de dic. De 1982, p. 3.
379. RESPALL FINA, Raimundo, "Causas y azares de Alejo Carpentier", La Havane (Cuba), *El caimán barbudo*, 24 (268), marzo de 1990, pp. 14-15.
380. RESPALL FINA, Raimundo, 1978, Quinto hechizo: *La consagración de la primavera* (in chap. 6, Hechizos en la obra de Alejo Carpentier), Chilpancingo (Mexique), *Tres ensayos cubanos* (voir RESPALL FINA 2000), 2000, pp. 117-129. [Bibl. Gén.]
381. REY ALFONSO, Francisco, "Concepto carpenteriano de la danza", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 122-130. [Bibl. Gén.]
382. RIVERO GARCÍA, José, "El espíritu de la danza en la obra de Carpentier", La Havane (Cuba), *Trabajadores*, 30 oct. 1986.
383. RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, "Alejo Carpentier : novela y Revolución", La Havane (Cuba), *Letras, Cultura en Cuba*, VII (voir CAIRO BALLESTER [comp.] 1992), 1984-85, pp. 165-189. [Bibl. Gén.]
384. RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, Chap. La novela de la Revolución cubana en la década del setenta, La Havane (Cuba), in *La novela de la revolución cubana (1959-1979)* (voir RODRÍGUEZ CORONEL 1986), 1986, pp. 242-284. [Bibl. Gén.]
385. RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, "*La consagración de la primavera* y la guerra de España", La Havane (Cuba), *El siglo de Alejo Carpentier...* (voir COLLECTIF 2005a) 2005, pp. 42-50. [Bibl. Gén.]
386. RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, "*La consagración de la primavera* y la guerra de España", Pittsburgh (Etats Unis), in *Alejo Carpentier: acá y allá* (voir CAMPUZANO [dir.] 2007), 2007. [Bibl. Gén.]
387. RODRÍGUEZ DE ARMAS, José Luis, *En torno a La consagración de la primavera*, Villaclara (Cuba), Círculo Cultural, 1982.
388. RODRÍGUEZ DE ARMAS, José Luis, "La épica: piedra sillar en la estética carpenteriana", Villaclara (Cuba), *Vanguardia*, 26 de dic. de 1984.
389. RODRÍGUEZ DE ARMAS, José Luis, "Para un estudio de la concepción épica de Alejo

- Carpentier y su participación en *La consagración de la primavera*", Villaclara (Cuba), *Contacto*, 3, 1985, pp. 38-50.
390. RODRÍGUEZ DE ARMAS, José Luis, "Apuntes para un estudio de la concepción épica de Alejo Carpentier y su particularización en *La consagración de la primavera*", La Havane (Cuba), *Imán*, 3 (voir COLLECTIF 1986), 1986, pp. 243-257.
391. RODRÍGUEZ DERIVET, Arieen, "La Rusa de Baracoa y de *La consagración de la primavera*", La Havane (Cuba), *Juventud Rebelde*, 26 de feb. de 1986.
392. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, "Introducción biográfica y crítica", Madrid (Espagne), in *La consagración de la primavera* (voir Oeuvres de CARPENTIER 1988), Clásicos Castalia, 1998, pp. 9-88.
393. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, "Consideraciones sobre Alejo Carpentier y la literatura española en el siglo XX", Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), 2005, pp. 479-516. [Bibl. Gén.]
394. RODRÍGUEZ, Ileana, "Procesos ideológicos en *La consagración de la primavera* : una pasada de revista", Puerto Rico, *Revista de Estudios Hispánicos*, X (voir COLLECTIF, 1983b), 1983, pp. 105-114. [Bibl. Gén.]
395. ROJAS, Francisco, "La concepción novelística en *La consagración de la primavera*", Maracay (Vénézuéla), Instituto pedagógico de Maracay (tapuscrit consulté à la Fund. Carpentier), s. d., 19 p.
396. ROSSIELLO, Leonardo, *Sobre el personaje femenino principal en La consagración de la primavera de Alejo Carpentier* Göteborg (Suède), Diplôme de l'Université de Göteborg, 1981, 27 p.
397. ROSSIELLO, Leonardo, *Sobre el protagonista masculino en La consagración de la primavera de Alejo Carpentier*, Göteborg (Suède), Mémoire de l'Université de Göteborg, 1983, 38 p.
398. RUIZ BAÑOS, Sagrario, "La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de *La consagración de la primavera*", Murcia (Espagne), *Anales de Filología Hispánica*, Vol. 2, 1986, pp. 59-70.
399. RUIZ BAÑOS, Sagrario, "Bach y Carpentier: estructura de *La consagración de la primavera*", Milan (Italie), *Polvo enamorado...* (voir DEPRETIS [ed.], 1989), 1989, pp. 170-177. [Bibl. Gén.]
400. RUIZ, Hugo, "La novela de Alejo Carpentier *La consagración de la primavera*", Bogota (Colombie), *Revista Enfoque Internacional*, oct. 1979.
401. SAINZ, Enrique, "El realismo en *La consagración de la primavera*", La Havane (Cuba), *Anuario, L/L*, 10-11, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística, 1979-1980, pp. 118-125.
402. SANTANA, Joaquín, "Muertes, resurrecciones, triunfos, agonías", Madrid (Espagne), *Triunfo*, 437, 17 oct. 1970, pp. 28-31.
403. SAUMELL, Rafael E., "Alejo Carpentier, la consagración que se llevó", Madrid (Espagne), *Revista Hispano Cubana* n° 20, 2004, pp. 94-104. (aussi dans *Alejo Carpentier: un siglo entre luces* (voir Salvador et Esteban (éds.) 2005), p. 209-224.)
404. SHAW, Donald, Last works (chap. 8), *La consagración de la primavera*, Barcelone (Espagne), *Alejo Carpentier* (voir SHAW 1985a), 1985b, pp. 108-119. [Bibl. Gén.]
405. SOTO, Roman, "Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Rhode Island (Etats-Unis), *INTI : Revista de literatura hispánica*, n° 29-30, Providence College, 1988, pp. 148-156.
406. TESORO, Susana, "Verdadera historia de la rusa de Baracoa", La Havane (Cuba), *Bohemia*, año 90 n° 15, 17 de julio de 1998, pp. 4-6.
407. TOVAR, Paco, "Stravinsky y Carpentier : *La consagración de la primavera*", Albacete (Espagne), *Barcarola*, 25, 1987, pp. 119-131. (aussi dans *Scriptura*, °2, p. 85-98.)
408. TREJO FUENTES, Ignacio, "*La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Mexico (Mexique), *La semana de Bellas Artes*, 129, 1980, pp. 8-9.
409. VALLI, Osvaldo, "El héroe y la recuperación de lo americano en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Buenos Aires (Argentine), *Megafón*, 2ª época (revista interdisciplinaria de estudios latinoamericanos), año VII, N° 13 (janv-juin 1984), Centro de

Estudios Latinoamericanos, 1984, pp. 135-150.

410. VARELA JÁCOME, Benito, "Tensiones españolas en *La consagración de la primavera*", Madrid (Espagne), *Las relaciones literarias...* (voir COLLECTIF 1987), 1987, pp. 595-609. (aussi dans VARELA JÁCOME, *Asedios a la literatura cubana*, Santiago de Compostela (Espagne), USC, 2003, p. 206-226). [Gén.]
411. VÁSQUEZ, Carmen, "Enrique y Vera en *La consagración de la primavera*", Talence (France), *Hommage à Alejo Carpentier...* (voir COLLECTIF 1985a) 1985, pp. 85-101. [Bibl. Gén.]
412. VÁSQUEZ, Carmen, "Las ficciones carpenterianas y sus fuentes bibliográficas españolas", Santiago de Compostela (Espagne), *Alejo Carpentier y España* (voir BAUJÍN, MARTÍNEZ et NOVO [éds.] 2005), 2005, pp. 243-269. [Bibl. Gén.]
413. VÁZQUEZ RIAL, Horacio, "Sobre la irritante primavera consagrada", Barcelone (Espagne), *Camp de l'Arpa*, 88, núm. dedicado a Alejo Carpentier, junio de 1981, pp. 31-34.
414. VEIGA, Raul, "La consagración de Alejo Carpentier", Caracas (Venezuela), *La Prensa*, 18 de enero de 1978, p. 4.
415. VELAYOS ZURDO, Oscar L, "Fuentes históricas en *La consagración de la primavera*", La Havane (Cuba), *Imán*, 5 (non publié, tapuscrit consulté à la Fund. Carpentier), 1989, 15 p.
416. WAKEFIELD, Steve, Baroque Concert and Disconcert after the Revolution, Woodbridge (UK), *Carpentier's baroque fiction...* (voir WAKEFIELD 2004), 2004, pp. 171-198. [Bibl. Gén.]
417. WELTHER, Ingela, *Presencia y función de La consagración de la primavera en la novela La consagración de la primavera de Alejo Carpentier*, Göteborg (Suède), Mémoire de l'université de Göteborg, 1984, 49 p.
418. ZULUAGA O., Alberto, "Empleo de locuciones y refranes en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", Hambourg (Allemagne), *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, KREMER, Dieter (ed.), SHRADER, Ludwig (foreword), *Akten des Deutschen Hispanistentages*, Im Auftrag des Vorstandes des Deutschen Hispanistenverbandes, 1983, pp. 97-112.

III. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. ACOSTA, Leonardo, "El síndrome de barroco: respuesta a Alexis Márquez", La Havane (Cuba), *Revista de la Casa de las Américas*, año 31, N° 181, juill-août 1990, pp. 115-126.
2. ANIMAN, Clément, "El problema negro y la identidad nacional en las ciencias sociales cubanas y su expresión en la poesía de Nicolás Guillén y de Gastón Baquero" Madrid (Espagne), *Estudios de Historia Social y Económica de América*, n°15, julio-dic. 1997, Universidad Alcalá de Henares, 1997, pp. 291-308.
3. ANIS, Jacques, STOLZ, Peter et VUILLEMIN, Alain, « Hypertexte », in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art2187.php> , URL consultée en mars 2007.
4. AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris (France), Librairie générale française, La Pochotèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, 1999.
5. ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction et commentaire par J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris (France), Seuil, 1980.
6. BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris (France), Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1970.
7. BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski* (1970), Paris (France), Seuil, Coll. Points essais, 1998, 367 p.
8. BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris (France), Gallimard, Coll. Tel, 1ère trad. Française en 1978, Réed. 2001, 492 p.
9. BAL, Mieke, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Paris (France), XYZ, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
10. BARTHES, Roland *et alii*, *Poétique du récit* (en collaboration), Paris (France), Seuil, Coll. Points essais, 78, 1977. 183 p.
11. BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques* (1953), Paris (France), Seuil, Coll. Points essais, 35, 1972, 184 p.
12. BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris (France), Seuil, Coll. Points essais, 70, 1970, 277 p.
13. BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Paris (France), *Poétique du récit*, voir BARTHES et alii, 1977, pp. 7-57.
14. BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris (France), Presses Pocket, 6022, 1989, 344 p.
15. BAURET, Gabriel, "La peinture et son commentaire: le métalangage du tableau", Paris (France), *Littérature*, n° 27, oct. 1977, pp. 25-34.
16. BERTHO, Sophie, "Le roman pictural d'Albertine", Paris (France), *Littérature*, n° 123, sept. 2001, pp. 101-108.
17. BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de l'américain par Théo CARLIER (1976), Paris (France), Editions Robert Laffont, coll. Réponses, 1995, 404 p.
18. BILLAULT, Alain, *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris (France), PUF, 1991, 323 p.
19. BUCKNALL, Barbara J., *The Religion of art in Proust*, Urbana, Chicago et Londres, University of Illinois Press, 1969, 218 p.
20. CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré* (1950, 2è éd.), Paris (France), Gallimard, Coll. Folio, essais, 2002, 250 p.
21. CAIRO, Ana, *José Martí y la novela de la cultura cubana*, Santiago de Compostela (Espagne), Universidade de Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra de cultura cubana Alejo Carpentier, 2003, 371 p.
22. CASSIN, Barbara, "L' "ekphrasis": du mot au mot", Paris (France), Le Seuil / Dictionnaires Le Robert, 2003, consulté sur [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$DESCRIPTION1.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$DESCRIPTION1.HTM) .
23. CHABOT, Jacques, *L'Autre et le moi chez Proust*, Paris (France), Honoré Champion, 1999, 405 p.

24. CLÉMENT, Jean, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », in BALPE, LELU et SALEH [coords.], *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris (France), Hermès, 1995, consulté en version électronique.
25. CLÉMENT, Jean, "L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ?", in Alain VUILLEMIN et Michel GRENOBLE [dirs.], *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras (France), Artois Presses Université, 1995, pp. 63-65 (repris et traduit dans *Teoría del hipertexto*, voir VILARIÑO PICOS et ABUÍN GONZÁLEZ [dirs.] 2006, pp. 77-91).
26. COHEN, Gustave, *Essai d'explication du cimetière marin*, Paris (France), Gallimard, 1946.
27. COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris (France), Seuil, 1979, 415 p.
28. COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris (France), Seuil, 1989, 317 p.
29. CONSTANTINI, Michel, "Ecrire l'image, redit-on", Paris (France), *Littérature*, n° 100, déc. 1995, pp. 22-48.
30. DEBRAY, Régis, *Essais sur l'Amérique Latine*, Paris (France), Ed. Francois Maspero, cahiers libres 108, 1967, 213 p.
31. DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2* (1980), Paris (France), Les éditions de minuit, coll. "critique", 2001, 645 p.
32. DENIS, Benoît, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris (France), Seuil, Points Essais, 2000, 316 p.
33. DIARD, Dominique, *La Ville caraïbe: baroque et créolité*, Caen (France), Cahiers de la MRSH-Caen, n°35, nov. 2003, 149 p.
34. DÍAZ CONTRERAS, Tania, "*La rusa de Baracoa que yo conocí*", La Havane (Cuba), Consulté sur <http://www.cubanet.org/CNews/y02/mar02/22a7.htm>
35. DRESDEN, Samuel, *L'Artiste et l'absolu*, thèse de Acad. Proefschrift Lettres, Amsterdam (Pays-Bas), Van Gorcum et co. G.A. Hak et H. J. Prackle, 1941, 142 p.
36. DUMÉZIL, Georges, *Légendes sur les Nartes, suivies de cinq notes mythologiques*, Paris (France), Honoré Champion, 1930, 213 p.
37. ECO, Umberto, *De la littérature* (2002), Paris (France), Le Livre de Poche, Coll. Biblio essais, 2003, 442 p.
38. ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour* (1943), Paris (France), Gallimard, 2002, 184 p.
39. ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane* (1957) Paris (France), Gallimard, 2003, 185 p.
40. ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris (France), Gallimard, 1963.
41. ELIADE, Mircea, *La Nostalgie des origines*, Paris (France), Gallimard, 1970.
42. ELIADE, Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1951), Genève (Suisse), Payot, 1988. 5ème ed.
43. FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Todo Calibán*, Concepción (Chili), Cuadernos Atenea, Serie Literatura, 1998, 157 p.
44. FERRÉ, Rosario, *El vuelo del cisne*, Buenos Aires (Argentine), Alfaguara, 2002, 337 p.
45. FIERENS, Paul, "L' Eupalinos de Paul Valéry", Paris (France), *Nouvelle Revue Française*, tome XXI, juillet-déc. 1923, pp. 5-12.
46. FISER, Emeric, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Genève (Suisse), Slatkine reprints, 1990, 219 p.
47. FRAISSE, Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris (France), SEDES, 1995, 284 p.
48. FUENTES GUERRA, Jesús et SCHWEGLER, Armin, *Lenguas y ritos del Palo Monte Mayombé, Dioses cubanos y sus fuentes africanas*, Madrid (Espagne), Iberoamericana / Vervuet, 2005, 258 p.
49. GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris (France), Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1996, 533 p.
50. GAUBERT, Serge, "*Cette erreur qui est la vie*", *Proust et la représentation*, Lyon (France), Presses Universitaires de Lyon, 2000, 159 p.

51. GENETTE, Gérard, *Figures I* (1966), Paris (France), Seuil, coll. Points essais, 2005, 268 p.
52. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris (France), Seuil, coll. Poétique, 1972, 286 p.
53. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris (France), Seuil, 1982, 576 p.
54. GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris (France), Seuil, coll. Poétique, 1983, 123 p.
55. GENETTE, Gérard, *Seuils* (1987), Paris (France), Seuil, 2002, 430 p.
56. GIRARD, René, *La Violence et le Sacré* (1972), Paris (France), Hachette Littérature, Coll. "Plurriel" Philosophie, 2003, 487 p.
57. GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, Madrid (Espagne), Aguilar, 1960, 1319 p.
58. HAMON, Philippe, "Statut sémiologique du personnage", Paris (France), *Poétique du récit*, voir BARTHES et alii, 1977, pp. 115-180.
59. HAMON, Philippe, *Du descriptif* (1981), Paris (France), Hachette Livre, 1993, 247 p.
60. HAMON, Philippe, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris (France), Macula, 1991, 288 p.
61. KNAUER, Gabrielle, MIRANDA, Elina et REINSTÄDLER, Janett [éds.], *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Madrid (Espagne), Iberoamericana / Vervuet, 2006, 194 p.
62. LAIZÉ, Hubert, *Aristote. Poétique*, Paris (France), PUF, Etudes littéraires, 1999, 128 p.
63. LANDOW, George P. [dir.], *Hyper/Text/Theory*, Baltimore (Etats-Unis), John Hopkins University Press, 1994, (réédité et augmenté en 1997, *Hypertext 2.0*).
64. LANDOW, George P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore (Etats-Unis), John Hopkins University Press, 1991,
65. LANDOW, George P., *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore (Etats-Unis), John Hopkins University Press, 2006,
66. LARNAUDIE, Suzanne, *Paul Valéry et la Grèce*, Genève (Suisse), Librairie Droz, 1992, 487 p.
67. LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris (France), Seuil, Coll. Points essais, 1975, 386 p.
68. LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los Antiguos Mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961), México (Mexique), Fondo de Cultura Económica, 1993, 200 p.
69. LEZAMA LIMA, José *Paradiso* (1966), Madrid (Espagne), Ed. Cátedra, Letras hispánicas, éd. de Eloísa Lezama Lima, 1997, 653 p.
70. LOPE DE VEGA, *La Dorotea* (1632), Madrid (Espagne), Clásicos Castalia, éd. d'Edwin MORBY, 1987, 497 p.
71. LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obra poética*, Madrid (Espagne), ALLCA Siglo XX, UNESCO, 1998, 842 p.
72. LOUVEL, Liliane, "La description "picturale"", Paris (France), *Poétique*, n° 112, nov. 1997, pp. 475-490.
73. MACHOVER, Jacobo, *La Habana 1952-1961: el final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid (Espagne), Alianza Editorial, 1995, 295 p.
74. MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, II, Paris (France), Gallimard, La Pléiade, éd. de H. MONDOR H. et G. JEAN-AUBRY, 2003, 1907 p.
75. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, "El barroco literario latinoamericano", La Havane (Cuba), *Revista de la Casa de las Américas*, año 30, N° 177, nov-dic. 1989, pp. 58-72.
76. MATORÉ, Georges et MECZ, Irène, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris (France), Klincksieck, 1973, ?
77. MONNIN-HORNUNG, Juliette, *Proust et la peinture*, Genève (Suisse), Librairie Droz, 1951, 223 p.
78. MONTABELTTI, Christine, *Le Personnage, Textes choisis et présentés*, Paris (France), GF Flammarion, coll. "Corpus Lettres", 2003, 254 p.
79. MONTERO, Reinaldo et FERNÁNDEZ, Laura, *Concierto barroco* (adaptation du roman d'Alejo

- Carpentier pour le théâtre), La Havane (Cuba), Ed. Alarcos, Col. aire frío, 2004, 86 p.
80. MOULIN-CIVIL, Françoise, *Formes et significations du baroque dans le roman cubain contemporain (Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima et Severo Sarduy)*, Paris (France), Thèse de doctorat de l'Université de Sorbonne Paris-III, dir. Claude FELL, 2 vols, 1994, 575 p.
 81. NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust musicien* (1984) Paris (France), Christian Bourgeois, 2nde éd. revue et corrigée, 1999, 189 p.
 82. NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra, Un livre qui est fait pour tous et pour personne*, trad. Maurice de Gandillac, Paris (France), Gallimard, Coll. Idées, 1972, 512 p.
 83. NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, in *Œuvres philosophiques complètes*, trad. Maurice de Gandillac, Paris (France), Gallimard, 1974, 596 p.
 84. NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872), Paris (France), Gallimard, Coll. Folio, essais, 2002, 384 p.
 85. NOUDELMANN, François et PHILIPPE, Gilles, *Dictionnaire Sartre*, Paris (France), Honoré Champion, 2004, 542 p.
 86. ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Madrid (Espagne), Cátedra, Letras hispánicas, 528, 2002, 805 p.
 87. ORTIZ, Fernando, *La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes*, La Havane (Cuba), Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960.
 88. ORTIZ, Fernando, *Nuevo catauro de cubanismos*, La Havane (Cuba), Ed. de Ciencias sociales, Instituto cubano del libro, 1974, 526 p.
 89. PARISOT, Fabrice [coord.], *Littérature et représentations artistiques, Narratologie n°6*, Paris (France), L'Harmattan, Centre de Narratologie Appliquée de Nice, 2005, 517 p.
 90. PELMONT, Raoul-André, *Paul Valéry et les Beaux-Arts*, PhD de Philosophie à l'Université de Columbia, Clinton (Massachusetts, Etats-Unis), Harvard University Press, 1949, 196 p.
 91. PEREIRA, Armando, *Novela de la revolución cubana (1960-1990)*, México (Mexique), Instituto de investigaciones filológicas, Centro de estudios literarios, Universidad nacional autónoma de México, 1995, 192 p.
 92. PIEGAY-GROS, Nathalie, *Le Roman*, Textes choisis et présentés, Paris (France), GF Flammarion, coll. "Corpus Lettres", 2005, 255 p.
 93. POLANŠČAK, Antun, *La Peinture du décor et de la nature chez Marcel Proust*, Thèse de Lettres de La Sorbonne, Paris (France), Etudes et édition, 1941, 163 p.
 94. POUCHKINE, Alexandre S., *Oeuvres complètes, 1. Drames, romans, nouvelles*, Lausanne (Suisse), L'âge de l'homme, sous la dir. d'André MEYNIEUX, 1973, 744 p.
 95. POUCHKINE, Alexandre S., *Oeuvres complètes, 2. Oeuvres poétiques 1*, Lausanne (Suisse), L'âge de l'homme, trad. et notes d'Efim ETKIND, 1981, 603 p.
 96. POUCHKINE, Alexandre S., *Oeuvres complètes, 2. Oeuvres poétiques 2*, Lausanne (Suisse), L'âge de l'homme, trad. et notes d'Efim ETKIND, 1981, 482 p.
 97. POUCHKINE, Alexandre S., *Eugène Oniéguine*, trad. française Roger Legras, Lausanne (Suisse), Ed. L'âge d'homme, coll. "Classiques slaves", 1994, 183 p.
 98. PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, (trad. de la seconde éd. Russe de 1969), Paris (France), Seuil, coll. Points essais, 1970, 255 p.
 99. PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927, 1ère éd. Pléiade 1954), Paris (France), Gallimard, La Pléiade, éd. de J-Y. TADIÉ en 4 volumes, 1987-89.
 100. RABAU, Sophie, *L'Intertextualité, Textes choisis et présentés*, Paris (France), GF Flammarion, coll. "Corpus Lettres", 2002, 254 p.
 101. REGAZZONI, Susanna [éd.], *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo*, Madrid (Espagne), Iberoamericana / Vervuet, 2006, 229 p.
 102. REGAZZONI, Susanna, "Cuba, cubanidad y cubanía. Identidad y escritura", Madrid (Espagne), in Regazzoni, Susanna [éd.], *Cuba: una literatura sin fronteras*, Iberoamericana/ Vervuet, 2001, pp. 11-28.
 103. REINSTÄDLER, Janett et ETTE, Ottmar [éds.], *Todas las islas la isla, nuevas y novísimas*

tendencias en la literatura y cultura de Cuba, Madrid (Espagne), Iberoamericana / Vervuet, 2000, 218 p.

104. RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris (France), Seuil, 1974, 314 p.
105. RIFFATERRE, Michael, "La Trace de l'intertexte," Paris (France), *Pensée*, 215, 1980, pp. 4-18.
106. SARDUY, Severo, *De donde son los cantantes* (1967), Madrid (Espagne), Ed. Cátedra, Letras hispánicas, éd. de Roberto González Echevarría, 1997, 237 p.
107. SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon* (1956), Paris (France), Gallimard, Coll. Folio, essais, 76, 2004, 156 p.
108. SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Paris (France), Gallimard, 1994, 675 p.
109. SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris (France), Gallimard, Coll. Folio Essais, 1948, réimpr. 1986, 375 p.
110. SARTRE, Jean-Paul, *Oeuvres romanesques (La Nausée, Le Mur, Les Chemins de la liberté, Dépaysement, La Mort dans l'âme [fragments], La Dernière chance [fragments])*, Paris (France), Gallimard, La Pléiade, nouvelle éd. de Michel CONTAT et Michel RYBALKA, 2001, 2186 p.
111. SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris (France), P.U.F., 1966.
112. SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Vouloir-vivre, l'art et la sagesse, textes choisis* (1956), Paris (France), PUF, 1999, 232 p.
113. SCHULTE NORDHOLT, Anna Elisabeth, *Le Moi créateur dans À la recherche du temps perdu*, Paris (France), L'Harmattan, 2002, 267 p.
114. SÉBILLE, Jean-Paul, *Jean-Paul Sartre, choix de textes*, Paris (France), Nathan, Labor, coll. Problèmes, 1962, 156 p.
115. SERRES, Michel, *Les Cinq sens* (1985), Paris (France), Hachette Littératures, Coll. Pluriel, 2000, 463 p.
116. SERRES, Michel, *Statues* (1987), Paris (France), Flammarion, coll. Champs, 195, 1989, 349 p.
117. SERRES, Michel, *Le Tiers-instruit* (1991), Paris (France), Gallimard, Coll. Folio, essais, 1994, 251 p.
118. SERRES, Michel, *Variations sur le corps* (1999), Paris (France), Le pommier Fayard, 2002, 136 p.
119. SIGNORILE, Patricia, *Paul Valéry philosophe de l'art. L'architectonique de sa pensée à la lumière de ses cahiers*, Paris (France), Vrin, Essais d'art et de philosophie, 1993, 252 p.
120. TADIÉ, Jean-Yves [dir.], *Marcel Proust, l'écriture et les arts* [Catalogue de l'exposition à la BNF-Tolbiac, avec la collaboration du Musée d'Orsay, 9 nov. 1999- 6 fév. 2000], Paris (France), Gallimard, Bibliothèque Nationale de France, Réunion des Musées Nationaux 1999, 311 p.
121. TADIÉ, Jean-Yves [dir.], *Proust, l'écriture et les arts*, exposition virtuelle de la BNF et du Musée d'Orsay [tirée de l'exposition réelle sur le site de BNF-Tolbiac du 9 nov. 1999 au 6 fév. 2000], Paris (France), <http://expositions.bnf.fr/proust/index.htm> .
122. TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris (France), Gallimard, Coll. Tel, 1971, 461 p.
123. TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XXe siècle*, Paris (France), Pocket, coll. "Agora", 1990, 230 p.
124. TODOROV, Tzvetan [éd.], *Théorie de la littérature*, Paris (France), Seuil, 1965.
125. TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose* (choix), suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, 2e éd., Paris (France), Seuil, coll. Points essais, 1978, 189 p.
126. TOLSTOÏ, comte Léon (Lev Nikolaevitch), *La Guerre et la paix* (1865-69), Paris (France), Gallimard, La Pléiade, introd. par Pierre PASCAL, trad. par Henri MONGAULT, index par Sylvie LUNEAU, 1952, réimpr. 1990, 1657 p.
127. TOURSEL, Nadine et VASSEVIÈRE, Jacques, *Littérature: textes théoriques et critiques* (2001) Paris (France), Armand Colin, 2004, 304 p.
128. TROISFONTAINES, Roger *Le Choix de J.-P. Sartre, Exposé et critique de L'Être et le Néant*,

- Paris (France), Aubier, Editions Montaigne, 1945, 122 p.
129. TROYAT, Henri, *Pouchkine* (Plon, 1953), Paris (France), Rééd. Librairie académique Perrin, 1999, 811 p.
 130. VALÉRY, Paul, *Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre*, Paris (France), Gallimard, 1944, 213 p.
 131. VALÉRY, Paul, *Œuvres*, Tomes I et II, Paris (France), Gallimard, La Pléiade, éd. de Jean HYTIER, 1957 et 1960.
 132. VALÉRY, Paul, *Philosophie de la danse*, in *Variété, Œuvres I*, Paris (France), Gallimard, Pléiade, 1957, pp. 1390-1403.
 133. VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Tomes I et II, Paris (France), Gallimard, La Pléiade, éd. de Judith ROBINSON, 1988-89.
 134. VALÉRY, Paul, *Degas danse dessin*, Paris (France), Gallimard, Folio Essais, 1998, 267 p.
 135. VARELA JÁCOME, Benito, *Asedios a la literatura cubana. Textos y contextos*, Santiago de Compostela (Espagne), Universidade de Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra de cultura cubana Alejo Carpentier, 2002, 226 p.
 136. VÁSQUEZ, Carmen, *Robert Desnos et le monde hispanique*, Paris (France), Thèse de Doctorat de l'Université de Paris III-Sorbonne, 1978.
 137. VASSEUR, Fabien, *Poésies, La Jeune Parque de Paul Valéry*, Paris (France), Gallimard, Folio, Foliothèque 133, 2006, 286 p.
 138. VEGA, María José [éd.], *Literatura hipertextual y teoria literaria*, Madrid (Espagne), Marenostrom, 2003, 287 p.
 139. VILARIÑO PICOS, María Teresa et ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo [dirs.] *Teoría del hipertexto*, Madrid (Espagne), Arco Libros, 2006, 318 p.
 140. VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, (v. 1255), Paris (France), Seuil, coll. Points sagesses, 1998, 748 p.
 141. VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte*, Paris (France), CNRS Editions, 1994, 137 p.
 142. WILDE, Oscar *Le Portrait de Dorian Gray* (1891), Paris (France), Librairie générale d'édition, Le Livre de poche, 569, 1983, 289 p.
 143. WILDE, Oscar *Intentions* (1891), Paris (France), UGE, coll. 10-18, trad. de l'anglais par H. JUN, 1986.
 144. YGAUNIN, Yves, *Pindare et les poètes de la célébration*, tome VI : *l'Art devenu religion. Leconte de Lisle, Mallarmé*, Paris (France), Minard, 1997, 126 p.
 145. YGAUNIN, Yves, *Pindare et les poètes de la célébration*, tome VII : *Le Symbolisme au bord de la Méditerranée. Valéry*, Paris (France), Minard, 1997, 136 p.
 146. ZOLA, Emile, *L'Œuvre* (1886), Paris (France), Le livre de poche, Coll. Classiques, 2001, 536 p.

IV. BIBLIOGRAPHIE SUR LES ARTS

IV.1. Art (général)

1. ALAIN (CHARTIER, Emile, dit), *Système des Beaux-arts* (1920), Paris (France), Gallimard, 2^e éd. avec notes, 1926, 362 p.
2. ALIZART, Mark et PÉREZ, Annie [dirs.], *Traces du sacré. Visitations*, [publié à l'occasion de l'exposition du Centre Georges Pompidou, 7 mai-11 août 2008], Paris (France), Editions du Centre Georges Pompidou, 2008, 175 p.
3. BABLET, Denis et KONIGSON, Elie [coords.], *L'Œuvre d'art totale*, Paris (France), CNRS Editions, coll. Arts du spectacle (Spectacle, Histoire, Société), 1995, 369 p.
4. BEYTOUT, Nicolas [éd.], *Traces du sacré* [exposition du Centre Georges Pompidou, 7 mai-11 août 2008], Paris (France), *Connaissance des arts*, H. S. n° 360, 2008, 66 p.
5. CHÂTELET, Albert et GROSLIER, Bernard Philippe [dirs.], *Histoire de l'Art. Epanouissement de l'art moderne du baroque à nos jours*, Paris (France), Larousse, coll. Références, 1988, 289 p.
6. CHILVERS, Ian, *Diccionario de arte* (1990), Madrid (Espagne), Alianza editorial, El Libro de Bolsillo, Rééd. 2007, 1040 p.
7. COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique* (1918), Paris (France), Stock, 1993, 163 p.
8. COLLECTIF, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945* (1989), Paris (France), École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1990, 186 p.
9. D'ORS, Eugenio, *Du baroque*, Paris (France), Gallimard, Folio Essais, 2000, 180 p.
10. DAHY, Marc, *Dada. La révolte de l'art*, Paris (France), Découverte Gallimard, Arts, 2005, 128 p.
11. DERMÉE, Paul [dir.], *L'Esprit Nouveau*, coll. complète de 28 numéros, Paris (France), revue mensuelle parue irrégulièrement de 1920 à 1925. [Autre édition *facsimile* parue à New York, Da Capo Press, 1968, reliée en huit volumes].
12. ESPAGNE, Michel, et LE RIDER, Jacques [dirs.], *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, Paris (France), *Revue Germanique Internationale*, 2/1994, PUF, 263 p.
13. FELICI, Lucio [dir.], *Encyclopédie de l'art*, trad. de l'italien par LIVI, Lucien [dir.] (1986), Paris (France), Le Livre de Poche, La Pochotèque/ Garzanti, 2005, 1255 p.
14. GALARD Jean, ZUGAZAGOITIA Julian et alii., *L'Œuvre d'art totale*, Paris (France), Gallimard, coll. Arts et artistes, musée du Louvre, 2003, 207 p.
15. GRAY, Camilla, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne (1863-1922)*, éd. revue et augmentée par Marian Burleigh-Motley, traduit de l'anglais par B. Dominov (1962), Paris (France), Thames & Hudson, L'univers de l'art, 93, 2003, 324 p.
16. HEGEL, Friedrich, *Esthétique*, Paris (France), Flammarion, 1979.
17. LICHTENSTEIN, Jacqueline, "La comparaison des arts", Paris (France), Le Seuil / Dictionnaires Le Robert, 2003, consulté sur [http://robert.bvdep.com:80/public/vep/Pages_HTML/\\$COMPARAISON2.HTM](http://robert.bvdep.com:80/public/vep/Pages_HTML/$COMPARAISON2.HTM).
18. LISTA Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris (France), CTHS / INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), coll. L'art et l'essai, 2006, 355 p.
19. MALLARMÉ, Stéphane, *Écrits sur l'art*, prés. par Michel DRAGUET, Paris (France), GF Flammarion, 1998, 411 p.
20. MÈREDIEU (DE), Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris (France), Bordas, Cultures, 1994, 406 p.
21. MOSZYNSKA, Anna, *L'Art abstrait*, trad. de l'anglais par Mona de PRACONTAL (1990), Paris (France), Thames & Hudson, L'univers de l'art, 1998, 240 p.
22. PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris (France), Nathan Université, Coll. Fac-Arts du

spectacle, 1996.

23. PELEGRÍN, Benito, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris (France), Seuil, 2000, 478 p.
24. PELEGRÍN, Benito, *D'un temps d'incertitude*, Cabris (France), Sulliver, 2008, 319 p.
25. SEUPHOR, Michel, *L'Art abstrait, vol. 2. 1918-1938*, Paris (France), Maeght Editeur, 1972, 240 p.
26. SOURIAU, Etienne [dir.], *Vocabulaire d'esthétique*, Paris (France), PUF, 1990, 1415 p.
27. SOURIAU, Etienne, *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris (France), Flammarion, 1947, 280 p.
28. TURNER, Jane [dir.], *The Dictionary of Art*, 34 volumes, Londres (Angleterre), Macmillan Publishers Limited, 1996.

IV.2. Architecture

29. BENTON, Tim, *Les Villas parisiennes de Le Corbusier, 1920-1930. L'invention de la maison moderne*, trad. de l'anglais par Pierre JOLY (1984), Paris (France), Editions de La Villette, nouvelle éd., 2007, 272 p.
30. CHOAY, Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris (France), Seuil, Points Essais, 1965, 448 p.
31. CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura occidental, vol. VI. Barroco en Europa*, Madrid (Espagne), Dossat, Bolsillo, Madrid, 1984, 369 p.
32. CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura occidental, vol. V. Renacimiento*, Madrid (Espagne), Dossat, Bolsillo, Madrid, 1989, 325 p.
33. COLLECTIF, *Théories de l'architecture de la Renaissance à nos jours*, Cologne (Allemagne), Taschen, 2003, 845 p.
34. COLLECTIF, Site officiel du centenaire de l'architecte vénézuélien Carlos Raul Villanueva (1900-2000), http://www.centenariovillanueva.web.ve/CUC/Portal_CUC.htm.
35. CURTIS, William, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris (France), Phaidon, 2006, 736 p.
36. FATÁS, Guillermo et BORRÁS, Gonzalo M., *Diccionario de términos de arte y arqueología*, Madrid, Madrid (Espagne), Alianza editorial, El Libro de Bolsillo, 1980, 279 p.
37. FIEDLER, Jeanine et FEIERABEND, Peter [dirs.], *Bauhaus* (1999), Cologne (Allemagne), Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000, 639 p.
38. FISHMAN, Robert, *L'Utopie urbaine au XX^e siècle*, trad. de l'anglais par P. GUILLITTE (1977), Paris (France), Pierre Mardaga éditeur, coll. Architecture + Recherches, 1979, 223 p.
39. GARCIAS, Jean-Claude, *Sullivan*, Paris (France), Hazan, 1997, 143 p.
40. GIRARD, Xavier, *Le Bauhaus*, Paris (France), Editions Assouline, 1999, 79 p.
41. GÖSSEL, Peter et LEUTHÄUSER, Gabrielle [dirs.], *Frank Lloyd Wright* (1991), Cologne (Allemagne), Taschen, 1992, 182 p.
42. GRAND, Philippe [coord.], *L'Esprit Nouveau: le purisme à Paris 1918-1925*, [Catalogue de l'exposition du Musée de Grenoble, 7 oct. 2001-6 janv. 2002], Paris (France), Réunion des Musées Nationaux et Musée de Grenoble, 2001, 247 p.
43. LE CORBUSIER, *Manière de penser l'urbanisme* (1946), Paris (France), Denoël et Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1972, 265 p.
44. LE CORBUSIER, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique* (1951), Paris (France), Denoël et Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1977, 224 p.
45. LUCAN, Jacques [dir.], *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris (France), Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, 497 p.

46. LUIGI, Gilbert, *Oscar Niemeyer: une esthétique de la fluidité*, Marseille (France), Ed. Parenthèses, 1987, 140 p.
47. MAC CARTER, Robert, *Fallingwater: Frank Lloyd Wright*, Paris (France), Phaidon, 1994.
48. MATHEY, François [dir.], *Les Années 25 : Art Déco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau*, [Catalogue de l'exposition du Musée des Arts Décoratifs de Paris, 3 mars-16 mai 1966], Paris (France), Musée des Arts Décoratifs, 1966, 124 p.
49. MONNIER, Gérard, *Le Corbusier. Les unités d'habitation en France*, Paris (France), Belin-Herscher, 2002, 239 p.
50. PANIAGUA, José Ramón, *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid (Espagne), Cátedra, Cuadernos Arte, 1987, 339 p.
51. PETIT, Jean, *Niemeyer: poète d'architecture*, Lugano (Suisse), Fidia, ed. d'Arte, 1995, 423 p.
52. RAGON, Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Vol. 2 : *naissance de la cité moderne 1900-1940* (1986), Paris (France), Seuil, Points Essais, nouv. éd. 1991, 351 p.
53. RICHARD, Lionel, *Encyclopédie du Bauhaus*, Paris (France), Editions Aimery Somogy, 1985, 284 p.
54. SALVAING, Matthieu, *Oscar Niemeyer*, Paris (France), Assouline, 2001, 80 p.
55. SCHAUB, Christopher, « Brasilia, une utopie urbaine », [document audiovisuel, 26 mn], Allemagne, La 7-Arte, 2007.
56. TRIBILLON, Jean-François, *L'Urbanisme* (1990), Paris (France), Editions La Découverte, coll. Repères, 2002, 123 p.
57. WAJNBERG, Marc-Henri, « Oscar Niemeyer. Un architecte engagé dans le siècle », [document audiovisuel, 60 mn], France, La 7-Arte, 1999.
58. WHITFORD, Frank, *Le Bauhaus*, trad. de l'anglais par C. TER-SARKISSIAN (1984), Paris (France), Thames & Hudson, L'univers de l'art, 1989, 216 p.

IV.3. Autres arts plastiques (Peinture, Sculpture, Arts graphiques)

59. ABADIE, Daniel [dir.], *Lam et les poètes*, [Catalogue de l'exposition du Musée Campredon / Maison René-Char à l'Isle-sur-la-Sorgue, 7 juill.-2 oct. 2005], Paris (France), Editions Hazan, 2005, 142 p.
60. ADES, Dawn [dir.], *Arte en Iberoamérica : 1820-1980*, [Catalogue de l'exposition du Palacio de Velázquez de Madrid, 14 déc. 1989 - 4 mars 1990], Madrid (Espagne), Ministerio de Cultura: Quinto Centenario, Turner, 1989, 359 p.
61. ANTLIFF, Mark et LIGHTEN, Patricia, *Cubisme et culture* (2001), Paris (France), Thames & Hudson, L'univers de l'art, 2002, 224 p.
62. ARCHER, Kenneth, *Nicolas Roerich. Roerich, Est & Ouest, toiles du Musée Nicolas Roerich*, trad. de l'anglais par Laurence LARROCHE, Bournemouth (Angleterre), Parkstone Press, coll. Grands Peintres, 1999, 176 p.
63. BECKS-MALORNY, Ulrike, *Paul Cézanne (1839-1906), le père de l'art moderne*, Cologne (Allemagne), Taschen, 1995, 96 p.
64. BESSIÈRE, Bernard et Christiane, *La Peinture espagnole. Histoire et méthodologie par l'analyse de quarante tableaux du XVIe au XXe siècle*, Paris (France), Editions du Temps, 2000, 252 p.
65. BESSIÈRE, Bernard et Christiane, MEGEVAND, Sylvie, *La Peinture hispano-américaine. Histoire et Méthodologie par l'analyse de tableaux du XVIe siècle au XXIe siècle*, Paris (France), Editions du Temps, 2008, 286 p.
66. BOIX COMAS, Alberto, « Cuba y su Museo Nacional », « Así es Cuba », in *Cosas de mi tierra* (années 1950), consulté sur <http://www.guije.com/cosas/cuba/museo.htm>

67. BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Paris (France), Minerve, 1998, 237 p.
68. BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture* (1965), Paris (France), Gallimard, Réimpr. 2002, 560 p.
69. BREUILLE, Jean-Philippe [dir.], *Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise du Moyen-Âge à nos jours*, Paris (France), Larousse, Essentiels, 1989, 320 p.
70. COLLECTIF, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española. 1880-1918* [Catalogue de l'exposition du Palacio de Velázquez (Madrid) et du Museo de Bellas Artes (Bilbao) en 1993-1994], Madrid (Espagne), Ministerio de Cultura / Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, 1993, 512 p.
71. COLLECTIF, *Picasso, El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario de ballet de Manuel de Falla*, Madrid (Espagne), Catalogue de l'Exposition de la Fundación Juan March, 7 mai-4 juillet 1993, 1993, 119 p.
72. COLLECTIF, *Colecciones de arte universal*, [Catalogue du Musée de Bellas Artes de La Havane], La Havane (Cuba), Museo Nacional de Bellas Artes, Letras Cubanas, Caja Duero, 2001, 222 p.
73. COLLECTIF, *Colección de arte cubano*, [Catalogue du Musée de Bellas Artes de La Havane], La Havane (Cuba), Museo Nacional de Bellas Artes et SA NOSTRA, 2001, 301 p.
74. COLLECTIF, *Cézanne en Provence*, [Catalogue de l'exposition au Musée Granet d'Aix-en-Provence, 9 juin-17 sept. 2006], Paris (France), Réunion des Musées Nationaux et Aix-en-Provence: Musée Granet, 2006, 48 p.
75. DEBRÉ, Olivier, *L'Espace et le comportement*, Paris (France), L'échoppe, 1987.
76. DELARGE, Jean-Pierre, *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Paris (France), Gründ, 2001, 1367 p.
77. DÍEZ, José Luis [dir.], *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, [Catalogue de l'exposition du Museo del Prado du 19 nov. 1994 au 29 janv. 1995], Madrid (Espagne), Ministerio de Cultura: Museo del Prado, 1994, 502 p.
78. DOMINO, Christophe, *L'Art contemporain, tableaux choisis*, Paris (France), Ed. Scala, Centre Georges Pompidou, 1994, 127 p.
79. GAGNEBIN, Murielle et SAVINEL, Christine [dirs.], *Le Commentaire et l'art abstrait*, Paris (France), Presses de la Sorbonne-Navvuelle, 1999, 220 p.
80. GASSIER, Pierre et WILSON, Juliet, *Goya. Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Paris (France), Office du Livre, 1970, 400 p.
81. GOMBRICH, Ernst H., *La Préférence pour le primitif. Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Paris (France), Phaidon, 2004, 324 p.
82. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos* (1931), Buenos Aires (Argentine), Poseidón, 2nde éd., 1947, 449 p.
83. GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos et MONTSERRAT MARTÍ, Ayselà, *El mundo de los Madrazo*, Madrid (Espagne), Colección de la Comunidad de Madrid, 2007, 382 p.
84. ICAZA, Francisco A. de [éd.], *La danza de la muerte: Códice del Escorial/Grabados de Holbein*, Madrid (Espagne), Editorial Pueyo, 1919, 99 p.
85. JIMENEZ, Marc *La Querelle de l'art contemporain*, Paris (France), Gallimard, Folio Essais, 2005, 402 p.
86. KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, introd. par Philippe SERS (1912), Paris (France), Editions Denoël, Coll. Folio/ essais n°72, 1989 rééd. 1997, 214 p.
87. KETTENMANN, Andrea, *Diego Rivera 1886-1957. Un esprit révolutionnaire dans l'art moderne* (1997), Cologne (Allemagne), Taschen, 2006, 95 p.
88. KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne, une conception structuraliste de la peinture*, Paris (France), Denoël et Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1975, 173 p.
89. KRAMÁŘ, Vincenc, *Le Cubisme*, trad. du tchèque (1921), Paris (France), Ecole nationale des Beaux-Arts, 2002, 123 p.

90. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture dans l'intimité des oeuvres*, Paris (France), Larousse, 2002, 272 p.
91. LEE, Rensselaer Wright, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la Peinture, XV^e-XVIII^e siècles* (1940 et 1967), Paris (France), Macula, trad. française par Maurice BROCK, 1991, 216 p.
92. LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris (France), Editions Berger-Levrault, 1987, 365 p.
93. LUNA, Juan J. *et alii* [dirs.], *El Prado*, [Catalogue du Musée], (1998), Londres (Angleterre), Scala Publishers Ltd, 2000, 255 p.
94. MARCADÉ, Jean-Claude, *L'Avant-garde russe. 1907-1927*, Paris (France), Flammarion, Tout l'art, 1995, 479 p.
95. MERINO, Luz, *La pintura y la ilustración : dos vías del arte moderno en Cuba*, La Havane (Cuba), EMPES, 1990,
96. NEPI SCIRE, Giovanna [dir.], *Les Galeries de l'Accademia de Venise*, [catalogue du Musée trad. de l'italien par Xavier PITEL] (1998), Venise (Italie), Electa, 2002, 254 p.
97. ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*, tome II, Madrid (Espagne), Alianza Editorial, 1994, 756 p.
98. ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, éd. Paulino GARAGORRI (1983), Madrid (Espagne), Alianza Editorial, coll. Revista de Occidente, 16^e rééd. 2006, 234 p.
99. PEDROCCO, Philippe, *Ca' Rezzonico, Musée du XVIII^e siècle vénitien*, [Guide complet], trad. de l'italien par Hélène CARQUAIN, Venise (Italie), Marsilio Editori, 2005, 151 p.
100. POSSELLE, Laurence [dir.], *Le Guide du Louvre*, Paris (France), Musée du Louvre éditions, Réunion des Musées Nationaux, 2005, 479 p.
101. RAGON, Michel, *Journal de l'art abstrait*, Genève (Suisse), Editions d'Art Albert Skira, 1992, 163 p.
102. REY, Jean-Michel, *Le Tableau et la page*, Paris (France), L'Harmattan, 1997, 89 p.
103. RHODES, Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, traduit de l'anglais par M. de Pracontal (1994), Paris (France), Thames & Hudson, L'univers de l'art, 65, 1997, 216 p.
104. ROUCHÈS, Gabriel, *La Peinture espagnole des origines au XX^e siècle*, Paris (France), Editions Albin Michel, 1958, 463 p.
105. RUBIN, William, *Picasso et Braque, l'invention du cubisme* (1989), Paris (France), Flammarion, 1990, 422 p.
106. S. A., *Goya en la Biblioteca nacional*, [exposition virtuelle de la collection de gravures (estampes et lithographies) de Goya à la BNE de Madrid], s.l., site élaboré à partir du CD-ROM de DOCAMPO CAPILLA, Javier, *Goya en la Biblioteca nacional*. http://www.bne.es/productos/Goya/home_goya.html
107. SAAVEDRA, Santiago [dir.], *De Greco à Picasso. Cinq siècles d'art espagnol [1]*, [Catalogue de l'Exposition du Musée du Petit Palais, Paris 10 oct. 1987-3 janv. 1988], Madrid (Espagne), Ministerio de Cultura (Madrid), Association Paris-Musées, 1987, 445 p.
108. SERRANO, Véronique [dir.], *Georges Braque et le paysage, De l'Estaque à Varengeville 1906-1963*, [Catalogue de l'exposition du Musée Cantini de Marseille, 1^{er} juill.-1^{er} oct. 2006], Marseille (France), Musée Cantini, direction des Musées de Marseille et Paris: Editions Hazan, 2006, 197 p.
109. SUÁREZ PORTAL, Rayda Mara [coord.], *Palacio de los Capitanes Generales. Museo de la Ciudad de La Habana* [Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana], Madrid (Espagne), Edición G.E.D.E.P.S.A, colección "Andar", 1996, 78 p.
110. TREUILLER-SCHLACHTER, Xavier, *David Alfaro Siqueiros. Muralisme mexicain et politique*, Paris (France), L'Harmattan, coll. Horizons Amériques Latines, 2006, 130 p.
111. VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris (France), CNRS Editions, Langage, 1994, 137 p.
112. WALTHER, Ingo F., *Vincent van Gogh*, trad. française Catherine JUMEL, Cologne (Allemagne), Taschen, 1990, 96 p.

113. WARNCKE, Carsten-Peter, *De Stijl, 1917-1931*, Cologne (Allemagne), Taschen, 1990, 216 p.

IV.4. Danse

114. ALBELO, Ismael S., "Béjart: el presbítero de la danza", La Havane (Cuba), *Revolución y Cultura* n°2/2006, abril-junio de 2006, pp. 12-17.
115. ALONSO, Alicia, *Diálogos con la danza*, La Havane (Cuba), Editora Política, 2000, 372 p.
116. AROUT, Georges et alii, *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris (France), Fernand Hazan, 1957, 360 p.
117. BACHMANN, Marie-Laure, *La Rythmique Jaques-Dalcroze, une éducation par la musique et pour la musique*, Genève (Suisse), La Baconnière, 1984, 464 p.
118. BALANCHINE, Georges, *Histoire de mes ballets*, Paris (France), Fayard, 1969.
119. BÉJART, Maurice, *L'Autre chant de la danse : ce que la nuit me dit*, Paris (France), Flammarion, 1974, 224 p.
120. BÉJART, Maurice, *Un Instant dans la vie d'autrui. Mémoires 1*, Paris (France), Flammarion, 1979, 290 p.
121. BÉJART, Maurice, *Lettres à un jeune danseur*, Arles (France), Actes Sud, Coll. "Le Souffle de l'esprit", 2001, 45 p.
122. BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris (France), Centre National de la Danse, Coll. Recherches, 2001, 272 p.
123. BOCCON-GIBOD, Thierry (photographies de), *Maurice Béjart, Igor Stravinski : Le Sacre du Printemps de Maurice Béjart*, Paris (France), Ed. Corps : Actica décor, 1972.
124. BOURCIER, Paul, *Danser devant les dieux*, Paris (France), Chiron, Coll. La recherche en danse, 1989, 448 p.
125. BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris (France), Seuil, Coll. Solfèges, 2 vols, 1994.
126. BRANDSTETTER, Gabriele, *"Le topos de l'irreprésentabilité dans la littérature vers 1900 à l'exemple de Nijinsky"*, Clermont-Ferrant (France), *Ecrire la danse* (voir Montandon [dir.] 1999), 1999, pp. 217-233.
127. BRANDSTETTER, Gabriele, MONTANDON, Alain, DAVIES CORDOVA, Sarah, et alii, *La Littérature et la danse*, Paris (France), Larousse, revue *Littérature*, 112, dec, 1998, 128 p.
128. BRION-GUERRY, Luc [dir.], *L'Année 1913, Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale, tome 3: Manifestes et témoignages*, Paris (France), Éditions Klincksieck, Coll. d'esthétique, avec le concours du CNRS, 1973.
129. BUCKLE, Richard, *Diaghilev, biographie*, Paris (France), Ed. Jean-Claude Lattès, Musiques et musiciens, 1980, 552 p.
130. CABRERA, Miguel, *Órbita del Ballet Nacional de Cuba : 1948-1978*, La Havane (Cuba), Orbe, 1978, 148 p.
131. CABRERA, Miguel, "Mirta Plà en el recuerdo", La Havane (Cuba), *Cuba en el Ballet*, n°102-103, mayo-diciembre de 2003, pp. 16-18.
132. CHALLET-HAAS, Jacqueline, *Terminologie de la danse classique*, Paris (France), Amphora, Coll. Sports et Loisirs, 1987, 159 p.
133. CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève (Suisse), Minkoff, 1987, 212 p.
134. CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Maurice Béjart*, Paris (France), Chiron, Coll. La recherche en danse, 1988, 268 p.
135. CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le Ballet occidental: naissance et métamorphoses, XVI^e-XX^es*, Paris (France), Desjonquères, Coll. La mesure des choses, 1995, 252 p.

136. CLAUDEL, Paul, *L'Œil écoute*, in *Œuvres en prose* (1927), Paris (France), Gallimard, Pléiade, 1965.
137. COHEN, Selma Jeanne, *International Encyclopedia of Dance, A project of Dance Perspectives Foundation Inc.*, New York (Etats-Unis), Oxford University Press, 1998, 6 vols.
138. COLLECTIF, "Sakharoff Archiv", site des Archives de Danse de Cologne (Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK), Cologne (Allemagne), consulté sur http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/archiv_engl.html
139. COLLECTIF, *La Belle au bois dormant, programme de l'Opéra de Paris* (spectacles de janvier-mars 1997 à Bastille), Paris (France), Opéra National de Paris, 1997.
140. COLLECTIF, Dossier « *Danse et engagement politique* », Paris (France), *Les Saisons de la Danse* n° 283, Août 1996, pp. 27-35.
141. COLLECTIF, *Ecrire sur la danse*, Bruxelles (Belgique), Contredanse, revue *Nouvelles de danse*, 23, 1995, 107 p.
142. COLLECTIF, *Nijinska-Nijinski*, programme de l'Opéra de Paris pour le spectacle de ballets - *Noces, Till Eulenspiegel, Le Sacre du printemps* -, Paris (France), Opéra National de Paris, juin 1995.
143. COLLECTIF, *Danse et politique* (dossier), Bruxelles (Belgique), Contredanse, revue *Nouvelles de danse*, 30, 1997, 101 p.
144. COLLECTIF, *Nijinsky (1889-1950), Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, oct 2000-fev 2001*, Paris (France), Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 232-245.
145. COLLECTIF, *Catalogue de la donation Gilberte Cournand*, Paris (France), Centre National de la Danse, 2001, 540 p.
146. COLLECTIF, *Le Sacre du Printemps*, Paris (France), *L'Avant-Scène Ballet/Danse* n°3, revue trimestrielle, août-oct 1980, 154 p.
147. COLLECTIF, Site officiel connexe au portail des recherches scientifiques sur l'œuvre de Jean Cocteau, sous la direction du professeur David Gullentops de la Vrije Universiteit Brussel, Bruxelles (Belgique), Initiative internet lancée début 2007. <http://www.jeancocteau.net>
148. CORIN, Florence [dir.], *Danse et Architecture*, Bruxelles (Belgique), Contredanse, revue *Nouvelles de danse*, 42-43, 2000, 235 p.
149. CORVISIER, André, *Les Danses macabres*, Paris (France), PUF, Que sais-je?, 3416, 1998, 128 p.
150. DORIER-APPRILL, Elisabeth [dir.], *Danses latines, le désir des continents*, Paris (France), Autrement, Mutations Revue mensuelle n°104, sept. 2001, 367 p.
151. DUNCAN, Isadora, *Ma vie* (1927), Paris (France), Gallimard, Folio, 3150, réed. et traduction. 1987, 447 p.
152. DUNCAN, Isadora, *Isadora danse la révolution*, [textes et discours, trad. M-C. Peugeot], Paris (France), Anatolia, Ed. du Rocher, 2002, 153 p.
153. DUPUY, Dominique et ROUSIER, Claire [dirs.], *Danse et Politique. Démarche artistique et contexte historique*, synthèse du séminaire organisé par le CND et le Mas de la danse les 8-12 décembre 2001, Paris (France), Centre National de la Danse, Le Mas de la danse, 2003, 64 p.
154. DUPUY, Françoise et Dominique, *Une Danse à l'œuvre*, Paris (France), Centre National de la Danse, Coll. Parcours d'artistes, 2001, 312 p.
155. ENTIOPE, Gabriel, *Nègres, danse et résistance : la Caraïbe du XVIIe au XIXe siècle*, Paris (France), L'harmattan, Recherches et documents Amérique latine, 1996, 292 p.
156. FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris (France), La Dispute, 2000, 279 p.
157. FOKINE, Michel [FOKÍN, Mijaíl], *Memorias de un maestro de ballet*, trad. española M.-T. ORTEGA, (*Memoirs of a Ballet Master*, Boston et Toronto, 1961), La Havane (Cuba), Editorial Arte y Literatura, 1981, 433 p.
158. FUENTES DE LA PAZ, Ivette, *Danza y poesía*, La Havane (Cuba), Ed. Gran Teatro, 1993, 22 p.
159. GALÁN, Natalio, "La Rebambaramba, danza y color", La Havane (Cuba), *Lunes de Revolución*,

n°97, 27 fév. 1961, p. 27.

160. GASCH, Sebastián [dir.], *Diccionario del ballet y la danza*, Barcelone (Espagne), Editorial Argos, ca. 1954, 368 p.
161. GAUTIER, Théophile, *Ecrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest [éd.], Arles (France), Actes Sud, Coll. L'art de la danse, 1995, 384 p.
162. GOT, Maurice, *Sur une œuvre de Paul Valéry, Assomption de l'espace à propos de l'Âme et la danse*, Paris (France), Tournon & Cie, Le Cercle du Livre, 1957.
163. GRAHAM, Martha, *Mémoires de la danse*, Arles (France), Actes Sud, Coll. L'art de la danse, 1992, 240 p.
164. GUERRA, Ramiro, *Calibán danzante, procesos socioculturales de la danza en América Latina y en la zona del Caribe*, Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores Latinoamericana, Dirección de la danza: Consejo Nacional de la Cultura, 1998, 389 p.
165. GUERRA, Ramiro, *Apreciación de la danza*, La Havane (Cuba), Letras cubanas, 2003, 228 p.
166. GUERRA, Ramiro, *De la narrativité al abstraccionismo en la danza*, La Havane (Cuba), Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003, 356 p.
167. HODSON, Millicent, *Nijinsky's crime against grace, reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*, New York (Etats-Unis), *Dance and Music Series* n°8, General editor Wendy Hilton, Pendragon Press, Stuyvesant, 1996.
168. HUESCA, Roland, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets Russes*, Paris (France), Hermann, éditeur des sciences et des arts, Coll. Savoir-Cultures, 2001, 185 p.
169. HYDEN, Walford, *La Pavlova*, trad. de l'anglais par J. Romanche (1931), Paris (France), Gallimard, 1932, 211 p.
170. IGLESIAS-BREUKER, Marilen, "Les années d'extase", Paris (France), *Les Saisons de la Danse* n°278, Mars 1996, pp. 46-48.
171. KARSAVINA, Tamara, *Ma vie, L'étoile des Ballets russes raconte*, [rééd. augmentée de *Souvenirs de Tamar Karsavina, Ballets Russes* (trad. française de *Theatre Street* par Denyse Clairouin)], (1931, Plon), Bruxelles (Belgique), Editions Complexe, coll. "Territoires de la danse", 2004, 255 p.
172. KISSELGOFF, Anna, "Dance View : Taking fresh stock of *Les Ballets 1933*", New York (Etats-Unis), *The New York Times*, 19/08/1990, consulté sur <http://www.nytimes.com>
173. KOCHNO, Boris, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris (France), Fayard, 1973.
174. LABAN (Von), Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Arles (France), Actes Sud, Coll. L'art de la danse, 1994, 280 p.
175. LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, *Ecrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris (France), Honoré Champion, Romantisme et modernité, 44, 2001, 560 p.
176. LARTIGUE, Pierre, *L'Art de la pointe*, Paris (France), Gallimard, Coll. L'un et l'autre, 1992, 137 p.
177. LAZZARINI, John et Roberta, *Pavlova, Repertoire of a Legend*, New York (Etats-Unis), Schirmer Books, 1980, 224 p.
178. LE MOAL, Philippe [dir.], *Dictionnaire de la danse*, Paris (France), Larousse, Coll. Librairie de la danse, 1999, 864 p.
179. LEVINSON, André, *La Argentina, essai sur la danse espagnole*, Paris (France), Edition des chroniques du jour, 1928, 60 p.
180. LEVINSON, André, *La Danse d'aujourd'hui*, Paris (France), Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929, 517 p.
181. LEVINSON, André, *Paul Valéry philosophe de la danse (1926)*, Paris (France), Seuil, Points Essais, 2000, 351 p.
182. LIFAR, Serge, *Histoire du Ballet Russe depuis les origines à nos jours*, Paris (France), Nagel, 1950.
183. LIFAR, Serge, *Serge de Diaghilev. Sa vie, son œuvre, sa légende (1954, Ed. du Rocher)*, Paris (France), Plan de la Tour, Editions d'aujourd'hui, Coll. Les introuvables, 1982, 319 p.

184. LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, (1997), Paris (France), Contredanse, Coll. La pensée du mouvement, 2000, 380 p.
185. MAGRIEL, Paul [éd.], *Nijinsky, Pavlova, Duncan, Three lives in dance*, New York (Etats-Unis), Da Capo Press, 1977, 447 p.
186. MALATERRE, Jacques et HERNÁNDEZ, Brigitte, *Les Printemps du Sacre*, [Document audiovisuel], Paris (France), Film Telmondis, La Sept Arte, 1993.
187. MANSO, Carlos, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires (Argentine), Ediciones Devenir, 1993, 541 p.
188. MARMIN, Olivier, *Diagonales de la danse*, Paris (France), L'harmattan, Coll. Esthétiques, 1997, 428 p.
189. MICHEL, Marcelle et GILLOT, Isabelle, *La Danse au XXe siècle*, Paris (France), Bordas, Coll. Librairie de la danse, 1995.
190. MOATTI, Jacques et SIRVIN, René, *Les Grands ballets du répertoire*, Paris (France), Larousse, 2002.
191. MONTANDON, Alain [dir.], *Sociopoétique de la danse*, Paris (France), Anthropos: diff. Economica, 1998, 563 p.
192. MONTANDON, Alain [dir.], *Ecrire la danse*, Clermont-Ferrant (France), Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. Littératures, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1999, 286 p.
193. NIJINSKY, Vaslav, *Journal de Nijinsky* (1953), Paris (France), Gallimard, 1991, 210 p.
194. NIJINSKY, Vaslav, *Cahiers de Nijinsky*, Arles (France), Actes Sud, Coll. L'art de la danse, 1995, 304 p.
195. NISIC, Hervé, *Revoir Nijinsky danser*, [Document audiovisuel], Paris (France), Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 2000.
196. NOMMICK, Yvan et ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio [éds.], *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Grenade : Archivo Manuel de Falla ; Madrid : Centro de Documentación de Música y Danza, 2000, 370 p.
197. NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse*, [sélection de l'intégralité des 35 lettres sur la danse et les ballets parmi les 54 lettres de la dernière édition de Noverre en 1807 (Paris), à l'exclusion des lettres sur les beaux-arts, les arts imitateurs, le théâtre, etc.], notes de Fernand DIVOIRE, (1807), Paris (France), Librairie théâtrale, 1952, réimpr. 1977, 357 p.
198. OLIVEROFF, André, *Flight of the swann, A memory of Anna Pavlova*, New York (Etats-Unis), E. P. Dutton & Co., Inc., 1932, 258 p.
199. ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951), Madrid (Espagne), Ed. Música Mundana Maqueda, 1998, 238 p.
200. PAJARES SANTIESTEBAN, Fidel, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, Quito (Equateur), Ed. Casa de la cultura ecuatoriana, 1993, 233 p.
201. PAJARES SANTIESTEBAN, Fidel, *La danza contemporánea cubana y su estética*, La Havane (Cuba), Unión, 2005, 200 p.
202. PARERA y ALONSO, Célida, *Historia concisa del Ballet en Cuba*, La Havane (Cuba), s. éd., separata?, 1974?, pp. 34-62.
203. PERELMAN, Marc, *Construction du corps, fabrique de l'architecture. Figures, histoire, spectacle*, Paris (France), Ed. de la Passion, 1994, 222 p.
204. PÉREZ LEÓN, Roberto, *Por los orígenes de la danza moderna en Cuba*, La Havane (Cuba), Concurso 13 de marzo, Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, 1986, 43 p.
205. PIDOUX, Jean-Yves [dir.], *La Danse, art du XXe siècle?*, Lausanne (Suisse), Editions Payot, 1990, 404 p.
206. PIETRAGALLA, Marie-Claude [dir.], *Ecrire la danse : de Ronsard à Antonin Artaud*, Paris (France), Actes du colloque des 18 et 19 janvier 1990, Séguier, Archimbaud, 2001, 179 p.
207. PIÑEIRO FERNÁNDEZ, Ahmed, "Alejo Carpentier (1904-1980): Todo en la danza le fue cercano", para el Aniversario 95 de su natalicio, La Havane (Cuba), *Cuba en el Ballet*, n°94,

- mayo-diciembre de 1999, pp. 40-47.
208. PIÑEIRO FERNÁNDEZ, Ahmed, "Teatro Amadeo Roldán: Requiem por la danza", La Havane (Cuba), *Cuba en el Ballet*, n°95, enero-abril de 2000, pp. 32-42.
209. PIÑEIRO FERNÁNDEZ, Ahmed, "Los Ballets Rusos en Cuba", La Havane (Cuba), *Cuba en el Ballet*, n°98, mayo-diciembre de 2001, pp. 44-55.
210. PIÑEIRO FERNÁNDEZ, Ahmed, "Mirta Plà. Su última entrevista", La Havane (Cuba), *Cuba en el Ballet*, n°102-103, mayo-diciembre de 2003, pp. 26-31.
211. PRUDHOMMEAU, Germaine, "La chorégraphie de 1900 à 1914", Paris (France), *L'année 1913, Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, tome 1, Éditions Klincksieck, Coll. d'esthétique, avec le concours du CNRS, 1971, pp. 823-884.
212. QUILLEVÉRÉ, Marcel, "Sinfonías y ballets con resonancias africanas", Madrid (Espagne), *La Habana 1952-1961: el final de un mundo, el principio de una ilusión*, Jacobo Machover [dir.], Alianza Editorial, 1995, pp. 188-203.
213. RAFFINOT, François, *A force de s'appuyer sur la barre, on devient un homme du milieu*, entretiens avec Olivia-Jeanne Cohen, Anglet (France), Séguier, Archimbaud, 2002, 134 p.
214. RAJAONARIVELO, Nelly, "Danse baroque: la belle danse", Marseille (France), *Pourtours*, revue culturelle, oct 2003, pp. 58-59.
215. RAJAONARIVELO, Nelly, "Du mouvement à la danse, du rite au spectacle : quand commence et où finit la danse ?", Inédit 2003.
216. RAJAONARIVELO, Nelly, « *Dromos 1* », Marseille (France), *La Revue Marseillaise du Théâtre*, déc. 2006, p. 17.
217. RAJAONARIVELO, Nelly, "La rentrée du Ballet National de Marseille", Marseille (France), *La Revue Marseillaise du Théâtre*, oct-nov 2006, p. 16.
218. RAJAONARIVELO, Nelly, "Au printemps, le BNM met l'amour à l'honneur", Marseille (France), *La Revue Marseillaise du Théâtre*, n°25, avril-mai 2007, pp. 11-12.
219. RAJAONARIVELO, Nelly, "Paradoxes concrets de l'abstraction en danse" Marseille (France), *Détours magazine*, Juillet 2003, pp. 64-65.
220. REISS, Françoise, *Nijinsky ou la grâce. Sa vie, son esthétique et sa psychologie*, Paris (France), L'harmattan, Coll. Les introuvables, 1998, 117 p.
221. REUTERSWÄRD, Mans [réal.], *Le Sacre du printemps*, chorégraphie de Maurice Béjart (1959), Document audiovisuel, Suède, captation vidéo, couleur, 40 min., 1990.
222. RIVIÈRE, Jacques, "*Le Sacre du printemps*", Paris (France), *Nouvelle Revue Française*, 5e année, n° 56, août 1913. pp. 309-313.
223. RODRIGO, Antonina, "Antonia Mercé: El genio del baile español", Madrid (Espagne), *Cuadernos Hispanoamericanos* n°484, Ed. Cultura Hispánica, oct. de 1990, pp. 7-28.
224. ROUSIER, Claire [dir.], *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art* (ouvrage collectif), Paris (France), Centre National de la Danse, Coll. Recherches, 2001, 172 p.
225. ROUSIER, Claire [dir.], *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Paris (France), Centre National de la Danse, coll. Recherches, 2003, 383 p.
226. RUIZ RODRÍGUEZ, Raúl Rubén, *Ballet y Revolución*, Concurso 1° de Enero, Comisión de Historia, La Havane (Cuba), editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, Premio Ensayo 1972, 1973. 45 p.
227. S. A., "*Vaslav Nijinsky : une âme en exil*", [Document audiovisuel], Paris (France), La 7-Arte, Kniv production, série "Musica", ?
228. SAKHAROFF, Alexandre, *Réflexions sur la danse et la musique*, Buenos Aires (Argentine), Editorial Viau, 1943, 72 p.
229. SCHOTT-BILLMAN, France, *Le Primitivisme en danse: art et thérapie*, Paris (France), Chiron, Coll. La recherche en danse, 1989, 142 p.
230. SCHOTT-BILLMAN, France, *Le Besoin de danser*, Paris (France), Editions Odile Jacob, 2001, 239 p.
231. SERRES, Gilbert, *Le Pas de deux, les portés, ? Désiris*, 2002, 256 p.

232. SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris (France), Seuil, La couleur des idées, 1995, 340 p.
233. SOURIAU, Etienne, LESURE, François, JAMEUX, Dominique, et alii, *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, Paris (France), *Les Carnets du Théâtre des Champs Elysées* n°1, co-éd. Cicero Editions, Théâtre des Champs Elysées et Caisse des dépôts et consignations, 1990, 112 p.
234. STANCIU-REISS, Françoise [éd.], POURVOYEUR, Jean-Michel, *Ecrits sur Nijinsky*, Paris (France), Chiron, Coll. La recherche en danse, 1992, 307 p.
235. SVETLOFF, Valerian, *Anna Pavlova*, trad. anglaise du russe par A. GREY (1922), New York (Etats-Unis), Dover Publications Inc., 1974, 194 p.
236. TAPER, Bernard, *Balanchine : biographie*, Paris (France), J.-C. Lattès, coll. Musiques et musiciens, 1980, 350 p.
237. TURI, Anna-Maria et HOYET, Marie-José, *Nijinsky, l'invention de la danse*, Paris (France), Ed. du Félin, 1988, 268 p.
238. VOLKOV, Solomon, *Conversations avec George Balanchine. Variations sur Tchaïkovski*, Paris (France), L'Arche, 1988, 221 p.
239. WEKYRICH, Pit, [adapt. et réal.], *Le Sacre du Printemps*, chorégraphie de Pina Bausch (1974), par le Tanztheater Wuppertal, [Document audiovisuel], Allemagne, couleur, 36 min., 1978.

IV.5. Autres Arts (Musique, Théâtre, Cinéma)

240. ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1964), Paris (France), Gallimard, Coll. Folio, essais, 2002, 252 p.
241. AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris (France), Nathan Université, Coll. Cinéma, 1995, 233 p.
242. AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (2001), Paris (France), Armand Colin, 2005, 245 p.
243. AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel et VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris (France), Nathan, coll. Cinéma, 1999, 3238 p.
244. CANDÉ (DE), Roland, *Vivaldi* (1967), Paris (France), Seuil, coll. Solfèges, 1994, 224 p.
245. CANDÉ (DE), Roland, *Nouveau dictionnaire de la musique*, Paris (France), Seuil, coll. Dictionnaires, nouv. éd., 2000, 782 p.
246. CARCASSONE, Philippe, HORVILLEUR, Gilles, *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris (France), Bordas, 1988, 559 p.
247. CARLES, Philippe, *Dictionnaire du jazz*, Paris (France), Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994, 1146 p.
248. CIMENT, Michel et PASSEK, Jean-Loup [dirs.], *Dictionnaire du cinéma américain*, Paris (France), Larousse, 2 vols., 1988.
249. COLLECTIF, *Wagner. Tristan et Isolde*, Paris (France), *L'Avant-Scène Opéra*, juillet-août 1981, 290 p.
250. GOLIOT-LÉTÉ, Anne et VANOYE, Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris (France), Armand Colin, 2007, 128 p.
251. HONNEGER, Marc, *Science de la musique. Technique, formes, instruments*, Paris (France), Bordas, 2 tomes, 1976, 1111 p.
252. HONNEGER, Marc, *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres*, Paris (France), Bordas, 2 tomes, 1977, 1218 p.
253. HOUBEN, Jean-François, *1000 compositeurs de cinéma*, Paris (France), Editions du Cerf / Condé-sur-Noireau, Editions Corlet, 2002, 839 p.
254. HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes théories du théâtre*, Paris (France), Armand Colin, 2001, 271 p.

255. KOBÉ, *Tout l'opéra*, Paris (France), Laffont, 1980, 1018 p.
256. OROVIO, Helio, *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Havane (Cuba), Letras cubanas, 1981, 442 p.
257. PARIS, Alain, *Dictionnaire de la musique : les compositeurs*, Paris (France), Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 1998, 923 p.
258. PASSEK, Jean-Loup [dir.], *Dictionnaire du cinéma*, Paris (France), Larousse, coll. Grands dictionnaires, 2001, 1088 p.
259. RAPP, Bernard et LAMY, Jean-Claude, *Dictionnaire mondial des films: 11000 films du monde entier*, Paris (France), Larousse, 2005, 1480 p.
260. ROUBINE, Jean-Jacques, "Apología de la traición, o la ópera como objeto transcultural", La Havane (Cuba), *Criterios*, n°31, 1-6, 1994, pp. 187-201.
261. ROUGET, Gilbert, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, préface de Michel Leiris, Paris (France), NRF, Gallimard, 1980, 501 p.
262. SADIE, Julie Anne [dir.], *Guide de la musique baroque*, Paris (France), Fayard, coll. Les indispensables de la musique, 1995, 735 p.
263. SADOUL, Georges, BRETON, Emile, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris (France), Seuil, coll. Microcosme, Dictionnaires, 4 1990, 347 p.
264. SIOHAN, Robert, *Stravinsky*, Paris (France), Seuil, coll. Solfèges, 1959, 185 p.
265. STANISLAVSKI, Constantin, *Ma vie dans l'art*, (1924), Paris (France), Librairie théâtrale, Bibliothèque de l'amateur du théâtre, trad. Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, 1950, 236 p.
266. STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur* (1936), Paris (France), Petite bibliothèque Payot, 2001, 351 p.
267. STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris (France), Denoël et Steele, 1935.
268. TERRASA, Jacques, *L'Analyse du texte et de l'image en espagnol* (1999), Paris (France), Armand Colin, 2006, 255 p.
269. TULARD, Jean [dir.] *Dictionnaire du cinéma. 3. Les films*, Paris (France), Robert Laffont, 1992, 1725 p.
270. TULARD, Jean [dir.] *Dictionnaire du cinéma. 1. Les réalisateurs*, Paris (France), Robert Laffont, nouv. éd. 2003, 1008 p.
271. TULARD, Jean [dir.] *Dictionnaire du cinéma. 2. Les acteurs*, Paris (France), Robert Laffont, nouv. éd. 2004, 1189 p.
272. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris (France), Belin, coll. Sup Lettres, 1996, 318 p.
273. UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris (France), Seuil, Coll. Mémo, 1996, 87 p.
274. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Cancionero general 1939-1971*, vol. I, Barcelone (Espagne), Editorial Lumen, 1972, 314 p.
275. VIGNAL, Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris (France), Larousse, 2 vols., 1995.
276. VIVIER, Odile, *Varèse*, Paris (France), Seuil, 1973.

INDEX ONOMASTIQUE
(Noms d'artistes et Titres
d'œuvres)

Le présent index onomastique comprend les noms d'artistes et les titres des œuvres cités dans l'ensemble de notre travail (tous arts confondus, y compris la littérature, philosophie, etc.), à l'exclusion des Annexes. Il inclut aussi les noms de personnages historiques (politiques essentiellement). Par souci de ne pas l'alourdir davantage, nous n'y avons pas inclus les noms des critiques ou théoriciens cités au cours de notre analyse ni les titres de leurs travaux. Le lecteur voudra bien se reporter à la Bibliographie.

I

1814, Campagne de France, tableau de Meissonnier · 489

A

A la gracia primitiva de las aldeanas, poème de López Velarde · 436

À la recherche du temps perdu, roman de Proust · 33, 47, 54, 175, 196, 201, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 315, 318, 326, 331, 343, 344, 345, 347, 382, 383, 405, 423, 434, 450, 453, 456, 457, 547, 548, 549, 556, 575, 656, 681, 718, 719

À Moscou, le 22 septembre 1812, tableau d'Adam · 488

À rebours, roman de Huysmans · 553

Acoso (El), roman de Carpentier · 118, 168, 340, 363, 579, 690, 691, 707

ACOSTA, José Manuel · 182, 183, 286, 692

Acte Préalable (L'), projet de spectacle total de Scriabine · 553

Actriz doña María Guerrero como La Dama Boba (La), tableau de Sorolla · 404

ADAM, Albrecht · 488

Adoration des bergers (L'), tableau du Greco · 571

Agarrotado (El), gravure de Goya · 447, 448

Aïda, opéra de Verdi · 422

ALBARET, Céleste · 295

ALBÉNIZ, Isaac · 469, 599, 619, 624, 670

ALBERTI, Rafael · 488

Albion Rose, tableau de Blake · 400

Alcázar de la Cervecería tropical, édifice de La Havane · 253

Alegrías, tableau de Romero de Torres · 471

ALEXANDRE III (Tsar de Russie) · 276, 462

Alice au pays des merveilles, roman de Carroll · 74, 305, 310, 348, 351, 529

Allégorie du mérite, fresque de Tiepolo · 407

Allégorie nuptiale, fresque de Tiepolo · 407

ALLEGRO, Anselmo · 254

Alma llanera, chanson · 483

Almanach d'architecture moderne, essai de Le Corbusier · 236

ALONSO, Alberto · 123, 125, 609

ALONSO, Alicia · 3, 58, 89, 100, 107, 122, 123, 124, 126, 130, 156, 160, 272, 278, 334, 348, 351, 368, 527, 533, 560, 604, 625, 634, 692

Aloys, roman de Custine · 114

ALTOLAGUIRRE, Manuel · 363

Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches, tableau de Federico de Madrazo · 467

Amantes de Teruel (Los), tableau de Muñoz Degrain · 470

Âme et la danse (L'), dialogue socratique de Valéry · 334, 504, 505, 506, 507, 508, 527, 571, 584, 637, 639, 653, 654, 728

American Ballet Theatre, compagnie de danse · 124

Amusez-vous, foutez-vous d' tout, chanson · 479, 480

Anahuacalli, bâtiment-musée de Rivera · 223

Anda, jaleo, jaleo, tonadilla · 482

ANDERSEN, Hans Christian · 348

Ange bleu (L'), film · 484

Ange de feu (L'), opéra de Prokofiev · 593

Angelitos negros, chanson · 483

Antequera, tableau de Zuloaga · 468

ANTÓN, Carmen · 363

ANTONOVA, Helena · 110

Apollon et Marsyas, tableau de Tiepolo · 407

Apollon Musagète, ballet · 155

Apollon, la Poésie et la Musique, statue en bronze de Millet · 384

Apothéose de la monarchie espagnole (L'), fresque de Tiepolo · 448

APPIA, Adolphe · 504

Après le cubisme, manifeste du purisme · 189, 228, 229

Après-midi d'un Faune (L'), ballet · 141, 664

ARAUJO, Loipa · 272

Arbre argenté (L'), tableau de Mondrian · 442

Arbre rouge (L'), tableau de Mondrian · 442

Arearea, tableau de Gauguin · 437

Argentinita (La), tableau de Romero de Torres · 471

ARISTOTE · 339, 435, 440, 715, 717
Arlequin à la guitare, tableau de Gris · 191
Armory Show (L'), exposition de New-York · 202
 ARMSTRONG, Louis · 284, 285, 481, 595
 ARP, Hans (ou Jan, ou Jean) · 45, 250, 255, 478
Arpa y la sombra (El), roman de Carpentier · 21, 34, 53, 188, 199, 219, 230, 407, 681, 690, 691, 699, 708, 709
Arrestation et supplice de Thomas More, tableau de Caron · 329
 ARROCHA, Eduardo · 125, 610
Art de la fugue (L'), musique de Bach · 205
Art poétique, essai d'Horace · 200, 427
As you like it (Comme il vous plaira), pièce de Shakespeare · 313
Astronome (L'), tableau de Vermeer · 329
Au Moulin Rouge, la clownesse Cha-U-Kao, tableau de Toulouse-Lautrec · 408
 AUB, Max · 46, 58, 249
 AURIC, Georges · 66, 68, 98, 102
Autant en emporte le vent, film · 484, 486
Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán, retable de Berruguete · 561
Autoridades de pueblo, tableau de V. de Zubiaurre · 472
Avec l'arc noir, tableau de Kandinsky · 188, 477
Azúcar, ballet · 122, 411
 AZUELA, Mariano · 382

B

BABILÉE, Jean · 278
Bac (Le), tableau de Ruysdaël (S. van) · 449
Bacchanale, ballet · 143, 500
 BACH, Jean-Sébastien · 203, 204, 205, 572, 666, 695, 701, 713
 BACON, Francis · 237
 BADARZEWSKA, Tekla · 116
 BAKST, Léon · 47, 66, 87, 93, 154, 298, 349, 604
Bal (Le), ballet · 97, 98, 514
 BALANCHINE, George · 38, 46, 58, 66, 68, 72, 94, 97, 98, 103, 105, 108, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 206, 209, 233, 304, 353, 369, 373, 374, 508, 550, 584, 602, 603, 605, 609, 625, 628, 679, 680, 731
Balanchine (La), tableau d'Hubert Robert · 414
Ballet mécanique (Le), film de Léger · 191
Ballet Nacional de Cuba, compagnie · 3, 89, 124, 127, 272, 610, 726
Ballet Theatre, compagnie de danse · 94, 156
Ballet triadique, ballet d'Oscar Schlemmer · 241
Ballets russes (Les), autres compagnies · 35, 37, 50, 63, 64, 68, 72, 75, 89, 94, 97, 98, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 117, 122, 123, 126, 127, 144, 146, 150, 152, 154, 155, 160, 328, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 514, 519, 520, 555, 601, 603, 679, 728
Ballets Russes (Les), de Diaghilev · 64, 65, 66, 67, 68, 69, 87, 92, 93, 94, 97, 99, 100, 101, 102,

103, 104, 107, 108, 110, 117, 122, 131, 132, 136, 139, 140, 141, 143, 151, 153, 154, 206, 208, 269, 280, 302, 303, 350, 352, 353, 367, 369, 376, 463, 470, 500, 508, 517, 519, 550, 577, 580, 583, 585, 592, 594, 596, 602, 603, 605, 607, 610, 620, 622, 624, 625, 626, 728, 729
 BANES, Sally · 535
 BARONOVA, Irina · 94, 371
Barque et groupe de pêcheurs à Valence, tableau de Sorolla · 469
 BARRAULT, Jean-Louis · 38, 58, 612
 BARRETO, Marino · 58, 249, 281, 481
 BARTÓK, Béla · 205
 BASIL, Colonel de · 38, 46, 50, 58, 64, 67, 68, 94, 97, 98, 99, 104, 110, 123, 126, 127, 128, 150, 152, 361, 370, 374, 375
 BATISTA, Fulgencio · 53, 124, 243, 254, 270, 274, 291, 322, 325, 358, 362, 401, 512, 513, 531, 564, 617, 618, 631
 BAUDELAIRE, Charles · 85, 187, 324, 327, 553, 570, 637
Bauhaus (Le), école d'architecture · 145, 146, 147, 162, 194, 227, 228, 229, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 253, 255, 385, 387, 503, 504, 543, 555, 622, 679, 681, 722, 723
 BAUMEISTER, Willi · 190
Bayadère (La), ballet · 115
 BEACH, Sylvia · 48, 49, 51, 58, 249
Beatrice addressing Dante from the Car, tableau de Blake · 401
Beatrice on the Car, Matilde and Dante, tableau de Blake · 401
 BEAUCHAMPS, Charles-Louis-Pierre · 518
 BEETHOVEN, Ludwig van · 114, 115, 136, 137, 138, 200, 201, 296, 363, 374, 389, 390, 391, 447, 499, 575, 579, 700
 BÉJART, Maurice · 115, 152, 278, 334, 550, 568, 573, 584, 589, 590, 591, 602, 603, 605, 606, 607, 618, 621, 625, 628, 630, 726, 730
Belle au bois dormant (La), ballet · 72, 77, 86, 87, 88, 89, 93, 95, 96, 100, 109, 110, 324, 343, 349, 359, 369, 514, 558, 727
Belle-Isle GP, tableau de Vasarely · 476
 BELLINI, Gentile · 434
 BELLINI, Vincenzo · 663
 BELLMER, Hans · 188
 BENLLIURE, Mariano · 468, 557
 BENOIS, Alexandre · 58, 66, 93, 623
Berceuse campesina, musique de García Caturla · 612
 BERETTA, Signora · 86
 BERG, Alban · 205
 BERLIOZ, Hector · 22, 267, 268, 389
 BERNHARDT, Sarah · 296, 404, 405
 BERNINI, Gian Lorenzo (en fr. Le BERNIN) · 385
 BERRUGUETE, Pedro · 560, 561, 624
Biches (Les), ballet · 100, 101, 102, 377, 514
Bimural (El), sculpture-mosaïque de Léger · 45, 478
 BIZET, Georges · 369
 BLAKE, William · 397, 400, 449

Blanche-Neige, dessin animé · 484
Blaue Reiter (Der) [*Le Cavalier bleu*], mouvement pictural · 146, 241, 593
Blessé (Le), tableau de Léger · 191
 BLINOVA, Valentina · 98, 108
 BLUM, René · 64, 68, 374
 BOITO, Arrigo · 389
 BOLA DE NIEVE (Ignacio VILLA, dit) · 46, 58, 152, 281
Boléro (Le), ballet · 463, 623
 BOLM, Adolph · 58, 65
Bon Samaritain, tableau de Rembrandt · 457
Boris Godounov, opéra de Moussorgsky · 64, 324
 BORROMINI, Francesco · 385
 BOSCH, Aurora · 272
 BOSCH, Jérôme (Hieronymus, dit) · 564, 566
 BOSSET (épouse STRAVINSKY), Vera de · 108
 BOTTICELLI, Sandro · 434
 BOURDELLE, Antoine · 477
 BOURGET, Paul · 296
Boutique fantasque (La), ballet · 103
 BRANCUSI, Constantin · 204
 BRAQUE, Georges · 66, 172, 183, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 224, 232, 476, 503, 593, 658, 725
 BRECHT, Bertolt · 357, 358, 374, 550
 BRETON, André · 38, 47, 48, 49, 50, 54, 58, 192, 249, 251, 435, 514
 BRIANZA, Carlotta · 58, 87
 BRIOUSSOV, Valeri · 593
Brise marine, poème de Mallarmé · 556
 BRONTË, Charlotte et Emily · 486
 BRUEGEL, Pieter · 562, 564
Buen Gobierno (El), fresque de Rivera · 212
 BUFFAMALCO, Buonamico · 564
Buffet (Le), tableau de Chardin · 196, 474
 BUÑUEL, Luis · 43, 58, 249, 250, 485
Burlador de Sevilla y Convidado de piedra (El), drame de Tirso de Molina · 557
 BURNE-JONES, Edward · 326
 BUSONI, Ferruccio · 389

C

Cabinet du Docteur Caligari (Le), film · 484
 CAHUSAC, Louis de · 147, 349
 CALDER, Alexandre, dit Sandy CALDER · 38, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 58, 249, 254, 255, 478, 479
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro · 313, 322, 359, 388, 392, 548, 601
 CALLEJA, Saturnino · 348, 351
 CAMPANELLA, Tommaso · 236, 237
 CAMUS, Albert · 168
Canción del hastío (La), poème de López Velarde · 436
Candide, conte de Voltaire · 409
Canigou (Le), tableau de Gris · 191

Caprichos (Les), gravures de Goya · 551, 561
Carlos III en traje de cazador, tableau de Goya · 497
Carmagnole (La), chanson révolutionnaire française · 522
Carmen, tableau de Romero de Torres · 471
Carnaval (Le), ballet · 99, 100, 114, 326, 330, 331, 352, 366, 367, 462, 520, 542, 567, 572, 583, 616
Carnaval des animaux (Le), musique de Saint-Saëns · 326, 567, 572
Carnaval sur la place de l'Amirauté, tableau de C. Makovsky · 462
Carolina Coronado, tableau de Federico de Madrazo · 467
 CARON, Antoine · 328, 329
 CARPACCIO · 298
 CARPEAUX, Jean-Baptiste · 353, 383, 384
Carré blanc sur fond blanc, tableau de Malevitch · 203
 CARROLL, Lewis · 74, 350, 351
Casse-Noisette, ballet · 72, 87, 114, 349, 584
 CASTEL, Louis-Bertrand (Père) · 553
Castillo de Peñafiel, tableau de V. de Zubiaurre · 471
 CASTRO, Fidel · 53, 124, 270, 325, 482, 512, 530, 533, 583, 633, 634
Cathédrale de Rouen, série de tableaux de Monet · 491
 CECCHETTI, Enrico · 87, 93, 94
Celestina (La), roman de Fernando de Rojas · 271
 CERNUDA, Luis · 363
 CÉZANNE, Paul · 171, 190, 195, 202, 219, 227, 228, 442, 474, 592, 593, 723, 724
 CHABRIER, Emmanuel · 68, 98
Chaconne, musique de Durand · 116
 CHAGALL, Marc · 434, 435, 437, 439, 450
Chambelona (La), chant · 482
 CHAMINADE, Cécile · 115, 116
Champ de blé avec une alouette, tableau de Van Gogh · 444
Champs-Élysées (Les), ballet · 142
Chanson nègre, ballet · 135, 143
Chant des Partisans, hymne · 482
Chant du Rossignol (Le), ballet · 155
Chants russes, ballet · 139
Chapelle de l'Arena, dite des Scrovegni, fresques de Giotto · 219
 CHARDIN, Jean-Baptiste Siméon · 172, 195, 196, 453, 462, 474
Chatte (La), ballet · 205, 206, 207
 CHAUVIRÉ, Yvette · 278
 CHÁVEZ, Carlos · 608, 609
Chemins de la liberté (Les), roman de Sartre · 170, 719
 CHEVALIER, Maurice · 408, 479
Chicago Auditorium Building, construction de Sullivan · 245
 CHIPPENDALE, Thomas · 465
Chiquita piconera (La), tableau de Romero de

Torres · 471
 CHOPIN, Frédéric · 114, 204, 205
Chopiniana, ballet · 114
Choreartium, ballet · 126, 127, 373, 375, 514
Choreutique, essai de Laban · 504
 CHOUINARD, Marie · 143
Christ se révélant aux pèlerins d'Emmaüs, tableau de Rembrandt · 330
Cimetière marin (Le), poème de Valéry · 445, 507, 570, 575, 576, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 647, 650
Cinquième colonne (La), roman de Hemingway · 51
Cinquième symphonie (La), de Tchaïkovsky · 370
Cirque (Le), sculpture de Calder · 42, 43
Cité de Refuge, immeuble de Le Corbusier · 239
Citizen Kane, film · 484
Ciudad de las columnas (La), essai de Carpentier · 74, 238, 260, 492, 493, 495, 508, 604, 692
Ciudad Universitaria, campus de Caracas · 254, 255, 476, 478
Ciudades, tableaux de Portocarrero · 605
 CLAIRE, Ina, dite Fernán FLOR · 123
Classe de danse (La), tableau de Degas · 275, 450
 CLAUDEL, Paul · 49, 535, 553
 CLUSTINE, Ivan · 58, 113, 114, 115, 143, 278
 COCTEAU, Jean · 58, 102, 321, 377, 519, 727, 728
Codex (Florentinus, Aubin, Mendoza, Osuna, etc.) · 212
Cogida del picador (La), sculpture de Benlliure · 468
 COLOMB, Christophe · 53, 219, 230, 407, 501, 512, 633
Composition A et B, tableaux de Mondrian · 192
Composition avec jaune, rouge, noir, bleu et gris, tableau de Mondrian · 192
Composition III bleu et jaune, tableau de Mondrian · 192
Compotier et pipe, tableau de Gris · 191, 196
Compotier et verre, papier collé de Braque · 190
Conchita Triana, tableau de Romero de Torres · 471
Concierto barroco, roman de Carpentier · 31, 157, 283, 284, 285, 300, 331, 396, 550, 579, 690, 691, 700, 701, 704, 718
Concurrence (La), ballet · 97, 98, 514
Construction du personnage (La), essai de Stanislavski · 355
Contes de ma mère l'Oye, de Perrault · 349
Contre Sainte-Beuve, essai de Proust · 201, 295
Copla (La), tableau de Romero de Torres · 471
Coppélia, ballet · 114, 348, 349, 368, 370
Coq et l'Arlequin (Le), essai de Cocteau · 102, 377
Corbeille de pommes (La), tableau de Cézanne · 171
 CORNEILLE, Pierre · 262
 COROT, Jean-Baptiste Camille · 190, 331, 440
Corte de los milagros (La), roman de Valle-Inclán · 412

Cosaques zaporogues écrivant une lettre au Sultan Mahmoud IV de Turquie (Les), tableau de Repine · 462
 COSTA, Lucio · 254
 COSTER, Charles de · 350
Cotillon (Le), ballet · 95, 97, 98, 514
Cours naturel, recueil poétique d'Eluard · 560
 CRANACH l'Ancien, Lucas · 385, 431, 432
Crayonné au théâtre, essai de Mallarmé · 145, 570
Creación (La), fresque de Rivera · 213
Création du monde (La), ballet · 191
Crépuscule des dieux (Le), opéra de Wagner · 460, 565, 645
Criticón (El), roman de Gracián · 441, 454
Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie d'Alceste, essai de Perrault · 349
Crónica nupcial, ballet · 608, 609, 610
Cuatro fugas, ballet · 125
Cuatro muleros (Los), tonadilla · 482
Cuatro palomas (Las), chanson · 483
Cubana (La), ballet · 469, 619, 623, 624, 669, 670
Cucaracha (La), chanson · 482
 CUEVA, Julio · 282
Cuirassé Potemkine (Le), film · 484
Cuisinière (La), tableau de Chardin · 196
 CUSTINE, Astolphe, marquis de · 113, 114, 132

D

D'ANNUNZIO, Gabriele · 325
 Dada, mouvement · 202, 721
 DALÍ, Salvador · 205, 250, 287, 428, 500
Dama Boba (La), pièce de Lope de Vega · 404
Dama del abanico, tableau de Zuloaga · 468
Dans l'atelier, tableau de Braque · 191
Danse (La), groupe sculpté de Carpeaux · 384
Danse au Moulin-Rouge (La), tableau de Toulouse-Lautrec · 408
Danse Macabre (La), ballet · 416, 447, 563
Danse macabre (La), dessin de Holbein · 563
Danse macabre (La), musique de Saint-Saëns · 137, 562, 563
Danse serpentine, ballet · 145
Danses des paysans, tableau de Gontcharova · 594
Danses polovtsiennes (Les), ballet · 104
Danseuse de Delphes, ballet · 135, 142, 143
Danseuses à la barre, tableau de Degas · 450
 DANTE (Dante ALIGHIERI, dit) · 325, 326, 401
Dante Running from the Three Beasts, tableau de Blake · 401
Danza de los ñáñigos, musique de Lecuona · 612
Danza macabra, fresque d'Orozco · 214
Danzas breves, musique de Saumell · 611
Daphnis & Chloé, musique de Ravel et ballet · 142
Daphnis et Chloé, roman grec du sophiste Longus · 186

- DARÍO, Ruben · 302, 326
- DAVID, Jacques-Louis · 329, 331
- DE CHIRICO, Giorgio · 66, 203, 250
- De donde son los cantantes*, roman de Sarduy · 404, 719
- DE KOONING, Willem · 198
- DE MILLE, Cecil B. · 108, 407, 419, 483
- De Stijl*, revue et mouvement · 194, 204, 726
- De Vuelta al trabajo*, fresque d'Orozco · 214
- DEBUSSY, Claude · 66, 141, 142, 463, 596
- DEGAS, Edgar · 275, 334, 450, 476, 527, 720
- DELIBES, Léo · 267, 348
- DELSARTE, François · 139, 150
- Demoiselles d'Avignon (Les)*, tableau de Picasso · 227, 594
- Denishawn School*, école et compagnie de danse · 149, 150, 628
- DERAIN, André · 58, 189, 203, 373, 593
- DERMÉE, Paul · 181, 189
- Desastres de la guerra (Los)*, gravures de Goya · 444
- Desdichado (El)*, poème de Nerval · 640
- Deshumanización del arte (La)*, essai d'Ortega y Gasset · 205, 262, 472, 725
- DESNOS, Robert · 42, 58, 249, 250, 251, 720
- Diable au corps (Le)*, roman et film · 484, 486 · 65
- DIAGHILEV, Serge de · 38, 50, 54, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 80, 87, 92, 93, 94, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 107, 108, 110, 122, 132, 142, 149, 151, 153, 155, 206, 269, 302, 303, 349, 353, 367, 373, 374, 376, 378, 463, 514, 519, 520, 550, 569, 603, 607, 608, 620, 621, 622, 624, 627, 662, 726, 728, 729
- Dialogues des carmélites*, opéra de Poulenc · 661
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal · 212
- Dictateur (Le)*, film · 484
- DIDEROT, Denis · 49, 187, 350, 356
- Dieu, protège le Tsar*, hymne russe · 83, 482
- Dieux du stade (Les)*, film de Riefenstahl · 536
- Dieux mendiants (Les)*, [*The Gods Go a-Begging*], ballet · 97, 98, 514
- Dieux ont soif (Les)*, roman d'A. France · 382
- Dios de la lluvia Tláloc*, bas-relief de Rivera · 223
- Disciples d'Emmaüs (Les)*, tableau de Bloemaert · 330
- Diseuse de bonne aventure*, tableau de La Tour · 228
- Disparates (Los)*, gravures de Goya · 551, 561
- Distribution des aigles (La)*, tableau de David · 331
- Divagations*, recueil de Mallarmé · 145, 508, 556, 570, 649
- DIVERRÈS, Catherine · 537
- Divine Comédie (La)*, de Dante · 401
- Dix commandements (Les)*, film de Cecil B. De Mille · 407
- Dix jours qui ébranlèrent le monde (Les)*, récit de Reed · 631
- DOBBELS, Daniel · 534
- Docteur Mabuse (Le)*, film · 484
- DOESBURG, Théo van · 194
- Dolce Dimora (La)*, villa de La Havane · 253
- DOLIN, Anton · 58, 94
- DOMÍNGUEZ, Oscar · 198
- Don Quichotte*, ballet · 115, 116, 684
- Doña Francisquita*, zarzuela · 483
- DONIZETTI, Gaetano · 430
- Dorotea (La)*, pièce de Lope de Vega · 487, 717
- DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch · 715
- Drame Lyrique (Le)*, groupe sculpté de Perraud · 384
- Drapeau rouge*, chant · 482
- Dressage des nouvelles par Valentin-le-désossé*, tableau de Toulouse-Lautrec · 408
- DRIGO, Riccardo · 116, 123, 132
- DU MAURIER, Daphné · 486
- DUCHAMP, Marcel · 40, 58, 199, 202, 203, 249, 314, 514
- DUMÉZIL, Georges · 316, 317
- DUNCAN, Irma · 115, 137
- DUNCAN, Isadora · 46, 58, 71, 102, 115, 127, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 160, 161, 209, 267, 371, 534, 555, 563, 668, 729
- DURAND, Marie-Auguste · 107, 116, 264, 400, 411, 691
- DUSE, Eléonore · 404
-
- ## E
- Ecole de danse (L')*, tableaux de Degas · 450
- Edificio Bacardí*, édifice de La Havane · 253
- EDWARDS, James · 374
- EGOROVA, Lioubov (ou Liouba) · 94, 102, 110
- Ekúé-Yamba-Ó*, roman de Carpentier · 595
- ELLINGTON, Duke · 284, 481
- Els Segadors*, chant catalan · 482
- ELSSLER, Fanny · 79, 123
- ELUARD, Paul · 85, 557, 559, 560, 570
- EMERSON, Ralph Waldo · 244
- Emperor Jones*, film · 484
- Enfer (L')*, fresque attribuée à L'Orcagnal · 563
- Enfer musical (L')*, volet du triptyque de Bosch · 567
- ENGELS, Friedrich · 282
- Enlèvement des Sabines (L')*, tableau de Poussin et Rubens · 330, 331
- ENRÍQUEZ, Carlos · 125, 692
- Ensor aux masques*, autoportrait de Ensor · 331
- ENSOR, James · 328, 329, 331
- Entierro del Conde de Orgaz (El)*, tableau du Greco · 182, 183, 328, 330, 571
- Entretien entre des loups*, tableau de Longhi · 330
- Epopeya del pueblo mexicano*, fresque de Rivera · 214
- ERNST, Max · 197, 198, 250, 474, 724

Escena de [Auto de fe de la] Inquisición, tableau de Goya · 561

ESCHYLE · 402, 403, 420, 550

Esprit Nouveau (L'), revue internationale d'esthétique · 22, 31, 32, 162, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 228, 229, 232, 235, 238, 240, 267, 286, 658, 679, 721, 722, 723

ESSENIN, Serge · 139

Esther, pièce de Racine · 421, 518, 530, 702, 710

Été. Baigneuses dans un paysage avec aqueduc et temple rond (L'), tableau d'Hubert Robert · 414

Être et le Néant (L'), essai de Sartre · 166, 169, 170, 173, 719, 720

Étude pour guitare, musique de Villa-Lobos · 587, 611

Etude révolutionnaire, ballet · 139

Eugène Onéguine, opéra de Tchaïkovsky · 72, 73, 81, 82

Euménides (Les), tragédie d'Eschyle · 403

Eunice, ballet · 137, 138

Eupalinos ou l'Architecte, dialogue socratique de Valéry · 327, 505, 506, 507, 570, 584, 652, 653, 716, 720

Eventail de Jeanne (L'), ballet · 94

Existentialisme est un humanisme (L'), essai de Sartre · 166, 170

Explotadores (Los), fresque de Rivera · 212

F

Fâcheux (Les), ballet · 518

FALLA, Manuel de · 66, 99, 470, 559, 599, 611, 620, 621, 622, 680, 724, 729

Falling Water, maison de Wright · 247, 679

Fatata te miti, tableau de Gauguin · 437

FAULKNER, William Harrison · 295, 415

Faune, ballet · 135, 142, 143

Faust, opéra de Gounod · 389

Favorite (La), opéra de Donizetti · 430

Femme aux seaux et à l'enfant, tableau de Malevitch · 594

Femme en bleu lisant une lettre (La), tableau de Vermeer · 329

Femmes de bonne humeur (Les), ballet · 103

Femmes de Tahiti, tableau de Gauguin · 437

Fenaison, Pêche, tableau de Gontcharova · 594

Feria de Madrid (La), tableau de Goya · 330

FERNÁNDEZ DE CASTRO, José Antonio · 286

FERNÁNDEZ, Salvador · 125

FERRÉ, Rosario · 56

Fête de Mars (La), ballet · 522

FEUILLET, Raoul Auger · 518

FIBONACCI, Léonard de Pise, dit · 199, 234

Fidelio, opéra de Beethoven · 389, 390

Fiera, el rayo y la piedra (La), zarzuela de Calderón de la Barca · 548

Figure dans un paysage, tableau de Léger · 191

Fil du rasoir (Le), roman et film · 486

Fille à la mandoline, tableau de Picasso · 190

Fille du pharaon (La), ballet · 75

Fille mal gardée (La), ballet · 123

Fils prodigue (Le), ballet · 105, 514

Finnegans Wake, roman de Joyce · 48, 51

Fleurs du mal, Les, recueil poétique de Baudelaire · 327, 553, 570, 637, 715

Flocons de neige, ballet · 114

Flora, ballet · 604

FOKINA, Vera · 99, 102, 108

FOKINE, Michel · 58, 65, 66, 69, 71, 99, 103, 104, 108, 110, 114, 123, 130, 136, 137, 138, 139, 142, 160, 274, 326, 367, 368, 369, 519, 520, 567, 601

Fonderie d'acier, musique de Mossolov · 207, 208

Fontaine de Mercure (La), sculpture de Calder · 42

Fontaine, sculpture ready-made de Duchamp · 202

Formation de l'acteur (La), essai de Stanislavski · 355, 357

FORTUNY Y MADRAZO, Mariano · 298, 472

FORTUNY Y MARSAL, Mariano · 472

FOUCAULT, Michel · 533

Foyer des masques (Le), tableau de Longhi · 330

FRA BARTOLOMEO · 434

FRANCE, Anatole · 296, 382, 383

Frankenstein, film · 484

FREUND, Gisèle · 49

FUCIK, Julius · 42

Fugue, tableau d'Ozenfant · 205, 206

FULLER, Loïe · 144

FURTWÄGLER, Wilhem · 393, 535

G

GABO Naum · 204, 205, 206

GAILLARD, Marius-François · 122, 208, 597

Gaité parisienne, ballet · 105, 366, 514

GALLÉ, Emile · 458

GARCÍA CATURLA, Alejandro · 579, 612, 614, 690

GARCÍA LORCA, Federico · 123, 263, 297, 363, 364, 448, 513, 557, 610, 624, 669

GARCÍA, Sara · 484

GARDEL, Pierre · 522

Gargantua, roman de Rabelais · 422

GARNIER, Charles · 99, 233, 353, 354, 384, 624

GAUDÍ, Antonio · 248

GAUGUIN, Paul · 202, 377, 437, 439, 444, 450, 462, 555, 592, 593

GAUTIER, Théophile · 71, 104, 107, 468, 728

Gavotte-Directoire, ballet · 113

Gavotte-Pavlova, ballet · 113

Général Napoléon Bonaparte au pont d'Arcole (Le), le 17 novembre 1796, tableau de Gros · 488

Géographe (Le), tableau de Vermeer · 329

Géorgiques, roman de Simon · 185

- GERSHWIN, Georges · 284, 481
- GHIRLANDAIO (Domenico di Tommaso BIGORDI, dit) · 434
- Gioconda (La)*, opéra de Ponchielli et ballet (*Danse des heures*) · 115, 645
- GIOTTO · 219, 434
- Gioinezza (La)*, chant fasciste · 482, 513
- Girafe en feu*, tableau de Dalí · 250, 428
- Giselle*, ballet · 100, 106, 110, 351, 568, 601, 605, 661, 705
- GLAZOUNOV, Aleksandr · 114, 143
- GLEIZES, Albert · 190, 197
- GLINKA, Mikhaïl Ivanovitch · 81, 601
- GLUCK, Christoph Willibald, chevalier von · 142, 519, 554
- God Save the King*, hymne britannique · 482
- GODARD, Benjamin · 115
- GHËTHE, Wolfgang · 220, 221, 243, 257, 271, 385, 387, 388, 389, 391, 421, 564
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón · 192, 193, 195, 203, 204, 206, 215, 224
- GONCOURT, Edmond de · 440, 452, 543
- GONTCHAROVA, Natalia · 66, 204, 592, 594
- Goulatromba*, dessin de Hugo · 566
- Goulue entrant au Moulin Rouge (La)*, tableau de Toulouse-Lautrec · 408
- Goulue et Valentin (La)*, dessin de Toulouse-Lautrec · 408
- GOULUE, LA (Louise WEBER, dite) · 408
- GOUNOD, Charles · 389
- GOURMONT, Rémy de · 325, 326
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de · 40, 45, 328, 329, 330, 363, 429, 430, 431, 444, 445, 446, 447, 448, 468, 472, 491, 496, 497, 550, 557, 558, 559, 560, 561, 624, 724, 725
- Goyescas*, musique et ballet · 623
- GRACIÁN, Baltasar · 63, 359, 400, 441, 454
- GRAHAM, Martha · 58, 148, 150, 151, 152, 153, 160, 378, 534, 535, 668
- Gran Teatro del mundo (El)*, pièce de Calderón de la Barca · 313, 386, 388
- Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, de Berlioz · 268
- Grande cascade sur le Tivoli*, tableau d'Hubert Robert · 414
- Grandes Baigneuses (Les)*, tableau de Renoir · 476
- GRECO, Le (Dhómínikos THEOTOKÓPOULOS, dit) · 43, 183, 189, 196, 328, 329, 467, 468, 469, 472, 475, 570, 571, 573, 624, 668, 725
- GREFFULHE, duchesse de · 296
- GRÉTRY, André Ernest Modeste · 522
- GRIMM, frères (Jacob et Wilhelm) · 348
- GRIS, Juan · 41, 66, 172, 182, 183, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 199, 224, 225, 249, 475, 476, 503, 658, 680
- GROPIUS, Walter · 228, 229, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 385, 555
- GROS, Jean-Antoine · 488
- GROTOWSKI, Jerzy · 355
- Guadalajara*, chant républicain · 214, 483
- GUARDI, Francesco · 328, 329, 330
- GUERDT, Pavel · 86, 280
- Guernica*, tableau de Picasso · 31, 41, 42, 45, 444, 445, 446, 515, 535, 558, 559, 560
- GUERRA, Ramiro · 3, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 149, 150, 151, 160, 178, 209, 266, 371, 422, 485, 512, 602, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 629, 634, 690, 691, 729
- Guerre et la paix (La)*, roman de Tolstoï · 175, 176, 177, 178, 179, 180, 346, 642, 719
- GUERRERO, María · 404, 704
- GUILBERT, Yvette · 408
- Guillaume Tell*, pièce de Schiller · 243
- GUILLAUME, Eugène · 384
- Guitare et compotier*, tableaux de Braque et de Gris · 196
- Guitare et nature morte sur une cheminée*, tableau de Braque · 191, 196
- Guitare, verre et compotier*, tableau de Gris · 196
-
- ## H
- HAENDEL, Georg Friedrich · 68, 98, 283, 284, 550
- HAHN, Reinaldo · 295, 296
- HALLER, Herman · 147
- Hamlet*, pièce de Shakespeare · 174, 359, 419, 485, 637, 639, 642, 647
- HANIBAL, Petrovitch · 84
- Harlequinade*, ballet · 123
- HARTMANN, Thomas Von · 146
- Hauts de Hurlevent (Les)*, roman et film · 486
- HEGEL, Friedrich · 214, 653, 654
- HEIDEGGER, Martin · 392, 393, 535, 653, 654
- Hélices (Les)*, tableau de Léger · 191
- Héliopolis, cita del sole*, utopie de Campanella · 237
- HEMINGWAY, Ernest · 38, 46, 47, 48, 49, 51, 58, 249, 486
- HENRI-CHRISTOPHE (Roi) · 53
- Hercule et Antée*, tableau de Tiepolo · 407
- HERNÁNDEZ, Miguel · 58, 249, 488, 558
- Héroïque (L')*, IIIe symphonie de Beethoven · 363, 579
- Hija del ogro (La)*, ballet · 122
- Himno del 26 de julio*, hymne cubain · 482
- HINDEMITH, Paul · 373, 374, 393
- Historia de Cuernavaca y del Estado de Morelos, conquista y revolución*, fresque de Rivera · 212
- Historia de las cosas de la Nueva España*, chronique de Sahagún · 212
- Historia de México de la Conquista a 1930 (La)*, fresque de Rivera · 214, 216
- Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, chronique de Díaz del Castillo · 212
- HITCHCOCK, Alfred · 486
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus · 114, 349, 350

HOLBEIN, Hans · 196, 416, 562, 563, 724
Hombres de Castilla, tableau de V. de Zubiaurre · 472
Hommage à Malevitch, fresque de Vasarely · 476
Homme à la pipe (L'), tableaux de Léger et de Picasso · 190
Homme au chapeau, tableau de Picasso · 190
Homme et la mer (L'), poème de Baudelaire · 570
Hommes dans l'escalier (Les), tableau de Léger · 191
HONEGGER, Arthur · 102, 205, 206, 208
HORACE · 200, 319, 435
Horrores de la guerra (Los), tableaux de Goya · 444, 445, 447
Horst Wessel Lied, hymne nazi · 390
HORTON, Lester · 628
HUGUES, Victor · 53, 157, 304, 542
HUIDOBRO, Vicente · 41, 58, 205, 249
Huis clos, drame de Sartre · 170
Huitième symphonie (La), de Beethoven · 114
HUNT, William Holman · 326
HUYSMANS, Joris-Karl (Georges-Charles, dit) · 553
HYDEN, Walford · 55, 133
Hymnes de la nuit (Les), recueil poétique de Novalis · 570

I

Iberia, suite pour piano d'Albéniz · 469
Icare, ballet · 632
Iliade (L'), épopée d'Homère · 184, 418
Impression, soleil levant, tableau de Monet · 449
Impressions de Russie, ballet · 139
Improvisation 31 (Sea Battle), tableau de Kandinsky · 188
Improvisation V (Parc), tableau de Kandinsky · 477
Indes galantes (Les), opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau · 396
Interior con columnas, tableau de Peláez · 605
Interiores del Cerro, tableaux de Portocarrero · 605
Internationale (L'), hymne communiste · 83, 139, 358, 444, 480, 482, 619, 653, 721
Intrigue et amour, drame de Schiller · 388
Invitation au voyage (L'), poème de Baudelaire · 475, 570
Ionisation, musique de Varèse · 611, 612
Iphigénie en Aulide, tragédie de Racine · 349
Iphigénie en Tauride, drame de Goethe · 421
Ismos, essai de Gómez de la Serna · 192, 193, 195, 203, 204, 206, 215, 224, 724

J

J'ai deux amours, chanson · 480
JACOBY · 113, 114

Jamaica Inn, roman et film · 486
Jane Eyre, roman et film · 485, 486
JAQUES-DALCROZE, Émile · 504
Jardin des délices (Le), triptyque de Bosch · 567
JAWLENSKY, Alexeï Von · 146
JEAN DE LA CROIX (saint) · 85, 360, 361, 570, 575, 644, 663
JEANNERET, Albert · 267
Jeroglíficos de las postrimerías (Los), ensemble pictural de Valdés Leal · 561
Jérusalem délivrée (La), poème épique du Tasse · 440
Jet d'eau (Le), tableau d'Hubert Robert · 457
Jeux d'enfants, ballet · 374, 514
JOB, personnage de la Bible · 117, 118, 119, 256, 339, 340
Joconde (La), tableau de Léonard de Vinci · 487
JOHANSSON, Christian Petrovitch · 86, 277
JOUFFROY, François · 384
JOUKOVA, Madame · 86, 275
JOLEVA, Madame · 79
JOYCE, James · 40, 48, 49, 50, 51, 58, 249, 295, 297, 646, 647, 683
Jungla (La), tableau de Lam · 514
Justes (Les), pièce de Camus · 168

K

KAFKA, Franz · 295, 297, 534, 565, 683
KANDINSKY, Wassily · 145, 146, 147, 188, 232, 239, 240, 241, 476, 477, 553, 659
KARALLI, Vera · 104, 108
KARSAVIN, Platon · 76, 86
KARSAVINA, Tamara · 46, 58, 65, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 102, 106, 110, 111, 130, 132, 136, 137, 138, 142, 160, 275, 276, 277, 278, 280, 302, 304, 327, 338, 350, 367, 369, 520, 568, 569, 587, 642, 728
KEUTEN, Serge · 612
KHALO, Frida · 213, 220, 223
KIRCHER, Athanasius (Père) · 553
KLEE, Paul · 239, 240, 476, 477
KNAPPERBUSCH, Hans · 393
KOCHNO, Boris · 374
KOKHLOVA, Olga · 110
KOLBE, Georg · 147
KRAUS, Clemens · 393, 535
KSCHESSINSKA (ou KCHESSINSKAYA), Mathilde · 65, 79, 92, 111, 137, 276, 278
KYAKCHTO (ou KYASHT), Lydia · 92

L

La de Bringas, roman de Galdós · 166
LA FONTAINE, Jean de · 348

- LA QUINTINIE, Jean de · 229
- LA TOUR, Georges de · 228
- LABAN, Rudolf · 126, 127, 504
- Lac des cygnes (Le)*, ballet · 273, 274, 323, 326, 351, 368, 529, 584
- LAFARGUE, Paul · 281, 282
- Laitière (La)*, tableau de Vermeer · 329
- LAM, Wifredo · 250, 255, 473, 514, 597, 624, 695, 723
- LANG, Fritz · 484, 550
- LARIONOV, Michel (Mikhail) · 204, 592, 593
- LAURENCIN, Marie · 58, 66, 100
- LAURENS, Henri · 189, 255
- LE CORBUSIER (JEANNERET, Charles Edouard, dit) · 38, 47, 50, 54, 58, 59, 162, 181, 183, 189, 191, 194, 199, 200, 205, 223, 225, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 246, 247, 249, 252, 253, 254, 255, 267, 303, 498, 503, 508, 543, 555, 584, 659, 679, 722, 723
- LE NÔTRE, André · 229, 231, 232
- LE RICHE, Nicolas · 121
- Leçon de danse (La)*, tableau de Degas · 450
- LECUONA, Ernesto · 125, 612
- LEGAT, Nicolas · 93, 94, 280
- Légende de la ville invisible de Kitège et de la vierge Fevronia (La)*, opéra de Rimski-Korsakov et ballet · 350
- Légende dorée (La)*, livre de Jacques de Voragine · 430, 720
- Légende et les aventures d'Ulenspiegel et de Lomme Goedzak (La)*, récit de Charles de Coster · 350
- LÉGER, Fernand · 45, 46, 48, 50, 58, 98, 183, 189, 191, 199, 249, 255, 478, 479, 515
- Légumes du pot-au-feu (Les)* ou *Un Coin de cuisine*, tableau de Chardin · 195
- LEIRIS, Michel · 291, 732
- LÉONARD DE VINCI · 22, 40, 45, 162, 196, 197, 198, 199, 200, 232, 234, 487, 527, 642
- LEQUESNE, Eugène-Louis · 384
- Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, essai de Diderot · 187
- Leucippe et Clitophon*, roman grec d'Achille Tatius · 216
- LEZAMA LIMA, José · 186, 404, 706, 717, 718
- Libro de Chilam Balam (El)*, récit maya · 118
- LICHINE, David · 98, 374
- LIFAR, Serge · 58, 64, 65, 66, 67, 71, 87, 88, 94, 106, 132, 207, 520, 532, 568, 569
- Ligne générale (La)*, film · 484
- LIMBOURG, frères · 224
- LINCKE, Paul · 113
- LIPCHITZ, Jacob (dit Jacques) · 43, 58, 189, 249, 250
- LIPNITSKY, Pary Boris · 58, 369
- Lisonjera (La)*, musique de Chaminade · 116
- LISSITZKY, Lazar (dit El) · 204
- LIST AZURBIDE, Germán · 205
- LISZT, Franz · 389, 548
- Llama al toro de España*, poème d'Hernández · 558
- Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, poème de Lorca · 557
- LOBO, Baltasar · 255
- Löhengrin*, opéra de Wagner · 326
- Lois*, dialogue de Platon · 440
- LONGHI, Pietro · 104, 330
- LONGUS, dit le Sophiste · 184, 186
- LOPE DE VEGA · 404, 487, 548
- LÓPEZ VELARDE, Ramón · 434, 435, 436, 437, 439
- LOPOUKHOV, Fedor · 115, 137
- LOPOUKHOVA, Lydia · 103
- Los de abajo*, roman d'Azuella · 382
- Louis II de Wittelsbach (roi de Bavière) · 500
- LOUÏS, Pierre · 325, 326
- Love parade*, film · 484
- Luces de Bohemia*, pièce de Valle-Inclán · 392
- Ludwig*, film de Visconti · 500
- LUINI, Bernardino · 434
- LULLY, Jean-Baptiste · 147, 518
-
- M**
- Ma Jolie*, tableau de Picasso · 190
- Ma vie dans l'art*, essai de Stanislavski · 355
- Maas à Dordrecht (Le)*, tableau de Cuyp · 449
- Macbeth*, drame de Shakespeare · 137, 415
- MACHADO, Gerardo · 53, 112, 164, 167, 168, 173, 174, 266, 401, 403, 407, 410, 411, 466, 513, 670
- Madame Arthur*, chanson · 408
- MADRAZO y GARRETA, Ricardo de · 467
- MADRAZO y KUNTZ, Federico de · 182, 298, 430, 431, 467, 469, 470, 472, 724
- Magasins *Carson, Pirie and Scott*, construction de Sullivan · 245
- MAGRITTE, René · 250
- Maîtres chanteurs de Nuremberg (Les)*, opéra de Wagner · 389, 460
- Maja desnuda (La)*, tableau de Goya · 447, 491, 551
- Maja y el Ruiseñor (La)*, ballet · 623
- MAKOVSKY, Constantin Egorovitch · 462
- MALEVITCH, Kasimir · 203, 204, 207, 227, 594, 659
- MALLARMÉ, Stéphane · 22, 71, 85, 142, 145, 324, 326, 420, 508, 556, 569, 570, 649, 652, 653, 667, 720
- Mama Inés*, chanson cubaine · 284, 483
- MAN RAY (RUDNITSKY, Emmanuel, dit) · 38, 43, 58, 202, 249, 250
- MANN, Thomas · 271, 295, 303, 547, 683
- Manneken Pis*, fontaine-statuerette de Bruxelles · 491
- MAPLES ARCE, Manuel · 205
- Marabú*, tonadilla · 482
- MARC, Frantz · 146

- Marchand de Venise (Le)*, drame de Shakespeare · 258, 417
- Marche slave (La)*, ballet · 139
- MARCOUSSIS, Louis (Ludwik MARKUS, dit) · 190
- MARÉ, Rolf de · 191
- Margot la folle [Dulle Griet]*, tableau de Bruegel · 564
- Mariage d'Aurore (Le)*, ballet · 92, 93
- Mariage de boyards (Le)*, tableau de C. Makovsky · 462
- Mariana Pineda*, pièce de Lorca · 263, 363, 364, 448, 513, 642
- Mariée (La)*, tableau de Chagall · 434
- Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La)*, ou *Le Grand Verre*, tableau-sculpture de Duchamp · 202
- Mariés (Les)*, tableau de Chagall · 434
- Mariés de la Tour Eiffel (Les)*, tableau de Chagall · 434
- MARÍN, Lupe (MARÍN PRECIADO, María Guadalupe, dite) · 58
- Marins de Cronstadt (Les)*, film · 484
- Marseillaise (La)*, hymne national français · 83, 139, 482, 619, 730
- Martes de Carnaval*, trilogie dramatique de Valle-Inclán · 392
- MARTÍ, José · 3, 60, 85, 167, 297, 327, 342, 431, 467, 570, 692, 694, 695, 697, 699, 700, 702, 706, 709, 711, 715
- MARTIN DU GARD, Maurice · 295
- MARTÍN, Edgardo · 125
- MARTÍNEZ MONTAÑÉS, Juan · 668
- Martyre de Sainte-Ursule (Le)*, tableau de Monsu Desiderio · 430
- Martyre de Saint-Sébastien (Le)*, ballet · 463
- MARX, Karl · 258, 281, 282, 417, 695
- Masques raillant la mort*, tableau de Ensor · 331
- Massacre des Innocents (Le)*, tableau du Guide ou de Poussin · 330, 430
- Massacres des Triumvirats (Les)*, tableau de Caron · 329
- MASSINE, Léonide · 50, 58, 66, 68, 71, 99, 103, 104, 105, 108, 115, 126, 127, 151, 160, 206, 268, 269, 273, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 378, 380, 470, 500, 512, 514, 518, 559, 577, 620, 621, 622, 625, 669
- MASSON, André · 43, 58, 198, 249, 250, 371
- Mata-cangrejos*, ballet · 122
- MATISSE, Henri · 66, 203, 255, 462, 474, 476, 514, 593
- MAUGHAM, Somerset · 486
- MEISSONNIER, Jean-Louis Ernest · 489
- MELERO RODRÍGUEZ, Miguel · 431
- MELLA, Julio Antonio · 167, 220, 512
- MELLER, Raquel · 408
- Mémorables*, mémoires de Maurice Martin du Gard · 295
- Ménage du menuisier (Le)*, tableau de Rembrandt · 457
- MÉNDEZ, Josefina · 272
- Meninas (Las)*, tableau de Velázquez · 183, 488
- MERCÉ, Antonia (dite La Argentina) · 58, 99, 102, 130, 131, 133, 140, 160, 263, 469, 601, 619, 622, 623, 624, 625, 626, 651, 662, 668, 669, 670, 671, 680, 728, 729, 730
- Mère (La)*, ballet · 139
- Messie (Le)*, oratorio de Haendel · 283, 330
- Métamorphoses (Les)*, d'Ovide · 326
- Metropolis*, film de Lang · 484
- METZINGER, Jean · 190, 197
- MEYER, Hannes · 243
- Mi prima Esperanza*, tableau de Zuloaga · 468
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig · 240, 243
- MIGNE, Jacques Paul, abbé · 262
- Mignon*, opéra de Thomas · 113, 116, 694, 707
- Milagro de Anaquillé (El)*, ballet · 122, 125, 597, 608, 614, 690
- MILHAUD, Darius · 66, 102, 191, 373, 374, 599
- MILLAIS, John Everett · 326
- MILLER, Henry · 58, 388
- MILLET, Aimé · 384
- MING, dynastie des · 474
- MINKUS, Léon · 115, 116
- MIRÓ, Joan · 42, 58, 249, 250, 373, 476, 477, 487
- Mistinguett (Louise BOURGEOIS, dite) · 408, 479
- MITCHELL, Margaret · 486
- Modulor, Le*, essai de Le Corbusier · 199, 200, 205, 234, 504, 555, 722
- MOHOLY-NAGY, Laszlo · 239, 240, 241
- Moïse, personnage de la Bible · 172
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit) · 421, 518
- Mon Homme*, chanson de Yvain · 408
- Monde comme volonté et comme représentation (Le)*, essai de Schopenhauer · 359, 719
- MONDRIAN, Piet · 186, 192, 193, 194, 203, 204, 227, 442, 443, 659
- MONET, Claude · 296, 449, 491
- Mónica Pérez*, chanson · 483
- MONNIER, Adrienne · 48, 58
- Monsù DESIDERIO · 430
- Montagne magique (La)*, roman de Mann · 271, 295, 303, 642
- MONTANER, Rita · 281
- MONTIJO DE GUZMÁN, Eugenia María de · 402
- MOORE, Henry · 450, 451, 476, 477, 550
- MORE, Thomas · 236
- Morena de mi copla (La)*, chanson populaire espagnole · 471
- Mort du cygne (La)*, ballet · 99, 113, 116, 130, 132, 274, 323, 505, 556, 567, 568, 569, 573, 623, 667, 670
- Mort et les masques (La)*, tableau de Ensor · 331
- MOSSOLOV, Alexandre Vassilievitch · 206, 207, 208
- Motezuma*, opéra de Vivaldi · 284, 396
- Mouches (Les)*, drame de Sartre · 170
- Moulin (Le)*, gravure de Rembrandt · 408, 449

Moulin Rouge, La Goulue (Le), lithographie de Toulouse-Lautrec · 408
 MOUSSORGSKY, Modest Petrovitch · 64, 324
 MOZART, Wolfgang Amadeus · 437, 555, 596
Mozartiana, ballet · 373, 374, 514
Mulato, ballet · 122, 608
Multiplication des pains (La), tableau de Patinir · 329
 MUÑOZ DEGRAIN, Antonio · 182, 467, 470
Musée Guggenheim, construction de Wright · 477
Música en Cuba (La), essai de Carpentier · 260, 595, 599, 611, 612, 614, 690, 692
Musique Instrumentale (La), groupe sculpté de Guillaume · 384
Musique pour cordes, percussion et célesta, musique de Bartók · 205
My Fair Lady, film · 500

N

NADAR, Paul · 405
Nadja, roman de Breton · 192, 435
Nana, série de statues de Niki de Saint-Phalle · 406
Napoléon, Retraite de Russie, tableau de Northern · 489
Nappe mauve (La), tableau de Braque · 196
Naranjas y limones, tableau de Romero de Torres · 471
Nature morte à la pile d'assiettes, tableau de Le Corbusier · 191
Nature morte au comptoir, tableaux de Gris et de Picasso · 196
Nature morte aux paniers de fruits, tableau de Cézanne · 171
Nature morte aux poissons, tableau de Chardin · 196
Nature morte aux pommes et pêches, tableau de Cézanne · 171
Nature morte avec l'amour en plâtre, tableau de Cézanne · 172
Nature morte, tableau de Cézanne · 171
Nausée (La), roman de Sartre · 168, 169, 170, 171, 174, 182, 222, 719
Negro Bambón, chanson cubaine · 483
Negro que tenía el alma blanca (El), film · 281, 481
 NELIDOVA, Lydia · 93, 110
 NELIDOVA, Vera · 98, 104, 108
 NEMTCHINOVA, Vera · 93, 94, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 110
 NERVAL, Gérard de · 640
Neuvième symphonie (La), de Beethoven · 115, 137
New York City Ballet, compagnie · 153
 Nicolas II (Tsar de Russie) · 79, 84, 276, 627
 NIEMEYER, Oscar · 58, 238, 240, 254, 550, 723
 NIETZSCHE, Friedrich · 145, 387, 406, 653, 655
 NIJINSKA, Bronislava · 66, 68, 87, 100, 102, 123, 126, 127, 379, 380, 580, 623, 727

NIJINSKY, Vaslav · 58, 65, 66, 67, 68, 69, 87, 93, 100, 102, 104, 136, 137, 141, 142, 143, 268, 269, 273, 350, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 496, 532, 534, 555, 577, 580, 585, 592, 593, 596, 602, 603, 604, 606, 618, 620, 621, 626, 627, 664, 726, 727, 728, 729, 730, 731
 NIKITINA, Alicia · 58, 78, 207, 569
 NIKITINA, Varvara · 78
 NIN, Anaïs · 43, 46, 47, 58, 249, 513
 NIN, Joaquín · 58
Nobilissima visione, ballet · 373, 514
Noblesse et la Vertu abattant l'Ignorance (La), fresque de Tiepolo · 407
Noces (Les), ballet · 87, 97, 132, 379, 488, 514, 551, 580, 727
Noir et Blanc, ballet · 115
Norma, opéra de Bellini · 663, 705
 NORTHERN, Adolf · 489
Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp, chapelle de Le Corbusier · 246
 NOUREEV, Rudolf · 88
Nouvelle Atlantide (La), utopie de Francis Bacon · 237
 NOVALIS (Friedrich, baron von HARDENBERG, dit) · 85, 570
 NOVERRE, Jean-Georges · 22, 71, 147, 148, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 526, 543, 550, 584, 642, 667, 729
Nu descendant un escalier, tableau de Duchamp · 202
Nuages acoustiques (ou Soucoupes volantes) (Les), mobiles de Calder · 43, 45, 478

O

Octobre, film · 96, 484, 633
Odalisque à la culotte rouge, tableau de Matisse · 476
Odyssée (L'), épopée d'Homère · 418, 575, 647
 OEBEN, Jean-François · 465
Œil écoute (L'), essai de Claudel · 553, 727
Oiseau de feu (L'), ballet · 102, 132, 273, 366, 551
Omval (L'), gravure de Rembrandt · 449
 ORCAGNA, L' (Andrea di Cione ARCANGELO, dit) · 416, 562, 563, 564
Orestie (L'), trilogie d'Eschyle · 403
 ORFF, Carl · 393
 OROZCO, José Clemente · 211, 214, 220, 225, 704
Orphée, statue de Zadkine · 477
 ORTEGA Y GASSET, José · 205, 262, 468, 472
 OUKRAINSKY, Serge · 58
Ouverture solennelle 1812 (L'), musique de Tchaïkovsky · 82, 83, 113, 122, 139, 518
 OVIDE · 326
 OZENFANT, Amédée · 181, 182, 189, 191, 193, 203, 206, 228, 229

P

- Pacific 231*, musique de Honegger · 208
PACIOLI, Luca · 199, 234
PADILLA, José · 408
Palacio de Aldama, édifice de La Havane · 247, 248
Palacio de Lombillo, édifice de La Havane · 246, 247
Palacio de Pedroso, édifice de La Havane · 246, 247, 248
Paquita, ballet · 115
Parade, ballet · 110, 155, 621
Paradiso, roman de Lezama Lima · 404, 717
Paradoxe du comédien (Le), essai de Diderot · 356
Parc de Saint-Cloud (Le), tableau d'Hubert Robert · 457
Paris, c'est une blonde, chanson de Mistinguett · 408
Parsifal, opéra de Wagner · 460, 652, 702
Pas d'acier (Le), ballet · 206, 207, 208, 514
Pas de trois (Godard), ballet · 115
PASCAL, Blaise · 193, 420, 653, 658, 716, 729
Pasión negra (La), cantate de Gaillard et Carpentier · 208
Pasos perdidos (Los), roman de Carpentier · 17, 23, 34, 62, 88, 118, 120, 134, 137, 147, 157, 170, 171, 182, 212, 216, 217, 230, 257, 260, 271, 285, 299, 300, 301, 302, 314, 337, 339, 344, 349, 379, 385, 399, 403, 405, 443, 450, 483, 498, 502, 516, 563, 575, 589, 626, 638, 690, 691, 695, 696, 699, 702, 703, 704, 706, 710
Passage du Styx, tableau de Patinir · 329
Pastor de nubes, sculpture de Arp · 45, 478
Pastorales tahitiennes, tableau de Gauguin · 437
PATINIR, Joachim · 328, 329
Patrologies gréco-latines, livre de Migne · 262
Pavillon d'Armide (Le), ballet · 69, 93, 104
PAVLOVA, Anna · 36, 38, 46, 47, 51, 54, 55, 56, 58, 65, 78, 93, 94, 99, 102, 113, 114, 115, 116, 123, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 140, 143, 157, 158, 160, 161, 206, 274, 276, 304, 323, 326, 335, 351, 352, 368, 505, 518, 556, 563, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 583, 586, 587, 623, 625, 651, 657, 663, 664, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 728, 729, 731
PAVLOVITCH, Nicolas (empereur) · 275
Paysage avec saint Christophe portant l'enfant Jésus, tableau de Patinir · 329
Paysans cueillant des pommes, tableau de Gontcharova · 594
Peinture avec forme blanche, tableau de Kandinsky · 477
PELÁEZ, Amalia · 58, 146, 603, 604, 605, 624, 681
Pèlerins d'Emmaüs (Les), tableaux de Rembrandt · 330
Pénélope, statue de Bourdelle · 477
Pensées, essai de Pascal · 193, 194
PÉREZ GALDÓS, Benito · 166
PÉREZ JIMÉNEZ, Marcos · 475
Peristephanon ou Livre des couronnes, livre de Prudence · 262
PERRAUD, Jean-Joseph · 384
PERRAULT, Charles · 88, 343, 348, 349
Perro ladrando a la luna, tableau de Miró · 477
Pescadores vascos, tableau de V. de Zubiaurre · 471
PETIPA, Marius · 75, 78, 87, 88, 93, 114, 116, 153, 326, 584, 585, 601
PETIT, Roland · 205, 278, 339, 467, 477, 725
Petite musique de nuit, musique de Mozart · 437
Petrouchka, ballet · 103, 273, 367, 368, 370, 374, 463, 551, 564, 599
PETROVA, Vera · 103, 108
PEVSNER, Antoine · 204, 205, 206, 255
Phèdre, tragédie de Racine · 296, 404, 405, 506, 507, 653, 654, 656
Philosophe méditant au pied d'un escalier, tableau de Rembrandt · 457
PICABIA, Francis · 199, 202, 250
Picador, statue de Benlliure · 468, 557
PICASSO, Pablo · 31, 32, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 58, 66, 99, 110, 155, 172, 182, 183, 189, 190, 193, 195, 196, 203, 224, 225, 227, 232, 249, 444, 445, 446, 447, 467, 468, 469, 472, 474, 476, 487, 515, 557, 558, 559, 560, 593, 594, 596, 620, 621, 622, 624, 658, 680, 724, 725
Piedra del Sol, sculpture aztèque · 215
PIERRE I^{er} LE GRAND · 84, 600
Pierrot (Le), tableau de Gris · 191
PILTZ, Maria · 621
PIMIENTA · 281, 481
PISANELLO (Antonio PISANO, dit) · 458
PLÀ, Mirta · 272, 726, 730
Plaisir d'amour, romance du XVIII^e s. · 481
Plan pour une ville de trois millions d'habitants, plan urbain de Le Corbusier · 237
PLATON · 199, 234, 346, 440, 653
Plongeurs (Les), fresque de Léger · 515
Plongeurs II (Les), tableau de Léger · 515
Plongeurs polychromes (Les), tableau de Léger · 515
Plongeurs sur fond jaune (Les), fresque de Léger · 515
Poésie Lyrique (La) ou *L'Harmonie*, groupe sculpté de Jouffroy · 384
Poissons, tableau de Ruysdaël (S. van) · 195
POLLOCK, Jackson · 198, 550
Pommier en fleurs, tableau de Mondrian · 442
PONCE DE LEÓN, Fidelio · 58, 624
PONCHIELLI, Amilcare · 115, 645
Pont de Six (Le), gravure de Rembrandt · 449
Popol-Vuh (El), récit maya · 118
Porgy and Bess, opéra de Gershwin · 481
PORTA, Gian-Carlo · 43, 50, 51, 58
PORTOCARRERO, René · 58, 125, 146, 603, 604, 605, 624, 681, 698, 705

Portrait d'Ida Rubinstein, tableau de Serov · 462
Portrait de Dorian Gray (Le), roman de Wilde · 325, 720
Positivo-Negativo, tableau de Vasarely · 476
 POUCHKINE, Alexandre · 72, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 122, 139, 720
 POULENC, Francis · 66, 100, 102, 599, 661
Poupée (La), tableau de Bellmer · 188, 368
Pour qui sonne le glas, roman (Hemingway) et film · 51, 486
Pradera de San Isidro (La), tableau de Goya · 330, 551
Prairie Houses, villas de Wright · 252
Prélude à l'après-midi d'un Faune, musique de Debussy · 142
Présages (Les), ballet · 104, 127, 367, 369, 370, 371, 372, 375, 514, 564
Presencia de Alicia Alonso, tableaux de Portocarrero · 604
Présentation au Temple (La), tableau de Rembrandt · 458
Prière d'une vierge (La), musique de Badarzewska · 116
Primer tumbo, sculpture de Benlliure · 468
Primitive mysteries, ballet · 150
Prince Igor (Le), opéra de Borodine · 104
Procesión de disciplinantes, tableau de Goya · 561
Procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma, tableau de Valdés Leal · 561
Procesión en Valencia, tableau de Goya · 561
 PROKOFIEV, Serge · 66, 206, 207, 593
 PROUST, Marcel · 18, 25, 33, 47, 49, 54, 170, 175, 185, 196, 201, 261, 287, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 315, 316, 318, 327, 331, 343, 344, 345, 346, 382, 395, 404, 412, 421, 423, 434, 450, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 472, 547, 548, 549, 556, 575, 594, 653, 656, 657, 681, 683, 701, 715, 716, 717, 718, 719
 PRUDENCE ou PRUDENCIO [en esp.] (Aurelius PRUDENTIUS CLEMENS, dit) · 262, 662, 663
 PUCCINI, Giacomo · 422
Pulcinella, ballet · 155, 614
Pygmalion, pièce de Shaw · 500
 PYTHAGORE de Samos · 199, 234

Q

Qu'est-ce que la littérature?, essai de Sartre · 174, 291, 719
Quatre danseuses, tableau de Degas · 476
Quatre panneaux pour Edwin R. Campbell, tableau de Kandinsky · 477
Quatre tournesols coupés, tableau de Van Gogh · 446
Quatrième symphonie (La), musique de Beethoven · 115, 137
Quepa de Chismondo (El), dessin de Zuloaga · 468
Quinta de las delicias (La), villa de La Havane · 253

Quinto Regimiento (chanson du) · 483

R

RABELAIS, François · 417, 422, 715
 RACINE, Jean · 349, 405, 421
Raie (La), tableau de Chardin · 196, 453, 474
 RAMBERT, Marie · 69, 269
 RAMEAU, Jean-Philippe · 147, 187, 267, 396, 447
 RAPHAËL (Raffaello SANZIO, dit) · 326, 330
Rastro (El), roman de Gómez de la Serna · 192
 RAVEL, Maurice · 66, 141, 142, 205, 463, 623
Ready-made, sculptures de Duchamp · 40, 202, 314
Rebambaramba (La), ballet · 122, 125, 149, 597, 608, 609, 612, 622, 628, 690, 728
Rebecca, roman et film · 485, 486
Reclining figure, sculptures de Moore · 477
Recumbant figure, sculpture de Moore · 477
Recurso del método (El), roman de Carpentier · 54, 188, 198, 299, 300, 343, 410, 414, 514, 690, 691, 699, 700, 703, 707
Réduit du palais Dandolo à San Moisé, tableau de Guardi · 330
 REED, John · 631
 REINHARDT, Django · 38, 58, 249
 REINHARDT, Max · 103, 135
Reino de este mundo (El), roman de Carpentier · 31, 53, 157, 252, 283, 304, 539, 690, 691, 702, 706, 707, 708
 REMBRANDT (VAN RIJN, Rembrandt Harmenszoon, dit) · 196, 328, 329, 330, 428, 448, 449, 453, 457, 458, 462
Remeros vencedores de Ondârroa (Los), tableau de R. de Zubiaurre · 471
Remorqueur (Le), tableau de Léger · 191
Rendición de Bredá (La), tableau de Velázquez · 459
 RENI, Guido · 330
 RENOIR, Auguste · 296, 476
Reparto de Tierras (El), fresque de Rivera · 212
 REPINE, Ilia Iefimovitch · 462
Repos durant la fuite en Egypté, tableau de Patinir · 329
République (La), dialogue de Platon · 440
Requiem domestique, tableau de Klee · 477
Requiem, de Verdi · 390
Retour des lys (Le), ballet · 522
Retrato de la marquesa de Cárdenas de Montehermoso, tableau de Ricardo de Madrazo · 467
Retrato del torero Juan Belmonte, tableau de Zuloaga · 468, 557
Retratos de Flora, tableaux de Portocarrero · 605
 REVERDY, Pierre · 205
Revoltoza (La), zarzuela · 483
Révolution permanente (La), essai de Trotski · 516
 REVUELTAS, Silvestre · 609, 611
 REYMENA, Ricardo · 125

Rhinocéros (Le), tableau de Longhi · 330
 RIABOUCHINSKA, Tatiana · 94, 127, 374
Ridotto (Il), tableaux de Longhi et de Guardi · 104, 330
 RIEFENSTAHL, Leni · 536, 537
 RIETI, Vittorio · 66, 68, 98
 RILKE, Rainer Maria · 85, 327, 570, 640
 RIMBAUD, Arthur · 85, 184, 553, 570, 640
 RIMSKI-KORSAKOV, Nicolai · 350, 619
Rítmicas, musique de Roldán et ballet · 608, 609, 610, 611, 612
 RIVERA, Diego · 41, 58, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 285, 292, 392, 498, 594, 698, 699, 702, 703, 724
 ROBERT, Hubert · 331, 414, 415, 457, 464, 465
 ROBESON, Paul · 38, 40, 51, 58, 249, 284, 334, 335, 481, 482, 513, 543, 572, 573, 574, 583, 586, 587, 588, 625, 657
 ROCKWELL, Norman · 250, 515
 ROERICH, Nicolas · 66, 154, 316, 377, 378, 380, 578, 579, 587, 592, 593, 596, 602, 604, 605, 616, 631, 660, 723
 ROJAS, Fernando de · 271
 ROLDÁN, Amadeo · 100, 122, 123, 149, 579, 608, 610, 611, 612, 614, 730
Roman expérimental (Le), essai de Zola · 303
 ROMERO DE TORRES, Julio · 182, 468, 470, 471
Ronde de nuit (La), tableau de Rembrandt · 428
Rondino, ballet · 114
Rose mourante (La), ballet · 116
Rosière républicaine (La), ballet · 522
 ROSSETTI, Dante-Gabriel · 326
 ROUAULT, Georges · 105
Rousslan et Ludmilla, opéra de Glinka · 81
 RUBINSTEIN, Ida · 58, 126, 462, 463, 623
Ruelle (La), tableau de Vermeer · 329
 RUSKIN, John · 287, 296, 326
Ruy Blas, pièce de Hugo · 566
 RUYSDAËL, Salomon van · 138, 195, 449

S

Sacre de l'empereur Napoléon I^{er} (Le), tableau de David · 331
Sacre du printemps (Le) · 18, 20, 21, 25, 38, 60, 64, 84, 96, 98, 108, 111, 122, 124, 125, 129, 131, 132, 136, 140, 141, 143, 144, 146, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 290, 292, 301, 310, 316, 317, 331, 333, 340, 352, 364, 366, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 437, 481, 496, 512, 514, 517, 518, 520, 521, 532, 533, 534, 536, 539, 540, 541, 542, 543, 550, 551, 555, 564, 565, 568, 573, 575, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 596, 598, 599, 600, 602, 603, 604, 605, 606, 609, 611, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 625, 626, 627, 630, 631, 632, 633, 634, 636, 644, 646, 650, 660, 664, 669, 670, 671, 673,

674, 675, 679, 680, 681, 709, 711, 712, 726, 727, 728, 729, 730, 731
 SAHAGÚN, Bernardino de · 212
Saint Jérôme dans le désert, tableau de Patinir · 329
 SAINT-DENIS, Ruth · 58, 148, 149, 150, 160, 161, 628, 712
 SAINT-PHALLE, Niki de · 406, 407, 434, 550
 SAINT-SAËNS, Camille · 136, 137, 296, 298, 326, 562, 563, 567, 569, 572, 667, 669, 670
 SAKHAROFF, Alexandre · 102, 135, 136, 137, 140, 142, 145, 146, 241, 727, 730
 SAKHAROFF, Clotilde · 58, 102, 129, 134, 135, 136, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 160, 161, 727
Salle de ballet de l'Opéra, rue Le Pelletier (La), tableau de Degas · 450
San Bruno asceta, tableau de Zurbarán · 430
 SÁNCHEZ COELLO, Alonso · 474
Sangre devota (La), recueil de poèmes de López Velarde · 436
 SARDUY, Severo · 186, 404, 718
 SARKISSIAN, Rousanne (dite Madame Rousanne) · 278
 SARTRE, Jean-Paul · 48, 166, 169, 170, 172, 173, 174, 257, 291, 292, 303, 543, 716, 718, 719, 720
 SATIE, Erik · 500
 SAUGUET, Henri · 66, 206, 374
 SAUMELL ROBREDO, Manuel · 608, 610, 611
 SAVINA (CLARKE), Vera · 102, 103, 108
Scarface, film · 484
 SCHILLER, Friedrich von · 243, 385, 387, 388, 391
 SCHLEMMER, Oskar · 241, 504, 622, 730
Schönbrunn, château · 229, 231, 410
 SCHOPENHAUER, Arthur · 345, 346, 359, 653, 655, 656
Schubertiana, ballet · 115, 352
 SCHUMANN, Robert · 99, 100, 389, 520, 616
 SCHWARZKOPF, Elizabeth · 527
 SCOTTO, Vincent · 480
 SCRIABINE, Aleksandr Nicolaïevitch · 553
Second Faust, roman de Goethe · 220, 221, 257
Section d'Or (La), mouvement pictural · 199, 202, 227, 234
 SEGOVIA, Andrés · 611
 SÉGUR, Comtesse de · 80, 348
Selva sin amor (La), comedia de Lope de Vega · 548
Sensemaya, poème de Guillén, ballet et musique de Revueltas · 607, 609, 611
Sept contre Thèbes (Les), tragédie d'Eschyle · 420, 642
Septième symphonie (La), musique de Beethoven et ballet · 115, 137
 SERGUEÏEV, Nicolas · 38, 58, 87, 93
 SEROV, Valentin Alexandrovitch · 462, 463
 SERRES, Michel · 121, 336, 351, 584
 SERT, José María · 298, 429
Servitude humaine (La), roman et film (*L'Emprise*)

SHAKESPEARE, William · 48, 51, 137, 249, 257, 258, 313, 417, 420, 573, 637

SHAWN, Ted · 149, 150, 608, 628

SHIPMAN, Evan · 48, 51, 58, 249

Show Boat, film · 484

Sibylle de Tibur (La), tableau de Caron · 329

Siegfried, opéra de Wagner · 459, 565

Siglo de las luces (El), roman de Carpentier · 23, 53, 157, 230, 274, 304, 382, 430, 443, 517, 539, 542, 690, 691, 697

Silencio (El), réurbanisation de Villanueva · 255

Singin' in the rain, film et chanson · 484, 550

SIQUEIROS, David Alfaro · 58, 211, 220, 223, 725

Sleeping Princess (The), ballet · 87

SOKOLOVA, Evguenia · 86, 94, 102, 276

Soldados y soldaderas, fresque d'Orozco · 214

Sonate n°23, op. 57, Appassionata, musique de Beethoven · 200, 201

Songe d'une nuit d'été, tableau de Chagall · 434

Songes (Les), ballet · 373, 374, 514

Sonnet en i dit Le Cygne, poème de Mallarmé · 556, 569

Sonnets à Orphée, recueil poétique de Rilke · 327, 570, 640

Sonorité jaune, tableau de Kandinsky · 553

Sophia, fresque de Vasarely · 476

SOROLLA, Joaquín · 182, 404, 468, 469, 472, 473

Sortilegio, tableau de Romero de Torres · 471

Sound and the Fury (The), roman de Faulkner · 415

Souvenirs de Tsarskoïé-Sélo, poème de Pouchkine · 81

Spaniens Himmel, chant · 482

Spectre de la rose (Le), ballet · 532, 626

SPENGLER, Oswald · 119, 420, 599, 695

SPESSIVTSEVA, Olga · 94, 110

SPOHR, Ludwig · 389

STANISLAVSKI, Constantin (Konstantine Sergueïevitch Alekseïev, dit) · 355, 356, 357, 358, 370, 610

STEIN, Gertrude · 48, 58, 249, 391

STRAUSS, Richard · 268, 350, 393

STRAVINSKY, Igor · 19, 21, 25, 47, 59, 66, 87, 97, 108, 132, 152, 153, 154, 155, 205, 207, 268, 269, 284, 310, 316, 317, 353, 367, 368, 376, 377, 378, 379, 380, 384, 496, 512, 520, 539, 543, 550, 577, 578, 579, 587, 593, 596, 598, 599, 601, 602, 606, 611, 613, 614, 616, 619, 626, 627, 628, 629, 631, 681, 710, 712, 713, 726, 732

Suite española, musique d'Albéniz · 469, 624

Suite Yoruba, ballet · 608, 609, 610

SULLIVAN, Louis Henry · 43, 244, 245, 248, 722

Surveiller et punir, essai de Foucault · 533

Sus ventanas, poème de López Velarde · 436

SVETLOV, Valerian · 79

Sylphide (La), ballet · 78, 79, 114, 276, 351, 569

Sylphides (Les), ballet · 101, 114

Symphonie de psaumes, musique de Stravinsky ·

Symphonie en do majeur (La), dite *Rome*, de Bizet · 369

Symphonie fantastique (La), ballet · 127, 375, 514

Symphony in C (ou Palais de cristal), ballet · 369

T

Tableau avec forme blanche, tableau de Kandinsky · 188

Tableau flamenco, ballet · 155

Tableau, avec jaune, noir, bleu, rouge et gris, tableau de Mondrian · 192

TAGLIONI, Marie · 79, 114

TAGLIONI, Philippe · 114

Tanagréennes, statuettes grecques · 474

TANGUY, Yves · 250

Tannhäuser, opéra de Wagner · 459, 460

Tartuffe (Le), drame de Molière · 421

TASSE (Torquato TASSO, dit en français le) · 346, 440

Tasse, verre et bouteilles, tableau d'Ozenfant · 203

Tata Nacho · 46, 58, 249

TATIUS, Achille · 184, 216

TATLINE, Vladimir Ievgrafovitch · 204

Taureaux de Bordeaux (Les), tableaux et lithographies de Goya · 551, 558

Tauromaquia (La), lithographies de Goya · 551, 558

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilitch · 72, 82, 83, 87, 88, 95, 113, 114, 122, 139, 326, 373, 374, 518, 731

Tchapaïev, film · 484

TCHEREPNINE, Nicolas · 58, 93, 143

TCHERNITCHEVA, Liouba · 104, 110

Tempête sur l'Asie, film · 484

Tétralogie (La) ou *L'Anneau du Nibelung*, cycle dramatique de quatre opéras de Wagner · 459, 565, 575

Thamar, ballet · 369

THÉON · 183

Thérèse d'Ávila (sainte) · 259, 360

THOMAS, Ambroise · 113

THOMSON, Virgil · 43, 58, 249

Three Pieces Reclining Figure n°1, sculpture de Moore · 451

TIEPOLO, Giambattista · 407, 434, 448

TIRSO DE MOLINA (Fray Gabriel TÉLLEZ, dit) · 557

Todo lo que puede sufrir una mujer, film · 484

TOLSTOÏ, Alekseï N. · 175, 176, 177, 178, 179, 180, 300, 345, 346, 371, 547, 709

Tombeau de Couperin (Le), musique de Ravel · 205

Top Hat, film · 484

Torero El Segoviano (El), tableau de Zuloaga · 468

Toros de Guisando (Los), sculpture totémique · 558

TORRE, Guillermo de · 205

TORRIENTE BRAU, Pablo de La · 58, 282
Tosca, opéra de Puccini · 422
 TOUMANOVA, Tamara · 58, 94, 98, 127, 160, 371
Tout va très bien, Madame la Marquise, chanson · 408, 409, 479
Traité de la peinture, de Léonard de Vinci · 22, 40, 162, 196, 197, 198, 199, 200, 642, 725
 TREFILOVA, Vera · 94, 97, 102, 108
 TRENET, Charles · 479
Tres de Mayo (El), tableau de Goya · 447, 551
Très riches heures du Duc de Berry (Les), manuscrit des frères Limbourg · 224
Tricheur à l'as de carreau, tableau de La Tour · 228
Tricorne (Le), [*El sombrero de tres picos*], ballet · 98, 99, 155, 470, 559, 619, 620, 621, 622, 623, 625, 669, 680, 724
Trinchera (La), fresque d'Orozco · 214
Triomphe de la mort (Le), tableau de Bruegel · 562, 563, 564
Triomphe de la République (Le), ballet · 522
Triomphe de Zéphyr et Flore (Le), fresque de Tiepolo · 407
Triptyque, tableaux de Cranach l'Ancien (retable de la *Herderkirsche* de Weimar) · 385, 432
Tristan et Isolde, opéra de Wagner · 393, 460, 470, 548, 575, 587, 642, 643, 644, 645, 650, 652, 702, 731
Trois bougies, tableau de Chagall · 434
Trois lanciers du Bengale (Les), film · 484
Trois personnages (Les), tableau de Léger · 191
 TROTSKI, Léon · 220, 516, 539
 TRUJILLO, Leónidas · 475
 TURNER, William · 205, 296, 331, 440, 441, 723

U

Ulysse découvrant Achille entre les filles de Lycomède, tableau de Tiepolo · 407
Ulysse, roman de Joyce · 48, 49, 647
Un chien andalou, film de Buñuel · 484, 485
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, poème de Mallarmé · 556
Une saison en enfer, recueil poétique de Rimbaud · 570
Urbanisme, essai de Le Corbusier · 235
Utopie (L'), de More · 236

V

Vaisseau fantôme (Le), opéra de Wagner · 576
 VALDÉS LEAL, Juan de · 560, 561
Valentine, chanson · 408, 409
 Valentin-le-désossé (Etienne RENAUDIN, dit) · 408
 VALÉRY, Paul · 22, 49, 71, 85, 327, 334, 445, 504, 505, 506, 507, 508, 527, 570, 571, 575, 576,

584, 623, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 646, 648, 652, 653, 654, 699, 716, 717, 718, 719, 720, 728
Valet de Carreau (Le), mouvement pictural moscovite · 593
 VALLE-INCLÁN, Ramón · 392, 412, 430, 694
 VALLEJO, César · 41, 58, 85, 249, 327, 570
Valse bluettes (La), musique de Drigo · 116
Valse, de Ravel · 463
 VAN DE VELDE, Henry · 239, 240
 VAN GOGH, Vincent · 31, 202, 444, 445, 446, 557
 VARÈSE, Edgard · 132, 508, 611, 612, 613, 693, 732
Varsovienne (La), chant · 482
 VASARELY, Victor · 255, 476, 550
 VASCONCELOS, José · 219
 VELÁZQUEZ, Diego · 3, 183, 196, 205, 219, 259, 459, 467, 488, 501, 624, 723, 724
Vendeuse de parfums (La), tableau de Longhi · 330
Vénus debout dans un paysage, tableau de Cranach l'Ancien · 432
Vénus et Cupidon, tableau de Cranach l'Ancien · 432
Verano, tableau de Sorolla · 469
Verbena de la paloma (La), zarzuela · 483
 VERCHININA, Nina · 105, 126, 127, 129, 150, 151, 160, 371, 375
 VERDI, Giuseppe · 422
 VERDY, Violette · 278
 VERMEER, Jan (dit Vermeer de Delft) · 328, 329, 442
Verre et journal, tableau de Picasso · 190
Verre, paquet de tabac et as de trèfle, tableau de Picasso · 190
Verres et bouteilles, tableau d'Ozenfant · 203
Vers une architecture, essai de Le Corbusier · 235, 236
 Versailles, château de · 229, 231, 232, 331, 410
Versolaris, tableau de V. de Zubiaurre · 471
Versos sencillos, recueil poétique de Martí · 327, 570
Vicaría (La), tableau de Fortuny · 472
Victoire de Guernica (La), poème d'Eluard · 560
Vida es sueño (La), comedia de Calderón de la Barca · 322, 359, 388, 421
Vie parisienne (La), opérette d'Offenbach · 105
Villa Savoye, maison de Le Corbusier · 252
 VILLA-LOBOS, Heitor · 587, 611, 613
 VILLANUEVA, Carlos Raúl · 43, 45, 254, 255, 476, 478, 482, 550, 555, 722
Ville radieuse (La), essai de Le Corbusier · 237
 VILLON, Jacques · 199
 VIOLLET-LE-DUC, Eugène · 246, 248
Violon (Le), tableaux de Gris et de Braque · 190, 191
Violon, papier collé de Braque · 190, 191
Virgen con el niño, sculpture de Martínez Montañés · 668
Virgen de la cinta, sculpture de Martínez Montañés

· 668

Virgen del Retablo de San Juan Evangelista,
sculpture de Martínez Montañés · 668

VISCONTI, Luchino · 500

Visión política idílica del pueblo mexicano, fresque
de Rivera · 213

Visite des boyards (La), tableau de C. Makovsky ·
462

VITRUVÉ, Marcus Pollio · 199, 234, 493

VIVALDI, Antonio · 284, 396, 550, 666, 731

VOLININE, Alexandre · 58, 113, 278

VOLTAIRE (François-Marie AROUET, dit) · 409,
420, 543

VORAGINE, Jacques de · 430, 498

Voyelles, poème de Rimbaud · 553

Vue d'un parc, le jet d'eau, tableau d'Hubert
Robert · 414

Vue de Delft, tableau de Vermeer · 329

Vue de Ij depuis le Diemerdijk (La), gravure de
Rembrandt · 449

Vuelo del cisne (El), roman de Ferré · 56, 716

W

WAGNER, Richard · 5, 43, 115, 137, 145, 147,
240, 296, 326, 389, 391, 393, 459, 500, 548,
553, 554, 555, 556, 565, 575, 576, 604, 642,
643, 645, 646, 648, 651, 652, 653, 655, 656,
681, 702, 731

Walkyrie (La), opéra de Wagner · 460

WEILL, Kurt · 374

WEREFKIN, Marianne Von · 146

Werkbund, groupe d'architectes · 241

WIGMAN, Mary · 137, 589, 628

WILDE, Oscar · 325, 440, 441, 452

Wozzeck, opéra de Berg · 205

WRIGHT, Frank Lloyd · 229, 244, 245, 246, 247,
248, 252, 425, 435, 679, 722, 723, 725

X

XIRGU, Margarita · 36, 38, 58, 363, 404

Y

Ya d' la joie, chanson · 479

YAKOULOV, George · 206

Yamba-O, ballet · 122, 597, 694, 704

YOUSKEVITCH, Igor · 123

YVAIN, Maurice · 408

Yvette Guilbert, tableau de Toulouse-Lautrec · 408

Z

ZADKINE, Ossip · 43, 58

Zett-Kek, tableau de Vasarely · 476

ZORINA, Vera · 103, 105, 108, 371

ZUBIAURRE, frères (Ramón et Valentín) · 182,
467, 468, 470, 471, 472

ZULOAGA Y ZABALETA, Ignacio · 31, 182, 468,
470, 472, 473, 557

ZURBARÁN, Francisco de · 429, 430, 624

UNIVERSITÉ DE PROVENCE (AIX-MARSEILLE I)

Centre des Lettres, Arts et Sciences Humaines

ECOLE DOCTORALE « Espaces, Cultures, Sociétés »

U.F.R. E.R.L.A.O.S.

THESE

présentée en vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat Etudes Romanes (mention Latino-américain)

par Nelly RAJAONARIVELO

*La consagración de la primavera d'Alejo
Carpentier comme rêve d'œuvre totale :
système et sacre des arts*

Dirigée par M. le Professeur émérite Benito PELEGRÍN

Soutenance le 22 novembre 2008

TOME II

JURY :

- M. Pablo BERCHENKO, Professeur émérite, Université de Provence, Aix-Marseille I.
- Mme Françoise MOULIN CIVIL, Professeur, Université de Cergy-Pontoise.
- Mme Dorita NOUHAUD, Professeur émérite, Université de Bourgogne, Dijon.
- M. Benito PELEGRIN, Professeur émérite, Université de Provence, Aix-Marseille I.
- Mme Carmen VASQUEZ, Professeur, Université de Picardie-Jules Verne, Amiens.

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE I : STRUCTURE NARRATIVE ET TEMPORALITÉ.....	760
<i>Annexe I.1 : Tableau synoptique structurel du roman.....</i>	<i>760</i>
<i>Annexe I.2 : Organisation narrative et temporelle du récit.....</i>	<i>762</i>
<i>Annexe I.3. Résumé de La consagración de la primavera</i>	<i>765</i>
ANNEXE II : RÉPERTOIRE DES ARTS DANS LA CP.....	769
<i>Annexe II.1. L'Architecture dans La CP.....</i>	<i>771</i>
Annexe II.1.1. Noms de l'architecture	771
Annexe II.1.2. Œuvres d'architecture	774
II.1.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres d'architecture)	774
II.1.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres d'architecture)	785
<i>Annexe II.2. Les Arts Plastiques dans La CP (Peinture, Sculpture, Arts graphiques, Photographie)</i>	<i>791</i>
Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques	791
Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques.....	811
II.2.2.1. Table triée par ordre alphabétique des titres (Œuvres d'arts plastiques)	811
II.2.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres d'arts plastiques)	840
II.2.2.3. Table triée par artiste (Œuvres d'arts plastiques)	849
Annexe II.2.3. Le Musée imaginaire référentiel du roman (Arts plastiques hors architecture).....	858
<i>Annexe II.3. La Danse dans La CP</i>	<i>859</i>
Annexe II.3.1. Noms de la danse (Compagnies, Chorégraphes, Interprètes).....	859
Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques (Ballets, Musiques, Personnages)	865
II.3.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres chorégraphiques)	865
II.3.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres chorégraphiques).....	879
Annexe II.3.3 : Vocabulaire de la danse (Technique, Pas, Figures).....	882
<i>Annexe II.4. La Musique dans La CP.....</i>	<i>885</i>
Annexe II.4.1. Noms de la musique	885
Annexe II.4.2. Œuvres musicales.....	897
II.4.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres musicales).....	897
II.4.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres musicales).....	919
II.4.2.3. Table triée par artiste (Œuvres musicales).....	925
<i>Annexe II.5 : Autres arts dans La CP (Cinéma, Théâtre).....</i>	<i>933</i>
Annexe II.5.1 : Cinéma (Noms et Œuvres).....	933
II.5.1.1. Table triée par ordre alphabétique (Cinéma)	933
II.5.1.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Cinéma)	942
Annexe II.5.2 : Théâtre (Noms et Œuvres)	945
II.5.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Théâtre)	945
II.5.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Théâtre)	955

ANNEXE I : STRUCTURE NARRATIVE ET TEMPORALITE

Annexe I.1 : Tableau synoptique structurel du roman

Le tableau de la page suivante indique, de gauche à droite, pour chacune des parties du roman, le nombre de chapitres et de pages qu'elle contient, puis, pour chaque chapitre, le nombre de pages et la voix narratrice qui intervient.

Ce premier travail permet d'évaluer le poids relatif (en nombre de pages ou de chapitres par rapport au total du roman) des deux narrateurs, qui apparaît en pourcentage en bas des colonnes centrales : environ 55% pour Vera, et environ 45% pour Enrique.

La dernière colonne (à droite) analyse enfin le "poids" de chaque partie, calculé en pourcentage du nombre total de chapitres ou de pages du roman. Ce dernier calcul permet de dégager une structure dite "en accordéon", ou en entonnoir si on préfère, en trois blocs A, B et C matérialisés sur le tableau.

N° PARTIE	nombre de		N° CHAP.	nbe pages	narrateur	Poids de la voix narratrice en :				Poids de la partie en :	
	pages	chap.				nbe de pages		nbe de chap.		pages	chap.
						V	E	V	E		
I	134	10	1	10	V	10		1		20%	24%
			2	18	V	18		1			
			3	20	E		20	1			
			4	8	V/E	2	6	0,5	0,5		
			5	10	E		10		1		
			6	19	E		19		1		
			7	14	E		14		1		
			8	10	E		10		1		
			9	12	E		12		1		
			10	11	E		11		1		
II	90	6	11	12	V	12		1		13%	14%
			12	14	V	14		1			
			13	19	V	19		1			
			14	17	V	17		1			
			15	11	V	11		1			
			16	15	V	15		1			
III	66	4	17	24	E		24		1	10%	10%
			18	15	E		15		1		
			19	12	E/V	4	8	0,5	0,5		
			20	13	E		13		1		
IV	50	3	21	15	E		15		1	7%	7%
			22	15	E		15		1		
			23	18	E		18		1		
V	134	8	24	18	V	18		1		20%	19%
			25	16	V	16		1			
			26	11	V	11		1			
			27	18	V	18		1			
			28	18	V	18		1			
			29	18	V	18		1			
			30	17	V	17		1			
			31	17	V	17		1			
VI	32	2	32	15	V	15		1		5%	5%
			33	15	V	15		1			
Interlude	18	1	34	16	E		16		1	3%	2%
VII	70	4	35	18	V	18		1		10%	10%
			36	20	V	20		1			
			37	17	V	17		1			
			38	13	V	13		1			
VIII	53	3	39	16	E		16		1	8%	7%
			40	16	E		16		1		
			41	19	E		19		1		
IX	23	1	42	21	E/V	3	18	0,5	0,5	3%	2%
TOTAUX	670	42		651		356	295	23,5	18,5	100%	100%
	*		*			55%	45%	56%	44%		

V : Vera

E : Enrique

* : Le total des pages par chapitre (651) est différent du total de pages du roman (670) en raison des pages blanches et de celles consacrées aux épigraphes des parties.

Tableau réalisé d'après la pagination de l'édition Clásicos Castalia, 1998.

Annexe I.2 : Organisation narrative et temporelle du récit

Le tableau qui suit présente, partie par partie et chapitre par chapitre, un résumé de l'action et l'indication de la temporalité du récit : celle de l'intrigue, du présent de la narration, et celle (colonne d'extrême droite) de l'épisode narré. Lorsque ces deux dates sont en décalage, il s'agit d'analepses, dont nous signalons le résumé en italiques.

La reconstitution de cette chronologie du roman et du cadre historique dans lequel il s'insère s'appuie sur des dates formellement identifiables (explicitement citées ou déduites d'un événement précis mentionné). Lorsque les dates (mois ou années) sont citées dans le roman, nous les indiquons entre guillemets.

PARTIE	nbe pges	nbe chap	N° CHAP	nbe pges	nar-ra teur	Lieu Intrigue	Date Intrigue	épisode Narration	Date Episode	PHASE
I	134	10	1	10	V	Frontière France-Espagne (Port Bou)	Août 1937	Guerre civile esp. (après Guernica). Voyage de Vera vers Benicassim	Août 1937	A CYCLE EUROPEEN
			2	18	V	Valence (Esp.)	"	Rencontre d'Enrique le cubain (Brigades internationales) + <i>souvenirs de Cuba et Russie</i>	Août 1937	
			3	20	E	Valence (Esp.)	"	<i>Souvenirs de La Havane d'Enrique (1927-1930). Dictature de Machado (1924-1928, 1928-1933)</i>	(fin années 1920)	
			4	8	V/E	Valence (Esp.)	"	<i>Souvenirs de la Havane, Calle 17. Banquet avec Machado. Exil vers le Mexique (1930). Découverte Peinture abstraite (par José Antonio).</i>	(1930)	
			5	10	E	Valence (Esp.)	"	<i>Souvenirs du Mexique (après le mouvement des "Cristeros" (1926-1929)).</i>	(1930-31)	
			6	19	E	Valence (Esp.)	"	<i>Souvenirs de Paris (Montparnasse) et le surréalisme</i>	(années 1930)	
			7	14	E	Valence (Esp.)	"	<i>Souvenirs de Paris, incendie du Reichstag (fev 1933) puis chute de Machado (12 août 1933), rencontre d'Ada</i>	(1933)	
			8	10	E	Valence (Esp.)	"	<i>Relation Enrique-Ada, éclatement guerre civile (17 juill 1936). Départ d'Ada pour Berlin, puis d'Enrique.</i>	(1936-1937)	
			9	12	E	Valence (Esp.)	"	<i>Voyage à Weimar (Cf p.206: "1937"), évocation de Buchenwald. Disparition d'Ada.</i>	(début 1937)	
			10	11	E	Valence (Esp.)	"	<i>Souvenirs de Paris, Gaspar Blanco, engagement dans les Brigades internationales</i>	(1937)	
II	90	6	11	12	V	Voyage vers Benicassim	"	Trajet avec Enrique, puis retrouvailles de Jean-Claude.	Août 1937	
			12	14	V	Benicassim (Esp.)	"	Visite de Enrique à l'hôpital de Benicassim	Août 1937	
			13	19	V	Benicassim (Esp.)	"	Fête des Brigades Internationales (concert de Paul Robeson)	Août 1937	
			14	17	V	Benicassim (Esp.)	"	Discussions à la plage. Nouvelle séparation Vera-Jean-Claude. Voyage retour de Vera en France.	Août 1937	
			15	11	V	Perpignan (France)	fin 1937	<i>Souvenirs de Bakou, de Petrograd (accouchement de sa cousine Capitolina, "1917" p. 291)</i>	(1917)	
			16	15	V	Paris (France)	1937-1938	Exercices de danse. Vera a 29 ans (p. 303). Mort de Jean-Claude. Séduction Vera-Enrique, Noël 1938 (après dissolution des Brigades à Figueras, oct 1938)	1937-1938	
III	66	4	17	24	E	Traversée Atlantique, puis la Havane (Cuba)	1939	Voyage vers la Havane en bateau (départ d'Anvers en "mai" 1939). Allusion au "pacte de Munich" (sept. 1938). Arrivée à La Havane	1939	CYCLE AMERICAIN
			18	15	E	La Havane (Cuba)	1939	Retrouvailles d'Enrique et la Comtesse (Calle 17), le jour du "Pacte germano-soviétique" ("23 août" 1939, p. 343), début 2nde guerre mondiale ("3 sept" 1939, p. 350). Retrouvailles avec Teresa, la cousine.	1939	
			19	12	E/V	La Havane (Cuba)	1939-1940	Installation à la Havane. Invasion de la Pologne par la Russie (sept 1939). Installation du studio de Vera. Souvenirs de Petrograd (1917). Reprise d'études d'Enrique.	1939-1940, (1917)	
			20	13	E	La Havane (Cuba)	1940-1941	<i>Souvenirs de la guerre civile</i> . Occupation de Paris (p.376, 14 juin 1940). Installation du couple dans le vieux centre del Vedado. Projet de ballet de Vera (sur le <i>Carnaval</i> de Schumann). Pearl Harbor (p. 382, 7 déc. 1941).	1940-1941	
IV	50	3	21	15	E	La Havane (Cuba)	1941-1942	Retrouvailles avec Gaspar Blanco. Découverte de la danse afro-cubaine (baïla arará) par Vera, Guanabacoa.	1941-1942	
			22	15	E	La Havane (Cuba), NewYork	1942-1943	Bataille de Stalingrad (août 42-janv 43). Voyage d'Enrique à NewYork ("janv-fev 1943", p. 599).	1942-1943	
			23	18	E	NewYork, La Havane	1943	Relation Enrique-Teresa à New-York, Retour à La Havane. Triomphe spectacle de Vera (<i>Carnaval</i> de Schumann) au printemps.	1943	

PARTIE	nbe pges	nbe chap	N° CHAP	nbe pges	nar-ra- teur	Lieu Intrigue	Date Intrigue	épisode Narration	Date Episode	PHASE
V	134	8	24	18	V	La Havane (Cuba)	1943-1945	Libération de Paris (août 1944). Renouveau des élèves de Vera. Vera et Enrique se marient discrètement. Bombe à Hiroshima (août 1945)	1943-1945	B CYCLE AMERICAIN
			25	16	V	La Havane (Cuba)	1945-1952	Espoir de Vera: nouvelle élève Mirta. Invitation des danseurs noirs au studio, improvisation arará. Naissance du projet du <i>Sacre</i> pour Vera. Création 2ème école de danse à Plaza Vieja. Coup d'état de Batista contre Prío Socarrás (10 mars 52)	1945-1952	
			26	11	V	La Havane (Cuba)	1953	<i>Brève évocation du père de Vera</i> . Prise d'assaut du Cuartel Moncada (26 juil 53) par Fidel Castro et ses révolutionnaires.	1953	
			27	18	V	La Havane (Cuba)	1953-1955	Retrouvailles de José Antonio.	1953-1955	
			28	18	V	La Havane (Cuba)	1953-1955	Concrétisation du projet de ballet du <i>Sacre</i> (projet de tournée à NewYork, réponse de Balanchine). Faux espoir: Refus de visa pour les EU pour Enrique et Vera. Nouvel espoir à Paris	1953-1955	
			29	18	V	Paris (France)	1955	Départ de Vera pour Paris. Retrouvailles de son amie Olga. Conférence de Bandoeng (avril 1955, p.520). Possibilité de contrat pour le <i>Sacre</i> . Retour à la Havane.	1955	
			30	17	V	La Havane (Cuba)	1955-1956	Sorte de "retour au pays" pour Vera. Expédition du granma (nov 1956). Révélation amour Calixto-Mirta (Nouvel an 1957).	1955-1956	
			31	17	V	La Havane (Cuba)	mars-avril 1957	Activisme politique secret de Enrique (lutte contre Batista, tentative assassinat mars 1957, p.555). Enrique est recherché par la police. Exil au Venezuela (Caracas).	mars-avril 1957	
VI	32	2	32	15	V	La Havane (Cuba)	avril-mai 1957	Vera seule à La Havane. Travaille sur le <i>Sacre</i> . Vera a 48 ans ("née en 1909", p.582). Soirée de séduction avec José Antonio.	avril-mai 1957	C
			33	15	V	La Havane (Cuba)	mai 1957	Massacre de son école de danse (meurtre de ses danseurs). Fuite de Calixto. Refuge de Vera chez Teresa puis fuite à Baracoa ("mai 57", p.724).	mai 1957	
Inter-lude	18	1	34	16	E	Caracas (Venezuela)	1957	Évocation des événements de Cuba. Description de la ville de Caracas.	1957	
VII	70	4	35	18	V	Baracoa	1957	Exil de Vera, dont le secret n'est communiqué qu'à Mirta (correspondance avec Vera). Rencontre du Docteur. <i>Souvenirs de son enfance à Bakou, conflits arméniens-mahométans</i> .	1957 / (1909-1915)	C
			36	20	V	Baracoa	1957-1958	Découverte de José Martí grâce au Docteur. <i>Souvenirs du voyage vers Petrograd (// 1ère guerre mondiale, Cf p.637), de la ville. Découverte du ballet, début de sa vocation. Cours de danse avec Mme Christine. Révolution russe (1917), Exil vers Londres</i>	1957-1958 / (1916-1917)	
			37	17	V	Baracoa	1957-1958	(<i>Souvenirs de Londres. 1er spectacle avec les Ballets Russes, La Belle au Bois Dormant, nov 1921</i>). <i>Nouvel exode vers Paris</i> . Préparatifs de la révolution cubaine. (<i>Retrouvailles de Mme Christine</i>).	(1918-1922) / 1957-1958	
			38	13	V	Baracoa	1958-1959	(<i>Souvenirs de la reprise du Tricorne des Ballets Russes à Paris avec décors de Picasso. Rencontre de Jean-Claude. Vie commune jusqu'à la guerre civile espagnole</i>). Noël 1958 à Baracoa, éclatement de la Rev. cubaine le 1er janv 1959.	(1922-1936) / 1958-1959	
VIII	53	3	39	16	E	Caracas (Venezuela)	1958-1960	Enrique apprend que Vera est partie. Ecoute la "Radio Rebelde" cubaine à Caracas. Observe la Rév. depuis l'exil. Relation avec Irene. Oct 1960: Enrique revient à Cuba.	1958-1960	CYCLE AMERICAIN
			40	16	E	La Havane (Cuba)	Oct. 1960	Retrouvailles de Teresa à La Havane, et séparation définitive (Elle fuit aux Etats-Unis, le "14 oct" 1960, p.721).	Oct. 1960	
			41	19	E	La Havane (Cuba)	1960-1961	Retrouvailles de José Antonio et déception. Enrique est engagé comme conservateur-restaurateur du patrimoine. Suit une formation militaire à son centre de travail. Début bataille de Playa Girón (avril 61)	1960-1961	
IX	23	1	42	21	E/V	Playa Girón/ La Havane	1961	Voyage et combats à Playa Girón (avril 1961). Retrouvailles de Gaspar. Enrique est blessé, et se réveille à l'hôpital de La Havane. Retrouvailles de Vera, et Mirta. Décision nouveau projet du <i>Sacre</i> .	1961	
Sources:	- Organisation textuelle et pagination de <i>La consagración de la primavera</i> , Edition Clásicos Castalia, 1998 - article de Martínez Gómez, Morillas et Fernández, "Tiempo y Discurso en <i>La Consagración de la primavera</i> ", art. cit.									
NB : les dates entre guillemets sont explicitement citées dans le récit.										

Annexe I.3. Résumé de *La consagración de la primavera*

Le récit débute en 1937, en pleine Guerre Civile espagnole, et s'achève en 1961, après la bataille de Playa Girón à Cuba. Il englobe, en réalité, près d'un demi-siècle de l'Histoire internationale, des années 1910 au début des années 1960, dont les principaux événements constituent la toile de fond du récit. Cette période correspond à la vie des deux héros, Vera, danseuse venue de Russie, et Enrique, architecte issu de Cuba, qui atteignent tous deux la cinquantaine à la fin du roman. Ils sont également les deux narrateurs, dont les voix se partagent le récit de façon à peu près égale.

Jusqu'en 1937, l'histoire de Vera se reconstitue par une série d'analepses, de souvenirs convoqués par l'héroïne au fur et à mesure du récit. Née en 1909 à Bakou, en Russie, dans une famille de bourgeois commerçants, Vera a vécu une série d'exodes depuis l'enfance, fuyant à chaque fois une guerre ou une révolution. Petite, elle quitte Bakou avec sa famille, vers 1915-1916, en raison du conflit entre Arméniens et "mahométans"¹ qui déchire la ville, pour s'installer à Saint-Pétersbourg (Petrograd). Elle entame alors son apprentissage de la danse classique, dont elle veut faire sa carrière, auprès de Madame Christine. Mais sa famille fuit définitivement la Russie en 1917 pour échapper à la révolution, et part s'exiler en Europe, à Londres. Vera y poursuit sa formation de danseuse, et participe à son premier spectacle avec les Ballets Russes de Diaghilev (*La Belle au bois dormant*). Déçue de sa nouvelle école, elle décide cependant de partir s'installer à Paris, en 1922, pour y retrouver sa vieille professeure russe, Madame Christine, également exilée de la Révolution.

Sa véritable carrière de danseuse commence alors, dans les Ballets Russes de Diaghilev. Après la mort de ce dernier en 1929, elle se poursuit auprès de la troupe du Colonel de Basil qui en assume la succession, participant à nombre de créations et de tournées principalement à Londres, à Monaco, en Italie... jusqu'à la déclaration de la Seconde Guerre mondiale en 1939. Dans l'intervalle (première moitié des années 1930), elle rencontre à Paris son premier amour, Jean-Claude, communiste français, professeur de lettres hispaniques, qui l'abandonne soudainement en 1936

¹ Bakou, actuelle capitale de l'Azerbaïdjan, fut une ville anciennement sous influence turque, annexée par la Russie en 1806. Elle fut, au début du XX^e siècle, le théâtre de constants conflits de religion entre les Arméniens (voisins massacrés par les Turcs en 1894-1896 puis en 1915-1916) et les musulmans, ou mahométans pour Carpentier, appellation que nous reprenons ici.

pour s'engager dans les Brigades Internationales, aux côtés des républicains, pendant la Guerre Civile espagnole. Elle le reverra pour la dernière fois lors d'une visite en Espagne, à Benicassim, en 1937 (début du roman), où il est hospitalisé suite à une blessure de guerre. Quelques mois plus tard, elle apprendra sa mort au combat par une lettre reçue à Paris.

Enrique, le héros masculin, révèle son passé au lecteur moins par des introspections que par une longue confidence à Vera que celle-ci rapporte et qui occupe la quasi intégralité de la première partie du roman. Né à La Havane quelques années avant Vera, dans une famille riche de la haute bourgeoisie créole cubaine, il est élevé par sa tante après la mort de sa mère. Il se rebelle rapidement contre la société dont il est issu et, parallèlement à ses études d'architecture, milite contre la dictature en place aux côtés des communistes cubains. Ces activités lui valent l'expulsion du territoire en 1930 ; après un passage par le Mexique il s'exile vers la France. Il s'intègre au milieu surréaliste parisien, fréquente de nombreux artistes avant-gardistes français (Breton, Le Corbusier...) ainsi que des artistes latino-américains exilés qui vivent alors à Paris. Il y rencontre également son amante, Ada, jeune juive allemande musicologue qui, à la recherche de sa famille déportée par les nazis, disparaît bientôt à Berlin en 1937. Après avoir vainement cherché à la retrouver lors d'un voyage à Berlin et à Weimar, avec l'aide de son ami Hans, Enrique désespéré s'engage lui aussi dans les Brigades Internationales, motivé par son ami communiste Gaspar, trompettiste noir cubain et communiste. Sa route croise ainsi celle de Vera, à Valence en 1937, sous les bombardements, lors de la visite de l'héroïne à Jean-Claude, son amant blessé. La Russe et le Cubain se retrouveront l'année suivante lorsque Enrique, après la dissolution des Brigades en 1938, revient à Paris. Ainsi commence leur relation amoureuse qui se poursuit à La Havane, où le couple s'exile devant la menace de la Seconde Guerre Mondiale, en 1939.

Véritable retour aux sources pour Enrique, complet dépaysement pour Vera, leur installation à La Havane connaît plusieurs étapes. Enrique décide de reprendre ses études d'architecture interrompues par son expulsion, tandis que Vera, ayant sacrifié définitivement sa carrière d'interprète, entreprend de fonder une école de danse pour y enseigner elle-même. Rapidement frustré dans ses projets de création architecturale face à une société bourgeoise sclérosée, Enrique s'engage progressivement dans la lutte politique contre le dictateur Batista, au point d'être traqué par la police et de devoir fuir quelques temps à Caracas, au Venezuela, en 1957. Vera, fascinée par la culture afro-cubaine qu'elle découvre, élabore le projet de

remonter le ballet *Le Sacre du printemps*, dans une version personnelle, originale et syncrétique qui mélangerait les origines russes du spectacle (elle conserve la musique de Stravinsky, s'inspire de l'esthétique des Ballets Russes et réinterprète le livret fondé sur une vieille légende païenne russe) aux traditions, rites et danses des Noirs cubains. Elle fonde à cet effet une deuxième école de danse, ouverte aux Noirs et mulâtres, dans le but de former, en quelques années, toute une compagnie de danseurs pour les besoins du spectacle. À quelques mois de son aboutissement, le projet est anéanti par la destruction de son studio de danse et l'assassinat de plusieurs de ses danseurs, militants révolutionnaires, massacrés par la police du dictateur, tandis qu'Enrique est encore en exil à Caracas. Vera fuit l'horreur et se lance une nouvelle fois dans l'exode, en disparaissant sans laisser de traces au fin fond de l'île de Cuba, en bord de mer, à Baracoa.

Après l'avènement de la Révolution cubaine menée par Fidel Castro en 1959, Enrique, sans nouvelles de Vera, revient à Cuba en 1960 et participe au nouveau gouvernement révolutionnaire comme restaurateur du patrimoine architectural. Il s'engage bientôt dans l'armée révolutionnaire pour défendre son pays contre l'invasion des anti-castristes soutenue par les États-Unis, en 1961, et participe à la célèbre bataille victorieuse de la Baie des Cochons et de Playa Girón, dont il sort blessé. Le roman s'achève à La Havane sur les retrouvailles d'Enrique convalescent et de Vera, entourés de leurs amis artistes. Le scénario d'une Vera amoureuse présente auprès de son amant hospitalisé se répète à nouveau, mais cette fois-ci dans le cadre d'une Révolution réussie, de laquelle Enrique sortira sain et sauf, tandis que son premier amant Jean-Claude allait mourir au combat lors d'une révolution avortée en Espagne. Après la consécration de la Révolution, soutenue par ses deux danseurs principaux, Mirta et Calixto, Vera projette de reprendre les répétitions de son *Sacre du Printemps*.

ANNEXE II : REPERTOIRE DES ARTS DANS LA CP

Nous avons conçu cette Annexe comme une compilation de notes parfois sommairement rédigées ayant servi partiellement à nos travaux¹, pouvant être utile au lecteur du roman ou de la présente thèse, afin de se repérer dans l'Histoire des Arts et de découvrir d'autres aspects que nous n'avons pas exploités dans l'analyse. Les informations ici rassemblées ne sont donc ni complètes ni aussi approfondies que les références que nous avons commentées dans notre développement.

Toutefois nous avons répertorié le plus exhaustivement possible les références classées par catégories d'arts (Architecture, Arts plastiques, Danse, Musique et Autres arts – Cinéma et Théâtre). Nous précisons que l'Architecture, bien que faisant partie des "Arts Plastiques", a fait l'objet d'une rubrique à part en raison de la position privilégiée qu'elle occupe dans le roman (métier d'Enrique) et pour établir le parallèle avec la Danse (métier de Vera). Pour chacune des catégories, nous avons d'abord recensé uniquement les noms des artistes *explicitement cités* : les allusions, toujours reliées à des œuvres, figureront dans la Table des titres, avec les explications nécessaires. Nous présentons ces Noms d'artistes et ces Titres d'œuvres par ordre alphabétique numéroté : ce sera toujours la première et principale Table proposée dans chaque catégorie qui contient tous les détails et commentaires sur les références. Puis nous proposons une table des mêmes entrées (Titres d'œuvres) mais classées cette fois par ordre d'apparition dans le roman (les commentaires ne sont pas repris, seuls les titres, pages d'occurrences et citations du roman permettent de repérer la référence). En effet, la succession des références ou leur regroupement dans le récit sont souvent très signifiants et il peut s'avérer très utile de consulter la "série".

Pour la catégorie "Autres arts" (Cinéma et Théâtre), les Noms et les Titres sont exceptionnellement mélangés en raison du plus faible nombre de références concernées, que nous avons voulu rassembler.

Nous avons ajouté, en outre, pour les Arts plastiques et la Musique (les deux champs disciplinaires les plus nourris en références dans le roman) et afin de faciliter le repérage des références, une Table supplémentaire classant les titres d'œuvres par nom d'artiste. Enfin, deux particularités concernent les Arts plastiques et la Danse :

¹ Les détails biographiques sur les artistes, les descriptions des œuvres et autres détails complémentaires sont tirées de dictionnaires et d'encyclopédies courantes, ainsi que des divers dictionnaires et ouvrages spécialisés consultés (Dictionnaire de la danse, Dictionnaire du cinéma, Encyclopédie de l'Art, guides de musées...). Nous renvoyons à la Bibliographie qui en détaille la liste.

le « Musée référentiel » de La CP, qui présente en un seul tableau chronologique et géographique tous les Noms des arts plastiques (hors architecture), pour en brosser un panorama synthétique, et le « Vocabulaire de la Danse », qui sert de glossaire explicatif des nombreux termes techniques (souvent en français) du champ chorégraphique qui figurent dans le texte.

Les Titres d'œuvres, dans nos diverses tables, apparaissent généralement en français, avec mention de leur équivalent espagnol éventuellement utilisé dans le roman, entre crochets, ou de la citation qui les concerne. Lorsqu'il s'agit d'un mot ou d'un titre étranger sans correspondance française, il apparaît tel qu'il figure dans le roman. Enfin, les numéros de pages placés en fin de paragraphe pour chaque référence (nom d'artiste ou titre d'œuvre) correspondent aux diverses occurrences dans le roman (dans notre édition de référence, Clásicos Castalia, 1998).

Annexe II.1. L'Architecture dans La CP

Annexe II.1.1. Noms de l'architecture

1. **BAUHAUS, Le** (1919-1933). École d'architecture et d'arts appliqués, fondée en 1919, à Weimar, par W. Gropius, transférée en 1925 à Dessau, accusée de "bolchevisme". En 1932, le Bauhaus fut officiellement fermé et les professeurs furent licenciés. Mies van der Rohe, le dernier directeur du Bauhaus, transfère l'école à Berlin est sommé de la dissoudre en 1933 par le parti national-socialiste NSDAP. Certains maîtres du Bauhaus fuirent vers les États-Unis, où Moholy-Nagy crée, à Chicago, le New Bauhaus (1937-38), tentant de reprendre les programmes et la méthodologie de l'école allemande qui, par la suite, furent poursuivis à la School (puis Institute) of Design. Le Bauhaus a joué un grand rôle dans l'évolution des idées et des techniques modernes. L'ambition première de Gropius était de "créer des modes de vie", alliant Art, Technique et Esthétique à la recherche de la fonctionnalité. Y furent maîtres le peintre suisse Johannes Itten (1888 - 1967), les peintres Feininger, Klee, Oskar Schlemmer (1888 - 1943), Kandinsky, Moholy-Nagy, l'architecte suisse Hannes Meyer (1889 - 1954), Mies van der Rohe ; « apprentis », puis maîtres : Breuer, Albers, le graphiste autrichien Herbert Bayer (1900 - 1985). La CP : p. 206, 438.
2. **BERNINI, Gian Lorenzo (dit en français Le -Cavalier- BERNINI)** (1598-1680). Sculpteur et architecte italien. Maître du baroque monumental et décoratif, il a réalisé, à Rome, de nombreux travaux pour les églises (baldaquin de St-Pierre, 1624), des fontaines (du Triton, des Quatre-Fleuves...), la double colonnade devant la basilique Saint-Pierre, et son œuvre la plus connue est *L'extase de sainte Thérèse* (la fameuse « tranverberación del corazón »). On lui doit des groupes comme *Apollon et Daphné* (1622 - 1625, galerie Borghèse) ainsi que des bustes. Louis XIV l'appela en France en 1665, mais ses projets pour la façade du Louvre ne furent pas retenus. Dans La CP, il est cité pour sa double colonnade de la Basilique Saint-Pierre (voir ce nom) : "estarán en Roma donde, frente a la cúpula de San Pedro, entre las columnatas del Bernini". La CP : p. 441.
3. **CAMPANELLA, Tommaso ZERREUR** (1568-1639). Philosophe et dominicain italien. Ce n'est pas un architecte mais il est associé, en tant qu'inventeur d'une ville utopique célèbre, à Le Corbusier et ses propres projets urbains. Accusé d'hérésie, emprisonné vingt-sept ans, il est l'auteur d'une utopie célèbre, *la Cité du soleil [Città del Sole, Heliopolis]*, en 1623. Dans La CP, le titre *Heliopolis* ou "Ciudad solar" est cité à deux reprises: p. 362 et p. 437. Campanella écrivit la première version de *La Cité du Soleil* en 1602, emprisonné par l'Inquisition espagnole dans un cul-de-basse-fosse ; il réussira à composer clandestinement une œuvre considérable, qu'il transmettra à ses amis grâce à la complicité d'un gardien. Martyr de l'Inquisition et de sa morbide rationalité, Campanella forme, au nom de la perfection métaphysique, le projet d'une société régie par la délation, la défiance, la suspicion, la condamnation de l'amour et du désir, la répression des plaisirs charnels. À côté d'autres aspects de l'utopie campanellienne tels que la communauté des biens et celle des femmes, cette organisation politique et religieuse de la société idéale sous un triumvirat qui correspond à la structure ontologique de l'être doit être soulignée. L'œuvre de Campanella se présente sous la forme d'un dialogue entre un chevalier de l'Ordre des Hospitaliers et un marin génois, censé avoir rencontré, dans les incertitudes géographiques du Sri Lanka, le peuple des Solariens, pour lequel il professe une admiration sans réserve. Inspirée par celle de Platon, la république philosophique de Campanella est gouvernée par un prêtre souverain (chef suprême, Prêtre-Métaphysicien), appelé Soleil, élu en raison de ses connaissances, de ses capacités et de ses vertus morales. Sous ses ordres se tiennent trois princes : Pouvoir, Sagesse et Amour. Le premier, Pon (ou Potestas), a en charge la paix et la guerre, l'art militaire. Le deuxième, Sin (ou Sapientia), est responsable de toutes les sciences et arts mécaniques, qu'il a fait peindre à des fins didactiques sur six des sept murailles circulaires de la Cité. Enfin, le troisième, Mor (ou Amor) préside à un système obligatoire d'éducation et d'apprentissage, et veille à l'application pratique d'une politique d'eugénisme à base astrologique et médicale, qui commande les accouplements et l'éducation des enfants. Société collectiviste et égalitaire, la Cité du Soleil a aboli la propriété privée et le pouvoir hiérarchisé en interdisant à chacun la libre disposition de soi et en propageant la servitude

volontaire comme la vertu citoyenne par excellence. Poussant l'organisation rationnelle jusqu'à l'absurde, la prééminence des fonctions sociales participe d'une métaphysique de l'État, identifié au bien suprême, vers lequel doivent tendre la morale et les mœurs. Tous les besoins qui garantissent la survie de chacun sont scrupuleusement assurés. Chacun a droit à une nourriture saine, frugale et équilibrée, gage d'une santé qui rend apte au travail et favorise le bon fonctionnement de l'État. Tous disposent de logements communautaires où luxe et superflu sont bannis par souci d'austérité égalitaire. (Source: Raoul VANEIGEM, "La cité du soleil", *Encyclopaedia Universalis*, 2006). La CP : p. 362.

4. **GARNIER, Charles** (1825-1898). Architecte français. Prix de Rome, fasciné par l'Italie, il a donné son chef-d'œuvre avec l'Opéra de Paris (1862 - 1874), à la fois rationnel dans ses dispositions et d'un éclectisme exubérant dans le décor. Garnier utilisa des éléments architecturaux hétérogènes, essentiellement issus de l'architecture classique du XVIIe s., en les recomposant dans un nouveau schéma, privilégiant les courbes et brouillant volontairement la perception des structures par l'exubérance du décor et la polychromie des matériaux. Cette esthétique de type baroque incarne l'aspiration éclectique de l'époque. Par son originalité, son ample conception et la richesse des matériaux utilisés, l'Opéra devint le symbole de la fête impériale, mais aussi un modèle rationaliste, par ses dispositifs scéniques comme par la distribution rigoureuse de des fonctions et des services, pour tous les futurs théâtres de ce type. La CP : p. 162, 678.
5. **GROPIUS, Walter** (1883-1969). Architecte, designer, urbaniste et théoricien allemand naturalisé américain. Il fit ses études d'architecture à Berlin et à Munich et travailla auprès de Behrens de 1907 à 1910. Il s'imposa avec la construction des usines Fagus à Alfeld an der Leine, l'une des œuvres clés de la construction en verre et acier (structure apparente, mur-rideau transparent, recours à de sobres orthogonales). Il réalisa ensuite l'usine modèle pour l'exposition du *Deutscher Werkbund* à Cologne (1914). Chargé de succéder à Henry Van de Velde (*voir ce nom*), il fonda le Bauhaus à Weimar en 1919, qu'il dirigera jusqu'en 1928. Il installe l'école dans des nouveaux locaux dont il conçoit les plans à Dessau, en 1925. Poussé par des préoccupations d'ordre social, il s'intéressa à l'urbanisme concevant notamment la cité Törten (1926-27), celle du Dammersstock près de Karlsruhe (1928) et celle de Berlin Siemensstadt (1928). Lors de la montée du nazisme, il émigra en Angleterre puis en 1937 aux États-Unis, où il enseigna à Harvard et fonda l'agence d'architecture TAC (The Architects Collaborative). Par son rôle de théoricien et de professeur, comme par ses réalisations sobres, d'un rationalisme rigoureux et où une large place est faite à la standardisation et à la préfabrication, Gropius s'est affirmé comme l'un des créateurs du style international qu'il contribua à diffuser. La CP : p. 206.
6. **HAUSSMANN, Georges, baron de** (1809-1891). Urbaniste et administrateur français. Préfet de la Seine (1853 - 1870), il dirigea un grandiose plan de restructuration qui transforma Paris, motivé à la fois par des préoccupations d'ordre politique et par des exigences économiques dues à la grande expansion de la capitale. Son plan privilégie les liaisons entre centres administratifs et entraîne un programme de reconstruction. Bien que critiqué pour le caractère anti-populaire de certaines des mesures adoptées, ce plan représente la première tentative de planification d'une grande ville, en intervenant sur ses aspects fonctionnels, techniques et administratifs, et il détermina de manière décisive et durable l'aménagement du Paris moderne. La CP : p. 727.
7. **HERRERA, Francisco** (1622-1685). Dit Herrera, le Jeune. Peintre et architecte espagnol, fils de Francisco le Vieux. Maître d'un baroque mouvementé appris en Italie. Peintre du roi, il a, d'autre part, fourni les plans primitifs de la basilique du Pilar, à Saragosse. La CP : p. 727.
8. **LE CORBUSIER (Jeanneret, Charles-Edouard, dit)** (1887-1965). Architecte, urbaniste, théoricien et peintre français d'origine suisse. Formé, notamment, dans les ateliers de A. Perret et de Behrens, il voulut renouveler l'architecture en fonction de la vie sociale et utiliser des volumes simples, articulés selon des plans d'une grande liberté, qui tendent à l'interpénétration des espaces. Il a exprimé ses conceptions, très discutées, dans des revues comme *l'Esprit nouveau* (1920 - 1925) et dans une vingtaine d'ouvrages qui firent référence (*Vers une architecture*, 1923 ; *la Ville radieuse*, 1935 (cité à deux reprises dans La CP, pp. 362 et 410) ; *la Charte d'Athènes*, 1942 ; *le Modulor*, 1950). Il est passé de l'angle droit (villa Savoye, 1929 ; « unité d'habitation » de Marseille, 1947) à une expression lyrique (chapelle de Ronchamp ou Capitole de Chandigarh, à partir de 1950). La CP : p. 166, 167, 176, 178, 362, 403, 410, 427, 437.
9. **LE NÔTRE, André** (1613-1700). Dessinateur de jardins et architecte français. Caractéristiques de ses travaux, le schéma géométrique, les vastes perspectives, l'usage des plans et jeux d'eau ainsi que des statues ont créé le cadre imposant du Grand Siècle et ont fait la célébrité du

jardin « à la française » (Vaux-le-Vicomte, Versailles, Sceaux, etc.). Dans La CP, Le Nôtre est cité comme créateur des jardins classiques “à la française” de Versailles (*voir ce nom*). La CP : p. 151.

10. **MANSART, François ou Hardouin-Mansart, Jules?** (1598-1666). François **Mansart** (Paris 1598 - id. 1666) Architecte français. Chez lui s'ordonnent toutes les qualités d'un classicisme affranchi de la tutelle des modèles antiques et italiens. Il travaille à Paris pour les congrégations (église devenue le temple Ste-Marie, 1632) et les particuliers (nombreuses demeures, dont peu subsistent, tel l'hôtel de Guénégaud, dans le Marais), construit l'aile Gaston-d'Orléans de Blois (1635) et le château de Maisons (1642). Il entreprend en 1645 la chapelle du Val-de-Grâce, mais, trop lent par perfectionnisme, est remplacé par Lemercier, qui suivra ses plans. Jules **Hardouin**, dit **Hardouin-Mansart**, (Paris 1646 - Marly 1708), architecte français, petit-neveu de François. Premier architecte de Louis XIV, il agrandit le château de Versailles à partir de 1678 (galerie des Glaces, chapelle, etc.). On lui doit encore la chapelle des Invalides, avec son dôme à deux coupoles emboîtées (d'après une idée de F. Mansart, 1676 - 1706), les places Vendôme et des Victoires à Paris, le Grand Trianon, divers châteaux, des travaux pour Arles et pour Dijon. D'une grande diversité, incluant des dessins de fortifications aussi bien qu'un modèle nouveau de maison urbaine, son œuvre connut un rayonnement dépassant les frontières de la France. La CP : p. 163, 727.
11. **MIES VAN DER ROHE, Ludwig** (1886-1969). Architecte et designer d'origine allemande naturalisé américain. Élève notamment de Behrens, rationaliste, il est l'un des pères du mouvement moderne. Directeur du Bauhaus de Dessau (1930 - 1933), il émigra aux États-Unis, où il a édifié, en particulier à Chicago, des immeubles caractérisés par de grands pans de verre sur ossature d'acier. Son influence sur l'architecture du XXe s. n'a eu d'égale que celles de Wright et de Le Corbusier. La CP : p. 726.
12. **NIEMEYER, Oscar** (1907). Architecte brésilien. Utilisant avec virtuosité le béton armé, il a édifié le centre de loisirs de Pampulha, près de Belo Horizonte (vers 1943), les principaux monuments de Brasília et, à l'étranger, l'université de Constantine (1969), le siège du PCF à Paris (1971), la maison de la culture du Havre (1982). Quoique très influencé par Le Corbusier, son but était d'inventer une architecture brésilienne affranchie de l'esthétique européenne. Il se fixa pour mission de construire le Brésil moderne. La CP : p. 726.
13. **SULLIVAN, Louis Henry** (1856-1924). Architecte et théoricien américain, appartenant à l'école de Chicago. Son *Wainwright Building* de Saint Louis (avec l'ingénieur Dankmar Adler, 1890) a résolu les problèmes du gratte-ciel. Pour lui le gratte-ciel est jaillissement, surgissement ininterrompu, symbole de l'épopée économique de l'Amérique, et il en fait un édifice fonctionnaliste. Les magasins *Carson, Pirie et Scott* de Chicago (1899) associent au fonctionnalisme un décor d'esprit Art Nouveau. Il tenta de faire de la construction architecturale le résultat du développement organique des différentes parties, où le bâtiment est considéré comme un organisme et où la forme découle de la fonction (“*form follows function*”). Il fut le maître de Frank Lloyd Wright (*voir ce nom*), considéré comme le plus important des architectes du courant organique. La CP : p. 581.
14. **VAN DE VELDE, Henry** (1863-1957). Architecte, décorateur et peintre belge. Il fut l'un des principaux animateurs du mouvement moderniste en Europe, à la fois attaché à un Art Nouveau retenu et au fonctionnalisme. La CP : p. 206.
15. **VIOLLET-LE-DUC, Eugène** (1814-1879). Architecte et théoricien français. Ami de Prosper Mérimée, alors Directeur des Monuments historiques, il se vit confier la restauration d'un grand nombre de monuments du Moyen Âge, dont l'abbatiale de Vézelay, la Basilique de Saint-Denis, Notre-Dame de Paris, le château de Pierrefonds (dans l'Oise) et diverses cathédrales, dont Chartres, Reims, Amiens. La cité de Carcassonne reste sa plus grande œuvre de restauration. Il est notamment l'auteur du monumental *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854 - 1868) et des *Entretiens sur l'architecture*, qui ont jeté les bases d'un nouveau rationalisme, incluant l'emploi du métal. Personnalité complexe, Viollet-le-Duc est certainement l'architecte le plus célèbre et le plus controversé de son siècle. Il fut souvent associé, au XXe siècle, à ce qu'il haïssait le plus, le pastiche (ce que fait Enrique dans La CP, d'ailleurs). Il formula cependant, pour la première fois, l'équation entre esthétique et technique qui sera fondamentale pour toute l'architecture moderne. La CP : p. 437.
16. **VREDEMAN DE VRIES, Hans** (1527-v. 1604). Architecte, peintre, décorateur et graveur flamand. Il travailla en Hollande, à Hambourg, à Francfort et à Prague, et exerça son art à la réalisation de cartes, de grotesques, d'arabesques et surtout de dessins d'architecture. Ses projets de palais, de cours de jardins, etc., étaient destinés à la décoration plutôt qu'à la

réalisation architecturale, mais il fut un important théoricien de l'architecture (*Variae architecturae formae*, 1601; *Perspectivae*, 1604-05, traités publiés à Anvers). Ses recueils de gravure et d'ornements, diffusant un répertoire maniériste anversois, exercèrent une influence considérable sur l'architecture, la peinture et les arts décoratifs en Europe du Nord. Dans La CP, Enrique reçoit en cadeau de Teresa “el preciosísimo volumen del *Tratado de la perspectiva* de Jan Vredeman de Vries (edición de La Haya, de 1605)”, c'est-à-dire l'édition originale. La CP : p. 509.

17. **WRIGHT, Frank Lloyd** (1867-1959). Architecte américain. Il débuta comme collaborateur de Sullivan, dont il fut le plus grand disciple, durant six ans. Dans ses « maisons de la Prairie » (*Prairie Houses*) construites entre 1895 et 1910, il cherche à définir un habitat unifamilial. Il entreprend ce qu'il appelle une « destruction de la boîte » avec un jeu de terrasses, de débords des toits qui prolongent la maison vers l'extérieur et brouillent les limites entre l'espace interne et l'espace externe. Il organise des plans centrifuges à partir de la cheminée, réminiscence des maisons coloniales de Nouvelle-Angleterre et véritable pivot constructif et symbolique de ses compositions. L'horizontalité dominante de ces maisons est un rappel des lignes de force du paysage plat des grandes plaines, manière pour Wright d'intégrer son architecture à la nature. La maison Willitts (1901) à Highland Park, Illinois, la maison Robie (1909) à Chicago et la maison Avery Coonley (1908) à Riverside, Illinois, figurent parmi les plus belles de la série. L'architecture domestique reste le souci principal de F. L. Wright dans l'entre-deux-guerres. Ses maisons californiennes évoquent certains édifices mayas et sont construites à l'aide de la technique des Textile blocks, qui fait du mur une sorte de tissu tramé en parpaings : maison Alice Millard, dite La Miniatura à Pasadena (1923) et maison Charles Ennis à Los Angeles (1923). Quant à la maison d'Edgar J. Kaufmann, la célèbre *Maison sur la cascade* à Mill Run, Pennsylvanie (1936), citée par Enrique (voir le titre *Fallingwater*) elle représente un manifeste d'architecture organique aux porte-à-faux audacieux et apporte une réponse polémique aux tenants du style international qui s'affirme alors. Son musée Guggenheim, New York, 1943-1959) est emblématique de l'innovation en matière de gestion de la circulation des usagers (tâche des urbanistes), en construisant une promenade architecturale originale, puisqu'on parcourt le musée en mouvement de spirale. Aussi inventif dans ses grands édifices que dans ses maisons particulières (maisons « usoniennes » après 1945), Wright a exercé une immense influence et reste le maître incontesté du courant organique. La CP : p. 438.

Annexe II.1.2. Œuvres d'architecture

II.1.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres d'architecture)

1. *Alcázar de la Cervecería tropical, El* (1915-18, La Havane), [cité], La CP : “el alcázar del Cervecerero Mayor, con su cúpula de nácar sobre piedra roja”. Édifice de La Havane, dans le Vedado, dans un style « néo-mauresque », avec ses décorations et jardins arabisants, exemple du style très éclectique des constructions bourgeoises de ce quartier. La CP : p. 177.
2. *Basilique Saint-Pierre* (1506- 1626, Rome), [cité], La CP : “estarán en Roma donde, frente a la cúpula de San Pedro, entre las columnatas del Bernini”, “la civilización del *chewing gum* hace su entrada triunfal en la Capilla Sixtina”. Basilique de Rome, au Vatican, le plus vaste des temples chrétiens. Des fouilles ont permis de reconnaître dans ses fondations une tombe qui serait celle de saint Pierre. Consacrée en 326 sous Constantin, la basilique fut reconstruite à partir de 1506 sur les plans de Bramante, de Michel-Ange (édifice en croix grecque sous coupole), puis de Maderno (nef prolongée en croix latine et façade). Nombreuses œuvres d'art. Place avec colonnade du Bernin. Dans La CP, la basilique est citée pour sa célèbre colonnade (voir ce titre) du Bernin (voir ce nom) et sa chapelle Sixtine peinte par Michel-Ange. La CP : p. 441.
3. *Bastille, La* (1370 -1383, Paris), [cité], Aubriot, Hugues, “donde el viajero era llevado de la Ceca de la Bastilla a la Meca de Notre-Dame”. La Bastille, ou plus exactement la Bastille Saint-Antoine, était une forteresse élevée sur l'actuelle place de la Bastille à Paris, attaquée et prise par les émeutiers le 14 juillet 1789, et détruite tout aussitôt comme symbole de l'arbitraire royal. La CP : p. 165.

4. *Buckingham Palace* (1703, 1826, Londres), [cité], Winde, William, Nash John. Diverses demeures nobles se sont succédées en ce lieu, mais l'actuel Palais fut construit en 1703 pour le duc de Buckingham et acquis par le roi George III en 1762. La CP : p. 531.
5. *Café des deux Magots, Le* (1873, Paris), [cité]. Le nom du Café "Les Deux Magots" a pour origine l'enseigne d'un magasin de nouveautés qui occupait jadis le même emplacement. Vers 1885 le magasin fit place à un café à la même enseigne. Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, entre autres, prirent alors l'habitude de s'y rencontrer. Le Café "Les Deux Magots" a toujours joué un rôle important dans la vie culturelle de Paris. Fréquenté par de nombreux artistes illustres parmi lesquels Elsa Triolet, André Gide, Jean Giraudoux, Hemingway, etc. Au "Floridita", malgré l'envie de Vera de connaître Hemingway, Enrique refuse d'aller le déranger pour ne pas évoquer des souvenirs parisiens douloureux et d'autres personnalités rencontrées dans ce café parisien célèbre. La CP : p. 359.
6. *Calle 17, 502 (entre D y E)* (vers 1924-27, La Havane), [allusion], plans de Virad et Destugue, construction sous la direction d'Alberto Camacho. La CP : "la mansión de la Calle 17". Aujourd'hui Museo Nacional de Artes Decorativas de La Havane (MNAC). Cette imposante demeure appartenait à une riche propriétaire, María Luisa Gómez Mena Vila (exactement le nom que Carpentier donne à la tante d'Enrique, dans La CP, p. 150), Comtesse de Revilla de Camargo (par alliance), famille bourgeoise d'origine espagnole et de collectionneurs d'art. Elle fut construite entre 1924 et 1927 à la demande de son beau-frère, le riche millionnaire de l'industrie sucrière José Gómez Mena. Il y vécut avec ses deux filles et son épouse, sœur de la Comtesse, qui finalement loua puis acheta la maison en 1929 lorsqu'elle perdit son propre époux. Elle remodela complètement sa décoration intérieure, ne cessa d'enrichir sa collection d'œuvres, et y célébra de nombreuses fêtes et réceptions, à la mesure de ce que rapporte Carpentier dans son roman, transposé sur la tante Comtesse d'Enrique. A l'avènement de la Révolution, avant de partir pour l'Espagne -où elle mourut en 1965- la Comtesse cacha de nombreux objets dans la cave, et fit recouvrir de toile certains murs tapissés de tableaux de valeur. Cinq tableaux de facture française du XVIIIe s. ont d'ailleurs été découverts lors de la restauration de 2003, dans le petit salon du rez-de-chaussée. Emportant une partie de ses biens, elle abandonna la maison, nationalisée peu après par le gouvernement cubain. Elle fut transformée en Musée des Arts Décoratifs, qui fut inauguré officiellement le 24 juillet 1964. Il conserve dans ses réserves et salles d'exposition quelque 33 000 œuvres d'art d'une grande valeur artistique et historique, datant du règne de Louis XV à celui de Napoléon III, ainsi que des pièces orientales datant du XVIe au XXe siècle. La CP : p. 124, 148, 150, 222, 223, 343, 348, 454, 482, 506, 543, 553, 572, 590, 615, 709.
7. *Catedral San Cristóbal de La Habana*, (vers 1748-1787, La Havane), [cité], La CP : "la mole de piedra de la Catedral". Cathédrale de La Havane (vieille ville), avec façade baroque. Construite par les jésuites, elle fut achevée malgré l'expulsion de l'ordre en 1767. En 1788, la ville devient le siège d'un évêché et l'église accède au rang de cathédrale, qui figure au nombre des plus anciennes des Amériques. La CP : p. 339, 392, 537.
8. *Cathédrale de Chartres* (XIIIe s., Chartres) [cité]. De style gothique dit lancéolé, a été construite au début du XIIIe siècle, pour la majeure partie en 30 ans, célèbre pour ses vitraux classés au patrimoine de l'humanité par l'UNESCO. La CP : p. 427.
9. *Cathédrale de la Dormition (ou de l'Assomption)* (1475 -1479, Moscou), [cité], Aristotile Fioravanti. Très célèbre cathédrale de Moscou sur les marches de laquelle Ivan III le Grand (1440-1505) déchira le traité qui soumettait la Russie au pouvoir Mongol et déclara ainsi l'indépendance du pays. Il voulut faire de Moscou la troisième Rome après Constantinople. La CP : p. 321.
10. *Cathédrale de Rouen* (1145-1250), Rouen), [cité]. La Cathédrale Notre-Dame de Rouen est l'une des plus belles réalisations de l'art gothique français, très abîmée pendant la dernière guerre. Les travaux durèrent plus de trois siècles d'aménagement en aménagement. Elle a servi de modèle à Monet dans sa série des *Cathédrales de Rouen*. De 1892 à 1894, le peintre impressionniste représenta la façade à tous les moments du jour, de l'aube au crépuscule. La CP : p. 441.
11. *Cathédrale Notre-Dame de Paris* (1163- 1345, Paris), [cité], La CP : "donde el viajero era llevado de la Ceca de la Bastilla a la Meca de Notre-Dame". La cathédrale gothique la plus connue de France, au cœur de la Cité, fort restaurée par Viollet-le-Duc entre 1845 et 1868, qui y introduisit des éléments étrangers au monument d'origine. La CP : p. 165.
12. *Cathédrale Saint-Alexandre Nevsky* (1861, Paris), [cité]. Cathédrale siège de l'archevêché russe orthodoxe de Paris, 12, Rue Daru, consacrée au prince guerrier sanctifié par sa victoire contre les Suédois et les Chevaliers teutoniques, immortalisé par le film d'Eisenstein et la

musique de Prokofiev, Alexandre Nevsky (1219-1263). Classée monument historique en 1983. Haut lieu des rencontres et célébrations russes à Paris : Tourgueniev, Chaliapine, Kandinsky y reçurent les honneurs funèbres à leur mort. Elle a pour modèle la cathédrale de la Dormition (voir ce nom) de Moscou. Enrique, surpris, y accompagne Vera, athée, qui va prier par habitude ou tradition familiale, comme elle dit, des icônes, Sainte Paraskeva et Notre-Dame de Kazan. La CP : p. 321.

15. **Cathédrale Sainte Sophie de Kiev** (1037, 1740, Kiev), [cité]. L'un des monuments les plus connus d'Ukraine, premier site inscrit sur la liste du patrimoine mondial par l'UNESCO dans ce pays. Détruite par les Tatars, elle fut reconstruite en style ukrainien baroque. La CP : p. 486.
13. **Cathédrale Saint-Isaac** (XIXe s., Saint-Pétersbourg), [cité], Ricard de Montferrand, Auguste. La CP : “y San Isaac, cuya catedral de columnas rojas, monolíticas, de proporciones casi egipcias, son de una aplastante majestad”. La cathédrale Saint-Isaac de Saint-Pétersbourg, en Russie, fut bâtie sous les règnes des tsars Alexandre Ier (1801-1825), Nicolas Ier (1825-1855) et Alexandre II (1855-1881). Elle a été inspirée par la cathédrale Saint-Paul de Londres. C'est une des plus vastes cathédrales d'Europe (la troisième après Saint-Pierre de Rome et Saint-Paul de Londres) avec des dimensions spectaculaires de 111 mètres de long, 97 mètres de large, et 101,5 mètres de haut, soit 10767 mètres carrés. Elle a été construite par l'architecte Auguste Ricard de Montferrand, élève de Charles Percier. La CP : p. 648, 656.
14. **Cathédrale Saint-Paul** (1675-1710), Londres), [cité], Wren, Christopher. La CP : “los bombardeos a Londres, cuya catedral de San Pablo había visto el mundo arder”. Mélange d'architectures classique et baroque. La CP : p. 400.
16. **Chambord, château de** (1519 -1547, Chambord), [cité], architecte inconnu mais influence de L. da Vinci et de Domenico da Cortona. La CP : “un castillo a lo Chambord”. Imposant château bâti pour François Ier à partir de 1519, chef-d'œuvre de la première Renaissance (escalier central à double hélice ; terrasses décorées). La silhouette du château avec ses clochetons et cheminées est des plus originales. À Paris, Enrique s'étonne de l'architecture syncrétique, dite "éclectique", fin XIXe, autour de l'Étoile "un palacio bizantino, un castillo a lo Chambord, un hôtel particulier de macarronadas novecentistas, una residencia gótica y una villa romana. Detrás, un remedo de la casa de Jacques Cœur se avecindaba con una morada evocadora de la Nueva Orleans". La CP : p. 164.
17. **Ciudad Universitaria de Caracas** (1944-1979, Caracas), [cité], Villanueva, Carlos Raúl. Chef-d'œuvre de l'architecte vénézuélien Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), énorme campus universitaire de la CUC (Ciudad Universitaria de Caracas) rassemblant toutes les facultés de la UCV (Universidad Central de Venezuela). C'est une cité universitaire-musée conçue comme une cité-jardin et sur un projet de “synthèse des arts” qui devait réunir tous les arts plastiques (architecture, sculpture, peinture, céramique, vitrail, etc.). Le chantier comporta plusieurs étapes, dont une des plus importantes fut celle de la construction du Centro Directivo-Cultural, en 1952-53, incluant un Musée, un salle de concerts, la Bibliothèque, l'Aula Magna, la Plaza Cubierta, la Plaza Aérea, le Paraninfo, etc., et comportant de très nombreuses œuvres d'art. Le site est classé au Patrimoine Culturel de l'Humanité de L'UNESCO depuis nov. 2000. Dans La CP, le campus est visité par Enrique qui y admire les mobiles de Calder Nuages acoustiques au plafond du Grand Amphithéâtre, la sculpture Pastor de nubes de Jan Arp et un “bimural” de Fernand Léger dans la Plaza Cubierta (voir ces trois noms dans l'Annexe œuvres d'arts plastiques). De nombreuses autres œuvres s'y trouvent, des plus grands artistes nationaux et internationaux. Voir le magnifique site web du campus <http://www.centenariovillanueva.web.ve/Portal.html>. La CP : p. 615.
18. **Collège Smolny** (1806-08, Saint-Pétersbourg), Quarenghi, Giacomo. La CP : “calcado sobre el modelo del de Smolny de Petrogrado”. L'Institut Smolny est un édifice palladien qui a joué après 1917 un rôle majeur dans l'histoire de la Russie. Le bâtiment a été commandé par la Société pour l'éducation des jeunes filles nobles, en 1764, qui l'a occupé jusqu'en 1917. Il a emprunté son nom au couvent de Smolny des environs (chef-d'œuvre d'architecture baroque). Dans La CP, Vera cite ce collège comme modèle de celui où elle a elle-même été éduquée, le collège Sainte Nina de Bakou. La CP : p. 629.
19. **Colonnade de la Basilique Saint-Pierre** (vers 1657-1666, Rome), [cité], Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit Le). La CP : “estarán en Roma donde, frente a la cúpula de San Pedro, entre las columnatas del Bernini”. Double colonnade pour la place de la Basilique, sur plan elliptique, constituée par une quadruple enfilade de 284 colonnes et 88 pilastres, couronnée par 140 statues de saints et par les grandes armoiries d'Alexandre VII -qui embrasse, entre ses deux hémicycles latéraux, la vaste place de forme elliptique, au centre de celle-ci, l'obélisque néronien se dresse entre deux fontaines (celle de gauche est de Fontana, l'autre du Bernin).

Le Bernin résolut la question de l'espace environnant l'édifice, en développant, dans la forme ouverte des deux bras de la colonnade en tenaille, la symbolique des bras de l'Eglise tendus pour accueillir les fidèles ainsi que la conception, dynamique et liée à l'art de la mise en scène (*scenografia* en italien pour l'architecture), de l'espace baroque. Il proposait par là une solution de génie au problème de la visibilité et du rôle dominant de la coupole de Michel-Ange, imaginant de relier, à la fois sur le plan de l'urbanisme et sur celui du symbole, l'édifice à la ville entière. La CP : p. 441.

20. **Convento de las monjas Ursulinas** (XVII e s., La Havane), [cité], La CP : “el edificio de las monjas Ursulinas”. En 1948, Fidel Castro et Rafael del Pino, après leur attentat manqué contre le sénateur Rolando Masferrer Rojas, qui avait fait tuer Manolo Castro, le leader de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), s'y réfugièrent. La CP : p. 332
21. **Dolce Dimora, La** (années 1930, La Havane), [allusion], La CP : “la *Dolce Dimora* del ministro fullero que, añorando su Italia natal, había alzado una maciza mansión florentina cerca del ámbito universitario”. Édifice de La Havane, résidence d'Anselmo Allegro, d'origine italienne, Ministre de l'Education sous Batista... (Voir éd. de J. Rodríguez Puértolas, La CP, note 89, p. 178). Le nom italien signifie 'La douce demeure'. La CP : p. 178.
22. **Edificio Bacardí** (années 1930, La Havane), [cité], La CP : “el gigantesco juego de dominó anaranjado del Edificio Bacardí”. Édifice Art Déco de La Havane, ancienne propriété de la firme Bacardi. Jolie décoration de céramique polychrome. L'édifice abrite aujourd'hui des bureaux. La CP : p. 178.
23. **Eglise des Saints Pierre et Paul (Herderkirche)** (XVe s., Weimar), [cité], La CP : “nos asomamos a la iglesia de Herder”. Eglise gothique du XVe s. (clocher à haute flèche effilée), reprise au XVIII^e s. en style baroque, détruite et reconstruite (1939/45). Son intérieur à triple nef abrite le célèbre triptyque du maître-autel par Lucas Cranach l'Ancien XVI^e s. (sa dernière œuvre, voir Annexe Arts plastiques), ainsi que la pierre tombale de Cranach. La CP : p. 204.
24. **Ermitage, Musée de l'** (1754-1762, Saint-Pétersbourg) [cité], architectes italiens. La CP : « lo que más me llama la atención, en el Ermitage [...] ». Musée de Saint-Pétersbourg. À un ensemble de palais construits pour abriter les collections de la tsarine Catherine II a été adjoint le palais d'Hiver, l'ensemble constituant un des musées les plus importants du monde (archéologie, arts décoratifs, riche galerie de peinture occidentale), exposant 60 000 pièces dans près de 1 000 salles. Il occupe un ensemble monumental de six bâtiments construits le long de la Neva aux XVIII^e et XIX^e siècles. En 1764 Catherine II de Russie commence à se constituer une collection privée de peintures en rachetant des milliers de tableaux dans toute l'Europe. Pour stocker ces tableaux elle fait construire le petit Ermitage puis le vieil Ermitage. Les tsars suivants ont poursuivi la politique d'agrandissement de la collection en la diversifiant à compter du début du XIX^e siècle. En 1852 une partie de la collection devient accessible au public. Le musée présente, à côté de nombreuses pièces de l'Antiquité, une collection d'œuvres d'art européen de la période classique qui compte parmi les plus belles au monde avec celles du musée du Louvre et du musée du Prado. La CP : p. 648.
25. **Falling Water** (1936-39, près de Bear Run, Pennsylvanie), [cité], Wright, Frank Lloyd. La CP : “la Casa de la Cascada”. Officiellement “maison Kauffmann” (du nom de ses propriétaires), mais elle est plus connue sous le nom de “maison sur la cascade”, en Pennsylvanie près de Bear Run. Wright (*voir ce nom*) est l'un des premiers à créer des encorbellements et des terrasses pour ouvrir la maison sur la nature, comme c'est le cas dans cette maison. L'environnement est au cœur de son architecture. La maison est construite sur un plateau en béton armé posé sur des rochers, au-dessus d'une cascade. Ses vérandas et terrasses s'avancent sur le vide et la nature sauvage. La roche est omniprésente à l'intérieur de la maison et les murs de soutènement sont en pierre. Elle est construite sur le principe de la circulation: de la lumière grâce aux baies vitrées; de l'eau grâce au torrent qui coule sous la maison. La CP : p. 437-38.
26. **Floridita, El** (1910, La Havane), [cité], Le Floridita est un des bars les plus célèbres de La Havane. C'est le berceau du daiquiri. Ernest Hemingway n'avait qu'à traverser la rue Obispo où il résidait en face dans l'hôtel Ambos Mundos (*voir Hôtel Unión*) pour se retrouver à son comptoir, comme l'y rencontrent les deux héros conduits par Teresa. La CP : p. 359.
27. **Fortaleza de los Tres Reyes del Morro** (fin XVI^e s., La Havane), [cité]. La CP : “con vista al Morro y a la Fortaleza de La Cabaña”. Forteresse de La Havane, moins imposante que La Cabaña (*voir ce nom*), mais qui commandait l'accès au port, et donc à la ville. Son vieux phare et son avancée en éperon sur la mer sont caractéristiques. La CP : p. 325, 380.
28. **Fortaleza San Carlos de la Cabaña** (vers 1763, La Havane), [cité]. La CP : “con vista al Morro y

a la Fortaleza de La Cabaña”. Forteresse de La Havane, construite par les Espagnols pour protéger La Havane des attaques. Les Anglais avaient pris la ville une année auparavant. C'est un vaste complexe militaire, construit en triangles et protégé d'épaisses murailles. Il pouvait héberger plus d'un millier de soldats et devint l'un des plus importants d'Amérique Latine. Après avoir servi de prison pendant les guerres d'indépendance puis pendant la Révolution, la forteresse est redevenue une caserne. Elle contient aujourd'hui le Museo del Che. Dans La CP, la forteresse est importante pour son traditionnel coup de canon quotidien à 9h du soir. La CP : p. 369, 380.

29. **Forteresse Pierre et Paul** (1703, Saint-Pétersbourg), [cité], Trezzini, Domenico. Grande forteresse de Saint-Pétersbourg. Elle contient plusieurs bâtiments dont la cathédrale Pierre-et-Paul, où tous les tsars depuis Pierre le Grand sont enterrés, la Monnaie nationale (encore en activité), le bastion Trubetskovo, la crypte grand-ducale et le musée municipal. La forteresse fut conçue par Domenico Trezzini et fondée par Pierre le Grand le 16 mai 1703 sur une petite île, Zayachii (*lièvre*), sur la Neva. Construite pendant la guerre du nord contre les Suédois, elle ne fut jamais nécessaire. Elle fut complétée un an plus tard par six bastions en terre et madriers, puis reconstruite en pierre de 1706 à 1740. La cathédrale fut bâtie de 1712 à 1733 et possède une tour de 123 m. avec cloche, coiffée par une coupole dorée et surmontée d'un ange, un des symboles de la ville. Dans La CP, la Forteresse est toujours associée au coup de canon sonné à midi battant tous les jours, mis en parallèle avec celui de la Forteresse de la Cabaña à La Havane. La CP : p. 292, 368, 647, 654.
30. **Goethe, maison de** (1703, Weimar), [cité], La CP : “el empaque burgués, acomodado, casi pomposo a pesar de la sencillez de su fachada, del cuerpo central de la casa de Goethe”, “la autosuficiencia, sólida y asentada, de la morada goethiana”. Construite en 1703 avec une façade baroque pour un commissaire de la Chambre ducale. En 1782, Goethe, évoluant au niveau ministériel et conseillé par Charlotte von Stein, s'y installe comme locataire. En 1794, il en devint le propriétaire, y habita et travailla jusqu'à la fin de ses jours (1832). Dans La CP, Enrique donne une description assez détaillée des différentes salles de cette maison devenue Musée. Il évoque aussi symboliquement le légendaire cri de Goethe (“*Mehr Licht!*”, “plus de lumière!”) juste avant de s'éteindre. La CP : p. 205, 206.
31. **Grande Loge de La Havane**, (1921, La Havane), [cité], La CP : “el Globo Terráqueo de la Gran Logia”. Siège de la Franc-maçonnerie cubaine, dont le grand maître tutélaire de légende est José Martí. Son bâtiment dans un style Art Déco austère est surmonté à son sommet d'un globe terrestre. La CP : p. 385.
32. **Hôtel Adlon** (1907, Berlin), [cité], Schinkel, Karl Friedrich. La CP : “era cerca del Hotel Adlon, precisamente, a donde había llegado yo”. Hôtel sur l'avenue fameuse Unter den Linden, dans le centre ville de Berlin, juste en face de la Porte de Brandebourg sur la Pariser Platz. L'un des plus célèbres hôtels de l'Europe entre les deux guerres qui a accueilli des célébrités dont Louise Brooks, Charlie Chaplin, Herbert Hoover, Joséphine Baker ou Marlene Dietrich. La CP : p. 201.
33. **Hotel Capri** (années 50, La Havane), [cité], La CP : « Y lo que, en el Hotel Capri, se abría tras de una fachada muy obscura, con algo de funeraria newyorquina, [...] era, en efecto, una suerte de enorme gruta roja », “aquel Hotel Capri que me era revelado en todo el esplendor de su estilo gángster”. Hôtel concurrent du Riviera, Calle 21, e/ Calle N y Calle O, également tenu alors par la mafia nord-américaine. La CP : p. 577, 579, 589.
34. **Hôtel Eléphant** (fin XVIIe s., Weimar), [cité], La CP : “nos alojamos -*¡of course!*- en el Hotel del Elefante”. Prestigieux hôtel de Weimar, inscrit dans une tradition vieille de plus de 300 ans. Il se trouve sur la place du marché (*Frauenplan*), à proximité du centre des congrès de Weimar et du Théâtre national allemand et de la *Taverne de l'Ours Noir* (*voir ce nom*). L'Éléphant a servi d'abord comme logis aux commerçants et négociants, puis il a évolué en un lieu de rencontre et d'accueil des poètes, artistes, intellectuels et des hommes politiques de toute l'Europe, contemporains de Bach, Goethe ou Wagner, qui admiraient son style. Thomas Mann lui a rendu, dans son roman *Lotte in Weimar*, un véritable hommage. Aujourd'hui, il associe éléments Art Nouveau et Bauhaus avec des œuvres d'art contemporain ornant les chambres et les parties communes, qui soulignent le caractère intemporel de cet hôtel. Dans La CP, Enrique et Hans descendent à cet hôtel, étape touristique obligée, lors de leur petit week-end à Weimar. La CP : p. 203, 205, 214.
35. **Hôtel Lutétia** (1910, Paris), [cité], Art Nouveau et Art Déco. La CP : “barroquismos cimeros, del Hotel Lutetia”. Hôtel de luxe, situé dans le 6e arrondissement de Paris, au 43-47, boulevard Raspail, à l'angle du boulevard Raspail et de la rue de Sèvres, en plein cœur de Saint-Germain-des-Prés. Remodelé Art Déco, il fut témoin du renouveau artistique de l'entre-deux-

guerres, accueillant de nombreux peintres et écrivains (Picasso, Matisse, André Gide, James Joyce, Samuel Beckett, Saint-Exupéry...). Joséphine Baker y résida. Albert Cohen y écrivit son chef-d'œuvre *Belle du Seigneur*. Réquisitionné par l'Abwehr, il devint un lieu sinistre de torture et, à la Libération, le centre d'accueil des déportés à leur retour des camps de concentration. Même les plus anodines, apparemment, des citations de Carpentier font sens et ici, historique et politique : Enrique aurait pu y chercher des nouvelles d'Ada si elle avait été une Juive française déportée, mais c'est en Allemagne qu'elle disparaît. Dans la phrase, il est associé au Palais Berlitz (voir ce nom) aussi de sinistre mémoire. On s'étonne que Carpentier l'annexe au Baroque architectural au moins par sa partie haute. La CP : p. 165.

36. **Hotel Riviera** (années 50, La Havane), [cité], La CP : “Aquí lo tienes: Hotel Riviera. Gran estilo Lucky Luciano...”. Grand hôtel moderne donnant sur la mer, situé au Vedado, près du Malecón, il a accueilli de nombreuses personnalités politiques et autres célébrités, comme Salvador Allende, Johnny Weismüller, Ginger Rogers, etc. C'est le grand building à l'américaine, tenu à l'époque par la mafia, ici Lucky Luciano. La CP : p. 576, 589.
37. **Hotel Unión** (1923, La Havane), [cité], La CP : “después de haber dejado nuestras maletas en el Hotel Unión de la ciudad vieja -habitado a menudo por Hemingway”. On ne trouve pas cet hôtel à La Havane, mais un du même nom à Cienfuegos. Est-ce une autre appellation de l'Hôtel Ambos Mundos où effectivement de 1932 à 1939 Ernest Hemingway occupa la chambre 511. Il y écrivit partie de *Pour qui sonne le glas*, nombre d'articles pour la revue *Esquire* avant de s'installer dans la propriété La Vigía à l'extrême sud-est de la ville. En tous les cas, il semble bien que ce soit cet hôtel puisque, dans le bar proche, "El Floridita" (*voir ce nom*), ils trouvent l'écrivain accoudé au comptoir. Vera et Enrique y résident en arrivant à La Havane. Décidément, nos héros ne logent et ne visitent que des hauts lieux de la culture... et du tourisme. La CP : p. 326, 359.
38. **Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús** (1914-1922, La Havane), [cité], Frère Gogorza Diendo. La CP : “la altísima flecha neogótica de la iglesia del Sagrado Corazón”. Mise en service en 1923 et administrée par les Jésuites, cette église de style néo-gothique avec sa façade de marbre et son clocher très effilé domine le quartier de “Centro Habana”. A l'intérieur, l'autel très décoré fut réalisé à Madrid avec des marbres, bronzes et incrustations par le père P. Granda. Dans l'entrée se trouve une sculpture du Sacré Cœur de Jésus. La CP : p. 385.
39. **Kazan, sanctuaire de** (Début, XIXe s., Saint-Petersbourg et Moscou, XVIIe et XIXe), [cité], Voronikhine, Andreï. Sa place à colonnades rappelle celle de Saint-Pierre de Rome, sur la Perspective Nevski. Mais à Moscou, il existe aussi la fameuse cathédrale de l'icône de Notre Dame de Kazan, aussi appelée cathédrale de Kazan, située sur la Place Rouge à Moscou, plus ancienne mais remaniée et restaurée au XIXe s. Vera évoque les sanctuaires et monuments de sa Russie natale. La CP : p. 633.
40. **Kremlin, Le** (à partir de 1366 jusqu'au XVII e s.), [cité]. Forteresse à l'origine, le Kremlin rassemble à l'intérieur de son enceinte extérieure, dominant la Place Rouge et la Moskova, des palais et des cathédrales. La CP : p. 633, 654, 661.
41. **Maison dite de Jacques Coeur** (1443 -1450, Bourges), [cité], La CP : “un remedo de la casa de Jacques Coeur”. Sise rue des Archives, 38 à 42 (selon le classement au Patrimoine), parce que Jacques Cœur y aurait habité. Imitation de sa *Grant'maison* de Bourges. Jacques Cœur (1400-1456), le Grand Argentier, fut à la fois Receveur des taxes sur le sel, Commissaire aux États du Languedoc, maître des Monnaies et Argentier du Roi. C'est au sommet de sa puissance que Jacques Cœur décide de faire construire un "Hôtel", appelé "La Grant' Maison", édifiée entre 1443 et 1450, à Bourges, le plus bel exemple d'architecture civile du XVe siècle. Il s'agit d'une copie, singée de l'original selon, sans doute, la mode "troubadour" du XIXe s. La CP : p. 165.
42. **Malecón** (début XX e et agrandissements jusqu'en 1950, La Havane), [cité], La CP : “sentado en el muro del Malecón”, “la vasta ensenada del Malecón, maravilla de La Habana”. Longue digue constituée d'un épais remblai et d'un parapet, longs de 7 km, qui protègent la ville des assauts de la mer. Le Malecón part du Castillo de la Punta, dans la vieille ville, et s'arrête au Castillo de la Chorrera, juste avant Miramar. La CP : p. 333, 580, 759.
43. **Musée Carnavalet, Le** (1548 -1560, Paris) [cité]. Agrandi par François Mansart dans les années 1650. La CP : “estoy en el Museo Carnavalet, ante la gran maqueta de la Bastilla que en su entrada se exhibe”. Musée historique de la Ville de Paris, dans le Marais. Il occupe l'ancien hôtel Carnavalet, des XVIe et XVIIe s. (sculptures de l'école de J. Goujon), et plusieurs bâtiments contigus. Archéologie ; reconstitutions d'intérieurs parisiens ; peintures, documents graphiques et objets divers ; fonds de l'époque révolutionnaire ; souvenirs de Mme de Sévigné qui l'habita. La CP : p. 262.

44. **Palacio (del marqués) Lombillo** (1730, La Havane), [cité], La CP : “los viejos palacios -de Lombillo, de Aldama, de Pedroso, de la Plaza de la Catedral”. Édifice de La Havane, avec double façade sur la Plaza de la Catedral (Habana Vieja) et sur la Calle Empedrado. Il abrite aujourd'hui le *Museo de la Educación*. La plaza de la catedral donne sur d'autres palais, hormis le *Palacio de Lombillo* explicitement cité (*voir ce nom*) : le *Palacio del marqués de Aguas Claras* (1751), avec un joli patio intérieur et fontaine, et qui abrite aujourd'hui le restaurant *El Patio*, et le *Palacio Luis Chacón* ou *Palacio de los Condes de Casa Bayona* (XVIIe s., réhabilité en 1720), aujourd'hui Museo de Arte Colonial. La CP : p. 339, 437, 447.
45. **Palacio de Aldama** (1840-44, La Havane), [cité], La CP : “el nardo ofrecido en los altos portales del Palacio de Aldama” ; “los viejos palacios -de Lombillo, de Aldama, de Pedroso, de la Plaza de la Catedral”. Édifice de La Havane, sur le Parque de la Fraternidad derrière le Capitolio, avenida de Bolívar y Máximo Gómez. Construit en 1840 dans un style néo-classique pour un riche Espagnol, Domingo de Aldama y Arréchaga, c'est une des plus anciennes demeures coloniales cubaines de l'époque, et il possède une intéressante façade. Le fils du propriétaire, Miguel, partisan de l'indépendance, dut émigrer aux Etats-Unis. Le palais fut mis à sac par le pouvoir espagnol en 1869. Converti en Manufacture de tabac au début du XXe siècle, le bâtiment fut affublé d'un troisième étage. Aujourd'hui, on y trouve l'*Instituto de la Historia del movimiento comunista y de la Revolución socialista*. Dans La CP, ce bâtiment fait partie des édifices qu'Enrique rêve de rénover avec ses idées esthétiques imprégnées du Bauhaus, de Le Corbusier et de Frank Lloyd Wright (*voir ces noms*). La CP : p. 327, 339, 438, 472.
46. **Palacio de la Nunciatura** (La Havane), [cité], La CP : “del Palacio de la Nunciatura con su patio de arecas dormidas”. Édifice colonial de La Havane. La CP : p. 392.
47. **Palacio de Oriente** (1738-1764, Madrid), [cité], Juvara, Filippo et son disciple Juan Bautista Sachetti, Ventura Rodríguez et Francesco Sabatini pour les jardins. Un incendie détruisit en 1734 l'ancien alcazar royal dans ce lieu et Philippe V, le premier Bourbon d'Espagne (né à Versailles en 1683, mort à Madrid en 1746), décida d'y faire édifier ce palais à la gloire de la continuité monarchique entre la dynastie éteinte des Habsbourg et la maison de Bourbon qui lui succédait. Il ne fut habité qu'à partir de 1764 par Charles III. C'est le plus grand palais royal occidental. Il renferme des collections d'œuvres d'art (musée d'organographie, porcelaines) prestigieuses dont une galerie de peintures du Greco, Rubens, Caravage, Velázquez, Tiepolo, Mengs, Goya... La CP : p. 323, 575.
48. **Palacio de Pedroso** (vers 1780, La Havane), [cité], La CP : “los viejos palacios -de Lombillo, de Aldama, de Pedroso, de la Plaza de la Catedral”. Édifice de La Havane, sur le Prado, face à la Avenida del Puerto. Il possède un balcon central de 32 mètres et c'est aujourd'hui le *Museo de la Artesanía*. La CP : p. 339, 437, 447.
49. **Palacio del Congreso [Palacio Federal legislativo ou Capitolio]** (1873, Caracas), [cité], Urdaneta, Luciano. La CP : “un Palacio del Congreso, ramplón y operático, cuya monumentalidad se constituía en admirable audacia en una ciudad donde muy pocas casas alcanzaban a tener dos pisos”. Le Capitolio ainsi nommé, est un édifice au style néo-classique inspiré de l'architecture française, face à la Place Bolívar. Enrique regrette même ce qu'il estime le mauvais goût, mais inventif, de cette architecture face à la banalisation moderne. La CP : p. 727.
50. **Palacio Presidencial** (vers 1913, La Havane), [cité]. Édifice de La Havane, sur El Refugio entre la rue Belgica et Le Prado, de style néo-baroque. Il devint la résidence des présidents de la République à partir de 1920. La décoration intérieure avait été confiée à la célèbre maison Tiffany de New York. Le 13 mars 1957, le palais présidentiel, avec le dictateur Batista, fut attaqué par les révolutionnaires. L'édifice abrite aujourd'hui le Museo de la Revolución. La CP : p. 465, 530, 555, 557-61, 566, 604.
51. **Palais Berlitz** (1932, Paris), [cité], Lemaesquier, Charles (1870-1972). La CP : « en torno al art-nouveau del inmueble Berlitz ». Durant l'Exposition Universelle de Paris en 1900, Berlitz présenta sa méthode. Elle remporte alors un vif succès et vaut à Berlitz de nombreuses récompenses. En 1907, il ouvre le Centre de Berlitz Opéra (qui devint plus tard le Palais Berlitz), dans le pâté de maison compris entre le Boulevard des Capucines, la Rue Louis le Grand, la Rue de la Michodière et la Rue de Hanovre. L'édifice est classé exactement Art Déco et non Art Nouveau comme le qualifie Carpentier, style dont il est contemporain (1932) mais il est vrai que l'hôtel Lutétia, construit pendant la période Art Nouveau (1910) est déjà Art Déco, le style des œuvres d'art n'ayant pas forcément des frontières chronologiques L'exposition *Le Juif et la France* y ouvrit ses portes le 6 septembre 1941, organisée par l'Institut d'étude des questions juives (IEQJ), association créée le 11 mai 1941

par des collaborateurs français, financée par les services de la Gestapo. La banderole immense qui pendait de la façade, représentant un juif barbu penché et posant son avide main crochue sur un globe terrestre, était de René Péron, célèbre affichiste de cinéma. *Voir aussi* Hôtel Lutétia. La CP : p. 165.

52. **Palais Garnier, Opéra de Paris** (1861-1875, Paris), [cité], Garnier, Charles. La CP : "El palacio de Garnier". Monument caractéristique de l'architecture dite éclectique et du style historiciste de la seconde moitié du XIXe siècle, mélange d'inspiration renaissante, classique, baroque. Il s'inscrit dans la continuité des transformations de Paris menées à bien par Napoléon III et le préfet Haussmann. La construction, plusieurs fois interrompue, dura de 1861 à 1875 mais la façade fut inaugurée à l'occasion de l'exposition universelle de 1867. Son style, laissa perplexe l'Impératrice Eugénie, ni Louis XIV, ni Louis XV, ni Louis XVI pour elle et Garnier lui répondit : " C'est du Napoléon III, Majesté." Étiquette qui lui est restée. "heme aquí, una noche, en una empinada localidad de "gallinero", asomada a la vasta hoya rojadorada de la Ópera de Charles Garnier," dit Vera qui vient voir danser La Argentina. La CP : p. 162, 678.
53. **Palais-Royal** (1633, Paris), [cité], Lemercier, Jacques, puis aménagements successifs. La CP : "pienso en los garitos del Palais-Royal". Ensemble monumental de Paris, près du Louvre. Le palais fut construit en 1633 par Lemercier pour Richelieu et nommé *Palais-Cardinal* jusqu'en 1643 quand il fut légué au roi. Celui-ci l'attribua en 1661 aux princes de la maison d'Orléans. Les bâtiments (dont une des annexes est le théâtre de la Comédie-Française) et les jardins ont fait l'objet de profondes modifications successives (P. Contant d'Ivry, V. Louis, Fontaine). En 1692, le régent Philippe II d'Orléans (fils de Monsieur) en hérite. Sous la Régence, il habita le Palais et y mena une vie de débauche avec ses « roués ». Les maisons de rapport à arcades qui entourent ces jardins datent de Philippe d'Orléans IV, futur Philippe-Égalité, qui le fit reconstruire après un incendie en 1773. La *galerie de Bois* du Palais-Royal fut longtemps un lieu de rendez-vous mondain, intellectuel et galant. Sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, le Palais-Royal fut le quartier général de la prostitution et du jeu. Le Conseil d'État, le Conseil constitutionnel et le ministère de la Culture y sont aujourd'hui installés. La CP : p. 262.
54. **Panteón Nacional** (1874, Caracas), [cité], Solano, José Gregorio. La CP : "lo que aún subsistía de la ciudad antigua: los altos donde se alzaba el Panteón Nacional". L'église de la Santísima Trinidad (1744), détruite par un tremblement de terre en 1812, étant trop lente à reconstruire, le Président Antonio Guzmán Blanco, décréta en 1874 de la convertir en Panthéon National, pour abriter les restes des grands hommes de la patrie. Le style en est étrangement néo-gothique peint en couleur pastel. Chaque année, le 5 juillet (Fête de l'Indépendance du Venezuela) le Président de la République dépose une gerbe aux héros de la patrie ensevelis dans ce monument, dont Bolívar le Libérateur. La CP : p. 607.
55. **Parthénon, Le** (de -447 à -432, Athènes), [cité]. Plans et sculptures de Phidias, architecte Ictinos et Callicratès entrepreneur. La CP : "el Partenón". Le modèle canonique de l'architecture classique. La CP : p. 165, 633.
56. **Plaza de Armas** (1584, La Havane), [cité], La CP : "plaza de la Capitanía General". Centre de la ville originelle, aménagée jusqu'au XVIIIe s. La CP : p. 380.
57. **Plaza de la Catedral** (1748, La Havane), [cité], La CP : "los viejos palacios -de Lombillo, de Aldama, de Pedroso, de la Plaza de la Catedral". Place de La Habana Vieja qui, comme son nom l'indique, se trouve devant la Cathédrale. Elle ouvre sur de nombreux palais coloniaux magnifiques dont Enrique parle ici: outre le *Palacio de Lombillo* explicitement cité (*voir ce nom*), on pense notamment au *Palacio del Marqués de Arcos*, qui fait l'angle avec la Calle Mercaderes. Bel édifice à arcades, typique de l'architecture coloniale, construit en 1741 pour le trésorier du roi, Diego de Peñalver Angulo y Calvo de la Puerta, qui en fit sa demeure. Ses descendants y vécurent jusqu'au XIXe siècle. Il possède de beaux vitraux en demi-lune (*medio puntos*), qui permettent de faire entrer la lumière tout en filtrant la chaleur. Il abrite aujourd'hui le *Taller experimental de Artes Gráficas* et une galerie d'art au rez-de-chaussée. La Plaza de la catedral donne encore sur d'autres palais : le *Palacio del marqués de Aguas Claras* (1751), avec un joli patio intérieur et fontaine, et qui abrite aujourd'hui le restaurant *El Patio*, et le *Palacio Luis Chacón* ou *Palacio de los Condes de Casa Bayona* (XVIIe s., réhabilité en 1720), aujourd'hui Museo de Arte Colonial. La CP : p. 339.
58. **Plaza de la Revolución** (1950, La Havane), [cité]. Les bâtiments sont de l'époque de Batista. Place de La Havane au sud du Vedado. Depuis 1959, cette vaste esplanade a connu toutes les grandes heures de l'Histoire cubaine, du lancement de la campagne d'alphabétisation à la cérémonie d'adieu à Che Guevara. C'est le lieu où Fidel Castro prononça ses longs discours

devant la foule. Au centre, le Monument à José Martí est une étrange pyramide de béton, construite sous Fulgencio Batista. Tout autour sont situés les bâtiments administratifs les plus importants: comité central du PC cubain, palais du Gouvernement, ministères (la façade du Ministère de l'Intérieur est ornée d'un gigantesque portrait du Che), Biblioteca Nacional José Martí et Théâtre. La CP : p. 715, 760.

59. **Plaza Vieja** (milieu du XVIe s., La Havane), [cité]. Place de La Havane (vieille ville). Construite au milieu du XVIe siècle, elle fut la première planification d'urbanisme planifiée lors de l'extension de la ville, et remplaça la Plaza de Armas confisquée par les militaires. Celle qu'on appelait alors Nueva Plaza fut un endroit prestigieux au XVIIe et XVIIIe siècles. Les nobles, les bourgeois aisés et les riches commerçants furent autorisés à y construire leurs résidences, dont il reste aujourd'hui les beaux palais coloniaux admirés par les touristes: portiques, loggias, façades ornementées, vitraux (*medio puntos*)... Les palais qui s'y trouvent sont: la *casa de los Condes de Jaruco* (1733), à l'angle de Muralla et San Ignacio, un des grands salons littéraires de La Havane au XIXe siècle, aujourd'hui galerie d'art; la *casa del Conde Lombillo*, la *casa de las Hermanas Cardenas* (fin XVIIIe), ancien abri de la Sociedad Filarmonica de La Havane, aujourd'hui *Centro de desarrollo de las artes visuales*; l'ancien collègue *Santo Angel* (fin XVIIIe s.), aujourd'hui restaurant; la *Cámara Oscura*, à l'angle de Brasil et Mercaderes: la *casa de Beatriz Pérez Borroto*, toute bleue, à arcades; le Museo de Naipes; le *Palacio Viena* (1906). La CP : p. 391, 462, 477, 498, 501, 504, 507, 511, 535, 537, 538, 547, 554, 555, 586, 588, 591, 617, 690.
60. **Quinta de las delicias, La** (1906, La Havane), [allusion], La CP : “sin olvidar la ocurrencia del Ilustre Tribuno que había alojado su querida bajo almenas medioevales”. Résidence de Rosalía Abreu à La Havane, forteresse à créneaux dans un style “néo-médiéval”. La CP : p. 177-78.
61. **Salle Pleyel** (1927, Paris), [cité], Auburtin, Jean-Marcel, mort en 1926 puis deux de ses collaborateurs, André Granet et Jean-Baptiste Mathon. La CP : “la austera y aséptica *Salle Pleyel* (maravilla de arquitectura moderna pero fallida en acústica”. De style Art Déco, elle est comme l'une des grandes salles de concert du XXe siècle. La CP : p. 321.
62. **Schiller, maison de** (Weimar), [cité], La CP : “contemplando a distancia, en vuelta de una esquina, las dos ventanitas bajo techo empinado de la buhardilla de Schiller”, “la casa de Schiller, algo obscura y melancólica”. Achetée en 1802 par Schiller parce qu'elle était proche de celle de Goethe, c'est là qu'il écrivit une bonne partie de son œuvre, dont *Guillaume Tell*. Il y mourut en 1805. Enrique, à deux reprises, souligne la modestie, l'humilité de la maison de Schiller par opposition à la grande demeure un peu pompeuse de Goethe. La CP : p. 205, 206.
63. **Schönbrunn, Château de** (1700-1746, Vienne), [cité], Fischer von Erlach, Joseph Emanuel, et Pacassi, Nicolas. La CP : “las ocurrencias de un jardinero caribe -anti-Le Nôtre, anti-Schönbrunn”. Résidence impériale, à Vienne. Après la victoire décisive sur les Turcs en 1683, l'empereur Léopold voulut posséder un palais aussi prestigieux que Versailles (*voir ce nom*). Il en trouvait l'espace à Schönbrunn. Johann Bernhard Fischer von Erlach lui soumit le projet d'un château sur la hauteur, vers lequel monteraient des jardins en terrasse, à partir d'une vaste entrée d'honneur, avec des grilles, des colonnes coiffées d'aigles colossales (1693). Mais le prudent souverain jugea l'entreprise trop dispendieuse, et l'architecte, inversant son plan, proposa d'établir en bas le château et d'aménager derrière lui un immense parc, jusqu'à la colline et au-delà. Le château, si proche de Vienne qu'il compte à présent comme un monument de la capitale, est aujourd'hui à la fois un musée, un palais de réception et le logement de nombreux fonctionnaires. Ses jardins, sur le modèle de ceux de Versailles sont l'image d'une nature goethéenne domestiquée, à l'opposé de l'exubérance baroque naturelle exaltée dans Los PP et La CP. La CP : p. 151.
64. **Synagogue de Tolède** (1180, Tolède), [cité], La CP : “con su increíble fachada inspirada en la sinagoga de Toledo”. Il s'agit du couvent des Ursulines de La Havane à l'extravagante façade. La CP : p. 332
65. **Taverne de l'Ours Noir (Schwarzen Bären)** (Weimar), [cité], La CP : “Comimos algo -¡tenía que ser!- en la Taberna del Oso Negro”. Vieux restaurant de Weimar, sur la place du marché (*Frauenplan*), près du célèbre Hôtel Eléphant (*voir ce nom*). Dans La CP, Enrique et Hans vont manger dans ce restaurant, autre étape touristique de leur week-end à Weimar. La CP : p. 203.
66. **Teatro Auditorium (aujourd'hui Teatro Amadeo Roldán)** (1928, La Havane), [cité]. Construit par la Sociedad Pro-Arte musical de La Havane, dans le Vedado (entre calle Calzada et D), le Teatro Auditorium devint « Amadeo Roldán » après la Révolution, en 1961. Il accueillit

longtemps les spectacles du Ballet Nacional de Cuba ainsi que de nombreuses tournées d'artistes internationaux (opéra, orchestre, ballet). Antonia Mercé, La Argentina, y dansa notamment en 1936, ainsi que les fameux Ballets russes de Monte-Carlo, la même année ! Carpentier ne pouvait que choisir ce lieu symbolique comme scène de présentation des spectacles de fin d'année de son héroïne Vera, dans La CP, ex-danseuse des Ballets russes, rappelons-le. Le théâtre fut détruit par un incendie en 1977, attribué à un sabotage de la CIA. Il fut reconstruit et inauguré en 1999, mais reste désormais malheureusement limité à une simple salle de concerts, sans possibilités scéniques élaborées. On y donne des concerts de musique de chambre, symphonique et contemporaine. C'est le siège de l'Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba depuis 1960 et le lieu permanent des rencontres internationales de guitare. [Source : Ahmed Piñeiro Fernández, « Teatro Amadeo Roldán : Réquiem por la danza », *Revolución y Cultura* n°95, janv.-avril 2000, La Havane, pp. 32-42). La CP : p. 403, 439, 501, 572.

67. **Teatro Colón** (1889-1904, Buenos Aires), [cité], Francisco Tamburini, puis, à sa mort Víctor Meano, son collaborateur. La CP : p. 137.
68. **Teatro Nacional** (La Havane), [cité], La CP : “De un *Teatro Nacional* donde la Incomparable, la única, había bailado durante varias temporadas”, “al inagotable Teatro Nacional, altivamente afirmado en su teratología de ornamentos inútiles en cuanto tuviese que ver con la adecuación del edificio”. Colisée moderne dans la Calle Paseo, près de la Plaza de la Revolución. La CP : p. 249, 333, 355.
69. **Teatro Principal de la comedia** (1921, La Havane), [cité]. C'est là que les cousines d'Enrique se délectent des pièces les plus piquantes et osées du théâtre français d'alors, qui scandalisent la Comtesse. La CP : p. 351.
70. **Teatro Principal de Valencia** (1774, 1832, 1854, Valence), [allusion]. C'est le théâtre où *Mariana Pineda* (voir ce titre dans l'Annexe Théâtre) de García Lorca fut donnée le 4 juillet 1937, dirigée par Manuel Altolaguirre, avec Carmen Antón dans le rôle de Mariana et non Margarita Xirgu comme le suggère Vera (La CP, p. 110) -elle l'avait joué à Barcelone- et Luis Cernuda dans le rôle de Don Pedro. Cf. Rita Gnutzmann, « *La consagración de la primavera : Historia y Ficción* », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 15, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1986, pp. 169-185, Julio Rodríguez Puértolas, La CP (éd. cit.), note 23, p. 111 et Rita De Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier...*, op. cit., pp. 245-46. Gnutzmann a rassemblé les éléments historiques de la représentation de 1937, bien que non relatée dans la série des quatre articles de Carpentier « España bajo las bombas » (La Havane, *Carteles*, 1937). Dans La CP, ce théâtre a une fonction symbolique importante (comme tous les autres du récit, rapportés à Vera, d'ailleurs), puisqu'il est son lieu de refuge vers lequel elle court s'abriter sous les bombardements de la Guerre Civile. C'est aussi le lieu où elle rencontre Enrique. La CP : p. 109.
71. **Teatro Real de Madrid** (1850-1868, Madrid), [cité]. La construction du théâtre fut ordonnée par la reine Isabelle II, d'où son nom, face au Palais royal d'Orient. Il fut inauguré le 19 novembre 1850 avec la représentation de *La Favorite* de Donizetti (voir ces noms, Annexe musique, compositeurs). Fermé en 1925 suite aux dégâts occasionnés par le percement du métro de Madrid. Rouvert en 1966 comme lieu de concert, d'importants travaux de rénovation entrepris au milieu des années 1990 lui ont rendu son rang parmi les plus célèbres opéras du monde. La CP : p. 245, 331.
72. **Teotihuacán (pyramides mexicaines)**, (IVe s. av. JC, Mexique). [cité]. La CP : “las pirámides de Teotihuacán”. Site archéologique du Mexique, au nord-est de Mexico. Imposants vestiges d'une métropole précolombienne fondée au IVe s. avant notre ère et dont l'apogée se situe à l'époque classique (250 - 650 apr. J.-C.). Le site est dominé par les deux grandes pyramides dites de la Lune et du Soleil, auxquelles s'ajoutent des pyramides plus petites, des temples et palais de cette période. Dans La CP, Enrique décrit le paysage “sculpté”, géométrique, des Hauts Plateaux mexicains comme s'il voyait le site de Teotihuacán, confondant œuvres sculptées par les anciens aztèques et les vraies montagnes. La CP : p. 153.
73. **Théâtre Alhambra** (1854, Londres), [cité]. Théâtre très populaire, détruit en 1936. Appelé aussi du nom de sa rue, *Odeon Leicester Square*. Dans La CP, c'est le théâtre où Vera fait ses débuts sur scène, avec un petit rôle dans *La Belle au bois dormant* montée par les Ballets Russes de Diaghilev. La CP : p. 662-665.
74. **Théâtre de Bayreuth** (1876, Bayreuth), [cité], Brückwald, Otto, plans adaptés de Gottfried Semper par Richard Wagner. La CP : “todo Romanticismo, con sus prolongaciones en las misas laicas de Bayreuth”. Théâtre construit pour la représentation des œuvres de R. Wagner, conçu par lui-même, encore révolutionnaire aujourd'hui : tout en bois facilitant la

propagation du son, orchestre invisible, d'où un grand confort pour les chanteurs; un festival d'opéras wagnériens s'y tient tous les ans depuis cette date. La CP : p. 167.

75. **Théâtre des Champs-Élysées** (1913, Paris), [cité], Van de Velde, Henry. La CP : “más un teatro grande -por lo menos, el de los Champs-Élysées- necesario para tal espectáculo” Théâtre parisien, avenue Montaigne, de style Art Déco et néo-classique. Il s'agit d'un clin d'oeil de Carpentier au lieu historique de création du *Sacre du printemps* qui fit scandale en 1913 : c'est logiquement le théâtre que souhaiterait Vera pour sa tournée parisienne projetée. La CP : p. 529.
76. **Théâtre Mariïnski (Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg)** (1860, Saint-Pétersbourg) [cité]. Théâtre principal de la ville (autrefois appelé aussi Kirov), de style néo-classique. Nommé Mariïnski (« de Marie ») en hommage à Maria Alexandrovna, épouse du Tsar Alexandre II. Il abrite une compagnie de ballet et d'opéra, et dut son prestige à la danse, surtout grâce aux chorégraphes de Marius Petipa à la fin du XIXe s. La CP : p. 230, 367, 521, 649, 653, 657.
77. **Théâtre Sarah Bernhardt** (1860 -1862, Paris), [cité], Davioud, Gabriel. Le Théâtre de la Ville (anciennement Sarah Bernhardt) a été dessiné par l'architecte Gabriel Davioud dans le cadre de la reconstruction de Paris faite par le baron Haussmann. Il fut édifié entre 1860 et 1862 sur le même plan que le théâtre du Châtelet qui lui fait face, en remplacement de l'ancienne salle du Théâtre-Historique du boulevard du Temple. Détruit par un incendie lors de la Commune, il est reconstruit à l'identique en 1874, sauf pour l'aménagement intérieur, et rebaptisé théâtre des Nations, avant de prendre le nom de l'actrice Sarah Bernhardt qui s'y produit à partir de 1899 et en sera de nombreuses années locataire. La CP : p. 375.
78. **Tiahuanaco, porte du soleil** (env. 200 av. J.C., Bolivie), [cité], La CP : “la Puerta Solar de Tiahuanaco”. Cité pré-incasique, en terre aymara bolivienne (au sud-est du Lac Titicaca), dont on situe l'existence entre 200 av. J.C. et 800 ap. J.C., que les Espagnols auraient déjà trouvée en ruines à leur arrivée sur le sol américain, et qui s'appelait originellement Tiwanaku (en Aymara) et non Tiahuanaco (quechua). La fameuse « Porte du soleil » est un monolithe sculpté avec des bas-reliefs représentant le Cycle Solaire Annuel, ensemble figuratif dont on pense que les idéogrammes constituent un système géométrique de mesure du temps. Dans La CP, Enrique tente de résumer l'histoire du continent américain par raccourcis, passant de cette cité incasique antique aux pyramides aztèques de Teotihuacan (*voir ce nom*), par exemple, où l'on trouve les sculptures du « Serpent à plumes » (« serpiente emplumada ») représentant le dieu Quetzalcoatl. La CP : p. 123.
79. **Tivoli (Les jardins de) de Copenhague** (1843), [cité]. Concepteur : Carstensen, Georg. La CP : “el Tivoli de Copenhague”. Parc d'attractions au cœur de Copenhague, comprenant de nombreuses attractions (montagnes russes, petits trains, marionnettes) mais aussi lieu d'expositions, de concerts, etc. Les jardins de Tivoli furent ouverts le 15 août 1843, ce qui en fait le deuxième plus ancien parc d'attractions du Danemark, après Bakken, le jardin des daims, ayant été conservé dans une forme proche des origines. Dans La CP, c'est l'un des topiques touristiques des capitales de l'Europe découverts par Gaspar grâce à sa trompette, qui lui a permis de voyager et de découvrir le monde. La CP : p. 219.
80. **Tombeau de Napoléon, Le (Eglise du Dôme des Invalides)** (Paris, 1842), [cité], Visconti, Louis Tullius Joachim. La CP : “la tumba de Napoleón”. Commandé en 1842 par le roi Louis-Philippe à l'architecte Visconti (1791-1853), qui fait réaliser sous le Dôme d'importantes transformations en perçant une immense excavation pour accueillir le tombeau. Le corps de l'Empereur Napoléon Ier, y est déposé le 2 avril 1861. Le tombeau, façonné dans des blocs de quartzite rouge, placé sur un socle de granit vert des Vosges, est cerné d'une couronne de lauriers et d'inscriptions rappelant les grandes victoires de l'Empire. Dans la galerie circulaire, une suite de bas-reliefs sculptés par Simart figurent les principales actions du règne. Au fond de la crypte, au-dessus de la dalle sous laquelle repose le Roi de Rome, est érigée une statue de l'Empereur portant les emblèmes impériaux. Dans La CP, c'est encore l'un des topiques touristiques des capitales de l'Europe découverts par Gaspar grâce à sa trompette, qui lui a permis de voyager et de découvrir le monde. La CP : p. 219.
81. **Tour de Londres, La** (XIe-XIIe s., Londres), [allusion], Gundulf, évêque de Rochester. La CP : “la Torre de Londres”. La Tour de Londres est officiellement appelée « *La forteresse et le palais de Sa Majesté, La tour de Londres* » (en anglais *The Tower of London*). Le dernier monarque qui y ait habité fut le roi Jacques Ier. La « tour Blanche », bâtiment carré avec des tourelles sur chaque angle qui lui donna son nom, se trouve au centre d'un complexe de plusieurs bâtiments sur la Tamise, qui servaient de forteresse, d'arsenal, de trésorerie, d'hôtel des Monnaies, de palais, de refuge et de prison (lieu d'exécution), surtout pour les prisonniers des plus hauts échelons de la société. Dans La CP, c'est aussi l'un des topiques touristiques

des capitales de l'Europe découverts par Gaspar grâce à sa trompette, qui lui a permis de voyager et de découvrir le monde. La CP : p. 219.

82. **Tour Eiffel, La** (1887-1889, Paris) [cité], Eiffel, Gustave. La tour Eiffel, de 300 mètres, est une tour de fer puddlé construite par Gustave Eiffel et ses collaborateurs pour l'exposition universelle de 1889. Situé à l'extrémité du Champ-de-Mars, en bordure de la Seine, ce monument parisien, est symbole de la France et de sa capitale. La CP : p. 633.
83. **Universidad Popular José Martí** (1728, fondation, édifice, XIXe s., La Havane), [cité]. Université principale de La Havane, construite sur une colline, où les Noirs et les métis ne furent admis qu'à partir de 1842. L'édifice actuel date du XXe siècle, dans un style néo-classique avec un escalier monumental et des colonnes corinthiennes surmontées d'un fronton triangulaire. Lieu emblématique de la lutte communiste étudiante, on érigea sur la place un monument à la mémoire de Julio Antonio Mella, fondateur de la Fédération des Etudiants Communistes, assassiné en 1929 par des mercenaires de Machado. La CP : p. 127, 129, 134, 137, 149, 176, 184, 220, 362, 370, 376, 379, 380, 382, 403, 442, 475, 558, 561.
84. **Université de Fribourg** (1475, Frisbourg-en-Brigau), [cité]. Fondée par l'archiduc Albert VI d'Autriche le 21 septembre 1457, fut la seconde université habsbourgeoise après celle de Vienne et devint le grand centre intellectuel de l'Autriche sous le nom latinisé d'Université Albertina. Ce prestigieux passé est sans doute suggéré par son nom pour évoquer le contemporain Martin Heidegger soumis à Hitler qui lui a donné le titre de "*Hörszserchen* (que lo erigia en "Führer" [sic] de la Universidad de Friburgo"). La CP : p. 325.
85. **Val-de-Grâce (Le)** (1621-1665, Paris), [cité], Mansart, François. La CP : « la inauguración del Val-de-Grâce ». Le Val-de-Grâce est une ancienne abbaye de Paris (V^e arrondissement), construite au XVII^e s. à la demande d'Anne d'Autriche (1621) d'après des plans de F. Mansart pour les bâtiments monastiques et l'église. Un dôme majestueux inspiré de celui de Saint-Pierre de Rome, dont la coupole est peinte par P. Mignard, surmonte la chapelle. L'ensemble fut transformé en hôpital d'instruction (1795) et en école du Service de santé (1850) des armées. La CP : p. 126.
86. **Versailles, château de** (1660-1682, Versailles), [allusion], Le Vau, d'Orbay, Mansart, Gabriel et Le Nôtre. La CP : "los jardines de Versailles", "las fuentes de Versailles". Extension d'un rendez-vous de chasse de Louis XIII, le palais royal, dû à la volonté de Louis XIV, a été construit à partir des années 1660 par Le Vau, D'Orbay, J. H. Mansart, puis J. A. Gabriel, et décoré initialement sous la direction de Le Brun. Il fut le foyer de l'art classique français, dans sa version la plus opulente (très discutable). Ses jardins à la française, avec leurs plates-bandes, leurs bosquets, leurs miroirs d'eau, leurs groupes de sculptures et plusieurs édifices, tels le temple de l'Amour, dessinés par Le Nôtre (*voir ce nom*), ont été enrichis de toute une statuaire élaborée sous la direction de Coyzevox et de Girardon. Dans La CP, le château est cité précisément et surtout pour ses jardins ("jardines", "fuentes"), paradigmatiques du jardin "à la française" et qui ont servi de modèle dans toute l'Europe, notamment pour le château de Schönbrunn à Vienne (*voir ce nom*). La CP : p. 134, 531, 633.
87. **Ville radiuse, La (1935)** [cité], Le Corbusier. La CP : "la Ciudad Radiante". Essai d'architecture de Le Corbusier, qui forge ce concept dès 1930, et le concrétisera à travers ses nombreux projets urbains et notamment, bien des années plus tard, dans l'Unité d'Habitation de Marseille, appelée *La Cité Radiuse* (1951). La CP : p. 362, 410.

II.1.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres d'architecture)

70. **Teatro Principal de Valencia** (1774, 1832, 1854, Valence), [allusion], La CP : p. 109.
78. **Tiahuanaco, porte du soleil** (env. 200 av. J.C., Bolivie), [cité], La CP : "la Puerta Solar de Tiahuanaco", p. 123.
6. **Calle 17, 502 (entre D y E)** (vers 1924-27, La Havane), [allusion], plans de Virad et Destugue, construction sous la direction d'Alberto Camacho. La CP : "la mansión de la Calle 17", p. 124, 148, 150, 222, 223, 343, 348, 454, 482, 506, 543, 553, 572, 590, 615, 709.
85. **Val-de-Grâce (Le)** (1621-1665, Paris), [cité], Mansart, François. La CP : « la inauguración del Val-de-Grâce », p. 126.

83. *Universidad Popular José Martí* (1728, fundación, edificio, XIXe s., La Havane), [citado], La CP : p. 127, 129, 134, 137, 149, 176, 184, 220, 362, 370, 376, 379, 380, 382, 403, 442, 475, 558, 561.
86. *Versailles, château de* (1660-1682, Versailles), [alusión], Le Vau, d'Orbay, Mansart, Gabriel et Le Nôtre. La CP : "los jardines de Versailles", "las fuentes de Versailles", p. 134, 531, 633.
67. *Teatro Colón* (1889-1904, Buenos Aires), [citado], Francisco Tamburini, luego, a su muerte Víctor Meano, su colaborador. La CP : p. 137.
63. *Schönbrunn, Château de* (1700-1746, Viena), [citado], Fischer von Erlach, Joseph Emmanuel, et Pacassi, Nicolas. La CP : "las ocurrencias de un jardinero caribe -anti-Le Nôtre, anti-Schönbrunn", p. 151.
72. *Teotihuacán (pirámides mexicanas)*, (IVe s. av. JC, México). [citado], "las pirámides de Teotihuacán", p. 153.
52. *Palais Garnier, Opéra de Paris* (1861-1875, París), [citado], Garnier, Charles. La CP : "El palacio de Garnier", p. 162, 678.
16. *Chambord, château de* (1519 -1547, Chambord), [citado], arquitecto desconocido pero influencia de L. da Vinci et de Domenico da Cortona. La CP : "un castillo a lo Chambord", p. 164.
55. *Parthénon, Le* (de -447 a -432, Atenas), [citado], Planos et esculturas de Fidias, arquitecto Ictinos et Callicrates emprendedor. La CP : "el Partenón", p. 165, 633.
41. *Maison dite de Jacques Coeur* (1443 -1450, Bourges), [citado], La CP : "un remedo de la casa de Jacques Coeur", p. 165.
35. *Hôtel Lutétia* (1910, París), [citado], Art Nouveau et Art Déco. La CP : "barroquismos cimeros, del Hotel Lutetia," p. 165.
51. *Palais Berlitz* (1932, París), [citado], Lemaire, Charles (1870-1972). La CP : « en torno al art-nouveau del inmueble Berlitz », p. 165.
3. *Bastille, La* (1370 -1383, París), [citado], Aubriot, Hugues. La CP : "donde el viajero era llevado de la Ceca de la Bastilla a la Meca de Notre-Dame", p. 165.
11. *Cathédrale Notre-Dame de Paris* (1163- 1345, París), [citado], La CP : "donde el viajero era llevado de la Ceca de la Bastilla a la Meca de Notre-Dame", p. 165.
74. *Théâtre de Bayreuth* (1876, Bayreuth), [citado], Brückwald, Otto, planos adaptados de Gottfried Semper por Richard Wagner. La CP : "todo Romanticismo, con sus prolongaciones en las misas laicas de Bayreuth", p. 167.
1. *Alcázar de la Cervecería tropical, El* (1915-18, La Havane), [citado], La CP : "el alcázar del Cerveceros Mayor, con su cúpula de nácar sobre piedra roja", p. 177.
60. *Quinta de las delicias, La* (1906, La Havane), [alusión], La CP : "sin olvidar la ocurrencia del Ilustre Tribuno que había alojado su querida bajo almenas medioevales", p. 177-78.
22. *Edificio Bacardí* (años 1930, La Havane), [citado], La CP : "el gigantesco juego de dominó anaranjado del Edificio Bacardí", p. 178.
21. *Dolce Dimora, La* (años 1930, La Havane), [alusión], La CP : "la *Dolce Dimora* del ministro fullero que, añorando su Italia natal, había alzado una maciza mansión florentina cerca del ámbito universitario", p. 178.
32. *Hôtel Adlon* (1907, Berlín), [citado], Schinkel, Karl Friedrich. La CP : "era cerca del Hotel Adlon, precisamente, a donde había llegado yo", p. 201.
34. *Hôtel Eléphant* (fin XVIIe s., Weimar), [citado], La CP : "nos alojamos -*joif course!*- en el Hotel del Elefante", p. 203, 205, 214.
65. *Taverne de l'Ours Noir (Schwarzen Bären)* (Weimar), [citado], La CP : "Comimos algo -¡tenía que ser!- en la Taberna del Oso Negro", p. 203.
23. *Eglise des Saints Pierre et Paul (Herderkirche)* (XVe s., Weimar), [citado], La CP : "nos asomamos a la iglesia de Herder", p. 204.
62. *Schiller, maison de* (Weimar), [citado], La CP : "contemplando a distancia, en vuelta de una esquina, las dos ventanitas bajo techo empinado de la buhardilla de Schiller", "la casa de Schiller, algo oscura y melancólica", p. 205, 206.
30. *Goethe, maison de* (1703, Weimar), [citado], La CP : "el empaque burgués, acomodado, casi

pomposo a pesar de la sencillez de su fachada, del cuerpo central de la casa de Goethe”, “la autosuficiencia, sólida y asentada, de la morada goethiana”, p. 205, 206.

80. *Tombeau de Napoléon, Le (Eglise du Dôme des Invalides)* (Paris, 1842), [cité], Visconti, Louis Tullius Joachim. La CP : “la tumba de Napoleón”, p. 219.
81. *Tour de Londres, La* (XIe-XIIe s., Londres), [allusion], Gundulf, évêque de Rochester. La CP : “la Torre de Londres”, p. 219.
79. *Tivoli (Les jardins de) de Copenhague* (1843), [cité]. Concepteur : Carstensen, Georg. La CP : “el Tivoli de Copenhague”, p. 219.
76. *Théâtre Mariinski (Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg)* (1860, Saint-Pétersbourg) [cité], La CP : p. 230, 367, 521, 649, 653, 657.
71. *Teatro Real de Madrid* (1850-1868, Madrid), [cité], La CP : p. 245, 331.
68. *Teatro Nacional* (La Havane), [cité], La CP : “De un *Teatro Nacional* donde la Incomparable, la única, había bailado durante varias temporadas”, “al inagotable Teatro Nacional, altivamente afirmado en su teratología de ornamentos inútiles en cuanto tuviese que ver con la adecuación del edificio”, p. 249, 333, 355.
43. *Musée Carnavalet, Le* (1548-1560, Paris) [cité], agrandi par François Mansart dans les années 1650. La CP : “estoy en el Museo Carnavalet, ante la gran maqueta de la Bastilla que en su entrada se exhibe”, p. 262.
53. *Palais-Royal* (1633, Paris), [cité], Lemercier, Jacques, puis aménagements successifs. La CP : “pienso en los garitos del Palais-Royal”, p. 262.
29. *Forteresse Pierre et Paul* (1703, Saint-Pétersbourg), [cité], Trezzini, Domenico, La CP : p. 292, 368, 647, 654.
12. *Cathédrale Saint-Alexandre Nevsky* (1861, Paris), [cité], La CP : p. 321.
9. *Cathédrale de la Dormition (ou de l'Assomption)* (1475 -1479, Moscou), [cité], Aristotile Fioravanti, La CP : p. 321.
61. *Salle Pleyel* (1927, Paris), [cité], Auburtin, Jean-Marcel, mort en 1926 puis deux de ses collaborateurs, André Granet et Jean-Baptiste Mathon. La CP : “la austera y aséptica *Salle Pleyel* (maravilla de arquitectura moderna pero fallida en acústica”, p. 321.
47. *Palacio de Oriente* (1738-1764, Madrid), [cité], Juvara, Filippo et son disciple Juan Bautista Sachetti, Ventura Rodríguez et Francesco Sabatini pou les jardins, La CP : p. 323, 575
27. *Fortaleza de los Tres Reyes del Morro* (fin XVIe s., La Havane), [cité], La CP : “con vista al Morro y a la Fortaleza de La Cabaña”, p. 325, 380.
84. *Université de Fribourg* (1475, Frisbourg-en-Brisgau), [cité], La CP : p. 325.
37. *Hotel Unión* (1923, La Havane), [cité], La CP : “después de haber dejado nuestras maletas en el *Hotel Unión* de la ciudad vieja -habitado a menudo por Hemingway”, p. 326, 359.
45. *Palacio de Aldama* (1840-44, La Havane), [cité], La CP : “el nardo ofrecido en los altos portales del Palacio de Aldama” ; “los viejos palacios -de Lombillo, de Aldama, de Pedroso, de la Plaza de la Catedral”, p. 327, 339, 438, 472.
20. *Convento de las monjas Ursulinas* (XVII e s., La Havane), [cité], La CP : “el edificio de las monjas Ursulinas”, p. 332.
64. *Synagogue de Tolède* (1180, Tolède), [cité], La CP : “con su increíble fachada inspirada en la sinagoga de Toledo”, p. 332.
42. *Malecón* (début XX e et agrandissements jusqu'en 1950, La Havane), [cité], La CP : “sentado en el muro del Malecón”, “la vasta ensenada del Malecón, maravilla de La Habana”, p. 333, 580, 759.
7. *Catedral San Cristóbal de La Habana*, (vers 1748-1787, La Havane), [cité], La CP : “la mole de piedra de la Catedral”, p. 339, 392, 537.
44. *Palacio (del marqués) Lombillo* (1730, La Havane), [cité], La CP : “los viejos palacios -de Lombillo, de Aldama, de Pedroso, de la Plaza de la Catedral”, p. 339, 437, 447.
48. *Palacio de Pedroso* (vers 1780, La Havane), [cité], La CP : “los viejos palacios -de Lombillo, de Aldama, de Pedroso, de la Plaza de la Catedral”, p. 339, 437, 447.
57. *Plaza de la Catedral* (1748, La Havane), [cité], La CP : “los viejos palacios -de Lombillo, de

- Aldama, de Pedroso, de la Plaza de la Catedral”, p. 339.
69. *Teatro Principal de la comedia* (1921, La Havane), [cit ], La CP : p. 351.
26. *Floridita, El* (1910, La Havane), [cit ], La CP : p. 359.
5. *Café des deux Magots, Le* (1873, Paris), [cit ], La CP : p. 359.
87. *Ville radiuse, La (1935)* [cit ], Le Corbusier. La CP : “la Ciudad Radiante”, p. 362, 410.
28. *Fortaleza San Carlos de la Cabaña* (vers 1763, La Havane), [cit ], La CP : “con vista al Morro y a la Fortaleza de La Cabaña”, p. 369, 380.
77. *Th atre Sarah Bernhardt* (1860 -1862, Paris), [cit ], Davioud, Gabriel. La CP : p. 375.
56. *Plaza de Armas* (1584, La Havane), [cit ], La CP : “plaza de la Capitanía General”, p. 380.
31. *Grande Loge de La Havane*, (1921, La Havane), [cit ], La CP : “el Globo Terráqueo de la Gran Logia”, p. 385.
38. *Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús* (1914-1922, La Havane), [cité], Frère Gogorza Diendo. La CP : “la altísima flecha neog tica de la iglesia del Sagrado Corazón”, p. 385.
59. *Plaza Vieja* (milieu du XVIe s., La Havane), [cité], La CP : p. 391, 462, 477, 498, 501, 504, 507, 511, 535, 537, 538, 547, 554, 555, 586, 588, 591, 617, 690.
46. *Palacio de la Nunciatura* (La Havane), [cit ], La CP : “del Palacio de la Nunciatura con su patio de arecas dormidas”, p. 392.
14. *Cathédrale Saint-Paul* (1675-1710), Londres), [cit ], Wren, Christopher, La CP : “los bombardeos a Londres, cuya catedral de San Pablo había visto el mundo arder”, p. 400.
66. *Teatro Auditorium (aujourd'hui Teatro Amadeo Roldán)* (1922, La Havane), [cit ], La CP : p. 403, 439, 501, 572.
8. *Cathédrale de Chartres* (XIIIe s., Chartes), [cit ], La CP : p. 427.
25. *Falling Water* (1936-39, près de Bear Run, Pennsylvannie), [cit ], Wright, Frank Lloyd, La CP : “la Casa de la Cascada”, p. 437-38.
2. *Basilique Saint-Pierre* (1506- 1626, Rome), [cit ], La CP : “estarán en Roma donde, frente a la cúpula de San Pedro, entre las columnatas del Bernini”, “la civilización del *chewing gum* hace su entrada triunfal en la Capilla Sixtina”, p. 441.
19. *Colonnade de la Basilique Saint-Pierre* (vers 1657-1666, Rome), [cit ], Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit Le), La CP : “estarán en Roma donde, frente a la cúpula de San Pedro, entre las columnatas del Bernini”, p. 441.
10. *Cathédrale de Rouen* (1145-1250), Rouen), [cit ], La CP : p. 441.
50. *Palacio Presidencial* (vers 1913, La Havane), [cit ], La CP : p. 465, 530, 555, 557-61, 566, 604.
15. *Cathédrale Sainte Sophie de Kiev* (1037, 1740, Kiev), [cit ], La CP : p. 486.
75. *Th atre des Champs-Elysées* (1913, Paris), [cit ], Van de Velde, Henry, La CP : “más un teatro grande -por lo menos, el de los Champs-Elysées- necesario para tal espectáculo”, p. 529.
4. *Buckingham Palace* (1703, 1826, Londres), [cit ], Winde, William, Nash John. La CP : p. 531,
36. *Hotel Riviera* (a n es 50, La Havane), [cit ], La CP : “Aquí lo tienes: Hotel Riviera. Gran estilo Lucky Luciano...”, p. 576, 589.
33. *Hotel Capri* (a n es 50, La Havane), [cit ], La CP : « Y lo que, en el Hotel Capri, se abría tras de una fachada muy obscura, con algo de funeraria newyorquina, [...] era, en efecto, una suerte de enorme gruta roja », “aquel Hotel Capri que me era revelado en todo el esplendor de su estilo gángster”, p. 577, 579, 589.
54. *Panteón Nacional* (1874, Caracas), [cit ], Solano, José Gregorio, La CP : “lo que aún subsistía de la ciudad antigua: los altos donde se alzaba el Panteón Nacional”, p. 607.
17. *Ciudad Universitaria de Caracas* (1944-1979, Caracas), [cit ], Villanueva, Carlos Raúl, La CP : p. 615.
18. *Collège Smolny* (1806-08, Saint-Pétersbourg), Quarenghi, Giacomo. La CP : “calcado sobre el modelo del de Smolny de Petrogrado”, p. 629.
40. *Kremlin, Le* (  partir de 1366 jusqu'au XVII e s.) [cit ], La CP : p. 633, 654, 661.

39. **Kazan, sanctuaire** (Début, XIXe s., Saint-Petersbourg et Moscou, XVIIe et XIXe), [cité], Voronikhine, Andreï. La CP : p. 633.
82. **Tour Eiffel, La** (1887-1889, Paris) [cité], Eiffel, Gustave. La CP : p. 633.
13. **Cathédrale Saint-Isaac** (XIXe s., Saint-Petersbourg), [cité], Ricard de Montferrand, Auguste, La CP : “y San Isaac, cuya catedral de columnas rojas, monolíticas, de proporciones casi egipcias, son de una aplastante majestad”, p. 648, 656.
24. **Ermitage, Musée de l'** (1754-1762, Saint-Petersbourg) [cité], architectes italiens, La CP : « lo que más me llama la atención, en el Ermitage [...]”, p. 648.
73. **Théâtre Alhambra** (1854, Londres), [cité], La CP : p. 662-665.
58. **Plaza de la Revolución** (1950, La Havane), [cité], Les bâtiments sont de l'époque de Batista. La CP : p. 715, 760.
49. **Palacio del Congreso [Palacio Federal legislativo ou Capitolio]** (1873, Caracas), [cité], Urdaneta, Luciano, La CP : “un Palacio del Congreso, ramplón y operático, cuya monumentalidad se constituía en admirable audacia en una ciudad donde muy pocas casas alcanzaban a tener dos pisos”, p. 727.

Annexe II.2. Les Arts Plastiques dans La CP (Peinture, Sculpture, Arts graphiques, Photographie)

Annexe II.2.1. Noms des arts plastiques

1. **ARP, Hans (ou Jean)** (1886-1966). Sculpteur, peintre et poète français. Cofondateur de Dada à Zurich et à Cologne, il épousa en 1921 Sophie Taeuber (1889 - 1943), le peintre abstrait suisse, s'installa en 1926 à Meudon et conjugua désormais surréalisme et abstraction dans ses reliefs polychromes et ses rondes-bosses. Sculpteur de l'art abstrait, il est associé à Léger, Calder, etc. dans La CP: sa sculpture *Pastor de Nubes* est citée, sur le campus de Ciudad Universitaria à Caracas. La CP : p. 615.
2. **BAKST, Léon** (1866-1924). Peintre, dessinateur et décorateur russe. Il étudie la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg et signe ses premières réalisations au Mariinski pour M. Petipa et N. et S. Legat. Il collabore avec M. Fokine dès ses premières créations au théâtre impérial en 1907 (*Eunice* –inspirée de la danse d'I. Duncan–, *Danse au flambeau, les Sylphides*) et pour celles que celui-ci signe au dehors pour A. Pavlova (*la Mort du cygne*, 1907) ou I. Rubinstein (*Salomé*, 1908). Cofondateur, avec S. de Diaghilev, de *Mir Iskousstva* [*le Monde de l'art*], revue autour de laquelle se forme un cercle d'artistes russes qui prônent la recherche de procédés figuratifs nouveaux, il devient, avec A. Benois (*voir ce nom*), le collaborateur privilégié des Ballets russes, notamment pour *Carnaval, Schéhérazade, l'Oiseau de feu*. Ses scénographies, qui allient tempérament russe, sensualité orientale et style égyptien, contribuent ainsi au succès des premières saisons russes à Paris en 1909 et 1910. Mais il sait également dessiner un univers familier (*le Spectre de la rose*, 1911) ou atteindre le dépouillement (*l'Après-midi d'un faune*, 1912). Sa dernière collaboration avec les Ballets russes est leur somptueuse production de *la Belle au bois dormant* (1921), pour laquelle il est cité dans La CP (*Voir Annexe Danse*). La CP : p. 663, 666, 673.
3. **BENLLIURE y GIL, Mariano** (1862-1947). Sculpteur et peintre espagnol. Il réalise vers l'âge de 14 ans son premier groupe sculptural en cire, *Cogida de un picador*. Il obtient avec son portrait du peintre *Ribera* la première médaille de l'Exposition des Beaux-arts de Madrid. Il se forme à l'Academia de San Carlos et de San Fernando. Il part s'installer à Rome en 1890 pour étudier les classiques italiens. Il y est nommé directeur de l'Academia Española en 1901, puis, de retour en Espagne, directeur général des Beaux-arts et directeur du Museo de Arte Moderno. Son style réaliste et anecdotique lui valut une grande popularité. Dans La CP, il est cité pour une de ses sculptures tauromachiques, *Picador* (*voir ce titre*). La CP : p. 543.
4. **BENOIS, Alexandre** (1870-1960). Peintre, décorateur et critique d'art russe. Issu d'une famille d'ascendance française, fils d'un architecte à la cour de Saint-Petersbourg, il étudie le droit et la peinture. Principal animateur, avec S. de Diaghilev et L. Bakst, de la revue *Mir Iskousstva* [*le Monde de l'art*], il est l'auteur des décors de *Sylvia* pour le Mariinski en 1901. En 1907, il collabore avec M. Fokine au Mariinski (*le Pavillon d'Armide*). Associé à la lutte contre le conformisme qui règne alors dans les théâtres impériaux, il devient un membre éminent des Ballets russes dès leur fondation, faisant profiter la troupe de son expérience déjà confirmée. De 1918 à 1926, Benois dirige la galerie de l'Ermitage, puis s'installe définitivement à Paris, où il collabore, au sein de la compagnie d'I. Rubinstein, avec B. Nijinska (pour *Boléro*, notamment, en 1928 sur la musique de Ravel). Récusant les « professionnels de la décoration théâtrale », c'est en tant que peintre qu'il affirme sa présence au sein des Ballets russes. A ce titre, il revendique la responsabilité d'ordonner les grandes lignes de la danse en créant le cadre dans lequel elle prend place. Libérée d'une fidélité historique scrupuleuse, sa scénographie se rapproche de la nouvelle peinture. Se refusant à distraire l'œil par mille petits détails, il fait appel, pour ses décors et costumes conçus comme complémentaires, à la plus large palette de couleurs, mais il en simplifie les alliances pour parvenir à de véritables poèmes plastiques. Il obtient son plus grand succès avec *Petrouchka* (1911), ballet qui restera son « enfant chéri ». Il n'est cité dans La CP que pour ses décors du *Pavillon d'Armide* (Mariinski, 1907, chor. M. Fokine), empruntés par Diaghilev pour sa production *Le Mariage d'Aurore*. La CP : p. 673.

5. **BERRUGUETE, Pedro GONZÁLEZ** (1450-1504). Peintre espagnol. Né à Paredes de Nava vers 1450. Il participe en 1474 à la décoration du *studiolo* d'un puissant mécène, le duc Frédéric de Montefeltre à Urbino où il se fait connaître sous le nom de « Pietro Spagnolo » en peignant avec Melozzo da Forlì les panneaux des « hommes célèbres » dont plusieurs se trouvent au Louvre. On pense qu'à Urbino il côtoya Piero della Francesca et le Flamand Juste de Gand. De retour en Espagne vers 1482, il exécute pour le cloître de la cathédrale de Tolède des fresques qui furent détruites par la suite. De 1499 à 1504, année de sa mort, il réalise des commandes pour le couvent dominicain de Santo Tomás et le maître-autel de la cathédrale d'Avila. Dans son œuvre, se conjuguent l'influence du réalisme flamand découvert pendant sa formation castillane et les leçons de la manière italienne apprise à Urbino. Dans La CP, il est cité pour le retable *Auto de fe presidido por Santo Tomás de Guzmán* (voir ce titre) conservé au Prado. La CP : p. 198, 236.

6. **BLAKE, William** (1757-1827). Poète, peintre et graveur anglais. Sensible, comme Füssli et Flaxman, aux stimulations d'un climat culturel qui liait étroitement le mythe classiciste du XVIII^e s. et les ferments préromantiques, Blake fut un poète d'un potentiel innovateur exceptionnel et d'une grande intensité visionnaire. Il illustra lui-même ses livres, appliquant de nouvelles techniques de gravures et d'estampe (estampes en couleurs à l'aquarelle ou miniatures gravées, en anglais *illuminated printing*). Pour Blake, le livre devait être semblable au manuscrit enluminé du Moyen Âge, avec un texte et des illustrations intimement liés. Il concevait et dessinait en effet la page entière, titre et textes compris, tels ses poèmes lyriques et épiques *Le chant de l'Innocence* (1789), *le Mariage du Ciel et de l'Enfer* (1793), *les Chants de l'Expérience* (1794) et de nombreux autres ouvrages de poésie. Ses textes illustrés unissent l'émerveillement naïf et l'invention d'une mythologie qui renvoie à la fois à la Révolution française et à une métaphysique personnelle. Dans La CP, il est évoqué, par association avec les ciels irisés de La Havane au soleil couchant, pour ses tableaux où figurent des ciels aux couleurs d'arc-en-ciel, comme dans *Albion Rose* (voir ce titre) et ses illustrations à l'aquarelle de la *Divine Comédie* de Dante (éditée vers 1824-27). La CP : p. 335.

7. **BOSH, Hieronymus, dit Jérôme** [en esp. : **Jerónimo Bosco**] (v. 1450-1516). Peintre flamand. Il a traité des sujets religieux ou populaires avec un symbolisme étrange et une imagination hors de pair, servis par une haute qualité picturale (*le Jardin des délices*, Prado ; *la Tentation de saint Antoine*, triptyque, Lisbonne). Dans La CP, il est cité pour le 3^e volet du Triptyque *le Jardin des Délices, L'Enfer musical* (voir ce titre). La CP : p. 168.

8. **BRANCUSI, Constantin** (1876-1957). Sculpteur roumain. Sculpteur roumain de l'école de Paris. Il a recherché une essence symbolique de la forme (*la Muse endormie, l'Oiseau dans l'espace*, diverses versions), mais aussi renoué avec une veine fruste, archaïque (*le Baiser*) ; ses *Colonnes sans fin* semblent minimalistes avant la lettre. L'atelier parisien de l'artiste est reconstitué à côté du Centre G.-Pompidou. La CP : p. 166.

9. **BRAQUE, Georges** (1882-1963). Peintre français. A Paris à partir de 1900, ses premiers tableaux sont des paysages impressionnistes aux couleurs sombres. A partir de 1904, il s'oriente vers le Fauvisme, mais la découverte de Cézanne (1907) et la rencontre avec Picasso conduisent Braque sur la voie du cubisme. Il privilégie la nature morte et introduit, en 1911, des éléments nouveaux tels que les lettres de l'alphabet, des clous, des trompe-l'oeil. Il crée également les premières « sculptures-constructions-cubistes » en 1912, mais c'est l'utilisation du papier collé puis du collage qui lui permettront de retrouver une gamme plus colorée que lors du cubisme analytique des débuts, et de dissocier couleur et forme, avec une richesse inventive extraordinaire. Dans La CP, le peintre n'est jamais cité sans ses compagnons Picasso et Gris, maîtres du cubisme comme lui. La CP : p. 147, 148, 159, 505, 537, 614.

10. **BREKER, Arno** (1900-1991). Sculpteur allemand officiel du parti nazi, il a entretenu des rapports personnels avec Albert Speer et Adolf Hitler. Ses œuvres sont emblématiques de l'art nazi et de l'art fasciste en général, moderniste avec des influences maniéristes et expressionnistes. Les sculptures de Breker établissent les normes de ce mouvement : carrures imposantes, poses inspirées censées exprimer la force de la « race aryenne » et du parti, adaptations de mythes et représentations de héros allemands, dimensions souvent monumentales. Dans La CP, il est cité comme artiste du régime nazi dont Cocteau parraine une exposition après la libération de Paris. La CP : p. 442.

11. **BRUEGEL ou BREUGHEL (l'Ancien), Pieter I** (v. 1525-1569). Peintre flamand. Fixé à Bruxelles en 1563, il est l'auteur de scènes inspirées du folklore brabançon (*les Proverbes*, Berlin ; *Margot l'Enragée*, Anvers), aussi célèbres que ses paysages rustiques (*les Chasseurs dans la neige*) ou historiques (*le Dénombrement de Bethléem*, Bruxelles), toutes œuvres d'une haute qualité picturale. Dans La CP, deux œuvres célèbres de Bruegel (Carpentier écrit

BRUEGHEL en espagnol) sont citées : *Le Triomphe de la mort* et *Margot la Folle [Dulle Griet]* (voir ces titres). La CP : p. 243, 278, 449

12. **CALDER, Alexandre (dit Sandy CALDER)** (1898-1976). Sculpteur américain. Après s'être formé à New York, il réalise plusieurs séjours à Paris à partir de 1927, et y présente son *Cirque* miniature composé de personnages et d'animaux articulés en fil de fer. Il se lie d'amitié avec Léger, Miró, Van Doesburg et Mondrian. Il se dirige vers l'abstraction et crée dans les années 30 des constructions suspendues mises en mouvement par l'action naturelle de l'air, que Duchamp appellera « mobiles ». Parallèlement, il crée aussi des « stables » (baptisés ainsi par J. Arp), fortement ancrés dans le sol (tel que *Bouclier*, 1949, M.N.A.M, Paris). Il relie également les deux principes et réalisera des “mobiles-stables”. Dans La CP, les œuvres citées sont : *La Fontaine de Mercure* (pour le Pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris en 1937, placée juste devant le *Guernica* de Picasso, d'où le rapprochement dans la référence et pour un motif d'engagement similaire: hommage à la ville d'Almacén, Castilla-La-Mancha, principal fournisseur de mercure au monde (60% de la production mondiale), assiégée par les troupes de Franco en 1937) ; un “stable”, les *Nuages acoustiques* ou *Soucoupes volantes* (1952), dans le campus de la Ciudad Universitaria de Caracas (ces deux œuvres forment un tout cohérent avec les thèses esthétiques de la CP) ; *Cirque* composé de personnages et marionnettes articulés. La CP : p. 104, 406, 407, 615, 694.
13. **CARON, Antoine** (v.1521-1599). Peintre et décorateur français. Artiste de cour de Catherine de Médicis, il acquit sur le chantier de Fontainebleau son style italianisant, s'exprimant dans un langage raffiné et fantastique, riche de complexes références aux événements contemporains. Ses œuvres évoquent en de savantes allégories la cour des Valois et les Guerres de Religion qui déchirent alors la France : dans *Les Massacres des Triumvirats* (Louvre), deux thèmes chers aux maniéristes sont admirablement traités, la cruauté et le fantastique. Caron, qui, en 1561, a quitté l'équipe des artistes travaillant pour Fontainebleau, donne des projets pour des fêtes et entrées royales : 1572, fêtes du mariage du roi de Navarre, le futur Henri IV ; 1573, entrée d'Henri III à Paris. D'autres œuvres, peintures, dessins, cartons de tapisseries, sont attribuées à Caron : *La Sibylle de Tibur* (Louvre), peinture où l'on retrouve le goût de l'artiste pour les architectures fantastiques ; *Le Triomphe de l'Hiver* (collection particulière, Paris), d'une série consacrée aux quatre saisons, et qui évoque les fêtes que donnait Catherine de Médicis. On retrouve dans ses tableaux les plus connus l'évocation de Carpentier dans La CP, des “places publiques ornées de monuments prodigieux” : *Les Massacres des Triumvirats* (1566), *Arrestation et supplice de Thomas More* (voir ce titre), ou *La Sibylle de Tibur*. Dans La CP, Caron figure parmi les exemples des grands peintres qui satisfont la Vera esthète en offrant une variété de scènes qui lui permettent de s'isoler du Réel. La CP : p. 471.
14. **CARPEAUX, Jean-Baptiste** (1827-1875). Sculpteur et peintre français. Né à Valenciennes, il y reçut une première formation avant de rejoindre Paris, où il étudia à l'Ecole des Beaux-Arts. Cet homme farouchement indépendant, qui ne supportait pas les contraintes académiques, livra au terme de son passage très conflictuel à l'Académie de France à Rome *Ugolin et ses enfants* (1859), groupe très controversé qui lui assura une immédiate notoriété. Dans La CP, il est évoqué pour sa sculpture *La Danse* (1869-70, Paris, façade de l'Opéra Garnier, voir ce titre). La CP : p. 162, 562.
15. **CÉZANNE, Paul** (1839-1906). Peintre français. Fils d'un banquier, il fit ses études à Aix-en-Provence, sa ville natale, et se lia d'amitié avec Emile Zola. Après des études de droit, il travailla dans la banque paternelle jusqu'en 1862 tout en envoyant ses tableaux aux salons parisiens, qui furent toujours refusés. Manifestant un violent désaccord avec la culture artistique officielle et ses structures, il fréquenta les futurs peintres impressionnistes, en particulier Pissarro, qui devint son ami. Il fut très stimulé par les recherches de ce dernier sur le chromatisme et la construction. Il reprit souvent les mêmes thèmes, vues de l'Estaque, natures mortes, et surtout la Montagne Sainte-Victoire. Dans La CP, ses pommes restent le modèle pour toutes les avant-gardes qui suivent et qui repensent la nature morte: cubisme, purisme... La CP : p. 341, 526.
16. **CHAGALL, Marc** (1887-1985). Peintre français d'origine russe. Issu d'une modeste famille juive, il étudie à Saint-Petersbourg avec Léon Bakst. Il fait un premier voyage à Paris en 1910, où il se lie avec les intellectuels d'avant-garde. En 1917, il adhère à la Révolution avec un enthousiasme messianique et est nommé commissaire des Beaux-arts à Vitebsk (1918). Il rejoint Moscou en 1919, où il peint des natures mortes peuplées de fleurs et de personnages. A cette époque, le thème symbolique de la crucifixion domine dans sa peinture, ainsi que celui de l'ange. Dans la seconde moitié des années quarante, il s'installe en Provence, et se met à travailler la céramique et la sculpture, ainsi qu'à peindre de grandes œuvres monumentales intégrées dans l'espace architectural: les vitraux pour la cathédrale de Metz et

la décoration pour l'Opéra de Paris-Garnier, puis de celui de New York. La fantaisie poétique de Chagall est caractérisée, tout au long de sa production, par certaines constantes psychologiques et figuratives: la famille, le pays d'origine, la vie des paysans dans la terre russe, les rêves de jeunesse, le rite et la tradition hébraïques. Il a toujours revisité ces thèmes à travers une transfiguration lyrique du souvenir et de la mémoire qui confère à son récit un caractère de fable. Il est intéressant de constater que c'est Vera, émigrée russe, qui cite Chagall pour décrire des scènes de La Havane, où elle vit désormais: en particulier "les fiancées" qui pavanent aux fenêtres. L'atmosphère poétique des tableaux de Chagall ainsi que ses origines russes confère à la référence un caractère assez nostalgique, en lien avec les racines natales. Voir le titre *Les Mariés*. La CP : p. 336.

17. **CHARDIN, Jean-Baptiste Siméon** (1699-1779). Peintre français. Auteur de natures mortes et de scènes de genre (au Louvre : *le Bénédicité, la Pourvoyeuse*, etc.), il traduit en technicien hors pair l'intensité de « vie silencieuse » du sujet choisi. En 1728, il fut reçu à l'Académie comme "peintre d'animaux et de fruits", présentant de grandes natures mortes (*La Raie et le Buffet*, Paris, Louvre), où l'on trouve déjà cette force de vérité dans le rendu des aspects quotidiens de la réalité qui restera un des aspects essentiels de son art. Allusion à ses natures mortes ("legumbre", "bodegones") à deux reprises, peut-être une réminiscence de Proust et ses éloges sur le peintre. La CP : p. 148, 526.

18. **CRANACH l'Ancien, Lucas** (1472-1553). Peintre et graveur allemand. En 1498, il se rendit à Vienne où il peignit ses premières peintures connues (portraits, peintures religieuses). Appelé à Wittenberg en 1505, Cranach y resta toute sa vie comme peintre des princes électeurs de Saxe, pour lesquels il peignit des Madones et d'autres tableaux sacrés, d'un maniérisme noble et intellectuel. Il réalisa, en outre, des tableaux profanes délicats et très finement peints, en particulier des nus se détachant sur un fond obscur (*Vénus et Cupidon*, Rome, Gal. Borghèse), et dont l'inquiétante grâce sensuelle riche d'allusions devait s'exprimer aussi dans les nombreuses et tardives représentations d'*Eve*. Fondateur d'un grand atelier extrêmement actif, il œuvra au service des nouvelles idées réformées, fournissant portraits de Luther (dont il fut l'ami) et des princes protestants (*Luther et sa femme Katharine von Bora*, Florence, Offices), et des tableaux sacrés de choix luthérien (*Autel de la cène*, Wittenberg, cathédrale). L'évolution de Cranach, depuis le talentueux expressionnisme de ses œuvres de jeunesse jusqu'aux décorations abstraites de ses œuvres tardives en atelier, est en partie due aux exigences de la production « en série », mais elle est aussi symptomatique de l'évolution de l'art allemand et européen, autour de la première moitié du XVI^e siècle, vers des formes d'un raffinement intellectuel maniériste. Dans La CP, il est cité pour son triptyque de la *Herderkirsche* de Weimar, et pour sa série des petites Vénus nues... La CP : p. 204.

19. **DALÍ, Salvador** (1904-1989). Peintre espagnol. Sa peinture est successivement marquée par une inspiration futuriste (1920), métaphysique (1923) et cubiste (1925). En 1928 à Paris, il fait la connaissance de Picasso, de Miró, d'A. Breton et de P. Eluard qui l'orientent vers le surréalisme, auquel il adhère l'année suivante. Cependant, son interprétation se révèle extrêmement personnelle et caractérisée par une "méthode paranoïaque-critique" qui consiste à mêler la psychanalyse freudienne aux exemples picturaux de G. de Chirico, R. Magritte, M. Ernst, Y. Tanguy. Il crée ainsi une peinture d'illusion, fondée sur une intense concentration d'images liées à ses obsessions de castration, de putréfaction, de voyeurisme, d'onanisme, de coprophilie et d'impotence. En 1930, il publie l'essai *La femme visible*, qui marque le début d'une nouvelle orientation, visible dans des œuvres où un réalisme fastidieusement académique s'accompagne d'un délire déformant et parfois macabre (*L'Homme invisible*, 1920-30; *Persistance de la Mémoire*, 1931...). Parallèlement il collabore avec Buñuel à la mise en scène de deux films, *Le Chien andalou* (1929) et *L'Âge d'or* (1930). En 1934, désavoué par Breton, il abandonne le groupe surréaliste parisien, puis s'installe aux Etats-Unis. Dans La CP, Dalí est le peintre surréaliste par excellence (ses délires picturaux, des "Horloges molles" aux "girafes en feu")... Vera cite Dalí aussi pour sa scénographie d'un ballet non explicitement cité, *Bacchanale* (les parapluies, voir ce titre en Annexe Danse), de 1939... D'abord admiré, Dalí sera de plus en plus vivement critiqué par Carpentier dans ses chroniques, et on en retrouve un écho dans les quelques allusions de La CP. La CP : p. 623,

20. **DAVID, Jacques Louis** (1748-1825). Peintre français. Fasciné par la figure de Napoléon, dans l'œuvre duquel il voyait la continuité des idéaux révolutionnaires, il en devint le peintre officiel après s'être introduit auprès de Joséphine : de cette période date toute une série de portraits extraordinaires, tableaux commémoratifs de l'épopée napoléonienne. Tableau cité dans La CP : *Le Sacre de l'Empereur Napoléon 1er* (1805-07). La CP : p. 471.

21. **DE CHIRICO, Giorgio** (1888-1978). Peintre italien. En contact avec la culture allemande du début du siècle, il s'intéresse à la philosophie de Nietzsche, de Schopenhauer et de Weininger, et reste frappé par la peinture romantique d'A. Böcklin et de M. Klinger, dont ses

- premières œuvres témoignent. A Paris, en 1911, il se lie d'amitié avec P. Valéry et G. Apollinaire, mais il reste à l'écart du cubisme et des avant-gardes en général, vis-à-vis desquelles il manifesterait toujours une attitude polémique. Il recherche son propre langage de manière autonome, alliant des éléments d'origine diverse et représentant ses visions oniriques comme des évasions du temps qui passe. Il se déclare créateur de la peinture métaphysique, où l'espace est défini par des éléments architecturaux vides et inhabitables, en fond de scène. Ses perspectives métaphysiques sont "une géométrie de l'absurde où les ombres ne coïncident pas avec la théorie des ombres". Il est présent à Paris, en 1925, lors de la première exposition surréaliste, mais il rompra définitivement avec les artistes de ce mouvement en 1928. Dans La CP, une allusion est faite au tableau *Le Cerveau de l'enfant* (1914). La CP : p. 185, 363, 487, 519.
22. **DEGAS, Edgar** (1834-1917). Peintre et sculpteur français. Il se forma à Paris et en Italie, puis participa à la première exposition du groupe impressionniste à Paris en 1874. Mais il s'intéressa peu à la nature, qui l'ennuyait, et se consacra aux scènes d'intérieur rendues avec des cadrages de plus en plus novateurs. Le monde du théâtre, des chanteurs, des musiciens et des ballerines constituent des thèmes récurrents de sa peinture. C'est en 1872 que Degas se met à fréquenter les coulisses de l'Opéra, introduit par un musicien de l'orchestre, Désiré Dehau. L'École de ballet se tenait alors rue le Pelletier, et fut le sujet d'un de ses premiers tableaux, *La salle de ballet de l'Opéra, rue Le Pelletier* (1872). Les danseuses sont saisies en pleine répétition (*La Classe de danse*, voir ce titre) et sont donc étudiées comme pur effet de mouvement, devenant plus tard essence de couleur vive. Il sculpta également la célèbre *Danseuse de quatorze ans* (1880, Mus. d'Orsay). De ses études réalisées au pastel émane une poésie embrumée: les plans colorés y sont de plus en plus saturés jusqu'à la fin de sa vie. Dans La CP, Degas est cité trois fois dont deux en association avec les cours de danse de Vera à La Havane, renvoyant aux tableaux de danseuses en studio ou en répétition. La CP : p. 441, 454, 614.
23. **DERAIN, André** (1880-1954) Peintre français. Il étudia à Paris et se révèle dans le cadre de l'école fauve par une joyeuse richesse de couleurs, mais également par un solide sens de la mesure. Cependant, vers 1898, il abandonne cette phase pour se tourner vers l'enseignement de Cézanne et aborder ainsi une vision plus approfondie de la nature (*Paysage*, 1898). Après une étape se dirigeant vers un archaïsme sec et monumental, il réagit violemment contre la prolifération de mouvements comme Dada et le surréalisme, et il se tourne vers la réalité. Il a créé des décors et des costumes pour les Ballets Russes de Diaghilev, en qualité de quoi il est cité dans La CP par Vera pour *Les Songes* (1933), ballet sur la musique de Darius Milhaud, et évoqué implicitement à travers *La Boutique fantasque* (1919) et *Jack in the Box* (1926). La CP : p. 307.
24. **DUCHAMP, Marcel** (1887-1968). Peintre et sculpteur américain d'origine française. Il côtoie le futurisme avec une toile comme le *Nu descendant un escalier* (1912, musée de Philadelphie), puis s'écarte de la peinture vers 1913 - 1915 avec les premiers *ready-made*, objets usuels ironiquement promus œuvres d'art. À New York, à partir de 1915, il est un des précurseurs du mouvement dada, courant auquel se rattache son œuvre la plus complexe, *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Le happening, le pop art, Fluxus, l'art conceptuel, etc., ont fait de fréquents emprunts aux pratiques et aux attitudes « anti-art » de Duchamp. Dans La CP, ses célèbres tableaux, dont la *Mariée mise à nu...*, sont cités. La CP : p. 152, 407, 413.
25. **DUFY, Raoul** (1877-1953). Peintre et décorateur français. Coloriste d'une grande fraîcheur, un moment apparenté au fauvisme, il n'est pas moins remarquable par le charme elliptique de son dessin (musée du Havre, MAM de la Ville de Paris, MNAM). La CP : p. 505.
26. **DÜRER, Albrecht** (1471-1528). Peintre et graveur allemand. Il fit un tour de compagnon par Colmar, Bâle, Strasbourg, séjourna deux fois à Venise, mais effectua l'essentiel de sa carrière à Nuremberg. Il a manifesté son génie dans la peinture à l'huile (*la Fête du rosaire*, 1506, Prague ; portraits...), dans le dessin et l'aquarelle (coll. de l'Albertina, Vienne) et dans son œuvre gravé, d'emblée célèbre en Europe (xylographies, d'un graphisme bouillonnant, encore médiéval : *l'Apocalypse* [15 planches, 1498], la *Grande Passion*, etc. ; burins, plus italianisants et reflétant l'influence des humanistes : *Némésis*, vers 1500, *le Chevalier*, *la Mort et le Diable*, *Saint Jérôme* et la *Mélancolie* [*Melancholia*], 1514). Il se passionna pour les principes mathématiques et optiques de la perspective et publia plusieurs ouvrages théoriques et techniques à la fin de sa vie, dont un *Traité des proportions du corps humain*. Dans La CP, il est cité dans le passage sur Weimar (son triptyque à la *Herderkirsche*), ainsi que pour ses nombreuses Vénus. La CP : p. 526
27. **ENSOR, James** (1860-1949). Peintre et graveur belge. Tour à tour réaliste, expressionniste et visionnaire, il est considéré comme un des grands précurseurs de l'art moderne (*le Chou*,

1880, musées de Bruxelles ; *l'Entrée du Christ à Bruxelles*, 1888, musée Getty, Malibu ; *L'Étonnement du masque Wouse*, 1890, Anvers). Dans La CP, Ensor figure parmi les exemples des grands peintres qui satisfont la Vera esthète en offrant une variété de scènes qui lui permettent de s'isoler du Réel. Il est cité pour ses scènes de carnaval de Flandres, comme dans *La Mort et les masques* (voir ce titre). La CP : p. 471.

28. **ERNST, Max** (1891-1976). Peintre et sculpteur français d'origine allemande. Les collages de son époque dadaïste (1919) le firent remarquer par les surréalistes, auxquels il se joignit à Paris en 1922. Également graveur, sculpteur, écrivain, il a apporté au surréalisme une contribution poétique et technique de première importance (toiles exploitant des procédés de « frottage », « grattage », « décalcomanie » ; « romans-collages » comme *la Femme 100 têtes*). La CP : p. 487, 526.
29. **FORTUNY Y MARSAL, Mariano** (1838-1874). Peintre orientaliste espagnol. A l'âge de vingt ans, une bourse d'étude à l'Académie espagnole de Rome lui permet de séjourner en Italie, pays où il connaîtra, jusqu'à sa mort, un succès ininterrompu. En 1859, les autorités catalanes l'envoient au Maroc pour exécuter des croquis de la « Guerre d'Afrique » qui met aux prises les troupes coloniales et le sultan du Maroc. De retour en Espagne, il épouse la fille de Federico de Madrazo (*voir ce nom*). Il effectue des séjours répétés au Maroc, à Grenade et en Italie où il possède une maison près de Portici. En 1874, il meurt prématurément à Rome à l'âge de 36 ans, comblé d'honneurs et salué par la critique internationale comme un peintre d'exception. (Résumé biographique par Bernard et Christiane Bessière, *La Peinture espagnole, op. cit.*, p. 120). Dans La CP, Enrique mentionne un riche bourgeois havanais qui collectionne des Fortuny ainsi que des Sorolla (*voir ce nom*), sans préciser d'œuvres particulières. La CP : p. 353.
30. **FUSELI (ou FUSELY ou FÜSSLI), Henry (ou Johann Heinrich)** (1741-1825). Peintre et critique d'art anglais d'origine suisse, installé en Angleterre à partir de 1779. Son goût du fantastique, joint à des sujets et à des effets théâtraux, fait déjà de lui un romantique. Le « cheval fantôme » évoqué par Carpentier dans La CP renvoie au tableau *Cauchemar* (1781), où une tête de cheval halluciné sort de l'ombre au-dessus d'une jeune femme endormie, à côté d'une sorte de chauve-souris. La CP : p. 168.
31. **GAUGUIN, Paul** (1848-1903). Peintre français. Issu de l'impressionnisme, il a réagi contre celui-ci en procédant par larges aplats de couleurs sur un dessin également résumé. Il a voulu aussi, en symboliste, conférer à ses tableaux un sens spirituel. Anxieux de remonter aux sources de la création, il séjourne en Bretagne, à partir de 1886, avec É. Bernard et quelques autres (école de Pont-Aven, naissance du synthétisme), rejoint un moment à Arles son ami Van Gogh, puis, en 1891, s'installe en Polynésie (Tahiti, Hiva-Oa). Il a fortement influencé les nabis et les fauves. (*La Vision après le sermon*, 1888, Édimbourg ; *Cavaliers sur la plage*, 1902, Essen). L'écho de son épopée à travers les océans, à la recherche d'une sorte d'Eden mythique, a parfois déformé l'image de son primitivisme, qui est en réalité un exotisme cultivé. Durant la période tahitienne, les rythmes apaisés, la gamme colorée intense mais légèrement assourdie, l'expression à la fois tendre et énigmatique des figures renforcent un caractère mystérieux et intemporel (*Et l'or de leur corps*, 1901, Paris, Mus. d'Orsay ; *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, 1897, Boston, Museum of Fine Arts). Dans La CP, ses représentations de vahinés de Tahiti sont évoquées par Vera par comparaison avec les belles Havanaises. Voir notamment le titre *Femmes de Tahiti*. La CP : p. 363.
32. **GIACOMETTI, Alberto** (1901-1966). Sculpteur et peintre suisse. Formé initialement à Genève, il se rend à Paris en 1922, où il est marqué par l'art cycladique et africain, ainsi que par le cubisme. A partir de 1928 à 1934, il fait partie du groupe surréaliste et réalise des sculptures-objets oniriques et ludiques. Après la guerre, il évoluera peu à peu vers l'esthétique filiforme qui l'a rendu célèbre : peintures et sculptures minces et allongées. Dans La CP, sa composition sculpturale *Palais à quatre heures pile du matin* (1933) est citée. La CP : p. 168.
33. **GOYA Y LUCIENTES, Francisco de** (1746-1828). Peintre et graveur espagnol. Illustrateur de la vie populaire (cartons de tapisseries) et portraitiste brillant, premier peintre du roi Charles IV (1789), il acquiert, après une maladie qui le rend sourd (1793), un style incisif et sensuel, parfois brutal ou visionnaire, d'une liberté et d'une efficacité rares. Ses eaux-fortes des *Caprices* stigmatisent l'éternelle misère humaine, celles des *Désastres de la guerre* dénoncent la guerre napoléonienne. En 1824, fuyant l'absolutisme de Ferdinand VII, Goya s'établit à Bordeaux. Le musée du Prado montre un incomparable panorama de sa peinture (*la Pradera de San Isidro, la Maja vestida et la Maja desnuda, les Dos et Tres de mayo, les « peintures noires », la Laitière de Bordeaux...*), dont l'influence fut grande sur l'art français du XIX^e s., du romantisme à l'impressionnisme. Œuvres citées sur le thème de la guerre, des

majos et *majas*, des fêtes, des taureaux, de la religion. Quatre références portent sur la guerre et ses horreurs, que Goya illustre lors de la guerre d'indépendance contre les troupes de Napoléon en 1808 : les “*Horrores de la guerra*”, renvoyant soit à la série complète de 82 gravures *Los desastres de la guerra* (1810-1815), soit uniquement à la gravure n°30 de la série, *Estragos de la guerra*, représentant un amoncellement de cadavres qui n'est pas sans rappeler le *Guernica* de Picasso comme Carpentier ne manque pas de le souligner (voir aussi les gravures n°8 (cheval mort), n°10, 12, 22, 30, 63 (corps entassés)), soit encore un groupe de 6 tableaux réalisés entre 1802 et 1812 (portant le n°9 lors de l'inventaire de 1812), sur le même sujet ; le célèbre tableau du 3 de mayo; les estampes de garrottés, dont on trouve deux exemples marquants dans l'œuvre de Goya, *el Agarrotado* (1778-80), premier essai dans ce réalisme noir si caractéristique de ses œuvres plus tardives, et *Por querer a una burra*, gravure appartenant à un groupe de 8 dessins sur l'Inquisition, de la période 1808-1824, et sur le thème des taureaux, repris aussi par Picasso: série de gravures *Tauromaquia* et *Los Toros de Burdeos*, ; une ref. à “El miedo” qui renvoie probablement à la gravure *Disparate de miedo*, n°2 de la série de gravures *Los Disparates* (1816-1823); des allusions à ses “*majos*” et “*majas*” ainsi qu'à ses scènes noires sur l'Inquisition (voir la Table des œuvres d'arts plastiques par artiste). La CP : p. 99, 107, 112, 166, 198, 236, 331, 375, 385, 396, 471.

34. **GRECO (Le) (THEOTOKOPOULOS, Domenico, dit)** (1541-1614). Peintre espagnol d'origine grecque. Il commence par s'initier à la peinture d'icônes dans son île natale, la Crète, avant de partir pour l'Italie où il apprend à transformer radicalement son style. Après un séjour de quelques années à Venise où il s'est choisi pour maîtres Titien et Tintoret, il se rend à Rome en 1570, ville qu'il quitte six ans plus tard pour l'Espagne sans y être parvenu à la notoriété: de sa période italienne il a cependant retenu les leçons de la Renaissance et assimilé celles du maniérisme tardif. En 1577, après un bref séjour à l'Escorial, El Greco est à Tolède, où sa carrière se déroulera désormais sous l'égide de deux principaux commanditaires, l'Eglise et la cour royale. L'un des plus célèbres tableaux du Greco est le seul que cite explicitement Carpentier, *L'enterrement du comte d'Orgaz* (1587, voir ce titre). Par ailleurs, les “figures de feu et de neige” de certains fonds du Greco auxquels fait référence Vera renvoient d'une part aux anges flottant souvent dans les peintures religieuses du Greco, d'autre part probablement à ces ciels d'orage, sombres et tourmentés que l'on peut admirer dans les tableaux comme *Vue de Tolède* (c. 1600), *Le Christ en croix adoré par deux donateurs* (1585-1590, Louvre) ou *Saint-Louis, roi de France et un page* (fin XVIe s., Louvre). La CP : p. 146, 250, 303, 519.
35. **GREUZE, Jean-Baptiste** (1725-1805). Peintre français. Il est l'auteur, célébré par Diderot, de compositions habiles sur des sujets propres à « élever l'âme » du spectateur (au Louvre : *l'Accordée de village*, *le Fils ingrat*, etc.) ainsi que de portraits. L'allusion sensuelle n'est pas rare (*la Cruche cassée*, Louvre). La CP : p. 166.
36. **GRIS, Juan (Victoriano GONZÁLEZ, dit)** (1887-1927). Peintre espagnol. Il s'installa à Paris en 1906. Son œuvre, cubiste à partir de 1911, manifeste une grande rigueur de composition et de structure (collages et peintures synthétiques vers 1913 - 1917). Dans La CP, il est fréquemment cité pour ses innombrables natures mortes cubistes, aux côtés de Braque et Picasso. La CP : p. 145, 147, 148, 159, 519, 537, 614.
37. **GUARDI, Francesco** (1712-1793). Peintre italien. Maître d'un style nerveux et scintillant, il a représenté Venise, ses monuments, ses fêtes ainsi que les jeux changeants de son ciel et de ses eaux. Guardi est l'un des grands représentants des vues (*vedute*) de Venise, dont l'interprète le plus célèbre fut Canaletto. L'influence de ce dernier ne l'empêcha pas d'élaborer un langage personnel, qui se distingue plus par la liberté du trait et l'attention portée à l'atmosphère de la lagune, que par une description exacte des lieux. « En 1787, il reçut la charge officielle de réaliser des tableaux en souvenir des fêtes pour les visites à Venise de Pie IV (quatre tableaux) et des « comtes du Nord », les archiducs Paul et Marie Feodorovna de Russie. Parmi ces dernières œuvres figure le célèbre *Concert de gala* (Munich, Alte Pin.), dans lequel s'affirment encore une fois cette fantaisie pleine de vivacité et cette importance du rythme qui animent aussi les dessins de l'artiste (Venise, Mus. Correr ; New York, Metropolitan Mus.) » (Lucio Felici [dir.], « Guardi, Francesco », *Encyclopédie de l'art, op. cit.*, p. 458). Dans La CP, Guardi figure parmi les exemples des grands peintres qui satisfont la Vera esthète en offrant une variété de scènes qui lui permettent de s'isoler du Réel. Il est cité pour ses fêtes vénitienes, comme dans son tableau : *Le Doge de Venise assiste aux fêtes du Jeudi Gras sur la Piazzetta* (voir ce titre). La CP : p. 471.
38. **HOLBEIN le Jeune, Hans** (1497/8-1543). Peintre et graveur allemand. Deuxième fils du peintre Hans Holbein l'Ancien (vers 1465-1524), il étudie d'abord dans l'atelier paternel d'Augsbourg. En 1515, sa famille se fixa à Bâle, haut lieu de l'humanisme où il se lia avec Erasme. De

1516 à 1526, travaillant pour la haute bourgeoisie commerçante, il réalisa des portraits, compositions religieuses, décorations murales, cartons de vitraux et des gravures et le musée d'art de la ville de Bâle possède ainsi la plus importante collection au monde d'œuvres de la famille Holbein. En 1526, fuyant la Réforme, il partit pour Londres, recommandé par Erasme à Thomas More. Cette époque constitua l'apogée de sa carrière. Il exécuta le projet d'un arc de triomphe pour l'entrée d'Anne Boleyn à Londres et peignit *Les Ambassadeurs* en 1533. En 1536, nommé peintre-valet de chambre d'Henri VIII il devient en peu de temps le portraitiste officiel de la cour d'Angleterre. En 1543, en pleine gloire, il mourut de la peste. Portraitiste recherchant derrière les apparences les expressions significatives des visages, il cherche à unir aux traditions gothiques les nouvelles tendances humanistes. Dans La CP, le peintre est cité à trois occasions: de façon isolée d'abord, sans lien avec un tableau, puis en référence à sa *Danse macabre* (voir le titre *Simulacres de la mort*, publié à Bâle en 1538, constitué de reproductions de 41 gravures sur bois), dont une des gravures doit être le référent de la troisième allusion à un "violoniste décharné" (voir gravure 37, "La Duchesse"). La CP : p. 146, 278, 733.

39. **HUGO, Victor** (1802-1885). Victor Hugo fut poète, romancier, dramaturge, homme politique, et aussi un remarquable dessinateur : c'est à ce titre qu'il est ici cité dans La CP. En marge de son œuvre littéraire, Hugo a laissé près de quatre mille dessins dans lesquels l'inventivité des procédés rivalise avec une imagination visionnaire. Autodidacte improvisant sa matière (encre, lavis, fusain, taches de café et poussières de marc, découpages et collages) et sa technique (plume et barbes de plume, grattoir, dessin automatique), il a notamment excellé, outre des caricatures satiriques ou fantasmagoriques, à "fixer des vertiges" et des états de "rêverie presque inconsciente" en des paysages tourmentés où domine l'aspect crépusculaire. Ce sont des images fantastiques de vieux châteaux qu'il voit sur le Rhin et revit comme en rêve, un tronc d'arbre à moitié mort ou une branche bizarrement contournée qui deviennent sur le papier une forêt d'arbres fatidiques, des vues d'Espagne, de Bretagne, de Jersey et de Guernesey, dont la spontanéité immédiate rend « à peu près, disait-il, ce que j'ai dans l'œil et surtout dans l'esprit. Cela m'amuse entre deux strophes ». Son œuvre graphique suscita assez tôt l'enthousiasme de certains critiques : entre autres, Théophile Gautier, qui loua le talent de Hugo « à mêler, dans ces fantaisies sombres et farouches, les effets de clair-obscur de Goya à la terreur architecturale de Piranèse » (d'après la préface de Pierre Georget à l'édition du livre *Victor Hugo. Dessins*, chez Gallimard, 2002). Dans La CP, ces visions de châteaux rhénans fantomatiques, et surtout les personnages que Hugo dessine à la même époque, sont rapprochés des peintures de Jérôme Bosch sur le thème de l'Enfer. La CP : p. 168.
40. **KANDINSKY, Wassily** (1866-1944). Peintre français d'origine russe, reconnu comme le père de l'abstraction lyrique. Il étudia le droit tout en s'intéressant à la culture primitive et à l'art populaire russe. À trente ans, il démissionna de sa carrière universitaire pour se rendre à l'Académie de Munich et y reprendre des études artistiques (1896). Il peignit ses premières œuvres abstraites en 1909, avec la série des *Improvisations* et des aquarelles. Il formalisa sa réflexion théorique sur les couleurs et les significations abstraites en 1910 dans un essai, publié en 1912, *Du spirituel dans l'art*. Après avoir fondé avec son ami Jawlensky le *Neue Künstlervereinigung* (Nouvelle Association des Artistes), il créa en 1911, avec F. Marc et A. Macke, le *Blaue Reiter* (le Cavalier bleu), dont il prépara l'*Almanach* (1912). Après un séjour à Moscou (1914-1921) où il fonda une Académie, il enseigna au Bauhaus de Weimar et de Dessau. Il termina sa vie à Neuilly-sur-Seine où il continua son activité créatrice. Dans La CP, Kandinsky est cité pour une de ces premières œuvres abstraites qu'Enrique peut admirer dans une des demeures bourgeoises de Caracas, et auparavant dans le roman pour son rôle primordial dans l'expérience du Bauhaus, qu'Enrique aurait voulu retrouver lors de son voyage en Allemagne. Par ailleurs, García Castro identifie une de ses œuvres, bien que le peintre ne soit pas cité, dans l'allusion à la peinture avant-gardiste par Enrique : « líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas », La CP, p. 145) : par exemple *Peinture avec forme blanche*, 1913 (selon García Castro p. 253), *Improvisation 31 (Sea Battle)* de 1910, *Avec l'arc noir* (1912), *Les quatre panneaux pour Edwin R. Campbell* (1914), ou bien les séries des *Improvisations*, des *Compositions* et des *Impressions*. La CP : p. 206, 614.
41. **KISLING, Moïse** (1891-1953). Peintre français d'origine polonaise. Arrivé à Paris en 1910, il s'orienta d'abord vers les cubistes puis donna à sa peinture une fluidité et une vivacité des tons. Il peignit des nus féminins et de pathétiques portraits proches de ceux de Modigliani, dont il est l'ami. Dans La CP, Carpentier pointe le regard vide de ses portraits de femmes aux grands yeux noirs, effectivement inexpressifs, et qui ressemble au "regard des vaches". La CP : p. 360.
42. **KLEE, Paul** (1879-1940). Peintre suisse. Il exposa en 1912 avec le groupe du *Blaue Reiter* et

professa de 1921 à 1930 au Bauhaus. Avec une invention formelle constante, il a créé un monde onirique et gracieux, qui participe de l'abstraction et du surréalisme. Il a laissé un *Journal* et des écrits théoriques. Fonds au musée de Berne. Dans La CP, le seul de ses tableaux décrits n'a pas pu être identifié (p. 614). La CP : p. 206, 505, 571, 614.

43. **LAM, Wifredo** (1902-1982). Peintre cubain, né à Sagua la Grande (Cuba) et métis sino-africain (d'un père chinois et d'une mère mulâtresse). Formé à la peinture à La Havane où il expose dès 1920, il débarque à Madrid en 1923 à l'aide d'une bourse, et y restera quatorze ans. Il y continue son apprentissage, expose et publie des dessins. En 1936, il participe à la lutte en réalisant des affiches pour les Républicains et en s'engageant dans les Brigades Internationales. Arrivé à Paris en 1938, Lam se trouve immédiatement introduit par Picasso dans les milieux artistiques parisiens: il y réalise sa première exposition personnelle dès 1939. André Breton l'accueille au sein du groupe surréaliste, qui influencera beaucoup sa peinture. Au début de la guerre, Lam et sa compagne fuient d'abord vers Marseille, puis Cuba, où ils s'installent en 1942. Sa sœur l'informe des rituels afro-cubains, auxquels il avait activement participé durant son enfance. L'année suivante il achève sa plus fameuse toile, *La Jungle*. Avant et après la Révolution Cubaine, il poursuivra son travail alternant des séjours cubains avec des voyages en Europe ou en Amérique du Nord, au Venezuela. influencé par le surréalisme, il a élaboré une œuvre faite de créatures hybrides, qui transpose, en les universalisant, l'exubérance, le mystère et la violence d'un monde primitif. (source: Abadie [dir.], *Lam et les poètes*, Paris, éd. Hazan, 2005). Dans La CP, Lam est cité pour ses illustrations de *Fata Morgana* de Breton et son plus célèbre tableau, *La Jungle* (voir ces titres). La CP : p. 413, 490, 572, 694.
44. **LANDALUZE, Victor Patricio de** (1828-1889). Peintre espagnol installé à Cuba (parfois orthographié Landaluce, notamment par Carpentier), de la veine *costumbrista*. Né à Bilbao, il aurait suivi une formation académique à Madrid avec Madrazo avant d'apprendre la lithographie à Paris. Arrivé à Cuba vers 1850, il devient dessinateur, caricaturiste et chroniqueur à La Havane pour différents journaux. Il collabore en 1852 à l'album *Los cubanos pintados por sí mismos*, composé d'articles illustrés sur les types populaires cubains. Il fonde son propre journal en 1862, *Don Junípero*, dont il est le caricaturiste attitré, et collabore à de nombreux périodiques et revues. Il dessine notamment des Noirs et des paysans blancs, les guajiros, que l'on retrouve dans un album illustré *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881). Les deux allusions aux gravures de Landaluze dans La CP renvoient aux illustrations costumbristas représentant les scènes typiques de la vie cubaine coloniale: bourgeoisie et propriétaires d'*ingenios*, fêtes afro-cubaines... comme dans *Un diablito* (voir ce titre). La CP : p. 393, 711.
45. **LAURENCIN, Marie** (1885-1956). Peintre français. D'abord séduite par le cubisme qu'elle abandonne ensuite, elle se montre plutôt sensible au style de Matisse, dans le choix des sujets et des couleurs lumineuses et claires, suivant un processus de stylisation délicate (essentiellement des portraits de femmes). Elle réalise également des décors et des costumes de théâtre (pour les Ballets Russes de Diaghilev, entre autres); elle est en outre appréciée pour ses illustrations de livres. Elle est évoquée par Vera pour sa participation à la production du ballet *Les Biches* (1924), dont elle réalisa des décors et des costumes stylisés aux tons pastels. L'un des costumes fut particulièrement remarqué, celui du "groom", rôle que semble d'ailleurs interpréter Vera, pour son look à la garçonne et aussi pour l'interprétation du personnage que donna Vera Nemtchinova à la création. La CP : p. 305, 360.
46. **LÉGER, Fernand** (1881-1955). Peintre et sculpteur français. Après avoir pratiqué une forme de cubisme (*la Noce*, 1910, MNAM), il a élaboré un langage essentiellement plastique fondé sur le dynamisme de la vie moderne (*la Ville*, 1919, Philadelphie), sur les contrastes de formes et de signification (*la Joconde aux clés*, 1930, musée F.-Léger, Biot), pour réintégrer finalement les valeurs morales et sociales (*les Loisirs, hommage à David*, 1949, MNAM ; *les Constructeurs*, 1950, Biot). Il a pratiqué la décoration monumentale (mosaïque, vitrail, céramique). Dans La CP, on trouve des allusions à ses natures mortes, à la série de *Les plongeurs*, et à une sculpture-fresque-mosaïque tridimensionnelle (" bimural") dans le patio couvert de l'entrée de l'Université, sur le campus de Ciudad universitaria de Caracas. La CP : p. 406, 615.
47. **Léonard DE VINCI** (1452-1519). Peintre, sculpteur, architecte, ingénieur et écrivain italien. Né à Vinci, petite ville florentine d'où il tire son nom, Léonard se forme à Florence dans l'atelier d'Andrea del Verocchio et y produit ses premières œuvres novatrices telle que *l'Adoration des Mages* (Florence, Offices). Il part pour Milan vers 1482, où il reste au service de Ludovic le More pendant presque vingt ans. Il y mène divers chantiers architecturaux et urbains (travaux d'hydraulique et d'assèchement, études pour la tour-lanterne du Dôme et pour des

édifices de culte à plan central), élabore des mécanismes pour les joutes et fêtes (décorations pour le château des Sforza), peint notamment la monumentale fresque de *La Cène* dans le réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces (entre 1495 et 1498), une des œuvres capitales de toute la Renaissance. Il retourne à Florence en 1503, où il commence le portrait de *La Joconde* (Paris, Louvre) pour quelques années avant un nouveau séjour à Milan de 1506 à 1513, puis à Rome de 1513 à 1516. Les dix dernières années de sa vie, la plus grande partie de son énergie est absorbée par des études de botanique, de géophysique, d'anatomie et de mathématiques. Grâce à l'amitié qui le lie au gouverneur français à Milan Charles d'Amboise, grand amateur de l'artiste, il s'installe enfin en France en 1517, acceptant l'hospitalité offerte par François Ier. Celui-ci le combla d'honneurs, le nommant "premier peintre, architecte et mécanicien [sic] du roi" et mit à sa disposition le château de Cloux. Dans La CP, il est fait allusion à divers tableaux de Léonard de Vinci, *La Joconde* (1503-06) de façon claire, puis peut-être à son *Adoration des Mages* (vers 1481) et à son *Annonciation* (1473-75), ainsi qu'à ses célèbres "machines volantes" (voir tous ces noms en Annexe sur les œuvres d'architecture). Une citation précise apparaît aussi tirée de son fameux *Traité de la peinture* (v. 1480-1519), œuvre posthume recomposée par la critique à partir des nombreuses notes et ajouts apportés au manuscrit par le peintre jusqu'à sa mort. La CP : p. 146, 159, 287, 341, 424, 483, 526.

48. **LIPCHITZ, Jacques (CHAIM, Jacob, dit)** (1891-1973). Sculpteur français d'origine lituanienne, installé très tôt en France, en 1909. Inventeur d'un Cubisme sculptural (*Femme démontable*, 1915), il l'outrepasse rapidement, débouchant dès 1916-17 sur l'Abstraction (*Figure de pierre*, 1916), qui ne le retient pas non plus. Il cherche longtemps la forme même de ce qu'il a appelé les "transparents", et où il donne peut-être ses chefs-d'œuvre (*Femme à la guitare*, 1927, la *Harpiste*, 1928), pour y faire vite succéder leur antithèse: la forme bouillonnante, la matière profuse. L'invasion nazie le chasse de la France et le pousse vers les Etats-Unis, où il connaîtra une très grande gloire. Plusieurs illustrations de son œuvre figurent parmi les pages de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier et Ozenfant. La CP : p. 406.
49. **LIPNITSKY, Pary Boris** (1897-1971). Photographe connu du début du XXe siècle, notamment pour ses portraits d'artistes (comédiens, danseurs). Il fut un temps le photographe attitré des Ballets russes et d'autres compagnies de danse. On lui doit les portraits de nombreux danseurs, mais aussi d'autres personnalités artistiques (écrivains, peintres, musiciens, etc.). Devenu personnage référentiel dans La CP, Vera le cite comme auteur de ses portraits glorieux où elle pose dans ses grands rôles et qu'elle distribue en dédicace à ses anciens élèves. Voir, dans l'annexe Danse II.3.2, les ballets *Thamar*, *La Belle au bois dormant*, *Symphony in C* et *Présages*. La CP : p. 453.
50. **MADRAZO y KUNTZ, Federico de** (ou son fils, **MADRAZO y GARRETA, Ricardo de**) (1815-1894 ou 1851-1917). Peintres espagnols, père et fils. Federico fut formé par son père et eut une carrière précoce. Il a peint son premier tableau d'histoire à quatorze ans, obtint à dix-sept ans un succès flatteur sur un sujet d'actualité et, à dix-huit, devint académicien, élu à l'unanimité pour sa *Clémence de Scipion* (1839). Il fit un premier voyage à Paris en 1833 puis s'y installa entre 1837 et 1839, accéda au Salon et obtint une commande royale pour Versailles (*Godefroi de Bouillon, roi de Jérusalem*). Il fit un passage à Rome puis, de retour à Madrid, se voua au portrait, obtenant la charge officielle de premier peintre de la reine (Isabel II), de directeur de l'Académie (à plusieurs reprises) et du Prado (succédant à son père). Il assurera cette dernière fonction pendant vingt ans jusqu'à sa mort. Son œuvre comprend quelque 600 portraits. Il s'y montre très sensible à la grâce féminine, et certaines figures (Carolina Coronado, Sofia Vela), ont un charme pensif où survit le Romantisme. Ses deux fils, Raimundo et Ricardo, subirent l'influence du peintre Fortuny (*voir ce nom*), qui avait épousé leur sœur Cecilia. Portraitistes, peintres de genre et de nus, leur carrière se déroula presque entièrement hors d'Espagne, en Italie et surtout à Paris. Dans La CP, les deux tableaux de Madrazo qui sont censés se trouver dans la demeure de la comtesse, à La Havane, n'ont pas pu être formellement identifiés. Il s'agit peut-être d'œuvres du fils Ricardo de Madrazo, et non du père Federico, à l'instar de ce *Retrato de la marquesa de Cárdenas de Montehermoso* (XIXe s.) (*voir ce titre*). Par contre, il est possible qu'un portrait officiel de la reine Isabel II de 1850, par Federico de Madrazo qui était alors son "pintor de cámara", soit le référent de l'évocation picturale de la p. 331. La CP : p. 120, 139, 345, 710.
51. **MAGRITTE, René** (1898-1967). Peintre belge. Après avoir fait des études à l'Académie de Bruxelles, il développe une activité influencée par les recherches d'avant-garde (futurisme, cubisme, orphisme et expressionnisme) et découvre (1923) la peinture de De Chirico. Il s'approche ainsi peu à peu des idées surréalistes et, en 1926, entre en contact directement avec André Breton et le groupe parisien. Il séjourne à Paris de 1927 à 1930, puis retourne définitivement dans son pays. Il est fortement influencé par Max Ernst également, il intègre

dans son œuvre une quantité d'images d'objets familiers. Magritte veut ainsi faire de la peinture un moyen pour approfondir la connaissance du monde, “mais une connaissance qui soit inséparable de son mystère”. Exécutées avec une précision impersonnelle, les œuvres de ce surréaliste sont d'étranges collages visuels, des énigmes poétiques qui scrutent les rapports existant entre les images, la réalité, les concepts, le langage. La CP : p. 185, 405, 487.

52. **MAKOVSKY, Constantin Egorovitch** (1839-1915). Peintre russe, frère de Vladimir Makovsky, peintre également. Il fit partie, comme Repine et Serov (*voir ces noms*), du mouvement des Artistes “ambulants” de Russie. Dans La CP, Vera voit son tableau *Carnaval sur la place de l'Amirauté* (*voir ce titre*) au Musée Russe de Saint-Petersbourg. La CP : p. 648.
53. **MALEVITCH, Kasimir** (1878-1935). Peintre russe. D'inspiration spiritualiste, il a créé une catégorie de l'art abstrait dénommée “suprématisme” (qui affirme la suprématie d'une nouvelle forme de pensée, traduite dans la peinture par des formes non objectives, libérées de toute attache représentative ou symbolique), qui culmine en 1918 avec son tableau *Carré blanc sur fond blanc* (MOMA, New York). Ce tableau inaugure une série de *blanc sur blanc* (“la pintura en blanco sobre blanco de Malevitch”, La CP, p. 166), dans laquelle Malevitch recherche une signification symbolique à la couleur non objective (pure) : il va doter ses tableaux d'une signification métaphysique de la couleur pure et de l'infini du blanc (frontière spirituelle indéterminable par excellence), couleur limite, couleur infinie. La CP : p. 166.
54. **MAN RAY (RUDNITSKY, Emmanuel, dit)** (1890-1976). Photographe et peintre américain. Il participe à l'activité dada à New York, puis s'installe à Paris (1921). Ses *rayographes* (silhouettes d'objets, à partir de 1922) comptent parmi les premières photographies « abstraites ». Le surréalisme marque ses courts-métrages (*l'Étoile de mer*, sur un poème de Desnos, 1928), de même que ses peintures, ses collages et ses assemblages, d'une libre invention poétique. La CP : p. 178, 406.
55. **MANET, Edouard** (1832-1883). Peintre français. Souvent inspiré par les maîtres classiques, en particulier les Espagnols du Siècle d'or, il fut, par la probité de son naturalisme et par ses audaces picturales, un des pères de l'impressionnisme et de l'art moderne (*le Déjeuner sur l'herbe* [1862], *Olympia* [1863], *le Fifre* [1866], *le Balcon* [1868], portrait de *Mallarmé* [1876], etc., au musée d'Orsay ; *l'Exécution de Maximilien* [1867], Mannheim ; *Un bar aux Folies-Bergère* [1882], National Gallery de Londres). La CP : p. 640.
56. **MASSON, André** (1896-1987). Peintre et dessinateur français. Un des pionniers et un des maîtres du surréalisme, il séjourna aux États-Unis (1941 - 1945), et influença l'école américaine (Pollock, l'expressionnisme abstrait). La CP : p. 406.
57. **MATISSE, Henri** (1869-1954). Peintre français. Maître du fauvisme, qu'il dépasse amplement, utilisant de larges aplats de couleur sur un dessin savamment elliptique (*le Bonheur de vivre*, 1905 - 1906 ; *la Danse*, 1910), il est l'un des plus brillants plasticiens du XXe s. Son œuvre comporte dessins, gravures, sculptures (*la Serpentine*, 1909), collages de papiers gouachés découpés (album *Jazz*, 1943 - 1946), vitraux (chapelle des Dominicaines de Vence, 1950, dont il a réalisé l'ensemble du décor). Deux petits musées lui sont consacrés en France, au Cateau et à Nice. Dans La CP, Enrique cite une odalisque du peintre qu'il voit dans une demeure bourgeoise de Caracas (*voir le titre Odalisque à la culotte rouge*). La CP : p. 452, 505, 526, 614.
58. **MIAHLE, Federico (Pierre Toussaint Frédéric, dit)** (1800-1868). Lithographe, peintre et scientifique français installé à Cuba, de la veine *costumbrista*. Il arriva à Cuba en 1838, engagé par la Real Sociedad Patriótica de La Habana pour dessiner des vues de La Havane et ses environs. Il publie immédiatement une première collection de 48 lithographies sous le titre *Isla de Cuba pintoresca*, puis un deuxième ouvrage *Viaje pintoresco por la isla de Cuba*. Il devient en 1850 Directeur de l'Académie San Alejandro. Il réalisa encore les illustrations de *l'Album Pintoresco de la Isla de Cuba* (v. 1855) avec des vues de La Havane, des scènes de la vie quotidienne, urbaine ou rurale, et des coutumes folkloriques (dont les rites afro-cubains). Il avait un intérêt particulier pour les coutumes des Noirs cubains, et dessina avec une grande justesse leurs fêtes et scènes de rues. On reconnaît dans La CP une allusion à ses gravures sur les fêtes afro-cubaines, comme dans *Dia de Reyes* (*voir ce titre*). La CP : p. 393.
59. **MICHEL-ANGE (BUONARROTI, Michelangelo, dit)** (1475-1564). Sculpteur, peintre, architecte et poète italien. Nul n'a égalé l'originalité, la puissance de ses conceptions, et ses œuvres frappent par leur diversité autant que par leur caractère grandiose. L'humanisme néoplatonicien, superposé à la foi chrétienne, anime sa création. On lui doit notamment, en marbre, plusieurs *Pietà*, le *David* (aujourd'hui à l'Académie de Florence), les tombeaux de Julien et Laurent II de Médicis dans la nouvelle sacristie qu'il édifia pour San Lorenzo (à

Florence également, vers 1520 - 1533), les diverses statues destinées au tombeau de Jules II (pathétiques *Esclaves* du Louvre [vers 1513 - 1516], le *Moïse* [vers 1515, église S. Pietro in Vincoli à Rome], la *Victoire* à l'étonnante torsion [Palazzo Vecchio de Florence]), les fresques de la chapelle Sixtine, la partie sous coupole de la basilique St-Pierre de Rome (à partir de 1547) et d'autres travaux d'architecture dans la ville papale, dont l'ordonnance de la place du Capitole. Ses lettres et ses poèmes témoignent de sa spiritualité tourmentée. Dans La CP, on trouve une allusion aux fresques de la Chapelle Sixtine. La CP : p. 483.

60. **MIRÓ, Joan** (1893-1983). Peintre, graveur et sculpteur espagnol. Surréaliste, il a fait naître, par la pratique de l'automatisme, un monde d'une liberté, d'un dynamisme et d'un humour exemplaires. Sculptures à la fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence ; fondation-musée à Barcelone. Seulement deux de ses œuvres sont évoquées: ses costumes pour le ballet *Jeux d'enfants* (1932), sur la musique de G. Bizet, et son tableau *Perro ladrando a la luna* (1926). La CP : p. 286, 307, 487, 490, 505, 614.
61. **MOHOLY-NAGY, Lazlo** (1895-1946). Peintre, sculpteur, photographe et théoricien américain d'origine hongroise. Professeur au Bauhaus de 1923 à 1928, il fonda en 1939 l'Institute of Design de Chicago. Constructiviste, précurseur du cinétisme, il a utilisé toutes les techniques (dessin, peinture, photo, assemblage, cinéma). Aucune œuvre particulière n'est évoquée dans La CP. La CP : p. 206.
62. **MONDRIAN, Piet** (1872-1944). Peintre néerlandais. L'exemple du cubisme analytique le fait passer d'une figuration à la Van Gogh à une abstraction géométrique qui, à travers l'ascèse spirituelle du *néoplasticisme* et la fondation de *De Stijl* (Le Style), parvient à une extrême rigueur (jeu des trois couleurs primaires, du blanc et du gris sur une trame orthogonale de lignes noires). Il vit à Paris de 1919 à 1938, puis à New York, où son style évolue (*New York City I*, 1942, MNAM, Paris). Dans La CP, l'esthétique de Mondrian est évoquée à travers l'allusion à plusieurs de ses toiles emblématiques: la série des arbres, comme dans *L'Arbre rouge* (voir ce titre), ou bien la série plus tardive des "*Compositions*" (voir le titre *Composition A*). La CP : p. 147, 166, 341.
63. **MONET, Claude** (1840-1926). Peintre français. Le titre de son tableau *Impression, soleil levant* (1872, musée Marmottan, Paris) a inspiré la dénomination de l'école impressionniste, dont il est le représentant le plus typique : *Femmes au jardin* (1867), *le Déjeuner* (vers 1873), musée d'Orsay ; *la Grenouillère* (1869), New York ; paysages d'Argenteuil et de Vétheuil ; série des « Gare Saint-Lazare » (1877), des « Meules » (1890), « Peupliers » (1891) et « Cathédrale de Rouen » (1892 - 1894) observés aux différentes heures du jour ; « Nymphéas » de Giverny. Carpentier fait sans doute allusion au tableau fondateur de 1872, *Impression, soleil levant*, à travers "les nuages de l'impressionnisme", puis cite la série des "cathédrales de Rouen". La CP : p. 441.
64. **Monsù DESIDERIO (correspondant à NOMÉ, François de, et/ou à BARRA, Didier, dits)** (v. 1593-ap. 1644). Peintre français, originaire de Metz, établi à Naples. Surnom donné à Didier Barra et à François Didier de Nomé, peintres lorrains, tous deux nés à Metz vers 1590. Sous cet unique nom furent longtemps confondus deux personnages distincts, qui travaillèrent en même temps (et parfois en collaboration) à Naples au XVIIe siècle, partageant le même atelier. D. Barra fut l'auteur de minutieuses vues de paysage à vol d'oiseau, tandis que F. D de Nomé représenta des villes fantastiques et irréelles, faites d'édifices d'inspiration gothique et de ruines, des cataclysmes et des écroulements. Un bon exemple, *Explosion dans une église* (*Explosión en una catedral*), a été rendu célèbre par Carpentier lui-même en lui accordant une place centrale et symbolique dans son roman *El siglo de las luces*. La "degollación de inocentes" vue par Enrique à La Havane ne semble pas correspondre à la traditionnelle scène biblique du "Massacre des innocents". L'allusion renvoie très certainement au *Martyre de Sainte-Ursule* (voir ce titre) qui se trouve effectivement à Cuba. La CP : p. 331.
65. **MONTAÑÉS, Juan MARTÍNEZ** (1568-1649). Sculpteur espagnol. Il travailla à Grenade sous la direction de Pablo de Rojas, puis à Séville, collaborant souvent avec F. Pacheco. Ses sculptures de dévotion en bois polychrome, d'un réalisme sobre et concentré, devinrent un modèle pour tous les sculpteurs et les peintres andalous du XVIIe s. ; elles le furent également pour la nouveauté des thèmes iconographiques: *Christ de la Clémence*, (1603-06, cathédrale de Séville), *Immaculée Conception* (1629-31, cathédrale de Séville), *Saint Bruno* (1638, Musée de Séville). Dans La CP, il est cité pour ses célèbres vierges à l'enfant, en bois, comparées aux apparitions de Pavlova sur la scène... La CP : p. 303.
66. **MOORE, Henry** (1898-1986). Sculpteur et graveur britannique. Tirant la leçon de l'art de Brancusi et, s'intéressant aux sculptures précolombiennes, il subit aussi l'attraction de l'art de

Picasso et s'affranchit des conventions figuratives naturalistes. À partir de 1935 environ, son style, biomorphique et monumental, s'est distingué par le jeu des creux et des vides (*Figure étendue*, siège de l'Unesco, Paris). Il a traité avec une extrême liberté les proportions, l'anatomie, éliminant radicalement certains détails et exploitant les effets de distorsion, étirement, aplatissement ou renflement des volumes. Il s'intéressa particulièrement au problème du vide, ménageant souvent dans des volumes souples, sinueux, asymétriques, des cavités à l'intérieur desquelles il insère sans les ajuster de nouveaux volumes dont certaines parties s'érigent dans l'espace. Il procéda ainsi à une analyse complexe du rapport entre les pleins et les vides (*Figures couchées, Forme intérieur-extérieur*). Vers 1938-39, il créa des formes plus strictement abstraites, aux arêtes tranchées entre lesquelles des fils tendus concrétisent les lignes de force. Dans La CP, il est cité pour ses sculptures inspirées des "Chac Mool" mayas (voir le titre *Recumbant figure*) ainsi que pour ses sculptures monumentales abstraites (voir le titre *Reclining figure*). La CP : p. 614, 736.

67. **MOREAU, Gustave** (1826-1898). Peintre symboliste français. Après une première phase encore imprégnée de classicisme (*Œdipe et le Sphinx*, 1864 ; *Les Muses quittant Apollon*, 1868), son nouveau style atteint sa période de maturité autour de 1870 : la couleur est exaltée par des lueurs émaillées et les clairs-obscur s'emplissent d'ombres dorées. Dès lors ses compositions devinrent plus complexes, rassemblant des éléments hétérogènes : le mythe, l'histoire, le récit biblique s'y fondent de manière subjective dans des univers fantastiques aux atmosphères inquiétantes. Ses compositions au charme ambigu et à la pâte torturée ont de riches effets rutilants (*Apparition*, 1876). Son œuvre, importante dans le courant symboliste, attira Mallarmé et Huysmans, et constitua pour le surréalisme une source d'inspiration reconnue par A. Breton, S. Dalí et M. Ernst. C'est donc logiquement dans une réflexion sur les sources du surréalisme que Carpentier insère une évocation des « créatures rutilantes de pierreries » de Moreau, évoquant par exemple une des diverses représentations de Salomé, nue et simplement couverte de bijoux, comme dans *Apparition* ou *Salomé dansant* (1876). La CP : p. 169, 640.
68. **MUÑOZ DEGRAIN, Antonio** (1840-1924). Peintre espagnol valencien. Après des études d'architecture, il étudie la peinture à l'Academia de San Carlos, en se spécialisant dans le paysage. Il partit s'installer à Malaga où il fut un temps le maître de Picasso. En 1884, il réalisa son chef-d'œuvre, le seul connu du grand public, *Los amantes de Teruel*, puis occupa la chaire de paysage à l'Academia de San Fernando jusqu'à sa mort. Dans La CP, le peintre n'est cité qu'une fois, pour son tableau le plus connu, *Los amantes de Teruel* (voir ce titre). La CP : p. 144.
69. **OEBEN, Jean-François** (v. 1720-1763). Ebéniste français d'origine allemande. Venu jeune à Paris, devenu ébéniste du roi, il est notamment l'auteur de nombreux meubles « mécaniques » (bureau de Louis XV, château de Versailles). Très habile marqueteur, il fut aussi très soucieux de la qualité et de la monture de ses bronzes, et rechercha d'ingénieuses combinaisons mécaniques, comme l'atteste le *Grand Bureau de Louis XV* (1760-69, achevé par Riesener, Versailles). Dans La CP, il est cité pour un de ses "fauteuils" (voir ce mot) que possède la comtesse. La CP : p. 344.
70. **ORCAGNA, L' (Andrea di Cione ARCANGELO, dit)** (s.d.). Architecte, sculpteur et peintre italien actif essentiellement à Florence de 1343 à 1368. En retrait par rapport aux innovations de Giotto, il apparaît dans son œuvre peint et sculpté comme le dernier grand représentant du gothique florentin. Il eut deux frères peintres, Nardo et Iacopo di Cione. Deux allusions à ses fresques sont faites dans La CP: les fragments de la cathédrale de Santa Croce à Florence (*Triomphe de la mort, Jugement et Enfer*), et celles du Camposanto à Pise (*Jugement dernier, Paradis et Enfer*), qui lui furent longtemps attribuées (depuis Vasari), à tort. La CP : p. 278, 449.
71. **OROZCO, José Clemente** (1883-1949). Peintre mexicain. Il se forme à l'Académie de San Carlos à Mexico et côtoie, en Europe, les milieux de l'avant-garde artistique. Revenu dans son pays, il devient, après 1921, l'un des principaux représentants, avec Rivera et Siqueiros, de la peinture murale mexicaine, visant à créer un art social et révolutionnaire dont l'ensemble de la collectivité puisse profiter. Aucune œuvre précise d'Orozco n'est citée dans La CP et toutes sont englobées dans cette expression : "[el] sombrío, trágico, agónico vigor de José Clemente Orozco" (La CP, p. 157). Nous pourrions suggérer, à titre d'exemple, une fresque louée par Carpentier dans une chronique de *Social* ("Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco", oct. 1926, La Havane) : *Soldados y soldaderas*, expression de la "fuerza trágica de la Revolución Mexicana". La CP : p. 157, 158.
72. **OZENFANT, Amédée** (1886-1966). Peintre français. En 1917, il rencontre Charles-Edouard Jeanneret, le futur Le Corbusier. Ils publient en commun, en 1918, *Après le cubisme*, ouvrage

qui décrit sous le nom de purisme l'héritage qu'ils comptent donner au cubisme, dévoyé à leurs yeux dès avant la guerre. De 1920 à 1925, leurs idées sont exprimées dans leur revue, *L'Esprit nouveau*. La peinture puriste d'Ozenfant, point de départ de celle de Le Corbusier, donne la primauté à la construction de la toile, à la représentation "standard" des objets, elle use de couleurs neutres et atténuées. Ozenfant identifie la création picturale à la création mécanique et réduit les formes à des schémas sans modelé. Dans La CP, le "purisme ascétique" d'Ozenfant (qualification d'Enrique) est raillé par les surréalistes à travers le quolibet de "peintre de bouteilles de lait". La CP : p. 166, 167.

73. **PATINIR (ou PATINIER ou PATENIER), Joachim** (v. 1475 à 80-1524). Peintre des anciens Pays-Bas du Sud. Inscrit à la guilde d'Anvers en 1515, il fut le premier à donner une importance majeure au paysage dans ses tableaux, aux sujets bibliques (*Paysage avec la fuite en Égypte*, musée des Beaux-Arts d'Anvers). Deux chefs-d'œuvre de visée panoramique, conservés tous deux au Prado (les collections royales espagnoles étaient très riches en Patinir, cet engouement paraît remonter au moins à Philippe II), résumant parfaitement la démarche profondément nouvelle de Patinir qui renverse l'échelle des valeurs jusque-là admises et élargit démesurément le paysage au détriment des figures tenues désormais pour subordonnées : *Le Monde des Enfers* et *La Tentation de saint Antoine* (les figures sont dues à Quentin Metsys) ; ces œuvres sont peut-être les premiers vrais paysages de la peinture occidentale qui réussissent à donner l'émotion de l'espace et le vertige de la perspective infinie dans une ambiance de réalité terrestre et humaine qui ne doit rien aux fulgurantes visions supraterrrestres d'un Jérôme Bosch. Tous ces paysages sont remplis de mystérieux escarpements rocheux et baignés d'une lumière très caractéristique du peintre. « Le paysage de Patinir, à mettre en relation avec l'intérêt pour les découvertes géographiques, est vu à vol d'oiseau et s'étend jusqu'à l'horizon avec des plans scandés en profondeur par des coulisses formées d'arbres ou de pics rocheux. Les vues sont rendues dans des couleurs entièrement choisies dans une gamme de verts, de bleus et de violets, et doivent leur extraordinaire suggestion au singulier mélange d'éléments fantastiques et de détails représentés avec une précision minutieuse. » (Lucio Felici [dir.], « Patinier ou Patenier ou Patinir, Joachim », *Encyclopédie de l'art, op. cit.*, p. 771). Dans La CP, Patinir figure parmi les exemples des grands peintres qui satisfont la Vera esthète en offrant une variété de scènes qui lui permettent de s'isoler du Réel. Il est cité pour ses paysages, comme dans *Passage du Styx* (*voir ce titre*). La CP : p. 471.
74. **PELÁEZ CASAL, Amelia** (1897-1968). Peintre cubain. Née à Yaguajay, nièce du poète Julián del Casal, elle s'installe à La Havane en 1915. Elle entra en 1916 à l'Academia San Alejandro, et étudia aussi avec le peintre réaliste Leopoldo Romañach, attirée par la peinture de paysage. Elle se rendit aux Etats-Unis en 1924 puis se fixe à Paris en 1927 où elle restera jusqu'en 1934 grâce à une bourse d'études du gouvernement cubain. Elle assista aux cours de la Grande Chaumière, à l'Ecole des Beaux-Arts et à l'Ecole du Louvre, où elle étudia l'histoire de l'art, puis à l'Académie moderne en 1930 où elle étudia la chorégraphie et la théorie de la couleur avec l'artiste russe Alexandra Exter. En 1933 elle organisa sa première exposition à la galerie parisienne Zak, avant de rentrer à La Havane. Elle réalise diverses fresques, donne des cours de dessin et illustre divers livres comme *Sept poèmes* de Léon-Paul Fargue (1934), des poèmes de Luis Amado Blanco et de son oncle Julián del Casal. En 1950, elle commence à pratiquer la céramique et sa composition la plus célèbre est sans doute celle qui orne la façade de l'hôtel "Habana Hilton" (aujourd'hui "Habana Libre"). (Source: Ades [dir.], *Arte en Iberoamérica, op. cit.* et Bessière et Mégevand, *La peinture hispano-américaine, op. cit.*) Dans La CP, elle est citée comme personnage référentiel puisque Vera la charge des décors de son *Sacre du printemps* aux côtés de René Portocarrero (*voir ce nom*). La CP : p. 490, 508.
75. **PICABIA, Francis**, (1879-1953). Peintre français de père cubain. D'abord impressionniste, il fut attiré par le cubisme, puis devint un des pionniers de l'art abstrait et l'un des principaux animateurs, à New York et à Paris, du mouvement dada (*Udnie* ou *la Danse*, 1913, MNAM). La CP : p. 487.
76. **PICASSO, Pablo** (1881-1973). Ce peintre, graveur et sculpteur espagnol est sans doute le symbole même du peintre moderne du XXe siècle. Il s'installa à Paris en 1904. Son œuvre, qui a bouleversé l'art moderne, témoigne, à travers d'étonnantes métamorphoses graphiques et plastiques, de la richesse de ses dons : époques bleue et rose (1901 - 1905), cubisme (*les Demoiselles d'Avignon*, 1906 - 1907, MAM de New York), néoclassicisme (vers 1920), tentations surréaliste et abstraite (1925 - 1936), expressionnisme (*Guernica*, 1937). Musées à Paris (hôtel Salé, dans le Marais) et à Barcelone. Dans La CP, Picasso est le peintre le plus cité (dix-huit références au total). La CP : p. 104, 145, 147, 148, 159, 166, 184, 198, 200, 235, 236, 287, 302, 433, 481, 526, 571, 614.

77. **POLLOCK, Jackson** (1912-1956). Peintre américain, influencé par la peinture de Picasso (*Guernica*), de Kandinsky, Miro et Orozco. Il crée en 1938 le principe du *all-over* (remplir toute la surface de la toile), et s'appuie de plus en plus sur une écriture automatique inspirée de l'œuvre d'A. Masson. A partir de 1946, il évacue tout signe identifiable, se concentre sur le geste (*action painting*, peinture gestuelle) qui applique le signe au pinceau et passe à la frontalité. Il inaugure en 1947 la technique du *dripping all-over* (couleurs de peinture sur la toile à l'horizontale), puis réintroduit en 1950 la forme humaine en conservant la technique du *dripping*. Pollock s'est imposé avec De Kooning comme un des maîtres de l'expressionnisme abstrait. La CP : p. 448.
78. **PONCE DE LEÓN, Fidelio** (Alfredo Ramón Jesús de la Paz FUENTES PONS, dit) (1895-1949). Peintre cubain originaire de Camagüey. Ce fut l'une des figures les plus importantes de la peinture cubaine du XXe siècle, aux côtés de Amelia Peláez, René Portocarrero, Wifredo Lam, Carlos Enríquez ou Victor Manuel. Formé à l'Académie San Alejandro (de 1913 à 1918), il fit sa première exposition au Lyceum et son tableau *Las Beatas* remporta le premier prix du Salon National en 1937, ainsi qu'en 1940 pour *Los Niños*. Il remporta plusieurs prix nationaux et internationaux, fut exposé à Cuba et à l'étranger (notamment aux Etats-Unis). Son tableau *Mujeres y Reflejo* (v. 1944) est exposé au MoMA de New York. Dans La CP, il est associé à Peláez, Portocarrero et Lam, pour illustrer la génération d'artistes cubains qui ne peuvent vivre de leur art et ne s'en sortent pas. Aucune œuvre particulière n'est évoquée, seulement son style: "Un Ponce, en quien Pierre Loeb -antaño marchand de Miró, refugiado en Cuba durante la guerra- hubiese hallado algo de las delicadezas de entonación y el brío en la línea que hacían la grandeza de Watteau, había muerto de miseria y enfermedad." La CP : p. 490.
79. **PORTOCARRERO, René** (1912-1986). Peintre cubain. Né dans le quartier colonial de La Havane, il commença en 1938 à donner des cours au Estudio de Pintura y Escultura Eduardo Abela; il fut nommé en 1940 professeur d'art de la prison de La Havane. L'influence du Baroque hispano-cubain se fait sentir dans des œuvres comme *Interior* (1943). On peut apprécier, dans son tableau *Diablito* (1962), des éléments fantastiques reliés à la tradition afro-cubaine. Il remporta le Prix International de la Biennale de Sao Paulo en 1963, où il exposa plus de 50 œuvres. Il travailla aussi la céramique et réalisa des fresques, des illustrations graphiques et des scénographies. (Source: Ades [dir.], *Arte en Iberoamérica, op. cit.*). Dans La CP, il est cité comme personnage référentiel puisque Vera le charge, comme Peláez (*voir ce nom*), des décors de son *Sacre du printemps*. La CP : p. 490, 508.
80. **REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn** (1606-1669). Peintre et graveur hollandais. La force expressive de ses compositions comme de ses portraits, servie par sa science du clair-obscur, et la valeur universelle de sa méditation sur la destinée humaine le font considérer comme l'un des plus grands maîtres. Dans La CP, il figure notamment parmi les exemples des grands peintres qui satisfont la Vera esthète en offrant une variété de scènes qui lui permettent de s'isoler du Réel. Elle cite une de ses représentations des *Pèlerins d'Emmaüs* (*voir ce titre*). Une allusion est également faite à sa fameuse *Ronde de nuit* (*voir ce titre*) et à ses gravures dont les ciels sont sans nuages (*voir le titre Le Pont de Six*). La CP : p. 334, 471.
81. **RENOIR, Pierre-Auguste** (1841-1919). Peintre français. Parmi les impressionnistes, il est celui qui a exécuté le plus d'œuvres d'après la figure humaine et les scènes d'une vie heureuse (*la Balançoire* et *le Moulin de la Galette*, 1876, musée d'Orsay; *Mme Charpentier et ses enfants*, 1878, Metropolitan Museum, New York). Après la phase « ingresque » ou « acide » des années 1884 - 1887, sa vitalité sensuelle s'est affirmée dans ses portraits féminins et ses nus (*Jeunes Filles au piano*, diverses versions [1892]; *Gabrielle à la rose* [1911], *les Baigneuses* [vers 1918], musée d'Orsay). Dans La CP, les seuls tableaux identifiables suggérés par Enrique sont les nus féminins de Renoir, comme dans cette *Baigneuse se coiffant* (1893). La CP : p. 505, 571, 614, 640.
82. **REPINE, Iliá Iefimovitch** (1844-1930). Peintre russe. Membre de la Société des « Ambulants » (*Peredvijniki*), mouvement réaliste russe qui se donnait pour but pédagogique d'atteindre l'ensemble du peuple, il est connu pour ses œuvres à sujet historique ou social (*les Haleurs de la Volga* [1873], Musée russe, Saint-Pétersbourg) et pour ses portraits. Les peintres ambulants pratiquaient essentiellement une peinture de genre à caractère social et historique : le portrait, le paysage russe et peu de natures mortes. En 1903, Repine est chargé par le gouvernement russe de réaliser son œuvre la plus grandiose, une toile de 400 x 877 cm représentant la *Session protocolaire du Conseil d'État pour marquer son centenaire le 7 mai 1901*. Dans La CP, Vera voit ses tableaux historiques dans les musées de Saint-Pétersbourg. Voir le titre *Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au Sultan Mahmoud IV de Turquie*. La CP : p. 648.

83. **RIVERA, Diego** (1886-1957). Peintre mexicain. Après l'école des Beaux-Arts de Mexico, il voyage en Europe grâce à une bourse. Il y mène des recherches cubistes plus proches de Juan Gris que de Picasso et découvre les fresques de Giotto en Italie. Sur ces bases, il mûrit, en accord avec une idéologie révolutionnaire, une peinture épique populaire qui doit s'étendre sur de grandes surfaces pour le profit général: entre 1922 et 1929, il réalise des fresques murales pour les édifices publics de Mexico, de Cuernavaca et de Chapingo, mais aussi, plus tard, aux Etats-Unis. En 1838, il signe le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, rédigé par A. Breton et L. Trotski. Les éléments du folklore local, les traditions mayas et aztèques, l'histoire récente du Mexique révolutionnaire sont traduits par un mélange de primitivisme naïf et de claire synthèse cubiste. Aucune œuvre précise de Rivera n'est citée dans La CP et toutes sont évoquées à la fois à travers les descriptions génériques qu'il en fait, à la gloire de la Révolution Mexicaine. Nous pourrions suggérer, à titre d'exemple, certaines fresques les plus connues et admirées par Carpentier dans ses chroniques (*Carteles*): celles de Mexico (Palacio Nacional), de Chapingo (anfiteatro de la Preparatoria et Escuela Agronómica), ou bien celles de Cuernavaca (Palacio de Cortés). L'étape du voyage d'Enrique au Mexique et la découverte de cet art révolutionnaire est déterminante pour le cheminement esthétique futur du héros. La CP : p. 157, 158, 692.
84. **ROBERT, Hubert** (1733-1808). Peintre et graveur français. Grand admirateur de Panini et de Piranèse, découverts lorsqu'il était pensionnaire à l'Académie de Rome, Hubert Robert a produit une quantité considérable de tableaux ayant pour sujet des architectures, réelles ou imaginaires, et des vestiges. Il se spécialise dans la peinture de ruines et dans des caprices architecturaux avec des personnages de petite taille. Cette passion -qui lui a valu le surnom de "Robert des ruines"- s'inscrit dans un mouvement plus général, au XVIIIe s., de l'archéologie antique, suscitée notamment par les fouilles de Pompéi et d'Herculanum. Il peint pour Louis XVI quatre tableaux portant le titre de *Principaux Monuments de Provence* (au Musée du Louvre), dont le fameux *Pont du Gard* (1787). Il obtient le titre de dessinateur officiel des jardins du roi ainsi qu'un atelier au Louvre. Le début de la Révolution lui fournit de nouveaux sujets pour ses tableaux (La démolition de la Bastille). Emprisonné comme suspect en 1793 et libéré en 1794, il reprit la charge de conservateur des tableaux. Les tableaux évoqués dans La CP, ornant les murs de la demeure de la tante Comtesse de la Calle 17 à La Havane, ne sont qu'esquissés par la qualification de "paysages" d'Hubert Robert : ils correspondent en réalité aux deux tableaux encore accrochés au *Museo Nacional de Artes Decorativas* de La Havane, *La Balançoire* et *Grande cascade sur le Tivoli* (voir ces titres). La CP : p. 120.
85. **ROCKWELL, Norman** (1894-1978). Illustrateur américain. Peintre de la vie américaine, dans un style naturaliste, il est célèbre pour ses couvertures de magazines réalisées pour le *Saturday Evening Post*, dont il illustra 321 sorties à partir de 1926 (il avait 22 ans). Dans La CP, il est cité précisément pour les illustrations de couverture de *The Saturday Evening Post* (voir ce titre) pendant la Seconde Guerre mondiale, au début des années 1940. La CP : p. 404, 429.
86. **RODIN, Auguste** (1840-1917). Sculpteur français. Il est l'auteur, réaliste et puissant, de figures ou de monuments représentatifs d'une science impeccable et d'une inspiration fiévreusement expressive, qui le font considérer comme l'un des maîtres de la sculpture de tous les temps (*Fugit amor, le Baiser*, marbre ; *les Bourgeois de Calais*, le *Balzac*, bronze ; *le Penseur*, une des figures de la *Porte de l'Enfer*). Sa dernière résidence parisienne, l'hôtel Biron (VIIe arrondissement), est devenue le *musée Rodin*. Dans La CP, il est cité à tort comme auteur d'une *Pénélope* (voir ce titre) qui est en fait de Bourdelle (non cité dans La CP), et se trouverait dans une des maisons bourgeoises de Caracas. La CP : p. 614.
87. **ROMERO DE TORRES, Julio** (1874-1930). Peintre espagnol cordouan de renommée nationale. La majorité de son œuvre est consacrée à des portraits féminins, modèles issues de milieux sociaux variés de Cordoue : telles dans le polyptique *El poema de Córdoba* (1914) où elles figurent de manière allégorique comme autant d'aspects de la ville: guerrière, baroque, gitane, juive, religieuse, romaine, chrétienne, torera. Un musée en ville lui est consacré, dans le même édifice que le musée des Beaux Arts de Cordoue. Sa peinture la plus connue est *Naranjas y limones*. Dans La CP, il est cité pour ses portraits d'Andalouses et scènes de genre caractéristiques du peintre. Voir notamment le titre *La copla*. La CP : p. 145, 711.
88. **ROSSETTI, Dante-Gabriel** (1828 -1882). Peintre et poète britannique de père italien, dont l'écriture s'inspire de légendes médiévales et de la poésie ancienne anglaise et italienne (Dante, Shakespeare, Browning et le cycle médiéval du Roi Arthur). Il fut l'un des fondateurs de la confrérie des Préraphaélites en 1848, mais se détacha de ses idéaux didactiques quelques années plus tard et s'attacha surtout à évoquer la fatalité de la passion amoureuse. Il exerça une profonde influence sur les poètes et les peintres de la fin du siècle, mais ne sut pas trouver de nouvelles solutions plastiques bien qu'il ait rompu très tôt avec les

schémas académiques. Les préraphaélites (1848-1900) étaient un groupe de peintres anglais de l'ère victorienne qui, sous l'influence de Ruskin notamment, se donnèrent comme modèle idéal les œuvres des prédécesseurs de Raphaël, les primitifs italiens. Une inspiration littéraire et symbolique, biblique ou historique caractérise les principaux membres de cette « confrérie préraphaélite », composée, aux côtés de Rossetti, de Hunt, Millais, Burne-Jones. La CP : p. 470.

89. **ROUAULT, Georges** (1871-1958). Peintre français. Il a pratiqué, en puissant coloriste, un expressionnisme tour à tour satirique et mystique. Il a gravé, notamment, la suite en noir et blanc du *Miserere* (1922 - 1927). Il n'est cité dans La CP que pour ses décors et costumes du ballet *Le Fils prodigue* (1929), produit par les Ballets Russes sur la musique de Prokofiev. La CP : p. 305.
90. **RUBENS, Petrus Paulus (Pierre Paul en français)** (1577-1640). Peintre flamand. Il travailla pour les Gonzague, l'archiduc Albert, Marie de Médicis (galerie du Luxembourg, 1622 - 1625, transférée au Louvre), Charles 1er d'Angleterre et Philippe IV d'Espagne. Chef d'un important atelier à Anvers, il a affirmé sa personnalité dans un style fougueux et coloré, aussi expressif dans la plénitude sensuelle que dans la violence, et qui répondait au goût de la Contre-Réforme. Caractéristique du courant baroque, son œuvre réalise une synthèse du réalisme flamand et de la grande manière italienne : *Saint Grégoire pape* (1607, musée de Grenoble), *la Descente de Croix* (1612, cathédrale d'Anvers), *la Mise au tombeau* (1616, église St-Géry, Cambrai), *le Combat des Amazones* (1617, Munich), *l'Adoration des Mages* (versions de Bruxelles, Malines, Lyon, Anvers), *le Coup de lance* (1620, Anvers), *le Jardin d'amour* (1635, Prado), *la Kermesse* (1636, Louvre), les divers portraits de sa seconde femme, Hélène Fourment. Dans La CP, il est évidemment évoqué pour ses corps de femmes voluptueuses, ceux des *Trois Grâces*, en particulier (*voir ce titre*). Une référence est sans doute faite également à *La Chute des Titans* (*voir ce titre*). Enfin, une allusion, mais sans précision du nom du peintre, est sans doute faite à son *Enlèvement des Sabines* (*voir ce titre*). La CP : p. 213, 580.
91. **SAINT-PHALLE, Niki de (Marie-Agnès, dite)** (1930-2002). Peintre et sculpteur français. Membre du groupe des « nouveaux réalistes » dans les années 1960, elle est connue pour ses « Nanas » hautes en couleur, opulentes jusqu'au gigantisme. On peut en admirer une série le long de la Leibnizufer de Hanovre (3 *Nanas*, 1974). C'est précisément une de ces « Nanas » que convoque Carpentier pour figurer la taille imposante et les formes généreuses de sa tante absente, qui a déserté la Calle 17 en 1959. Cependant, il s'agit d'un des rares anachronismes de l'auteur, puisque les Nanas de Saint-Phalle n'apparaissent que vers le milieu des années 60 : notamment la géante *Nana couchée* en 1966, intitulée « Hon », pour le Moderna Museet de Stockholm ; puis en 1967 pour l'expo « *The Nana power* » au musée Stedelijk d'Amsterdam. La CP : p. 716.
92. **SÁNCHEZ COELLO, Alonso** (1531-1588). Peintre espagnol. On le tint longtemps pour portugais (jusqu'en 1913), alors qu'il était Valencien. Cependant il grandit au Portugal où son père, Luis, était allé retrouver son grand-père, Alonso qui, fuyant la peste, s'était engagé dans l'armée royale au Portugal, où il fut ennobli par le roi Jean II. Le jeune Alonso étudia la peinture au Portugal puis dans les Flandres de 1550 à 1554, où il travailla avec le Hollandais Antonio Moro sous la protection du cardinal de Granvelle. Il séjourna en Italie, puis, de retour en Espagne, il entra au service de Philippe II en tant que « pintor de cámara ». Il peignit également des retables, mais la partie la plus intéressante de son œuvre est constituée par les portraits. La restitution attentive des détails, de goût flamand, s'y accompagne d'une grande sensibilité de touche et de modelé dans la représentation des diverses matières et d'une intonation prédominante détachée et mélancolique dans la présentation des personnages : *le Prince Charles*, *l'Infante Isabelle Claire Eugénie* (1579), *Chevalier de l'ordre de saint Jacques*. Carpentier fait allusion très probablement à un portrait de l'une des deux infantes du Roi Philippe II, Isabel et Catalina, peint lorsque Sanchez Coello était « pintor de cámara ». Voir le titre *Portrait de l'Infante Isabel*. La CP : p. 526.
93. **SEROV, Valentin Alexandrovitch** (1865-1911). Peintre russe. Réaliste volontiers intimiste, il utilise des effets de lumière des premiers temps de l'Impressionnisme. Il réalisa de nombreux portraits d'artistes dont ceux des Ballets Russes : Diaghilev, Pavlova et... Ida Rubinstein. Dans La CP, Vera voit son *Portrait d'Ida Rubinstein* (*voir ce titre*) au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. La CP : p. 648.
94. **SERT i BADIA, José María** (1876-1945). Peintre espagnol catalan. Son travail principal fut la peinture murale, dont il réalisa de nombreux exemplaires sur commande de par le monde, pour décorer des édifices tant publics que privés. En 1900, l'évêque de Vich lui commande la décoration de la cathédrale de la ville. Ces œuvres seront détruites pendant la Guerre Civile

espagnole. Il décore ainsi l'hôtel Waldorf-Astoria et le Rockefeller Center à New York, les palais de justice de Barcelone et de Saint-Sébastien, le palais des Nations à Genève, siège de la Société des Nations, ainsi que des résidences de personnalités espagnoles et étrangères. En janvier 1930, il devient un membre honoraire de l'Académie royale des Beaux-Arts San Fernando de Madrid. Il bénéficia d'une très grande renommée internationale, malgré une peinture quelque peu emphatique et boursouflée qui semble s'être démodée assez rapidement par la suite. Marié une première fois avec la célèbre égérie du tout-Paris Misia Sert, il se remarie en 1927 avec la « princesse » géorgienne Isabelle Roussadana, fille de Zakharias Mdivani. Dans La CP, Sert est cité pour ses Fresques de la Grande Salle du Conseil du siège de la Société des Nations à Genève (*voir ce titre*). Sert fut aussi décorateur pour les Ballets Russes de Diaghilev: il créa les costumes et les décors de *La Légende de Joseph* (1914) de Fokine, *Las Meninas* (1916) et *Le astuzie femminile* (1920) de Massine. La CP : p. 322.

95. **SIQUEIROS, David Alfaro** (1898-1974). Peintre mexicain. Au cours de ses études à l'Académie de Mexico, il participe à la vie politique du pays et milite dans les rangs révolutionnaires de Zapata. En 1919, à Paris comme attaché militaire, il entre en contact avec la peinture d'avant-garde, de Cézanne et Picasso et fait la connaissance de Diego Rivera, avec lequel il mûrit l'idée d'une peinture "monumentale et héroïque", liée à la tradition pré-hispanique d'Amérique. Poussés par le rêve d'une renaissance de l'art mural, Siqueiros et Rivera se rendent en Italie pour étudier les grands cycles de fresques, de Giotto à Michel-Ange. De retour au Mexique, il devient, avec Rivera et Orozco, l'un des principaux représentants de la peinture murale mexicaine, réaliste, épique et populaire. La CP : p. 692.
96. **SOROLLA, Joaquín** (1863-1923). Peintre espagnol valencien. Il étudia à l'école des Beaux-Arts de Valence et y réalise ses premières œuvres. Il obtient une bourse à l'école espagnole de Rome et fait ses premiers contacts avec les impressionnistes à Paris entre 1884 et 1888. De retour à Valence et à Madrid après 1900, il peint les célébrités de son temps (dont la famille royale), mais surtout les paysages et les scènes populaires de la côte valencienne. Ses dernières années seront consacrées à la décoration gigantesque de la Hispanic Society de New York. (Résumé biographique par Bernard et Christiane Bessière, *La Peinture espagnole, op. cit.*, p. 161). Dans La CP, il est cité pour les scènes côtières que possède la tante comtesse, à La Havane, telles que *Barque et groupe de pêcheurs à Valence* (*voir ce titre*). La CP : p. 144, 353, 360.
97. **TANGUY, Yves** (1900-1955). Peintre français naturalisé américain. Autodidacte, l'un des plus purs « rêveurs » du surréalisme (*À quatre heures d'été, l'espoir*, 1929, MNAM), il s'installa aux États-Unis en 1939. La CP : p.
98. **TIEPOLO, Giovanni Battista (ou Giambattista)** (1696-1770). Peintre et graveur italien. Fresquiste virtuose, aimant le mouvement et le faste, doué d'un sens raffiné de la couleur claire, il fut le dernier des grands décorateurs baroques italiens (travaux à Udine, à Venise et en Vénétie, à Würzburg, à Madrid). Ses grands cycles de fresques sont le témoignage de son imagination décorative et de sa virtuosité illusionniste. Aquafortiste, il est l'auteur également des suites des *Capricci* et des *Scherzi di fantasia*. Dans La CP, deux allusions sont faites aux "Titans" de Tiepolo, par référence sans doute aux énormes personnages (souvent mythologiques) qui ornent les plafonds de Tiepolo, admirablement dessinés en fonction de la perspective du spectateur au sol pour donner l'illusion du respect des proportions (*voir le titre Le Triomphe de Zéphyr et Flore*). Tiepolo est cité aussi pour les nuages de ses fresques (*voir le titre L'Apothéose de la monarchie espagnole*). La CP : p. 334, 580, 716.
99. **TINTORET (Le) (ROBUSTI, Jacopo, dit)** Peintre italien. Ses nombreuses œuvres religieuses sont remarquables par la fougue inventive, la virtuosité maniériste des raccourcis et des éclairages (palais des Doges et Scuola di S. Rocco, à Venise). La CP : p. 483
100. **TOULOUSE-LAUTREC, Henri de** (1864-1901). Peintre et lithographe français. Il a peint des scènes de music-hall et de divers lieux de plaisir parisiens, des portraits, etc. Dessinateur au trait synthétique et fulgurant, il est l'un des pères de l'affiche moderne (*la Goulue au Moulin-Rouge*, 1891 ; *Aristide Bruant*, 1892 et 1893). Une partie de son œuvre est conservée au musée d'Albi. Dans La CP, il est précisément cité pour ses célèbres affiches du Moulin Rouge représentant La Goulue et Valentin-le-desossé, telles que *La Goulue et Valentin* (1894) (*voir ce titre*), ainsi que Yvette Guilbert, la clownesse Cha-U-Kao. Ami de La Goulue, le peintre décora d'ailleurs entièrement, avec deux toiles monumentales, les parois de sa vulgaire baraque pour la Foire du Trône, alors qu'elle était en pleine décadence, peu avant sa mort. La CP : p. 129, 505.
101. **VALDÉS LEAL, Juan de** (1622-1690). Peintre espagnol, Il est le dernier maître andalou du Siècle d'or, et le plus résolument baroque. Fils d'un orfèvre portugais, il étudia à Cordoue,

subit d'abord l'influence de Murillo et réalisa plusieurs séries de grands cycles, notamment l'*Histoire de sainte Claire*, pour les clarisses de Carmona (1653-54). A partir de 1656, il se fixa à Séville et devint en 1660 l'un des fondateurs de l'Académie, puis son président et eut avec ses collègues de violents démêlés. En 1658, il réalisa le cycle de *San Jerónimo* de Séville, ainsi qu'un retable pour el Carmel de Cordoue. Par la recherche de l'expression pathétique, le dynamisme des formes, la nervosité et la liberté de sa touche, il insuffla à ses œuvres un caractère exalté et tragique, n'évitant pas toujours l'enflure et la surcharge. Il était particulièrement à l'aise dans les sujets macabres: têtes de martyrs et "Vanités" (*Hiéroglyphes de nos fins dernières*, pour l'hôpital de la Charité à Séville, v. 1671). Dans La CP, il est cité pour ses scènes de processions et surtout ses vanités. La CP : p. 198, 236, 396.

102. **VAN DONGEN, Kees** (1877-1968). Peintre français d'origine néerlandaise. Il s'installe à Paris en 1897 et collabore à des revues satiriques jusqu'à sa première exposition personnelle en 1904. En 1905, il se présente dans le groupe des Fauves et cette adhésion sert à renforcer l'impression ardente et sensuelle de sa peinture. Son style se caractérise par un expressionnisme vitaliste, presque biologique, agressif et direct. L'artiste ne fait pas l'apologie de la Belle Epoque, mais témoigne de ses gloires et misères. Les thèmes qui reviennent sont la vie de cirque, des cabarets et des guinguettes, la splendeur effrontée du nu, les silhouettes du monde élégant le pouvoir et l'argent. Après la Première Guerre Mondiale, il peint surtout des portraits mondains qui feront sa célébrité (*Portrait de Mme Jasmy Alvin*, 1925; *Brigitte Bardot*, 1954). Carpentier ne l'évoque précisément qu'à travers sa "mondanité" qui caractérise la dernière époque de sa peinture. La CP : p. 360.
103. **VAN GOGH, Vincent** (1853-1890). Peintre néerlandais. Sa vie, marquée d'inquiétude spirituelle, fut brève et tragique. Après des séjours dans le Borinage et à Nuenen (près d'Eindhoven), il vécut à Paris (1886 - 1887), puis partit pour la Provence. Interné un moment (1889) à l'asile psychiatrique de Saint-Rémy-de-Provence, il s'installe ensuite à Auvers-sur-Oise (1890), où il mit fin à ses jours. Il a cherché à obtenir le maximum d'intensité et de vibration chromatique dans ses natures mortes et ses bouquets (*Tournesols*), ses portraits, ses paysages (les *Pont de Langlois*, les *Champ de blé aux cyprès*, la *Nuit étoilée* [MOMA, New York], etc.), et fut ainsi le précurseur des fauves et des expressionnistes. La CP : p. 104.
104. **VASARELY, Victor** (1908-1997). Peintre français d'origine hongroise. Il étudia au Műhely de Budapest, école qui appliquait les principes du Bauhaus. Il s'installa à Paris en 1930 et, parallèlement à des activités de graphiste (publicité, décoration), se livra à des recherches théoriques sur la perspective axonométrique et les dérivations linéaires. Après 1937, il pratique en peinture divers styles. Ses recherches sur la lumière, sur l'illusion de mouvement créée par des procédés optiques (cinétisme, après 1955), sur la fonction de l'œuvre picturale dans la vie sociale et la cité aboutirent à un art structural défini par la répétition d'une cellule (carré contenant une figure de la géométrie plane) soumise à des transformations méticuleusement réglées et jouant par rapport aux couleurs. Il est considéré comme l'un des maîtres de l'art cinétique « virtuel » (op art). Deux fondations lui sont consacrées, à Gordes et au Jas de Bouffant (Aix-en-Provence). Dans La CP, il est cité pour une de ses œuvres "cinétiques". Voir le titre *Belle-Isle GP*. Vasarely a réalisé plusieurs œuvres pour la Ciudad Universitaria de Caracas, dont deux fresques tridimensionnelles en mosaïque, *Hommage à Malevitch*, dans le *patio cubierto*, et *Sophia* (hommage à Sophie Imbert), et une composition en aluminium *Positivo-Negativo*. La CP : p. 571, 614.
105. **VELÁZQUEZ, Diego** (1599-1660). Peintre espagnol. Artiste préféré du roi Philippe IV, il est considéré comme l'un des plus grands coloristes de tous les temps. La plupart de ses toiles sont au musée du Prado : scènes de genre ; remarquables portraits (reines et infantes, nains de la Cour) ; œuvres profanes innovant par l'iconographie et la composition (*la Forge de Vulcain*, vers 1630 ; *la Reddition de Breda*, 1635), et qui atteignent en dernier lieu à une virtuosité unique dans le traitement de la lumière et de l'espace (*les Ménines* et *les Fileuses*, vers 1656 - 1657). La CP : p.
106. **VERMEER, Jan** (1632-1675). Peintre hollandais. Longtemps oublié, il est considéré comme l'un des plus grands peintres du XVIIe s. Son œuvre, peu abondante, comprend des scènes d'intérieur, quelques portraits et deux paysages urbains qui témoignent d'une des visions les plus intériorisées qui soient. Son goût pour l'essence silencieuse des choses est servi par la rigueur d'une technique aussi subtile dans les jeux de la lumière et de l'espace que dans le rendu des matières et les accords chromatiques (*Gentilhomme et dame buvant du vin*, Berlin ; *Vue de Delft*, La Haye ; *la Dentellière*, Louvre ; *la Laitière* et *la Lettre d'amour*, Amsterdam ; *l'Atelier*, Vienne ; *Dame debout à l'épINETTE*, National Gallery de Londres). Les cadres de ces personnages sont presque toujours les mêmes : lumière filtrant par une fenêtre à gauche du tableau, dallage au sol, carte géographique géante sur le mur du fond, et effectivement une ambiance silencieuse de recueillement et de concentration dans laquelle

chacun de ces personnages se livre à son activité... : « [...] une peinture de genre caractérisée par des éléments narratifs réduits au minimum, une description très nette et apparemment impassible [...] ; chaque détail acquiert une vitalité particulière et une « présence » mystérieuse et puissante tandis que toute l'image s'emplit d'une prodigieuse unité atmosphérique et émotionnelle. La « vie silencieuse des choses » semble reflétée par un miroir clair et net [...] » (Lucio Felici [dir.], « Vermeer Jan », *Encyclopédie de l'art, op. cit.*, p. 1045, nous soulignons). Dans La CP, il figure parmi les exemples des grands peintres qui satisfont la Vera esthète en offrant une variété de scènes qui lui permettent de s'isoler du Réel, en particulier ses “patios silenciosos”, qui peuvent renvoyer aux diverses scènes d'intérieur de ses tableaux, comme dans *L'Astronome* (voir ce titre). La CP : p. 341, 471.

107. **WATTEAU, Jean-Antoine** (1684-1721). Peintre français. Rompant avec l'académisme du XVIIe s., empruntant à Rubens et aux Vénitiens, il a développé, dans l'ambiance d'une société raffinée, son art des scènes de comédie (*l'Amour au théâtre français* [vers 1712 ?], musée de Berlin-Dahlem) et surtout des « fêtes galantes », genre créé par lui et dont le *Pèlerinage à l'île de Cythère* est le chef-d'œuvre. Watteau est un dessinateur et un coloriste de premier ordre ; sa touche est d'une nervosité originale, son inspiration, d'une poésie nostalgique et pénétrante (*l'Indifférent* et *la Finette, Nymphé et Satyre, Gilles* [ou *Pierrot*], Louvre ; *les Champs-Élysées*, Wallace Collection, Londres ; *les Plaisirs d'amour*, Dresde ; *l'Enseigne de Gersaint*, Berlin). La CP : p. 166, 490.
108. **ZADKINE, Ossip** (1890-1967). Sculpteur français d'origine russe. Il a pratiqué une sorte de cubisme de tendance tantôt baroque et décorative, tantôt expressionniste (*la Ville détruite*, 1947 - 1951, Rotterdam). Comme Lipchitz (voir ce nom), Laurens et Archipenko, il chercha à transposer dans l'espace les procédés de décomposition formelle utilisés par les peintres ; il suggéra divers points de vue d'une même figure, schématisa les formes, donna aux volumes un aspect arrondi ou angulaire, traita parfois le modelé en creux et donna un aspect tranchant à certaines faces. Une de ses sculptures (une “tête”) figure comme illustration dans les pages de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier et Ozenfant (n°14). Il accorda au sujet un rôle important, interprétant à sa manière des thèmes mythologiques (*Ménades*; *Prométhée*; *Orphée*, 1945). Il traita aussi des sujets allégoriques et religieux. Son atelier, à Paris, est devenu le Musée Zadkine. Dans La CP, il est cité pour la série de ses *Orphée* (voir ce titre), dont un exemplaire se trouve à Caracas dans une demeure bourgeoise. La CP : p. 406.
109. **ZUBIAURRE, Ramón de** (1882-1969). Peintre espagnol basque. Les deux frères Zubiaurre (voir aussi Valentín), sont les principaux représentants de la peinture régionaliste basque du XXe siècle, attentifs aux paysages et aux “types” de leur région. Leur style est *costumbrista*, réaliste (parfois imprégné de symbolisme), attaché à peindre de façon pittoresque les personnages populaires basques avec leurs habits régionaux. Sourds-muets tous deux de naissance, ils se dirigèrent assez tôt vers la peinture : ils se formèrent à l'Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, où ils eurent notamment comme professeur Muñoz Degraín (voir ce nom), puis voyagèrent à Paris. De retour à Madrid, ils s'installèrent ensemble dans un atelier de la Calle Atocha et copièrent au Prado les œuvres des grands maîtres. Vers 1907, ils fréquentèrent la tertulia du Nuevo Café de Levante où se réunissaient Valle-Inclán, Baroja (dont Ramón illustre en 1910 le livre *Las inquietudes de Shanti Andía*). En 1918, Ramón est nommé membre de la *Hispanic Society* ; en 1940 il part s'installer en Amérique du Sud où il restera jusqu'en 1951. Dans La CP, le tableau *Los remeros vascos de Ondarroa* (voir ce titre) correspond aux descriptions qu'Enrique fait de la collection de sa tante. La CP : p. 145, 146, 345, 711.
110. **ZUBIAURRE, Valentín de** (1879-1963). Peintre espagnol basque. Sa destinée et sa peinture sont très proches de celles de son frère Ramón de Zubiaurre (voir ce nom). A partir de 1911 il fit partie de l'Association des Artistes Basques. Il devint maître de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando de Madrid en 1945 et reçut en 1957 la Médaille d'Honneur de l'Exposition Nationale des Beaux-Arts. Hormis les thèmes basques, Valentín s'intéressa aussi aux thèmes castillans, surtout à Ségovie où il fit de longs séjours (*Autoridades de pueblo, Hombres de Castilla*). Il s'attacha à rendre fidèlement le type et les traits des Espagnols, tant physiques que moraux, exprimant leurs émotions et leurs sentiments de douleur, de tristesse ou la simplicité de la vie paysanne. Dans La CP, plusieurs tableaux correspondent aux allusions d'Enrique sur la collection picturale espagnole de sa tante : voir notamment *Versolaris* et *Castillo de Peñafiel*. La CP : p. 145, 146, 345, 711.
111. **ZULOAGA Y ZABALETA, Ignacio de** (1870-1945). Peintre espagnol d'origine basque. Installé à Paris en 1892, il subit l'influence de l'impressionnisme, fréquenté les milieux symbolistes et se lia avec Mallarmé, Degas, Rodin et Maurice Barrès. Il devint un portraitiste mondain réputé et évoqua aussi des sites et des paysages de son pays natal. Il intégra ses personnages à un cadre pittoresque (*Belmonte*), cherchant souvent des effets pathétiques

(*Barrès devant Tolède*). La recherche du caractère prit souvent chez lui des accents âpres et violents, et il se plut à représenter des types locaux (*Gitane* et *Andalouse*) ainsi que des nains, des infirmes, des mendiants en puisant dans la tradition picturale espagnole du XVIII^e s. « Formé à Madrid, Zuloaga fit de longs séjours à Rome et à Paris, ville où il représenta, jusqu'à la première guerre mondiale, le peintre espagnol par excellence. Très influencé et influent lui-même parmi la génération littéraire dite « del 98 » -dont il laissa une expressive galerie de portraits-, il est le peintre d'une Espagne éternelle, dévote et orgueilleuse, où d'imposants cardinaux côtoient des vieilles filles, des *manolas* au regard fatal, de grandes dames du beau monde international, des curés de campagne et des paysans nouveaux ; le tout est exprimé dans des couleurs franches et puissantes, riches en contrastes, à la touche aussi nette que celle de Ribera, soulignant nettement les contours. » (Julián Gallego, « le refus du classique », catalogue *De Greco à Picasso, op. cit.*, pp. 91-92). Dans le roman de Carpentier, la tante comtesse possède un ou plusieurs tableaux de ce peintre sur le thème de la tauromachie, dont *El retrato del torero Juan Belmonte* (voir ce titre). La CP : p. 144, 146, 481, 543, 710, 711.

112. **ZURBARÁN, Francisco de** (1598-1664). Peintre espagnol. Surtout peintre religieux (sans oublier cependant ses natures mortes et ses portraits), il a notamment travaillé pour les couvents de Séville, et a donné de grands ensembles pour la chartreuse de Jerez (musées de Cadix, de Grenoble, etc.) et pour le monastère de Guadalupe. Ses qualités plastiques (statisme monumental, beauté du coloris), sa spiritualité alliée à une simplicité rustique l'ont fait particulièrement apprécier au XX^e siècle. De retour à Séville (vers 1635?), il exécuta de nombreuses œuvres pour les églises et les couvents de la ville et de Llerena, pour le monastère de Guadalupe et pour Nuestra Señora de la Defensión à Jerez de la Frontera. "L'ascète" cité par Carpentier admiré à Cuba fait très certainement partie de cette dernière série, à l'instar du tableau de *San Bruno ascète* (voir ce titre), en hommage au fondateur de la Chartreuse, exposé au musée de Bellas Artes de La Havane. En effet, les nombreuses commandes plus tardives qu'il reçut de couvents d'Amérique Latine à la fin de sa vie concernent Lima, Buenos Aires ou Mexico, mais non La Havane. La CP : p. 331.

Annexe II.2.2. Œuvres d'arts plastiques

II.2.2.1. Table triée par ordre alphabétique des titres (Œuvres d'arts plastiques)

1. *A Moscou, le 22 septembre 1812 (1827)* [allusion], lithographie. Adam, Albrecht. La CP : "las escenas famosas de Bonaparte [...] visto en la Retirada de Rusia, con el bicornio alicaído, la mirada sombría, y, desde luego, la inevitable mano metida en el inevitable chaleco, sobre el lomo de un caballo que -of course!- había de ser blanco...". Huile sur toile, Bibliothèque de Vienne. Le peintre n'est pas cité dans La CP, mais García Castro suggère que la scène « de la Retirada de Rusia de noviembre de 1812 » pourrait renvoyer à un tableau de l'allemand Albrecht Adam (1786-1862), sans proposer toutefois un titre (cf. *art. cit.*, p. 254). Adam se destina à la peinture de batailles, participa à la campagne de Vienne en 1809 et se fit remarquer par Eugène de Beauharnais qui le nomme peintre de cour. A partir de cette époque, on le retrouve comme spectateur sur tous les champs de bataille dans l'escorte des généraux bavarois ou autrichiens. Une partie de ses œuvres est consacrée à la campagne de Russie, entre autres un journal de campagne en 83 scènes. En 1815, Adam se retire à Munich et publie une série de lithographies de 120 images sous le titre *Voyage pittoresque et militaire de Willenberg en Prusse jusqu'à Moscou, fait en 1812, pris sur le terrain même* (1826-33). Celle-ci, *A Moscou, le 22 septembre 1812*, n° 99 du livre, a été publiée en 1827 et correspond très bien à la description de Carpentier dans La CP. Nous restons sceptiques sur l'hypothèse de Rita De Maeseneer, (thèse p. 120), qui pense qu'il s'agit plutôt d'un tableau de Jean-Louis-Ernest **Meissonnier (1815-1891)** sur la Campagne de France (Musée d'Orsay). Ce tableau, intitulé effectivement *1814, Campagne de France* (1864), pourrait correspondre à la description de Carpentier, au détail près qu'il ne concerne pas la retraite de Russie comme le constate De Maeseneer elle-même, antérieure de deux ans à celle de France. Or il semble peu vraisemblable que Carpentier ait confondu les deux épisodes. Par contre, nous proposons à notre tour une autre hypothèse, beaucoup plus plausible, puisque en plus de respecter à la lettre la description de Carpentier, le tableau représente bien la retraite

de Russie, après la déroute de la Bérézina, en nov. 1812: voir le titre *Napoléon, Retraite de Russie*, d'Adolf Northern. La CP : p. 148.

2. *Adoration des bergers, L' (1612-14)*. [allusion], tableau. Greco (Le). La CP : « blanca llama lejana, como la de esos arcángeles vibrantes, alargados, prestos a volar en la ascensión de una pincelada, vislumbrados más que vistos en ciertos planos remotos del Greco », “figuras de fuego y nieve [...] que se vislumbran en ciertos trasfondos del Greco”. Huile sur toile, Musée du Prado, Madrid. Les deux occurrences de La CP constituent une comparaison entre le solo de Pavlova sur scène, dansant la *Mort du cygne*, et les tableaux maniéristes du Greco. Elle est fondée à la fois sur le motif de l'être ailé mystérieux, évanescent (cygne/ange), sur les effets de lumière très contrastés des tableaux du Crétois rappelant la blancheur éclatante du cygne sous les projecteurs tandis que le reste de la scène est plongé dans la pénombre, et sur la dimension spirituelle, mystique, des deux types d'œuvres (danse de Pavlova, peinture religieuse du Greco). On peut citer aussi, parmi les toiles du Greco où apparaissent des anges ou archanges dans les ciels : *Le Christ crucifié avec la Vierge et saint Jean* (1590, La Havane), la partie haute de *L'Enterrement du comte d'Orgaz* (voir ce titre), *Le Martyre de Saint-Maurice* (1582, Prado), *Saint-Joseph et l'enfant Jésus* (1597, Prado), ou *Vue et plan de Tolède* (1610-14, Tolède). Il n'est pas exclu que Carpentier songe également aux toiles où l'on ne voit pas expressément des anges, mais simplement des formes allongées neigeuses, vaporeuses, dans l'arrière-fond, correspondant peut-être à l'évocation de ces “figuras de fuego y nieve” par Vera : nous suggérons en particulier *Le Christ agonisant* (1604-14, Banco central hispano, Madrid) ou la *Vue de Tolède* (1597-1607, Met, NY). La CP : p. 250, 303.
3. *Adoration des Mages, L' [cité]*, tableau. La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”. Peintre non cité, pour un titre générique qui peut renvoyer à divers peintres, les plus connus étant Fra Angelico et Fra Filippo Lippi (1440-60), Hans Memling (1470), J. Bosch (1470-75), S. Botticelli (1472-75), Mantegna (1495-1505), A. Dürer (1504) ou encore G. B. Tiepolo (1753). On peut penser aussi à celui de Léonard (v. 1482, inachevé, Offices, Florence), peint à Florence pendant ses jeunes années de formation dans l'atelier d'Andrea del Verocchio. Commandée en mars 1481 par les moines de San Donato a Scopeto, Léonard la laissa inachevée à son départ pour Milan. Dans cette œuvre, la vision du jeune artiste se précise déjà dans toute sa complexité et son originalité, par une souveraine indépendance à l'égard des modèles iconographiques et stylistiques de la tradition toscane. La multitude des adorants, en demi-cercle autour du groupe central, est composée de personnages aux visages et aux attitudes très nettement caractérisés; ces personnages ne sont pas définis par le modelé incisif et énergique cher aux artistes florentins du XVe s., mais ils semblent affleurer de la pénombre, comme enveloppés d'un clair-obscur infiniment léger dans les passages et les gradations, qui annule toute délimitation nette et tout isolement des images entre elles et par rapport à l'espace environnant. (source: Felici [dir.], *Encyclopédie de l'Art, op. cit.*). Dans La CP, cette œuvre est citée dans la série de tableaux emblématiques de la peinture classique rejetée par Enrique lorsqu'il découvre l'avant-garde abstraite. La CP : p. 148.
4. *Agarrotado, El (c. 1778-1780)* [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “goyesca estampa de garrote”, Estampe, BNE, Madrid. “*Le garotté* est la première composition originale à l'eau-forte de Goya, et son premier essai sur le réalisme noir si caractéristique des œuvres plus tardives.” (Cf. Gassier et Wilson, *Goya, op. cit.*, p. 88). La scène du garrot peut renvoyer aussi à la gravure *Por querer a una burra* (c. 1814-1823): elle fait partie du groupe de 8 dessins sur l'Inquisition appartenant à “l'album C” (c.1814-1823) et est cataloguée sous le n°C.92. Réalisée avant le départ de Goya pour la France, elle représente aussi un garrotté, condamné pour le motif indiqué en légende: pour avoir aimé une ânesse, stigmatisant les persécutions de l'Eglise contre la pseudo-bestialité. La CP : p. 112.
5. *Albion Rose or Glad Day [La Danse d'Albion] (c. 1795-96)* [allusion], tableau. Blake, William. La CP : “se prodigaban en arcoiris de almanaque -entre William Blake y sinfonola-”. Dessin du *Large Book of Designs*, conservé au British Museum de Londres, identifié dans La CP par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 259). Nous pouvons suggérer également, pour les ciels aux couleurs d'arc-en-ciel, ses illustrations de la *Divine Comédie* de Dante (éditée en 1824-27), telles que *Beatrice on the Car, Matilde and Dante* (*Béatrice sur le Char, Mathilde et Dante*), *Dante Running from the Three Beasts* (*Dante fuyant les trois Bêtes Sauvages*), *Beatrice addressing Dante from the Car* (*Béatrice sur le Char, s'adressant à Dante*). La CP : p. 335.
6. *Amantes de Teruel, Los (1884)* [cité], tableau. Muñoz Degrain, Antonio. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. Il représente une scène de la légende de Teruel du XIIe siècle, sorte de

« Tristan et Iseult » espagnole, entre don Diego de Marsilla et doña Inés de Segura, forcée à un autre mariage par son père. Guidée par la vertu, elle refusa de donner un baiser à son amant, qui en mourut de chagrin. Pleine de remords, elle posa ses lèvres sur don Diego mort puis s'éteignit à son tour. Les deux amants furent réunis pour l'éternité. Dans La CP, ce tableau est supposé faire partie de la collection de peinture espagnole de la comtesse, à La Havane. La CP : p. 144.

7. **Annunciation, L'** [cité], tableau. La CP : «Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]». Peintre non cité, pour un titre générique qui peut renvoyer à d'innombrables peintres, tels que Léonard de Vinci (1473-75), S. Botticelli (1489-90), Le Titien (1564) et bien d'autres. Il s'agit d'un thème majeur dans l'art chrétien, particulièrement développé au Moyen Âge, pendant le Quattrocento et à l'époque baroque. Dans La CP, l'œuvre est citée dans la série de tableaux emblématiques de la peinture classique rejetée par Enrique en découvrant l'avant-garde abstraite. La CP : p. 148.
8. **Apothéose de la monarchie espagnole, L'** [allusion], tableau. Tiepolo, Giovanni Batista. La CP : «nubes domadas [...] siempre atentas al estatuto de los colores que las clareaba en los plafones de Tiepolo ». Fresque du plafond du Palacio Real de Madrid, identifiée par García Castro (*art. cit.*, p. 258). De multiples autres fresques de Tiepolo pourraient illustrer cette évocation de nuages aux couleurs pastels. La CP : p. 334.
9. **Arbre rouge, L' (1909-10)** [allusion], tableau. Mondrian, Piet. La CP : «[...] hubiesen dictado a Piet Mondrian su principio, válido para cualquier pintura [...] del equilibrio dinámico entre lo vertical y horizontal, eje cósmico del universo». Huile sur toile, Gemeente-museum, La Haye, identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 259), avec d'autres suggestions qui pourraient illustrer cette évolution du peintre: **L'Arbre argenté** (1911) et **Pommier en fleur** (v. 1912), où le motif devient de plus en plus stylisé, cubiste, puis abstrait. La série des arbres de Mondrian auxquels ces tableaux appartiennent furent en effet le moment où Mondrian expérimentait la stylisation et la simplification des formes figuratives dans sa peinture, qui aboutira à la définition de son «néo-plasticisme», branche de l'abstraction géométrique. Dans La CP, Enrique compare l'arbre américain de la ceiba aux toiles de Mondrian et comprend l'origine des principes picturaux de ce dernier. La CP : p. 341.
10. **Arlequin (1915, 1923, 1927)** [cité], tableau. Picasso, Pablo. La CP : «varios arlequines de Picasso», L'huile sur toile de 1927 est au MoMA de New York. L'Arlequin est un motif très récurrent de la peinture de Picasso, comme le souligne Enrique qui en voit quelques exemplaires dans une demeure bourgeoise de Caracas. On peut penser aussi aux tableaux qui servirent d'illustrations à la revue *L'Esprit Nouveau*, ou encore à **Famille de saltimbanques**, Dans La CP, Carpentier en voit un exemplaire dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
11. **Arrestation et supplice de Thomas More (16e s.)** [allusion], tableau. Caron, Antoine. La CP : «las plazas públicas, ornadas de prodigiosos monumentos, de Jean-Antoine Caron». Huile sur toile, Château de Blois. D'autres tableaux de Caron montrent ces places ornées de monuments fantastiques : **La Sibylle de Tibur** (1580, Louvre), comme propose García Castro (*art. cit.*, p. 264) ou **Les Massacres des Triumvirats** (1566, Louvre). La CP : p. 471.
12. **Assassin menacé (1926-27)** [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : «hombre vestido de negro como los transeúntes de Magritte». Huile sur toile, E. L. T. Mesens, Londres. Tableau identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 262). Les mystérieux personnages de Magritte, hommes en costume et chapeau melon noirs, abondent dans les tableaux de Magritte. On peut citer aussi **Le Chef-d'œuvre** ou **Les Mystères de l'horizon** (*voir ce titre*) ou **Golconde** (1953). Dans La CP, le tableau est évoqué pour décrire les illustrations du *Saturday Evening Post* (*voir ce titre*) de Norman Rockwell. La CP : p. 405.
13. **Astronome, L' (v. 1668)** [allusion], Vermeer, Jan. La CP : «silenciosos patios de Vermeer». Huile sur toile, Louvre. García Castro (*art. cit.*, p. 264) s'est évertué à chercher littéralement des «patios», rares dans la peinture de Vermeer, guère trouvables selon lui que dans **Vue de Delft** (v. 1661, Royal Picture Gallery, La Haye) et **Rue de Delft ou La Ruelle** (v. 1661, Rijksmuseum, Amsterdam)... Pour notre part, nous pensons que Carpentier veut faire allusion plus généralement aux intérieurs de Vermeer, dans ses tableaux les plus connus puisque l'allusion est insérée dans une liste de très grands classiques : par exemple **L'Astronome** ou **Le Géographe** (v. 1669, Städel Museum, Francfort), ou bien, au Rijksmuseum d'Amsterdam, **La Laitière** (1660-61) et **La Femme en bleu lisant une lettre** (v. 1662-65)... Les cadres de ces personnages sont presque toujours les mêmes : lumière

filtrant par une fenêtre à gauche du tableau, dallage au sol, carte géographique géante sur le mur du fond, et effectivement une ambiance silencieuse de recueillement et de concentration dans laquelle chacun de ces personnages se livre à son activité... La CP : p. 471.

14. **Au Moulin Rouge, la clownesse Cha-U-Kao (1895)** [allusion], tableau. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : “había carteles imitados de Lautrec, que mostraban [...] una payasa con bombachas de ciclista 1900”. Huile sur carton, Paris, Musée d'Orsay (il existe aussi une aquarelle au Musée Toulouse-Lautrec d'Albi). Danseuse et clownesse au Nouveau Cirque et au Moulin Rouge, Cha-U-Kao doit son nom de scène, aux consonances japonisantes, à la retranscription phonétique des mots français "chahut" (danse acrobatique dérivée du cancan) et "chaos" que suscitait son entrée en scène. Comme la Goulue, Cha-U-Kao est une figure récurrente dans l'œuvre du peintre, et appartient au monde du spectacles parisien de la fin du XIXe siècle. Son métier de clown et parfois même d'acrobate la rattache toutefois plutôt à la tradition du cirque, qui passionna aussi le peintre, qu'à celle des cabarets. On y voit la clownesse assise, vêtue d'un corsage à colerette jaune, d'une culotte bouffante et de collants noirs. La CP : p. 129.
15. **Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán (v. 1495)** [allusion], Berruguete, Pedro. La CP : “Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote -suplicios del Berruguete”. Retable, Museo del Prado, Madrid. Panneau d'un polyptique (dont les parties sont aujourd'hui réunies au Musée du Prado), pour l'autel du couvent de Santo Tomás de Ávila, commande du Grand Inquisiteur Tomás de Torquemada. Le tableau est d'ailleurs un hommage au dominicain Torquemada, à travers la célébration de l'Inquisition et ses cérémonies, tel cet *autodafé*. La scène que le panneau représente correspond en tous points aux éléments décrits par Carpentier, bien que ce dernier n'évoque par le sujet principal: Raymond VI, comte de Toulouse, protecteur des cathares, est présenté à Saint Dominique pour obtenir sa grâce. Ses compagnons, en revanche, sont les “suppliciés” évoqués par Carpentier, châtiés par l'Inquisition : tous portent le *sambenito*, (tunique jaune, “couleur de soufre” donc) et le bonnet pointu des hérétiques condamnés. Deux d'entre eux sont déjà sur l'échafaud, presque nus, garrottés à un poteau et soutenus entre les jambes par un énorme clou. Après l'étranglement (accordé à ceux qui abjurent avant de mourir pour abrégier leurs souffrances), ils vont être consumés par le bûcher: des flammes commencent déjà à monter à leurs pieds. La CP : p. 198.
16. **Bac, Le (1643)** [allusion], tableau. Ruysdaël, Salomon van. La CP : «[...] las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos ». Huile sur toile. C'est un autre référent possible à l'allusion d'Enrique que les tableaux de Cuyt (voir le titre *Le Maas à Dordrecht*). On peut suggérer aussi, du même Salomon Van Ruysdael (1600-1670), *Manière dans les dunes* (1631), *Paysage hollandais* ou *Champs de blé* (1635-40). On peut voir aussi des nuages gris dans les tableaux de son neveu **Jacob Van Ruysdael** (1628/29-1682), comme *La Tempête*, ou bien *Vue d'Amsterdam* (1675-80). La CP : p. 334.
17. **Baigneuse se coiffant (1893)** [allusion], tableau. Renoir, Pierre-Auguste. La CP : “los estremecidos, adorables, cueros femeninos de Renoir”. Huile sur toile, National Gallery, Washington. La Baigneuse est un motif très récurrent dans la peinture de Renoir, dans sa phase “ingrèsque”, mais surtout dans sa période “nacrée”, où sa vitalité s'exprime dans des portraits féminins et les nus. Un des plus emblématique est *Les Grandes Baigneuses* (1884), mais on peut citer aussi *Baigneuse assise* (1885) *Baigneuse* (1888), *Baigneuse blonde* (1903), ou parmi d'autres nus que les “baigneuses”, *La Dormeuse* (1897), *Nu dans une chaise* (1900), *Grand nu* (1907), etc. Dans La CP, Carpentier en voit un exemplaire dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
18. **Bailarin español (1928)** [allusion], tableau. Miró, Joan. La CP : “poder pegar tres plumas de gallo sobre un lienzo revestido de arena”. Tableau surréaliste. Le peintre n'est pas cité, mais a été identifié par García Castro (*art. cit.*, p. 260)... qui propose aussi Man Ray, *Poids plume* (1965), “tres plumas puestas en un papel o diario”, ce qui semble moins convainquant à cause de l'anachronisme qu'il engendrerait dans le récit (nous sommes en 1939-40 dans le récit). La CP : p. 360.
19. **Balançoire, La (v. 1783?)** [allusion], tableau. Robert, Hubert. La CP : “hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes”. Huile sur toile, Museo de Artes Decorativas de La Havane. Il s'agit probablement des deux tableaux monumentaux encore présents dans le vestibule de l'actuel Museo de Artes Decorativas de La Havane, calle 17 (qui a servi de décor pour le roman de Carpentier), et qui semblent plus précisément décrits dans un paragraphe de *Los convidados de plata* (version préparatoire de La CP): « para llegar al espacio comprendido entre dos lienzos de Hubert Robert, altamente verticales, que presentaban unos puentes en ruinas y unos jardines cuyas hojarascas no acaban nunca de librarse de una

melancólica presencia de hojas mustias. » (cité par García Castro, “La pintura en tres obras [...] : *Los convidados de plata* [...]”, *art. cit.*, p. 70, qui n'en propose pas des référents très convaincants). D'après ces éléments de description, de la brochure du Musée de La Havane et des clichés que nous avons nous-mêmes rapportés du Museo de Artes Decorativas, nous identifions les deux tableaux très allongés (grande hauteur et fine largeur) suivants: **La Balançoire** et la **Grande cascade sur le Tivoli** (voir ce titre). *La Balançoire* est une version d'ailleurs très proches de *Vue d'un parc, le jet d'eau* (1783) répertorié dans le catalogue de la Réunion des Musées nationaux de France. Il représente un paysage de parc avec bassin et grand jet d'eau, entouré d'un muret avec deux statues de lions qui en gardent l'entrée, des personnages autour, au milieu d'arbres entre lesquels se balance, au fond, une jeune fille sur une escarpolette... La CP : p. 120.

20. **Barques et groupe de pêcheurs à Valence (1894)**, [allusion], tableau. Sorolla, Joaquín. La CP : “los pescadores mediterráneos de Sorolla”. Huile sur toile. De nombreux tableaux peuvent correspondre à cette allusion, puisque Sorolla peignit très souvent des scènes sur la plage de Valence représentant baigneurs et pêcheurs. On peut donc suggérer aussi les tableaux suivants: *A la sombra de la barca* (1903-04), *Pescadoras valencianas* (1915), *Retour de pêche, halage de la barque* (Musée d'Orsay). Nous penchons plus pour un des tableaux de l'importante collection de Sorolla du Musée des Beaux-Arts de La Havane, issue de dons de collectionneurs locaux, puisque cette ville est le contexte dans lequel la référence est faite (Enrique critique les tableaux *costumbristas* des demeures bourgeoises havanaises), comme *Verano* (1904), qui représente divers personnages sur la plage. La CP : p. 144.
21. **Belle-Isle GP (1952-62)** [allusion], tableau. Vasarely, Victor. La CP : “una geometría en perpetuo movimiento de Vasarely”. Centre d'Art Moderne-G. Pompidou, Paris. Le tableau que suggère García Castro (*art. cit.*, p. 267), *Zett-Kek* (1966) est sans doute ressemblant mais anachronique. Les référents de l'allusion sont multiples parmi l'œuvre cinétique (op art) de Vasarely: par exemple aussi *Kerest* (Galerie Denise René). Dans La CP, Carpentier en voit un exemplaire dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
22. **Bouteilles et carafes, verres** [allusion], tableau. Ozenfant, Amédée. La CP : « ¿Ozenfant? -“pintor de botellas de leche” ». Huile sur toile, Galerie Knoedler, New York, identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 255). De nombreux tableaux “puristes” d'Ozenfant sont construits sur le même modèle. Nous pouvons aussi suggérer *Tasse, verre et bouteilles* (1922) ou *Verres et bouteilles* (1922-26). La CP : p. 167.
23. **Buen Gobierno, El (1924)** [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a [...] marchas de agraristas, labranzas, combates [...]”. Fresque de la Universidad Autónoma de Chapingo (Mexique), 'Edificio de Administración. On pourrait citer également *El Reparto de Tierras* (1924), dans le même Edificio de Administración, ou bien *Los Explotadores* (1926), dans l'Extemplo, mur ouest. La CP : p. 157.
24. **Cadavres exquis (1934)** [cité], dessin. Magritte, René. La CP : « Aquí hay muchos *Cadáveres exquisitos*, [...] son títulos para cuadros de Max Ernst, Joan Miró, Magritte, Picabia... ». Série de dessins réalisés en 1934 en collaboration avec trois autres artistes: Louis Scutenaire, Irène Hamoir et Paul Nougé. Sur le même principe que les “cadavres exquis” composés de mots pour fabriquer une phrase, ce sont des créatures composées de parties du corps hétérogènes. La CP : p. 487.
25. **Canigou, Le (1921)** [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : “una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque”. Ce tableau, identifiable grâce à cette inscription, “Le Canigou”, figure dans *L'Esprit Nouveau* n°18. On y voit une nature morte sur une table devant une fenêtre ouverte, montrant une montagne enneigée au fond (Le Canigou). D'autres tableaux avec titre apparaissent ailleurs dans la revue, tels *Le Pierrot de Gris* (*L'Esprit Nouveau* n°13), *Arlequin à la guitare* (1919, dans le n°5), et ce que nous identifions comme *Le Violon* (1914, dans le n°5). D'autres reproductions de tableaux cubistes de Gris apparaissent dans divers numéros de *L'Esprit Nouveau*, sans titre ou avec simplement cette mention “nature morte”. On y reconnaît les descriptions d'Enrique (fruits, instruments, bouteilles...). La CP : p. 147.
26. **Caprichos, Los (1799)** [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : « Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote », “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor”. Série d'estampes, Biblioteca Nacional Espanola, Madrid. Au sujet de la satire d'Inquisition, on pense en particulier aux n°23 (*Aquellos polvos*) et 24 (*No hubo remedio*), représentant des condamnés portant le bonnet pointu et le *sambenito*. La CP : p.

27. **Carlos III en traje de cazador (1786-88)** [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “el Monarca que hubiese posado para Goya”. Huile sur toile, Colección Argenteria, Banco Exterior de España (Madrid). Le sujet du tableau est clairement identifiable car ce dernier est associé à la statue du Rey Carlos III (*voir ce titre*) de la Havane. García Castro (*art. cit.*, p. 261) se trompe donc lorsqu’il cherche à identifier un portrait de Carlos IV par Goya, bien que le tableau que ce dernier peint de la famille royale de Carlos IV soit très célèbre. Goya est nommé “pintor de cámara” à partir de 1786 et exécute à ce titre de nombreux portraits royaux. La CP : p. 385.
28. **Carnaval sur la place de l'Amirauté (1869)** [cité], tableau. Makovsky, Constantin. La CP : un *Carnaval en la Plaza del Almirantazgo* de Makowsky”. Huile sur toile, Ermitage de Saint-Pétersbourg. La scène que ce tableau représente correspond exactement au début du ballet *Petrouchka* (*voir ce titre* en Annexe Danse). Un magicien attire la foule avec son castelet et ses marionnettes. Vera voit ce tableau au musée, à Saint Pétersbourg. La CP : p. 648.
29. **Castillo de Peñafiel** [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Valentín. La CP : “con murallas abulenses, horizontes castellanos”. Huile sur toile. Peintre non cité. On reconnaît dans cette évocation des paysages typiquement castillans les toiles de Valentin de Zubiaurre, dont ce tableau qui appartient à sa série castillane. Il s’intéressa aux types de cette régions lors de ses longs séjours à Ségovie. On peut citer également *Hombres de Castilla* et *Autoridades de pueblo* : dans ce dernier tableau, les paysans au premier plan se détachent sur un fond rougeâtre où l'on distingue un village de la *meseta* castillane. Dans La CP, ces tableaux font partie de la collection de peinture espagnole de la tante comtesse. La CP : p. 145.
30. **Cathédrale de Rouen** (1890-94) [allusion], tableau. Monet, Claude. La CP : “Se está peleando en Rouen, donde la hermosa catedral, tantas veces pintada por Claude Monet, quedó reducida a escombros”. Huile sur toile, Louvre. Claude Monet en a peint de multiples versions différentes, sous les différentes lumières de la journée, comme *Cathédrale de Rouen, façade occidentale, lumière du soleil* (1894, National Gallery of Art, Chicago). On peut citer également, dans la série des *Cathédrale de Rouen*, les sous-titres suivants : *Le portail, temps gris* (1892), *Le portail vu de face* (1892), *Le portail, soleil matinal* (1893), *Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil* (1893), *Le portail et la tour Saint-Romain, effet du matin* (1894). Dans La CP, cette série de tableaux n'est évoquée que par association avec la ville de Rouen, dont la cathédrale est détruite sous les bombardements pendant le débarquement des alliés en Normandie. La CP : p. 441.
31. **Cerveau de l'enfant, Le (1914)** [cité], tableau. De Chirico, Giorgio. La CP : “el silencioso del *Cerebro del niño* de Chirico”. Huile sur toile, Musée National de Stockholm. La CP : p. 185.
32. **Champ de blé avec une alouette (1887)** [allusion], tableau. Van Gogh, Vincent. La CP : « los trigales apresados en el instante de su estremecimiento ». Huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh. Le peintre n'est pas cité, mais on reconnaît sans doute dans cette allusion de Vera les nombreux champs de blé peints par Van Gogh pendant son séjour à Arles et dans le Sud, d'autant que ce peintre est cité juste auparavant pour ses « Tournesols. Cette composition, peinte au cours de l'été 1887, représente un champ de blé ondoyant entre le bleu du ciel et le jaune d'un champ fauché. L'alouette et les coquelicots viennent, à peine, agrémenter les trois registres horizontaux. Mais on peut penser aussi à *Le Champ de blé et cyprès* (1889, Londres, National Gallery), *Les Blés verts avec cyprès* (1889, Prague, Narodni Galerie), *Champ de blé vert* (1889, Kunsthau, Zurich), *Champ de blé aux bleuets* (1890, Fondation Beyeler), *Le Champ de blé* (1888-89, Arles, Musée Van Gogh) et, au Rijksmuseum Vincent Van Gogh d'Amsterdam : *Champ de blé sous un ciel orangeux* (1890), *Champ de blé avec un faucheur* (1889) et, dans une moindre mesure, le célèbre *Champ de blé aux corbeaux* (1890). La CP : p. 104.
33. **Chapelle Sixtine (Fresques)** [cité], fresque. Michel-Ange et frères Robusti (dont Tintoret). La CP : “la Capilla Sixtina”. Fresques de la Chapelle Sixtine de Saint-Pierre de Rome. La CP : p. 441, 483, 733.
34. **Chef-d'œuvre, Le ou Les mystères de l'horizon (1955)** [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : “caballeros-enlevitados-en-una-playa-nocturna de Magritte”. Huile sur toile, coll. Arnold Weissberger, New York. La CP : p. 185.
35. **Chute des Titans, La (c. 1637-38)** [allusion], tableau. Rubens, Pierre Paul. La CP : “los gigantescos enredos anatómicos de Rubens”. Huile sur toile, Musée Royal des Beaux-Arts de Bruxelles. García Castro pense à ce tableau puisque Carpentier l'associe à une “caída de los Titanes de Tiépolo” qu'on ne trouve pas dans l'œuvre de ce dernier, confondant peut-être les

deux peintres. Il propose aussi *La Chute des Damnés*, 1620, Alte Pinakothek de Munich), que nous associons à un tableau similaire, *La Chute des Anges* (même musée). Toutefois, dans tous ces tableaux, on ne voit pas les corps de femmes voluptueux évoqués par association aux photographies agrandies du “Museo Pornográfico” de La Havane dont parle Enrique, “enredos anatómicos” qui nous font plutôt penser aux *Trois Grâces* de Rubens (*voir ce titre*). La CP : p. 580.

36. **Classe de danse, La (1873-75)** [allusion], tableau. Degas, Edgar. La CP : “cien cuadros de Degas”, “borrando las figuras a lo Degas -cuadros de ballet”, “las ingravidas danzarinas de Degas”. Huile sur toile, Musée d'Orsay. C'est l'un des exemples les plus connus des tableaux de Degas sur les coulisses de la danse de l'Opéra de Paris, qu'il fréquente à partir de 1872. On y voit une classe de danse, avec le vieux Maître de ballet, au centre, appuyé sur son bâton de professeur. Une scène un peu similaire apparaît dans son premier tableau de danse, *La Salle de ballet de l'Opéra, rue Le Pelletier* (1872). On peut suggérer aussi *Danseuses à la barre* (1876-77, Metropolitan Museum, New York) : C'est l'une des nombreuses scènes que l'on peut observer dans un studio de danse, et que Degas a saisie sur l'instant. On y voit deux danseuses, la jambe sur la barre, faisant leurs étirements. Dans d'autres tableaux évoquant le studio de danse classique, on voit les danseuses ajuster leurs lacets de chaussons, s'étirer, s'échauffer, souffler, se reposer, parler ou regarder pendant que d'autres dansent au milieu. Dans La CP, Vera ne fait allusion à aucun tableau en particulier, mais évoque les barres et l'atmosphère du studio de danse classique, ce qui fait penser aussi à *L'Ecole de danse* (1874, Musée d'Orsay), *La Leçon de danse* (1874, Shelburne Museum), *L'Ecole de danse* (1879-80, Washington). La CP : p. 441, 454, 614.
37. **Codex Florentinus (1570-1585)** [allusion], manuscrit enluminé. Bernardino de Sahagún. La CP : “Códices de la Conquista”. Manuscrit enluminé, Biblioteca Laurentiana, Florence. Copie du manuscrit Bernardino de Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España*, « Première encyclopédie de la Nouvelle-Espagne [...], aboutissement d'une minutieuse enquête ethnologique [...] par le franciscain Bernardino de Sahagún à la demande de son supérieur Francisco de Toral. » (B. et Ch. Bessière, Mégevand, *La peinture hispano-américaine, op. cit.* p. 22). Deux copies plus anciennes sans les textes en nahuatl sont conservées à Madrid (au Real Palacio et à l'Academia de la Historia) sous le nom de *Codex Matritense*. Notons également, comme fruit du travail d'autres auteurs, le *Codex Mendoza* (1535-1550), conservé à la Bodleian Library d'Oxford, le *Codex Osuna* (1565), le *Codex Aubin* (commencé en 1576) de la Bibliothèque nationale de France à Paris, qui raconte notamment le massacre du temple de Tenochtitlán en 1520. La CP : p. 158.
38. **Composition A (1920)** [allusion], tableau. Mondrian, Piet. La CP : « “obras”, a regla, escuadra y cartabón, encerrando, entre rayas negras, unos rectángulos de color tan uniformes y planos que parecían conseguidos con pintura destinada a usos industriales », « los cálculos plásticos de un Mondrian », Le peintre n'est pas cité à l'endroit de la référence, mais seulement à la page suivante: le lecteur devine qu'il s'agit de Mondrian. Cette allusion aux toiles géométriques de Mondrian, faites de cases monochromes séparées par des lignes uniquement verticales ou horizontales grises ou noires, renvoie à plusieurs autres tableaux, comme *Composition B* (1920), *Composition avec jaune, rouge, noir, bleu et gris* (1920) ou encore *Tableau, avec jaune, noir, bleu, rouge et gris* (1923). L'un d'eux, non identifiable expressément, figure dans les numéros 9 et 18 de *L'Esprit Nouveau*, la revue qu'Enrique feuilletait précisément lorsqu'il évoque le peintre pour la première fois. Pour cette raison, l'allusion d'Enrique ne peut renvoyer à la *Composition III : bleu et jaune* (1936) du peintre, comme suggère García Castro (cf. *art. cit.*, p. 253), puisque sa date est postérieure à l'édition de la revue (1920-25) dans laquelle Enrique voit le tableau. Même remarque pour sa proposition de *La Poupée* de Hans Bellmer, de 1934, peintre qui n'est par ailleurs jamais cité dans La CP. La CP : p. 146, 166.
39. **Composition suprématisse: blanc sur blanc (1918)** [allusion], tableau. Malevitch, Kasimir. La CP : “la pintura en blanco sobre blanco de Malevitch”. Huile sur toile, Moma. New York, identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 255). Ce n'est qu'un exemple parmi de nombreux autres que l'on pourrait trouver dans l'œuvre de Malevitch. D'inspiration spiritualiste, Malevitch (1878-1935) a créé une catégorie de l'art abstrait dénommée “suprématisse” (qui affirme la suprématie d'une nouvelle forme de pensée, traduite dans la peinture par des formes non objectives, libérées de toute attache représentative ou symbolique), qui culmine en 1918 avec son tableau Carré blanc sur fond blanc (MoMA, New York). Ce tableau inaugure une série de *blanc sur blanc* (« la pintura en blanco sobre blanco de Malevitch », dans la citation de La CP qui suit, p. 166), dans laquelle Malevitch recherche une signification symbolique à la couleur non objective (pure) : il va doter ses tableaux d'une signification métaphysique de la couleur pure et de l'infini du blanc (frontière spirituelle

indéterminable par excellence), couleur limite, couleur infinie. La CP : p. 166.

40. **Compotier (1914)** [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “los frutereros de Picasso, Braque y Gris”. Dans le numéro 13 de *L'Esprit Nouveau*, ce compotier de Picasso de 1914 fait penser à la *Nature morte au compotier* de la même année (Musée Picasso). La CP : p. 148.
41. **Compotier et pipe (1918-19)**, [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : “los frutereros de Picasso, Braque y Gris”. Ce tableau de Gris figure dans *L'Esprit Nouveau* n°5. Deux autres de 1920, dans le même numéro, se rapprochent de *Guitare, verre et compotier* (1918) ou de *Guitare et compotier* (1921). Enfin, deux reproductions en couleurs de Gris montrent des natures mortes aux fruits, l'une dans le n°5 (avec bouteille, poire et/ou pomme), l'autre dans le n°21, un verre et un compotier avec deux citrons jaunes, une orange et une grappe de raisin. La CP : p. 148.
42. **Copla, La (1927)** [allusion], tableau. Romero de Torres, Julio. La CP : “las embutanadas [sic] andaluzas de Romero de Torres”. Huile sur toile, Museo Julio Romero de Torres, Cordoue. De nombreux tableaux peuvent correspondre à cette allusion, puisque Romero de Torres peint de nombreux portraits de danseuses ou chanteuses andalouses de Cordoue. Sans avoir pu déchiffrer ce que pouvait vouloir dire “embutanadas” (qui apparaît dans l'édition Clásicos Castalia de 1998 de La CP et dans celle de Siglo XXI), nous supposons qu'il s'agit peut-être d'une erreur et que Carpentier voulut dire “embetunadas” (que García Castro dans *l'art. cit.*, traduit par “oliváceas”, p. 253, en proposant le tableau *Sortilegio* du Museo de Arte contemporáneo de Madrid), renvoyant à ce teint un peu cireux et violacé qu'affichent la plupart de ces portraits de femmes. *La Copla* est un des tableaux les plus connus de Romero de Torres, surtout grâce à la chanson populaire *La morena de mi copla* qui parle du peintre (*Julio Romero de Torres pintó a la mujer morena, / Con los ojos de misterio y el alma llena de pena, / Puso en sus manos de bronce la guitarra cantaora, / Y en su bordón hay suspiros y en su capa una dolora*). Le personnage porte une mantille rouge, cache un poignard dans ses bas (symbole tragique) et tient une guitare qui symbolise le lyrisme andalou du flamenco. On reconnaît la ville de Cordoue au fond du tableau. Mais nous suggérons aussi comme référents possibles à l'allusion de Carpentier les tableaux suivants: *La Argentinita* (1915), *Alegrias* (1917), *Conchita Triana* (1924), *Naranjas y limones* (1927), *Carmen* (1928) ou *La chiquita piconera* (1930). La CP : p. 145.
43. **Coromandel (paravents de)** [cité]. tableau. La CP : “los Coromandel”, “los paravanes Coromandel”. La côte de Coromandel se situe au sud-est de l'Inde, dont les principales villes sont Madras, Machilipatnam, Pondichéry. Elle a donné son nom aux laques chinois (paravents pour l'essentiel) : c'est en effet dans ses ports que s'opérait, sous le contrôle de la Compagnie anglaise des Indes orientales, le transfert des laques vers l'Europe. Dans La CP, la comtesse possède plusieurs de ces précieux paravents, du XVIIe s. On peut encore les admirer aujourd'hui au *Museo Nacional de Artes Decorativas* de La Havane. La CP : p. 139, 345, 710.
44. **Cosaques zaporogues écrivant une lettre au Sultan Mahmoud IV de Turquie, Les (1880-91)** [allusion], tableau. Repine, Ilia Iefimovitch. La CP : “escenas históricas de Repin”. Huile sur toile. Musée russe d'Alexandre III de Saint-Pétersbourg. C'est l'un des tableaux historiques les plus connus de Repine (García Castro le suggère, *art. cit.*, p. 269). Le tsar Alexandre III acheta ce grand tableau (2.03 m × 3.58 m) à Repine pour 35 000 roubles, la plus importante somme déboursée jusqu'alors pour l'acquisition d'une œuvre d'un peintre russe. Il représente une scène de 1676, où les Zaporogues écrivirent une lettre d'insultes au sultan de Turquie qui exigeait leur soumission alors qu'ils venaient de vaincre son armée. Vera voit ce tableau au musée, à Saint Pétersbourg. La CP : p. 648.
45. **Creación, La (1922-23)** [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera”, “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralias [...]”. Fresque de l'Anfiteatro Bolivar de la Escuela Nacional Preparatoria de Mexico D.F. (aujourd'hui Museo de San Ildefonso). La première fresque officielle réalisée par le peintre mexicain, et qui marque le coup d'envoi de la renaissance du muralisme mexicain lorsque Rivera rentre d'Europe. La CP : p. 157.
46. **Danse macabre (v. 1521)** [allusion], dessin. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein ». Dessin représentant une sculpture sur le fourreau d'un poignard (deux exemplaires à Berlin, Berliner Bauakademie, et à Bâle, Basler Kunstsammlung). Ce serait la première œuvre de Holbein dans sa série des danses macabres. Le poignard lui-même fut gravé par Urs Graf en 1521. Voir aussi la série de gravures des *Simulacres de la mort* (1538). La CP : p. 278.
47. **Danse, La (1869)** [cité], sculpture. Carpeaux, Jean-Baptiste. La CP : [*La danza* de Carpeaux], et

“danzarinas de Carpeaux”, « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux ». Sculpture, façade de l'Opéra National de Paris-Garnier. C'est l'un des quatre groupes sculptés en marbre de la façade, aux côtés du *Drame lyrique* de Perraud, de *La Musique instrumentale (voir ce titre)* de Guillaume, et de *L'Harmonie* (ou *La Poésie lyrique*) de Jouffroy. Il représente une farandole tournoyante de danseuses nues encerclant le génie de la danse, jeune homme ailé jouant du tambourin. La préoccupation essentielle du sculpteur était de rendre la sensation du mouvement, ce à quoi il parvient par une double dynamique, verticale et circulaire. Le génie bondissant domine l'ensemble, entraînant la ronde des bacchantes, en déséquilibre. Pour la protéger contre la pollution, l'œuvre originale est maintenant abritée par le Musée d'Orsay, remplacée par une copie sur la façade du Palais Garnier. C'est le moins académiques des quatre groupes sculptés: le public fut choqué par le réalisme des nus féminins, jugés inconvenants, et une bouteille d'encre fut même jetée sur les statues, dont l'enlèvement fut demandé. Cette œuvre causa ainsi l'un des plus grands scandales du siècle, rompant avec les traditions en matière de sculpture architectonique et formant un digne pendant chronologique à la *Marseillaise* de Rude (sculpture de l'Arc de Triomphe parisien). Reprenant à son compte le réalisme introduit par ce dernier, Carpeaux y adjoint un sens époustoufflant du mouvement éperdu. La CP : p. 162, 512.

48. **Deauville (v. 1925)** [allusion], tableau. Van Dongen, Kees. La CP : “el apenas disfrazado mundanismo de Van Dongen”. Huile sur toile, coll. E. Labouchère, Paris. Les tableaux mondains de Van Dongen apparaissent surtout dans la dernière époque du peintre (après les années 1920). C'est pourquoi les autres tableaux de 1907-08 auxquels pense García Castro ne correspondent pas à l'évocation de Carpentier (*Femme aux grosses lèvres* ou *Modjesko la soprano*, voir *art. cit.*, p. 261). Nous suggérons également *Portrait de Mme Jasmy Alvin* (1925) ou *Brigitte Bardot* (1954), prototypes du portrait mondain. Pour son contexte d'apparition dans La CP (aux côtés de Laurencin et Kisling), voir *Jeune fille à l'anémone* de Laurencin. La CP : p. 360.
49. **Derniers jours, Les (1944)** [allusion], tableau. Tanguy, Yves. La CP : “bajo un cielo muy semejante a los de Yves Tanguy”. Huile sur toile, Galerie Pierre Matisse, New York. Tableau identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 262), mais qui serait encore un peu anachronique par rapport au voyage d'Enrique à NY (janv.-fév. 1943). Les ciels de Tanguy sont souvent d'un gris très sombre, presque orageux, et on les trouve aussi dans des tableaux antérieurs tels que *Roux en hiver* (1932) ou *Deux fois du noir* (1941). Dans La CP, le tableau est évoqué pour décrire les illustrations du *Saturday Evening Post (voir ce titre)* de Norman Rockwell. La CP : p. 405.
50. **Desastres de la guerra, Los (1810-1815)** [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “goyescos aguafiestas”, “*Los horrores de la guerra*”. Estampes, Biblioteca Nacional Española, Madrid. Le peintre n'est pas cité dans la seconde occurrence. Série de gravures réalisées sur la guerre d'indépendance d'Espagne contre les troupes napoléoniennes en 1808, réalisées par Goya entre 1810 et 1815. Les 47 premières gravures concernent précisément “les horreurs de la guerre” (voir introduction du site de la Biblioteca Nacional Española: http://www.bne.es/productos/Goya/es_home_desastres.html), tandis que les suivantes représentent des scènes de famine à Madrid et des images allégoriques (caprichos enfáticos). On pense particulièrement à la gravure n°30 de la série des *Desastres de la guerra*, intitulée *Estragos de la guerra* et dont l'accumulation de cadavres désarticulés peut être rapprochée du *Guernica* de Picasso. La CP : p. 099, 104.
51. **Día de Reyes (v. 1855?)** [allusion], gravure. Miahle, Federico. La CP : “También existían los *abakuás*, con sus fabulosos “diablitos” de prosapia yoruba, cuyos trajes extraordinarios había visto Vera en grabados de dos artistas del siglo pasado -Miahle y Landaluce- que yo le hubiese enseñado”. Gravure qui représente le grand défilé populaire afro-cubain lors du “día de reyes”, scène de carnaval avec musique et danse, où l'on voit le fameux “*diablito*”, danseur costumé qui figure des ancêtres ou des divinités. La CP : p. 393.
52. **Diablito** [allusion], gravure. Landaluce, Victor Patricio. La CP : “También existían los *abakuás*, con sus fabulosos “diablitos” de prosapia yoruba, cuyos trajes extraordinarios había visto Vera en grabados de dos artistas del siglo pasado -Miahle y Landaluce- que yo le hubiese enseñado”. Gravure qui représente un danseur en costume de “diablito” (ou *íreme* dans la confrérie *abakuá*). Citons de nombreuses autres gravures et tableaux, tel *Día de reyes en La Habana*, sur le même thème (dont Miahle a réalisé aussi une lithographie portant un titre similaire, *Día de Reyes*, voir ce titre), reproduits dans l'essai de Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los Negros de en el folklore de Cuba*, *op. cit.* Landaluce a reproduit fidèlement les costumes et accessoires des divers rituels, quoique les mélangeant parfois, selon Ortiz, faute d'une connaissance approfondie de leur fonctionnement. La CP : p. 393.

53. *Disparate de miedo (c. 1816-1823)* [cité], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “*El miedo de Goya*”. Gravure n°2 de la série des *Disparates*, Museo del Prado, Madrid. Elle fait partie des gravures portant sur le thème du carnaval, des “gigantes et cabezudos” qui semblent terrifier ici le groupe de personnages au sol ou fuyant devant cette affreuse vision. La CP : p. 198.
54. *Domaine enchanté (Le), VIII ou V* [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : “un combat de hombres-pájaros, hombres-peces, y hombres-hojas-de-nogal, en los salones de clubes victorianos semejantes a los que, según las ilustraciones de novelas de Julio Verne, frecuentaban Phileas Fogg o Robur el Conquistador”. Le peintre n'est pas cité, mais García Castro (*art. cit.*, pp. 260-61) propose plusieurs œuvres pouvant “coller” à cette description. D'abord, ces deux tableaux de Magritte, où l'on voit respectivement des “hommes-oiseaux”, ou plus exactement un homme avec une cage à oiseaux à la place du torse, et des hommes-arbres. Il pense aussi à *Le Mal du pays* du même Magritte, qui montre un homme ailé, ainsi que *La forêt* (pour l'homme-arbre) et *Les grâces naturelles* où l'on voit une femme-poisson mais avec le haut du corps en forme de poisson et des jambes de femme. Il propose enfin d'autres peintres qui auraient traité des mêmes sujets : *L'homme-oiseau* (1956) de Hans Arp, *La trampa*, de Miró, qui montre un homme avec des feuilles. Dans La CP, la référence est intégrée dans une série de tableaux surréalistes destinée à critiquer ce mouvement pictural. La CP : p. 360.
55. *Duchesse, La (1538)* [allusion], gravure. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : “las ríspidas afinaciones del violinista descarnado de Holbein”. C'est la gravure n° 36 de la série des *Simulacres de la mort* (1538) de Hans Holbein (*voir ce titre*). On y voit effectivement une duchesse richement vêtue sur un lit à baldaquin, épouvantée par deux squelettes, l'un lui tirant sur la jupe pour qu'elle sorte du lit et l'autre en train de jouer du violon au pied de son lit. Dans plusieurs des gravures on voit la mort (un squelette) jouant d'un instrument de musique (tambourin, cor, trompette, xylophone, cornemuse, etc.), mais celle-ci est la seule gravure parmi les 41 (étendues au nombre de 57 en 1562), où l'on voit un squelette violoniste! Dans La CP, ce “violoniste décharné” accompagne le retour des bourgeois ivres et défaits, après une nuit de débauche, vers leurs demeures. Le jeu avec le titre de la gravure (“la Duchesse”), par association avec la comtesse tante d'Enrique et toute la noblesse havanaise, devient alors patent. Il existe d'ailleurs aussi une gravure intitulée “*La Comtesse*” (n°34), mais sans violoniste : un squelette lui ajuste ses bijoux autour du cou tandis que sa servante l'aide à s'habiller. La CP : p. 733.
56. *Eléphant Célèbes, L' (1921)* [cité], tableau. Ernst, Max. [La CP : *El elefante Cebbes* [sic]], Collage. Peintre non cité. Il s'agit d'un célèbre collage de Max Ernst : il se servait de reproductions d'appareils scientifiques ou domestiques, qu'il avait trouvées dans un vieux catalogue illustré. En les isolant de leur contexte, en les juxtaposant à d'autres, il effaçait leur banalité, suscitait des allusions anthropomorphes, ouvrait une dimension inconnue, insoupçonnée. Ainsi *L'Éléphant Célèbes*, à l'origine un aspirateur, devient un monstre technique assez menaçant, gazomètre marchant, prophète d'une ère nouvelle, reflétant assez nettement l'influence de De Chirico. La CP : p. 168.
57. *Enfer musical, L' (1503-04)* [allusion], tableau. Bosch, Jérôme. La CP : “las criaturas infernales, los peces maléficós, los huevos habitados por lémures, las diabólicas larvas, los aberrantes músicos de clarinetes hincados en el trasero, engendras de Jerónimo Bosco”. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. Troisième volet (de droite) du triptyque du *Jardin des délices terrestres*, où l'on voit exactement ce qu'Enrique décrit dans cette mini *ekphrasis*, les personnages hybrides, les oeufs et larves, et notamment un homme nu courbé en avant avec une clarinette dans le postérieur... La CP : p. 168.
58. *Enfer, L'* [allusion], fresque. Orcagna (attribué à). La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein », « el verde Satanás de Orcagna que se entronizaba, imperial y tremebundo, en la Danza Macabra del Cementerio de los Capuchinos en Pisa ». Fresque du Campo Santo de Pise, faisant partie de l'ensemble intitulé *Le Triomphe de la Mort*. Longtemps attribuée à Orcagna tout comme celles des autres murs (*Le Jugement dernier* et *le Paradis*), mais il semble en réalité que seul *le Jugement dernier* soit de lui. *L'Enfer*, où l'on retrouve ce “Satan vert” mural que décrit Carpentier, serait de Buffalmacco: il s'agit d'un énorme monstre, central effectivement, cornu et couvert de pustules, entouré des nombreux damnés étouffés par des serpents ou cuisant dans de l'eau bouillante. La CP : p. 278, 449b.
59. *Enlèvement des Sabines, L' (1633-34 ou v. 1640)* [cité], tableau. Poussin, Nicolas. La CP : “el rapto de las Sabinas”, MoMA (New York) et Louvre. Peintre non cité. Nicolas Poussin est certainement celui qui a laissé de la scène du rapt des Sabines les représentations les plus connues. On pourrait penser aussi au tableau de Rubens de la même époque (v. 1635-40, National Gallery de Londres). Il s'agit d'un épisode de l'Histoire romaine primitive. Romulus,

désirant assurer la force de Rome pour les générations futures, envoya des émissaires dans les villes voisines pour proposer des traités d'alliance reconnaissant le droit de mariage. Après que ces propositions furent rejetées, Romulus fit organiser des jeux en l'honneur de Neptune auxquels furent conviées les tribus voisines de Rome, dont les Sabins qui arrivèrent en grande foule. Profitant du fait que l'attention des hommes était accaparée par les jeux, les Romains enlevèrent leurs femmes et filles. Les Sabines, protestant tout d'abord contre leur enlèvement, finirent par accepter leur nouvelle situation d'épouses et s'interposèrent dans les combats qui suivirent entre Sabins et Romains. La CP : p. 471.

60. **Entierro del conde de Orgaz, El (1586-88)** [cité], tableau. Greco (Le). Huile sur toile, Eglise Santo Tomé, Tolède. Peintre non cité. Une reproduction figure dans le n°3 de *L'Esprit Nouveau*, illustrant un dossier spécial "Le Greco". Sur un thème légendaire médiéval, célébrant la reconnaissance officielle d'un miracle survenu lors des obsèques du seigneur d'Orgaz en 1323, *L'Enterrement du comte d'Orgaz* représente la cérémonie funéraire et la gloire céleste unies dans une composition très élaborée, traduisant le mystère du passage de l'âme de la terre au ciel. Ce tableau est cité aussi bien par Enrique que par Vera comme exemple de la grande peinture universelle. La CP : p. 145, 471.
61. **Etoile ou la danseuse sur scène (1878)** [allusion], tableau. Degas, Edgar. La CP : "las ingravidas danzarinas de Degas". Huile sur toile. Les danseuses sur scène ou en coulisses sont un motif récurrent dans l'œuvre de Degas. Citons aussi *Quatre danseuses* (1899) et les tableaux évoqués par Vera à propos de scènes de studio de danse (voir le titre *La Classe de danse*). Dans La CP, Carpentier en voit un exemplaire dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
62. **Fata Morgana d'André Breton (illustrations, 1940)** [cité], dessin. Lam, Wifredo. La CP : "Wilfredo Lam, ilustrador de la *Fata Morgana* de Breton ». Six dessins à l'encre de Wifredo Lam choisis parmi une série réalisée en 1940. Ils sont "représentatifs de l'évolution de son style depuis le milieu des années 30 et annonciateurs de figures hybrides dont il développera pleinement la manière au cours de son séjour cubain des années 1941 à 1947. Il retiendra certains de ces dessins pour l'illustration de *Fata Morgana* d'André Breton dont la première édition, censurée par l'administration vichyssoise, ne sera tirée qu'à cinq exemplaires." (source: Abadie [dir.], *Lam et les poètes*, Paris, éd. Hazan, 2005). *Fata Morgana* devra attendre 1942 pour être publié officiellement à Buenos Aires, chez l'éditeur Sur, Collection des Amis des Lettres Françaises. La CP : p. 490.
63. **Fauteuil de Oeben** [cité], sculpture. Oeben, Jean-François. La CP : "Es una butaca de Oeben, el ebanista de Luis XV". Meuble précieux du XVIIIe siècle (style Louis XV) appartenant à la comtesse, dans La CP. La CP : p. 344.
64. **Fayoum (portraits funéraires)** [allusion], tableau. Anonyme. La CP : "una muy notable colección de retratos de Fayum", "poniendo funerarias máscaras de difuntos de Fayum a las mujeres de maquillaje derretido". Portrait du défunt peint à la détrempe et à l'encaustique sur une tablette de bois ou une toile, et insérée dans les bandelettes de la momie, servant de masque funéraire et remplaçant l'ancien masque des momies. Le Fayoum est une province d'Égypte, au sud-ouest du Caire, célèbre pour ses gisements paléontologiques (éocène et oligocène) et ses vestiges archéologiques : système d'irrigation, temples, etc., de la XII^e dynastie, villes ptolémaïques et, surtout, nécropoles qui ont livré ces nombreux portraits funéraires (I^{er}-IV^e s.). Dans La CP, ces portraits au maquillage insistant autour des yeux notamment, servent de comparaison aux visages défaits des bourgeoises après une nuit de débauche, pour oublier les bouleversements de la Révolution. La CP : p. 505, 732.
65. **Femme 100 têtes, La (1929)** [cité], collage. Ernst, Max. Roman-collage. Peintre non cité. Il s'agit d'un des deux "romans-collages" de Marx Ernst, déterminant pour le surréalisme. Il est composé de 147 collages dont les images viennent principalement de romans-photos. La CP : p. 168.
66. **Femmes de Tahiti (1891)** [allusion], tableau. Gauguin, Paul. La CP : "No me cites a Mozart contemplando un Gauguin". Huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay. Les vahinés de Gauguin, peintes pendant son séjour à Tahiti, et auxquelles Vera compare les Havanaises, sont représentées dans de nombreux tableaux. On peut citer également, parmi les plus connus, *Arearea* ("Joyeusetés", 1892, mus. d'Orsay), *Fatata te miti* ("Près de la mer", 1892, Washington, National Gallery of Art) ou *Pastorales tahitiennes* (1893, Hermitage, Saint-Petersbourg). La CP : p. 363.
67. **Fontaine de Mercure, La (1937)** [cité], sculpture. Calder, Alexander. [La CP : *Fuente de Mercurio*], Sculpture-fontaine avec dispositif de circulation du mercure, Fondation Joan Miró, Barcelone. Cette œuvre fut réalisée pour l'Exposition Internationale de Paris de 1937,

et était présentée dans le Pavillon espagnol aux côtés du *Guernica* de Picasso (*voir ce titre*), Calder ayant pu l'y installer avec l'aide de Miró et l'influence de l'architecte José María Sert, constructeur du Pavillon. La CP : p. 104.

68. **Fresques de la Société des Nations (1935-36)** [allusion], fresque. Sert, José María. La CP : “los frescos cándidamente optimistas de José María Sert”. Fresques de la Grande Salle du Conseil du Palais de la Société des Nations, Genève. Les peintures, de couleurs or et sépia, décrivent le progrès humain à travers les thèmes de la santé, de la technologie, de la liberté et de la paix. La CP : p. 322.
69. **Fuente de Cibeles (1777-1782, Madrid)** [cité], sculpture. Gutiérrez, Francisco. La CP : “su castellano de la Cibeles”. Sculpture au centre de la célèbre fontaine de la Plaza de Cibeles, à Madrid. Elle représente la déesse Cybèle sur son char conduit par deux lions. Dans La CP, la fontaine n'est pas du tout citée pour sa valeur esthétique ou fonctionnelle, mais pour caractériser l'accent de la tante Comtesse, qui s'évertue à imiter le castillan *castizo*... La CP : p. 125.
70. **Fuente de la India (1837, La Havane)** [cité], sculpture. La CP : “la empenachada estatua de la India Habana, puesta sobre una blanca fuente de cuatro delfines”, “la Cacica Taína de hermosos pechos”. Sculpture située près du Parque de la Fraternidad et du Capitolio de la Havane, au début de la *Calzada de la Reina* (aujourd'hui *Avenida “Simón Bolívar”*). Appelée aussi “Fuente de la Noble Habana”, elle représente une reine indienne montée sur quatre dauphins indiquant les quatre points cardinaux de la ville. Dans La CP, elle marque le début d'une promenade d'Enrique qui commence à cette Fontaine et se poursuit jusqu'au bout de l'avenue *Calzada de la Reina*, aux multiples arcades, prolongée en *Avenida Carlos III*, où se trouve une autre statue, celle du Roi Carlos III (*voir ce titre*). La CP : p. 385.
71. **Fur cup and spoon (1936)** [allusion], tableau. Oppenheim, Meret. La CP : “una taza forrada de piel de conejo”. MoMa, New York. Le peintre n'est pas cité, mais García Castro (*art. cit.*, p. 260) suggère ce tableau surréaliste d'Oppenheim. Dans La CP, la référence est intégrée dans une série de tableaux surréalistes destinée à critiquer ce mouvement pictural. La CP : p. 360.
72. **Général Napoléon Bonaparte (Le) au pont d'Arcole, le 17 novembre 1796 (1796)** [cité], tableau. Gros, Antoine-Jean (baron). La CP : “las escenas famosas de Bonaparte en el Puente de Arcola”. Huile sur toile, Musée national du château de Versailles. Peintre non cité. Première image emblématique du mythe napoléonien, ce tableau exalte les vertus du chef militaire, celles qui s'incarnent dans le jeune général Bonaparte à la tête de l'armée d'Italie. Dans la réalité, le pont d'Arcole n'a pas été franchi, mais l'artiste embellit l'épisode et le fait entrer dans la légende. Fougue, courage, volonté émanent tout à la fois de cette peinture nerveuse et passionnée de Gros, jeune peintre qui assiste à la bataille d'Arcole et qui, par l'entremise de Joséphine, obtient quelques séances de pose de Bonaparte à Milan. C'est le sauveur providentiel que magnifie Gros, le conquérant héroïque qui entraîne ses troupes, étendard et sabre à la main, pour arracher la victoire par sa seule bravoure. On reconnaît le drapeau du 2e bataillon de la 51e demi-brigade de ligne (qui portait encore le numéro de la 99e demi-brigade dont la 51e était issue). (Source: <http://www.napoleon.org>). La CP : p. 148.
73. **Girafe en feu (1937)** [allusion], tableau. Dalí, Salvador. La CP : “visiones de estatuas iracundas que hicieran gestos obscenos con el mármol de sus manos enguantadas de caucho - imposibles cirujanos, visitantes del alba”, “un incendio de jirafas en medio del desierto”, “unos lienzos que demasiado flagrantemente recordaban a Salvador Dalí, [...] catalán de los relojes blandos y las jirafas incendiadas ». Le peintre n'est pas cité dans les deux premières occurrences (la seconde a été identifiée par García Castro, *art. cit.*, p. 260). Mais on reconnaît effectivement les éléments décrits: c'est l'aube, et l'on voit des “statues” fantastiques (sans visage) qui agitent leurs bras, l'une a les deux mains gantées de caoutchouc rose, l'autre semble examiner un gant du bout des doigts. En arrière-fond une girafe dont la crinière et l'échine sont en feu... Ce tableau surréaliste aurait inspiré à Francis Ponge son poème *Le feu*, de 1942. Dans La CP, le tableau est évoqué une première fois pour dénoncer les abus du surréalisme, au milieu d'autres associations loufoques (“fornicación con un caracol”, etc., p. 170). Dans la dernière occurrence, les tableaux de Dalí (aux côtés de *La Persistance de la mémoire*, voir ce titre) sont évoqués par Enrique, par association avec ceux de son ami José Antonio. Mais ce dernier semble avoir perdu son potentiel de créativité puisqu'il n'arrive pas mieux qu'à imiter le surréalisme de Salvador Dalí. La CP : p. 170, 360, 729.
74. **Goulatromba (1840)** [allusion], dessin. Hugo, Victor. La CP : “En torno al Poeta volvían a pintarse los fantásticos castillos renanos de Victor Hugo, con los espectros que habitaban sus arruinadas torres”. Ce dessin appartient au Carnet de voyage au bord du Rhin de 1840. Goulatromba est l'un des personnages cités dans *Ruy Blas*. Ce portrait, inspiré de Jérôme

Bosch (voir ce nom), rappelle les gueules de l'enfer des manuscrits médiévaux. La visite nocturne d'un burg ne s'apparente-t-elle pas en effet à une descente aux enfers, propice à des visions où "tous les monstres de l'ombre se réveillent et commencent à fourmiller" ? (écrit Victor Hugo). Enrique rapproche précisément ces dessins de "monstres" de Hugo à *L'Enfer musical* (voir ce titre) de Jérôme Bosch. La CP : p. 168.

75. **Goulue et Valentin, La (1894)** [allusion], dessin. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : "había carteles imitados de Lautrec, que mostraban La Gaulue [sic], Valentin-Le-Desossé". Dessin ayant servi pour une des célèbres affiches réalisées par Toulouse-Lautrec pour les cabarets parisiens nocturnes de Montmartre. Ces deux personnages de La Goulue et de Valentin-le-Désossé, danseurs et chanteurs (voir *Annexe Danse*), sont des figures récurrentes de l'œuvre du peintre. On peut citer aussi la lithographie **La Goulue entrant au Moulin Rouge** (1892), **Dressage des nouvelles par Valentin-le-Désossé**, ou le tableau **Le Moulin Rouge, La Goulue** (1891). La CP : p. 129.
76. **Grande cascade sur le Tivoli (v. 1783?)** [allusion], tableau. Robert, Hubert. La CP : "hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes". Huile sur toile, Museo de Artes Decorativas de La Havane. C'est le second des deux tableaux monumentaux encore présents dans le vestibule de l'actuel Museo de Artes Decorativas de La Havane, calle 17 (voir explications au titre *La Balançoire*, du même Hubert Robert). Ce second tableau de Robert représente effectivement un paysage avec cascade ou torrent, sous les ruines d'un aqueduc et, surplombant sur un rocher, les ruines d'un ancien temple gréco-romain. Le tableau ressemble beaucoup à *L'été, Baigneuses dans un paysage avec aqueduc et temple rond*, du Musée Calvet d'Avignon. Dans La CP, la thématique des ruines est importante pour le passage dans lequel sont citées les toiles d'Hubert Robert, préfigurant la chute de la société bourgeoise qui les collectionne, à l'avènement de la Révolution cubaine. La CP : p. 120.
77. **Guernica (1937)** [cité] et [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : "es el caballo de Guernica", "el caballo de Picasso", "el Guernica de Picasso". Huile sur toile, Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid. La CP : p. 104, 235, 375, 481.
78. **Guitare et compotier (1921)** [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : "sonaban sin sonar las guitarras de Juan Gris". De nombreux tableaux de Gris peuvent renvoyer à cette évocation d'Enrique. On peut penser aussi à **Guitare, verre et compotier** (1918) ou **Nature morte à la guitare** (1913, Mexico), proposé par García Castro (art. cit., p. 267). Dans La CP, Enrique voit ce ou ces tableaux dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
79. **Guitare et nature morte sur une cheminée (1921)**, [allusion], tableau. Braque, Georges. La CP : "una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque", "los fruteros de Picasso, Braque y Gris", "junto a una mágica naturaleza muerta de Braque". Huile sur toile, MoMA, New York. Nous avons identifié clairement ce tableau, malgré l'absence de titre, dans le n°9 de *L'Esprit Nouveau*. Il comprend divers objets dont une grappe de raisin. García Castro (cf. art. cit., p. 253) proposait, de Braque, **La Nappe mauve** (1936) pour l'allusion aux compotiers, mais elle ne peut renvoyer qu'à un tableau antérieur à 1925, date où s'arrête la Revue *L'Esprit Nouveau* que Enrique feuillette. La CP : p. 147, 148, 614.
80. **Hélices, Les (1911)** [allusion], tableau. Léger, Fernand. La CP : "alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida". Peintre non cité. Ce tableau en couleurs, ainsi que de nombreuses autres reproductions des tableaux de Léger apparaissent dans *L'Esprit Nouveau*, notamment le n°4, pour le dossier spécial « Fernand Léger » : **L'homme à la pipe, Les hommes dans l'escalier, Le Blessé** (1917), **Le Remorqueur** (1918), une **Composition, Les Trois personnages** (1920). D'autres tableaux apparaissent dans divers numéros (un compotier sans titre, notamment). La CP : p. 146.
81. **Historia de Cuernavaca y del Estado de Morelos, conquista y revolución (1930-31)** [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : "escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera", "[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías [...]". Cycle de fresques murales, Palacio de Cortés, Cuernavaca, Mexique. García Castro cite seulement **Cosecha de azúcar**, qui en fait partie (cf. art. cit., p. 255), dont le titre exact est **Ingenio azucarero de Tealtenango, Morelos**, dénonciation de l'exploitation et des violences des *latifundistas* contre les indigènes. Mais de nombreuses fresques pourraient illustrer les descriptions que Carpentier en donne sur plusieurs lignes du roman (cf. pp. 157-158), comme **Batalla de los Aztecas y Españoles** dans le même Palacio de Cortés. Mais nous pourrions suggérer, à titre d'exemple, les fresques d'autres édifices parmi les plus connues et admirées par Carpentier dans ses chroniques (*Carteles*): celles de Mexico

(Palacio Nacional, en particulier *La historia de México: de la conquista a 1930*, voir ce titre), de Chapingo (anfiteatro de la Preparatoria et Escuela Agronómica, comme *El Buen Gobierno*, voir ce titre). La CP : p. 157.

82. *Historia de México: de la Conquista a 1930, La (1929-35)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías, regocijos y ritos mortuorios, a quemas de Judas, bogas de chinampas, marchas de agraristas, labranzas, combates, mascaradas, alboroto de mercados [...]”. Grande fresque du Palacio Nacional de Mexico, qui retrace toute l'histoire du peuple mexicain depuis ses origines préhispaniques, avec le symbole de l'aigle et du *nopal* de Tenochtitlán, jusqu'à la Révolution mexicaine, en passant par la Conquête, l'époque coloniale, les invasions étrangères et la guerre d'indépendance du Mexique. On peut penser aussi, d'après la description de la citation, à *Epopéya del pueblo mexicano*, ensemble de deux fresques sur les murs nord et sud, qui forment un triptyque avec *Historia de México*, en particulier *México prehispánico : El antiguo Mundo Indígena*, sur le mur nord, achevé en 1929. Carpentier fait probablement allusion également aux « fresques sur trois étages de deux vastes cours » de la Secretaría de Instrucción Pública à Mexico ainsi que celles de l'Anfiteatro de la Preparatoria, *La creación* (voir ce titre), citées dans ses chroniques. Voir le titre *Visión política idílica del pueblo mexicano* (1923-28). La CP : p. 157.
83. *Horrores de la guerra, Los (1810-1812?)* [cité], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “*Los horrores de la guerra*”. Huile sur toile, collection Xavier de Salas, identifié par García Castro (*art. cit.* p. 251): c'est un tableau assez peu connu. Selon nous, il peut s'agir de la série des “*otros doce de los Horrores de la guerra*” cités dans l'inventaire de 1812 réalisé à la mort de la femme de Goya, Josefa, à des fins de répartition des biens, publié par Sánchez Cantón, probablement désignés aussi comme les “*diez cuadritos, horrores de la guerra*” mentionnés dans l'inventaire de Brugada en 1828 (Cf Gassier et Wilson, *Goya*, Office du Livre 1970, p. 254). En réalité, il y a plusieurs groupes de tableaux (trois, en l'occurrence) qui portent sur le même thème que les gravures des *Desastres*: une série “des marquis de la Romana” (collection) composée de huit petits tableaux (c.1808-1814) portant le n° de série 12 (inventaire de 1812); une série de six tableaux (c. 1808-1812), portant le n° de série 9 (inventaire de 1812), et qui seraient ceux décrits dans une lettre de Père Tomás López comme un « groupe de panneaux représentant les horreurs de la guerre », après les avoir vus chez le fils de Goya, Javier ; une autre série de neuf tableaux (c.1808-1814), certains peints sur bois à partir de dessins non utilisés pour les futures gravures des *Desastres* (Cf Gassier et Wilson, *Goya*, op. cit., p. 264-265). Voir aussi les estampes *Desastres de la guerra* (dont la n°30, *Estragos de la guerra*). Les titres français des 8 petits tableaux de la série n°12 « des marquis de la Romana » sont : *La visite du moine, Intérieur de prison, Brigand dépouillant une femme, Brigand assassinant une femme, Brigands fusillant leurs prisonniers, Hôpital de pestiférés, Vagabonds au repos dans une caverne, Fusillade dans un camp militaire*. Les titres français des 6 tableaux de la série n°9 sont : *Scène de rapt et de meurtre, Femmes attaquées par..., Le moine pendu, Scène de prison, Procession, Moines jetant des livres et des papiers au feu*. Enfin, les titres français des derniers 9 tableaux cités ci-dessus sont les suivants: *Femmes attaquant des soldats, Dépouillement des morts, Recherche parmi les cadavres, Monceau de cadavres, Blessés dans un hôpital, Fuite à travers les flammes, Femmes surprises par un soldat, Transport de blessés, La fusillade* (Cf. Gassier et Wilson, *Goya*, op. cit., p. 263-65). La CP : p. 104.
84. *Icônes russes* [cité], tableau. Anonyme. La CP : “El Diablo -decía- no se mostraba siempre [...] como el repelente engendro con alas de murciélago y cola bífida, armado de tridente y cachiporra de púas que, castigando a los lujuriosos y confundiendo a los infames, o retorciéndose bajo los coturnos de San Jorge, aparecía en los iconos aldeanos de mi país”, “*Agia Paraskeva, Santa Ana, el Arcángel Miguel, San Macario según la pintura de San Teófano el Griego, San Jorge, con su alimaña retorcida y furiosa herida en las fauces, San Basilio, doctor de universales entendimientos; San Sergio y San Nicolás [...]*”. Parmi les descriptions de Vera, on reconnaît quelques icônes emblématiques conservés au Musée Russe de Saint-Petersbourg, des écoles Novgorod et Pskov: *Saint-Georges* (XVe s., Novgorod), notamment, correspondant exactement aux descriptions des deux passages de La CP (le diable-serpent aux ailes de chauve-souris sous les sabots du cheval de St-Georges). La CP : p. 449, 629.
85. *Impression, soleil levant (1872)* [allusion], tableau. Monet, Claude. La CP : «[...] las encendía en los cuadros del impresionismo ». Huile sur toile, Musée Marmottan, Paris. Le peintre n'est pas cité, et cette hypothèse est due à García Castro (*art. cit.*, p. 259), qui rappelle que ce tableau fut effectivement à l'origine de la dénomination du mouvement pictural “impressionniste”. « Ce néologisme inventé, peut-être par boutade, par un journaliste à partir

du titre donné par Claude Monet à son tableau devint vite générique pour désigner les tenants de la « nouvelle peinture », qui s'étaient plus simplement regroupés dans une « société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs » et qu'on aurait tout aussi bien caractérisés de « réalistes » ou de « naturalistes ».» (Barthélémy Jobert, « *Impression, soleil levant*, C. Monet », *Encyclopædia Universalis*, 2006). Dans La CP, Carpentier y fait allusion précisément pour donner une image des nuages aux couleurs de feu, comme pendant le couchant ou le levant. La CP : p. 334.

86. **Improvisation V (Parc) (1909)** [allusion], tableau. Kandinsky, Wassily. La CP : “un Kandinsky de la primera época”. Huile sur toile. L'évocation d'Enrique renvoie sans doute aux tableaux des années 1909-1910, années marquant le début de l'époque abstraite de Kandinsky: par exemple tout autre tableau de la série des “Improvisations” (**Improvisation 31 (Sea Battle)** de 1910), ou encore les tableaux *Avec l'arc noir* (1912), *Les Quatre panneaux pour Edwin R. Campbell* (1914), *Peinture avec forme blanche* (1913, Musée Guggenheim, New York), ou bien les séries des *Compositions* et des *Impressions*. García Castro (*art. cit.*, p. 267) propose aussi *Le Cavalier bleu* (1905). Dans La CP, Carpentier en voit un exemplaire dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
87. **Interior (1943)** [allusion], tableau. Portocarrero, René. La CP : «Portocarrero, animador de tornasolados carnavales, constructor de ciudades que parecian vastos lampadarios prendidos en las noches del trópico », « Amelia Peláez y René Portocarrero, maestros en el manejo del barroquismo tropical ». Huile sur toile, Museo de Bellas Artes de La Havane. Ce tableau est représentatif du style pictural “néo-baroque” cubain, et évoqué à ce titre par Vera, qui demande au peintre de réaliser les décors de son *Sacre*. On peut citer toute la série des *Interiores del Cerro* et des *Ciudades*, où Portocarrero intègre des éléments architecturaux de style baroque et colonial à ses tableaux, tandis que dans sa série des *Retratos de Flora*, on voit des femmes-fleurs dont l'hominsation végétale correspond à la symbiose que Carpentier tient pour un des traits du Baroque latino-américain. On pense aussi à un tableau connu de Portocarrero, *Diablito n°3* (1962) : comme son titre l'indique, le tableau représente un danseur habillé en “diablito”, pour une cérémonie afro-cubaine de *santería*. Quoique postérieur à la diégèse de La CP, Carpentier pense sans doute à ce tableau pour le clin d'œil à la thématique de la danse afro-cubaine et des rituels des *santeros*. La CP : p. 490, 508.
88. **Interior con columnas (1951)** [allusion], tableau. Peláez, Amelia. La CP : “Amelia Peláez, genial en sus interpretaciones de barroquismos arquitectónicos y vegetales, con sus cuadros iluminados desde adentro por transparencias de "medios puntos" criollos inscritos en el lienzo », « Amelia Peláez y René Portocarrero, maestros en el manejo del barroquismo tropical ». Détrempe, Museo Nacional de Bellas Artes, La Havane. Ce tableau est représentatif du style pictural “néo-baroque” cubain. Dans des teintes dominantes de violet, pourpre et jaune qui créent une atmosphère de vitrail colonial (le *medio punto* ou *abanico* cubain au-dessus des portes et fenêtres, si cher à Carpentier), un intérieur de maison est vaguement représenté : on reconnaît des colonnes et pilastres, des moules au plafond, une corbeilles de fruits, des fenêtre ou des grandes baies au fond, des fers forgés ornementaux... On trouve une allusion aux tableaux de Peláez, ainsi qu'à ceux de René Portocarrero (*voir ce nom*), avec les mêmes termes, dans *La ciudad de las columnas* de Carpentier. On peut penser aussi, d'après l'évocation, au tableau *El mantel blanco* (1935). Dans La CP, Vera choisit ce peintre pour ses décors du *Sacre* parce que ses tableaux relèvent du “barroquismo tropical”, sorte d'authenticité cubaine que l'héroïne veut obtenir dans sa scénographie. La CP : p. 490, 508.
89. **Jeroglíficos de las postrimerías, Los, ou Las postrimerías de la vida humana (1672)** [allusion], tableau. Valdés Leal, Juan de. La CP : “betunes macabros de Valdés Leal”. Huiles sur toile, ensemble de l'Hospital de la Caridad de Séville, composé de deux tableaux: *In ictu oculi* et *Finis gloriae mundi*, représentant, comme le fait traditionnellement le genre de la *vanitas*, une réflexion sur la brièveté de la vie et le triomphe de la mort (allégorie de la mort par l'image du crâne et du squelette). Dans *In ictu oculi* (« En un clin d'œil ») : la Mort éteint un cierge, symbole de la vie brève ; sous son bras elle porte un cercueil ; d'un pied souverain elle foule le globe terrestre. Couronnes, tiaras, épées éparses sur le sol signifient les vanités humaines. La seconde toile, *Finis gloriae mundi*, nous montre des cercueils où pourrissent un évêque et un chevalier de Calatrava. La main du Christ tient suspendue une balance dont les plateaux portent les inscriptions : « Ni más ni menos », *ni plus ni moins*, c'est-à-dire les vertus et les vices. La CP : p. 198.
90. **Jeune fille à l'anémone (c. 1918)** [allusion], tableau. Laurencin, Marie. La CP : “las pasteleras gracias de Marie Laurencin”. Huile sur toile, Galerie Motte, Genève. La référence est générique, les “grâces doucereuses” de la peinture de Laurencin évoquant essentiellement des portraits de femmes, des personnages célèbres ou des scènes rêveuses du quotidien.

Plusieurs tableaux peuvent donc en être la cible: García Castro (*art. cit.*, p. 261) propose ce tableau-ci. Nous pouvons suggérer également *La Répétition* (1936), ou *Musique* (v. 1944). Dans La CP, la référence est insérée dans une série de trois peintres d'une même génération et d'un style que l'on peut rapprocher (attire pour le milieu mondain, portraits de femmes - souvent des nus-, travail fréquent à l'aquarelle, à-plats et stylisation du dessin, grand soin apporté à la couleur), pour évoquer un certain « kitsch » ou plutôt un « folklorisme » français, une « peinture de genre » (équivalente au *costumbrismo*) qui n'est pas supérieure ou distincte de celle des Espagnols de la même époque (Zuloaga, Sorolla). La CP : p. 360.

91. *Joconde, La (Portrait de Mona Lisa) (1503-06)* [allusion], tableau. Léonard de Vinci. La CP : “Con el vino que han bebido acabarán por ver a la Mona Lisa”. Huile sur toile, Musée du Louvre. Peintre non cité. Le célèbre portrait de Mona Lisa (Paris, Louvre) au sourire énigmatique, commencé à Florence vers 1503, est peut-être le tableau le plus connu de l'Histoire de l'Art. “Le lointain et profond paysage “géologique” de la *Joconde*, en correspondance étroite avec le personnage en premier plan, est l'image du renouvellement éternel de la vie et de la nature, et revient dans le tableau représentant *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus et l'agneau* (Paris, Louvre, v. 1506-13)” (FELICI [dir.], *Encyclopédie de l'Art*) Dans La CP, le tableau alimente une simple boutade de fin de fête, servant au jeu de mot en espagnol entre “mona” (la cuite, l'état d'ébriété) et “Mona Lisa”, le sujet du tableau. La CP : p. 287.
92. *Jungla, La (1943)* [cité], tableau. Lam, Wifredo. La CP : “la revelación de *La jungla* de mi compatriota Wilfredo Lam”, “la prodigiosa *jungla*, permanentemente expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”. Gouache sur papier marouflé sur toile, MoMA, New York. Ce tableau est considéré comme le chef-d'œuvre de Lam. Il fut réalisé à Cuba puis exposé à la galerie Pierre Matisse à New York: il y fit scandale, mais le MoMA l'acheta peu après. On y voit une juxtaposition serrée de créatures hybrides et polymorphes (symbiose caractéristique du “Baroque” latino-américain selon Carpentier), évoquant la forêt tropicale, à moins que ce ne soit simplement un champ de cannes à sucre cubain, comme le dit Lam lui-même. On y trouve en tous cas l'animisme des religions afro-cubaines comme la “Santería” dans une vision profondément syncrétique de Cuba. Dans La CP, Enriqué découvre ce tableau dans les pages de la revue surréaliste new-yorkaise *VVV*, dirigée par André Breton et Marcel Duchamp (fondée en juin 1942), pendant son séjour à New York (janv.-fév. 1943). La CP : p. 413, 490.
93. *Légumes (Les) du pot-au-feu, dit aussi Le Coin de cuisine (1728-1730)* [allusion], tableau. Chardin, Jean-Baptiste. La CP : “alguna legumbre de Chardin” et “bodegones de Chardin”. Huile sur toile, John Herron Art Institute de Indianapolis, selon García Castro (cf. *art. cit.*, p. 254). Nous n'avons pas retrouvé trace de ce tableau avec ce titre précis et cette date. Il est vrai que l'on trouve de toutes façons beaucoup moins de légumes que de fruits dans les natures mortes de Chardin. En voici néanmoins deux autres exemples: *Nature morte aux poissons* (1769), *La Cuisinière* (1738). La CP : p. 148, 526.
94. *Loplop présente Loplop (1930)* [allusion], tableau. Ernst, Max. La CP : “el ave Loplop”. Peintre non cité. L'allusion concerne plus un personnage fantastique récurrent de l'œuvre de Max Ernst qu'un tableau unique, puisque le peintre fit de cet “oiseau supérieur” une sorte de double de lui-même, son *alter ego*, introduit pour la première fois dans son roman-collage *La Femme 100 têtes* (voir cette œuvre). Ainsi cette allusion pourrait concerner d'autres tableaux comme *Loplop présente la jeune fille* (1930, 1936, 1966) ou encore *L'Ange du foyer* (1937). La CP : p. 168.
95. *Ma Jolie (1911-12)* [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “Lineas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados [...]”, “una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque”. Huile sur toile, MoMa, New York. C'est l'un des rares tableaux de Picasso que nous puissions identifier formellement dans *L'Esprit Nouveau* (n°18), dans les tons sombres ocre-marron, parmi les multiples natures mortes qui ornent les pages de la revue. Trois autres reproductions au moins ressemblent à des tableaux répertoriés, une jeune fille à la mandoline de 1909, sans titre indiqué mais proche du tableau portant ce nom au MoMa de New York, une autre proche de *Bouteille de Bass et verre* (1914), avec l'inscription “Bass”, une nature morte enfin, probablement de 1914, proche de *Verre, paquet de tabac et as de trèfle* (1914). De nombreux autres collages ou tableaux de Picasso pourraient illustrer cette description de Carpentier, notamment, *Homme au chapeau* (1912), collage proposé par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 253), ou *Nature morte à la chaise cannée* (1912, conforme à ces “entrecruzamientos” et ces “rejas de asimétricos barrotes” que décrit Enriqué), mais ils ne figurent toutefois pas dans *L'Esprit Nouveau*. La CP : p. 145-146, 147.

96. **Maas à Dordrecht, Le (1650)** [allusion], tableau. Cuyp, Albert. La CP : «[...] las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos ». Huile sur toile, National Gallery of Art, Washington. Le peintre n'est pas cité, et l'allusion pourrait renvoyer à de nombreux noms de la peinture flamande. Cette hypothèse est due à García Castro (*art. cit.*, p. 259), qui propose aussi, du même peintre, **Scène fluviale, deux hommes qui discutent** (v. 1641) et **Dordrecht sous l'orage** (v. 1644) Dans La CP, Carpentier fait allusion aux nuages toujours gris des tableaux flamands. La CP : p. 334.
97. **Machine volante (croquis v. 1487-1489)** [allusion], dessin. Léonard de Vinci. La CP : “un proyecto de máquina volante de Leonardo”. Cette allusion renvoie à l'un des croquis de machines volantes de Léonard de Vinci, notamment ceux du Codex Ashburnham (manuscrit B, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris). Les théories scientifiques de Léonard de Vinci se fondent sur une observation approfondie de la nature. Une des machines volantes, l'ornithoptère, a un mécanisme inspiré du vol des oiseaux. Dans La CP, un de ces croquis est admiré par Vera dans l'impressionnante collection d'œuvres d'art de la maison parisienne de son amie Olga. La CP : p. 526.
98. **Maja desnuda, La (v. 1800-03)** [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “la Maja Encuerá del Prado -de poca masa y poca teta para mi gusto”. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. C'est l'un des tableaux les plus connus de Goya, sur le modèle duquel courent diverses légendes. Il aurait été commandé par le ministre Godoy. Il valut à Goya de comparaître devant le tribunal de l'Inquisition, sans suite. Dans La CP, c'est l'un des topiques touristiques des capitales de l'Europe découverts par Gaspar grâce à sa trompette, qui lui a permis de voyager et de découvrir le monde. La CP : p. 219.
99. **Manneken Pis (1619)** [cité], sculpture. Duquesnoy, Jérôme. La CP : “el niño meón de Bruselas”. Célèbre statuette d'un enfant en train d'uriner, jet de la fontaine qu'il couronne, devenu symbole de Bruxelles. Le *Manneken Pis*, aussi connu sous le nom de Petit Julien, est une statue en bronze d'une cinquantaine de centimètres située au cœur de Bruxelles, sur la Grand-Place. Les mots *menneke pis* signifient en bruxellois « le môme qui pisse ». La statuette aurait été commandée en 1619 à Jérôme Duquesnoy. Celle-ci fut protégée par les Bruxellois lors du siège de la ville par les Français en 1695. La statue actuelle serait une réplique, l'original ayant disparu dans les années 1960. Elle a aujourd'hui son pendant de l'autre côté de la Grand-Place, une fillette accroupie, la *Jeanneke Pis* (1985). Dans La CP, c'est l'un des topiques touristiques des capitales de l'Europe découverts par Gaspar grâce à sa trompette, qui lui a permis de voyager et de découvrir le monde. La CP : p. 219.
100. **Margot la Folle (ou l'enragée [Dulle griet] (1562)** [allusion], tableau. Bruegel, le Vieux. La CP : “demonios multiformes [...] en torno a la enrabecida Margot-Giganta del Brueghel”. Huile sur toile, Museum Mayer van den Bergh, Anvers. Bruegel peignit une *Dulle Griet* ("Margot L'Enragée") qui s'empresse d'amener en Enfer son butin volé, le regard dément et vêtue d'un étrange accoutrement. Je crois que ce tableau ainsi que plusieurs autres sont en la possession de l'Empereur. La CP : p. 449.
101. **Mariée (La) mise à nu par ses célibataires, même (1915-23)** [cité], tableau. Duchamp, Marcel. [La CP : *Novia desvestida [o desnudada] por sus solteros, La*], Peinture sur verre ou sculpture, Musée de Philadelphie. M. Duchamp résume ainsi sa démarche : refus des valeurs purement plastiques et du plaisir de l'œil, jeu intellectuel à base d'érotisme, de scientisme, voire d'ésotérisme, humour délirant et minutieux. La CP : p. 168, 407.
102. **Mariés, Les (1930)** [allusion], tableau. Chagall, Marc. La CP : "Parecen novias de Chagall". Huile sur toile, coll. privée, Palm Beach, identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 259), avec une autre proposition: *Songe d'une nuit d'été* (1939, Musée de la peinture de Grenoble). La représentation de mariées, seules ou en couple, est très fréquente dans la peinture de Chagall, et nous pouvons penser aussi à *Trois bougies* (1938), *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1939) ou *La Mariée*. Dans La CP, ces mariées sont associées par Vera aux jeunes filles penchées aux fenêtres de La Havane, “posibles Novias” dit Enrique, comme si elles y attendaient l'amour et la venue du Prince Charmant. La CP : p. 336.
103. **Martyre de Sainte-Ursule, Le (XVIIe s.)** [allusion], tableau. Monsù Desiderio. La CP : “una degollación de inocentes de Monsú Desiderio”. Huile sur toile, Museo de Bellas Artes, La Havane. La légende de sainte Ursule est tirée de La Légende dorée de Jacques de Voragine: en revenant d'un pèlerinage à Rome, Ursule fut attaquée par les Huns qui assiégeaient Cologne et massacrée, ainsi que ses onze suivantes vierges. Il est presque sûr que la référence de Carpentier renvoie à ce tableau, le seul de Monsù Desiderio que l'on trouve à La Havane. Notons que Carpentier avait déjà utilisé auparavant un autre tableau du même peintre, *Explosion dans une cathédrale*, dans *El siglo de las luces*. La CP : p. 331.

104. *Massacre des Innocents, Le (1611)* [cité], tableau. Guido Reni. La CP : “la degollación de los inocentes”. Peintre non cité. Le tableau le plus connu relatif à l'épisode biblique du massacre des innocents est celui de Guido Reni (dit en français Le Guide (1575-1642)): le tableau représente le meurtre des enfants de moins de deux ans ordonné par Hérode le Grand craignant la rivalité d'un futur Messie (évangile de Saint-Matthieu). Mais peut-être Carpentier songe-t-il à d'autres peintres, tels Nicolas Poussin (tableau de 1628-29), dont ce tableau est très célèbre également, ou encore Pieter Bruegel. (proposé par García Castro, art. cit., p. 264). La CP : p. 471.
105. *Massacre des Innocents, Le (1628-29)* [cité], tableau. Poussin, Nicolas. La CP : “la degollación de los inocentes”. Peintre non cité, mais l'on peut penser aussi à Poussin comme peinture commun des deux célèbres scènes évoquées par Vera, *L'Enlèvement des Sabines* (voir ce titre) et ce *Massacre des Innocents*. Sur le sujet du tableau, voir *Le Massacre des Innocents* par Guido Reni. La CP : p. 471.
106. *Meninas, Las (1656)* [cité], tableau. Velázquez, Diego. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. Peintre non cité. Tableau cité dans la série de tableaux emblématiques de la peinture classique rejetée par Enrique en découvrant l'avant-garde abstraite. La CP : p. 145, 148d.
107. *Ming (statuettes)* [allusion], Statue. Anonyme. La CP : “esculturillas Ming”. Les Ming furent une dynastie impériale chinoise (1368 - 1644). Elle compta seize empereurs et eut ses capitales à Nankin puis à Pékin (à partir de 1421). Ses principaux représentants furent Yongle (1403 - 1424) et Wanli (1573 - 1620). La CP : p. 526.
108. *Mlle Falconetti (1927)* [allusion], tableau. Kisling, Moïse. La CP : “las señoras con ojos de vaca de Kisling”. Huile sur toile, collection Alex Maguy, Paris. L'évocation de Carpentier est assez caractéristique des portraits de Kisling, où effectivement les femmes ont de grands yeux noirs et vides d'expression, justifiant la comparaison avec “des yeux de vache”. García Castro (art. cit., p. 261) propose ce tableau, ainsi que *Petite tête sombre sur fond de feuillage* (1932), mais on peut aussi penser à *Femme au châle polonais* (v. 1928), *Jeune femme* (1942) ou *Sophie*. Pour son contexte d'apparition dans La CP (aux côtés de Laurencin et Van Dongen), voir *Jeune fille à l'anémone* de Laurencin. La CP : p. 360.
109. *Mort et les masques, La (1897)* [allusion], tableau. Ensor, James. La CP : “para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de [...] James Ensor, con sus carnavales de Flandes”. Huile sur toile, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Liège. James Ensor représenta très souvent des masques, évoquant le Carnaval, mais souvent associés au thème de la mort. On peut penser aussi à *Masques raillant la mort* (1888), ou à *Ensor aux masques* (1899, Menard Art Museum, Aichi, Japon). La CP : p. 471.
110. *Musique Instrumentale, La (v. 1869)* [allusion], sculpture. Guillaume, Eugène. La CP : « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux ». C'est l'un des quatre groupes sculptés en marbre de la façade de l'Opéra de Paris, aux côtés de *La Danse* de Carpeaux (voir ce titre), *Le Drame lyrique* de Perraud, et *L'Harmonie* (ou *La Poésie lyrique*) de Jouffroy. La CP : p. 512.
111. *Nana (v. 1966)* [cité], Statue. Saint-Phalle, Niki de. La CP : « una “Nana” de Niki de Saint-Phalle ». Série de statues de femmes géantes et exubérantes aux couleurs vives. Les premières “Nanas” datent du milieu des années 60 (1964 semble-t-il), les premières connues étant de 1966-67 pour l'immense *Nana couchée* de Stockholm, intitulée « **Hon-Kathedraal** » (de 27 m. de long !), pour le Moderna Museet ; puis 1967 pour l'expo « *The Nana power* » au musée Stedelijk d'Amsterdam. La CP : p. 716.
112. *Napoléon, Retraite de Russie (XIXe s.)* [allusion], tableau. Northern, Adolf. La CP : “las escenas famosas de Bonaparte [...] visto en la Retirada de Rusia, con el bicornio alicaído, la mirada sombría, y, desde luego, la inevitable mano metida en el inevitable chaleco, sobre el lomo de un caballo que -of course!- había de ser blanco...”. Huile sur toile. Nous suggérons, à côté du tableau d'Albrecht Adam (voir *A Moscou, le 22 septembre 1812*, d'Albrecht Adam), cette autre hypothèse de tableau correspondant à la scène décrite par Carpentier, de l'Allemand Adolf Northern ou Northern? (1828-1876), tout à fait conforme aux détails donnés dans La CP, sur fond de neige et d'armée en déroute gelée par le froid. Nous n'avons pas trouvé de précisions sur la localisation et la date précise de ce tableau. La CP : p. 148.
113. *Nature morte* [allusion], tableau. Ozenfant, Amédée. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, “Ozenfant?, pintor de botellas de leche”. Peintre non cité. Ces allusions peuvent concerner de nombreux tableaux puristes sans titre figurant dans *L'Esprit Nouveau*, comme ceux d'Ozenfant accumulant verres, bouteilles et instruments de musique, dans la même

veine que *Bouteille, flacon et violons* (1920), *Guitare et bouteilles* (1920), *Nature morte* (1920-21). Un dossier spécial avec illustrations est consacré à Ozenfant et Jeanneret dans *L'Esprit Nouveau* n°7. Nous pensons également à *Fugue* (1921), où guitare, cruche, vase, bouteille, verres et flacons se superposent sur une table (une seconde version, intitulée parfois aussi *Accords*, fut réalisée en 1922), mais sa reproduction ne figure pas dans la revue. La CP : p. 146, 167.

114. *Nature morte à la pile d'assiettes* (1920) [allusion], tableau. Le Corbusier. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”. Peintre non cité. Ce tableau apparaît sans titre et en noir et blanc dans *L'Esprit Nouveau* n°7, en illustration du dossier spécial consacré à la peinture de Jeanneret et Ozenfant. On y voit, outre la pile d'assiettes, une guitare, des pipes, des bouteilles. Les allusions d'Enrique peuvent concerner de nombreux autres tableaux puristes sans titre figurant dans *L'Esprit Nouveau*, proches d'un tableau de la même période, la *Nature morte au siphon* (1921). Un dossier spécial avec illustrations est consacré à Ozenfant et Jeanneret dans *L'Esprit Nouveau* n°7. La CP : p. 146.
115. *Nature morte aux pommes et pêches* (1890-1894) [allusion], tableau. Cézanne, Paul. La CP : “las manzanas de Cézanne”, “mordida la manzana de Cézanne”. Huile sur toile, Metropolitan Museum, New York, identifié par García Castro (art. cit., p. 254). Cette référence picturale peut aussi renvoyer à plusieurs des tableaux les plus connus de Cézanne où figurent des pommes, telle la *Nature morte* (1890-94), *La Corbeille de pommes* (1890-94), *Nature morte aux paniers de fruits* (1888-1890) ou *Nature morte avec l'amour en plâtre* (v. 1895). Dans La CP, cette allusion fait suite à tout un développement réflexif antérieur d'Enrique qui cherche dans les grandes natures mortes (aussi bien classiques –Chardin– qu'impressionnistes –Cézanne– ou cubistes –Picasso, Braque, Gris) un antidote contre l'accumulation de tableaux romantiques *costumbristes* sur les murs de la Calle 17 à La Havane. La CP : p. 148, 149.
116. *Noces de Cana, Les* (1562-63) [cité], tableau. Veronèse, (Paolo Caliari, dit). La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”. Peintre non cité, pour un titre générique qui peut renvoyer à divers peintres, notamment Giotto (début du XIVe s.), Léonard de Vinci (œuvre perdue ou détruite), G. David (1501-02) ou G. Maria Crespi (1587-88), mais dont le plus connu est indéniablement celui de Véronèse (1562-63). Dans La CP, cette œuvre est citée dans la série de tableaux emblématiques de la peinture classique rejetée par Enrique en découvrant l'avant-garde abstraite. La CP : p. 148.
117. **Non identifié** [allusion], gravure. Landaluze, Victor Patricio. La CP : “Él sigue hablando en un idioma de caleseros sacados de grabados de Landaluce [sic]”. Gravure, parmi celles qui représentent des “caleseros”, cochers noirs dans les rues de La Havane. Landaluze eut en effet le souci de répertorier toute la typologie des Noirs cubains, faisant preuve d'une évidente sympathie pour le peuple noir. On peut penser aussi à une gravure de Miahle (Carpentier associe leurs deux noms), intitulée *El Quitrín*, et qui correspond peut-être à cette remarque de Teresa. La CP : p. 711.
118. **Non identifié** [allusion], affiche. Rockwell, Norman. La CP : “un cartel de guerra de Norman Rockwell, donde se veía a un ametrallador disparando sus últimas balas: LET'S GIVE HIM ENOUGH AND ON TIME...”. La CP : p. 429.
119. **Non identifié** [allusion], tableau. Klee, Paul. La CP : « un pequeño/inmenso Paul Klee, lleno de personajes que paseaban las banderitas de un ejército desconocido entre cirios que ardían en las honduras de una noche infinita ». Malgré les détails donnés par Enrique, il est très difficile de trouver ce tableau parmi les quelque 9000 œuvres de Paul Klee. Dans La CP, Carpentier voit ce tableau dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
120. **Non identifié** [allusion], tableau. La CP : “un maniquí de mujer con fauces de león en la pelvis”. Le peintre n'est pas cité, et la référence n'a pu être identifiée par García Castro, art. cit., p. 260). Il s'agit évidemment d'un tableau surréaliste, cité parmi divers autres dans La CP. La CP : p. 360.
121. *Nuages acoustiques (Les), ou “Soucoupes volantes”* (1952) [allusion], sculpture. Calder, Alexander. La CP : « el más vasto "stábil" que Calder hubiese ejecutado jamás ». “Mobile”, Ciudad Universitaria de Caracas. Carpentier se trompe en disant “stable” : il s'agit en fait de “mobiles” puisque ce sont 22 panneaux suspendus au plafond et mobiles (ils peuvent bouger, s'orienter). Malgré de nombreuses descriptions d'observateurs ou critiques qui emploient le terme de “stable” pour cette œuvre, Calder lui-même parle bien de “mobiles” pour désigner

cette œuvre. La CP : p. 615.

122. **Odalisque à la culotte rouge (1922)** [allusion], tableau. Matisse, Henri. La CP : “las sensuales e indolentes odaliscas de Matisse. Huile sur toile, Musée d'Art Moderne-G. Pompidou, Paris. Ce tableau est suggéré par García Castro (*art. cit.*, p. 267). Le motif des odalisques correspond à une certaine période de Matisse, située entre 1918 et 1930 environ. On peut citer aussi **Odalisque rouge** (1928), **Odalisque aux magnolias** (1923-24), ou **Odalisque au tambourin** (1925-26, MoMA). Dans La CP, Carpentier en voit un exemplaire dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
123. **Orphée (1928-1948)** [cité], sculpture. Zadkine, Ossip. La CP : “un “Orfeo” de Zarkine [sic]”. Un des premiers *Orphée* de Zadkine est un plâtre de 1928, au Musée Georges Pompidou de Paris. Mais cette figure mythologique va, pendant trente ans, suivre la trajectoire du sculpteur et en illustrer le destin, devenant métaphore de sa vie et de son œuvre. De son allant originel, *Orphée* ne conserve à la fin de la vie de l'artiste qu'un aspect décharné – écho de la vieillesse et de la maladie – et une structure chaotique, subtilement contenue et ordonnée. Dans La CP, un exemplaire de ces sculptures est vu par Enrique dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
124. **Palais à 4 heures du matin, Le (1932)** [cité], sculpture. Giacometti, Alberto. [La CP : *Palacio a las cuatro en punto de la madrugada*]. “Sculpture”, MoMA, New York. Il s'agit plutôt d'une composition en bois, fil de fer et verre, sorte d'architecture vide en échafaudages de bois, et où flottent des petits squelettes, une plaque de verre, un oiseau rouge. Réalisé par le sculpteur dans sa période surréaliste (groupe dont il fut exclu en 1934). La CP : p. 168-169.
125. **Passage du Styx** [allusion], tableau. Patinir, Joachim. La CP : “sobre paisajes de Patinir”. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid, identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 263-64). Comme référent des célèbres paysages de Patinir évoqués par Vera, le critique propose également Paysage avec saint Christophe portant l'enfant Jésus (nouvelle acquisition du Musée de Flandres, Cassel), mais qui n'est pas le plus représentatif des paysages en raison du gros plan sur les deux personnages. On pourrait penser plutôt, par exemple, à **Repos durant la fuite en Égypte** (Musée des Beaux-Arts d'Anvers), **La Multiplication des pains** (Escorial, Espagne) ou **Saint Jérôme dans le désert** (Louvre). Tous ces paysages, auxquels Patinir est le premier à donner une telle importance dans la peinture flamande en en faisant le sujet principal de ses tableaux, sont remplis de mystérieux escarpements rocheux et sont dominés par les teintes gris-bleu ou vert, baignés d'une lumière très caractéristique du peintre. La CP : p. 471.
126. **Pastor de nubes (1953)** [allusion], sculpture. Arp, Hans (Jean). La CP : « un transeúnte selenita de Hans Arp ». Sculpture en bronze, Ciudad Universitaria de Caracas, dans la Plaza Cubierta à l'entrée du “Centro cultural”. La sculpture n'a pas de forme bien définie et peut être évoquée par cette description : “una nube broncificada, una nube que se ha puesto de pie y dirige, que predica, que enseña en aquella actitud variable, de poesía y ensueño”. La CP : p. 615.
127. **Pèlerins d'Emmaüs, Les (1628, 1633 ou 1648)** [allusion], tableau. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : “los discípulos de Emaüs a la luz de un candil encendido por Rembrandt”. Huile sur toile, Musée Jacquemard-André (Paris) et Louvre. Rembrandt a peint, gravé ou dessiné une dizaine de fois ce sujet. L'allusion renvoie à une scène plusieurs fois reproduite par Rembrandt, dont un petit tableau de 1628, **Les Pèlerins d'Emmaüs** (Musée Jacquemard-André, Paris), un second de 1633, **Pèlerins d'Emmaüs**, et un autre, plus connu, au Louvre, de 1648, **Le Christ se révélant aux pèlerins d'Emmaüs** (une réalisation d'élève de l'atelier de Rembrandt, de 1660, **Les Pèlerins d'Emmaüs** est aussi au Louvre). Dans aucun des trois tableaux n'apparaît une chandelle, comme le souligne également García Castro (*art. cit.*, p. 264) et d'autant moins dans le dernier où la scène semble éclairée par la lumière du jour, qui entre probablement par une fenêtre sur la gauche. Dans les premiers tableaux, néanmoins, la scène se déroule en intérieur, de nuit, mais sans visibilité de la source de l'éclairage, en-dehors de l'auréole qui semble émaner de Jésus lui-même. Nous avons trouvé un autre tableau qui serait plus proche de la description et avec lequel Carpentier confond peut-être, mais qui n'est pas de Rembrandt : **Les Disciples d'Emmaüs** (1622, Musée des Arts Anciens de Bruxelles), d'Abraham Bloemaert, où les quatre personnages sont éclairés par deux bougies posées sur la table. La CP : p. 471.
128. **Pénélope (1907-09)** [cité], sculpture. Bourdelle, Antoine. La CP : “la Pénélope de Rodin”. Sculpture en bronze, Musée d'Orsay. Carpentier attribue à tort la série des “Pénélope” à Rodin, qui n'en a pas sculptées, quand en réalité c'est Bourdelle qui en fit le motif de plusieurs œuvres. Entre 1905 et 1912, Bourdelle se consacre à la figure de Pénélope, femme

d'Ulysse, qui attendit fidèlement le retour de son mari. Il en crée trois versions de tailles différentes, avec quelques variantes. A l'origine de l'œuvre, on trouve au Musée Bourdelle plusieurs croquis qu'il fit de la silhouette de son élève – sa future seconde épouse – Cléopâtre Sévastos contemplant une œuvre d'art dans un musée londonien. L'un d'eux est sous-titré avec poésie *Sevastos devant les divins Hindous* et daté d'août 1906. Le visage de Pénélope doit en revanche beaucoup à celui de sa première épouse, Stéphanie van Parys. Pénélope reflète des influences diverses, à l'œuvre dans la sculpture de Bourdelle depuis les années 1900. Elle doit à la Grèce antique sa position hanchée, qu'on appelle un *contraposto*, et son drapé de caryatide ; elle a l'attitude d'un tanagra, ces statuettes antiques si collectionnées au tournant du siècle. Elle emprunte ses formes pleines à la statuaire indienne, dont Bourdelle est un grand admirateur. Sa sinuosité rappelle celle des Vierges gothiques parisiennes du XIV^e siècle. Divers musées en possèdent des versions: Musée des Beaux-Arts de Lille et, à Paris, Musée Bourdelle, Musée d'Orsay et Petit Palais. Dans La CP, Carpentier en voit un exemplaire dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.

129. ***Perro ladrando a la luna (1926)*** [allusion], tableau. Miró, Joan. La CP : “ladraban a la luna los perros de Joan Miró”. Huile sur toile, Musée d'Art de Philadelphie. Dans La CP, Carpentier voit ce tableau dans une demeure bourgeoise de Caracas. La CP : p. 614.
130. ***Persistence de la mémoire, La (1931)*** [allusion], tableau. Dalí, Salvador. La CP : “dos relojes blandos”, “unos lienzos que demasiado flagrantemente recordaban a Salvador Dalí, [...] catalán de los relojes blandos y las jirafas incendiadas”. Huile sur toile, MoMA, New York. Le peintre n'est pas cité pour la première occurrence (identifié par García Castro, *art. cit.*, p. 260). Dans La CP, ces tableaux de Dalí sont évoqués par Enrique, par association avec ceux de son ami José Antonio. Mais ce dernier semble avoir perdu son potentiel de créativité puisqu'il n'arrive pas mieux qu'à imiter le surréalisme de Salvador Dalí. La CP : p. 360, 729.
131. **Photographie de Sarah Bernhard dans *Phèdre de Racine (début XXe s.)*** [cité], Photo. Nadar, Paul. La CP : « envuelta en sedas y encajes de “negligé” -como decía-, algo semejante a la Sarah Bernhardt de *Fedra*, tal como nos la muestran algunas fotografías de comienzos del siglo”. Un des portraits photographiques de Bernhardt par le célèbre Paul Nadar dans son rôle emblématique de Phèdre dans la pièce de Racine. La CP : p. 344.
132. ***Picador*** [cité], sculpture. Benlliure, Mariano La CP : “[...] donde el Picador de Benlliure seguía inmovilizado en bronce sobre su tiente de toros”. Sculpture en bronze. Sur le même thème tauromachique, on peut citer aussi ***Primer tumbo*** (bronze, Musée d'Orsay) ou ***La cogida del picador***, une de ses premières œuvres. Dans La CP, cette sculpture fait partie de la collection d'art espagnol de la tante comtesse, à La Havane. La CP : p. 543.
133. ***Piedra del sol (v. 1449-1479)*** [allusion], sculpture. La CP : “el gran Calendario Circular del Museo Nacional”. “Salle Mexica”, au Museo Nacional de Antropología de México, Mexico D.F. Grande roue circulaire aztèque de près de 3,6 m de diamètre et de 24 tonnes, où figure gravé dans la pierre le calendrier solaire représentant la V^{ème} ère de la cosmogonie aztèque, découverte sous la cathédrale de Mexico, c'est-à-dire sur la Plaza Mayor de l'ancienne Tenochtitlán. La CP : p. 157.
134. ***Pietà*** [cité], “haciéndome sentir un poco madre y bastante *Pietà*”. Peinture ou sculpture (?), dont l'auteur n'est pas cité, sans autre indice. Allusion à un thème de prédilection dans l'art chrétien, représentant la Vierge soutenant dans ses bras le Christ mort descendu de la Croix. La CP : p. 235.
135. ***Plongeurs, Les (série 1941-46)*** [cité], tableau. Léger, Fernand. La CP : « serie de cuadros, de gran tamaño [...] a los que llamaba *Les plongeurs*”. Huile sur toile, Musée F. Léger, Biot, MoMA de New York et Art Chicago Institute. Un des tableaux a été identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 262). Il existe effectivement une série de plongeurs: ***Les Plongeurs sur fond jaune*** (1941), ***Les Plongeurs II*** (1941-42), ***Les Plongeurs polychromes*** (1942-46), ***Les Grands plongeurs noirs*** (1944). Dans La CP, Enrique voit ces tableaux en 1943 (date de son séjour à New York), qui ont été réalisés pendant la résidence de Léger à New York (il y est installé à partir de 1940). Il servent probablement de datation au récit, mais aussi d'allégorie du bouleversement de la guerre: les personnages y sont comme en apesanteur, représentés dans une grande mêlée désordonnée. La CP : p. 406.
136. ***Poissons (1666)*** [allusion], tableau. Ruysdaël, Salomon van La CP : “una anguila de bodegón neerlandés”. Huile sur toile, coll. Privée, Amsterdam, identifié par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 254). Peintre non cité. L'évocation de Carpentier est suffisamment vague pour concerner un grand nombre de peintres et de tableaux néerlandais possibles... La CP : p. 148.
137. ***Pont de Six, Le (1645)*** [allusion], gravure. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : « [...] las

ahuyentaba del universo de Rembrandt”. Gravure, identifiée par García Castro (*art. cit.*, p. 259) qui fait remarquer que les nuages ne sont absents des œuvres de Rembrandt que dans ses gravures, car ils abondent en général dans ses toiles. La remarque d'Enrique/Carpentier est donc un peu curieuse. Il est vrai toutefois qu'à part deux ou trois gravures (*Les Trois arbres* ou le *Grand paysage à la tour*), toutes sont dépourvues de nuages chez Rembrandt, faisant un contraste très marqué avec les huiles. García Castro propose aussi les gravures suivantes: *La Vue de Ij depuis le Diemerdijk* (v. 1650-1653), *Le Moulin* (1641) ou *L'Omval* (1645). Dans La CP, Carpentier renvoie à Rembrandt pour figurer des ciels sans nuages. La CP : p. 334.

138. *Portrait d'Ida Rubinstein (1910)* [cité], tableau. Serov, Valentin. La CP : “un retrato de Ida Rubinstein, por Serof”. Pastel, Ermitage de Saint-Pétersbourg. Portrait de la danseuse Ida Rubinstein (*voir ce nom* dans l'Annexe Danse). Dans La CP, Vera voit ce tableau au musée, à Saint-Pétersbourg. La mère de la fillette trouve ce tableau “décadent”, probablement choquée par la représentation de la nudité de la belle danseuse. La CP : p. 518, 648.
139. *Portrait de l'Infante Isabelle (v. 1579)* [allusion], tableau. Sánchez Coello, Alonso. La CP : “una infanta de Sánchez Coello”. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. Le peintre de cour fit les portraits d'Isabel Clara Eugenia et de Catalina Micaela, les « deux filles de Philippe II et d'Elisabeth de Valois, Isabelle-Claire-Eugénie, qui épousera un archiduc d'Autriche, et Catherine-Michelle, future duchesse de Savoie. Sur une première toile on les voit ensemble, déjà prisonnières de l'étiquette, vêtues en grandes personnes, le cou pris dans une fraise rigide, le corps emprisonné dans le garde-infante. Ensuite, chacune fait l'objet d'un portrait séparé. Isabelle, sur ses douze ans, est malade. Catherine offre une apparence meilleure. C'est un des meilleurs portraits de Sánchez Coello sans cette pâleur un peu jaunâtre, cette morbidité qu'il aurait rapportée du Portugal. » (Rouches, *La peinture espagnole des origines au XXe siècle*, p. 97) Le tableau “jumeau” qui représente la sœur d'Isabelle est *Portrait de l'Infante Catherine*. L'un de ces deux portraits est censé appartenir à Laurent et Olga (l'amie de Vera) dans leur appartement parisien. La CP : p. 526.
140. *Pradera de San Isidro, La (1788)* [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de Goya en la Feria de San Isidro”. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. Ce tableau incarne le sommet de l'art aimable de Goya, avec une foule bigarrée au premier plan et, au fond, la silhouette de Madrid très claire. NB: le titre tronqué attribué par Carpentier au tableau vient peut-être d'une confusion avec le titre d'un autre tableau de Goya, *Feria de Madrid* (1778-79), qui représente une scène du Marché aux puces madrilènes, le Rastro (Plaza de la Cebada). Il appartient à la même veine des compositions décoratives pour le palais des monarques. La CP : p. 471.
141. *Procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma (1652-53)* [allusion], tableau. Valdés Leal, Juan de. La CP : “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor”. Huile sur toile, presbytère du Couvent de Santa Clara, à Carmona (Séville). Le tableau représente un épisode survenu au Couvent de San Damiano de la ville d'Assise en 1240: devant l'attaque par les Sarrasins au service de l'empereur Frédéric II, Sainte Clara, alors malade et alitée, se leva de sa couche et forma une procession avec les autres nonnes pour porter un ostensor aux portes de l'église. Son geste sauva le couvent. Valdés Leal est plus particulièrement cité aussi, p. 198 de La CP, pour ses *Jeroglíficos de las postrimerías (voir ce titre)*. Sur les autres peintres convoqués autour du thème de l'Inquisition dans La CP, Goya et Valdés Leal, ainsi que Berruguete, se reporter aux références picturales de la p. 198. La CP : p. 396.
142. *Procesión en Valencia (1810-12)* [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : « Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote », “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor”. Huile sur toile, sur le thème des processions de “Semana santa” et de l'extrémisme et l'obscurantisme de telles cérémonies. On peut également citer, du même Goya, à l'Academia de San Fernando, *Procesión de disciplinantes* (c. 1812-19), sur le même thème, ou *Escena de [Auto de fe de la] Inquisición* (c. 1812-19), scène de jugement de condamnés pour hérésie, plus directement portée sur la dénonciation de l'Inquisition. Voir aussi la série des *Caprichos*. La CP : p. 198, 396a.
143. *Raie, La (1728)* [allusion], tableau. Chardin, Jean-Baptiste. La CP : “dos bodegones de Chardin”. Même s'il est peu probable qu'Olga dans La CP, même avec un mari marchand d'art, possède deux des natures mortes les plus connues de Chardin, nous pouvons suggérer, à côté de cette *Raie*, un autre tableau de 1728: *Le Buffet*. D'autres natures mortes de Chardin sont

évidemment possibles: *Le panier de raisins*, *Le panier à fraises des bois*, *Nature morte aux poissons*, *La Cuisinière* (peut-être recensé par García Castro par le titre *Les Légumes du pot-au-feu*, voir ce titre), *Le melon entamé*, *Raisins et grenades*, etc. La CP : p. 526.

144. *Recumbant figure [Figure étendue] (1938)* [allusion], sculpture. Moore, Henry. La CP : “un “chacmool” de Henry Moore”. Sculpture sur pierre, Tate Gallery de Londres. Elle est effectivement inspirée des « Chac Mool » préhispaniques, essentiellement mayas (par exemple à Chichén Itzá, dans le Yucatán mexicain), que l’on trouve au sommet des pyramides, à fonction rituelle sacrificielle probable: la posture du personnage est similaire, étendu sur le dos, genoux repliés, relevant la tête et le buste en s’appuyant sur les coudes. On peut citer aussi, prenant la même pose, la *Draped figure* (1952-53, plâtre, Art Gallery of Ontario), ou bien certaines *Reclining figures*, dont celle en métal de 1939 ou en plâtre de 1951 (Tate Gallery). La CP : p. 614.
145. *Remeros vencedores de Ondàrroa (Los) (1914-1915)* [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Ramón. La CP : “los remeros vascos, con bodegón en mesa, de los hermanos Zubiaurre”. Huile sur toile, Musée d'art moderne-Georges Pompidou, Paris. Les éléments de description sont suffisamment clairs, avec le nom du peintre, pour identifier le tableau. On y voit en effet des rameurs en habit traditionnel basque, avec leurs rames, devant une petite table où se trouve le banquet probablement organisé en l'honneur de leur victoire. Un critique d'art décrit le tableau ainsi: “Un grupo de pescadores, vencedores de alguna regata de traineras, posa de cuerpo ocupando las dos terceras partes derechas del lienzo. Su estatismo, de hecho están en actitude de pose como para ser retratados, se acentúa por la verticalidad de los remos que apoyan en el suelo, si bien tales remos, con sus leves inclinaciones, sugieren un leve dinamismo. La otra tercera parte, a la izquierda, se abre para contemplar, primero, una mesa con el clásico bodegón zubiaurreesco (simbolizando la recompensa para los triunfadores) y, ya a lo lejos, el pueblo y, más allá aún, la costa que se aleja por detrás de los remos.” (Collectif, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, 1993, p. 437). Un autre tableau de Ramón, renvoyant aux descriptions qui suivent (voir le titre *Versolaris*) est implicitement évoqué: *Pescadores de Ondàrroa* (1914). Dans La CP, le tableau fait partie de la collection de peinture espagnole de la tante comtesse. La CP : p. 145.
146. *Rendición de Bredá, La (1630-1640)* [cité], tableau. Velázquez, Diego. La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. Peintre non cité. Célèbre tableau des “Lances”. La CP : p. 148.
147. *Renommée tenant Pégase par la bride, La (v. 1869)* [allusion], sculpture. Duquesne, Eugène-Louis. La CP : « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux ». Statue de bronze ornant le toit du Palais Garnier, Opéra National de Paris. La CP : p. 512.
148. *Retrato de Isabel II (1852)* [allusion], tableau. Madrazo, Federico de. La CP : “un suntuoso cuadro de la inauguración del Teatro Real de Madrid -función de estreno con *La favorita* en escena y la Reina Castiza en su palco rojo y gualda debido a un estupendo discípulo de Goya”. Huile sur toile, Museo de Bellas Artes de La Havane?. La “Reina Castiza” est évidemment Isabel II, selon l'expression connue de Valle Inclán (J. Rodríguez Puértolas rappelle en note la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1922) de Valle Inclán, cf. La CP, p. 331), mais ce « disciple de Goya » reste mystérieux, d'autant qu'ils ne furent pas si nombreux à peindre la Reine. Les pistes se brouillent encore plus si l'on cherche un tableau situé à Cuba, puisque Enrique le voit dans la demeure du Conde de Romero, Paseo del Prado à La Havane. L'inauguration du Teatro Real de Madrid ayant eu lieu très exactement le 10 octobre 1850 (jour de l'anniversaire de la Reine), nous avons recherché les peintres officiels de la cour en activité à cette date. Madrazo était bien peintre de chambre de la Reine en 1850, et réalisa d'elle de nombreux portraits qui servirent de représentation officielle de la Reine dans tout le royaume, notamment celui de 1850, le plus connu, dont il existe une copie à Cuba (de Madrazo lui-même, en 1852)! Il se trouve au Museo de la Ciudad de La Habana, Palacio de los Capitanes Generales, dans le Salón del Trono, et l'on voit la reproduction dans le Guide du musée de 1996 (p. 39). Curieusement, sous la représentation qu'en offre le catalogue de González López et Montserrat Martí [dirs.], *El mundo de los Madrazo*, Colección de la comunidad de Madrid, 2007 (p. 318), il est indiqué que le tableau se trouve au Museo de Bellas Artes de La Havane. Il y a peut-être été transféré récemment, mais nous n'avons pas pu confirmer cette information par nous-mêmes. Ce tableau ne représente toutefois que partiellement les détails de l'évocation de Carpentier: il y a bien le “velours rouge brodé d'or” évoqué par Enrique, qui pourrait être celui d'une loge de théâtre (la tenture des murs, le rideau, la nappe de la table sur laquelle est posé le coussin, lui-même de velours rouge au

pompon doré qui protège la couronne et le sceptre du pouvoir, à côté de la Reine, en somptueuse robe bleue), mais pas la scène de l'opéra *La favorite* de Donizetti, qui fut effectivement historiquement donnée ce jour-là (10 oct. 1850) pour l'inauguration. Nous suggérons qu'elle n'est qu'un élément ajouté à l'évocation du tableau, pour situer le contexte, dans l'esprit de Carpentier, et non forcément *représenté* sur le tableau. Soulignons qu'on ne peut pas dire non plus de Madrazo qu'il fut "disciple de Goya"! D'autres peintres cubains correspondraient mieux à cette qualification, formés en Espagne et ayant peint la Reine Isabel II, tel que **Miguel Melero Rodríguez**, mais nous n'avons trouvé aucun tableau correspondant à la scène décrite. La CP : p. 331.

149. *Retrato de la marquesa de Cárdenas de Montehermoso* (XIXe s.) [allusion], tableau. Madrazo, Ricardo de. La CP : "encerradas en marcos dorados, se abanicán dos damas de Madrazo - vestida de encaje malva la recién casada, de encaje negro la garrida viuda de desdénoso empaque", "los Madrazos", "los retratos de Madrazo", "los magníficos Madrazo". Huile sur toile, Museo de la Ciudad de La Habana (Palacio de los Capitanes Generales). Enrique ne précise pas le prénom du peintre, ce qui fait penser qu'il s'agit du plus connu de la dynastie des Madrazo, Federico. Toutefois, aucun portrait correspondant aux détails de la description n'existe dans l'inventaire de son œuvre, même celle destinée à La Havane. Ce portrait de Ricardo de Madrazo, son fils, dont on peut voir une reproduction dans la brochure du Musée par Rayda Mara Suárez Portal [coord.], *op. cit.*, p. 48, correspond en revanche partiellement aux descriptions d'Enrique. La dame tient un éventail déplié dans ses mains, sa robe de soie blanche ou de couleur très pâle (gris ? rose ?) est entièrement ornée de dentelle noire. Dans La CP, les deux portraits évoqués font partie de la collection de peinture espagnole de la tante comtesse, à La Havane. La CP : p. 120, 139, 345, 710.
150. *Retrato del torero Juan Belmonte (1924)* [cité] et [allusion], tableau. Zuloaga (de), Ignacio. La CP : "los picadores y toreros de Zuloaga" ; "[...] blandía su estoque el Belmonte de Ignacio Zuloaga". Huile sur toile. Ce portrait montre le torero debout et de profil, en habit de lumière, portant la cape. La scène semble se dérouler de nuit, en extérieur. Zuloaga a réalisé diverses œuvres sur le thème de la tauromachie, dont les autres portraits de toreros suivants: le dessin *El Quepa de Chismondo* (1925) ou *El torero El Segovianito* (1912), proposé par García Castro pour la version préliminaire de La CP, *Los convidados de plata* ("Notas sobre la pintura...", *art. cit.*, p. 68). Dans La CP, le ou les tableaux de Zuloaga évoqués par Enrique font partie de la collection de peinture espagnole de la tante comtesse, à La Havane. Notons qu'il y a (ou avait) au moins trois Zuloaga au Museo de Bellas Artes de La Havane : *Mi Prima Esperanza*, *La dama del Abanico*, et *Antequera*, référents possibles aussi pour les « zuloaguerías » (p. 711) décrites par Enrique à diverses reprises dans La CP (« esas majas, esos gitanos », p. 145 ; « las españoladas zuloagueras », p. 710). La CP : p. 144, 481, 543.
151. *Ridotto, II* (v. 1765) [allusion], tableau. Guardi, Francesco. La CP : "para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de [...] Guardi con sus mascaradas venecianas". Huile sur toile, Metropolitan Museum, New York. Maître d'un style nerveux et scintillant, Guardi a représenté Venise, ses monuments, ses fêtes ainsi que les jeux changeants de son ciel et de ses eaux. Il est assez surprenant toutefois que Carpentier le cite pour les masques, peu nombreux dans les tableaux de Guardi, plutôt spécialisé dans les *vedute* (vues de Venise) et grandes cérémonies, tandis que Pietro Longhi aurait été beaucoup plus indiqué pour les représentations du Carnaval vénitien et ses personnages masqués (par exemple dans *II Ridotto* (v. 1740), *Le Foyer des masques* ou les divers tableaux du Ca' Rezzonico de Venise, dont *Entretien entre des loups*, *La Vendeuse de parfums* ou le célèbre *Rhinocéros*). On peut suggérer cependant *II Ridotto* de Guardi (deux versions, dont une au Met. de New York) ou le *Réduit du palais Dandolo à San Moisè* (musée Ca' Rezzonico de Venise), « vue d'intérieur » d'une salle de jeu où évolue une foule de personnages masqués. « En 1787, Guardi reçut la charge officielle de réaliser des tableaux en souvenir des fêtes pour les visites à Venise de Pie IV (quatre tableaux) et des « comtes du Nord », les archiducs Paul et Marie Feodorovna de Russie. Parmi ces dernières œuvres figure le célèbre *Concert de gala* (Munich, Alte Pin.), dans lequel s'affirment encore une fois cette fantaisie pleine de vivacité et cette importance du rythme qui animent aussi les dessins de l'artiste (Venise, Mus. Correr ; New York, Metropolitan Mus.) » (Lucio Felici [dir.], « Guardi, Francesco », *Encyclopédie de l'art, op. cit.*, p. 458). Dans ce dernier tableau, on distingue peut-être (mais très mal) quelques personnages masqués. En tous cas, les tableaux proposés par García Castro (*art. cit.*, p. 264), *La fiera della Sensa* ou *La Regata*, n'en montrent pas non plus. La CP : p. 471.
152. *Ronde de nuit (1642)* [cité], tableau. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : "como en marco se dejan encerrar e inmovilizar los marciales burgueses y síndicos de una "ronda nocturna" holandesa". Huile sur toile, Rijksmuseum, Amsterdam. Peintre non cité. Le portrait de

groupe s'intitulait en réalité *La Compagnie du capitaine Banning Cocq* et figure, dans une lumière dorée irradiante, la sortie des miliciens de la ville, dans une animation et un mouvement qui semblent une allégorie de l'action et de la détermination de ces hommes. La CP : p. 170.

153. *Sacre de l'empereur Napoléon 1er, Le (1805-07)* [cité], tableau. David, Jacques-Louis. La CP : "la suntuosa crónica, dada por David, de la ceremonia de la coronación de Napoleón...". Sacre de l'Empereur Napoléon 1er (Paris, musée du Louvre). Composition ambitieuse représentant le couronnement du 2 décembre 1804 dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, cette toile a nécessité trois années d'un travail minutieux. David, qui depuis 1804 porte le titre de « Premier Peintre de l'Empereur », commémore la cérémonie officielle en réalisant un monumental portrait de groupe où tout concourt à ramener le regard vers la scène centrale. C'est finalement le couronnement de Joséphine, et non celui de Napoléon, qui est choisi comme sujet du tableau. La composition n'en est que plus harmonieuse, s'articulant de part et d'autre de la grande croix d'or centrale. Cette gigantesque reconstitution (six mètres de hauteur sur dix mètres de largeur), permet avec un incroyable luxe de détails l'identification de chaque personnage. Même celle de Madame Mère, absente lors de la cérémonie, qui trône au premier plan de la tribune ! Pour exprimer sa satisfaction devant l'œuvre, Napoléon aura ce mot : "Ce n'est pas de la peinture, on marche dans ce tableau". La chronique peut se prolonger dans le second tableau que David a réalisé (sur les quatre dont il avait reçu commande) à l'occasion du sacre de Napoléon. Le second tableau, *La Distribution des aigles* (1810), représente le nouvel empereur remettant le drapeau portant le symbole de l'empire aux chefs de la légion, qui lui prêtent serment de fidélité. La CP : p. 471.
154. *Salomé dansant (1876)* [allusion], tableau. Moreau, Gustave. La CP : "criaturas rutilantes de pedrerías de un Gustave Moreau". Huile sur toile, Musée Gustave Moreau, Paris. García Castro proposait aussi *Jupiter et Sémélé* (1896), peu conforme à la description de Carpentier. On peut aussi suggérer le tableau *Apparition* (1876) du même Moreau. La CP : p. 169.
155. *San Bruno asceta (1638?)* [allusion], tableau. Zurbarán, Francisco de. La CP : "la añeja mansión del Conde de Romero que encerraba -si aún estaban en su lugar- un asceta de Zurbarán". Huile sur toile, Museo de Bellas Artes, La Havane. Seul portrait d'ascète qu'on puisse recenser à Cuba, aujourd'hui partie de la collection d'art espagnol du Museo de Bellas Artes de La Havane. Sans doute est-ce celui évoqué par Carpentier comme se trouvant, avant la Révolution, dans la demeure du Comte de Romero, sur le Paseo del Prado. Un grand nombre de tableaux du Musée proviennent en effet de donations privées. La CP : p. 331.
156. *Sans titre: vitrail (1954)* [cité]. Léger, Fernand. La CP : "un vitrail de Fernand Léger". Vitrail, Ciudad Universitaria de Caracas. Carpentier confond peut-être dans son souvenir les places respectives des deux œuvres de Léger qui ornent le campus universitaire de Caracas: c'est une fresque en trois dimensions ("bimural") qui accueille le visiteur sur la "Plaza cubierta", tandis que le vitrail se trouve à l'intérieur de la Bibliothèque. La CP : p. 615.
157. *Saturday Evening Post (illustrations de couverture, années 1940)* [allusion], dessin. Rockwell, Norman. La CP : "En portadas e ilustraciones del *Saturday Evening Post*, el dibujante Norman Rockwell nos presentaba cuadros enternecedores de familias emocionadas y jubilosas por el inesperado regreso de un hijo, combatiente en el Pacífico; o bien, la herrería pueblerina donde un joven, ya veterano de diez combates, narra sus hazañas a un corro de campesinos admirados; o bien el recluta que, antes de partir, contempla el retrato de un antepasado suyo, de tricorno y condecoraciones, héroe de la batalla de Yorktown; y la madre, orgullosa del vástago uniformado, y la sonrisa perenne de las enfermeras, y los viejos, que comentan las noticias del diario". Dessins de la revue *Saturday Evening Post*, identifiés par García Castro (cf. *art. cit.*, p. 262), selon les descriptions de Carpentier, dans cet ordre: *Homecoming* (26 mai 1945), *The War Hero* (13 oct. 1945), couverture du *Post* du 4 oct. 1941, couverture du *Post* du 7 fév. 1942. Les deux premières couvertures seraient un anachronisme de Carpentier puisque le voyage d'Enrique à New York, pendant lequel il voit ces dessins, a lieu en janv.-fév. 1943. Deux autres couvertures évoquées n'ont pu être identifiées formellement par Castro, mais l'une est probablement celle du 16 sept. 1944, *Gillie Willis Generations*, où l'on voit les différents tableaux des ancêtres militaires de la famille Willis, mais sans le fils qui les regarde, et nous pensons que l'image de la mère qui accueille son fils inespéré en uniforme est une illustration libre (*Homecoming*), non recensée parmi les couvertures du *Post*, ainsi que celle de la mère fière de son fils en uniforme et admirant ses médailles (*A great moment*). La CP : p. 404-05.
158. *Simulacres de la mort (1538)* [allusion], gravure. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : "más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein", "las ríspidas afinaciones del violinista descarnado de Holbein". Gravures initialement sur bois exécutées en 1526, qui parurent dès 1530 puis

furent publiées sous forme de livre dans une première édition à Bâle en 1538, comprenant 41 images avec légende, et intitulé *Les Simulacres et historiées faces de la mort*. Elles furent rééditées de nombreuses fois ensuite. Lors de la cinquième édition, en 1545, 12 gravures furent ajoutées, sans qu'il soit certain qu'elle soient de Holbein. Enfin, une édition de 1562 y ajoute encore 4 gravures, portant la série complète à 57 gravures. Hans Holbein fait basculer la représentation de la Danse macabre d'une farandole tragi-comique, à la portée symbolique, vers l'idée d'une lutte individuelle et quotidienne avec la Mort. Avec l'apparition de Hans Holbein le Jeune, la Danse macabre adopte une toute nouvelle forme artistique: il ne fut pas le premier à modifier la danse macabre quant à son médium (gravure sur bois se substituant à la fresque traditionnelle), mais il lui revient d'avoir transformé le but didactique. Désormais, on recevra les leçons de la danse macabre surtout seul à seul, dans un livre, et plus rarement en communauté, en regardant de grandes fresques. Holbein met en scène l'irruption brutale de la Mort dans le travail et la joie de vivre. Cette représentation prend le pas sur l'idée que la mort n'épargne aucune classe sociale. Holbein rompt avec la traditionnelle représentation de la danse macabre, qui entraînait collectivement une série de victimes dans une farandole. La Mort, toujours agressive et jubilatoire, intervient directement dans des scènes individuelles de la vie quotidienne, où la mort n'épargne personne, les bons comme les mauvais. Si la danse macabre de Paris domine le Moyen-Âge tardif, l'œuvre de Holbein devient la référence à partir de 1538. Les quatre premières gravures sont des scènes de la Genèse, suivies par un groupe de squelettes jouant de la musique. La danse proprement dite débute avec le pape et se poursuit avec 34 autres victimes. Elle se conclut avec une gravure représentant le Jugement Dernier et une autre, les armoiries de la Mort. La seconde occurrence de cette référence dans La CP, "violinista descarnado", correspond à la gravure n°36, *La Duchesse* (voir ce titre). La CP : p. 278, 733.

159. **Soldados y soldaderas (1923-27)** [allusion], fresque. Orozco, José Clemente. La CP : "escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera", "[el] sombrío, trágico, agónico vigor de José Clemente Orozco". Fresque de la dernière galerie de la Escuela Nacional Preparatoria de Mexico, admirée par Carpentier dans une chronique de *Social* ("Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco", oct. 1926, La Havane), présentée comme expression de la "fuerza trágica de la Revolución Mexicana". Aucune œuvre précise d'Orozco n'est citée, en réalité: toute l'œuvre dans sa globalité est évoquée. Nous ne suggérons cette fresque-ci qu'à titre d'exemple. On peut penser aussi à *Danza macabra*, peinte sur les murs du même édifice, mentionnée dans la même chronique, ou bien à *La Trincherera* (1923-27) et *De Vuelta al trabajo* (1923-27). La CP : p. 157, 158.
160. **Souvenir de Burscheid, 17 juillet 1871**, [allusion], dessin. Hugo, Victor. La CP : "En torno al Poeta volvían a pintarse los fantásticos castillos renanos de Victor Hugo, con los espectros que habitaban sus arruinadas torres". L'allusion d'Enrique renvoie aux nombreux dessins dont Hugo remplit ses carnets de voyage à partir de 1820. Le voyage sur le Rhin, puis la mort tragique de sa fille Léopoldine (1843), accentuent en lui un goût du fantastique et des ténèbres, qui imprègnent ses vues de châteaux fantomatiques, de forêts angoissantes, de roches ténébreuses, d'aspects insolites de Paris ou de mystérieux végétaux. Cette période marque un renouvellement de l'art graphique de Victor Hugo. Plus tardif, ce dessin de 1871 représente un "burg", château rhénan. De nombreux autres dessins issus des carnets de voyage (notamment celui de 1840, au bord du Rhin) pourrait illustrer cette allusion, insérée dans une longue condamnation du surréalisme comme retour au Romantisme (d'où la mention de cet écrivain-dessinateur). La CP : p. 168.
161. **Statue de Goethe et Schiller (1857)** [cité], sculpture. Rietschel, Ernst. La CP : «Y señalaba, sarcástico, al Goethe y al Schiller -Schiller ya despechugado a la romántica con un manuscrito de bronce en la mano, Goethe aún dieciochesco, con su larga levita y sus pantorrillas colosales asentadas en zapatos de hebilla- que se alzaban, geniales y magnánimos, sobre un alto pedestal, al centro de la Theaterplatz". Statue érigée sur une des deux places centrales de Weimar (Theaterplatz), des deux maîtres du *Sturm und Drang* littéraire allemand, se tenant par la main. Par . La statue de bronze se présente exactement comme le décrit Carpentier à travers Enrique dans La CP. La CP : p. 209.
162. **Statue du Roi Carlos III (1803)** [cité], sculpture. La CP : "[...] a un Rey Carlos Tercero, de nariz roída por un herpes musgoso, cuyos armiños de mármol señoreaban [...]". Statue située au bout de la *Avenida Carlos III* de La Havane (aujourd'hui "Salvador Allende", qui traverse tout le quartier de Centro Habana). La statue du monarque, initialement érigée à la place actuelle de la *Fuente de la India* (voir ce titre), a été déplacée en 1835 au bout de la *Avenida Carlos III*. Dans La CP, cette statue règne symboliquement sur un vaste "territoire" de la ville, allant de la *Fuente de la India* (voir ce titre) jusqu'à elle, en passant par la *Calzada de la Reina*, aux multiples arcades, prolongée en *Avenida Carlos III*. La CP : p. 385.

163. **Statue équestre de Mussolini** [cité], sculpture. La CP : “una estatua ecuestre de Mussolini, vestido de clámide, con ceño de Julio César y gesto de tenor que en La Scala rematará, en do de pecho, un final de acto con coro de centuriones y gran despliegue de figuración”. Statue du Duce pour le Pavillon d'Italie de l'Exposition Internationale de 1937 à Paris. Dans La CP, elle a été remarquée par Vera. La CP : p. 104.
164. **Tanagra (statuettes IVe s. av. J.-C.)** [allusion], Statuette. La CP : “una Tanagra adquirida en una venta de Sotheby”. Tanagra est un village de Grèce (Béotie), à l'est de Thèbes, où les Spartiates et les Béotiens défirent les Athéniens et les Argiens en -457. Il fut un centre de production d'élégantes et gracieuses figurines de terre cuite, souvent polychromes, principalement au IVe s. av. J.-C., découvertes à partir de 1870 environ. Au sens large, on utilise le nom générique des *Tanagréennes* pour désigner toutes sortes de figurines en terre cuite, quel que soit le lieu de leur fabrication, de la fin de l'époque classique et du début de l'époque hellénistique (IVe-IIIe s. av. J.-C.). On a attribué un nom moderne à certaines femmes drapées portant un nom moderne: la *Sophocléenne* ou la *Petite Herculanaise*. La CP : p. 526.
165. **Tauromaquia, La (1816)** [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “los toros de España- los de Guisando, los de Goya”. Série de 43 gravures. On peut penser également à la série de quatre lithographies de Goya, *Los Toros de Burdeos* (c. 1825), ainsi qu'aux tableaux de Goya sur le même thème. La CP : p. 375.
166. **Three Pieces Reclining Figure n°1 (1961)** [allusion], sculpture. Moore, Henry. La CP : « personajes de piedra detenidos en el paisaje, con algo de esculturas de Moore, solemnes y procesionales ». Sculpture sur bronze, Yorkshire sculpture Park. Cette œuvre est représentative de la période de Moore, à partir de 1938, où la sculpture prend des dimensions monumentales et des formes abstraites. Elle est caractéristique de l'interrogation sur la masse et le problème du vide chez l'artiste, ce qui rapproche ses œuvres des *mogotes* de Cuba, dans l'esprit d'Enrique. On peut penser aussi à *Reclining figure* (bronze, 1965, Lincoln Center, New York), *Knife Edge-Two Pieces* (Londres), *Two large forms* (1968-69). La CP : p. 736.
167. **Toros de Guisando (IIIe s. av. JC)** [cité], sculpture. Anonyme. Sculpture sur pierre près du Monasterio de Guisando (dans la *meseta castellana*, commune d'El Tiemblo au sud-est de la province d'Avila), totems à forme bovine de la culture celte ibérique. La CP : p. 375.
168. **Tournesols (1888)** [allusion], tableau. Van Gogh, Vincent. La CP : “es el Girasol de Van Gogh”. Huile sur toile, Tate Gallery, Londres, identifié par García Castro (cf. “La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier...”, *art. cit.* p. 251). En réalité, “el Girasol” renvoie plus au motif du tournesol chez Van Gogh qu'à un tableau particulier: il apparaît dans au moins une dizaine de tableaux du peintre. Citons notamment, en 1887, *Quatre tournesols coupés* (Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), *Deux tournesols coupés* ; en 1888, *Trois tournesols dans un vase*, *Vase avec quatre tournesols*, *14 tournesols dans un vase* ; en 1889, *Vase avec 12 tournesols*, *Vase avec quinze tournesols*. La CP : p. 104.
169. **Tres de Mayo 1808, en Madrid (El) : los fusilamientos en la montaña Príncipe Pío (1814)** [cité], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “3 de mayo, con hombres abiertos de brazos, crucificados sin enclavación, ante fusiladores de tan implacable apostura, como los que, con sus terribles lomos doblados sobre las culatas de sus armas, ensombrecen el cuadro de Goya!... ”. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. La scène représente les exécutions des rebelles espagnols par les troupes napoléoniennes, de nuit. La description de Vera correspond assez fidèlement au contenu du tableau: on peut ajouter que le jeu sur l'éclairage (la lumière vient d'une lanterne d'écurie posée au sol) oppose brutalement le noir et le jaune, les zones de lumière extrême et d'extrême obscurité, forçant les contrastes. La CP : p. 107.
170. **Très Riches Heures du Duc de Berry, Les (ou “Livre des heures”, v. 1412-1416)** [cité], Manuscrit enluminé. Limbourg (frères). La CP : “las miniaturas del *Libro de horas* del Duque de Berry”. Manuscrit enluminé, musée Condé, Chantilly. Peintres non cités. Il s'agit d'un Livre d'heures que le duc Jean Ier de Berry commanda aux frères Paul, Jean et Hermant de Malouel, dit les frères de Limbourg. Ils commencèrent le travail entre 1412 et 1416, mais le laissèrent inachevé après leur mort et celle du commanditaire. Il s'agit probablement du manuscrit enluminé le plus important du XVe siècle, « le roi des manuscrits enluminés », chef d'œuvre des Limbourg: les plus vastes paysages réalisés jusqu'ici en miniature y sont peints. Dans La CP, le livre enluminé est comparé avec les fresques murales de Diego Rivera, quoique les deux types d'œuvres soient opposées sur le plan du format, pour leur côté documentaire, historiciste : “desfile de trabajos y de días, repertorio de júbilos y labores, rigidos por el ritmo de las estaciones en eterno transcurso”. La CP : p. 159.
171. **Triomphe de la mort (v. 1348)** [allusion], Orcagna. La CP : « más Danza macabra que las de

Orcagna y Holbein». Fragment de fresque à la cathédrale de Santa Croce, Florence. Il souligne avec une grande énergie le sens de la fragilité de la vie humaine et le sentiment d'effroi qui devait prévaloir dans la ville au lendemain de la « peste noire ». Il reste aussi, de L'Orcagna, un fragment du *Jugement* et de *l'Enfer*. Rien n'indique dans l'allusion d'Enrique qu'il s'agit des fresques de Florence. On peut penser aussi aux fresques de Pise, plus connues, mais attribuées à tort à L'Orcagna jusqu'à très récemment, ce que Carpentier devait ignorer. Voir le titre *L'Enfer*, de L'Orcagna. La CP : p. 278.

172. **Triomphe de la mort, Le (1562)** [cité], tableau. Brueghel, le Vieux. [La CP : *El Triunfo de la Muerte*]. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. La CP : p. 243, 278a.
173. **Triomphe de Zéphyr et Flore, Le** [allusion], fresque. Tiepolo, Giovanni Batista. La CP : “en alguna caída de titanes de Tiépolo”, “un Titán de Tiépolo”. Fresque d'un plafond du Musée Ca' Rezzonico de Venise. Ramón García Castro propose, comme illustration de cette référence et pour les personnages colossaux, trois toiles de Giovanni Battista Tiepolo de 1725 : *Ulysse découvrant Achille entre les filles de Lycomède ; Apollon et Marsyas ; Hercule et Antée*, de la collection du Comte de Schio, à Castelgomberto (voir García Castro, *art. cit.*, p. 270). Il suggère aussi que Carpentier confond sans doute avec *La Chute des Titans* de Rubens (voir ce titre), puisqu'il associe ce peintre à Tiepolo dans la première référence. En réalité, ce type de personnages (souvent mythologiques, d'où sans doute l'appellation de « Titán » chez Carpentier) abondent surtout dans les fresques de plafonds des palais peintes par Tiepolo (mentionnés aussi pour leurs nuages dans La CP, p. 534). Ils sont admirablement dessinés en fonction de la perspective du spectateur au sol pour donner l'illusion du respect des proportions. On pense notamment aux plafonds du palais qui abrite aujourd'hui le Musée Ca' Rezzonico de Venise, dont ce *Triomphe de Zéphyr et Flore*, mais aussi : *Allégorie nuptiale ; Allégorie du mérite ; La Noblesse et la Vertu abattant l'Ignorance*. Dans les deux cas, la référence a un but grotesque: figurer les personnages des photographies démesurément agrandies du Musée Pornographique de La Havane, ou l'imposante stature de la tante comtesse d'Enrique. La CP : p. 580, 716.
174. **Triptyque (v. 1552-1555)** [cité], Retable. Cranach, Lucas, l'Ancien. La CP : “el tríptico de Cranach, con su *Lutero interpretando la Biblia* sobre un trasfondo -¡buena advertencia!- de campamento militar”. Retable de l'autel de l'Eglise des Saints Pierre et Paul (*Herderkirche*) de Weimar, terminé par Cranach le Jeune. Il représente la Crucifixion avec des scènes de la Bible et de la Réforme. On y voit effectivement Luther, et Cranach lui-même. La CP : p. 204.
175. **Trois Grâces, Les (v. 1636)** [allusion], tableau. Rubens, Pierre Paul. La CP : “Todas las nalgas de Rubens, para mí”, “los gigantescos enredos anatómicos de Rubens”. Huile sur toile, Museo del Prado, Madrid. Les deux allusions font référence aux corps de Rubens, qui fait penser inévitablement à ce tableau. García Castro (*art. cit.* p. 266) propose aussi *L'enlèvement des filles de Leucippe* (c. 1619, Alte Pinakothek, Munich). García Castro identifie plutôt la seconde référence au tableau *La Chute des Titans* (voir ce titre) de Rubens, puisque Carpentier l'associe à une “caída de los Titanes de Tiépolo” qu'on ne trouve pas dans l'œuvre de ce dernier, confondant peut-être les deux peintres. La CP : p. 213, 580.
176. **Vénus debout dans un paysage (1529)** [allusion], tableau. Cranach, Lucas, l'Ancien. La CP : “el otro Cranach, el de las deliciosas "Venus" de sombrero redondo, tetas chiquitas y ojillos maliciosos, bastante *flappers* y algo cachondas”. Huile sur toile, Musée du Louvre. Le tableau, d'inspiration maniériste, correspond exactement aux détails décrits par Carpentier/Enrique dans La CP (contrairement au tableau proposé par García Castro, *art. cit.*, p. 257, *Vénus et Cupidon*, 1509): une Vénus nue aux petits seins, aux yeux malicieux et un peu aguicheurs. Elle porte quelques accessoires, « un large chapeau rouge et rond, un collier précieux, un voile léger -qui rendent plus frappante encore la nudité qu'elle offre aux regards avec une tranquille simplicité. Elle se dresse sur un fond sombre des sapins qui contraste avec le lumineux paysage où apparaît une ville gothique reflétée dans l'eau. » (Cf. *Guide du Louvre*, 2005, p. 310) Ce tableau est signé à droite, dans les pierres. Le serpent ailé qui tient un anneau dans sa gueule est l'emblème de l'artiste. D'autres Vénus nues ont été peintes par Cranach (quoique sans chapeau), ce qui justifie l'emploi du pluriel dans la description d'Enrique. On peut citer, outre la *Vénus et Cupidon* (1509) citée par García Castro, *Vénus* (v. 1518). La CP : p. 204.
177. **Versolaris (1916-17)** [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Valentin. La CP : « esos versolaris de boina, con paisajes de Ondarrosa ». Huile sur toile. Peintre non cité. “Versolaris” signifie apparemment “pêcheur” en basque, portant effectivement le typique béret basque. Le tableau représente une scène de repas populaire en plein air, tout comme un autre tableau implicitement évoqué, du même Valentin, intitulé *Pescadores vascos* (1930). Carpentier ne

le décrit pas précisément dans La CP, mais dans *Los convidados de plata*, il est explicitement identifiable (non déchiffré toutefois par García Castro): “retratos de pescadores tristes, tocados de boina, hincando el cuchillo en alguna hogaza de anchos ojos, con un fondo de rías vascas, del puerto de Pasajes.” (*Los convidados de plata*, Montevideo, éd. Sandino, 1972, pp. 17-18). Dans ce dernier tableau, on voit nettement une vieille dame en train de couper une grosse miche de pain, assise à une table rustique, ainsi que la mer au fond sillonnée de bateaux, dans le soleil couchant. Dans La CP, ces tableaux font partie de la collection de peinture espagnole de la tante comtesse. La CP : p. 145.

178. **Violon (1913)** [allusion], collage. Braque, Georges. La CP : “Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados [...]”. Ce collage figure dans *L'Esprit Nouveau* n°5, tout comme **Le Violon** (1914) de Braque, avec la mention « Papiers collés ». La CP : p. 145.
179. **Violon, Le (1914)** [allusion], tableau. Braque, Georges. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”. Deux tableaux différents (et distincts du papier collé dans le n°5) figurent sous ce nom dans le n°6 de *L'Esprit Nouveau*, illustrant le dossier spécial “Georges Braque”. On peut citer aussi, dans le même numéro 6 de la revue, outre de nombreuses natures mortes sans titre, **Dans l'atelier** (1909), **La Cheminée** (1911), **Violon et verre** (1914), **Verre et carte** (*sans date*), **Bouteille de rhum et mandoline** (1920). La CP : p. 146.
180. **Violon, Le (1914)** [allusion], Gris, Juan. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”. Ce tableau de Gris figure dans *L'Esprit Nouveau* n°5. Deux autres de 1920, dans le même numéro, se rapprochent de **Guitare, verre et compotier** (1918) ou de **Guitare et compotier** (1921). La CP : p. 146.
181. **Virgen con el niño (1509-10)** [allusion], sculpture. Martínez Montañés, Juan. La CP : « los pequeños Niños puestos en punta de brazos por las Vírgenes españolas de Montañés- madera aupada hacia el firmamento ». Sculpture sur bois, Monastère de San Isidoro del Campo, Santiponce (province de Séville), dans la Capilla del Reservado. On peut suggérer, également, la **Virgen de la cinta** (1506-09) de la Santa Iglesia Catedral de la Merced de Huelva, ou bien la **Virgen del Retablo de San Juan Evangelista** (1632), faisant partie du retable de San Juan Evangelista, l'un des deux retables sculptés par Martínez Montañés qui se trouvent dans le Monastère San Lorenzo de Séville. Cette référence sert à figurer la recherche d'élévation en danse par Vera, et s'associe presque naturellement aux tableaux du Greco auxquels Pavlova est comparée. La CP : p. 303.
182. **Visión política idílica del pueblo mexicano (1923-28)** [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías, regocijos y ritos mortuorios, a quemas de Judas [...]”. Ensemble de fresques dans les deux cours à trois étages (Patio del Trabajo et Patio de las Fiestas) de la Secretaría de Educación Pública, Mexico. Dans les descriptions d'Enrique, on reconnaît les divers panneaux qui le composent, comme **El Arsenal - Frida Khalo repartiendo armas**, les fresques illustrant des *corridos* mexicains (**La balada de Zapata**, **La Revolución Agraria de 1910** et **Así será la Revolución Proletaria**) ou encore **La fiesta del maíz** et **Día de ofrenda-fiesta en la calle** (pour les « guerras y fiestas », « marchas de agraristas », « combates ») ; **La Zandunga** ou **La danza de los listones** (pour les « danzas », dont la première est une danse traditionnelle de l'Isthme de Tehuantepec par des participants très richement vêtus et parés de bijoux, tandis que la seconde est liée à l'agriculture, vivement menée par un entrecroisement de rubans multicolores) ; **La entrada a la mina** et **El trapiche** (pour les « trabajos », « labranzas », fresques plus sombres dans les tons gris et ocre) ; **Día de Muertos - La Ofrenda, Mujeres Tehuanas** et **La quema de Judas** (pour les « floralías, regocijos y ritos mortuorios », « quemas de Judas ») ; **El Tianguis** et **Viernes de dolores en el canal de Santa Anita** (pour les « bogas de chinampas » et l'« alboroto de mercados » : on voit effectivement dans cette dernière fresque au premier plan un marché aux fleurs avec ses caractéristiques arums et, derrière, les fameuses barques ornées, les *trajineras*, sillonnant les canaux des *chinampas* ou jardins de boue flottants sur le lac de Xochimilco, construits par les Aztèques). La CP : p. 157.
183. **Yvette Guilbert (1894)** [allusion], dessin. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : “había carteles imitados de Lautrec, que mostraban [...] Yvette Guilbert con sus guantes de cabritilla negra”. Musée Toulouse-Lautrec d'Albi. Il en existe plusieurs versions, en noir et blanc (dessins) ou couleurs (aquarelle), notamment **Yvette Guilbert saluant le public** (1894). La chanteuse porte toujours, effectivement, de longs gants noirs. La CP : p. 129.

II.2.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres d'arts plastiques)

50. *Desastres de la guerra, Los (1810-1815)* [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “goyescos aguafiestas”, “*Los horrores de la guerra*”, p. 99, 104.
77. *Guernica (1937)* [cité] et [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “es el caballo de Guernica”, “el caballo de Picasso”, “el Guernica de Picasso”, p. 104, 235, 375, 481.
67. *Fontaine de Mercure, La (1937)* [cité], sculpture. Calder, Alexander. [La CP : *Fuente de Mercurio*], p. 104.
163. *Statue équestre de Mussolini* [cité], sculpture. La CP : “una estatua ecuestre de Mussolini, vestido de clámide, con ceño de Julio César y gesto de tenor que en La Scala rematará, en do de pecho, un final de acto con coro de centuriones y gran despliegue de figuración”, p. 104.
168. *Tournesols (1888)* [allusion], tableau. Van Gogh, Vincent. La CP : “es el Girasol de Van Gogh”, p. 104.
32. *Champ de blé avec une alouette (1887)* [allusion], tableau. Van Gogh, Vincent. La CP : « los trigales apresados en el instante de su estremecimiento », p. 104.
83. *Horrores de la guerra, Los (1810-1812?)* [cité], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “*Los horrores de la guerra*”, p. 104.
169. *Tres de Mayo 1808, en Madrid (El) : los fusilamientos en la montaña Príncipe Pío (1814)* [cité], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “3 de mayo, con hombres abiertos de brazos, crucificados sin enclavación, ante fusiladores de tan implacable apostura, como los que, con sus terribles lomos doblados sobre las culatas de sus armas, ensombrecen el cuadro de Goya!...”, p. 107.
4. *Agarrotado, El (c. 1778-1780)* [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “goyesca estampa de garrote”, p. 112.
19. *Balançoire, La (v. 1783?)* [allusion], tableau. Robert, Hubert. La CP : “hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes”, p. 120.
76. *Grande cascade sur le Tivoli (v. 1783?)* [allusion], tableau. Robert, Hubert. La CP : “hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes”, p. 120.
149. *Retrato de la marquesa de Cárdenas de Montehermoso (XIXe s.)* [allusion], tableau. Madrazo, Ricardo de. La CP : “encerradas en marcos dorados, se abanicán dos damas de Madrazo - vestida de encaje malva la recién casada, de encaje negro la garrida viuda de desdeñoso empaque”, “los Madrazos”, “los retratos de Madrazo”, “los magníficos Madrazo”. La CP : p. 120, 139, 345, 710.
69. *Fuente de Cibeles (1777-1782, Madrid)* [cité], sculpture. Gutiérrez, Francisco. La CP : “su castellano de la Cibeles”, p. 125.
75. *Goulue et Valentin, La (1894)* [allusion], dessin. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : “había carteles imitados de Lautrec, que mostraban La Gaulue [sic], Valentin-Le-Desossé”, p. 129.
183. *Yvette Guilbert (1894)* [allusion], dessin. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : “había carteles imitados de Lautrec, que mostraban [...] Yvette Guilbert con sus guantes de cabritilla negra”, p. 129.
14. *Au Moulin Rouge, la clownesse Cha-U-Kao (1895)* [allusion], tableau. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : “había carteles imitados de Lautrec, que mostraban [...] una payasa con bombachas de ciclista 1900”, p. 129.
43. *Coromandel (paravents de)* [cité]. tableau. La CP : “los Coromandel”, “los paravanes Coromandel”, La CP : p. 139, 345, 710.
150. *Retrato del torero Juan Belmonte (1924)* [cité] et [allusion], tableau. Zuloaga (de), Ignacio. La CP : “los picadores y toreros de Zuloaga”; “[...] blandía su estoque el Belmonte de Ignacio Zuloaga”, p. 144, 481, 543.
20. *Barques et groupe de pêcheurs à Valence (1894)*, [allusion], tableau. Sorolla, Joaquín. La CP :

- “los pescadores mediterráneos de Sorolla”, p. 144.
6. *Amantes de Teruel, Los (1884)* [cité], tableau. Muñoz Degrain, Antonio. La CP : p. 144.
42. *Copla, La (1927)* [allusion], tableau. Romero de Torres, Julio. La CP : “las embutanadas [sic] andaluzas de Romero de Torres”, p. 145.
145. *Remeros vencedores de Ondârroa (Los) (1914-1915)* [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Ramón. La CP : “los remeros vascos, con bodegón en mesa, de los hermanos Zubiaurre”, p. 145.
177. *Versolaris (1916-17)* [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Valentín. La CP : « esos versolaris de boina, con paisajes de Ondarroa », p. 145.
29. *Castillo de Peñafiel* [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Valentín. La CP : “con murallas abulenses, horizontes castellanos”, La CP : p. 145.
106. *Meninas, Las (1656)* [cité], tableau. Velázquez, Diego. La CP : p. 145, 148d.
60. *Entierro del conde de Orgaz, El (1586-88)* [cité], tableau. Greco (Le). La CP : p. 145, 471d.
178. *Violon (1913)* [allusion], collage. Braque, Georges. La CP : “Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados [...]”, p. 145.
95. *Ma Jolie (1911-12)* [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados [...]”, “una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque”, p. 145-146, 147.
179. *Violon, Le (1914)* [allusion], tableau. Braque, Georges. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, p. 146.
80. *Hélices, Les (1911)* [allusion], tableau. Léger, Fernand. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, p. 146.
180. *Violon, Le (1914)* [allusion], Gris, Juan. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, p. 146.
114. *Nature morte à la pile d'assiettes (1920)* [allusion], tableau. Le Corbusier. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, p. 146.
113. *Nature morte* [allusion], tableau. Ozenfant, Amédée. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, “Ozenfant?, pintor de botellas de leche”, p. 146, 167.
38. *Composition A (1920)* [allusion], tableau. Mondrian, Piet. La CP : ““obras”, a regla, escuadra y cartabón, encerrando, entre rayas negras, unos rectángulos de color tan uniformes y planos que parecían conseguidos con pintura destinada a usos industriales”, “los cálculos plásticos de un Mondrian”, La CP : p. 146, 166.
25. *Canigou, Le (1921)* [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : “una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque”, p. 147.
79. *Guitare et nature morte sur une cheminée (1921)*, [allusion], tableau. Braque, Georges. La CP : “una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque”, “los fruteros de Picasso, Braque y Gris”, “junto a una mágica naturaleza muerta de Braque”, p. 147, 148, 614.
7. *Annonciation, L' (1921)* [cité], tableau. - La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”, p. 148.
3. *Adoration des Mages, L' (1921)* [cité], tableau. - La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”, p. 148.
116. *Noces de Cana, Les (1562-63)* [cité], tableau. Veronèse, (Paolo Caliari, dit). La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”, p. 148.

146. *Rendición de Breda, La (1630-1640)* [cité], tableau. Velázquez, Diego. La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”, p. 148.
72. *Général Napoléon Bonaparte (Le) au pont d’Arcole, le 17 novembre 1796 (1796)* [cité], tableau. Gros, Antoine-Jean (baron). La CP : “las escenas famosas de Bonaparte en el Puente de Arcola”, p. 148.
1. *A Moscou, le 22 septembre 1812 (1827)* [allusion], lithographie. Adam, Albrecht. La CP : “las escenas famosas de Bonaparte [...] visto en la Retirada de Rusia, con el bicornio alicaído, la mirada sombría, y, desde luego, la inevitable mano metida en el inevitable chaleco, sobre el lomo de un caballo que *-of course!*- había de ser blanco...”, p. 148.
112. *Napoléon, Retraite de Russie (XIXe s.)* [allusion], tableau. Northern, Adolf. La CP : “las escenas famosas de Bonaparte [...] visto en la Retirada de Rusia, con el bicornio alicaído, la mirada sombría, y, desde luego, la inevitable mano metida en el inevitable chaleco, sobre el lomo de un caballo que *-of course!*- había de ser blanco...”, p. 148.
115. *Nature morte aux pommes et pêches (1890-1894)* [allusion], tableau. Cézanne, Paul. La CP : “las manzanas de Cézanne”, et “mordida la manzana de Cézanne”, p. 148, 149.
93. *Légumes (Les) du pot-au-feu, dit aussi Le Coin de cuisine (1728-1730)* [allusion], tableau. Chardin, Jean-Baptiste. La CP : “alguna legumbre de Chardin” et “bodegones de Chardin”, p. 148, 526.
136. *Poissons (1666)* [allusion], tableau. Ruysdaël, Salomon van La CP : “una anguila de bodegón neerlandés”, p. 148.
40. *Compotier (1914)* [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “los fruteros de Picasso, Braque y Gris”, p. 148.
41. *Compotier et pipe (1918-19)*, [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : “los fruteros de Picasso, Braque y Gris”, p. 148.
159. *Soldados y soldaderas (1923-27)* [allusion], fresque. Orozco, José Clemente. La CP : “escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera”, “[el] sombrío, trágico, agónico vigor de José Clemente Orozco”, p. 157, 158.
81. *Historia de Cuernavaca y del Estado de Morelos, conquista y revolución (1930-31)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera”, “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías [...]”, p. 157.
45. *Creación, La (1922-23)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera”, “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías [...]”, p. 157.
133. *Piedra del sol (v. 1449-1479)* [allusion], sculpture. - La CP : “el gran Calendario Circular del Museo Nacional”, p. 157.
182. *Visión política idílica del pueblo mexicano (1923-28)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías, regocijos y ritos mortuorios, a quemas de Judas [...]”, p. 157.
82. *Historia de México: de la Conquista a 1930, La (1929-35)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías, regocijos y ritos mortuorios, a quemas de Judas, bogas de chinampas, marchas de agraristas, labranzas, combates, mascaradas, alboroto de mercados [...]”, p. 157.
23. *Buen Gobierno, El (1924)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a [...] marchas de agraristas, labranzas, combates [...]”, p. 157.
37. *Codex Florentinus (1570-1585)* [allusion], manuscrit enluminé. Bernardino de Sahagún. La CP : “Códices de la Conquista”, p. 158.
170. *Très Riches Heures du Duc de Berry, Les (ou “Livre des heures”, v. 1412-1416)* [cité], Manuscrit enluminé. Limbourg (frères). La CP : “las miniaturas del *Libro de horas* del Duque de Berry”, La CP : p. 159.
47. *Danse, La (1869)* [cité], sculpture. Carpeaux, Jean-Baptiste. La CP : [*La danza*] de Carpeaux, et “danzarinas de Carpeaux”, « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux », p. 162, 512.

39. **Composition suprématiste: blanc sur blanc (1918)** [allusion], tableau. Malevitch, Kasimir. La CP : “la pintura en blanco sobre blanco de Malevitch”, p. 166.
22. **Bouteilles et carafes, verres** [allusion], tableau. Ozenfant, Amédée. La CP : « ¿Ozenfant? -“pintor de botellas de leche” », p. 167.
160. **Souvenir de Burscheid, 17 juillet 1871,** [allusion], dessin. Hugo, Victor. La CP : “En torno al Poeta volvían a pintarse los fantásticos castillos renanos de Victor Hugo, con los espectros que habitaban sus arruinadas torres”, p. 168.
74. **Goulatromba (1840)** [allusion], dessin. Hugo, Victor. La CP : “En torno al Poeta volvían a pintarse los fantásticos castillos renanos de Victor Hugo, con los espectros que habitaban sus arruinadas torres”, p. 168.
57. **Enfer musical, L' (1503-04)** [allusion], tableau. Bosch, Jérôme. La CP : « las criaturas infernales, los peces maléficis, los huevos habitados por lémures, las diabólicas larvas, los aberrantes músicos de clarinetes hincados en el trasero, engendras de Jerónimo Bosco”, p. 168.
65. **Femme 100 têtes, La (1929)** [cité], collage. Ernst, Max. La CP : p. 168.
101. **Mariée (La) mise à nu par ses célibataires, même (1915-23)** [cité], tableau. Duchamp, Marcel. [La CP : *Novia desvestida [o desnudada] por sus solteros, La*], p. 168, 407.
94. **Loplop présente Loplop (1930)** [allusion], tableau. Ernst, Max. La CP : “el ave Loplop”, p. 168.
56. **Eléphant Célèbes, L' (1921)** [cité], tableau. Ernst, Max. [La CP : *El elefante Cebbes*], [sic], p. 168.
124. **Palais à 4 heures du matin, Le (1932)** [cité], sculpture. Giacometti, Alberto. [La CP : *Palacio a las cuatro en punto de la madrugada*], p. 168-169.
154. **Salomé dansant (1876)** [allusion], tableau. Moreau, Gustave. La CP : “criaturas rutilantes de pedrerías de un Gustave Moreau”, p. 169.
152. **Ronde de nuit (1642)** [cité], tableau. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : “como en marco se dejan encerrar e inmovilizar los marciales burgueses y síndicos de una "ronda nocturna" holandesa”, p. 170.
73. **Girafe en feu (1937)** [allusion], tableau. Dalí, Salvador. La CP : “visiones de estatuas iracundas que hicieran gestos obscenos con el mármol de sus manos enguantadas de caucho - imposibles cirujanos, visitantes del alba”, “un incendio de jirafas en medio del desierto”, “unos lienzos que demasiado flagrantemente recordaban a Salvador Dalí, [...] catalán de los relojes blandos y las jirafas incendiadas », p. 170, 360, 729.
31. **Cerveau de l'enfant, Le (1914)** [cité], tableau. De Chirico, Giorgio. La CP : “el silencioso del *Cerebro del niño* de Chirico”, p. 185.
34. **Chef-d'œuvre, Le ou Les mystères de l'horizon (1955)** [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : “caballeros-enlevitados-en-una-playa-nocturna de Magritte”, p. 185.
142. **Procesión en Valencia (1810-12)** [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : « Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote », “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor”, p. 198, 396.
26. **Caprichos, Los (1799)** [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : « Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote », “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor”, p. 198, 396a.
15. **Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán (v. 1495)** [allusion], Retable. Berruguete, Pedro. La CP : “Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote -suplicios del Berruguete”, p. 198.
89. **Jeroglíficos de las postrimerías, Los, ou Las postrimerías de la vida humana (1672)** [allusion], tableau. Valdés Leal, Juan de. La CP : “betunes macabros de Valdés Leal”, p. 198.
53. **Disparate de miedo (c. 1816-1823)** [cité], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “*El miedo* de Goya”, p. 198.
174. **Triptyque (v. 1552-1555)** [cité], Retable. Cranach, Lucas, l'Ancien. La CP : “el tríptico de Cranach, con su *Lutero interpretando la Biblia* sobre un trasfondo -¡buena advertencia!- de

campamento militar”, p. 204.

176. *Vénus debout dans un paysage (1529)* [allusion], tableau. Cranach, Lucas, l'Ancien. La CP : “el otro Cranach, el de las deliciosas "Venus" de sombrerito redondo, tetas chiquitas y ojillos maliciosos, bastante *flappers* y algo cachondas”, p. 204.
161. *Statue de Goethe et Schiller (1857)* [cité], sculpture. Rietschel, Ernst. La CP : «Y señalaba, sarcástico, al Goethe y al Schiller -Schiller ya despechugado a la romántica con un manuscrito de bronce en la mano, Goethe aún dieciochesco, con su larga levita y sus pantorrillas colosales asentadas en zapatos de hebilla- que se alzaban, geniales y magnánimos, sobre un alto pedestal, al centro de la Theaterplatz”, p. 209.
175. *Trois Grâces, Les (v. 1636)* [allusion], tableau. Rubens, Pierre Paul. La CP : “Todas las nalgas de Rubens, para mí”, “los gigantescos enredos anatómicos de Rubens”, p. 213, 580.
99. *Manneken Pis (1619)* [cité], sculpture. Duquesnoy, Jérôme. La CP : “el niño meón de Bruselas”, La CP : p. 219.
98. *Maja desnuda, La (v. 1800-03)* [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “la Maja Encuerá del Prado -de poca masa y poca teta para mi gusto”, p. 219.
134. *Pietà* [cité], - La CP : “haciéndome sentir un poco madre y bastante *Pietà*”, p. 235.
172. *Triomphe de la mort, Le (1562)* [cité], tableau. Brueghel, le Vieux. [La CP : *El Triunfo de la Muerte*], La CP : p. 243, 278a.
2. *Adoration des bergers, L' (1612-14)*. [allusion], tableau. Greco (Le). La CP : « blanca llama lejana, como la de esos arcángeles vibrantes, alargados, prestos a volar en la ascensión de una pincelada, vislumbrados más que vistos en ciertos planos remotos del Greco », “figuras de fuego y nieve [...] que se vislumbran en ciertos trasfondos del Greco”, p. 250, 303.
171. *Triomphe de la mort (v. 1348)* [allusion], Orcagna. La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein », p. 278.
58. *Enfer, L'* [allusion], fresque. Orcagna (attribué à). La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein », « el verde Satanás de Orcagna que se entronizaba, imperial y tremebundo, en la Danza Macabra del Cementerio de los Capuchinos en Pisa », p. 278, 449b.
46. *Danse macabre (v. 1521)* [allusion], dessin. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein », p. 278.
158. *Simulacres de la mort (1538)* [allusion], gravure. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein » et “las ríspidas afinaciones del violinista descarnado de Holbein”, p. 278, 733.
91. *Joconde, La (Portrait de Mona Lisa) (1503-06)* [allusion], tableau. Léonard de Vinci. La CP : “Con el vino que han bebido acabarán por ver a la Mona Lisa”, p. 287.
181. *Virgen con el niño (1509-10)* [allusion], sculpture. Martínez Montañés, Juan. La CP : « los pequeños Niños puestos en punta de brazos por las Vírgenes españolas de Montañés- madera aupada hacia el firmamento », p. 303.
68. *Fresques de la Société des Nations (1935-36)* [allusion], fresque. Sert, José María. La CP : “los frescos cándidamente optimistas de José María Sert”, p. 322.
155. *San Bruno asceta (1638?)* [allusion], tableau. Zurbarán, Francisco de. La CP : “la añeja mansión del Conde de Romero que encerraba -si aún estaban en su lugar- un asceta de Zurbarán”, p. 331.
103. *Martyre de Sainte-Ursule, Le (XVIIe s.)* [allusion], tableau. Monsù Desiderio. La CP : “una degollación de inocentes de Monsú Desiderio”, p. 331.
148. *Retrato de Isabel II (1852)* [allusion], tableau. Madrazo, Federico de. La CP : “un suntuoso cuadro de la inauguración del Teatro Real de Madrid -función de estreno con *La favorita* en escena y la Reina Castiza en su palco rojo y gualda debido a un estupendo discípulo de Goya”, p. 331.
8. *Apothéose de la monarchie espagnole, L'* [allusion], tableau. Tiepolo, Giovanni Batista. La CP : « nubes domadas [...] siempre atentas al estatuto de los colores que las clareaba en los plafones de Tiépolo », p. 334.
16. *Bac, Le (1643)* [allusion], tableau. Ruysdaël, Salomon van La CP : «[...] las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos », p. 334.

96. *Maas à Dordrecht, Le (1650)* [allusion], tableau. Cuyp, Albert. La CP : «[...] las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos », p. 334.
85. *Impression, soleil levant (1872)* [allusion], tableau. Monet, Claude. La CP : «[...] las encendía en los cuadros del impresionismo », p. 334.
137. *Pont de Six, Le (1645)* [allusion], gravure. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : « [...] las ahuyentaba del universo de Rembrandt », p. 334.
5. *Albion Rose or Glad Day [La Danse d'Albion] (c. 1795-96)* [allusion], tableau. Blake, William. La CP : “se prodigaban en arcoíris de almanaque -entre William Blake y sinfonola-”, p. 335.
102. *Mariés, Les (1930)* [allusion], tableau. Chagall, Marc. La CP : "Parecen novias de Chagall" , p. 336.
9. *Arbre rouge, L' (1909-10)* [allusion], tableau. Mondrian, Piet. La CP : «[...] hubiesen dictado a Piet Mondrian su principio, válido para cualquier pintura [...] del equilibrio dinámico entre lo vertical y horizontal, eje cósmico del universo”, p. 341.
63. *Fauteuil de Oeben* [cité], sculpture. Oeben, Jean-François. La CP : “Es una butaca de Oeben, el ebanista de Luis XV”, p. 344.
131. *Photographie de Sarah Bernhard dans Phèdre de Racine (début XXe s.)* [cité], Photo. Nadar, Paul. La CP : « envuelta en sedas y encajes de “negligé” -como decía-, algo semejante a la Sarah Bernhardt de *Fedra*, tal como nos la muestran algunas fotografías de comienzos del siglo”, p. 344.
18. *Bailarín español (1928)* [allusion], tableau. Miró, Joan. La CP : “poder pegar tres plumas de gallo sobre un lienzo revestido de arena”, p. 360.
130. *Persistance de la mémoire, La (1931)* [allusion], tableau. Dalí, Salvador. La CP : “dos relojes blandos”, “unos lienzos que demasiado flagrantemente recordaban a Salvador Dalí, [...] catalán de los relojes blandos y las jirafas incendiadas », p. 360, 729.
71. *Fur cup and spoon (1936)* [allusion], tableau. Oppenheim, Meret. La CP : “una taza forrada de piel de conejo”, p. 360.
120. *Non identifié* [allusion], tableau. ?? La CP : “un maniquí de mujer con fauces de león en la pelvis”, p. 360.
54. *Domaine enchanté (Le), VIII ou V* [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : “un combate de hombres-pájaros, hombres-peces, y hombres-hojas-de-nogal, en los salones de clubes victorianos semejantes a los que, según las ilustraciones de novelas de Julio Verne, frecuentaban Phileas Fogg o Robur el Conquistador”, p. 360.
90. *Jeune fille à l'anémone (c. 1918)* [allusion], tableau. Laurencin, Marie. La CP : “las pasteleras gracias de Marie Laurencin”, p. 360.
48. *Deauville (v. 1925)* [allusion], tableau. Van Dongen, Kees. La CP : “el apenas disfrazado mundanismo de Van Dongen”, p. 360.
108. *Mlle Falconetti (1927)* [allusion], tableau. Kisling, Moïse. La CP : “las señoras con ojos de vaca de Kisling”, p. 360.
66. *Femmes de Tahiti (1891)* [allusion], tableau. Gauguin, Paul. La CP : “No me cites a Mozart contemplando un Gauguin”, p. 363.
167. *Toros de Guisando (IIIe s. av. JC)* [cité], sculpture. Anonyme. Titre orig., p. 375.
165. *Tauromaquia, La (1816)* [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “los toros de España- los de Guisando, los de Goya”, p. 375.
70. *Fuente de la India (1837, La Havane)* [cité], sculpture. - La CP : “la empenachada estatua de la India Habana, puesta sobre una blanca fuente de cuatro delfines”, “la Cacica Taína de hermosos pechos”, p. 385.
162. *Statue du Roi Carlos III (1803)* [cité], sculpture. - La CP : “[...] a un Rey Carlos Tercero, de nariz roída por un herpes musgoso, cuyos armiños de mármol señoreaban [...]”, p. 385.
27. *Carlos III en traje de cazador (1786-88)* [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “el Monarca que hubiese posado para Goya”, p. 385.
51. *Día de Reyes (v. 1855?)* [allusion], gravure. Miahle, Federico. La CP : “También existían los *abakuás*, con sus fabulosos "diablitos" de prosapia yoruba, cuyos trajes extraordinarios había visto Vera en grabados de dos artistas del siglo pasado -Miahle y Landaluce- que yo le

hubiese enseñado”, p. 393.

52. **Diablito** [allusion], gravure. Landaluze, Victor Patricio. La CP : “También existían los *abakuás*, con sus fabulosos "diablitos" de prosapia yoruba, cuyos trajes extraordinarios había visto Vera en grabados de dos artistas del siglo pasado -Miahle y Landaluze- que yo le hubiese enseñado”, p. 393.
141. **Procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma (1652-53)** [allusion], tableau. Valdés Leal, Juan de. La CP : “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor”, p. 396.
157. **Saturday Evening Post (illustrations de couverture, années 1940)** [allusion], dessin. Rockwell, Norman. La CP : “En portadas e ilustraciones del *Saturday Evening Post*, el dibujante Norman Rockwell nos presentaba cuadros enternecedores de familias emocionadas y jubilosas por el inesperado regreso de un hijo, combatiente en el Pacífico; o bien, la herrería pueblerina donde un joven, ya veterano de diez combates, narra sus hazañas a un corro de campesinos admirados; o bien el recluta que, antes de partir, contempla el retrato de un antepasado suyo, de tricornio y condecoraciones, héroe de la batalla de Yorktown; y la madre, orgullosa del vástago uniformado, y la sonrisa perenne de las enfermeras, y los viejos, que comentan las noticias del diario”, p. 404-05.
12. **Assassin menacé (1926-27)** [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : “hombre vestido de negro como los transeúntes de Magritte”, p. 405.
49. **Derniers jours, Les (1944)** [allusion], tableau. Tanguy, Yves. La CP : “bajo un cielo muy semejante a los de Yves Tanguy”, p. 405.
135. **Plongeurs, Les (série 1941-46)** [cité], tableau. Léger, Fernand. La CP : « serie de cuadros, de gran tamaño [...] a los que llamaba *Les plongeurs*”, p. 406.
92. **Jungla, La (1943)** [cité], tableau. Lam, Wifredo. La CP : “la revelación de *La jungla* de mi compatriota Wilfredo Lam”, “la prodigiosa *jungla*, permanentemente expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, p. 413, 490.
118. **Non identifié** [allusion], affiche. Rockwell, Norman. La CP : “un cartel de guerra de Norman Rockwell, donde se veía a un ametrallador disparando sus últimas balas: LET'S GIVE HIM ENOUGH AND ON TIME... -"El contraste entre la extremada riqueza y la extremada pobreza me es intolerable"-decía”, p. 429.
33. **Chapelle Sixtine (Fresques)** [cité], fresque. Michel Ange et frères Robusti (dont Tintoret). La CP : “la Capilla Sixtina”, p. 441, 483, 733.
30. **Cathédrale de Rouen (1890-94)** [allusion], tableau. Monet, Claude. La CP : “Se está peleando en Rouen, donde la hermosa catedral, tantas veces pintada por Claude Monet, quedó reducida a escombros”, p. 441.
36. **Classe de danse, La (1873-75)** [allusion], tableau. Degas, Edgar. La CP : “cien cuadros de Degas”, “borrando las figuras a lo Degas -cuadros de ballet”, “las ingravidas danzarinas de Degas”, p. 441, 454, 614.
84. **Ícônes russes** [cité], tableau. Anonyme. La CP : “El Diablo -decía- no se mostraba siempre [...] como el repelente engendro con alas de murciélago y cola bífida, armado de tridente y cachiporra de púas que, castigando a los lujuriosos y confundiendo a los infames, o retorciéndose bajo los coturnos de San Jorge, aparecía en los iconos aldeanos de mi país”, “Agia Paraskeva, Santa Ana, el Arcángel Miguel, San Macario según la pintura de San Teófilo el Griego, San Jorge, con su alimaña retorcida y furiosa herida en las fauces, San Basilio, doctor de universales entendimientos; San Sergio y San Nicolás [...]”, p. 449, 629.
100. **Margot la Folle (ou l'enragée [Dulle griet] (1562)** [allusion], tableau. Brueghel, le Vieux. La CP : “demonios multiformes [...] en torno a la enrabecida Margot-Giganta del Brueghel”, p. 449.
125. **Passage du Styx** [allusion], tableau. Patinir, Joachim. La CP : “sobre paisajes de Patinir”, p. 471.
13. **Astronome, L' (v. 1668)** [allusion], Vermeer, Jan. La CP : “silenciosos patios de Vermeer”, La CP : p. 471.
11. **Arrestation et supplice de Thomas More (16e s.)** [allusion], tableau. Caron, Antoine. La CP : “las plazas públicas, ornadas de prodigiosos monumentos, de Jean-Antoine Caron”, p. 471.
140. **Pradera de San Isidro, La (1788)** [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “para reseña

- de fiestas, grandes fiestas, las de Goya en la Feria de San Isidro”, p. 471.
151. *Ridotto, II (v. 1765)* [allusion], tableau. Guardi, Francesco. La CP : “para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de [...] Guardi con sus mascaradas venecianas”, p. 471.
109. *Mort et les masques, La (1897)* [allusion], tableau. Ensor, James. La CP : “para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de [...] James Ensor, con sus carnavales de Flandes”, p. 471.
127. *Pèlerins d'Emmaüs, Les (1628, 1633 ou 1648)* [allusion], tableau. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : “los discípulos de Emaüs a la luz de un candil encendido por Rembrandt”, p. 471.
59. *Enlèvement des Sabines, L' (1633-34 ou v. 1640)* [cité], tableau. Poussin, Nicolas. La CP : “el rapto de las Sabinas”, p. 471.
105. *Massacre des Innocents, Le (1628-29)* [cité], tableau. Poussin, Nicolas. La CP : “la degollacion de los inocentes”, p. 471.
104. *Massacre des Innocents, Le (1611)* [cité], tableau. Guido Reni. La CP : “la degollacion de los inocentes”, p. 471.
153. *Sacre de l'empereur Napoléon Ier, Le (1805-07)* [cité], tableau. David, Jacques-Louis. La CP : “la suntuosa crónica, dada por David, de la ceremonia de la coronación de Napoleón...”, p. 471.
24. *Cadavres exquis (1934)* [cité], dessin. Magritte, René. La CP : « Aquí hay muchos *Cadáveres exquisitos*, [...] son títulos para cuadros de Max Ernst, Joan Miró, Magritte, Picabia... », p. 487.
88. *Interior con columnas (1951)* [allusion], tableau. Peláez, Amelia. La CP : “Amelia Peláez, genial en sus interpretaciones de barroquismos arquitectónicos y vegetales, con sus cuadros iluminados *desde adentro* por transparencias de "medios puntos" criollos inscritos en el lienzo », « Amelia Peláez y René Portocarrero, maestros en el manejo del barroquismo tropical », p. 490, 508.
87. *Interior (1943)* [allusion], tableau. Portocarrero, René. La CP : « Portocarrero, animador de tornasolados carnavales, constructor de ciudades que parecían vastos lampadarios prendidos en las noches del trópico », « Amelia Peláez y René Portocarrero, maestros en el manejo del barroquismo tropical », p. 490, 508.
62. *Fata Morgana d'André Breton (illustrations, 1940)* [cité], dessin. Lam, Wifredo. La CP : “Wifredo Lam, ilustrador de la *Fata Morgana* de Breton », p. 490.
64. *Fayoum (portraits funéraires)* [allusion], tableau. Anonyme. La CP : “una muy notable colección de retratos de Fayum”, “poniendo funerarias máscaras de difuntos de Fayum a las mujeres de maquillaje derretido”, p. 505, 732.
147. *Renommée tenant Pégase par la bride (v. 1869)* [allusion], sculpture. Duquesne, Eugène-Louis. La CP : « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux », p. 512.
110. *Musique Instrumentale, La (v. 1869)* [allusion], sculpture. Guillaume, Eugène. La CP : « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux », p. 512.
138. *Portrait d'Ida Rubinstein (1910)* [cité], tableau. Serov, Valentin. La CP : “un retrato de Ida Rubinstein, por Serof”, p. 518, 648.
143. *Raie, La (1728)* [allusion], tableau. Chardin, Jean-Baptiste. La CP : “dos bodegones de Chardin”, p. 526.
139. *Portrait de l'Infante Isabelle (v. 1579)* [allusion], tableau. Sánchez Coello, Alonso. La CP : “una infanta de Sánchez Coello”, p. 526.
97. *Machine volante (croquis v. 1487-1489)* [allusion], dessin. Léonard de Vinci. La CP : “un proyecto de máquina volante de Leonardo”, p. 526.
164. *Tanagra (statuettes I Ve s. av. J.-C.)* [allusion], Statuette. Anonyme. La CP : “una Tanagra adquirida en una venta de Sotheby”, p. 526.
107. *Ming (statuettes)* [allusion], Statue. Anonyme. La CP : “esculturillas Ming”, p. 526.
132. *Picador* [cité], sculpture. Benlliure, Mariano La CP : “[...] donde el Picador de Benlliure seguía inmovilizado en bronce sobre su tiente de toros”, p. 543.
35. *Chute des Titans, La (c. 1637-38)* [allusion], tableau. Rubens, Pierre Paul. La CP : “los

gigantescos enredos anatómicos de Rubens”, p. 580.

173. *Triomphe de Zéphyr et Flore, Le* [allusion], fresque. Tiepolo, Giovanni Batista. La CP : “en alguna caída de titanes de Tiepolo”, “un Titán de Tiepolo”, p. 580, 716.
17. *Baigneuse se coiffant (1893)* [allusion], tableau. Renoir, Pierre-Auguste. La CP : “los estremecidos, adorables, cuerpos femeninos de Renoir”, p. 614.
61. *Etoile ou la danseuse sur scène (1878)* [allusion], tableau. Degas, Edgar. La CP : “las ingravidas danzarinas de Degas”, p. 614.
122. *Odalisque à la culotte rouge (1922)* [allusion], tableau. Matisse, Henri. La CP : “las sensuales e indolentes odaliscas de Matisse”, p. 614.
128. *Pénélope (1907-09)* [cité], sculpture. Bourdelle, Antoine. La CP : “la Penélope de Rodin”, p. 614.
10. *Arlequin (1915, 1923, 1927)* [cité], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “varios arlequines de Picasso”, p. 614.
86. *Improvisation V (Parc) (1909)* [allusion], tableau. Kandinsky, Wassily. La CP : “un Kandinsky de la primera época”, p. 614.
21. *Belle-Isle GP (1952-62)* [allusion], tableau. Vasarely, Victor. La CP : “una geometría en perpetuo movimiento de Vasarely”, p. 614.
119. *Non identifié* [allusion], tableau. Klee, Paul. La CP : « un pequeño/inmenso Paul Klee, lleno de personajes que paseaban las banderitas de un ejército desconocido entre cirios que ardían en las honduras de una noche infinita », p. 614.
129. *Perro ladrando a la luna (1926)* [allusion], tableau. Miró, Joan. La CP : “ladaban a la luna los perros de Joan Miró”, p. 614.
78. *Guitare et compotier (1921)* [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : “sonaban sin sonar las guitarras de Juan Gris”, p. 614.
123. *Orphée (1928-1948)* [cité], sculpture. Zadkine, Ossip. La CP : “un “Orfeo” de Zarkine [sic]”, p. 614.
144. *Recumbant figure [Figure étendue] (1938)* [allusion], sculpture. Moore, Henry. La CP : “un “chacmool” de Henry Moore”, p. 614.
156. *Sans titre: vitrail (1954)* [cité], Vitrail. Léger, Fernand. La CP : “un vitral de Fernand Léger”, p. 615.
126. *Pastor de nubes (1953)* [allusion], sculpture. Arp, Hans (Jean). La CP : « un transeúnte selenita de Hans Arp », p. 615.
121. *Nuages acoustiques (Les), ou “Soucoupes volantes” (1952)* [allusion], sculpture. Calder, Alexander. La CP : « el más vasto “stábile” que Calder hubiese ejecutado jamás », p. 615.
44. *Cosaques zaporogues écrivant une lettre au Sultan Mahmoud IV de Turquie, Les (1880-91)* [allusion], tableau. Repine, Iliá Iefimovitch. La CP : “escenas históricas de Repin”, p. 648.
28. *Carnaval sur la place de l'Amirauté (1869)* [cité], tableau. Makovsky, Constantin. La CP : un *Carnaval en la Plaza del Almirantazgo* de Makowsky”, p. 648.
117. *Non identifié* [allusion], gravure. Landaluze, Victor Patricio. La CP : “Él sigue hablando en un idioma de caleseros sacados de grabados de Landaluce [sic]”, p. 711.
111. *Nana (v. 1966)* [cité], Statue. Saint-Phalle, Niki de. La CP : “una “Nana” de Niki de Saint-Phalle”, p. 716.
55. *Duchesse, La (1538)* [allusion], gravure. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : “las ríspidas afinaciones del violinista descarnado de Holbein”, p. 733.
166. *Three Pieces Reclining Figure nº1 (1961)* [allusion], sculpture. Moore, Henry. La CP : « personajes de piedra detenidos en el paisaje, con algo de esculturas de Moore, solemnes y procesionales », p. 736.

II.2.2.3. Table triée par artiste (Œuvres d'arts plastiques)¹

3. *Adoration des Mages, L'* [cité], tableau. La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”, p. 148.
7. *Annonciation, L'* [cité], tableau. La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”, p. 148.
43. **Coromandel (paravents de)** [cité]. tableau. La CP : “los Coromandel”, “los paravanes Coromandel”, La CP : p. 139, 345, 710.
64. **Fayoum (portraits funéraires)** [allusion], tableau. Anonyme. La CP : “una muy notable colección de retratos de Fayum”, “poniendo funerarias máscaras de difuntos de Fayum a las mujeres de maquillaje derretido”, p. 505, 732.
70. *Fuente de la India (1837, La Havane)* [cité], sculpture. La CP : “la empenachada estatua de la India Habana, puesta sobre una blanca fuente de cuatro delfines”, “la Cacica Taina de hermosos pechos”, p. 385.
84. **Ícônes russes** [cité], tableau. Anonyme. La CP : “El Diablo -decía- no se mostraba siempre [...] como el repelente engendro con alas de murciélago y cola bífida, armado de tridente y cachiporra de púas que, castigando a los lujuriosos y confundiendo a los infames, o retorciéndose bajo los coturnos de San Jorge, aparecía en los iconos aldeanos de mi país”, “Agia Paraskeva, Santa Ana, el Arcángel Miguel, San Macario según la pintura de San Teófano el Griego, San Jorge, con su alimaña retorcida y furiosa herida en las fauces, San Basilio, doctor de universales entendimientos; San Sergio y San Nicolás [...]”, p. 449, 629.
107. **Ming (statuettes)** [allusion], Statue. Anonyme. La CP : “esculturillas Ming”, p. 526.
120. **Non identifié** [allusion], tableau. La CP : “un maniquí de mujer con fauces de león en la pelvis”, p. 360.
133. *Piedra del sol (v. 1449-1479)* [allusion], sculpture. La CP : “el gran Calendario Circular del Museo Nacional”, p. 157.
134. *Pietà* [cité], La CP : “haciéndome sentir un poco madre y bastante *Pietà*”, p. 235.
162. *Statue du Roi Carlos III (1803)* [cité], sculpture. La CP : “[...] a un Rey Carlos Tercero, de nariz roída por un herpes musgoso, cuyos armiños de mármol señoreaban [...]”, p. 385.
163. *Statue équestre de Mussolini* [cité], sculpture. La CP : “una estatua ecuestre de Mussolini, vestido de clámide, con ceño de Julio César y gesto de tenor que en La Scala rematará, en do de pecho, un final de acto con coro de centuriones y gran despliegue de figuración”, p. 104.
164. **Tanagra (statuettes IVe s. av. J.-C.)** [allusion], Statuette. Anonyme. La CP : “una Tanagra adquirida en una venta de Sotheby”, p. 526.
167. **Toros de Guisando (IIIe s. av. JC)** [cité], sculpture. Anonyme. La CP : p. 375.
1. *A Moscou, le 22 septembre 1812 (1827)* [allusion], lithographie. Adam, Albrecht. La CP : “las escenas famosas de Bonaparte [...] visto en la Retirada de Rusia, con el bicornio alicaído, la mirada sombría, y, desde luego, la inevitable mano metida en el inevitable chaleco, sobre el lomo de un caballo que -of course!- había de ser blanco...”, p. 148.
126. *Pastor de nubes (1953)* [allusion], sculpture. Arp, Hans (Jean). La CP : « un transeúnte selenita de Hans Arp », p. 615.
132. *Picador* [cité], sculpture. Benlliure, Mariano La CP : “[...] donde el Picador de Benlliure seguía inmovilizado en bronce sobre su tienda de toros”, p. 543.
37. *Codex Florentinus (1570-1585)* [allusion], manuscrit enluminé. Bernardino de Sahagún. La CP : “Códices de la Conquista”, p. 158.
15. *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán (v. 1495)* [allusion], Retable. Berruguete,

¹ Les quatorze premières références de cette table (jusqu'à « *Toros de Guisando* ») figurent en tête car elles n'ont pas d'auteur : elles sont soit anonymes, soit trop vagues pour être attribuées à un artiste particulier. Pour quelques-unes enfin, les auteurs n'ont pu être identifiés.

Pedro. La CP : “Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote -suplicios del Berruguete”, p. 198.

5. *Albion Rose or Glad Day [La Danse d'Albion] (c. 1795-96)* [allusion], tableau. Blake, William. La CP : “se prodigaban en arcoíris de almanaque -entre William Blake y sinfonola-”, p. 335.
57. *Enfer musical, L' (1503-04)* [allusion], tableau. Bosch, Jérôme. La CP : « las criaturas infernales, los peces maléficos, los huevos habitados por lémures, las diabólicas larvas, los aberrantes músicos de clarinetes hincados en el trasero, engendras de Jerónimo Bosco”, p. 168.
128. *Pénélope (1907-09)* [cité], sculpture. Bourdelle, Antoine. La CP : “la Penélope de Rodin”, p. 614.
79. *Guitare et nature morte sur une cheminée (1921)*, [allusion], tableau. Braque, Georges. La CP : “una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque”, “los fruteros de Picasso, Braque y Gris”, “junto a una mágica naturaleza muerta de Braque”, p. 147, 148, 614.
178. *Violon (1913)* [allusion], collage. Braque, Georges. La CP : “Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados [...]”, p. 145.
179. *Violon, Le (1914)* [allusion], tableau. Braque, Georges. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, p. 146.
100. *Margot la Folle (ou l'enragée [Dulle griet] (1562)* [allusion], tableau. Brueghel, le Vieux. La CP : “demonios multiformes [...] en torno a la enrabecida Margot-Giganta del Brueghel”, p. 449.
172. *Triomphe de la mort, Le (1562)* [cité], tableau. Brueghel, le Vieux. [La CP : *El Triunfo de la Muerte*], La CP : p. 243, 278a.
67. *Fontaine de Mercure, La (1937)* [cité], sculpture. Calder, Alexander. [La CP : *Fuente de Mercurio*], p. 104.
121. *Nuages acoustiques (Les), ou “Soucoupes volantes” (1952)* [allusion], sculpture. Calder, Alexander. La CP : « el más vasto “stábile” que Calder hubiese ejecutado jamás », p. 615.
11. *Arrestation et supplice de Thomas More (16e s.)* [allusion], tableau. Caron, Antoine. La CP : “las plazas públicas, ornadas de prodigiosos monumentos, de Jean-Antoine Caron”, p. 471.
47. *Danse, La (1869)* [cité], sculpture. Carpeaux, Jean-Baptiste. La CP : [*La danza*] de Carpeaux, et “danzarinas de Carpeaux”, « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux », p. 162, 512.
115. *Nature morte aux pommes et pêches (1890-1894)* [allusion], tableau. Cézanne, Paul. La CP : “las manzanas de Cézanne”, et “mordida la manzana de Cézanne”, p. 148, 149.
102. *Mariés, Les (1930)* [allusion], tableau. Chagall, Marc. La CP : “Parecen novias de Chagall” , p. 336.
93. *Légumes (Les) du pot-au-feu, dit aussi Le Coin de cuisine (1728-1730)* [allusion], tableau. Chardin, Jean-Baptiste. La CP : “alguna legumbre de Chardin”, “bodegones de Chardin”, p. 148, 526.
143. *Raie, La (1728)* [allusion], tableau. Chardin, Jean-Baptiste. La CP : “dos bodegones de Chardin”, p. 526.
174. *Triptyque (v. 1552-1555)* [cité], Retable. Cranach, Lucas, l'Ancien. La CP : “el tríptico de Cranach, con su *Lutero interpretando la Biblia* sobre un trasfondo -¡buena advertencia!- de campamento militar”, p. 204.
176. *Vénus debout dans un paysage (1529)* [allusion], tableau. Cranach, Lucas, l'Ancien. La CP : “el otro Cranach, el de las deliciosas “Venus” de sombrerito redondo, tetas chiquitas y ojillos maliciosos, bastante *flappers* y algo cachondas”, p. 204.
96. *Maas à Dordrecht, Le (1650)* [allusion], tableau. Cuyp, Albert. La CP : «[...] las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos », p. 334.
73. *Girafe en feu (1937)* [allusion], tableau. Dalí, Salvador. La CP : “visiones de estatuas iracundas que hicieran gestos obscenos con el mármol de sus manos enguantadas de caucho - imposibles cirujanos, visitantes del alba”, “un incendio de jirafas en medio del desierto”, “unos lienzos que demasiado flagrantemente recordaban a Salvador Dalí, [...] catalán de los relojes blandos y las jirafas incendiadas », p. 170, 360, 729.

130. *Persistence de la mémoire, La (1931)* [allusion], tableau. Dalí, Salvador. La CP : “dos relojes blandos”, “unos lienzos que demasiado flagrantemente recordaban a Salvador Dalí, [...] catalán de los relojes blandos y las jirafas incendiadas », p. 360, 729.
153. *Sacre de l'empereur Napoléon Ier, Le (1805-07)* [cité], tableau. David, Jacques-Louis. La CP : “la suntuosa crónica, dada por David, de la ceremonia de la coronación de Napoleón...”, p. 471.
31. *Cerveau de l'enfant, Le (1914)* [cité], tableau. De Chirico, Giorgio. La CP : “el silencioso del *Cerebro del niño* de Chirico”, p. 185.
36. *Classe de danse, La (1873-75)* [allusion], tableau. Degas, Edgar. La CP : “cien cuadros de Degas”, “borrando las figuras a lo Degas -cuadros de ballet”, “las ingravidas danzarinas de Degas”, p. 441, 454, 614.
61. *Etoile ou la danseuse sur scène (1878)* [allusion], tableau. Degas, Edgar. La CP : “las ingravidas danzarinas de Degas”, p. 614.
101. *Mariée (La) mise à nu par ses célibataires, même (1915-23)* [cité], tableau. Duchamp, Marcel. [La CP : *Novia desvestida [o desnudada] por sus solteros, La*], p. 168, 407.
147. *Renommée tenant Pégase par la bride (v. 1869)* [allusion], sculpture. Duquesne, Eugène-Louis. La CP : « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux », p. 512.
99. *Manneken Pis (1619)* [cité], sculpture. Duquesnoy, Jérôme. La CP : “el niño meón de Bruselas”, La CP : p. 219.
109. *Mort et les masques, La (1897)* [allusion], tableau. Ensor, James. La CP : “para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de [...] James Ensor, con sus carnavales de Flandes”, p. 471.
56. *Eléphant Célèbes, L' (1921)* [cité], tableau. Ernst, Max. [La CP : *El elefante Cebbes*], [sic], p. 168.
65. *Femme 100 têtes, La (1929)* [cité], collage. Ernst, Max. La CP : p. 168.
94. *Loplop présente Loplop (1930)* [allusion], tableau. Ernst, Max. La CP : “el ave Loplop”, p. 168.
66. *Femmes de Tahiti (1891)* [allusion], tableau. Gauguin, Paul. La CP : “No me cites a Mozart contemplando un Gauguin”, p. 363.
124. *Palais à 4 heures du matin, Le (1932)* [cité], sculpture. Giacometti, Alberto. [La CP : *Palacio a las cuatro en punto de la madrugada*], p. 168-169.
4. *Agarrotado, El (c. 1778-1780)* [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “goyesca estampa de garrote”, p. 112.
26. *Caprichos, Los (1799)* [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : « Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote », “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor”, p. 198, 396a.
27. *Carlos III en traje de cazador (1786-88)* [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “el Monarca que hubiese posado para Goya”, p. 385.
50. *Desastres de la guerra, Los (1810-1815)* [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “goyescos aguafiestas”, “*Los horrores de la guerra*”, p. 99, 104.
53. *Disparate de miedo (c. 1816-1823)* [cité], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “*El miedo* de Goya”, p. 198.
83. *Horrores de la guerra, Los (1810-1812?)* [cité], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “*Los horrores de la guerra*”, p. 104.
98. *Maja desnuda, La (v. 1800-03)* [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “la Maja Encuerá del Prado -de poca masa y poca teta para mi gusto”, p. 219.
140. *Pradera de San Isidro, La (1788)* [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de Goya en la Feria de San Isidro”, p. 471.
142. *Procesión en Valencia (1810-12)* [allusion], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : « Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote », “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de

procesiones en Semana Mayor”, p. 198, 396a.

165. *Tauromaquia, La (1816)* [allusion], estampe. Goya (de), Francisco. La CP : “los toros de España- los de Guisando, los de Goya”, p. 375.
169. *Tres de Mayo 1808, en Madrid (El) : los fusilamientos en la montaña Príncipe Pío (1814)* [cité], tableau. Goya (de), Francisco. La CP : “3 de mayo, con hombres abiertos de brazos, crucificados sin enclavación, ante fusiladores de tan implacable apostura, como los que, con sus terribles lomos doblados sobre las culatas de sus armas, ensombrecen el cuadro de Goya!...”, p. 107.
2. *Adoration des bergers, L' (1612-14)*. [allusion], tableau. Greco (Le). La CP : « blanca llama lejana, como la de esos arcángeles vibrantes, alargados, prestos a volar en la ascensión de una pincelada, vislumbrados más que vistos en ciertos planos remotos del Greco », “figuras de fuego y nieve [...] que se vislumbran en ciertos trasfondos del Greco”, p. 250, 303.
60. *Entierro del conde de Orgaz, El (1586-88)* [cité], tableau. Greco (Le). La CP : p. 145, 471d.
25. *Canigou, Le (1921)* [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : “una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque”, p. 147.
41. *Compotier et pipe (1918-19)*, [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : “los fruteros de Picasso, Braque y Gris”, p. 148.
78. *Guitare et compotier (1921)* [allusion], tableau. Gris, Juan. La CP : “sonaban sin sonar las guitarras de Juan Gris”, p. 614.
180. *Violon, Le (1914)* [allusion], Gris, Juan. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, p. 146.
72. *Général Napoléon Bonaparte (Le) au pont d'Arcole, le 17 novembre 1796 (1796)* [cité], tableau. Gros, Antoine-Jean (baron). La CP : “las escenas famosas de Bonaparte en el Puente de Arcola”, p. 148.
151. *Ridotto, Il (v. 1765)* [allusion], tableau. Guardi, Francesco. La CP : “para reseña de fiestas, grandes fiestas, las de [...] Guardi con sus mascaradas venecianas”, p. 471.
104. *Massacre des Innocents, Le (1611)* [cité], tableau. Guido Reni. La CP : “la degollacion de los inocentes”, p. 471.
110. *Musique Instrumentale, La (v. 1869)* [allusion], sculpture. Guillaume, Eugène. La CP : « teatros ornados de sistros y Pegasos, órficas alegorías y danzarinas de Carpeaux », p. 512.
69. *Fuente de Cibeles (1777-1782, Madrid)* [cité], sculpture. Gutiérrez, Francisco La CP : “su castellano de la Cibeles”, p. 125.
46. *Danse macabre (v. 1521)* [allusion], dessin. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein », p. 278.
55. *Duchesse, La (1538)* [allusion], gravure. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : “las ríspidas afinaciones del violinista descarnado de Holbein”, p. 733.
158. *Simulacres de la mort (1538)* [allusion], gravure. Holbein, Hans, le Jeune. La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein » et “las ríspidas afinaciones del violinista descarnado de Holbein”, p. 278, 733.
74. *Goulatromba (1840)* [allusion], dessin. Hugo, Victor. La CP : “En torno al Poeta volvían a pintarse los fantásticos castillos renanos de Victor Hugo, con los espectros que habitaban sus arruinadas torres”, p. 168.
160. *Souvenir de Burscheid, 17 juillet 1871*, [allusion], dessin. Hugo, Victor. La CP : “En torno al Poeta volvían a pintarse los fantásticos castillos renanos de Victor Hugo, con los espectros que habitaban sus arruinadas torres”, p. 168.
86. *Improvisation V (Parc) (1909)* [allusion], tableau. Kandinsky, Wassily. La CP : “un Kandinsky de la primera época”, p. 614.
108. *Mlle Falconetti (1927)* [allusion], tableau. Kisling, Moïse. La CP : “las señoras con ojos de vaca de Kisling”, p. 360.
119. *Non identifié* [allusion], tableau. Klee, Paul. La CP : « un pequeño/inmenso Paul Klee, lleno de personajes que paseaban las banderitas de un ejército desconocido entre cirios que ardían en las honduras de una noche infinita », p. 614.
62. *Fata Morgana d'André Breton (illustrations, 1940)* [cité], dessin. Lam, Wifredo. La CP :

“Wilfredo Lam, ilustrador de la *Fata Morgana* de Breton », p. 490.

92. ***Jungla, La (1943)*** [cité], tableau. Lam, Wilfredo. La CP : “la revelación de *La jungla* de mi compatriota Wilfredo Lam”, “la prodigiosa *jungla*, permanentemente expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, p. 413, 490.
52. ***Diablito*** [allusion], gravure. Landaluze, Victor Patricio. La CP : “También existían los *abakuás*, con sus fabulosos "diablitos" de prosapia yoruba, cuyos trajes extraordinarios había visto Vera en grabados de dos artistas del siglo pasado -Miahle y Landaluze- que yo le hubiese enseñado”, p. 393.
117. ***Non identifié*** [allusion], gravure. Landaluze, Victor Patricio. La CP : “Él sigue hablando en un idioma de caleseros sacados de grabados de Landaluze [sic]”, p. 711.
90. ***Jeune fille à l'anémone (c. 1918)*** [allusion], tableau. Laurencin, Marie. La CP : “las pasteleras gracias de Marie Laurencin”, p. 360.
114. ***Nature morte à la pile d'assiettes (1920)*** [allusion], tableau. Le Corbusier. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, p. 146.
80. ***Hélices, Les (1911)*** [allusion], tableau. Léger, Fernand. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, p. 146.
135. ***Plongeurs, Les (série 1941-46)*** [cité], tableau. Léger, Fernand. La CP : « serie de cuadros, de gran tamaño [...] a los que llamaba *Les plongeurs*”, p. 406.
156. ***Sans titre: vitrail (1954)*** [cité], Vitrail. Léger, Fernand. La CP : “un vitral de Fernand Léger”, p. 615.
91. ***Joconde, La (Portrait de Mona Lisa) (1503-06)*** [allusion], tableau. Léonard de Vinci. La CP : “Con el vino que han bebido acabarán por ver a la Mona Lisa”, p. 287.
97. ***Machine volante (croquis v. 1487-1489)*** [allusion], dessin. Léonard de Vinci. La CP : “un proyecto de máquina volante de Leonardo”, p. 526.
170. ***Très Riches Heures du Duc de Berry, Les (ou “Livre des heures”, v. 1412-1416)*** [cité], Manuscrit enluminé. Limbourg (frères). La CP : “las miniaturas del *Libro de horas* del Duque de Berry”, La CP : p. 159.
148. ***Retrato de Isabel II (1852)*** [allusion], tableau. Madrazo, Federico de. La CP : “un suntuoso cuadro de la inauguración del Teatro Real de Madrid -función de estreno con *La favorita* en escena y la Reina Castiza en su palco rojo y gualda debido a un estupendo discípulo de Goya”, p. 331.
149. ***Retrato de la marquesa de Cárdenas de Montehermoso*** (XIXe s.) [allusion], tableau. Madrazo, Ricardo de. La CP : “encerradas en marcos dorados, se abanicaban dos damas de Madrazo -vestida de encaje malva la recién casada, de encaje negro la garrida viuda de desdeñoso empaque”, “los Madrazos”, “los retratos de Madrazo”, “los magníficos Madrazo”. La CP : p. 120, 139, 345, 710.
12. ***Assassin menacé (1926-27)*** [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : “hombre vestido de negro como los transeúntes de Magritte”, p. 405.
24. ***Cadavres exquis (1934)*** [cité], dessin. Magritte, René. La CP : « Aquí hay muchos *Cadáveres exquisitos*, [...] son títulos para cuadros de Max Ernst, Joan Miró, Magritte, Picabia... », p. 487.
34. ***Chef-d'œuvre, Le ou Les mystères de l'horizon (1955)*** [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : “caballeros-enlevitados-en-una-playa-nocturna de Magritte”, p. 185.
54. ***Domaine enchanté (Le), VIII ou V*** [allusion], tableau. Magritte, René. La CP : “un combate de hombres-pájaros, hombres-peces, y hombres-hojas-de-nogal, en los salones de clubes victorianos semejantes a los que, según las ilustraciones de novelas de Julio Verne, frecuentaban Phileas Fogg o Robur el Conquistador”, p. 360.
28. ***Carnaval sur la place de l'Amirauté (1869)*** [cité], tableau. Makovsky, Constantin. La CP : un *Carnaval en la Plaza del Almirantazgo* de Makowsky”, p. 648.
39. ***Composition suprématisse: blanc sur blanc (1918)*** [allusion], tableau. Malevitch, Kasimir. La CP : “la pintura en blanco sobre blanco de Malevitch”, p. 166.
181. ***Virgen con el niño (1509-10)*** [allusion], sculpture. Martínez Montañés, Juan. La CP : « los

pequeños Niños puestos en punta de brazos por las Vírgenes españolas de Montañés- madera aupada hacia el firmamento », p. 303.

122. **Odalisque à la culotte rouge (1922)** [allusion], tableau. Matisse, Henri. La CP : “las sensuales e indolentes odaliscas de Matisse”, p. 614.
51. **Día de Reyes (v. 1855?)** [allusion], gravure. Miahle, Federico. La CP : “También existían los *abakuás*, con sus fabulosos "diablitos" de prosapia yoruba, cuyos trajes extraordinarios había visto Vera en grabados de dos artistas del siglo pasado -Miahle y Landaluce- que yo le hubiese enseñado”, p. 393.
33. **Chapelle Sixtine (Fresques)** [cité], fresque. Michel Ange et frères Robusti (dont Tintoret). La CP : “la Capilla Sixtina”, p. 441, 483, 733.
18. **Bailarín español (1928)** [allusion], tableau. Miró, Joan. La CP : “poder pegar tres plumas de gallo sobre un lienzo revestido de arena”, p. 360.
129. **Perro ladrando a la luna (1926)** [allusion], tableau. Miró, Joan. La CP : “ladraban a la luna los perros de Joan Miró”, p. 614.
9. **Arbre rouge, L' (1909-10)** [allusion], tableau. Mondrian, Piet. La CP : «[...] hubiesen dictado a Piet Mondrian su principio, válido para cualquier pintura [...] del equilibrio dinámico entre lo vertical y horizontal, eje cósmico del universo”, p. 341.
38. **Composition A (1920)** [allusion], tableau. Mondrian, Piet. La CP : ““obras”, a regla, escuadra y cartabón, encerrando, entre rayas negras, unos rectángulos de color tan uniformes y planos que parecían conseguidos con pintura destinada a usos industriales”, “los cálculos plásticos de un Mondrian”, La CP : p. 146, 166.
30. **Cathédrale de Rouen (1890-94)** [allusion], tableau. Monet, Claude. La CP : “Se está peleando en Rouen, donde la hermosa catedral, tantas veces pintada por Claude Monet, quedó reducida a escombros”, p. 441.
85. **Impression, soleil levant (1872)** [allusion], tableau. Monet, Claude. La CP : «[...] las encendía en los cuadros del impresionismo », p. 334.
103. **Martyre de Sainte-Ursule, Le (XVIIe s.)** [allusion], tableau. Monsù Desiderio. La CP : “una degollación de inocentes de Monsù Desiderio”, p. 331.
144. **Recumbant figure [Figure étendue] (1938)** [allusion], sculpture. Moore, Henry. La CP : “un “chacmool” de Henry Moore”, p. 614.
166. **Three Pieces Reclining Figure n°1 (1961)** [allusion], sculpture. Moore, Henry. La CP : « personajes de piedra detenidos en el paisaje, con algo de esculturas de Moore, solemnes y procesionales », p. 736.
154. **Salomé dansant (1876)** [allusion], tableau. Moreau, Gustave. La CP : “criaturas rutilantes de pedrerías de un Gustave Moreau”, p. 169.
6. **Amantes de Teruel, Los (1884)** [cité], tableau. Muñoz Degrain, Antonio. La CP : p. 144.
131. **Photographie de Sarah Bernhard dans Phèdre de Racine (début XXe s.)** [cité], Photo. Nadar, Paul. La CP : « envuelta en sedas y encajes de “*negligé*” -como decía-, algo semejante a la Sarah Bernhardt de *Fedra*, tal como nos la muestran algunas fotografías de comienzos del siglo”, p. 344.
112. **Napoléon, Retraite de Russie (XIXe s.)** [allusion], tableau. Northern, Adolf. La CP : “las escenas famosas de Bonaparte [...] visto en la Retirada de Rusia, con el bicornio alicaído, la mirada sombría, y, desde luego, la inevitable mano metida en el inevitable chaleco, sobre el lomo de un caballo que *-of course!*- había de ser blanco...”, p. 148.
63. **Fauteuil de Oeben** [cité], sculpture. Oeben, Jean-François. La CP : “Es una butaca de Oeben, el ebanista de Luis XV”, p. 344.
71. **Fur cup and spoon (1936)** [allusion], tableau. Oppenheim, Meret. La CP : “una taza forrada de piel de conejo”, p. 360.
58. **Enfer, L' [allusion], fresque. Orcagna (attribué à). La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein», « el verde Satanás de Orcagna que se entronizaba, imperial y tremebundo, en la Danza Macabra del Cementerio de los Capuchinos en Pisa», p. 278, 449b.**
171. **Triomphe de la mort (v. 1348)** [allusion], Orcagna. La CP : « más Danza macabra que las de Orcagna y Holbein», p. 278.

159. *Soldados y soldaderas (1923-27)* [allusion], fresque. Orozco, José Clemente. La CP : “escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera”, “[el] sombrío, trágico, agónico vigor de José Clemente Orozco”, p. 157, 158.
22. *Bouteilles et carafes, verres* [allusion], tableau. Ozenfant, Amédée. La CP : « ¿Ozenfant? -“pintor de botellas de leche” », p. 167.
113. *Nature morte* [allusion], tableau. Ozenfant, Amédée. La CP : “alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical; a veces un asomo de cara, difuminada, torcida”, “Ozenfant?, pintor de botellas de leche”, p. 146, 167.
125. *Passage du Styx* [allusion], tableau. Patinir, Joachim. La CP : “sobre paisajes de Patinir”, p. 471.
88. *Interior con columnas (1951)* [allusion], tableau. Peláez, Amelia. La CP : “Amelia Peláez, genial en sus interpretaciones de barroquismos arquitectónicos y vegetales, con sus cuadros iluminados desde adentro por transparencias de "medios puntos" criollos inscritos en el lienzo », « Amelia Peláez y René Portocarrero, maestros en el manejo del barroquismo tropical», p. 490, 508.
10. *Arlequin (1915, 1923, 1927)* [cité], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “varios arlequines de Picasso”, p. 614.
40. *Compotier (1914)* [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “los fruteros de Picasso, Braque y Gris”, p. 148.
77. *Guernica (1937)* [cité] et [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “es el caballo de Guernica”, “el caballo de Picasso”, “el Guernica de Picasso”, p. 104, 235, 375, 481.
95. *Ma Jolie (1911-12)* [allusion], tableau. Picasso, Pablo. La CP : “Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados [...]”, “una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque”, p. 145-146, 147.
87. *Interior (1943)* [allusion], tableau. Portocarrero, René. La CP : «Portocarrero, animador de tornasolados carnavales, constructor de ciudades que parecían vastos lampadarios prendidos en las noches del trópico », « Amelia Peláez y René Portocarrero, maestros en el manejo del barroquismo tropical », p. 490, 508.
59. *Enlèvement des Sabinas, L' (1633-34 ou v. 1640)* [cité], tableau. Poussin, Nicolas. La CP : “el rapto de las Sabinas”, p. 471.
105. *Massacre des Innocents, Le (1628-29)* [cité], tableau. Poussin, Nicolas. La CP : “la degollacion de los inocentes”, p. 471.
127. *Pèlerins d'Emmaüs, Les (1628, 1633 ou 1648)* [allusion], tableau. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : “los discípulos de Emaüs a la luz de un candil encendido por Rembrandt”, p. 471.
137. *Pont de Six, Le (1645)* [allusion], gravure. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : « [...] las ahuyentaba del universo de Rembrandt”, p. 334.
152. *Ronde de nuit (1642)* [cité], tableau. Rembrandt, Harmensz van Rijn. La CP : “como en marco se dejan encerrar e inmovilizar los marciales burgueses y síndicos de una "ronda nocturna" holandesa”, p. 170.
17. *Baigneuse se coiffant (1893)* [allusion], tableau. Renoir, Pierre-Auguste. La CP : “los estremecidos, adorables, cuerpos femeninos de Renoir”, p. 614.
44. *Cosaques zaporogues écrivant une lettre au Sultan Mahmoud IV de Turquie, Les (1880-91)* [allusion], tableau. Repine, Ilia Iefimovitch. La CP : “escenas históricas de Repin”, p. 648.
161. *Statue de Goethe et Schiller (1857)* [cité], sculpture. Rietschel, Ernst. La CP : «Y señalaba, sarcástico, al Goethe y al Schiller -Schiller ya despechugado a la romántica con un manuscrito de bronce en la mano, Goethe aún dieciochesco, con su larga levita y sus pantorrillas colosales asentadas en zapatos de hebilla- que se alzaban, geniales y magnánimos, sobre un alto pedestal, al centro de la Theaterplatz”, p. 209.
23. *Buen Gobierno, El (1924)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a [...] marchas de agraristas, labranzas, combates [...]”, p. 157.
45. *Creación, La (1922-23)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera”, “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías [...]”, p. 157.
81. *Historia de Cuernavaca y del Estado de Morelos, conquista y revolución (1930-31)* [allusion],

- fresque. Rivera, Diego. La CP : “escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera”, “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías [...]”, p. 157.
82. *Historia de México: de la Conquista a 1930, La (1929-35)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías, regocijos y ritos mortuorios, a quemas de Judas, bogas de chinampas, marchas de agraristas, labranzas, combates, mascaradas, alboroto de mercados [...]”, p. 157.
182. *Visión política idílica del pueblo mexicano (1923-28)* [allusion], fresque. Rivera, Diego. La CP : “[...] gentes entregadas a guerras y fiestas, a danzas, trabajos, floralías, regocijos y ritos mortuorios, a quemas de Judas [...]”, p. 157.
19. *Balançoire, La (v. 1783?)* [allusion], tableau. Robert, Hubert. La CP : “hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes”, p. 120.
76. *Grande cascade sur le Tivoli (v. 1783?)* [allusion], tableau. Robert, Hubert. La CP : “hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes”, p. 120.
118. *Non identifié* [allusion], affiche. Rockwell, Norman. La CP : “un cartel de guerra de Norman Rockwell, donde se veía a un ametrallador disparando sus últimas balas: LET’S GIVE HIM ENOUGH AND ON TIME... -"El contraste entre la extremada riqueza y la extremada pobreza me es intolerable"-decía”, p. 429.
157. *Saturday Evening Post (illustrations de couverture, années 1940)* [allusion], dessin. Rockwell, Norman. La CP : “En portadas e ilustraciones del *Saturday Evening Post*, el dibujante Norman Rockwell nos presentaba cuadros enternecedores de familias emocionadas y jubilosas por el inesperado regreso de un hijo, combatiente en el Pacífico; o bien, la herrería pueblerina donde un joven, ya veterano de diez combates, narra sus hazañas a un corro de campesinos admirados; o bien el recluta que, antes de partir, contempla el retrato de un antepasado suyo, de tricornio y condecoraciones, héroe de la batalla de Yorktown; y la madre, orgullosa del vástago uniformado, y la sonrisa perenne de las enfermeras, y los viejos, que comentan las noticias del diario”, p. 404-05.
42. *Copla, La (1927)* [allusion], tableau. Romero de Torres, Julio. La CP : “las embutanadas [sic] andaluzas de Romero de Torres”, p. 145.
35. *Chute des Titans, La (c. 1637-38)* [allusion], tableau. Rubens, Pierre Paul. La CP : “los gigantescos enredos anatómicos de Rubens”, p. 580.
175. *Trois Grâces, Les (v. 1636)* [allusion], tableau. Rubens, Pierre Paul. La CP : “Todas las nalgas de Rubens, para mí”, “los gigantescos enredos anatómicos de Rubens”, p. 213, 580.
16. *Bac, Le (1643)* [allusion], tableau. Ruysdaël, Salomon van La CP : «[...] las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos », p. 334.
136. *Poissons (1666)* [allusion], tableau. Ruysdaël, Salomon van La CP : “una anguila de bodegón neerlandés”, p. 148.
111. *Nana (v. 1966)* [cité], Statue. Saint-Phalle, Niki de. La CP : “una “Nana” de Niki de Saint-Phalle”, p. 716.
139. *Portrait de l'Infante Isabelle (v. 1579)* [allusion], tableau. Sánchez Coello, Alonso. La CP : “una infanta de Sánchez Coello”, p. 526.
138. *Portrait d'Ida Rubinstein (1910)* [cité], tableau. Serov, Valentin. La CP : “un retrato de Ida Rubinstein, por Serof”, p. 518, 648.
68. *Fresques de la Société des Nations (1935-36)* [allusion], fresque. Sert, José María. La CP : “los frescos cándidamente optimistas de José María Sert”, p. 322.
20. *Barques et groupe de pêcheurs à Valence (1894)*, [allusion], tableau. Sorolla, Joaquín. La CP : “los pescadores mediterráneos de Sorolla”, p. 144.
49. *Derniers jours, Les (1944)* [allusion], tableau. Tanguy, Yves. La CP : “bajo un cielo muy semejante a los de Yves Tanguy”, p. 405.
8. *Apothéose de la monarchie espagnole, L'* [allusion], tableau. Tiepolo, Giovanni Batista. La CP : «nubes domadas [...] siempre atentas al estatuto de los colores que las clareaba en los plafones de Tiépolo », p. 334.
173. *Triomphe de Zéphyr et Flore, Le* [allusion], fresque. Tiepolo, Giovanni Batista. La CP : “en alguna caída de titanes de Tiépolo”, “un Titán de Tiépolo”, p. 580, 716.

14. *Au Moulin Rouge, la clownesse Cha-U-Kao (1895)* [allusion], tableau. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : “había carteles imitados de Lautrec, que mostraban [...] una payasa con bombachas de ciclista 1900”, p. 129.
75. *Goulue et Valentin, La (1894)* [allusion], dessin. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : “había carteles imitados de Lautrec, que mostraban La Gaulue [sic], Valentin-Le-Desossé”, p. 129.
183. *Yvette Guilbert (1894)* [allusion], dessin. Toulouse-Lautrec (de), Henri. La CP : “había carteles imitados de Lautrec, que mostraban [...] Yvette Guilbert con sus guantes de cabritilla negra”, p. 129.
89. *Jeroglíficos de las postrimerías, Los, ou Las postrimerías de la vida humana (1672)* [allusion], tableau. Valdés Leal, Juan de. La CP : “betunes macabros de Valdés Leal”, p. 198.
141. *Procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma (1652-53)* [allusion], tableau. Valdés Leal, Juan de. La CP : “al recuerdo de Goya o de Valdés Leal: Calle de la Obra-pía, del Inquisidor y de la Amargura, que en una esquina conservaba una gran cruz, vestigio, acaso, de un vía-crucis de procesiones en Semana Mayor”, p. 396.
48. *Deauville (v. 1925)* [allusion], tableau. Van Dongen, Kees. La CP : “el apenas disfrazado mundanismo de Van Dongen”, p. 360.
32. *Champ de blé avec une alouette (1887)* [allusion], tableau. Van Gogh, Vincent. La CP : « los trigales apresados en el instante de su estremecimiento », p. 104.
168. *Tournesols (1888)* [allusion], tableau. Van Gogh, Vincent. La CP : “es el Girasol de Van Gogh”, p. 104.
21. *Belle-Isle GP (1952-62)* [allusion], tableau. Vasarely, Victor. La CP : “una geometría en perpetuo movimiento de Vasarely”, p. 614.
106. *Meninas, Las (1656)* [cité], tableau. Velázquez, Diego. La CP : p. 145, 148d.
146. *Rendición de Breda, La (1630-1640)* [cité], tableau. Velázquez, Diego. La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”, p. 148.
13. *Astronome, L' (v. 1668)* [allusion], Vermeer, Jan. La CP : “silenciosos patios de Vermeer”, p. 471.
116. *Noces de Cana, Les (1562-63)* [cité], tableau. Veronèse, (Paolo Caliari, dit). La CP : “Y, llevado por una pasión nueva [...] renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda, con su gran seguimiento de escenografías históricas [...]”, p. 148.
123. *Orphée (1928-1948)* [cité], sculpture. Zadkine, Ossip. La CP : “un “Orfeo” de Zarkine [sic]”, p. 614.
145. *Remeros vencedores de Ondárroa (Los) (1914-1915)* [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Ramón. La CP : “los remeros vascos, con bodegón en mesa, de los hermanos Zubiaurre”, p. 145.
29. *Castillo de Peñafiel* [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Valentín. La CP : “con murallas abulenses, horizontes castellanos”, La CP : p. 145.
177. *Versolaris (1916-17)* [allusion], tableau. Zubiaurre (de), Valentín. La CP : « esos versolaris de boina, con paisajes de Ondarroa », p. 145.
150. *Retrato del torero Juan Belmonte (1924)* [cité] et [allusion], tableau. Zuloaga (de), Ignacio. La CP : “los picadores y toreros de Zuloaga” ; “[...] blandía su estoque el Belmonte de Ignacio Zuloaga”, p. 144, 481, 543.
155. *San Bruno asceta (1638?)* [allusion], tableau. Zurbarán, Francisco de. La CP : “la añeja mansión del Conde de Romero que encerraba -si aún estaban en su lugar- un asceta de Zurbarán”, p. 331.

Annexe II.2.3. Le Musée imaginaire référentiel du roman (Arts plastiques hors architecture)

	Antiquité	Primitifs & Renaissance (14 ^e -16 ^e s.)	Baroque (17 ^e s.)	Lumières (18 ^e s.)	Romantisme (19 ^e s.)	Contemporains (20 ^e s.)
Art oriental (Asie, Moyen-orient) & grec	*Tanagra (statuettes), Fayoum (portraits), Hache crétoise (Minos)	Vases Ming	Coromandel (paravents chinois)			
Art flamand, hollandais & belge		Bosch H., Bruegel l' Ancien P., Patinir J.	[Cuypp], Rubens P., Rembrandt [Ruysdael S.], Vermeer J.		Ensor J.	Magritte R., Mondrian P., Van Gogh V.
Art italien		Orcagna L', Da Vinci L., Michel-Ange, [Veronèse]	Tintoret	Guardi F., Tiépolo G.		De Chirico G.
Art lorrain & français		Caron A., [Limbourg frères]	Monsù Desiderio [Poussin N.]	Chardin J-B. S., David J-L., Robert H., Greuze J-B., [Gros A-J.], Watteau J-A.	*Carpeaux J.-B., Cézanne P., Degas E., Gauguin P., Manet E., Monet C., Moreau G. Toulouse-Lautrec H. de, Renoir P-A., Rodin F-A-R.	*Arp H., Braque G., Chagall M., <i>Derain A.</i> , Dufy R., Ernst M., Kandinsky W., Kisling M., <i>Laurencin M.</i> , <i>Léger F.</i> , <i>Masson A.</i> , Matisse H., Ozenfant A., Picabia F., Rouault G., *Saint-Phalle N. de, Tanguy Y. Van Dongen K., Vasarely V. *Zadkine O.
Art espagnol	*Toros de Guisando	Berruguete P., Greco (Le), Sánchez Coello A., Valdés Leal J. De	Velázquez D., Zurbarán F. de.	Goya F.,	*Benlliure M., Fortuny y Marsal M., Madrazo F. de, *Martínez Montañés J., Muñoz Degraín A., Romero de Torres J., Sorolla J., Zubiaurre R. et V., Zuloaga I.	Dalí S., Gris J., <i>Miró J.</i> , <i>Picasso P.</i> , Sert J-M.
Art britannique				Fuseli H.	Blake W., Rossetti D-G.	*Moore H.
Art allemand		Cranach l' Ancien L., Dürer A., Holbein le Jeune H.		[Adam A.]		*Breker, A.
Autre art européen						*Brancusi C. (Roumain), Klee P. (Suisse), *Giacometti A. (Suisse)
Art russe	Icônes orthodoxes				Repine I.	Bakst L, Benois A., *Lipchitz Makowsky, Malevitch K., Serov V.
Art nord-américain						<i>Calder S.</i> , <i>Duchamp M.</i> , <i>Man Ray</i> Moholy-Nagy L., Oppenheim D., Pollock J., Rockwell N.
Art latino-américain		Codex (illustrations)			Landaluze V.P., Miahle F.	Lam W., Orozco J-C., <i>Peláez A.</i> , <i>Ponce de León F.</i> , <i>Portocarrero R.</i> , <i>Rivera D.</i> , <i>Siqueiros D-A.</i>

*: Sculpture

[xx]: non cités (allusions)

ital. : personnages référentiels artistes dans La CP

Annexe II.3. La Danse dans La CP

Annexe II.3.1. Noms de la danse (Compagnies, Chorégraphes, Interprètes)

1. **ALONSO, Alicia (née MARTÍNEZ)**, Née en 1921. Danseuse, chorégraphe et directrice de compagnie cubaine. Formée d'abord à Cuba, elle part pour New York où elle poursuit sa formation en 1939, se produit aux États-Unis puis rentre à La Havane en 1948, où elle fondera sa propre compagnie, le *Ballet Alicia Alonso*, avec son mari Fernando, ainsi qu'une école de danse. Grande interprète de *Giselle*, elle est *prima ballerina* de sa propre compagnie. En 1956, elle abandonne Cuba en signe de protestation contre le régime de Batista. En 1959, dès l'accession au pouvoir de Fidel Castro après la Révolution cubaine, Alicia Alonso est chargée de la direction du nouveau *Ballet Nacional de Cuba* (voir ce nom), auquel elle donne un essor incontestable. Le Ballet Nacional se développe sur le modèle soviétique, mais avec des spécificités nombreuses qui apparaissent dans son répertoire. Dans La CP, Alonso est citée justement en tant que directrice de cette compagnie qu'on rejointe les principaux danseurs de Vera, Mirta et Calixto pendant la Révolution. La CP : p. 501, 549, 720.
2. **ALVEAR, Dorita de** Probablement un grande propriétaire bourgeoise argentine, de Buenos Aires, mécène de la danse. Aucune autre information trouvée. La CP : p. 137.
3. **Argentina (La)** Voir MERCÉ, Antonia.
4. **ASTAIRE, Fred** (1899-1987). Frederick E. Austerlitz, dit Fred Astaire. Danseur, chanteur et acteur américain. Virtuose des claquettes, il fut l'une des figures les plus brillantes de la comédie musicale filmée hollywoodienne (*Sur les ailes de la danse*, G. Stevens, 1936 ; *Parade de printemps*, C. Walters, 1948 ; *Tous en scène*, V. Minnelli, 1953), s'illustrant dans des solos mémorables ou des duos avec, notamment, Ginger Rogers ou Cyd Charisse. Carpentier cite ses films *Top Hat* (1935) et évoque *The Gay Divorcee* (1934) à travers la célèbre chanson *Night and Day*. Voir ces titres dans l'Annexe Cinéma. La CP : p. 420.
5. **BAKER, Joséphine** (1906-1975). Artiste de music-hall française d'origine américaine, célèbre pour sa « danse des bananes ». André Levinson lui consacre une chronique dans son recueil *La Danse d'aujourd'hui (op. cit.)*, au chapitre consacré à la danse exotique, "Steps nègres". Voir aussi l'Annexe Noms de la Musique dans La CP. La CP : p. 172, 461, 508, 534, 627.
6. **BALANCHINE, George** (1904-1983). Gueorgui Melitonovitch Balanchivadze, dit George Balanchine, chorégraphe russe naturalisé américain. Collaborateur de Diaghilev, cofondateur en 1934 de la *School of American Ballet*, animateur du *New York City Ballet*, il signa dans un style néoclassique rigoureux plusieurs des pièces maîtresses du répertoire du XXe s. : *Apollon musagète*, 1928 ; les *Quatre Tempéraments*, 1946 ; *Agon*, 1957. Dans La CP, en contact direct avec Vera à deux reprises (Ballets Russes puis par lettre depuis New York), ce personnage influence très profondément l'esthétique chorégraphique élaborée par Vera, notamment pour sa scénographie du *Sacre*. La CP : p. 162, 356, 361, 461, 501, 506.
7. **Ballet Nacional de Cuba**. Compagnie classique cubaine fondée en 1959, installée à la Havane, sous la direction d'Alicia Alonso (voir ce nom). A côté des grands classiques du XIXe s., les œuvres d'Alberto Alonso, A. Méndez, Jorge Lefèbre, José Parés, etc. apportent une couleur plus locale. Des artistes cubains tels le compositeur Ernesto Lecuona, véritable gloire nationale, et Leo Brouwer, un maître de la guitare, sont sollicités pour ces productions ainsi que des décorateurs cubains. D'innombrables tournées font connaître la danse cubaine à travers le monde et les récompenses remportées par ses étoiles dans les compétitions internationales (Varna, Moscou, Paris), contribuent aussi à son renom. Grâce à l'action d'Alicia Alonso, on peut dire qu'il existe une véritable école cubaine, comparable aux écoles russe, italienne, danoise et française. La CP : p. 720.
8. **Ballets Russes [ballets rusos]**. Compagnie fondée et dirigée durant 20 ans par Serge de Diaghilev (1909-1929), puis reprise sous divers noms par le Colonel de Basil et René Blum, jusqu'au début des années 1960. Pour plus de détails, nous renvoyons au Chap. II.1.1.1 de la Première

Partie de notre thèse. La CP : p. 453, 666.

9. **BASIL, Colonel de** (1888-1951). Directeur d'une compagnie russe qu'il rebaptise plusieurs fois (Ballets russes de Monte-Carlo, Ballets Russes du Colonel de Basil, Covent Garden Russian Ballet, Original Ballet Russe). Ne possédant pas la culture artistique d'un Diaghilev, dont il sollicite de nombreux collaborateurs, il est avant tout un administrateur. Il encourage D. Lichine, permet à L. Massine et à M. Fokine de poursuivre leurs créations, mais il exploite surtout le répertoire de Diaghilev. Dans La CP, Vera danse dans ses diverses compagnies jusqu'à son départ pour Cuba. La CP : p. 306, 311.
10. **BOLM, Adolph** (1884-1951). Danseur, chorégraphe et pédagogue américain d'origine russe. Il étudie à l'école de danse de Saint-Petersbourg et danse au Mariinski de 1903 à 1908. Il se produit en tournée avec Anna Pavlova avant de rejoindre les *Ballets Russes* de Diaghilev (1909-1917). Interprète remarquable, seulement surpassé alors par V. Nijinsky. Il commence à chorégrapier en 1912 pour des opéras. Il s'installe aux Etats-Unis et fonde le *Ballet intime* (1917-1920), tourne avec *l'Adolph Bolm Ballet* et crée notamment *le Coq d'or* au Teatro Colón en Argentine (1925). Dans La CP, il est cité par une invitée de la Tante Comtesse d'Enrique parmi la liste des artistes qui sont venus se produire à Cuba au Teatro Nacional. La CP : p. 356.
11. **BRIANZA, Carlotta** (1867-1930). Danseuse italienne formée à l'école de danse de la Scala, puis qui débute en Russie au Bolchoï et au Mariinski en 1889, où elle créa le rôle d'Aurore pour Petipa en 1890. 31 ans plus tard, elle incarne pour ses adieux à la scène le rôle de la Fée Carabosse dans la reprise de la *Belle au bois dormant* présentée par les *Ballets Russes* de Diaghilev. Cet à ce titre qu'elle est mentionnée par Vera dans La CP. La CP : p. 663.
12. **CLUSTINE, Ivan** (1862-1941). Nommé à tort "Custine" par Carpentier dans le roman, qui confond sans doute avec le marquis de Custine. Notons que la confusion entre Clustine et Custine est courante puisque Rosario Ferré, dans son récent roman *El vuelo del cisne* (2002), sur le personnage de Pavlova, cite aussi Custine, ayant manipulé probablement les mêmes documents source que Carpentier. Danseur, chorégraphe et maître de ballet de la compagnie d'A. Pavlova (de 1914 à 1941), pour laquelle il compose de nombreuses chorégraphies, parmi les préférées de la danseuse. La CP : p. 252, 361, 574.
13. **DIAGHILEV, Serge de** (1872-1929). Directeur de compagnie russe. Musicien très jeune, il abandonne ensuite la composition et le chant pour se tourner vers les arts plastiques. En 1898, il fonde la revue *Le Monde de l'art*, qui paraît jusqu'en 1904. Il s'emploie alors à révéler aux parisiens le meilleur de l'art russe, méconnu à l'époque hors de Russie: peinture, opéras, concerts, puis danse. En 1909, il organise la première saison des Ballets Russes au Théâtre du Châtelet. Il animera cette compagnie jusqu'à sa mort en 1929. La CP : p. 162, 230, 276, 308, 349, 376, 396, 442, 445, 518, 651, 662-663, 665, 673-675, 677.
14. **DOLIN, Anton** (1904-1983). Patrick Healey-Kay, dit. Danseur et chorégraphe britannique. Il danse en 1921 dans *La Belle au bois dormant* montée par les Ballets Russes de Diaghilev et se produit ensuite avec cette compagnie (1923-1925, 1929), créant des rôles pour L. Massine et B. Nijinska. Il s'imposa comme le plus grand danseur anglais de la première moitié du XXe s., et fonde avec Vera Nemtchinova la *compagnie Nemtchinova-Dolin* (1927-1928) puis avec A. Markova la *compagnie Markova-Dolin* (1935). Il rejoint les *Ballets russes du colonel de Basil* en 1938, puis, en 1940, *l'American Ballet Theatre* de Balanchine. Il fonde le *Festival Ballet* (1950), devenu *English National Ballet*. Dans La CP, il est cité par Olga comme ancien danseur devenu chorégraphe durant la guerre. La CP : p. 517.
15. **DUNCAN, Isadora** (1878-1927). Danseuse et chorégraphe américaine d'origine irlandaise. En refusant les contraintes de la technique classique et en prônant une « danse libre » à la recherche de la beauté antique, elle a ouvert la voie à la *modern dance* américaine. Elle a créé notamment le ballet *Etude Révolutionnaire*, dans l'ensemble *Impressions de Russie* (1921), parmi les éléments qui la rapprochent de Vera. S'inspirant de la statuaire grecques, dansant les pieds nus et vêtue de tuniques à l'antique, presque nue, elle fut accablée de sarcasmes par les uns, couvertes de fleurs et d'hymnes à sa louange par les autres. Elle expliqua dans son livre *Ma vie* les fondements de son art, et on y découvre surtout une âme passionnée et une esprit de révolte hors du commun. Elle fonda une école qui propagea le "duncanisme" à travers cinq disciples, mais fut en réalité incapable de transmettre son art. Elle mourut tragiquement à Nice en 1927, étranglée par son écharpe prise dans la roue de son automobile. Dans La CP, elle est mentionnée par Anna Pavlova devant Vera, pour la critiquer. La CP : p. 231, 252.
16. **FOKINE, Michel** (1880-1942). Danseur et chorégraphe russe. Il fut le collaborateur de Diaghilev, pour qui il créa ses chefs-d'œuvre (le *Spectre de la rose*, 1911 ; *Petrouchka*, 1911), et fit

évoluer le ballet classique vers le néoclassicisme, en favorisant l'expressivité. La CP : p. 679.

17. **Goulue (La) (WEBER, Louise, dite)** (1870-1929). Chanteuse et danseuse du cabaret parisien Le Moulin Rouge, devenue célèbre par les représentations de Toulouse Lautrec (Voir aussi l'Annexe sur les noms des arts plastiques). Dans La CP, ces affiches sont reproduites pour créer dans les jardins tropicaux havanais de la Tante Comtesse l'illusion de l'ambiance de Montmartre. La CP : p. 128.
18. **GRAHAM, Martha** (1894-1991). Danseuse et chorégraphe américaine. Fondatrice d'une école (*Martha Graham School of Contemporary Dance*, 1927) et d'une troupe (*Dance Group*, créé en 1930, devenu *Martha Graham Dance Company* en 1938), elle fut l'une des principales figures de la *modern dance* : on lui doit une technique chorégraphique (fondée sur la respiration, la contraction et la détente du corps) et une œuvre considérable (*Lamentation*, 1930 ; *Cave of the Heart*, 1946 ; *The Rite of Spring*, sa version du Sacre du printemps, en 1984). Elle est une des premières à intégrer des danseurs noirs dans sa compagnie. La CP : p. 461.
19. **IMPERIO, Pastora (ROJAS MONJE, Pastora, dite)** (1888-1979). *Bailaora* sévillane (danseuse de flamenco). Pastora, semi-analphabète et autodidacte, se forme avec sa mère, la *bailaora* Rosario Monje, la Mejorana. Remarquée pour sa danse instinctive, passionnelle, M. de Falla crée pour elle la première version de *El amor brujo* (*L'Amour sorcier*), en 1915, au Théâtre Lara de Madrid. Dans La CP, elle est mentionnée par Enrique, en relation avec la prostituée "La Revoltosa", qui se vante d'avoir dansé jadis sur son *tablao* ainsi que celui de La Macarrona (*Voir ce nom*). La CP : p. 330.
20. **KARSAVINA, Tamara** (1885-1978). Danseuse britannique d'origine russe. Étoile des *Ballets russes*, créatrice des œuvres de Fokine, elle fut une grande interprète du répertoire classique. Carpentier puise largement dans ses *Mémoires* pour l'information sur l'expérience des Ballets, et en fait d'ailleurs un des livres de chevet de Vera. La CP : p. 574, 649, 653.
21. **LIFAR, Serge** (1905-1986). Danseur et chorégraphe français d'origine russe. Maître de ballet à l'Opéra de Paris (1929 - 1945 puis 1947 - 1958), il contribua à l'épanouissement du ballet néoclassique français (*Icare*, 1935, dont le saut reste une référence évoquée par Vera avec celui de Nijinski ; *Suite en blanc*, 1943 ; *les Mirages*, 1947) et publia de nombreux ouvrages sur la danse. La CP : p. 174, 361, 396, 518, 660.
22. **Macarrona (La) (VARGAS, Juana, dite)**. Danseuse et chanteuse flamenca qui avait un cabaret à Paris, contemporaine de Concha Piquer. C'était une *bailaora* très connue dans le Paris des années 1910. Puis on la retrouve dans les années 1920 dans un cabaret ("café cantante") de Madrid, le Kursaal Imperial. Enfin, garante du flamenco traditionnel sévillan avec La Malena et La Fernanda, elles accompagnèrent en tournée dans le monde entier La Argentinita (Encarnación López), par exemple sur sa nouvelle chorégraphie de *El amor brujo* (1933). Dans La CP, elle est mentionnée par Enrique, en relation avec la prostituée "La Revoltosa", qui se vante d'avoir dansé jadis sur son *tablao* ainsi que celui de Pastora Imperio (*Voir ce nom*). La CP : p. 330.
23. **MASSINE, Léonide** (1896-1979). Danseur et chorégraphe russe naturalisé américain. Collaborateur de Diaghilev comme chorégraphe des Ballets Russes, il fit ensuite carrière aux États-Unis et en Europe, s'imposant comme un grand chorégraphe néoclassique (*le Tricorne*, 1919 ; *la Symphonie fantastique*, 1936). Il inaugura notamment le genre des "ballets symphoniques", et son style fut qualifié, notamment pour le *Tricorne*, de "modernisme ethnique". La CP : p. 307, 675, 676, 677.
24. **MERCÉ Y LUQUE, Antonia (La Argentina)** (1890-1936). Danseuse et chorégraphe espagnole. Née à Buenos Aires (d'où son nom de scène), elle grandit en Espagne dans le milieu de la danse classique espagnole (mère danseuse et père maître de ballet au Teatro Real de Madrid). Elle entre dans la troupe de ce même Opéra de Madrid à 9 ans et y devient première danseuse à 11 ans. Intriguée par la technique des castagnettes, elle compose ses premières danses sur certaines des musiques de nouveaux compositeurs comme E. Granados (dont celle des *Goyescas* et de *La Maja y el ruiseñor* que Vera la voit danser lors d'un spectacle à l'Opéra de Paris), I. Albéniz, M. de Falla, tout en incluant dans ses programmes des danses régionales et de la tradition de *l'escuela bolera*. Sa plus fameuse création reste *L'Amour Sorcier* (1925), qu'elle remontera à Buenos Aires en 1933. Elle forme sa propre compagnie en 1929, les *Ballets espagnols d'Argentina*. A travers son travail de fusion de la danse classique et populaire-folklorique, Mercé est associée dans La CP à la révélation d'une nouvelle version possible du *Sacre du printemps*, lorsque Vera la voit sur la scène de l'Opéra de Paris, probablement en mai 1936 (puisque'il est mentionné qu'elle revient de Cuba, tournée de début 1936), ses dernières représentations avant de décéder quelques mois plus tard (voir

aussi nos explications au titre *La Cubana*). La CP : p. 128, 265, 677-680.

25. **NIJINSKY, Vaslav** (1889-1950). Danseur et chorégraphe russe d'origine polonaise. Danseur classique virtuose, vedette des *Ballets russes* de Diaghilev de 1909 à 1914, il créa l'ensemble des œuvres de M. Fokine (*le Spectre de la rose* et *Petrouchka* notamment, en 1911). Chorégraphe novateur et incompris (*l'Après-midi d'un faune*, 1912 ; *le Sacre du printemps*, 1913), il sombra dans la folie, expérience dont témoigne son *Journal* (1953). Dans La CP, Vera évoque ses sauts extraordinaires qui fascinaient le public de son époque, ainsi que sa chorégraphie du *Sacre du printemps* original (1913). La CP : p. 396, 399, 674, 677-678.
26. **NIKITINA, Alice** (1904 ou 1909-1978). Danseuse et pédagogue russe. Formée à l'Ecole de danse de Saint-Petersbourg, elle quitte la Russie pendant la Révolution, se produit à Ljubljana, à Vienne, à Berlin avant d'être engagée par les *Ballets Russes* de Diaghilev (1923-1929). Elle collabore également avec les *Ballets russes du colonel de Basil* en 1937. Gracieuse, douée de sens musical, elle se révèle énigmatique et délicieusement féline dans *La Chatte* (chor G. Balanchine, mus. H. Sauguet, 1927), ballet cité dans La CP avec Nikitina dans le rôle, évoqué par Olga. La CP : p. 517.
27. **NOVERRE, Jean-Georges** (1727-1810). Danseur, chorégraphe et théoricien de la danse et maître de ballet français. Il fait ses débuts en 1743 comme danseur puis maître de ballet en France, à Londres et Vienne, où il publie ses fameuses *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Stuttgart et Lyon, 1760), qui le révèle comme un grand théoricien. Il devient membre de l'Académie royale de danse en 1777. Ruiné par la Révolution, il se retire à Saint-Germain-en-Laye où il finit ses jours. Comme théoricien, Noverre s'inscrit dans un siècle passionné de théâtre, traversé par un débat permanent sur l'exploration de nouvelles possibilités expressives, à une époque où l'on cherche à fonder la morale sur l'émotion. A la suite de Du Bos et de L. Cahusac, il développe la réflexion qui vise à faire du ballet un art à part entière alors qu'il est encore étroitement lié aux formes lyriques. Dans ses *Lettres sur la danse...*, il traite de tous les aspects de la danse de son temps, avec des critiques sévères adressées surtout à la situation à l'Opéra de Paris. Cet ouvrage connaît de nombreuses éditions et traductions, et il le complète en 1803-04 (*Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, Saint-Petersbourg) et en 1807 (*Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris, La Haye). Il insiste sur la recherche d'une cohésion liant tous les éléments du ballet, mais l'essentiel de son propos porte sur l'introduction de la pantomime, permettant de mettre la "danse en action". Conformément aux nouveaux objectifs assignés alors à l'art, Noverre centre sa démarche sur la nécessité d'émouvoir le spectateur par une pantomime expressive. Noverre a brillamment contribué à la diffusion de l'idée du ballet comme art indépendant. Même si, dans une des lettres de 1803, il reconnaît lui-même les limites de sa démarche, ses théories nourrissent jusqu'à nos jours la réflexion sur l'art chorégraphique. Créateur fécond, il compose environ cent cinquante ballets et divertissements d'opéra. Dans La CP, Noverre sert de référence à Vera pour son travail puisqu'elle possède et cite ses *Lettres sur la danse* dans sa toute première édition (1760). La CP : p. 438, 765.
28. **OUKRAINSKY (ou UCRAINSKY), Serge** (1886-1972). Danseur, chorégraphe et professeur russe, né à Odessa et qui débuta comme mime au Théâtre du Châtelet de Paris. Il fut engagé ensuite comme danseur dans la compagnie d'Anna Pavlova durant les années 1913-1915. Dans une chronique, Carpentier précise qu'il y fut maître de ballet, puis, arrivé avec elle aux Etats-Unis en 1915, il s'y installa. Il collabora alors comme danseur, chorégraphe et directeur du Ballet au Chicago Opera (1925-27), puis comme chorégraphe et directeur du ballet au San Francisco Opera en 1937. Dans La CP, il est cité par Olga comme ancien danseur devenu chorégraphe durant la guerre. La CP : p. 517.
29. **PAVLOVA, Anna** (1881-1931). Danseuse et chorégraphe russe. Après une formation de à l'école de danse de Saint-Petersbourg, puis à Milan en 1903, elle est engagée au Mariinski en 1899, où elle gravit rapidement les échelons pour devenir *prima ballerina* en 1906. Elle danse pour les *Ballets Russes* de Diaghilev en 1909 et 1911, puis fonda en 1911 sa propre compagnie, dont les maître de ballet furent Cecchetti puis I. Clustine. Elle réalise de nombreuses tournées à travers le monde, dont en Amérique du Sud (1917, 1919, 1925). Quand elle n'est pas en tournée, elle privilégie Londres où elle a acheté une propriété, dans laquelle elle enseigne à partir de 1912. Pavlova a marqué les personnages-cultes de *Giselle* (inoubliable en 1903), *Les Sylphides* (sa grâce éthérée est légendaire), une poétique Nikiya de *La Bayadère* (en 1902), et surtout le mythique solo de Fokine, *La Mort du cygne* (en 1907, célèbre pour son jeu de buste et son mouvement extraordinaire de l'ondulation des bras). Dans La CP, Vera et Enrique l'ont vue sur scène dans ce célèbre solo, à quelques mois d'intervalle, à Londres et La Havane, probablement en 1919. La CP : p. 231, 248-254, 259, 270, 303, 333, 348, 356, 361, 470, 479, 548, 574, 600, 651, 653, 660, 680, 707, 765.

30. **PETIPA, Marius** (1818-1910). Danseur et chorégraphe français. Maître de ballet au Théâtre Impérial Mariinski de Saint-Petersbourg (1862-1904), il signa la plupart des pièces maîtresses du répertoire classique (*Don Quichotte*, 1869 ; *la Bayadère*, 1877 ; une nouvelle version de *Giselle*, 1884 ; *la Belle au bois dormant*, 1890 ; *le Lac des cygnes*, actes I et III, 1895). Il est considéré comme le "père" de l'école russe, dont la tradition se perpétue. Dans La CP, Vera le cite pour ses ballets et son rôle d'ancien maître de ballet à Saint-Petersbourg. La CP : p. 252, 361, 663, 679.
31. **PILTZ, Maria** (1891-1968). Danseuse russe, condisciple et amie de Nijinski à l'école de danse de Saint-Petersbourg, où elle est élève de M. Fokine. Elle devient soliste au Mariinski de 1909 à 1922. Elle participe aux *Ballets Russes* de 1910 à 1913, où elle crée le rôle de l'Elue du *Sacre du Printemps*. Après 1922, elle danse au *Théâtre d'opéra et de ballet* de Leningrad et y compose des chorégraphies. Dans La CP, elle est citée par Vera lorsque cette dernière commente la version originale du *Sacre du printemps* de Nijinsky (1913). La CP : p. 678.
32. **Pimienta**. Danseur noir cubain dans les cabarets parisiens (de Pigalle et la rue Fontaine), selon Vera, probablement dans les années 1920-30, à l'époque de Joséphine Baker. Aucune autre information trouvée. La CP : p. 534.
33. **RABINOFF, Max** (1879-1966). Impresario russo-américain basé à New York. Il organisa notamment la première tournée américaine d'Anna Pavlova en 1910, ainsi que celle de 1915. Dans La CP, il est cité comme "administrateur e la compagnie d'Anna Pavlova", croisé par Vera à Londres lorsqu'elle tente avec sa mère de parler à la danseuse dans sa loge après le spectacle. La CP : p. 251.
34. **RUBINSTEIN, Ida** (vers 1885-1960). Danseuse et mécène russe. Elle se tourne vers la danse à St-Petersbourg après avoir vu danser I. Duncan, et Fokine lui règle la danse de *Salomé* (1908). Elle entre aux *Ballets Russes* de Diaghilev (1909-1911, 1920) et triomphe dans *Cléopâtre* et *Shéhérazade*. Elle décide alors de produire elle-même des œuvres montées à son intention, débutant avec *Le Martyre de Saint-Sébastien* en 1911 (chor. M. Fokine). Elle commanda à Ravel le *Boléro*, qu'elle créa à l'Opéra de Paris en 1928 (chor. Bronislava Nijinska). Originellement venue du théâtre, elle possède une extraordinaire présence scénique et un véritable talent de tragédienne, qui compensent son faible niveau technique de danse. Dans La CP, elle est citée par Olga comme artiste ayant suscité des chefs-d'œuvre musicaux pour la création de ses ballets, comme *Le Boléro* de Ravel. La CP : p. 518, 648.
35. **SAINT-DENIS, Ruth** (vers 1877-1968). Ruth Dennis, dite Ruth Saint Denis, danseuse américaine. Elle créa avec Ted Shawn, son mari, la *Denishawn School* (1915 - 1931), centre de formation des premiers chefs de file de la *modern dance*, sur le terrain préparé par Isadora Duncan. Martha Graham s'y forme. Rappelons que Carpentier faillit voir le ballet *La Rebambaramba*, sur son livret, monté par la Denishawn School, au début des années 30. Finalement celle-ci ferma pour difficultés financières. Dans La CP, elle est citée par une invitée de la Tante Comtesse d'Enrique parmi la liste des artistes qui sont venus se produire à Cuba au Teatro Nacional. La CP : p. 356.
36. **SAKHAROFF, Clotilde** (1892-1974). Clotilde von Derp (von Der Planitz), épouse Sakharoff, danseuse et chorégraphe allemande : Issue d'une famille aristocratique, elle débute comme danseuse libre en 1910 à Munich et travaille avec M. Reinhardt de 1910 à 1912. Elle y rencontre, en 1917, Alexandre Sakharoff, danseur et chorégraphe, qu'elle épouse en 1919, formant un des couples les plus célèbres de l'histoire de la danse. Après des débuts à Londres en 1922, leur renommée s'étend en Europe, en Chine et au Japon. Emigrent en Amérique du Sud en 1940 (lui est juif), puis de retour en Europe, ils ouvrent une école à Rome (1952). Interprète d'une exquise musicalité selon le célèbre critique André Levinson, elle reste très proche du style expressif d'A. Sakharoff en tant que chorégraphe et signe de superbes solos (*Chanson nègre*, *Danseuses de Delphes*, *L'Après-midi d'un Faune* (1938)). Dans La CP, elle est citée par Enrique pour sa ressemblance physique avec Vera. La CP : p. 231, 489.
37. **SERGUEÏEV, Nicolas** (1876-1951). [SERGUEIEF dans La CP]. Danseur, pédagogue, notateur et maître de ballet russe. Il avait participé à la création de *la Belle au bois dormant* de Petipa en 1890, avant d'être engagé comme danseur, en 1894, puis comme régisseur au Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg. Il quitte la Russie, fuyant la Révolution, en emportant avec lui certaines partitions, qui lui permettent de remonter des œuvres créées au Mariinski pour diverses compagnies. C'est à ce titre qu'il devient régisseur des Ballets Russes de Diaghilev à Londres puis à Paris pour la reprise de *la Belle au bois dormant*, que danse Vera dans le roman. Il sera son interlocuteur pendant la production. La CP : p. 663, 665, 673.
38. **TOUMANOVA, Tamara** (1919-1996). Elle débute dans un gala de Pavlova en 1925 puis à l'Opéra de Paris en 1929 : *Enfant prodige*, elle subjugue par ses prouesses techniques et le

charisme de sa présence en scène (*Le Cotillon*, cité par Carpentier). "Baby ballerina" engagée par les Ballets Russes de Monte-Carlo, elle poursuivra ensuite aux Etats-Unis et en Europe une brillante carrière. Dans La CP, Vera danse à ses côtés dans *Le Cotillon*. La CP : p. 506.

39. **Valentin le désossé (RENAUDIN, Etienne, dit)**. Danseur et chanteur de cabaret parisien, partenaire de La Goulue (voir ce nom), notamment dans la partie du quadrille du Moulin rouge, et qui doit son surnom à son physique filiforme et à son étonnante souplesse qui lui permettait des contorsions surprenantes. Il fut également représenté par Toulouse-Lautrec (voir aussi l'Annexe sur les noms des arts plastiques). Dans La CP, ces affiches sont reproduites pour créer dans les jardins tropicaux havanais de la Tante Comtesse l'illusion de l'ambiance de Montmartre. La CP : p. 128.
40. **VOLININE, Alexandre** (1882-1955). Danseur et pédagogue français d'origine russe. Formé à l'Ecole de danse de Moscou, il danse au Bolchoï puis rejoint les *Ballets Russes* de Diaghilev pour la saison parisienne de 1910 (*Orientales*, de Fokine). Il est engagé dans plusieurs petites compagnies dont celle d'Anna Pavlova (1914-1925). Il fonde une école à Paris où il enseigne à partir de 1926 (a été le professeur de Babilée, Golovine, Lichine...). Dans La CP, il est cité par une invitée de la Tante Comtesse d'Enrique parmi la liste des artistes qui sont venus se produire à Cuba au Teatro Nacional. La CP : p. 356.

Annexe II.3.2. Œuvres chorégraphiques (Ballets, Musiques, Personnages)

II.3.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres chorégraphiques)

1. *Amaryllis [Amarilis]*, chor. I. Clustine, mus. Glazounov & Drigo. Ballet du répertoire d'Anna Pavlova. Un de ses rôles emblématiques où elle faisait montre de ses grands talents de comédienne. Elle y joue la tragique bohémienne invitée à danser dans une fête donnée en l'honneur d'un Comte qui avait été autrefois son amant, pour ses fiançailles avec une dame de haute noblesse. «Elle danse avec abandon, espérant le reconquérir; mais sa seule récompense est une bourse pleine d'or. Elle tombe inanimée, dans la violence de son désespoir.» (Cf Hyden, *La Pavlova*, pp. 163-164). Dans La CP, c'est dans ce rôle que Pavlova offre son portrait à la petite Vera, dans sa loge de Londres. La CP : p. 574.
2. *Amor brujo, El [L'Amour sorcier]*, 1915, Th. Lara, Madrid, chor. P. Imperio, liv. Gregorio Martínez Sierra, mus. M. de Falla. Ballet flamenco par excellence, le plus joué du répertoire espagnol, *l'Amour Sorcier* est inspiré à Falla par Pastora Imperio. Candelas, jeune et belle Andalouse, est empêchée de vivre son amour pour Carmelos par le spectre d'un gitan tué dans une rixe, qu'elle aima autrefois. Pour rompre le sortilège, elle recourt à la magie. Alors qu'elle se livre à la danse rituelle du feu, le spectre apparaît, mais son attention est détournée par une amie de Candelas qui parvient à échanger un baiser avec Carmelos, rompant ainsi l'envoûtement. Créé par Pastora Imperio, ce ballet reste marqué par les versions postérieures de la Argentina qui contribueront à sa notoriété internationale (1925 au Trianon lyrique de Paris, 1927 au Th. des Champs Élysées, 1928 et 1930 à l'Opéra Comique, 1933 au Teatro Colón de Buenos Aires), puis de la Argentinita (en 1933 au Teatro Falla de Cadix). C. Saura en fait un film célèbre en 1985 avec A. Gades et C. Hoyos. La CP : p. 677.
3. *Aurore [Aurora]*. Personnage de la princesse endormie dans *la Belle au bois dormant* (voir ce ballet). La CP : p. 666.
4. *Bacchanale [non cité]*, 1939, Metropolitan Opera de New York, chor. L. Massine, mus. *Tannhäuser* de Wagner, déc. & livret S. Dalí, cost. Coco Chanel. Titre non cité explicitement par Carpentier, qui fait cependant du ballet une évocation précise, autour de la multitude de parapluies utilisés par Dalí pour les décors. Production des *Ballets Russes de Monte Carlo*, qualifiée de «ballet paranoïaque» par Dalí, initialement intitulée *Tristan fou*. Elle reprend la chor. originale de M. Petipa (1861), qui figurait une danse sauvage de nymphes, de bacchantes et de faunes, avec des mouvements de bras peu académiques (on peut y voir un parallèle futur avec *Le Sacre*), ce qui contribua à l'insuccès de l'Opéra à Paris. L. Massine en tire une fantasmagorie surréaliste mettant en scène Louis II de Bavière (mécène de Wagner), auquel Carpentier fait allusion dans la citation p. 623. On en trouve aussi un écho dans la chronique de Carpentier «Los toros atómicos», sur Salvador Dalí, in *Letra y Solfa 3. Artes visuales*, La Havane: Letras cubanas, 1993, p. 73. I. Duncan en proposa une autre version (1904), ainsi que K. Jooss et R. Laban (1930), et M. Béjart (1961). Le ballet est évoqué par Vera à Baracoa lorsqu'elle voit surgir les parapluies sous la pluie, ce qui lui rappelle la scénographie de Dalí. Elle y a peut-être dansé, dans la logique de la fiction, le personnage de la «Venus» (Nini Theilade à la création), mais la référence frise l'anachronisme puisque Vera quitte l'Europe pour Cuba précisément au printemps 1939. La CP : p. 623.
5. *Bal (Le) [Baile (El)]*, 1929, Opéra de Monte Carlo puis Th. Sarah Bernhardt (Paris), chor. G. Balanchine, liv. B. Kochno, mus. Vittorio Rieti, déc. & cost. Giorgio de Chirico. Une des dernières productions des *Ballets Russes* de Diaghilev. Ballet en deux tableaux, correspondant à deux suites de variations: l'une, italienne (pour Lifar et Lipovska), l'autre, espagnole (pour Doubrovska, Balanchine et Voizikovski). Balanchine y modernise le thème du «bal noir» tel qu'il apparaît dans *Le lac des cygnes* ou dans *La Belle au bois dormant* de Petipa (voir ces ballets) avec les personnages de Rothbart et de la Fée Carabosse: il y présente le Destin comme une force abstraite et non plus incarnée. Lors d'un bal masqué, une jeune femme (la Lady), accompagnée d'un élégant gentleman (l'Astrologue), séduit un jeune officier (le Jeune Homme) : l'histoire de ce trio finira mal, mêlant jalousie et duperie. A la fin du bal, le Jeune Homme retrouve la Lady et lui demande de se démasquer: au lieu du beau visage qui l'avait charmé au début de la soirée, c'est celui d'une vieille femme qui apparaît. Il s'enfuit, horrifié, poursuivi par la Lady. Plus tard il découvre les multiples supercherries perverses du couple central dont il n'a été que le jouet : la Lady ôte découvre son vrai jeune

et beau visage (la veille face ridée n'était qu'un second masque), et le vieil Astrologue n'est que son jeune amant déguisé. Laissant le Jeune Homme accablé, le couple s'enfuit en s'esclaffant. Vera, dans La CP, évoque forcément le rôle de la "Lady" au centre du trio de ce bal masqué surréaliste, cruel et tragique. La CP : p. 376, 506.

6. **Bataille de Kergenez, La** [La CP : "*aquella ciudad de Javann, más invisible que la de Kitège*"], 1911, chor. ?, déc. N. Roerich, mus. Rimski-Korsakov. Allusion rapide de Vera à cette légende en référence soit à l'opéra de Rimski-Korsakov lui-même (Voir *La Légende de la ville invisible de Kitège et de la demoiselle Fevronia*, dans l'Annexe Musique), soit à la création des Ballets Russes, rebaptisée sous le nom de *La Bataille de Kergenez*, sur l'entracte symphonique tiré de l'opéra de Rimski-Korsakov pour leur création de 1911, avec les décors de N. Roerich. La CP : p. 252.
7. **Belle au bois dormant (La)** [*Bella durmiente (La)*], 1890, Th. Mariinski de Saint-Pétersbourg. Reprise par les *Ballets Russes* à Londres en 1921 au Th. Alhambra de Londres, puis en 1922 à l'Opéra de Paris. Liv. & chor. M. Petipa, mus. P.I. Tchaïkovski. Version des *Ballets Russes* : chor. N. Sergueïev (d'après Petipa) et B. Nijinska, mus. arrangée par Stravinsky, déc. & cost. L. Bakst. (à Londres), déc. A. Benois et cost. A. Benois et N. Gontcharova (à Paris). Les châteaux de la *Belle au bois dormant*, lieu poétique d'enchantement et de rêve, sont pour Vera l'emblème de son univers privé de refuge qu'est la danse, souvent invoqués pour les opposer à la cruauté ou la laideur du monde réel qui l'indiffère. "Él iba a sus reuniones de cédula, a sus mítines de la Mutualité, mientras yo iba a mis escenarios de ballet, a mis Castillos de la Bella Durmiente" (La CP, p. 235). Vera interprète son premier rôle dans la reprise londonienne des *Ballets Russes*, probablement un des pages de la fée des Lilas, puis un rôle plus important, peut-être une des fées, ou certainement le rôle d'Aurore lui-même, dans la reprise parisienne (en 1922) qui avait fait danser historiquement dans ce rôle Vera Trefilova, Vera Nemtchinova, L. Egorova et O. Spessivtseva, en alternance. Vera est symboliquement l'héritière de ces deux danseuses des *Ballets Russes*, interprétant le rôle central d'Aurore, celui de la jeune fille qui s'éveille à la vie - sa vie de danseuse ici - à l'aurore de sa carrière. La CP : p. 235, 453, 662-666.
8. **Berceuse campesina** Musique d'Alejandro García Caturla. Une des pièces de la première partie du programme du projet de spectacle de Vera. La CP : p. 500, 509, 572.
9. **Biches (Les)** [*Corzas (Las)*], 1924, Th. de Monte-Carlo, chor. B. Nijinska, mus. F. Poulenc, déc. & cost. M. Laurencin. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev. Ballet en 1 acte. Sans intrigue, le ballet réunit dans un salon, autour d'un canapé, des jeunes femmes sophistiquées et trois jeunes gens à l'allure sportive, qui se livrent à un marivaudage élégant et subtil. Diaghilev avait le projet de créer une sorte de *Sylphides* des temps modernes, avec une vision moderne des femmes assumant leur sexualité. A la création, le rôle-titre de la garçonne ("le groom") fut dansé par Vera Nemtchinova (1899-1984), est particulièrement remarquée, ainsi que le personnage dansé par Nijinska (l'hôtesse, la maîtresse de maison). Nemtchinova a également fait partie des troupes du colonel de Basil, puis enseigne dans la tradition de l'école Russe à New York à partir de 1947. Carpentier fait danser Vera dans le même rôle, reprenant dans un clin d'oeil les mêmes détails : "Y fui [...] coqueta, retozona y ambigua, vestida por Marie Laurencin, en *Las corzas* de Poulenc, donde obtuve aplausos más largos que de costumbre después de haber perfilado bastante bien - lo digo con profesional orgullo - el lindo *Adagietto*". La CP : p. 305.
10. **Boléro (Le)** [*Bolero (El)*], 1928, Opéra de Paris, chor. B. Nijinska, mus. M. Ravel, déc. & cost. A. Benois. Production de la compagnie d'Ida Rubinstein qui voulait monter un ballet espagnol et passe commande à Ravel. Ballet en un acte : dans la faible lumière d'un bouge espagnol, sur une grande table, une danse gitane. Sa beauté et la sensualité de ses mouvements fascinent les hommes assis autour de la table. Ils se lèvent peu à peu, tandis que d'autres arrivent. Leur extase se transforme en violence, et ils sortent leurs couteaux pour se battre, finissant par hisser la danseuse à bout de bras. Les décors et costumes sont évoquent des personnages à la Goya. Le public, saisi par l'intensité de l'œuvre, lui fait un triomphe. Béjart en règlera une version mémorable en janvier 1961 par le *Ballet du XXe s.* Dans La CP, Olga mentionne ce ballet comme exemple de partitions célèbres suscitées par Ida Rubinstein. La CP : p. 518.
11. **Buffon (Le)**, [Bufón (El)], Personnage de *La Belle au bois dormant* (voir ce ballet), nommé Catalabutte, qui sert de maître de cérémonie à la cour des Rois (parents de la princesse Aurore). Dans La CP, il figure parmi les personnages énumérés par Vera lorsqu'elle mentionne les costumes utilisés dans la version londonienne des Ballets Russes de Diaghilev et vendus aux enchères comme tous les accessoires de la production. La CP : p. 666.
12. **Boutique fantasque (La)**, 1919, Th. Alhambra de Londres, chor. L. Massine, mus. Rossini et

Respighi, déc. & cost. A. Derain. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev. Ballet en un acte. A Nice en 1865, un fabricant d'automates présente à des touristes ses nouveautés : danseurs de tarentelle, cosaques, caniches, snob, cartes de jeu, marchand de melons, un couple de danseurs de cancan, achetés chacun par deux familles, l'une américaine, l'autre russe. Ne voulant pas être séparés, les deux danseurs s'enfuient pendant la nuit. Les deux familles, furieuses, saccagent la boutique, et sont chassées par les poupées qui veulent rester avec le boutiquier. Vera y interprète peut-être une des poupées du boutiquier ou bien un des caniches, ou plus vraisemblablement le "cancan" : "Y fui [...] señora de polisón e impertinentes en *La boutique fantasque* [...]" (La CP, p. 305). En effet, dans la reprise de 1921 puis en oct. 1925, c'est Vera Nemtchinova qui danse le cancan final (rôle habituel de Lydia Lopoukhova). La CP : p. 305.

13. **Carnaval (Le)**, 1910, Palais Pavlov, Saint-Petersbourg, chor. M. Fokine, liv. M. Fokine et L. Bakst, mus. R. Schumann, déc. & cost. L. Bakst. Ballet-pantomime en un acte, créé en mars 1910 et repris la même année par les *Ballets Russes* de Diaghilev, avec **Vera Fokina** dans le personnage de Chiarina et T. Karsavina en Colombine. Dans ce ballet sans intrigue, les personnages traditionnels de la commedia dell'arte sont transportés dans le romantisme viennois: Arlequin, Colombine, Chiarina, Estrella, Papillon, Pierrot, Pantalón, Florestan. Une série d'épisodes galants les met en scène tour à tour, sous l'oeil mélancolique de Pierrot, dans une atmosphère légère et sentimentale teintée d'un humour satirique. Vera incarne comme Vera Fokina le personnage de Chiarina (qui forme un couple de rêveurs avec le personnage Eusèbe, par opposition au couple impétueux Florestan-Estrella). On notera, par ailleurs, que Vera Trefilova y fait aussi ses débuts parisiens en 1922. Dans le roman, Vera décide ensuite de remonter le ballet pour son école de La Havane. La CP : p. 305, 379, 403, 415, 426, 435, 438.
14. **Casse-Noisette** [*Cascanueces*], 1892 au Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, chor. L. Ivanov et M. Petipa, liv. M. Petipa, mus. P.I. Tchaïkovski, déc. K. Ivanov et M. Botcharov, cost. I. Vsevolovski. Ballet de Petipa basé sur *L'Histoire d'un casse-noisette* d'Alexandre Dumas, lui-même inspiré d'un conte d'E. T. A. Hoffmann, *Casse-Noisette et le Roi des Rats* (1816). A la veillée de Noël, Marie se voit offrir pas son parrain Drosselmeier un casse-noisette que son frère brise le soir-même. Après la fête, Clara soigne son jouet, auprès duquel elle s'endort. A minuit, les jouets s'animent: à la tête des soldats de plomb, Casse-Noisette, défenseur des jouets contre les rats, triomphe avec Clara contre le roi des Rats. Devenu prince charmant, il l'emmène au royaume de Confiturebourg où s'enchaînent une suite de variations cosmopolites (danse espagnole, arabe, chinoise, russe, "Valse des Fleurs"...), qui culmine avec la "danse de la Fée Dragée" (pas de deux entre la Fée Dragée et le Prince Orgeat ou Bienfaisant), où est utilisé pour la première fois l'instrument "célesta" au son cristallin. Le monde enchanté et magique de *Casse-Noisette* est une des références de Vera qui associe l'univers des contes de fées de son enfance à celui des ballets. La *Suite de Casse-Noisette* est souvent mentionnée dans le roman, partie la plus célèbre du ballet où défilent une multitude de personnages exotiques, notamment comme spectacle de fin d'année de l'école de danse de Vera, s'y prêtant très bien pour donner un petit rôle à chacune des élèves. La version abrégée de Pavlova est aussi connue sous le titre de *Flocons de Neige*, où la Fée Dragée devient la "Fée de la Neige". La CP : p. 252, 431, 445, 499, 663.
15. **Chat botté (Le)** [Gato con Botas (El)]. Il apparaît dans le cortège final de personnages de contes de fées de Perrault, au cours du mariage d'Aurore et du Prince Désiré dans la *Belle au bois dormant* (voir ce ballet). Il danse un duo avec la Chatte Blanche. La CP : p. 666.
16. **Chatte (La)** [*Gata (La)*], 1927, Opéra de Monte Carlo, chor. G. Balanchine, mus. H. Sauguet, déc. & cost. N. Gabo et A. Pevsner. Production des Ballets Russes de Diaghilev, autre paradigme du constructivisme en danse avec le *Pas d'acier* (voir ce ballet). On en trouve aussi une mention dans la chronique de Carpentier « Homenaje a Pevsner », in *Letra y solfa 3. Artes visuales, op. cit.*, p. 191 (Antonio Pevsner et son frère N. Gabo créèrent les décors constructivistes de *La Chatte*). Le ballet est cité dans La CP à travers le souvenir d'Olga de la fabuleuse Alicia Nikitina qui créa le rôle-titre. La CP : p. 517.
17. **Choreartium**, 1933, Théâtre Alhambra de Londres, chor. L. Massine, mus. *Ive symphonie* de J. Brahms, déc. Terechkovitch et Lourie. Production des *Ballets Russes de Monte Carlo* dirigés par Blum et le Colonel de Basil. Chorégraphie de Massine composée sans argument, considéré comme son premier "ballet abstrait", mais qui est en réalité son second "ballet symphonique" après les *Présages* (voir ce ballet). Massine confia dans ses Mémoires (*My life in ballet*) avoir composé la chorégraphie en fonction de l'instrumentation du morceau: les femmes pour souligner la délicatesse des phrases musicales, les hommes pour renforcer les passages plus lourds et puissants. Dans La CP, Vera interprète probablement le rôle central féminin de la seconde partie du ballet, qui avait été confié dans la réalité à la danseuse

atypique Nina Verchinina, un des modèles de l'héroïne Vera (selon GARSH, *Diccionario del ballet y la danza*). La CP : p. 311.

18. **Concurrence (La)**, 1932, chor. G. Balanchine, mus. G. Auric. Production des *Ballets Russes de Monte Carlo* dirigés par Blum et le Colonel de Basil. L'argument de ce ballet de caractère, où le mime est omniprésent, est construit autour de la rivalité de deux tailleurs dont les vitrines se font face sur la place d'une ville. Un "ballet" burlesque, voire grotesque, de clients défile sur la place pour faire étalage des nouvelles créations et épater le concurrent. Vera interprète à l'évidence le rôle central féminin de "La Jeune fille" qui, dans la réalité, avait été interprété à la création par la toute jeune Tamara Toumanova, à l'âge de treize ans à peine, et rejointe dans la scène de la "compétition des fouettés" par ses deux camarades Irina Baronova et Tatiana Riabouchinska, vite surnommées toutes trois les "Baby Ballerinas" de Balanchine. La CP : p. 506.
19. **Coppélia [Coppelia]**, 1870, Op. de Paris, repris par M. Petipa en 1884 (version connue aujourd'hui), chor. A. Saint-Léon, liv. Ch. Nuitter, mus. L. Delibes, déc. C. Cambon, cost. Albert. Ballet classique, dont la chorégraphie originale est d'A. Saint-Léon, est refondue en une nouvelle version par M. Petipa en 1884, forme célèbre sous laquelle le ballet est connu aujourd'hui. Frantz est fasciné par la silhouette de Coppélia aperçue derrière la fenêtre de l'atelier de Coppélius. Sa fiancée Swanilda, jalouse, s'introduit chez le savant en son absence. Elle découvre que sa rivale n'est qu'un automate dont elle prend la place au retour du vieillard. Frantz pénètre par la fenêtre, Coppélius le surprend, le drogue et tente d'insuffler son âme en sa poupée qui semble s'animer. La supercherie est mise au jour quand la jeune fille, inquiète de voir Frantz évanoui, appelle les villageois au secours. Une fête célèbre le mariage des amoureux. Les gestes mécaniques de l'automate Coppélia finissent par être un exemple de l'aspect figé du Ballet classique englué dans la tradition : impression qu'en a Vera lors d'un spectacle de la compagnie de Pavlova, où une de ses danseuses interprète *La Poupée Valsante* (voir ce titre), sur le même thème. Dans La CP, Vera espère aussi monter une version du ballet, idéal par son univers enfantin pour son école de La Havane. La CP : p. 249, 431.
20. **Cotillon (Le) [Cotillon (El)]**, 1932, th. de Monte Carlo, chor. G. Balanchine, liv. B. Kochno, mus. Chabrier, déc. & cost. C. Bérard. Production des *Ballets Russes de Monte Carlo*. Ballet "d'atmosphère" sans réelle action dramatique, il évoque le déroulement d'un bal en une suite de séquences, présentées à la manière d'un cotillon (farandole). Léger et ironique, le climat se teinte pourtant d'une note désenchantée : une ombre de langueur et de mélancolie plane sur la gaîté exacerbée de l'instant. Faisant la part belle à la danse féminine, la chorégraphie exploite et révèle la précocité technique de Tamara Toumanova, alors âgée de treize ans, qui exécute avec une innocente facilité une série de tours et de grandes pirouettes des plus stupéfiantes. Une autre danseuse participe à la création, une certaine **V. Blinova**, en réalité une Valentina que Carpentier a peut-être prise pour une Vera. En effet, dans le roman, Vera affirme danser un rôle aux côtés de Tamara Toumanova dans cette chorégraphie, se substituant à Blinova, donc... La CP : p. 506.
21. **Cubana (La)**, 1915 ou 1923?, chor. A. Mercé (la Argentina), mus. Albéniz. La musique est l'œuvre pour piano "Cuba" d'Albéniz (une rumba), une des huit parties de sa *Suite española* op. 47 (1886). Un bref historique de la carrière de La Argentina se trouve exposé au Museo de la Danza de La Havane, où il est indiqué qu'un ballet intitulé *La rumba* fut créé par la danseuse en 1915, sans qu'on puisse assurer qu'il s'agit bien du même, mais c'est très probable. Elle ne le dansera à Cuba, lors de sa première tournée dans l'île, qu'en 1917. En 1923, Mercé crée *Rumba cubana* à la Comédie des Champs-Élysées de Paris (une seconde version?). Enfin, en 1936, lors de sa dernière tournée à Cuba au Teatro Auditorium, La Argentina danse ce très court ballet (quelques minutes) intitulé *Cuba*. Sa robe originale et ses chaussures sont conservés au Museo de la Danza de La Havane. Carpentier replace cette danse dans le programme de l'Opéra de Paris dont la date n'est pas précisée: il peut s'agir d'une représentation de 1932 où Mercé dansa effectivement *Cuba. Rumba de Albéniz* (une photographie de la danseuse dans ce rôle sur la scène parisienne est conservée au Museo de la Danza de La Havane), soit de 1936 (une des dernières représentations parisiennes de La Argentina avant de s'éteindre à la fin de l'été suivant), détail vraisemblable bien que non vérifié (nous n'avons pas trouvé la liste complète des "trente-deux danses" qu'exécuta La Argentina sur la scène du Palais Garnier en mai 1936 ; source: MANSO Carlos, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, p. 415). Toutefois, Vera indique bien dans La CP que La Argentina a fait une tournée à Cuba (p. 679) : il peut s'agir d'une récente ou d'une plus ancienne (1917, 1920 ou 1936). Une description émue, dans le roman, est faite de ce ballet par la spectatrice Vera (La CP, p. 678). Cette œuvre, pont entre le folklore espagnol et le cubain, aura un rôle fondamental pour le projet du *Sacre* de Vera. La CP : p. 678.

22. **Cygne Noir (Le)** [Cisne Negro (El)]. Personnage du *Lac des Cygnes* (voir ce ballet), représentant le cygne maléfique d'Odile se faisant passer pour Odette. Ce personnage est souvent cité dans la liste des rôles-types du ballet romantique qui représentent la tradition classique et son esthétique particulière (pointes, tutus, physionomie de la danseuse...), aux côtés de Giselle, la Sylphide ou la Fille-mal-gardée. La CP : p. 231, 674.
23. **Danse Macabre (La)** [*Danza Macabra (La)*], 1920, chor. M. Wigman, mus. C. Saint-Saëns (poème symphonique). D'autres versions sont créées ensuite par Alexandre Sakharoff (1926), et par Adolph Bolm, dans le premier film dansé synchronisé avec la musique (réalisation Dudley Murphy). L'allusion qu'y fait Anna Pavlova dans La CP, au milieu d'une critique d'Isadora Duncan, pointe probablement les Sakharoff, qui font partie de la même famille de danseurs libres. La CP : p. 252.
24. **Danses polovtsiennes (Les)**, 1909, Th. Du Châtelet, Paris, chor. M. Fokine, mus. Borodine, déc. & cost. N. Roerich. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev. Ballet en un acte. Il s'agit d'un acte de l'opéra *Le Prince Igor* (1890) de Borodine, dont les parties dansées avaient été chorégraphiées initialement par L. Ivanov. Dans le camp des Polovtsiens, le Khan Kontchak, ému de la détresse du Prince Igor (Sviatoslavitch) qu'il retient prisonnier, lui offre en divertissement les danses de ses guerriers, de ses esclaves, et des jeunes filles et garçons polovtsiens. Le Chef des Guerriers est dansé à la création par Adolphe Bolm. Le décor de fond de scène (tableaux de Roerich), représente les yourtes des Polovtsiens plantées pour le camp: c'est ce qu'évoque Vera pour caractériser ce rôle. L'héroïne interprète une des jeunes filles polovtsiennes, tout comme Vera Karalli dans la réalité en 1920, ou bien Vera Nelidova bien plus tard, en 1939, dans la reprise par le Covent Garden Russian Ballet du Colonel de Basil. La CP : p. 305.
25. **Danza de los ñáñigos**, musique d'Ernesto Lecuona. Vera crée un ballet éponyme sur la musique pour piano de Lecuona (voir Annexe Musique). C'est une des pièces de la première partie du programme du projet de spectacle de Vera. La CP : p. 500.
26. **Danzas breves**, musique de Saumell. Carpentier s'inspire probablement d'un ballet du chorégraphe cubain Ramiro Guerra, qui créa une chorégraphie précisément sur cette musique, les *Contradanzas* de Saumell pour piano (voir Annexe Musique). C'est une des pièces de la première partie du programme du projet de spectacle de Vera. La CP : p. 500.
27. **Désiré (Le Prince)** [Deseado (El Príncipe)]. Personnage du Prince qui réveille Aurore d'un baiser dans *la Belle au bois dormant* (voir ce ballet). La CP : p. 666.
28. **Dieux mendiants (Les) [ou The Gods-go a Begging]** 1928, Londres, chor. G. Balanchine, liv. Sobeka, mus. G.F. Haendel arrangée par Sir T. Beacham, déc. L. Bakst, cost. J. Gris. Production des *Ballets russes* de Diaghilev. Titre original anglais : *The Gods go a-Begging*. L'argument est une Pastorale qui se résume ainsi: dans une fête champêtre où dansent des seigneurs, un berger survient. Il est invité à se joindre à la danse, mais repère une humble bergère qui, ayant préparé le banquet des seigneurs, se cache. Le berger la rejoint et les seigneurs observent avec indignation cet entretien amoureux. A la fin du ballet, les deux miséreux, enlevant leurs haillons, apparaissent comme deux divinités descendues sur terre. Vera joue probablement, dans le couple central, le rôle de la "Bergère". La CP : p. 506.
29. **Don Quichotte**, 1869, Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg, chor. M. Petipa, mus. L. Minkus. Tiré du roman éponyme de Cervantès, le ballet en modifie assez considérablement le propos pour se transformer en prétexte à des mises en scène fastueuses et pittoresques où règne l'exotisme espagnol. La délivrance des galériens, le combat contre les moulins à vent, la fête villageoise et l'intrusion dans une représentation théâtrale (du Retable de Maître Pierre) sont des épisodes conservés. Outre les deux héros Don Quichotte et Sancho Panza, on rencontre la coquette Dulcinée ainsi que Kitri et Basile, dont les amours deviennent le centre de l'intrigue. Dans La CP, le ballet est cité comme une des musiques simples à faire danser aux jeunes élèves, puis comme l'archétype du "ballet espagnol" dont Massine a voulu s'écarter avec son *Tricorne*. La CP : p. 368, 677.
30. **Fée aux Diamants (La)** [Hada de los Diamantes, El]. Personnage qui apparaît à l'acte III dans un *Pas de quatre* au cours du mariage d'Aurore et du Prince Désiré dans *la Belle au bois dormant* (voir ce ballet). Elle est accompagnée de la fée de l'Or fin, de l'Argent, et des Saphirs. La CP : p. 666.
31. **Fée Carabosse (La)** [Hada Carabosse, El]. Personnage de la fée maléfique dans *la Belle au bois dormant* (voir ce ballet), qui promet la mort d'Aurore, piquée par une quenouille, pour se venger de n'avoir pas été invitée à son baptême. La CP : p. 666.
32. **Fée Dragée (La)** [Hada Almendrina, El] Personnage du ballet *Casse-Noisette*. (voir ce ballet), au

Ille acte, qui accueille la petite Clara (l'héroïne) et Casse-Noisette au Royaume des Douceurs (Confiturembourg). Elle organise un grand divertissement chorégraphique en leur honneur : le chocolat (danse espagnole), le café (danse arabe), le thé (danse chinoise) ainsi que des polichinelles et des mirlitons. Le ballet s'achève, avant le réveil de Clara, par la grande "valse des fleurs", suivie du fameux pas de deux de la Fée Dragée avec le Prince Orgeat. Dans La CP, cette dernière danse est celle que mentionne Anna Pavlova, comme exemple de "choses simples" qu'il convient de donner à danser aux enfants. La CP : p. 252.

33. **Femmes de bonne humeur (Les)** [*Mujeres de buen humor (Las)*], 1917, Teatro Constanzi (Rome) puis Th. du Châtelet (Paris), chor. L. Massine, liv. de V. Tomasini d'après la comédie de Goldoni, mus. D. Scarlatti arrangée par V. Tomasini, déc. & cost. L. Bakst. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev. Divertissement d'après les personnages de la *Comedia dell'Arte* de Goldoni, située au XVIII^e siècle à Venise, le critique Levinson (cité par S. Lifar) écrit à ce sujet : "L'inspiration de ce ballet comique est si adroite, l'exécution en est si homogène, si libre de toute contrainte, le tout est si bien composé que je m'abandonne à la douceur de vivre de cette exquise heure d'oubli. [...] Les artistes sont heureux de danser, [...] ils s'amusez autant que nous." Vera semble en effet partager ce plaisir d'interprétation : "Y fui [...] cortesana más que veneciana, goldoniana, scarlattiana, en *Las mujeres de buen humor* [...]" (La CP, p. 305). Il s'agit probablement du personnage de Felicita, originellement dansé par Olga Khokhlova puis par Lopoukhova (qui laissa le rôle de la servante Mariuccia), ou bien d'une courtisane, dansé par Vera Nelidova avec le Covent Garden Russian ballet en 1938. La CP : p. 305.
34. **Fille mal gardée (La)**, 1789 par J. Dauberval sous le titre "*Ballet de la paille ou Il n'y a qu'un pas du mal au bien*", au Grand Théâtre de Bordeaux, repris par Ph. Taglioni en 1864, par Petipa et L. Ivanov en 1885. Chor. initiale J. Dauberval, mus. Anonyme. Versions de Taglioni et Petipa-Ivanov : mus. L.P. Hertel. Ballet pantomime. Pendant les moissons, une espiègle fermière, Lison, déjoue sans cesse la surveillance de sa mère (qui la destine au fils d'un voisin) pour rejoindre le jeune paysan, Colas, dont elle est éprise. Toutes les précautions de la mère sont inutiles et, après avoir surpris les deux amants qu'elle a enfermés ensemble par mégarde, elle les marie dans la joie générale. Ce personnage est souvent cité dans la liste des rôles-types du ballet romantique qui représentent la tradition classique et son esthétique particulière (pointes, tutus, physionomie de la danseuse...), aux côtés des personnages de Giselle, la Sylphide ou le Cygne Noir. La CP : p. 231, 367, 674.
35. **Fils prodigue (Le)**, 1929, Th. Sarah Bernhardt, Paris, chor. G. Balanchine, mus. S. Prokofiev, déc. & cost. Georges Rouault. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev. Scènes en 3 tableaux de Boris Kochno. Ballet inspiré de la parabole de l'Evangile selon Saint-Luc (15, 11-32), dont les épisodes originels sont les suivants: un père voit le cadet de ses deux fils lui demander sa part d'héritage. Il accepte et le fils part dans un pays lointain, où il dilapide son bien. Réduit à la famine, il rentre et demande pardon à son père. Celui-ci l'accueille avec joie, ordonne qu'on le vête richement et qu'on tue le veau gras en son honneur. Le frère aîné s'indigne de ce traitement que lui, resté fidèle, n'a jamais connu. "Tu as toujours été auprès de moi, explique le père, tandis que lui était mort et il est revenu à la vie." Balanchine omet quelques détails pour plus de théâtralité (pas de frère, pas de veau d'or final): la pièce s'arrête sur une magnifique "Pieta" rassemblant père et fils repentant. Dernière œuvre produite par Diaghilev avant sa mort, ce ballet narratif s'inscrit dans une veine expressionniste que Balanchine n'exploitera plus guère par la suite. Pendant le banquet-orgie du milieu, une fille de joie (la "Sirène") évolue au milieu d'une bande d'Egyptiens. Les variations de cette courtisane tranchent par leur érotisme hiératique avec la danse masculine puissante et violente. C'est le rôle qu'interprète donc Vera (dansé dans la réalité par Felia Doubrovskia à la création de 1929). La CP : p. 305, 376.
36. **Friska** "*Friska de la Rapsodia Húngara, N°2*", mus. *Rhapsodie hongroise n°2* de Liszt. Ballet du répertoire de la compagnie d'Anna Pavlova, selon Vera. Aucune information trouvée. La CP : p. 249.
37. **Gaîté parisienne**, 1938, Th. De Monte Carlo, chor. L. Massine, liv. mus. J. Offenbach (orchestrée par M. Rosenthal), déc. E. de Beaumont, cost. Winterhalter. Production des *Ballets Russes de Monte Carlo*. Ballet en un acte, libre transposition de l'opérette *La vie parisienne* (1866) d'Offenbach. Cette œuvre met en scène, à la terrasse d'un café, la société mélangée attirée par la vie de fête parisienne du second Empire. Dans un déferlement de gaîté se succèdent les tendres duos et les danses générales dont le clou est le numéro de "cancan". Vera y interprète peut-être le rôle de "la Gantière", ou bien une des solistes du cancan final. La CP : p. 305.
38. **Gavotte-Mignonne ou Gavotte-Pavlova**, [*Gavotte-Mignone, Gavota de Miñón (La)*], 1914, chor. I. Clustine, mus. Jacoby orchestrée par Schmidt. Cette *Gavotte-Pavlova*, dansée avec

- Clustine sur une chorégraphie de ce dernier, était une danse de salon exécutée sur scène sur la musique pour piano de Jacoby, orchestrée par Schmidt. Elle est distincte de la *Gavotte-Directoire* (1913), pièce phare du répertoire de Pavlova qui devint aussi populaire que la *Mort du Cygne* (Cf. *Encyclopedia of Dance, op. cit.*, "Anna Pavlova"), sur la musique de Paul Lincke (*Glühwürmchen Idyll*, tirée de l'opérette *Lysistrata*, 1902). Carpentier fait sans doute un amalgame entre la Gavotte extraite de l'opéra *Mignon*, d'Ambroise Thomas (1866), et ce ballet *Gavotte*, à moins que la musique de Jacoby en soit inspirée. La CP : p. 252, 368.
39. **Giselle**, 1841, Op. de Paris (sous le nom originel de *Giselle ou les Wilis*), chor. J. Perrot et J. Coralli, liv. Th. Gautier et J. Saint-Georges, mus. A. Adam, déc. P. Ciceri, cost. P. Lormier. Ballet pantomime, devenu l'archétype du ballet romantique. Paysanne courtisée par un prince, Albert (ou Albrecht), déjà fiancé à Bathilde, Giselle en perd la raison et meurt. Elle est métamorphosée en wili (*voir ce nom*), créature ailée et immatérielle sous l'emprise de la reine Myrtha, qui conduit ses wilis à traquer les hommes pour s'en venger : leur première victime est Hilarion (garde-chasse amoureux de Giselle), puis vient Albrecht, sauvé par Giselle et la force de son amour. Dans la CP, Vera sont utilisés l'imaginaire et l'esthétique de l'univers des Wilis à des fins semblables à la *Sylphide* (*voir ce ballet*). Le rôle-titre est également cité par Vera comme exemple des grands rôles dont rêvent les jeunes élèves de Madame Christine, à Saint-Petersbourg. La CP : p. 231, 274, 367, 674, 679.
40. **Goyescas** [*Goyescas*], 1916, Maxime Elliot's Theatre (New York), chor. la Argentina, mus. E. Granados. La Argentina (Antonia Mercé, voir ce nom), qui venait de créer sa propre compagnie, obtint un grand succès à New York (Maxime Elliot's Theatre) avec une chorégraphie sur la musique pour piano *Goyescas* d'Enrique Granados en 1916. Le compositeur espagnol se trouvait également dans la capitale américaine pour y étrenner *Goyescas* dans sa version opéra au Metropolitan, juste avant de périr en mer pendant son retour en Europe. Dans La CP, Vera assiste à Paris à la partie chorégraphiée par La Argentina de la tonadilla "*Tripili-trápala*" intégrée par Granados à sa partition. Carpentier cite également plus loin *La maja y el ruiseñor* (voir ce ballet) tiré de *Goyescas*, que La Argentina danse devant Vera à l'Opéra de Paris, en 1936. Notons qu'une autre danseuse, La Argentinita (Encarnación López), un peu plus jeune (1895-1945) d'où son surnom, créa avec F. García Lorca le *Ballet de Madrid* et des œuvres sur des thèmes folkloriques et sur des compositions de M. de Falla, M. Ravel et E. Granados, notamment ses *Goyescas*, vers 1940. La CP : p. 265.
41. **Huitième symphonie (La) (ou Rondino?)** [*Octava Sinfonía (La)* de Beethoven], 1916 (Etats-Unis) puis 1920, Théâtre Royal de Londres, chor. et cost. Pavlova, mus. Beethoven, op. 96?, Outre les deux musiques que Beethoven compose pour le ballet (*Ritterballet* (1791) et *les Créatures de Prométhée* (1801)), nombre des œuvres de Beethoven ont inspiré les chorégraphes, surtout au XXe siècle, notamment ses symphonies et ses sonates. On connaît notamment *La VIIe symphonie* d'Isadora Duncan (1904), surnommée "apothéose de la danse" par R. Wagner, puis celle, célèbre également, de Massine, créée en 1938 par les *Ballets de Monte-Carlo* sur la même musique de Beethoven. Viennent ensuite les œuvres de F. Lopoukhov sur la *IVe symphonie de Beethoven*, d'Irma Duncan et de M. Béjart sur la *IXe symphonie*... Nous n'avons retrouvé cependant aucun antécédent historique de ballet composé sur la *VIIIe symphonie*, que Vera veut utiliser pour une nouvelle chorégraphie à la Havane : "Y soñaba ya con la *Octava Sinfonía* - tan riente y fresca: remanso entre dos raudales - de Beethoven..." (La CP, p. 431). Peut-être Carpentier, voulant insérer à nouveau une filiation avec Massine et les Ballets Russes, a-t-il confondu avec la VIIe... La CP : p. 431.
42. **Icare**, 1935, Opéra de Paris, chor. S. Lifar, mus. A. Honneger, déc. & cost. P. Larthe. Avec Serge Lifar dans le rôle d'Icare. Dans ce ballet, le vol est d'abord traduit par les mouvements des bras et les sauts, puis par diverses attitudes des personnages restés sur scène lorsque Icare disparaît aux yeux du public (têtes levées vers le haut). A côté du saut de Nijinsky dans le *Spectre de la rose* (voir ce ballet), les sauts de Lifar dans *Icare* reste la référence pour Vera. La CP : p. 396.
43. **Ionisation** [*Ionización*], musique d'Edgar Varèse. (voir Annexe Musique). C'est une des pièces de la première partie du programme du projet de spectacle de Vera. La CP : p. 500, 538, 572.
44. **Jeux d'enfants** [*Juegos de niños*], 1932, chor. L. Massine, mus. G. Bizet (orchestration de sa Suite pour piano à quatre mains, 1871), déc. & cost. Joan Miró. Production des *Ballets Russes de Monte Carlo* dirigés par Blum et le Colonel de Basil. Ballet en un acte, il s'appuie sur l'histoire d'une petite fille réveillée en pleine nuit par le bruit que font ses jouets, animés soudainement par un esprit magique. Elle danse avec eux toute la nuit jusqu'au petit matin, où ils retrouvent leur état inerte. Vera danse probablement le rôle de la "Petite Fille"

tourmentée par ses jouets, qui fut créé dans la réalité par une des "Baby ballerinas" de Georges Balanchine, Tatiana Riabouchinska. La CP : p. 307.

45. **Joan de Zarissa** [*Juan de Zariza*], 1942, Opéra de Paris, chor. S. Lifar, liv. & mus. W. Egk, déc. Y. Brayer. S'inspirant d'une légende bourguignonne du XV^e siècle qui préfigure celle de Don Juan, Egk met également en musique des poèmes de Charles d'Orléans pour lier les épisodes. D'amour en amour, Joan sème la mort sur ses pas. Pour conquérir la Plus Belle, une captive orientale, il tue par ruse le Chevalier noir qui l'aime. Il séduit ensuite Isabeau dont il tue le mari, le Duc de fer, puis l'abandonne pour la jeune comédienne Florence qu'il joue aux dés avec le Bouffon : elle en meurt. Dans La CP, Olga assiste à la première de ce ballet à Paris, durant l'occupation. La CP : p. 518.
46. **Kostcheï** [*Katscheï ou Kachtcheï*]. Personnage du sorcier maléfique dans l'*Oiseau de Feu* (voir ce ballet). La CP : p. 304, 486.
47. **Lac des cygnes (Le)** [*Lago de los cisnes (Los)*], 1877 par Reisinger, mais forme de référence en janvier 1895, Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, chor. M. Petipa et L. Ivanov, mus. P.I. Tchaïkovski avec arrangements de R. Drigo, déc. M. Botcharov, cost. H. Levogt. Le prince allemand Siegfried est pressé par sa mère de choisir une fiancée. Parti à la chasse, il rencontre Odette, princesse transformée en cygne blanc par un génie maléfisant, Rohtbart. Elle et ses compagnes retrouvent leur forme humaine pendant la nuit. L'enchantement ne sera rompu que lorsque Odette sera aimée sans être trahie. Épris d'elle, Siegfried fait le serment d'être son sauveur. Lors d'un bal où sont convoquées des fiancées du monde entier, croyant reconnaître Odette sous les traits déguisés d'Odile, fille de Rohtbart, Siegfried trompé jure de l'épouser. Ce faisant, il condamne Odette, désespérée, qui se jette dans le lac. Siegfried se poignarde, mais ils se retrouvent tous deux au "royaume des ondes" pour une heureuse vie éternelle (apothéose). Paradigme du ballet romantique, Vera y fait référence lorsqu'elle évoque la pâleur requise pour les ballerines classiques (voir *les Sylphides*). La CP : p. 274, 500.
48. **Maja y el Ruiseñor (La)**, 1916, mus. E. Granados. Tiré de *Goyescas* de Granados (voir ce titre), probablement dans sa version originelle pour piano, la version chorégraphique citée est attribuée à Antonia Mercé, la Argentina. Carpentier replace cette danse dans le programme de l'Opéra de Paris de 1936 (voir aussi le ballet *Cubana*), détail vraisemblable bien que non vérifié (nous n'avons pas trouvé la liste complète des "trente-deux danses" qu'exécuta La Argentina sur la scène du Palais Garnier en mai 1936 (source: MANSO Carlos, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, p. 415). En l'absence d'autres éléments, nous renvoyons à l'œuvre *Goyescas* (voir ce ballet). La CP : p. 678.
49. **Mariage d'Aurore (Le)** [*Bodas de Aurora (Las)*], 1922, Opéra de Paris, Version de *la Belle au bois dormant* (voir ce ballet) reprise par les Ballets russes de Diaghilev à l'Opéra de Paris en 1922, dans une version courte qui reprend surtout le troisième acte du ballet original. La CP : p. 673.
50. **Martyre de Saint-Sébastien (Le)** [*Martirio de San Sebastián (El)*], 1911, Th. du Châtelet, Paris, chor. M. Fokine, mus. Cantate-opéra de G. d'Annunzio et C. Debussy, déc. & cost. L. Bakst. Production de la compagnie d'Ida Rubinstein, avec cette danseuse dans le rôle de Saint-Sébastien. Fastueux spectacle qui fut un demi-échec, mais qui reste une référence comme expérience de théâtre total. Dans La CP, Olga mentionne ce ballet comme exemple de partitions célèbres suscitées par Ida Rubinstein. La CP : p. 518.
51. **Menuet** [*Minuet* de Boccherini], Ballet du répertoire de la compagnie d'Anna Pavlova, selon Vera. On a trouvé divers *Menuets* (*minuet* en anglais) dans son répertoire officiel, dont un de Mozart (1914), un autre de Marinuzzi (1918) ou encore de Massenet (1920), (cf. Lazzarini, *Pavlova: Repertoire of a Legend*, pp. 217-221), mais pas de Boccherini, qui est néanmoins très vraisemblable. La CP : p. 249.
52. **Meunier (Le)** [Molinero (El)]. Personnage du *Tricorne* (voir ce ballet). La CP : p. 676.
53. **Mort du cygne (La)**, 1905, puis 1907, Théâtre du Cercle de la Noblesse de Saint-Pétersbourg, chor. M. Fokine, mus. C. Saint-Saëns (extrait pour harpe et violoncelle du "*Carnaval des animaux*" de 1886). Un cygne vit ses derniers instants, et finit par s'abandonner à la mort. D'une durée de seulement trois minutes, ce célèbre solo est immortalisé dès sa création par Anna Pavlova, et commenté ainsi par B. Nijinska dans ses *Mémoires* : "22 déc. 1907 : tombant de fièvre, Vaslav Nijinski ne peut assurer le *pas-de-deux* du *Lac des Cygnes* qu'il devait danser avec Anna Pavlova au Théâtre Marie de Saint-Pétersbourg. La ballerine doit se produire seule. "Le lendemain, Vaslav se sentit soulagé, et même heureux, que sa maladie ait permis au Cygne de Fokine d'être donné au Maryinski. Il m'expliqua que ce solo avait été

créé pour Anna Pavlova, deux ans auparavant, à l'occasion d'un gala de charité, mais en privé et sans publicité... Vaslav m'envoya chercher les journaux: tous reconnaissaient que le sommet de la soirée avait été le Cygne, dansé par Anna Pavlova, un chef-d'œuvre signé Fokine"" (source : programme de l'Op. de Paris pour le Gala des Etoiles, oct. 1991). Ce solo d'Anna Pavlova constitue un des points de contact entre les deux personnages Enrique et Vera (qui le voient à quelques mois ou semaines d'intervalle l'un à Cuba, l'autre à Londres). Personnage mélancolique et ici tragique, Fokine invente la gestuelle d'un oiseau mourant, rassemblant ses dernières forces pour tenter encore de s'envoler, ce qu'a exprimé poétiquement S. Mallarmé dans son célèbre *Sonnet en i, dit "du Cygne"* (vers 1885), auquel Carpentier se réfère : "Anna Pávlova, vestida de tules y armiños, estaba ahí, y al punto su cuerpo delgado y sin peso, desplazándose en arqueada y despaciosa trayectoria transfiguró el empalagoso cisne de Saint-Saëns en inefable cisne de Mallarmé." (La CP, p. 249-250). La CP : p. 249-250, 653.

54. *Mozartiana*, 1933, par les Ballets 1933, Savoy Theatre (Londres), chor. G. Balanchine, mus. *Suite pour orchestre* de P.I. Tchaïkovsky, cost. Christian Bérard. La *Suite n°4 Mozartiana* op. 61 de Tchaïkovsky (1887) est en réalité une orchestration de plusieurs compositions pour piano de Mozart. Ce ballet sans réel argument met en scène un couple central au milieu d'un petit corps de ballet, qui donne lieu à l'exposition de numéros classiques tels que le solo de la Ballerine, le solo du Danseur, des menuets (pas de quatre) et l'incontournable Grand pas de deux du ballet classique. Vera, dans la fiction, interprète donc probablement la Ballerine de ce couple amoureux. La CP : p. 311.
55. *Nobilissima visione*, 1938, Covent Garden de Londres, chor. L. Massine, mus. P. Hindemith, déc. P. Tchelitchev. Hindemith, subjugué par les fresques de Giotto dans l'église de Santa Croce de Florence sur la vie de Saint-François d'Assise, suggéra aussitôt à Massine de créer un ballet sur ce thème. C'est la première fois que Massine aborde un thème religieux, et il se montre d'abord sceptique. Finalement, les deux artistes choisirent onze vignettes d'un scénario composé pour eux par François Mauriac, et tentèrent de créer une atmosphère d'exaltation mystique. Hindemith composa une œuvre en trois mouvements (il en tira une Suite en 1939). Elle commence avec Saint-François en profonde méditation, puis présente l'union mystique du Saint avec la Pauvreté. Le tableau suivant montre Saint-François rêvant à trois figures symboliques: l'Obéissance, la Charité, la Pauvreté. L'œuvre se clôt sur une Passacaille, le Cantique du Soleil, où vies terrestre et céleste sont opposées. Le rôle féminin central de ce ballet est celui de la "Pauvreté", probablement incarné par Vera (la danseuse Nini Theilade à la création), à ce qu'on peut déduire de cette description elliptique: "me vestí de cortas túnicas, algo franciscanas aunque no tanto, en la *Nobilissima visione* de Hindemith, bailando lo que se quisiera, saltando lo que había de saltar, perdiéndome en el torbellino de mí misma". La CP : p. 307.
56. *Noces (Les) [Las Bodas, Les Noces]*, 1923, Th. De la Gaîté Lyrique, Paris, chor. B. Nijinska, mus. I. Stravinsky, déc. & cost. N. Gontcharova. Production par les *Ballets Russes* de Diaghilev, reprise en 1936 par les *Ballets Russes* du Colonel de Basil. Ballet en 4 tableaux, "Chez le fiancé", "Chez la fiancée", "Adieux à la maison paternelle", et "le Repas de noces". Sur la musique de Stravinsky (1914-17), voir aussi l'*Annexe Musique*. Nijinska conçoit une œuvre austère qui accentue le côté dramatique de ces noces où le couple de jeunes mariés subit plus qu'il n'agit. Elle fait évoluer les danseuses sur pointes, pieds parallèles, afin de restituer la silhouette allongée des saints des icônes russes et de l'Eglise byzantine. Surtout, en cherchant à faire des danseurs "les voix chorégraphiques" qui résonneraient "en un accord, comme les instruments de l'orchestre, qu'ils viendraient compléter en se mêlant harmoniquement à eux", elle règle toute sa chorégraphie pour des groupes, masculins et féminins, livrant le dernier tableau "à la masse toute entière" du corps de ballet. Les rôles ne sont pas individualisés. La coutume, dont la signification était à la fois sexuelle et religieuse, exigeait que les tresses de la fiancée fussent nouées de rubans rouges et bleus. Une fois célébré le mariage, on les enroulait sur sa tête. Vera interprète l'une des "amies" de la mariée, probablement celle qui exécute une variation soliste dans le ballet (Vera Trefilova fait partie de la distribution en 1926 à Londres). Son ami le Docteur à Baracoa lui raconte pourquoi il n'apprécie pas la danse, après avoir vu *Les Noces*, dont il rejette la musique : "Había visto uno, que mostraba una boda de campesinos rusos, insoportable, "con esa orquesta extraña, de pianos y baterías de cocina." (Él ignoraba que en *Les noces* yo era una de las "amigas" que peinaban las trenzas de la Novia...)" (La CP, p. 628). La CP : p. 376, 628.
57. *Odette – Odile*. Personnage double de la femme-cygne dans *Le Lac des Cygnes* (voir ce ballet). La CP : p. 231, 679.
58. *Oiseau de Feu (L') [Pájaro de fuego (El)]*, 1910, Opéra de Paris, chor. M. Fokine, mus. I. Stravinsky, déc. Golovine, cost. Golovine et L. Bakst. Production des *Ballets Russes* de

Diaghilev, avec à la création T. Karsavina (l'Oiseau), **Vera Fokina** (la Tsarevna), M. Fokine (Ivan), A. Boulgakov (Kostcheï). Reprise en 1926 avec des décors et costumes de N. Gontcharova. Ballet en 2 tableaux. Le tsarévitch Ivan capture l'Oiseau de feu, et le libère en échange d'une de ses plumes. Il pénètre dans le domaine de Kostcheï qui retient prisonnières les princesses, et change en pierres les princes. Il danse avec les jeunes filles et tombe amoureux de la tsarevna. Menacé, il appelle l'Oiseau grâce à la plume. Celui-ci fait danser les démons jusqu'à l'épuisement et montre à Ivan l'oeuf qui contient l'âme de Kostcheï. Ivan le casse, provoquant la destruction du royaume maudit et la libération des prisonniers. Le mariage d'Ivan et de la tsarevna est fêté en apothéose. Ce ballet est le premier où Diaghilev met en œuvre sa conception d'un art total. Il instaure un ballet à l'action concise, de format court rompant avec les grandes œuvres du XIXe siècle. Vera, tel qu'elle décrit son rôle dans ce ballet, a dansé soit le personnage de la Tsarevna, reprenant donc le flambeau de la danseuse Vera Fokina à la création et de Vera Clark-Savina en 1925 (qui danse le rôle avec Massine), soit plus vraisemblablement, à l'instar de Vera Petrova (pour la reprise de 1926), le rôle d'une des douze princesses prisonnières aux côtés de la Tsarevna : "Y fui criatura infernal en los dominios del brujo Katschei del *Pájaro de Fuego*, [...]" (La CP, p. 304-305). La CP : p. 304-305, 486, 548, 674.

59. **Papillons (Les)** [*Mariposas (Las)* de Drigo], 1910?, mus. Rimski-Korsakov & Drigo?, Chopin?. Variation du répertoire de Pavlova. Selon les mémoires du pianiste de Pavlova, W. Hyden (*La Pavlova*, 1931, pp. 13-14), *Les papillons* est un solo de 40 secondes, sur une musique de Rimski-Korsakov (solo de clarinette avec accompagnement de cordes). Un joyau de danse qui était d'un bout à l'autre un brillant pas de bourrée, une des danses les plus exténuantes du répertoire de Pavlova, hormis *La Bacchanale*. "Pavlova entrait, frémissant de tous ses nerfs, dressée sur la pointe des pieds, dansant, semblait-il, avec l'extrémité de ses doigts et de ses cils, pour traduire le vol d'un papillon." Pavlova a aussi dansé *Le papillon*, sur une musique de Minkus, en 1910, avec I. Clustine, *Les Papillons* en 1912 avec Novikov sur une valse de Chopin et la chorégraphie de Fokine, et *Japanese butterfly*, en 1923, sur une musique de Grieg. Il existe enfin un autre ballet *Les Papillons*, chor. M. Fokine, 1913, mus R. Schumann et N. Tcherepnine, dont on ne sait s'il fut un jour interprété par Pavlova. Carpentier parle de la musique de Drigo, qui arrangea peut-être la musique de Rimski-Korsakov ou de Chopin, comme il avait coutume de le faire pour les ballets. La CP : p. 653.
60. **Pas d'acier (Le)** [*Paso de acero*], 1927, Théâtre Sarah Bernhardt (Paris), repris par Lifar en 1948, chor. L. Massine, mus. S. Prokofiev, déc. et cost. Georges Yakoulov. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev, 1927. Après une description de la désagrégation du monde avec ses tares, la glorification de l'univers industriel et du travail représente la Russie moderne. Le 1er tableau se compose d'une suite de scènes de genre dans la ville en révolution, et le second tableau plus homogène se déroule à l'usine. Dans un décor constructiviste composé d'un échafaudage à deux étages et d'éléments mobiles s'opère la fusion de l'homme et de la machine. Les mouvements saccadés des danseurs, d'esthétique angulaire, imitent des mouvements mécaniques, ou se superposent à ceux des machines. La puissance de la musique évocatrice, avec ses harmonies rudes et ses martèlements, et les éclairages violents renforcent l'illusion dans un finale en apothéose. Le public reçoit avec calme cette œuvre "révolutionnaire", et le scandale politique espéré par Diaghilev ne se produit pas. Le ballet est interprété par Vera dans la fiction, qui n'apprécie pas le décor ni la mise en scène constructiviste : "[...] *máquinas como las que hubiese querido evocar Prokofieff en aquel estrepitoso Paso de acero que Diaghilev nos había obligado a bailar, años atrás, atropellando todas las tradiciones de la danza verdadera, en una decoración constructivista que incluía discos de señales ferrocarrileras en movimiento.*". La CP : p. 276.
61. **Pas de deux sur une Etude pour guitare** [*Pas de deux sobre un Estudio para guitarra*], Mus. Heitor Villa-Lobos. Dans La CP, une des pièces de la première partie du programme du projet de spectacle de Vera (un Pas de deux). La CP : p. 500, 509, 572.
62. **Pavillon d'Armide (Le)** [*Pabellón de Armida (El)*], 1909, Th. Du Châtelet, Paris, chor. M. Fokine, mus. Tcherepnine, déc. & cost. A. Benois. Une des productions de la première saison des *Ballets Russes* de Diaghilev, reprise d'une création antérieure de Fokine en 1907 sur la scène du Mariinski à Saint-Petersbourg, qui révéla le tout jeune Nijinsky, encore élève de l'École. Ce dernier y avait fait sa première apparition, esclave d'or aux côtés d'Anna Pavlova, et s'y fit remarquer par un formidable bond sur la scène. Bien que l'héroïne du roman ne mentionne pas qu'elle y ait dansé, on trouve encore une Vera (Karalli) dans le rôle d'Armide pour la création de 1909 (en alternance avec Mathilde Kschessinska). La CP : p. 673.
63. **Petrouchka**, 1911, Th. Du Châtelet, Paris, chor. M. Fokine, mus. I. Stravinsky, déc. & cost. A. Benois. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev, repris par les *Ballets Russes de Monte Carlo* en 1936. Ballet en 4 tableaux. Sur le champ de foire de Saint-Petersbourg, pendant le

carnaval en 1830, un magicien montre ses trois marionnettes: Petrouchka, la Ballerine et le Maure. Derrière le castelet, un drame se joue, car Petrouchka - sorte de Pierrot pathétique - aime la Ballerine qui n'a d'yeux que pour le Maure. Au cours d'une bagarre, Petrouchka succombe sous les coups de son rival. Cette comédie de tréteau fournit à Fokine l'occasion de parodier la danse d'école en présentant une danseuse de rue alors que Nijinski interprète le personnage populaire du pantin émouvant et désarticulé. A la création, V. Nijinski interprète Petrouchka aux côtés de T. Karsavina (la Ballerine). Fokine définit chaque personnage par sa danse: la coquetterie de la Ballerine et la suffisance du Maure sont traduits avec des gestes de marionnettes. Mais Petrouchka est un pantin doté d'une âme qui manifeste des sentiments d'amour et de désespoir. Vera se compare à la Ballerine dont est amoureux Petrouchka, rôle dansé en 1936 par Vera Nemtchinova. Le personnage correspond par ailleurs aux états d'âme de l'héroïne : "[...] y habré de asistir hoy, mañana, a la gran feria de la Plaza de Almirantazgo de San Petersburgo donde, cierto día del siglo pasado, pudo asistirse al asesinato de Petrouchka, el títere, a manos de un títere moro, por amor a una bailarina títere -bailarina títere que, en estos días difíciles, resulta hecha a mi imagen y semejanza pues, como a ella ocurre en el primer cuadro del ballet, renazco cada noche al llamado de la música." (La CP, p. 304). La CP : p. 304, 500, 548.

64. ***Poupée valsante (ou The Fairy Doll)***, [*Poupée Valsante* de Poldini], 1903, Hermitage Theatre, chor. I. Clustine, mus. Bayer avec variations d'autres compositeurs (dont Rubinstein, Drigo et Poldini?). Ballet du répertoire de la compagnie d'Anna Pavlova, selon Vera, mais que l'on ne retrouve pas sous ce titre dans les biographies officielles de la danseuse. On y lit, en revanche, à propos de *The Fairy Doll*, qu'« Anna Pavlova était la poupée enchantée, l'orgueil du marchand de jouets qui ne peut jamais se décider à se séparer d'elle jusqu'à ce qu'un riche Anglais [...] lui offre une très grosse somme d'argent. Il se décide et promet de la livrer le lendemain. Le soir d'adieu, la poupée danse avec les autres poupées dans la boutique. Le motif de ce ballet était la valse de la poupée fée. Ceux qui ont vu le ballet n'oublieront jamais Anna Pavlova descendant de sa boîte en carton, faisant trois pas, et commençant timidement à danser, sur un rythme délicat, sa valse si doucement jouée à l'orchestre qu'on l'entendait à peine. [...] Il y avait aussi une variation -un solo de xylophone- très vive, exprimant la beauté de la poupée, et un *adagio* de tendre adieu sur la musique de Drigo dans lequel elle stupéfiait le public par ses *pointes* et ses *arabesques*." (W. HYDEN, *La Pavlova*, pp. 162-63). Dans La CP, on reconnaît en tous cas ces éléments dans la description de Vera, qui ne parle sans doute pas du rôle-titre de Pavlova mais d'une des autres poupées secondaires qui l'accompagnent : "las pujadas gracias de la otra, aspirante a estrella, que remeda gestos de autómatas -reminiscencias de *Coppelia*- con ojos amuñecados por el maquillaje y dos chapas de bermellón en las mejillas, al surgir de una caja parada en medio del escenario como una garita de centinela, sobre una cortina de terciopelos claros" (La CP, p. 249). C'est donc sans doute par référence à cette "valse de la poupée" que Carpentier utilise ce titre de *La Poupée Valsante* de Poldini, sans que ce compositeur soit cité par Hyden, mais qui est sans doute à l'origine de ce "motif" de la poupée. Lazzarini (*Pavlova: Repertoire of a Legend*, p. 58)) précise par ailleurs que le rôle tenu par Pavlova était celui d'une "poupée espagnole", rentrant sur scène à grand fracas de castagnettes et pas rythmés. La CP : p. 249.
65. ***Présages (Les) [Presagios]***, 1933, par les Ballets Russes de Monte-Carlo, chor. L. Massine, mus. 5^e symphonie de Tchaïkovski, déc. & cost. André Masson. Production des *Ballets Russes de Monte Carlo*. Ballet en 4 tableaux, utilisant une technique classique aux accents expressionnistes. A chacun des quatre mouvements de la 5^e Symphonie de Tchaïkovsky, Massine attribue une symbolique développant le thème de la lutte de l'homme contre le destin : l'Action résistant aux Tentations (1), la Passion vaincue par l'Amour (2), la Frivolité apportant la joie légère de la fête (3), la Guerre faisant de l'homme un héros célébré dans la Paix revenue (4). L'esthétique globale est abstraite et symbolique par les décors. La démarche de Massine ranima la controverse sur l'utilisation de musiques non écrites pour la danse, ouverte depuis I. Duncan. Ici, Vera joue donc probablement soit le rôle féminin de la Passion (interprétés par les deux *baby ballerinas* T. Toumanova et I. Baronova), soit celui de l'Action, rôle principal qui avait été créé pour Nina Verchinina (un des modèles de l'héroïne dans La CP). L'œuvre a une fonction dénotative du contexte : Vera va apprendre la mort de son amant à la guerre, ce qui renvoie aux mauvais "présages" du titre. La CP : p. 305-306, 453.
66. ***Prince Igor (Les Danses polovtsiennes du)*** [*Principe Igor*]. voir *Les Danses polovtsiennes*. La CP : p. 305.
67. ***Raymonda***, 1898, Th. Mariinski de Saint-Pétersbourg, chor. M. Petipa, liv. L. Pachkova et M. Petipa, mus. A. Glazounov. C'est le plus important ballet de Glazounov et un des derniers chefs-d'œuvre de Petipa. Le ballet est surtout célèbre pour ses suites de danses (classique,

orientale, hongroise...). La maison des comtes de Doris est protégée par la Dame Blanche qui apparaît quand un danger les menace. La jeune comtesse Raymonda attend son fiancé Jean de Brienne parti en croisade. La Dame Blanche lui apparaît pour la prévenir que le sarrasin Abdéraman essaiera de l'enlever mais que son fiancé la protégera. Pendant le tournoi au château des Doris le rêve devient réalité, cependant Jean de Brienne apparaît juste à temps pour tuer en duel Abdéraman et délivrer Raymonda. Le ballet se termine en un mariage somptueux. Le rôle-titre est cité par Vera comme exemple des grands rôles dont rêvent les jeunes élèves de Madame Christine, à Saint-Petersbourg. La CP : p. 367.

68. **Reine des Wilis** [Reina de la *Wallis* -erreur de Carpentier au lieu de "Wilis"]. Personnage de *Giselle* (voir ce ballet) : reine Myrtha, qui conduit les Wilis pour se venger des hommes. Par un rituel mortifère, elle les attire et les entraîne au fond de la forêt où ils meurent d'épuisement dans leur course après les Wilis. La CP : p. 231.
69. **Rítmicas (pour percussions)**, musique d'Amadeo Roldán. Carpentier s'inspire probablement d'un ballet du chorégraphe cubain Ramiro Guerra, qui créa une chorégraphie précisément sur cette musique (voir Annexe Musique). C'est une des pièces de la première partie du programme du projet de spectacle de Vera. La CP : p. 500, 509, 555, 572.
70. **Rosière républicaine (La)**, 1794, Opéra de Paris, chor. P. Gardel, liv. Maréchal, mus. A.E.M. Grétry. Opéra-ballet conçu par Pierre Gardel en tant que maître de ballet à la tête de l'Opéra de Paris. La CP : p. 262.
71. **Sacre du printemps (Le)** [*Consagración de la primavera (La)*], 1913, Th. Des Champs Elysées, Paris, chor. V. Nijinsky, liv. N. Roerich et I. Stravinsky, mus. I. Stravinsky, déc. & cost. N. Roerich. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev sur la musique de Stravinsky, chorégraphiée par Nijinsky dans sa version originelle, représentée à peine 8 fois puis abandonnée en raison du scandale et de l'insuccès qui la frappa. La musique continua à être donnée en concert. Une nouvelle version fut demandée à Léonide Massine, en 1920, celle dans laquelle, dans La CP, Vera répète à Paris le personnage central de l'Elue, et qui avait été interprété par Martha Graham à New York en 1930. En dehors des Ballets russes, de très nombreuses versions du ballet ont été créées par la suite: parmi elles, celle, déterminante, de Maurice Béjart (1959), dont Carpentier s'est inspiré pour élaborer la version fictionnelle de son héroïne à La Havane. Le livret raconte le rite du printemps et la célébration au dieu du Soleil Iarilo, au sommet d'une colline sacrée. Bien que les créateurs aient affirmé l'absence d'intrigue au sens classique, le ballet est composé de deux actes ; "l'adoration de la terre" et "le sacrifice". La CP : p. 93, 298, 307, 308, 311, 396, 399, 431, 456, 457, 479, 486, 499, 509, 538, 551, 573, 574, 593, 677, 762, 765.
72. **Schubertiana**. 1917, chor. I. Clustine, mus. Schubert. Ce ballet, sous-titré *Le Lac enchanté*, faisait partie du répertoire de Pavlova, où elle dansait le rôle de la Reine du Lac ou Reine des Dryades (Cf. Lazzarini, *Pavlova*, p. 220) et Svletov, *Anna Pavlova*, p. 193). Dans La CP, Vera le reprend avec ses élèves pour un spectacle de fin d'année. La CP : p. 445.
73. **Sensemaya**. Ballet créé par Vera sur la musique de Silvestre Revueltas pour la première partie du programme du projet de spectacle à La Havane, inspiré du poème de Nicolás Guillén. Notons que Ramiro Guerra avait créé un ballet sous ce nom à La Havane en 1955, sans musique mais sur le "canto para matar la culebra" tiré du même poème de Guillén. (Voir Annexe Musique pour l'œuvre de Revueltas). La CP : p. 500, 572.
74. **Songes [Sueños]**, 1933, par les *Ballets 1933*, chor. G. Balanchine, mus. D. Milhaud, cost. A. Derain. Production des *Ballets 1933*, fondés par le mécène Edward James, Boris Kochno, l'ancien secrétaire de Diaghilev, et Balanchine, juste après que ce dernier a quitté la troupe du Colonel de Basil. La musique, créée spécialement par Milhaud, est inspirée d'un poème surréaliste de Derain, qui réalisa les costumes. La scénographie fut néanmoins très épurée, sans décors ni accessoires: caractéristique qui marquera le style de Balanchine tout au long de sa carrière. L'argument de ce ballet très néoclassique se résume à une ballerine assaillie par des visions cauchemardesques. C'est donc là le rôle qu'interprète Vera, qualifié par elle-même de "personaje de pesadilla" (La CP, p. 307). La CP : p. 307.
75. **Spectre de la rose (Le)** [*Espectro de la rosa (El)*]. 19 avr. 1911, Op. de Monte-Carlo, chor. M. Fokine pour les Ballets Russes, liv. J-L. Vaudoyer, mus. A. Weber, dec. & cost. L. Bakst. Tableau chorégraphique en un acte par les Ballets Russes de Diaghilev, inspiré d'un poème de Théophile Gautier. Une jeune fille rentre du bal, une rose à la main. Épuisée, elle s'endort dans un fauteuil, et rêve que le Spectre de la rose l'entraîne dans une danse délicieuse avant de disparaître. Elle se réveille, troublée, et ramasse la rose tombée. Par sa chorégraphie, Fokine transforme le traditionnel *pas-de-deux* en une danse ininterrompue, attribuant au danseur le rôle principal, et revalorisant ainsi la danse masculine en retrait à l'époque. Le

célèbre saut de Nijinski, partenaire de T. Karsavina, le fait entrer dans la légende, révélant les dons extraordinaires d'élévation et de ballon du danseur. Le saut du *Spectre de la rose* reste une référence dans l'esprit de Vera, qui lui sert de comparaison lorsqu'elle juge admirativement les sauts des danseurs *arará* : « Al lado de lo que vimos, el salto famoso del *Espectro de la rosa* es una mariconada; los Ícaros de Lifar, una miseria... » (La CP, p. 396). La CP : p. 231, 396.

76. **Sylphide (La)** [*Silfide (La)*], 1832, Opéra de Paris (repris par Petipa au Mariinski en 1892), chor. Ph. Taglioni, liv. A. Nourrit, mus. Schneitzhoeffter, déc. P. Ciceri, cost. E. Lami. Ballet romantique qui deviendra un emblème du genre. La Sylphide est un personnage fantastique, sorte de divinité munie de petites ailes transparentes de papillon. James, un jeune Écossais, doit épouser Effie, mais, le jour de ses noces, la Sylphide, visible de lui seul, le détourne de ses amours terrestres pour l'entraîner dans sa forêt. Malgré le monde enchanteur qu'elle lui fait découvrir, le jeune souffre de ne pouvoir la prendre dans ses bras. La sorcière Madge lui remet alors une écharpe empoisonnée à poser sur les épaules de la Sylphide pour qu'elle ne lui échappe plus. Retenue par l'écharpe, la Sylphide perd ses ailes et meurt. Symbole de l'âme insaisissable du romantisme, la Sylphide porte un long tutu de tulle blanc, une couronne de fleurs blanches et de petites ailes transparentes dans le dos. Véritable défi à la pesanteur, les pointes ajoutent également aux effets de légèreté dans les déplacements du personnage aérien, qui effleure à peine le sol. Cette immatérialité du personnage exige également une pâleur extrême de la danseuse pour en renforcer le caractère évanescant : Vera invoque donc souvent ce personnage pour se référer tant à l'exigence de se protéger du soleil (voir *Les Sylphides*) que de conserver une ligne de corps parfaite. Elle oppose également l'effet produit sur scène (légèreté, grâce, inaccessibilité) aux aspects bien matériels (effort, sueur, muscles d'acier, lutte contre la pesanteur) que requiert l'interprétation du rôle pour une danseuse : "en mi oficio de atleta-silfide, las duchas nunca estaban lejos de las barras, ya que el Espectro de la Rosa, la Fille-mal-gardée, Odette-Odile y la Reina de la Wallis sudaban como héroes de estiba o corredores de cien metros" (La CP, p. 231). La CP : p. 231, 674.
77. **Sylphides (Les)** [*Silfides (Las)*], 1909, initialement intitulée *Chopiniana*, chor. M. Fokine, mus. F. Chopin (la *Valse op. 64*), orchestrée par Glazounov puis Stravinsky et d'autres. Ballet créé pour les *Ballets Russes* de Diaghilev, à partir de l'argument de *La Sylphide* (voir ce ballet), avec lequel il ne doit pas être confondu. Une première version fut créée en 1907 sous le nom de *Chopiniana*, dansée par Pavlova et Oboukhov sur une musique de Chopin orchestrée par Glazounov, pour un gala de charité. Pavlova dansa à nouveau le rôle-titre pour la création de Diaghilev en 1909, et ce fut dans ce rôle que Paris découvrit la grande ballerine pour la première fois. Sans La CP, c'est une nouvelle évocation des ballets emblématiques du Romantisme par Vera pour expliquer sa blancheur de peau et sa crainte du soleil : "[...] pues debo pensar en la escena nocturna de *Giselle*, en *El lago de los cisnes*, en *Las silfides*, donde mal luciría una Walli, un ave de blanca y fantasmal textura, con cara, hombros y brazos de mulata." (La CP, p. 274). La CP : p. 274, 431, 507.
78. **Symphonie fantastique (La)** [*Sinfonia fantástica (la)*], 1936, Covent Garden, Londres, chor. L. Massine, mus. H. Berlioz, déc. & cost. Ch. Bérard. Production du *Ballet Russe du Colonel de Basil*. Cette symphonie chorégraphique est considérée comme le chef-d'œuvre de Massine. Celui-ci suit fidèlement le programme spécifié par Berlioz, dont il traduit visuellement les idées avec une imagination pleine de grandeur. Berlioz conçoit une sorte de "confession en musique" teintée d'autobiographie. Un musicien opiomane revit au cours de sa rêverie sa passion malheureuse pour sa bien-aimée, qu'il revoit dans des contextes différents et hallucinatoires. Elle brille d'abord dans la valse d'un bal mondain puis trouble une paisible scène aux champs. Le musicien s'imagine ensuite condamné à mort pour l'avoir tuée lors de la "marche au supplice". Enfin, elle lui apparaît effrayante dans une nuit au sabbat. Vera, dans la fiction, interprète bien sûr le rôle central de "l'Aimée", décrite dans la première scène du ballet : "y giré sobre mí misma, como extraviada, en la escena de baile de la *Sinfonia fantástica*" (La CP, p.307). Ce rôle-titre avait été confié dans la réalité à la danseuse atypique Nina Verchinina (professeuse russe à Cuba, de Ramiro Guerra notamment), un des modèles de l'héroïne Vera, comme pour *Présages* et *Choreartium* (voir ces ballets), ballets symphoniques du même Massine. La CP : p. 307.
79. **Symphony in C** ou **Le Palais de cristal** [*La Sinfonia* de Bizet], 1947, Opéra de Paris, chor. G. Balanchine, mus. G. Bizet (symphonie en ut), déc. & cost. L. Fini. La symphonie en do majeur, dite *Rome* (1855) de Bizet n'a pas été créée pour le ballet mais a inspiré plusieurs chorégraphes : on la retrouve dans *Assembly Ball* de A. Howard (1946), puis dans deux ballets de George Balanchine, *Palais de Cristal* ou *Symphony in C* (1947) et *Roma* (1955). D. Lichine utilise également la musique symphonique de Bizet en 1951 dans *Symphonic Impressions*. Nous n'avons pas trouvé de trace d'une *Symphonie* de Bizet dans le répertoire

des Ballets Russes, il ne peut donc s'agir que du ballet de Balanchine avec qui Vera a des liens privilégiés. Balanchine crée ce ballet sans intrigue, invité par l'Opéra de Paris: le lieu pourrait être cohérent avec la carrière de Vera, mais pas la date de création du ballet, puisque Vera abandonne la France et sa carrière d'interprète en 1939. Vera présente pourtant ce ballet comme un de ses rôles-titres de cette époque-là, avant son départ ("en Monte Carlo o en Paris"), pour lesquels elle a même une photo souvenir. L'identification de ce ballet, contraire à l'habituelle vraisemblance des références de Carpentier, reste donc une hypothèse. Notons toutefois qu'il existe une photographie de Lipnitsky, reproduite dans le *Dictionnaire de la danse* (op. cit., "Palais de cristal", p. 605): or Vera cite précisément ce ballet pour les portraits de Lipnitsky qu'elle dédicace à ses élèves. La CP : p. 453.

80. **Thamar**, 1912, Chor. M. Fokine, mus. Balakirev, déc. & cost. L. Bakst. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev. Ballet en 1 tableau. Thamar est une reine géorgienne cruelle et passionnée, qui aime et poignarde son amant. Il y a une danse des six "nymphes"(danses caucasiennes), les servantes de Thamar. La référence à ce ballet est sans doute un autre clin d'oeil de Carpentier à la danseuse Tamar (Karsavina), dont les *Souvenirs* sont une source importante d'allusions dans le roman. Karsavina y parle du ballet *Thamar* comme un des rôles qu'elle eut de la difficulté à comprendre. Elle confie alors que Diaghilev lui-même lui en donna les clés, lui indiquant simplement lors d'une répétition : "l'omission est l'essence de l'art. L'omission est un visage livide, des sourcils en ligne droite." (Cf. *Ma vie*, op. cit., p. 179). Or, un portrait célèbre de Karsavina la montre dans ce rôle de Thamar (Cf. Karsavina, *Ma vie*, op. cit., p. 128): c'est photographiée par Lipnitsky dans ce rôle que Vera cite le ballet *Thamar*. La CP : p. 453.
81. **Tricorne (Le)** [*el Sombrero de tres picos*], 1919, au Th. Alhambra de Londres, chor Massine, liv. Martínez Sierra, mus M. de Falla, déc. & cost. P. Picasso. Production des *Ballets Russes* de Diaghilev. Ballet en un acte, avec L. Massine (le Meunier), T. Karsavina (la Meunière), L. Woïtzikowski (le Corregidor). Dans un village espagnol où vivent le meunier et sa séduisante épouse, l'arrivée d'un vieux corregidor libidineux donne lieu à une série d'épisodes burlesques. Livret adapté de la pièce de Pedro Antonio de Alarcón (*El sombrero de tres picos*, 1874), son œuvre maîtresse. D'inspiration populaire, Alarcón reprend le thème d'un *romance* ancien dont il a su garder toute la saveur originelle : un vieux *corregidor* veut séduire une belle meunière, la *señá* Frasquita ; celle-ci défend son honneur; mais le meunier, le *tío* Lucas, croyant que sa femme a succombé, se dirige chez la femme du corregidor pour lui rendre son affront ; lui non plus, il ne parvient pas à ses fins. Tout s'éclaircit et le vieillard est ridiculisé. L'ironie joyeuse du récit, la vivacité du dialogue, le charme de la description des personnages, le pittoresque de l'ambiance populaire justifient le succès du *Tricorne*. Le ballet de 1919 fut un travail d'équipe exemplaire, à la manière des Ballets russes. Il conjugue classicisme, modernisme et caractère espagnol dans le décor, la musique et la chorégraphie. Celle-ci est élaborée par Massine à partir de notes, sur les danses qu'il a vues lors des tournées en Espagne, et sur les pas enseignés à la troupe par le danseur flamenco Felix Fernández, rencontré à Grenade en 1916, pendant une tournée espagnole des Ballets russes. La *farruca* du meunier, transcendée par l'interprétation légendaire de Massine, et la *jota* finale (où la musique de Falla fait participer tout l'orchestre et la chorégraphie tout le corps de ballet) sont des morceaux d'anthologie. Très grand succès, ce ballet plein de fraîcheur et de gaieté est encore dansé aujourd'hui. Vera commence par interpréter de rôle d'une "Vecina" (villageoise), à Paris, à l'instar de l'historique Vera Nemtchinova, aux côtés de L. Massine dans le rôle du Meunier (une photographie d'archive nous montre ce couple, en 1920). Ce ballet nous semble par ailleurs très important pour la conception esthétique de Vera, notamment dans la genèse de son futur projet du *Sacre*... En effet, elle va transposer ce travail remarquable de Massine sur le folklore espagnol à la culture cubaine, à partir de ses observations des danses afro-cubaines. Elle va donc faire appel à des décorateurs et costumiers cubains, et à des danseurs qui possèdent les rythmes et les techniques de danse afro-cubaine, s'étant imprégnée elle-même de cette culture comme l'avait fait Massine avec les "gitanes du Sacro-Monte"... La CP : p. 676, 680.
82. **Valse noble**. 1912, chor. Clustine, mus. Ravel. *Valses nobles et sentimentales*, huit valse de Ravel. Elles furent composées pour la danse, à la demande de la danseuse N. Trouhanova, devenant le ballet *Adélaïde ou le Langage des fleurs* (1912, I. Clustine). Elles furent également reprises sous leur titre d'origine par divers chorégraphes ou parfois couplées avec *la Valse* (version de Balanchine, 1951). Dans le roman, Madame Christine en utilise la musique pour le cours de danse *au centre*. La CP : p. 379.
83. **Vie parisienne (La)**. Carpentier parle de la *Vie parisienne* (l'opéra d'Offenbach) pour se référer en réalité au ballet, *Gaîté parisienne* (voir ce ballet) qui en est tiré. [*La Vie parisienne* est aussi un nom de revue, où apparaît notamment un article sur *The Sleeping Princess* en 1922]. La

CP : p. 305.

84. **Wili(s)**. Personnages de *Giselle* (voir ce ballet) : fantômes de jeunes filles mortes avant leurs noces, qui traquent sans pitié toute présence masculine. Giselle est elle-même transformée en Wili après sa mort au premier acte. Erreur de Carpentier qui se réfère toujours aux "Wallis" au lieu de "Wilis", sans doute par confusion avec l'opéra *La Wally*. La CP : p. 231, 274.

II.3.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres chorégraphiques)

71. **Sacre du printemps (Le)** [*Consagración de la primavera (La)*], 1913, Th. Des Champs Elysées, Paris, La CP : p. 93, 298, 307, 308, 311, 396, 399, 431, 456, 457, 479, 486, 499, 509, 538, 551, 573, 574, 593, 677, 762, 765.
76. **Sylphide (La)** [*Silfide (La)*], 1832, Opéra de Paris (repris par Petipa au Mariinski en 1892), La CP : p. 231, 674.
75. **Spectre de la rose (Le)** [*Espectro de la rosa (El)*]. 19 avr. 1911, Op. de Monte-Carlo, p. 231, 396.
34. **Fille mal gardée (La)**, 1789 par J. Dauberval sous le titre "*Ballet de la paille ou Il n'y a qu'un pas du mal au bien*", au Grand Théâtre de Bordeaux, repris par Ph. Taglioni en 1864, par Petipa et L. Ivanov en 1885. La CP : p. 231, 367, 674.
57. **Odette – Odile**. La CP : p. 231, 679.
68. **Reine des Wilis** [Reina de la *Wallis* -erreur de Carpentier au lieu de "Wilis"]. La CP : p. 231.
84. **Wili(s)**. La CP : p. 231, 274.
39. **Giselle**, 1841, Op. de Paris (sous le nom originel de *Giselle ou les Wilis*), La CP : p. 231, 274, 367, 674, 679.
22. **Cygne Noir (Le)** [Cisne Negro (El)]. La CP : p. 231, 674.
7. **Belle au bois dormant (La)** [*Bella durmiente (La)*], 1890, Th. Mariinski de Saint-Petersbourg. Reprise par les *Ballets Russes* à Londres en 1921 au Th. Alhambra de Londres, puis en 1922 à l'Opéra de Paris. La CP : p. 235, 453, 662-666.
53. **Mort du cygne (La)**, 1905, puis 1907, Théâtre du Cercle de la Noblesse de Saint-Petersbourg, La CP : p. 249-250, 653.
36. **Friska** "*Friska de la Rapsodia Húngara, N°2*", La CP : p. 249.
51. **Menuet** [*Minuet de Boccherini*], La CP : p. 249.
64. **Poupée valsante (ou The Fairy Doll)**, [*Poupée Valsante de Poldini*], 1903, Hermitage Theatre, La CP : p. 249.
19. **Coppélia** [*Coppelia*], 1870, Op. de Paris, repris par M. Petipa en 1884 (version connue aujourd'hui), La CP : p. 249, 431.
14. **Casse-Noisette** [*Cascanueces*], 1892 au Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, La CP : p. 252, 431, 445, 499, 663.
32. **Fée Dragée (La)** [Hada Almendrina, El], La CP : p. 252.
38. **Gavotte-Mignonne ou Gavotte-Pavlova**, [*Gavotte-Mignone, Gavota de Miñón (La)*], 1914, La CP : p. 252, 368.
23. **Danse Macabre (La)** [*Danza Macabra (La)*], 1920, La CP : p. 252.
6. **Bataille de Kergentz, La** [La CP : "*aquella ciudad de Javann, más invisible que la de Kitège*"], 1911, La CP : p. 252.
70. **Rosière républicaine (La)**, 1794, Opéra de Paris, La CP : p. 262.
40. **Goyescas** [*Goyescas*], 1916, Maxime Elliot's Theatre (New York), La CP : p. 265.
47. **Lac des cygnes (Le)** [*Lago de los cisnes (Los)*], 1877 par Reisinger, mais forme de référence en janvier 1895, Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, La CP : p. 274, 500.
77. **Sylphides (Les)** [*Silfides (Las)*], 1909, initialement intitulée *Chopiniana*, La CP : p. 274, 431, 507.
60. **Pas d'acier (Le)** [*Paso de acero*], 1927, Théâtre Sarah Bernhardt (Paris), repris par Lifar en 1948,

La CP : p. 276.

63. *Petrouchka*, 1911, Th. Du Châtelet, Paris, La CP : p. 304, 500, 548.
58. *Oiseau de Feu (L') [Pájaro de fuego (El)]*, 1910, Opéra de Paris, La CP : p. 304-305, 486, 548, 674.
46. *Kostcheï [Katschei ou Kachtchei]*. La CP : p. 304, 486.
12. *Boutique fantasque (La)*, 1919, Th. Alhambra de Londres, La CP : p. 305.
33. *Femmes de bonne humeur (Les) [Mujeres de buen humor (Las)]*, 1917, Teatro Constanzi (Rome) puis Th. du Châtelet (Paris), La CP : p. 305.
9. *Biches (Les) [Corzas (Las)]*, 1924, Th. de Monte-Carlo, La CP : p. 305.
66. *Prince Igor (Les Danses polovtsiennes du) [Príncipe Igor]*. La CP : p. 305.
24. *Danses polovtsiennes (Les)*, 1909, Th. Du Châtelet, Paris, La CP : p. 305.
13. *Carnaval (Le)*, 1910, Palais Pavlov, Saint-Petersbourg, La CP : p. 305, 379, 403, 415, 426, 435, 438.
37. *Gaîté parisienne*, 1938, Th. De Monte Carlo, La CP : p. 305.
83. *Vie parisienne (La)*. La CP : p. 305.
35. *Fils prodigue (Le)*, 1929, Th. Sarah Bernhardt, Paris, La CP : p. 305, 376.
65. *Présages (Les) [Presagios]*, 1933, par les Ballets Russes de Monte-Carlo, La CP : p. 305-306, 453.
74. *Songes [Sueños]*, 1933, par les Ballets 1933, La CP : p. 307.
78. *Symphonie fantastique (La) [Sinfonía fantástica (la)]*, 1936, Covent Garden, Londres, La CP : p. 307.
44. *Jeux d'enfants [Juegos de niños]*, 1932, La CP : p. 307.
55. *Nobilissima visione*, 1938, Covent Garden de Londres, La CP : p. 307.
54. *Mozartiana*, 1933, par les Ballets 1933, Savoy Theatre (Londres), La CP : p. 311.
17. *Choreartium*, 1933, Théâtre Alhambra de Londres, La CP : p. 311.
67. *Raymonda*, 1898, Th. Mariinski de Saint-Petersbourg, La CP : p. 367.
29. *Don Quichotte*, 1869, Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg, La CP : p. 368, 677.
56. *Noces (Les) [Las Bodas, Les Noces]*, 1923, Th. De la Gaîté Lyrique, Paris, La CP : p. 376, 628.
5. *Bal (Le) [Baile (El)]*, 1929, Opéra de Monte Carlo puis Th. Sarah Bernhardt (Paris), La CP : p. 376, 506.
82. *Valse noble*. 1912, La CP : p. 379.
42. *Icare*, 1935, Opéra de Paris, La CP : p. 396.
41. *Huitième symphonie (La) (ou Rondino?) [Octava Sinfonía (La) de Beethoven]*, 1916 (Etats-Unis) puis 1920, Théâtre Royal de Londres, La CP : p. 431.
72. *Schubertiana*. 1917, La CP : p. 445.
79. *Symphony in C ou Le Palais de cristal [La Sinfonía de Bizet]*, 1947, Opéra de Paris, La CP : p. 453.
80. *Thamar*, 1912, La CP : p. 453.
26. *Danzas breves*, La CP : p. 500.
73. *Sensemaya*. La CP : p. 500, 572.
61. *Pas de deux sur une Etude pour guitare [Pas de deux sobre un Estudio para guitarra]*, La CP : p. 500, 509, 572.
8. *Berceuse campesina*, La CP : p. 500, 509, 572.
69. *Rítmicas (pour percussions)*, La CP : p. 500, 509, 555, 572.
43. *Ionisation [Ionización]*, La CP : p. 500, 538, 572.

25. *Danza de los ñañigos*, La CP : p. 500.
28. *Dieux mendiants (Les) [ou The Gods-go a Begging]* 1928, Londres, La CP : p. 506.
18. *Concurrence (La)*, 1932, La CP : p. 506.
20. *Cotillon (Le) [Cotillón (El)]*, 1932, th. de Monte Carlo, La CP : p. 506.
16. *Chatte (La) [Gata (La)]*, 1927, Opéra de Monte Carlo, La CP : p. 517.
45. *Joan de Zarissa [Juan de Zariza]*, 1942, Opéra de Paris, La CP : p. 518.
50. *Martyre de Saint-Sébastien (Le) [Martirio de San Sebastián (El)]*, 1911, Th. du Châtelet, Paris, p. 518.
10. *Boléro (Le) [Bolero (El)]*, 1928, Opéra de Paris, La CP : p. 518.
1. *Amaryllis [Amarilis]*, La CP : p. 574.
4. *Bacchanale [non cité]*, 1939, Metropolitan Opera de New York, La CP : p. 623.
59. *Papillons (Les) [Mariposas (Las) de Drigo]*, 1910?, La CP : p. 653.
15. *Chat botté (Le) [Gato con Botas (El)]*. La CP : p. 666.
11. *Bouffon (Le)*, [Bufón (El)], La CP : p. 666.
31. *Fée Carabosse (La) [Hada Carabosse, El]*. La CP : p. 666.
30. *Fée aux Diamants (La) [Hada de los Diamantes, El]*. La CP : p. 666.
3. *Aurore [Aurora]*. La CP : p. 666.
27. *Désiré (Le Prince) [Deseado (El Príncipe)]*. La CP : p. 666.
49. *Mariage d'Aurore (Le) [Bodas de Aurora (Las)]*, 1922, Opéra de Paris, La CP : p. 673.
62. *Pavillon d'Armide (Le) [Pabellón de Armida (El)]*, 1909, Th. Du Châtelet, Paris, La CP : p. 673.
52. *Meunier (Le) [Molinero (El)]*. La CP : p. 676.
81. *Tricorne (Le) [el Sombrero de tres picos]*, 1919, au Th. Alhambra de Londres, La CP : p. 676, 680.
2. *Amor brujo, El [L'Amour sorcier]*, 1915, Th. Lara, Madrid, La CP : p. 677.
48. *Maja y el Ruiseñor (La)*, 1916, La CP : p. 678.
21. *Cubana (La)*, 1915 ou 1923?, La CP : p. 678.

Annexe II.3.3 : Vocabulaire de la danse (Technique, Pas, Figures)

1. **Adage**, [*Adagio*]. De l'italien *adagio*. L'*adage* est le premier des enchaînements exécutés "au milieu" (voir ce mot). C'est un ensemble d'exercices, sur un rythme lent, destiné à parfaire l'équilibre des danseurs et la ligne de leurs mouvements. C'est aussi la partie lente (en général la première) d'un *pas de deux* (voir ce mot). La CP : p. 368, 379, 439.
2. **Arabesque**. Pose en appui sur une jambe, le corps droit, pendant que l'autre, tendue en arrière, est levée à la hauteur. Caractérisée par l'amplitude du mouvement, l'harmonie et la pureté des lignes, l'arabesque est utilisée dans les ballets à des fins poétiques. La CP : p. 369, 439.
3. **Ballonné**. Petit saut léger d'une jambe sur la même pendant que l'autre dégage en seconde ou en quatrième en l'air traçant avec la pointe un mouvement courbe ascendant avant de se poser sur le cou-de-pied. La CP : p. 439.
4. **Barre(s) (faire une, des)**, [*Barra(s) (hacer)*]. Ensemble d'exercices pratiqués debout avec l'appui d'une barre fixée au mur. Il s'agit de la première partie du cours de danse classique permettant l'échauffement et la correction du placement des danseurs. La CP : p. 325, 357, 366, 367, 442.
5. **Cabriole**. Saut d'un pied sur le même : la jambe libre dégage à la hauteur, rejointe par pendant la suspension – presque à l'horizontale – par la jambe de terre qui vient la frapper dessous une ou plusieurs fois. La CP : p. 443.
6. **Centre (Au), ou Milieu**, [*Centro (Al)*]. Exercices que l'on exécute au centre de la classe, sans appui à la barre. C'est généralement la seconde partie du cours de danse classique, après la "barre". La CP : p. 368, 379, 442.
7. **Couronne (bras en)**, "*con los brazos repentinamente alzados sobre la cabeza en ojiva temblorosa y endeble*". Position des bras levés et arrondis au-dessus de la tête qu'ils encadrent. Carpentier remplace poétiquement la "couronne" par une "ogive", image plus architecturale. La CP : p. 95.
8. **Dos à la barre**, [*De espaldas a la barra*]. Voir *Barre*. La CP : p. 366.
9. **Élévation**, [*Elevación*]. Aptitude d'un danseur à sauter haut et légèrement. Dans le sens élargi, l'élévation recouvre tout ce qui a trait à l'extension du corps sur l'axe vertical dont l'envol du saut constitue l'aboutissement. On retrouve dans cette définition une des figures structurelles de la danse dans le roman : la verticalité, la ligne. L'élévation est l'une des premières caractéristiques par lesquelles Vera définit la danse au début du roman ("*oficio de alción*", I, 1, p. 95) La CP : p. 303, 396.
10. **En-dehors**. Principe fondamental de la danse classique reposant sur une orientation maximale des jambes vers l'extérieur, allant jusqu'à former un angle de 180 degrés entre les deux pieds. L'expression "en dehors" est également employée pour qualifier des tours (indique le sens ou la jambe du tour). La CP : p. 439.
11. **Entrechat**. Saut sur place, de deux pieds sur deux ou sur un, appartenant à la batterie de croisement : pendant la suspension en l'air, les jambes croisent une ou plusieurs fois (cela détermine le nom de *entrechat*, 1, 2, 3, 4, 6, etc.). La CP : p. 440, 443, 445.
12. **Farruca**. Danse andalouse d'origine galicienne intégrée au domaine du flamenco et d'un haut niveau technique, dont la phrase musicale est composée de quatre mesures à deux temps, accentuées sur le second temps de chaque mesure. La légendaire *farruca* chorégraphiée et interprétée par L. Massine dans *le Tricorne* (VII, 37, p. 676), directement empruntée au travail du danseur espagnol Félix Fernández, mêle aux pas de la danse espagnole ceux de la danse classique. Elle précède la *jota* finale à laquelle Carpentier fait allusion sans la nommer. La CP : p. 676.
13. **Flexion**, [*Flexión*]. La flexion est l'action de plier, par exemple les genoux pour exécuter un *plié* (voir ce mot). Vera ou Madame Christine emploient souvent ce mot à la barre pour désigner la flexion du buste au niveau du bassin, pour le basculer en avant, le haut du corps se repliant vers le bas sur les jambes tendues. C'est alors un exercice d'assouplissement du dos et des jambes. La CP : p. 366, 442.
14. **Fouetté(s)**. Il s'agit de *fouettés en tournant* ou *tours fouettés*, c'est-à-dire de *pirouettes* (voir ce mot) commencées par un mouvement vif de la jambe libre, préalablement *dégagée devant*

puis *passée à la seconde* (élevée tendue devant et ramenée vivement sur le côté) suivi d'un *rond de jambe* : la jambe en l'air se plie et se retend immédiatement, ayant fait parcourir au pied un trajet semi-circulaire, "rond"), pendant le tour du corps sur la jambe de terre (d'appui). Exécutés en série de 16 ou de 32, ils figurent parmi les pas les plus spectaculaires, procurant au public le sentiment d'une rotation infinie du danseur sur lui-même, parfaitement maîtrisée et rythmée par la ponctuation de l'ouverture vive de la jambe tendue en l'air à la seconde entre chaque fouetté, donnant à chaque fois l'impulsion du tour qui suit. La première ballerine à avoir imposé les 32 fouettés fut Pierina Legnani, venue d'Italie à Saint-Petersbourg, dans l'Acte III du *Lac des cygnes* (voir ce titre). Vera se lamente de ne pouvoir atteindre ce sommet technique : "[...] y sin poder pasar nunca de diez y seis, diez y siete, diez y ocho *fouettés*, soñando con los grandes Cisnes Negros que alcanzan a redondear treinta y dos..." (I, 1, p. 95) La CP : p. 95, 440.

15. **Glissé.** Glissade (avant un *grand jeté*, voir ce mot). Pas de préparation qui fait glisser sur le sol la jambe qui dégage avec transfert du poids du corps. La CP : p. 671.
16. **Grand écart.** Exercice d'assouplissement, étirement au sol des jambes en quatrième position devant ou en seconde. La CP : p. 440.
17. **Grand jeté.** Saut d'un pied sur l'autre consistant en un grand écart en quatrième en l'air. C'est à la fois un pas de parcours et de grande élévation. Il est préparé par des pas courus, des glissades ou des chassés posés. Madame Christine corrige : "*¡Qué modo de rematar un grand jeté! Dios mío! A ver, repite eso: plié, glissé, sauté, glissé, plié... ¡Qué horror!*" (VII, 37, p. 671) La CP : p. 440, 517, 671.
18. **Jeté-battu.** Variante du grand jeté (avec un agrément rajouté, un mouvement de la jambe libre qui vient frapper vivement l'autre jambe). La CP : p. 441, 443.
19. **Mesure, [Compás].** Division du temps en unités régulières : en musique, espace conventionnel divisant la phrase musicale limité par deux barres verticales. En danse, être en mesure signifie suivre le rythme de la musique. Le professeur utilise souvent le métronome pour donner le rythme et la mesure des exercices : numération métronomique 54, ou 69... (voir p. 366 par exemple) La CP : p. 366, 368, 649.
20. **Pas de basque.** Pas composé comportant quatre appuis successifs. A partir de la cinquième position, la jambe libre effectue un dégagé ou un demi-rond de jambe à la fin duquel elle devient jambe d'appui. L'autre jambe la rejoint brièvement en passant par la première, puis glisse en quatrième avant de se poser. Elle est à son tour rejointe par la jambe de départ qui ferme en cinquième. La CP : p. 439.
21. **Pas de bourrée.** Pas caractéristique tiré de la bourrée populaire française : c'est un pas "coulé" composé d'un demi-coupé et de deux pas marchés. Aujourd'hui, dans la danse classique, il se compose de trois pas successifs sur la demi-pointe précédés d'un plié. La CP : p. 368, 443, 445.
22. **Pas de deux.** Le *pas de deux* fait référence au nombre d'interprètes (deux), et connaît avec le ballet romantique un développement spectaculaire, se transformant en un chant d'amour requérant la présence du couple. Marius Petipa lui donne une structure fixe : parfois une entrée, puis *adage*, variation masculine, variation féminine, et coda (ou final). Le couple n'apparaît ensemble que dans la première et la dernière partie du pas de deux. Le danseur, confiné au départ au rôle de faire-valoir de la ballerine par des portés de plus en plus spectaculaires, prend de l'importance dans l'*adage* – rythme lent, comme nous l'avons déjà vu, et moment poétique par excellence –, en harmonisant ses mouvements sur ceux de sa partenaire, tandis que dans les variations et la coda, il donne toute la mesure de sa virtuosité. Ces deux derniers moments du ballet, faisant alterner la danseuse et le danseur, sont le lieu d'une véritable démonstration presque compétitive de technique et de virtuosité devant le public, avec un morceau de bravoure final s'achevant, dans un feu d'artifice de virtuosité, par un porté et une pose finale du couple. Très symbolique dans le roman, le pas de deux apparaît pour réunir le couple imaginaire Pavlova-Robeson, ou bien réel Mirta-Calixto. Il sert d'allégorie au couple Enrique-Vera également. La CP : p. 259, 270, 379, 458, 500, 509, 572.
23. **Pirouette, [Piruteta].** Tour complet du corps en appui sur une seule jambe, dont il existe une grande variété. Madame Christine explique un point technique crucial pour la réussite des pirouettes : le mouvement de la tête pendant le tour. "*Y ahora, oigan: en las piruetas, el movimiento de la cabeza, recuérdenlo bien, es distinto del movimiento del cuerpo... Hay que fijar la vista en un punto imaginario que llamaremos el Punto A, situado a la altura de los ojos. Digamos que este está en mi dedo alzado... El cuerpo gira, pero la cabeza permanece*

inmóvil... De pronto, durante una fracción de segundo, perderán de vista el punto imaginario, para hallarlo de nuevo. Por lo tanto, el movimiento de la cabeza es más rápido que el movimiento del cuerpo...¿Estamos?" (III, 19, p. 368) La CP : p. 303, 368, 443, 445.

24. **Plié.** Le *plié* est une flexion plus ou moins grande des genoux (*demi-plié*, flexion à 90 degrés, talons au sol, ou *grand plié*, flexion maximale). Les *pliés* s'exécutent dans les cinq positions de pieds, les jambes très ouvertes en dehors. Ils échauffent la musculature des jambes et ils assouplissent leurs trois articulations. Ils constituent la base de toute la préparation technique. Leur bonne exécution conditionne l'élan des sauts et des tours, assure la réception des sauts : ils ont la même fonction qu'un tremplin élastique qui restitue brusquement l'énergie préalablement emmagasinée, ou qu'un amortisseur qui assure une retombée souple des pas et des sauts. Le *lié* et le *ballon* en découlent directement. Vera se rend compte de l'aptitude exceptionnelle à la danse de ses nouveaux danseurs noirs en leur faisant exécuter un simple *plié*. La CP : p. 500.
25. **Pointes, [Puntas].** Technique qui consiste à danser sur le bout des orteils (faire des pointes). Par métonymie, le mot désigne aussi le chausson qui lui est spécialement adapté. Au fil du temps, les pointes sont devenues le symbole de la danse classique et néoclassique. La CP : p. 303.
26. **Port de bras.** Manière de mouvoir et de tenir les bras. Employée au pluriel, l'expression se réfère à une série d'exercices d'harmonisation de l'enchaînement d'une position des bras à une autre, mis en place et codifiés par E. Cecchetti puis A. Vaganova. Les ports de bras de l'école russe sont au nombre de six, élaborés de façon à faire travailler graduellement et par ajouts successifs (tête et bras, penché et cambré, épaulé...). La CP : p. 649, 671.
27. **Position (des mains), [Posición (de las manos)].** On parle plutôt de *Port de bras* (voir ce mot), manière de mouvoir et de tenir les bras qui conditionnent ainsi la position des mains, ou de *position des bras* (voir *Positions fondamentales*). Il existe une distinction entre les écoles russe et française, que nous ne détaillerons pas ici, mais qui est soulignée par Madame Christine, tenante de l'école russe, bien sûr : "*¡Eh! ¿De dónde has sacado esa abominable posición de las manos? ¿Te crees en una escuela francesa, o estás tratando de saber si llueve? ¿No ves que así tienes que doblar el codo, falseando la línea del omóplato? Las manos a la rusa... Aaaaaaasí...*". La CP : p. 367.
28. **Position (première, deuxième..)** [*Posición (primera, segunda...)*] Voir *Positions fondamentales (Les cinq)* La CP : p. 366, 441.
29. **Positions fondamentales (Les cinq)** [*Posiciones fundamentales (Los cinco)*] Disposition des bras ainsi que des pieds au sol, en double appui, l'un par rapport à l'autre. Au nombre de cinq (Première, Seconde, Troisième, Quatrième, Cinquième), les positions de pieds n'ont jamais varié dans leur principe, mais l'école française en a rajouté deux supplémentaires (sixième, septième positions, qualifiées de néoclassiques). Nous ne pouvons expliquer synthétiquement ici les positions, qui se comprennent immédiatement à l'aide d'un schéma. Voir aussi *Barre*. Tous les exercices à la barre se font à droite, puis à gauche (jambe qui travaille opposée à la main de la barre), et certains enchaînent le mouvement dans chacune des cinq positions fondamentales: c'est pourquoi Madame Christine répète souvent "*las cinco posiciones fundamentales*" La CP : p. 366.
30. **Prima ballerina assoluta** Notons que cette appellation est un mélange des titres attribués par le Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg (Mariinski), ceux de *prima ballerina* et de *ballerina assoluta*. Ce « collage » des deux expressions qui aboutit à *prima ballerina assoluta* est probablement emprunté par Vera aux Mémoires de Karsavina, qui l'invente pour parler de Pierina Legnani (voir *Ma vie...*, *op. cit.*, chap. 8, p. 69). Le titre de *prima ballerina* est équivalent, en Italie, à celui de danseuse étoile. En Russie, au tournant du XXe s., le titre de *ballerina assoluta* est décerné, au sein des théâtres impériaux, aux danseuses de talent exceptionnel. La hiérarchie, au-delà de simple membre du corps de ballet, était la suivante : coryphée, deuxième danseur, premier danseur, Etoile (*Prima ballerina* pour les femmes) et, exceptionnellement, *Ballerina assoluta*. Il est de nos jours décerné avec parcimonie à de très rares artistes. C'est le titre dont rêvait Vera depuis l'enfance et auquel elle doit renoncer à cause des événements qui perturbent son entraînement et sa carrière. La CP : p. 303-304, 361, 674.
31. **Saut [Salto]** Envolée de plus ou moins grande amplitude précédée d'un *plié* (voir ce mot) qui lui sert d'élan. Il existe une infinie variété de sauts différents, répartis en cinq catégories, saut d'un pied sur le même, d'un pied sur deux, de deux pieds sur un, de deux pieds sur deux, d'un pied sur l'autre. La CP : p. 95, 396.

Annexe II.4. La Musique dans La CP

Annexe II.4.1. Noms de la musique

1. **ALBÉNIZ, Isaac** (1860-1909). Compositeur et pianiste espagnol. Virtuose du piano, il est l'auteur d'*Iberia*, recueil pour piano en quatre cahiers (créés entre 1906 et 1909) admiré par Debussy. Il a écrit également *Suite espagnole* (1886), *Recuerdos de Viaje* (1887), dont la sixième pièce est la plus connue, *Rumores de la caleta*, *Deuxième Suite espagnole* (1889), musique dont est tirée la *rumba* "Cuba", sur laquelle La Argentina danse son court solo *La Cubana* (voir Annexe Danse). Il est auteur aussi d'opéras et de zarzuelas (dont *San Antonio de la Florida*, *Henry Clifford*, *Merlín*, *Pepita Jiménez*). La CP : p. 677, 678.
2. **ANCKERMANN, Jorge** (1877-1941). Pianiste virtuose dès son enfance, compositeur et chef d'orchestre cubain, formé auprès de son père, le professeur et compositeur Carlos Anckermann. Il partit pour Mexico en 1892, à l'âge de quinze ans, comme chef musical d'une compagnie de théâtre bouffe. Il y devint professeur de musique puis, de retour à Cuba, fut chef d'orchestre dans les principaux théâtres. de chansons et de zarzuelas. Ses œuvres les plus connues sont *El arroyo que murmura*, *El quitrín*, *Flor de Yumuri*, *Un bolero en la noche*. (source: Helio OROVIO, *Diccionario de la música cubana, op. cit.*). Dans La CP, il est cité pour ses "danzones" qu'Enrique possède en disques et qu'il fait écouter à Ada pour ses recherches rythmiques. La CP : p. 191.
3. **ARMSTRONG, Louis** (v. 1898-1971). Musicien américain de jazz. Il fut le véritable initiateur du jazz classique et le fondateur de plusieurs orchestres (*Hot Five*, *Hot Seven*, *All Stars*, etc.). Chanteur, successivement cornettiste et trompettiste, il donna à l'improvisation et au soliste une place prépondérante (*West End Blues*, 1928 ; *Mahogany Hall Stomp*, 1929). Dans La CP, Gaspar en est un fervent admirateur. La CP : p. 116, 189, 222, 392, 461.
4. **AURIC, Georges** (1899-1983). Compositeur français. Membre du groupe des Six, il a écrit des musiques de ballet pour Diaghilev (*les Fâcheux*, 1924) et des musiques de film pour J. Cocteau et R. Clair. Il fut aussi président de la SACEM (1954 - 1978) et administrateur de la Réunion des théâtres lyriques nationaux (1962 - 1968). La CP : p. 360, 506.
5. **BACH, Jean-Sébastien** (1685-1750). Compositeur allemand. Organiste, il dirigea l'orchestre du prince Leopold d'Anhalt à Köthen (1717) et devint, en 1723, maître de chapelle à l'école Saint-Thomas de Leipzig, où il demeura jusqu'à sa mort. Ses œuvres de musique religieuse, vocale ou instrumentale valent par la science de l'architecture, l'audace du langage harmonique, la richesse de l'inspiration et la spiritualité qui s'en dégagent : cantates, passions, *Messe en si mineur*, *Magnificat en ré majeur* ; préludes, fugues, chorals pour orgue, *le Clavier bien tempéré*, partitas ; *Concertos brandebourgeois*, suites pour orchestre, concertos pour clavecin et orchestre, concertos pour violon et orchestre, suites pour violoncelle seul, sonates pour flûte et clavier, pour violon et clavier ; *Offrande musicale* ; *l'Art de la fugue*. La CP : p. 166, 208, 270, 493, 626, 712.
6. **BAKER, Joséphine** (1906-1975). Artiste de music-hall française d'origine américaine. Découverte en 1925 à Paris (spectacle de la *Revue Nègre* au Théâtre des Champs-Élysées), elle devient à dix-neuf ans le symbole du dernier engouement parisien: le *jazz hot*. Elle connut la renommée comme chanteuse, danseuse, actrice de cinéma et animatrice de revues (Folies Bergères, cabarets dans le monde entier). Dans La CP, elle est notamment citée pour sa chanson *J'ai deux amours*, un de ses plus grands succès. Voir aussi l'Annexe Danse. La CP : p. 172, 461, 508, 534, 627.
7. **BALAKIREV, Mili Alexeïevitch** (1837-1910). Compositeur russe. Né à Nijni-Novgorod où il acquiert une formation musicale sommaire, il gagne Saint-Pétersbourg et s'entoure d'un groupe de musiciens autodidactes comme lui qui deviendra le fameux Groupe des Cinq composé de **César Cui**, **Modeste Moussorgski**, **Alexandre Borodine** et **Nikolaï Rimski-Korsakov**. Balakirev est l'âme de ce groupe même s'il n'en est pas le meilleur compositeur. En général, il supervise et, le cas échéant, corrige le travail de ses amis compositeurs. Ce groupe s'impose sur la scène musicale russe dès 1860. Malgré une autorité et une « aura » certaines, il sera lâché « par sa couvée » selon sa propre expression. Le groupe est dissous en

1870. Le Groupe des Cinq (en russe, le « puissant petit groupe », expression de Vladimir Stassov en 1867) désigne ce groupe de musiciens russes, romantiques, actifs à l'époque de l'abolition du servage par Alexandre II en 1861. Le groupe prônait une musique spécifiquement nationale basée avant tout sur les traditions populaires russes et totalement détachée des standards occidentaux. En un sens, ils représentaient une branche du mouvement romantique nationaliste russe, poursuivant les mêmes objectifs que le cercle d'Abramtsevo et le Renouveau russe dans le domaine des beaux-arts et de l'architecture. Les membres se basèrent sur l'idéal de Glinka (1804-1857), considéré par beaucoup comme le fondateur de l'école musicale russe avec Dargomyzsky. La rédaction du manifeste fut confiée à César Cui. Dans La CP, Balakirev est cité pour son poème symphonique *Russie (voir ce titre)*. La CP : p. 408.

8. **BARRETO, Marino.** Musicien et acteur cubain très célèbre dans les années 1930. Il a interprété tous les grands succès cubains et latino-américains, notamment à Londres dont il était, en 1937 la coqueluche, jouant à l'Embassy Club, ce qui explique l'anecdote amoureuse racontée par Carpentier. Il joua aussi à Paris à la *Cabaña cubana*. Il avait été le héros du film célèbre *El negro que tenía el alma blanca* (voir ce titre Annexe cinéma). Par respect, on l'appelait Don Marino Barreto et son fils, musicien très connu aussi, conservera ce titre en ajoutant Jr., Junior. Dans La CP, il est donc cité comme acteur et comme musicien : "El percusionista Barreto, particularmente inspirado, llevaba el juego, enlazando los solos de piano o clarinete con furiosas secuencias de timbales y bongó"; "aquel Marino Barreto, negro tirando a mulato, a quien una duquesa británica, dama de Su Graciosa Majestad, había tomado por amante, mandándole a París, cuando de él se veía separada (y esto era el alimento de toda una mitología) y por aviones que (según se decía) eran aviones especiales, costosos frascos de agua de lavanda sin los cuales el músico -antaoño protagonista de una película española titulada *El negro que tenía el alma blanca*- no acababa de sentirse a gusto en sus galas de frac, pechera almidonada y chistera de muchos reflejos... ». La CP : p. 189, 190, 535.
9. **BARTÓK, Béla** (1881-1945). Compositeur et pianiste hongrois. Son travail savant s'enrichit de ses recherches d'ethnomusicologue sur les folklores hongrois, romain et bulgare. Il composa notamment l'opéra *le Château de Barbe-Bleue* en 1911, la pantomime *le Mandarin merveilleux* (1918 - 1919), 6 quatuors à cordes (1908 - 1939), les 6 recueils de *Mikrokosmos* (1926 - 1937), 3 concertos pour piano (1926 - 1945). La CP : p. 571.
10. **BEETHOVEN, Ludwig van** (1770-1827). Compositeur allemand. Enfant prodige (il donne son premier concert à huit ans), adepte des idées révolutionnaires françaises, admirateur de l'épopée de Bonaparte, il fut hostile à l'hégémonie napoléonienne. Frappé de surdité dès 1802, il s'affirma cependant comme compositeur et héritier de Mozart et du classicisme viennois (*Fidelio*, 1814). Il fut le précurseur du romantisme allemand avec ses 17 quatuors à cordes, ses 32 sonates pour piano (*Pathétique, Au clair de lune, Appassionata, Hammerklavier*), ses concertos pour piano et ses 9 symphonies (la 3^e dite « Héroïque », 1804 ; la 6^e dite « Pastorale », 1808 ; la 9^e avec chœurs, 1824). Dans La CP, sont citées ou évoquées plusieurs de ses symphonies: *La Cinquième, la Septième, la Huitième...*, ses sonates (*l'Appassionata*) ainsi que son unique opéra, *Fidélío*. Figure aussi une rareté de Beethoven, *La consécration de la maison (voir ce titre)* La CP : p. 147-8, 244, 252, 412, 431, 474, 717.
11. **BERLIOZ, Hector** (1803-1869). Compositeur français. Ses œuvres sont remarquables par la puissance du sentiment dramatique et par la somptuosité de l'écriture orchestrale : *la Symphonie fantastique* (1830), *Harold en Italie* (1834), *la Grande Messe des morts* (1837), *Benvenuto Cellini* (1838), *Roméo et Juliette* (1839), *la Damnation de Faust* (1846), *l'Enfance du Christ* (1854), *les Troyens* (1863). Il a laissé de nombreux écrits sur la musique. Dans La CP, il est cité pour son *Traité d'instrumentation*. La CP : p. 190, 474, 640.
12. **BOCCHERINI, Luigi** (1743-1805). Compositeur et violoncelliste italien. Il effectua la majeure partie de sa carrière en Espagne et composa notamment quatuors et quintettes à cordes, symphonies et concertos. La CP : p. 249.
13. **Bola de Nieve (Ignacio VILLA, dit)** (1911-1971). Chanteur, pianiste et compositeur cubain. Né à Guanabacoa, il y fit ses débuts dans un cinéma. Il commença à travailler en 1933 à Mexico, comme accompagnateur au piano de la chanteuse Rita Montaner. Il fut un pianiste de talent et un chanteur très original, au style proche des chansons françaises, mais capable de chanter dans plusieurs langues (espagnol, catalan, français, portugais). Il voyagea inlassablement à travers le monde, et fut l'auteur de chansons (*Si me pudieras querer, Ay amor, Tú me has de querer*). Il s'éteignit à Mexico, pendant une tournée à travers l'Amérique du Sud. (source: Helio OROVIO, *Diccionario de la música cubana, op. cit.*). Il n'est cité dans La CP que par rapport à sa maison de Guanabacoa, où Vera assiste aux danses afro-cubaines pour la

première fois, invitée par Gaspar. Bola de Nieve prête sa maison pour les cérémonies de *santería* en son absence. Cependant, le personnage a quelques connexions également avec celui de Gaspar Blanco. La CP : p. 393, 454, 461, 486.

14. **BORODINE, Alexandre** (1833-1887). Compositeur russe. Il est l'auteur du *Prince Igor*, achevé par Rimski-Korsakov et Glazounov (1890), de quatuors, de symphonies et de *Dans les steppes de l'Asie centrale* (1880). La CP : p. 647.
15. **BRAHMS, Johannes** (1833-1897). Compositeur allemand. Il est l'auteur de lieder, de musique de chambre, d'œuvres pour piano, de quatre symphonies d'un émouvant lyrisme, d'ouvertures, de concertos (*Concerto pour violon*, 1879), et d'un *Requiem allemand* (1869). Dans La CP, Brahms est cité pour son *Choreartium* (Voir Annexe Danse), son *Requiem allemand* (voir ce titre), et une de ses *Symphonies* (?). La CP : p. 311, 392, 626, 694, 703, 706.
16. **CAGE, John** (1912-1992). Compositeur américain. Élève de Schoenberg, et inventeur des « pianos préparés », il fut l'un des premiers à introduire en musique la notion d'indétermination dans la composition et celle d'aléatoire dans l'exécution. Il créa en 1952 un spectacle qui annonçait les happenings. La CP : p. 417, 599.
17. **CASALS, Pablo** (1876-1973). Violoncelliste espagnol. Également compositeur et chef d'orchestre, il joua en trio avec A. Cortot et J. Thibaud, fonda l'Orchestre Pau Casals à Barcelone en 1919 et le Festival de Prades (1950) en France. La CP : p. 269.
18. **CHABRIER, Emmanuel** (1841-1894). Compositeur français. Également pianiste, il est l'auteur d'œuvres pour piano (*Pièces pittoresques*, 1881 ; *Bourrée fantasque*, 1891), pour orchestre (*España*, 1883) et pour le théâtre (*Gwendoline*, 1886 ; *le Roi malgré lui*, 1887). Dans La CP, Chabrier est cité pour sa musique du ballet Le Cotillon (voir Annexe Danse), et sa musique *España* (voir ce titre). La CP : p. 353, 506.
19. **CHAMINADE, Cécile** (1857-1944). Pianiste et compositrice française. Elle révèle très jeune des dons musicaux que sa famille s'empresse de cultiver. Elle travaille en privé avec Lecoupey, A. Savard et M-P. Marsick, puis elle étudie avec Benjamin Godard la composition. Elle a les encouragements de Camille Saint-Saëns, Emmanuel Chabrier et Georges Bizet pour poursuivre sa carrière. Après un timide début avec la présentation de son *Trio n° 1 pour violon, violoncelle et piano, opus 11* (1880), elle présente, en 1888, trois partitions symphoniques : le ballet *Callirhoë, opus 37* à Marseille, un *Concertstück pour piano et orchestre, opus 40* et une symphonie dramatique avec chœurs intitulée *Les Amazones, opus 26* à Anvers. Outre sa production importante de musique symphonique, elle composa quelques 200 pièces pour piano et 150 mélodies. Musique choisie par Vera parmi les “simples” pour ses élèves..., comme préconisait Pavlova qui en utilisa une dans *Noir et Blanc* (1917, chor. I. Clustine, où Pavlova danse l'Étudiante espiègle), et comme aussi Madame Christine qui fait danser sur *La Flatteuse* (pour piano). La CP : p. 368, 445.
20. **CHEVALIER, Maurice** (1888-1972). Chanteur et acteur de cinéma français. Célèbre pour sa gouaille et sa silhouette (canotier, smoking, nœud papillon), il interpréta des chansons restées populaires (*Valentine, Prosper*). Il est cité dans La CP au titre de ses deux pratiques artistiques : comme chanteur de *Valentine* (voir ce titre) et comme acteur dans le film *Love Parade [Parade d'amour]* (voir ce titre dans l'Annexe Autres arts/Cinéma). La CP : p. 130, 248.
21. **CHOPIN, Frédéric** (1810-1849). Pianiste et compositeur polonais. Ses compositions (mazurkas, valse, nocturnes, polonaises, préludes, etc.), d'un caractère romantique tendre ou passionné, souvent mélancolique, ont rénové le style du piano dans le domaine de l'harmonie et de l'ornementation. Il eut une longue liaison avec George Sand (1837 - 1848). La CP : p. 166, 430, 441, 494.
22. **CHORI (el), SHUEG, Silvano, dit** (1900-1974). Percussionniste cubain, sonero, musicien excentrique exceptionnel par son mode original de frapper sur les instruments. Après des débuts dans des groupes de *soneros* de la zone “Oriente” de Cuba, il joua dans des cabarets havanais à partir de 1927 (tambours, timbales), puis rejoignit le groupe de Tutankamen en 1963. (source: Helio OROVIO, *Diccionario de la música cubana, op. cit.*). Dans La CP, Enrique fait découvrir à Vera dès leur arrivée à La Havane “la orquesta del Chori” dans un cabaret de la Plage de Mariano, où le musicien se produisait effectivement très souvent. La CP : p. 343.
23. **CHOSTAKOVITCH, Dmitri** (1906-1975). Compositeur soviétique. Il a écrit des œuvres de circonstance et d'inspiration nationale, des musiques de films, quinze symphonies, de la musique de piano et de chambre et des opéras (*Lady Macbeth de Mtsensk*). Dans La CP, il est cité pour son œuvre *Russie* (voir ce titre). La CP : p. 408, 415,

24. **CIMAROSA, Domenico** (1749-1801). Compositeur italien, auteur d'opéras (*le Mariage secret*, 1792), de sonates et de symphonies. La CP : p. 300.
25. **COLEMAN, Bill** (1904-1981). Musicien noir américain de jazz, s'est illustré à la trompette, au bugle, au chant et à la composition. Il mourut dans le Gers, en France, où il s'était établi. La CP : p. 222.
26. **COWELL, Henry** (1897-1965). Compositeur, pianiste, théoricien, professeur, éditeur et imprésario américain. La CP : p. 418.
27. **CUI, César Antonovitch** (1835-1918). Compositeur russe. Militaire spécialisé dans la construction de fortifications, critique musical au journal de Saint-Petersbourg. Son répertoire est constitué de mélodies, musiques vocales, opéras (*William Radcliffe*, *Le prisonnier du Caucase*, *Angelo* d'après Victor Hugo). La littérature française était très influente pour la composition de ses œuvres. Sans dire qu'il était de nature musicale faible, il ne laisse pas réellement sa trace dans l'histoire de la musique russe, dont ses compositions ne se réclament d'ailleurs pas. Il écrivit dix opéras, de l'avis de ses contemporains sans beaucoup d'inspiration, une grande quantité de mélodies, et des pièces pour piano. Membre du groupe des Cinq, il en rédigea le manifeste (voir Balakirev). La CP : p. 408.
28. **DEBUSSY, Claude** (1862-1918). Compositeur français. Échappant par son indépendance d'esprit à l'influence wagnérienne dans l'opéra, il créa un style de récitatif (*Pelléas et Mélisande*, 1902) et proposa un nouveau raffinement sonore dans ses œuvres pour piano (*Préludes*, *Études*) et pour orchestre (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1894 ; *la Mer*, 1905). Dans La CP, il est cité pour son opéra *Pelléas et Mélisande* (voir ce titre) et le drame-ballet *Le Martyre de Saint-Sébastien* (voir Annexe Danse). La CP : p. 244, 499, 518.
29. **DEGEYTER, Paul** (dates?). Compositeur de la musique de *L'Internationale* (voir ce titre). En 1888, l'ouvrier Pierre Degenyter met ce poème en musique dans un café de Lille (où une place porte son nom). Considéré du coup comme un dangereux révolutionnaire, il doit quitter Lille et s'installe à Saint-Denis (un collège de la ville porte son nom.) La CP : p. 268, 421, 672.
30. **DRDLA, Franz (DRDLA, František Alois, dit)** (1868-1944). Compositeur tchèque né en Moravie. Il étudia le violon et la composition à Prague, composa trois opérettes, un concerto pour violon, diverses œuvres pour orchestre et pour piano, et surtout des mélodies romantiques imprégnées des thèmes bohémiens populaires, qui lui valurent sa popularité. Dans La CP, il est cité pour sa musique probablement la plus connue, *Souvenir* (voir ce titre). La CP : p. 576.
31. **DRIGO, Riccardo** (1846-1930). Drigo, musicien italien, étudia la musique dans sa maison de Padoue, en Italie et au conservatoire de Venise. Il eut un peu de célébrité en tant que compositeur et chef d'orchestre et partit en Russie en 1878 où il fut bientôt nommé chef d'orchestre d'opéra italien de Saint-Petersbourg. Il eut beaucoup de succès et devint chef d'orchestre des représentations de ballet et compositeur du Théâtre Mariinski. Mais contrairement à Léon Minkus ou Cesare Pugni, il n'eut jamais un poste officiel. Il a cependant créé plusieurs travaux pour lesquels il est connu. Pendant les années 1910 et au début des années 1920, Drigo fut directeur musical dans les tournées de la légendaire ballerine Anna Pavlova. Drigo revint à Padoue en 1927, où il meurt en 1930. Drigo fut le chef d'orchestre dans les premières représentations de la *Belle au bois dormant* et du *Casse-Noisette*, deux ballets de Tchaïkovsky, et *Raymonda* de Glazunov, ainsi que les premières représentations de certains opéras de Tchaïkovsky. Il a aussi modifié quelques partitions, y compris celle du *Lac des Cygnes*, et elles sont encore utilisées à ce jour. Dans le *Lac des Cygnes*, il a notamment interpolé plusieurs variations sur d'autres musiques de Tchaïkovsky, telles que la Variation pour Mme. Legnani à l'Acte II et, à l'Acte III, la *Scène Dansante* et la *Valse des Cygnes* (ou *Valse pour les Cygnes Blancs et Noirs*, orchestré par Drigo à partir de l'*Opus 72 pour Piano, 11.*, *Valse Bluettes* de Tchaïkovski). Toutefois la *Valse Bluettes* (voir ce titre) pour lequel il est cité dans La CP semble être une de ses œuvres originales pour piano, ayant servi à Pavlova pour un de ses ballets en 1911. Drigo est également cité pour d'autres musiques utilisées dans des ballets, des bagatelles, et *Les Papillons* (voir ce titre en Annexe Danse), pour le célèbre solo de Pavlova. La CP : p. 368, 574, 653.
32. **DURAND, Marie-Auguste** (1830-1909). Compositeur français romantique. Il étudia l'orgue avec F. Benoist et pratique cet instrument en 1849 à Saint-Ambroise, puis à Sainte-Geneviève, Saint-Roch et Saint-Vincent de Paul (1862-1874). Parallèlement, il devient critique musical et compose. Deux morceaux sont populaires : sa *chaconne* et sa *valse pour piano* (op. 83). Il fonde une importante société d'édition de partitions (*Durand-Schönewerk & Cie* qui deviendra *Durand & fils* puis *Durand & Cie*), qui publia notamment les œuvres de Lalo, Massenet, Debussy, Saint-Saëns, Ravel ou Dukas. Dans La CP, Durand est cité précisément

- pour sa *Chaconne* (voir ce titre), utilisée dans le cours de danse de Madame Christine. La CP : p. 368.
33. **DVORÁK, Antonín** (1841-1904). Compositeur tchèque. Il dirigea les conservatoires de New York, puis de Prague, et composa notamment 9 symphonies (*la Symphonie du Nouveau Monde*, 1893), des concertos, des poèmes symphoniques et des quatuors. Dans La CP, il est cité pour sa musique *Humoresque* (voir ce titre). La CP : p. 649.
 34. **EISLER, Hanss** (1898-1962). Compositeur et théoricien allemand, élève de Schoenberg et de Webern. Il émigra aux Etats-Unis (1937) et revint en Europe après la Seconde Guerre mondiale (1948). Auteur de l'hymne national de l'ancienne RDA, il a évolué de la musique sérielle aux conceptions esthétiques du réalisme socialiste et voué son œuvre à la cause prolétarienne. Il fut l'auteur de plusieurs chansons révolutionnaires, plus tard adaptées en Espagne comme *La canción del Frente Unido* (o *del Frente Popular*). Voir les commentaires de J. Rodríguez Puértolas, La CP, p. 261, note 190. Aux USA, il écrivit des musiques de films, des chœurs et cantates. En 1948, passant pour un agent communiste, il gagna la RDA où il mourut. La CP : p. 261.
 35. **ELLINGTON, Duke (Edward Kennedy, dit)** (1899-1974). Compositeur et chef d'orchestre américain de jazz. Il prit la tête de l'orchestre des Washingtonians, devenu Duke Ellington Orchestra, et fut la vedette du Cotton Club de Harlem (1927 - 1932), où il développa le style dit « jungle ». Également pianiste, il fut l'un des grands créateurs du jazz, cherchant à concilier forme musicale composée et improvisation (*Mood Indigo*, 1930 ; *Satin Doll*, 1958). La CP : p. 116, 222, 461.
 36. **FALLA, Manuel de** (1876-1946). Compositeur espagnol. Il est l'auteur de l'opéra *la Vie brève* (1913), de la musique des ballets *l'Amour sorcier* (1915) et *le Tricorne* (1919), de mélodies et de musique de chambre (*Concerto pour clavecin et cinq instruments*, 1926). La CP : p. 676, 677.
 37. **FUCIK, Julius** (1872-1916). compositeur tchèque célèbre surtout par son *Entrée des gladiateurs*, musique couramment employée dans les spectacles de cirque et aux Jeux olympiques, mais aussi par des marches (*Florentiner Marsch*) et d'élégantes valse. Dans La CP, la "*Marcha de los gladiadores*." (Entrée des gladiateurs) est citée par Enrique car Calder l'utilise pour faire une démonstration de son cirque miniature en fil de fer. La CP : p. 407.
 38. **FURTWÄNGLER, Wilhelm** (1886-1954). Chef d'orchestre allemand. Également compositeur, il dirigea les orchestres philharmoniques de Vienne et de Berlin et sut conférer une intensité émotionnelle exceptionnelle aux œuvres de Beethoven, de Brahms et de Bruckner, notamment. Il fut cependant compromis avec le régime nazi. La CP : p. 324.
 39. **GARAY, Sindo** (1867-1968). Chanteur, compositeur et guitariste cubain. Il fut l'un des plus grands créateurs de "canciones trovadorescas" à Cuba, après s'y être initié à Santiago de Cuba auprès du maître Pepe Sánchez notamment. Il fit un voyage de trois mois à Paris en 1928, avec Rita Montaner et d'autres musiciens cubains. Il enregistra un grand nombre de disques de chansons très poétiques, dont *La tarde*, *Perla Marina*, *Rendido*, *Labios de grana*, *Clave a Maceo*, *Retorna*, *La baracoesa*, *Adiós a la Habana*, *Mujer bayamesa*, *La alondra*, *El huracán y la palma*, *Fermania*, *Rayos de oro*, *Tardes grises*, *Ojos de sirena* et *Guarina* (source: Helio OROVIO, *Diccionario de la música cubana, op. cit.*). Dans La CP, il est cité justement pour ses chansons qu'Enrique possède en disques et qu'il fait écouter à Ada pour ses recherches rythmiques. La CP : p. 191.
 40. **GARCÍA CATURLA, Alejandro** (1906-1940). Compositeur cubain, ami de Carpentier qui collabora avec lui, qui introduit les rythmes populaires dans la musique classique . Ses Œuvres : *No quiere juego con tu marido* (Danza cubana no. 1), 1924 ; *La viciosa* (Danza cubana no. 2), 1924 ; *La número tres* (Danza cubana no. 3), 1924 .*Cuentos musicales. Escanas infantiles*, 1925 ; *Tres Preludios*, 1925 ; *Tres danzas cubanas*, 1927 ; *Obertura cubana*, 1928 ; *Comparsa* (a Fernando Ortiz), 1930 ; *Preludio Homenaje a Changó*, 1936 ; *Berceuse para dormir a un negrito*, 1937 ; *Berceuse Campesina*, 1938. Les rythmes afro-cubains marquent ses compositions. Ses œuvres les plus connues sont *Pastoral Lullaby* la *Berceuse Campesina* citée dans la CP, musique utilisée dans le film *The Lost City*. Alejo Carpentier écrivit pour lui le livret d'un opéra, en un acto *Manita en el suelo*. Il mourut assassiné. La CP : p. 500, 507, 509, 572.
 41. **GERSHWIN, George** (1898-1937). Compositeur et pianiste américain. Il est l'auteur de *Rhapsody in Blue* (1924), *Concerto en « fa »*, pour piano (1925), *An American in Paris* (1928), *Porgy and Bess* (voir ce titre), dans lesquels il mêle le jazz et la musique postromantique. La CP : p. 353, 405, 420.

42. **GIESEKING, Walter** (1895-1956). Pianiste allemand. Il interpréta en virtuose Mozart, Debussy et Ravel. La CP : p. 324.
43. **GILLESPIE, Dizzy** (1917-1993). John Birks « Dizzy » Gillespie : trompettiste, compositeur et chef d'orchestre de jazz américain. Avec Miles Davis et Louis Armstrong, il est l'un des trois plus importants trompettistes de l'histoire du jazz, ayant participé à la création du style Bebop et contribué à introduire les rythmes latino-américains dans le jazz. La CP : p. 222.
44. **GLINKA, Mikhaïl Ivanovitch** (1804-1857). Compositeur russe. Il fut le fondateur de l'école musicale russe moderne et composa notamment deux opéras (*la Vie pour le tsar*, 1836 ; *Rouslan et Lioudmila*, 1842). La CP : p. 408, 679.
45. **GODARD, Benjamin Louis Paul** (1849-1895). Compositeur, altiste et professeur français. Auteur de symphonies, d'opéras *Pedro de Zalamea*, 1884, d'après Calderón, *Jocelyn*, sur un livret d'Armand Silvestre et de Victor Capoul d'après Lamartine). Musique choisie par Vera parmi les "simples" pour ses élèves... Un ballet du répertoire de Pavlova: *Pas de trois* (1913), chor. I. Clustine, cost. Oukrainsky, est sur la musique de Godard (Cf. Lazzarini, *Pavlova*, p. 149). La CP : p. 445.
46. **GRANADOS y CAMPIÑA, Enrique** (1867-1916). Compositeur et pianiste espagnol. Il est l'auteur de pièces pour piano (*Danses espagnoles*, *Goyescas (voir ce titre)*, 1911 et de l'opéra du même nom, 1916). La CP : p. 265, 677, 678.
47. **GRENET, Eliseo** (1893-1950). Compositeur cubain. Enfant musicien prodige, à seize ans il dirige l'orchestre "Politeama Habanero". En 1926, il parcourt Cuba à la tête de l'orchestre de la Compañía Arquimedes Pous avant une tournée dans plusieurs pays d'Amérique. En 1936, à New York, il participe à la promotion de la musique cubaine et notamment la conga. En 1948 il obtient le premier prix du concours de chansons cubaines avec *El Sitierito*. Il a composé de nombreuses musiques de films, mis en musique *Motivos de son* de N. Guillén. La CP : p. 189.
48. **GRETRY, André Ernest Modeste** (1741-1813). Compositeur français d'origine liégeoise. Il a développé les possibilités expressives de l'opéra-comique (*Zémire et Azor*, 1771 ; *Richard Cœur de Lion*, 1784). Dans La CP, il est cité pour son opéra-ballet *La Rosière républicaine (voir ce titre en Annexe Danse)*. La CP : p. 262.
49. **GRIEG, Edvard** (1843-1907). Compositeur norvégien. Célèbre pour la musique de scène (1876) du drame d'Ibsen *Peer Gynt* et pour son *Concerto pour piano et orchestre en la mineur* (1868), il est aussi l'auteur de pièces pour piano et de lieder. La CP : p. 635.
50. **GROFÉ, Ferdie (Rudolph von GOFRE, dit)** (1892-1972). Compositeur, pianiste et arrangeur américain, qui orchestra *Rhapsodie in blue* de Gershwin. Dans La CP, il est cité aux côtés de Frank Skinner (*voir ce nom*) pour ses réinstrumentsations de chansons (*Tea for two..*) La CP : p. 581.
51. **GUILBERT, Yvette** (1867-1944). Chanteuse française de cabaret parisien. Son nom reste attaché au music-hall et à la chanson *Madame Arthur*. Elle fut peinte plusieurs fois par Toulouse-Lautrec (*voir aussi l'Annexe Arts plastiques*). La CP : p. 129.
52. **HAENDEL, Georges Frédéric** (1685-1759). Compositeur allemand naturalisé britannique. Son langage musical, fait de grandeur et de lyrisme, offre une synthèse magistrale des styles italien, français, germanique et anglais. Il a écrit une grande quantité d'opéras (*Rinaldo*, 1711), des sonates, des concertos et des suites (*Water Music*), et nombre d'oratorios (*Israël en Égypte*, 1739 ; *le Messie*, 1742 ; *Judas Macchabée*, 1747). Il est cité pour la musique du ballet *Les Dieux mendiants (voir Annexe Danse)*. Nous voyons aussi une allusion à son *Messie (voir ce titre, air The trumpet shall sound)*, et enfin Vera cite sa statue de marbre dans l'Abbaye de Westminster à Londres. La CP : p. 506, 659.
53. **HINDEMITH, Paul** (1895-1963). Compositeur allemand. Il fut l'un des chefs de l'école allemande entre les deux guerres, tout en restant attaché à un certain esprit classique. Parmi ses œuvres, un cycle de lieder (*Das Marienleben*), les opéras *Cardillac* (1926) et *Mathis le peintre* (1938), *Kammermusiken* pour diverses formations, des concertos et sonates. Cité pour sa musique du ballet *Nobilissima visione* (1938). La CP : p. 307.
54. **HONEGGER, Arthur** (1892-1955). Compositeur suisse. Son lyrisme s'exprime notamment dans des œuvres pour orchestre (*Pacific 231*, 1923 ; 5 symphonies) et dans des oratorios (*le Roi David*, 2e version, 1924 ; *Jeanne d'Arc au bûcher*, 1938). Également auteur de musiques de ballets et de films, il fit partie du groupe des Six. Dans La CP, son œuvre *Pacific 231* est citée par Vera par association avec d'autres musiques et ballets constructivistes, mettant en œuvre une esthétique de la machine, de la mécanique, de l'industrie. La CP : p. 276, 377.

55. **HOROWITZ, Vladimir** (1904-1989). Pianiste d'origine russe naturalisé américain (1944). Également compositeur, il s'illustra par son jeu précis, notamment dans Chopin et Liszt. La CP : p. 546.
56. **KLEIBER, Erich** (1890-1956). Chef d'orchestre autrichien naturalisé argentin. Il créa à l'Opéra de Berlin nombre d'œuvres contemporaines (*Wozzeck*, A. Berg, 1925). Il s'opposa au régime nazi et quitta l'Allemagne pour l'Argentine en 1934. La CP : p. 501, 596, 707.
57. **KRAUS, Clemens** (1893-1954). Chef d'orchestre allemand. Interdit de direction par les alliés après la guerre, il s'exila en Amérique du Sud avec sa femme (célèbre cantatrice Viorica Ursuleac). La CP : p. 324.
58. **LECUONA, Ernesto** (1896-1963). Compositeur et pianiste cubain. Doté d'exceptionnelles capacités au piano, il se caractérisa par l'utilisation de nouveaux rythmes. Il composa des chansons et des zarzuelas, ainsi que de nombreuses danses pour piano, dont la *Danza de los ñáñigos* qu'utilise Vera : *Danza lucumí, Danza negra, Ahí viene el chino...* La CP : p. 500.
59. **LIADOV, Anatoli** (1855-1914). [Liadow dans La CP]. Compositeur russe. Fils du musicien Constantin Liadov, il fut l'élève de Rimski-Korsakov. En 1878, il devint professeur au conservatoire de sa ville natale et compta Prokofiev parmi ses élèves. Liadov fut très influencé par le Groupe des Cinq (voir Balakirev) et par la musique de Chopin. On dit de lui qu'il était exigeant, minutieux, paresseux même, sans doute parce qu'il fut expulsé du conservatoire où il étudiait. L'anecdote raconte que Serge Diaghilev, las d'attendre sa commande passée à Liadov pour *L'Oiseau de feu*, se tourna vers Stravinsky. Liadov a laissé peu d'œuvres mais ses compositions sont d'une rare qualité orchestrale. Il a publié en outre de nombreux chants populaires de son pays, recueillis avec Balakirev et Liapounov. Cité dans la CP pour sa *Cajita de música*, en fait *La Tabatière à musique*. La CP : p. 408, 647.
60. **LISZT, Franz** (1811-1886). Compositeur et pianiste hongrois. Virtuose incomparable, il a renouvelé la technique pianistique et innové dans le domaine de l'harmonie. Il a composé des poèmes symphoniques (les *Préludes*, 1854), *Faust-Symphonie* (1857), une grande sonate, 12 *Études d'exécution transcendante* et 19 *Rhapsodies hongroises* pour le piano, des oratorios (*Christus*), messes et pages pour orgue. La CP : p. 203, 208, 392, 441, 494.
61. **MAHLER, Gustav** (1860-1911). Compositeur et chef d'orchestre autrichien. Il mena une longue carrière de chef d'orchestre et composa dans un style d'une expressivité exacerbée, poussé jusqu'aux limites du système tonal, des lieder (*Kindertotenlieder, Chant de la terre*) et dix symphonies au lyrisme postromantique. La CP : p. 167, 667.
62. **MARIE, Gabriel** (1852-1928). Jean Gabriel Marie, ou Gabriel Marie, (né à Paris le 8 janvier 1852, mort à Puigcerda en Espagne le 29 août 1928) est un compositeur de musique classique. Il appartient au genre romantique. Il a notamment écrit *La Cinquantaine*. Cité pour *La cinquantaine*, jouée au piano lorsque Vera va chez Madame Christine. La CP : p. 649.
63. **MELCHIOR, Lauritz** (né HOMMEL, Lebrecht) (1890-1980). Ténor wagnérien américain d'origine danoise. Il chanta de nombreuses saisons à Bayreuth. La CP : p. 546.
64. **MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Félix** (1809-1847). Compositeur allemand, petit-fils de Moses Mendelssohn. Compositeur et pianiste précoce, il dirigea en 1829 l'intégrale de *la Passion selon saint Matthieu* de Bach. À la tête de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, il fonda le Conservatoire de cette ville. Il a laissé une œuvre considérable, au romantisme discret (*Concerto pour violon*, 1845 ; *Lieder ohne Worte*, pour piano), à l'écriture moderne (*Variations sérieuses*, 1842) et à l'orchestration raffinée (*le Songe d'une nuit d'été*, 1843), ainsi que cinq symphonies, dont *Réformation* (1832), les symphonies *italienne* (1833) et *écossaise* (1842). Dans La CP, il est cité à deux reprises pour sa célèbre *Marche nuptiale* (voir ce titre), tirée du *Songe d'une nuit d'été*. La CP : p. 440, 593.
65. **MILHAUD, Darius** (1892-1974). Compositeur français. Membre du groupe des Six, influencé par le folklore sud-américain puis par le jazz, il a abordé tous les genres : musique de ballets (*le Bœuf sur le toit*, 1920 ; *la Création du monde*, 1923), opéras (*Christophe Colomb*, 1930), cantates, symphonies, musique de chambre (18 quatuors à cordes) et a composé le célèbre *Scaramouche* (1937), pour deux pianos. La CP : p. 377.
66. **MINKUS, Léon** (1827-entre 1890 et 1917). Compositeur autrichien. Le succès de *Don Quichotte* (1869) composé pour M. Petipa fut un tel succès qu'il fut nommé compositeur officiel du ballet du Bolchoï. Cette première collaboration est suivie de quatorze autres ballets, dont les plus connus sont *La Bayadère* (1877) et *Paquita* (1881). Dans La CP, il est cité à deux reprises, notamment pour son fameux ballet *Don Quichotte*. La CP : p. 368, 445, 677.
67. **MONTEVERDI, Claudio** (1567-1643). Compositeur italien. L'un des créateurs de l'opéra (*Orfeo*,

1607 ; *Arianna*, 1608 ; *le Retour d'Ulysse dans sa patrie*, 1640 ; *le Couronnement de Poppée*, 1642), il révolutionna le langage musical avec ses neuf livres de madrigaux et cantates. Il fut maître de chapelle de St-Marc de Venise (messes, psaumes). Dans La CP, il est cité pour ses *Vêpres à la vierge* (voir ce titre). La CP : p. 626.

68. **MOSSOLOV, Alexandre Vassilievitch** (1900-1973). Compositeur russe. Il a étudié la musique au conservatoire de Moscou et s'est initié à la composition auprès de Reinhold Glière. Il a incarné un temps l'avant-garde musicale soviétique et s'est rendu célèbre dès 1927 par son œuvre pour orchestre symphonique *Fonderie d'acier* (cité dans La CP pour cette œuvre, voir ce titre). Il fut alors à la musique ce que Fernand Léger fut à la peinture, cherchant à traduire musicalement, après Paul Hindemith, Arthur Honegger et Sergueï Prokofiev, le mouvement du machinisme et de l'industrialisme. Accusé de formalisme, il est tombé en disgrâce sous le règne de Staline dans les années 1930 et a été exclu de l'Union des compositeurs soviétiques en 1936. Il a laissé une œuvre variée comportant des sonates au piano, des concertos pour violoncelle, de la musique de chambre, des opéras, des oratorios et six symphonies. La CP : p. 276.
69. **MOUSSORGI, Modeste** (1839-1881). Modeste fut préparé par ses parents à une carrière militaire, mais sous l'influence de Balakirev il quitta le régiment de la Garde et rejoignit le Groupe des Cinq (voir Balakirev). Sa première œuvre musicale publiée fut l'opéra inachevé *Salammô* (1863, tiré du roman de Flaubert) et un cycle de chansons. À partir de 1863, suite à l'abolition du servage qui ruina sa famille, Moussorgski dut travailler en tant qu'employé administratif pour subvenir à ses besoins. L'insuccès que connurent ses œuvres et sa situation difficile l'incitèrent à s'adonner à l'alcoolisme, qu'il avait déjà connu lors de son passage de trois ans à l'armée. Il composa également l'opéra *Boris Godounov* (1869-1872), et un cycle de pièces pour piano *Les tableaux d'une exposition* (1874, postérieurement orchestrées par Ravel en 1922), ainsi que l'opéra inachevé *La Khovanchtchina*. La CP : p. 414.
70. **MOZART, Wolfgang Amadeus** (1756-1791). Compositeur autrichien. Un des plus grands maîtres de l'opéra, il est l'auteur de *l'Enlèvement au sérail* (1782), des *Noces de Figaro* (1786), de *Don Giovanni* (1787), de *Così fan tutte* (1790), de *la Flûte enchantée* (1791). Il a traité avec bonheur tous les genres, écrivant des symphonies (parmi lesquelles les symphonies n° 40, en sol mineur, et n° 41, *Jupiter*), des sonates, 27 concertos pour piano, des œuvres de musique de chambre (23 quatuors à cordes, trios, quintettes) et de la musique religieuse (*Requiem*, 1791). Maître de la mélodie, il recherche la pureté, l'élégance, et sait atteindre la grandeur par la simplicité et la grâce. Mais, derrière la clarté et la fantaisie, transparaissent l'ironie et le tremblement d'une âme inquiète. La CP : p. 244, 311, 363.
71. **NIN, Joaquín** (1879-1949). Compositeur et pianiste espagnol né à La Havane où il retourna pour mourir, enseigna à Paris, interpréta les maîtres espagnols anciens dont il publia nombre d'œuvres. La CP : p. 677.
72. **PATTI, Adelina** (1843-1919). Adela Juana María Patti, cantatrice née à Madrid de parents italiens en pleine scène de l'opéra où sa mère interprétait *Norma*. Soprano d'agilité, virtuose mais peu sensible. Dans La CP, elle est citée abusivement comme contemporaine de l'époque romantique de Musset du compositeur cubain Saumell. La CP : p. 500.
73. **POLDINI, Ede** (1869-1957). Compositeur hongrois, ayant étudié à Budapest puis à Vienne. Il a composé plusieurs opéras et un ballet (*Night's Magic*), ainsi que plusieurs œuvres pour piano dont *Marionnettes*, *Arlequinades*, *Morceaux pittoresques*, *Épisodes à la cour*, *Images*, *Moments musicaux*, *Poupée valsante*, pour laquelle il est cité dans La CP en tant que pièce du répertoire de Pavlova (voir Annexe Danse, Œuvres chorégraphiques, "*Poupée Valsante* ou *The Fairy Doll*"). La CP : p. 249.
74. **PONCHIELLI, Amilcare** (1834-1886). Compositeur italien, auteur de l'opéra *La Gioconda* (voir ce titre), dont est tirée la fameuse "Danse des heures". Professeur de Puccini au conservatoire de Milan. La CP : p. 445.
75. **PORTA, Gian-Carlo**. Aucune information trouvée. Il peut s'agir d'un personnage fictif, mais lorsque Carpentier leur attribue une identité complète (ex: Gaspar Blanco), elle est à valeur symbolique. Ici, ce compositeur musicien qui fréquente tous les artistes de New York porte toutes les marques du personnage référentiel. La CP : p. 406, 408, 417-419.
76. **PORTER, Cole** (1893-1964). Compositeur américain. Jazz et comédie musicale lui doivent des pièces remarquables de simplicité et d'élégance (*What is This Thing Called Love ?*, *Night and Day*). Il composa aussi des musiques de film (*la Haute Société*, C. Walters, 1956). La CP : p. 420.
77. **POULENC, Francis** (1899-1963). Compositeur français. Pianiste, membre du groupe des Six, il

composa quelque 80 mélodies sur des poèmes d'Apollinaire (*le Bestiaire*, 1919), Cocteau, Eluard, Aragon, etc. Son œuvre est variée : musique de ballet (*les Biches*, 1924), compositions pour orchestre (*Concert champêtre*, 1928), pour piano, pages religieuses (*Litanies à la Vierge noire*, 1936), musique dramatique (*La Voix humaine*), burlesque (*Les Mamelles de Tirésias*, 1947, d'après Apollinaire) ou opéras à sujet religieux (*Dialogues des carmélites*, 1957, d'après Bernanos). Dans La CP, il est cité pour sa musique du ballet *Les Biches* (voir Annexe Danse). La CP : p. 193, 305, 694.

78. **PROKOFIEV, Sergueï Sergueïevitch** (1891-1953). Compositeur et pianiste russe. Ses œuvres pour piano et pour orchestre (sept symphonies), sa musique de chambre, ses ballets (*Roméo et Juliette*, 1938) et ses opéras (*L'Ange de feu*, 1927, créé en 1954) se caractérisent par une grande puissance rythmique et un langage tantôt ouvert aux conceptions occidentales modernes, tantôt fidèle à la tradition russe. Il a écrit notamment la musique des films *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible*, d'Eisenstein. Dans La CP, il est cité pour ses diverses musiques de ballet (*Le Fils prodigue*, *Pas d'acier*, Voir Annexe Danse) et pour son opéra *L'Ange de feu* (voir ce titre). La CP : p. 162, 276, 305, 376, 457.
79. **Quatuor de Budapest, Le** (1917-1967). Célèbre formation musicale (quatuor à cordes) fondée en 1917 par trois musiciens hongrois (Emil Hauser et Alfred Indig, violons, Istvan Ipolyi, alto) et un hollandais (Harry Son, violoncelle), membres de l'Orchestre de Budapest. L'arrivée en 1930 de Mischa Schneider, remplaçant Harry Son comme violoncelliste, marque le début d'une période d'une dizaine d'années, complexe et agitée, qui devait faire du Quatuor un ensemble universellement applaudi. En 1936, le dernier fondateur quitte le Quatuor. La formation est désormais en résidence aux Etats-Unis, mais c'est en 1967, lorsque Mischa Schneider tombe malade, qu'elle se dissout. Dans La CP, le Quatuor de Budapest est cité pour une tournée à Caracas. La CP : p. 694.
80. **RAVEL, Maurice** (1875-1937). Compositeur français. Il fut le plus classique des créateurs modernes français, très inspiré par l'Espagne. Attiré par la musique symphonique (*la Valse* ; *Boléro*, 1928 ; *Daphnis et Chloé*, 1912), il a également écrit pour le piano (*Jeux d'eau* ; *Gaspard de la nuit* ; *Concerto pour la main gauche*, 1931), composé des cycles de mélodies (*Shéhérazade*, 1904) et, pour la scène, la fantaisie lyrique *L'Enfant et les sortilèges* (1925), son opéra *L'Heure espagnole*. Son œuvre est remarquable par la précision de son dessin mélodique et l'éclat de son orchestration. L'orchestration des célèbres *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski (voir ce nom), commande de Serge Koussevitzky (1922) assis sa réputation internationale et reste, avec son *Boléro*, son œuvre la plus jouée. La CP : p. 518, 644.
81. **REINHARDT, Django (Jean-Baptiste, dit)** (1910-1953). Musicien français de jazz. D'origine tzigane, autodidacte, virtuose de la guitare, il fonda en 1934 avec S. Grappelli le quintette de cordes du Hot Club de France, puis dirigea d'autres orchestres. Parmi ses compositions : *Nuages* (1940). La CP : p. 187, 218, 219, 222.
82. **REINHARDT, Nana**. Frère de Django. Aucune information trouvée. La CP : p. 222.
83. **REVUELTAS, Silvestre** (1899-1940). Compositeur et violoniste mexicain. Il est cité pour *Sensemaya* pour grand orchestre (1938) avec percussions. La CP : p. 500, 507, 572.
84. **RIETI, Vittorio** (1898-1994). Compositeur italien, écrit plusieurs ballets : *Ballet Barabau* (1925) *Le Bal* (1929), *The Mute Wife* (1944). Dans La CP, il est cité pour sa musique du ballet *Le Bal* (voir Annexe Danse). La CP : p. 376, 506.
85. **RIMSKI-KORSAKOV, Nicolai Andreïevitch** (1844-1908). [Rimsky ou Rimski dans La CP]. Compositeur russe. Il révéla l'école russe à Paris au cours de l'exposition de 1889. Ses pages orchestrales (Ouverture de *la Grande Pâque russe*, *Shéhérazade*) témoignent d'une grande maîtrise des sonorités. Hormis son concerto pour piano et quelques œuvres de musique de chambre, il excella dans l'opéra, où, attaché aux mythes de la Russie païenne, il recherche cependant le réalisme populaire cher au groupe des Cinq, dont il avait fait partie (*Kitège*, 1907 ; *le Coq d'or*, 1909). La CP : p. 298, 679.
86. **RIVAS CACHO, Lupe (ou Guadalupe)** (1895-1948). Célèbre actrice et chanteuse mexicaine, surnommée "la pingüica". Dans La CP, Enrique a une brève liaison avec une danseuse de sa compagnie, au Mexique. La CP : p. 196.
87. **ROBESON, Paul** (1898-1976). Athlète, chanteur, acteur et écrivain américain. Il connaît la gloire dans les années 1930: ce ne sont que tournées triomphales, succès théâtraux, tournages de films. Il joue toujours *Othello*, il tourne *Emperor Jones*, *Showboat*, *The Song of Freedom*. Il chante des *negro spirituals*, ces chants religieux du peuple noir, qu'il a contribué à faire connaître au grand public dès 1925, *Ol' Man River*, que Jerome Kern a écrit pour lui et qui

est devenu son emblème, et aussi des airs de lutte et des chansons populaires de tous les pays, qu'il s'efforce d'interpréter dans leur langue d'origine. En 1936, il prend parti pour les républicains espagnols, rejoint les Brigadistes en Espagne, et inscrit à son répertoire *Los cuatro generales*; plus tard, il y ajoutera, à côté des *Bateliers de la Volga*, de la *Ballade de Joe Hill*, de *Liberté* de Smetana, l'hymne national chinois. La CP : p. 116, 254, 256, 258, 259, 264, 266, 267, 270, 315, 408, 421, 651.

88. **ROLDÁN, Amadeo** (1900-1939). Compositeur cubain. Né à Paris de parents cubains. Il est l'un des principaux membres du modèle de composition connu sous le nom d' "Afrocubanismo". Les rythmes et sonorités afro-cubains furent l'inspiration pour les ballets *El milagro de Anaquillé* et *La Rebambaramba* (1927-28), sur des livrets d'Alejo Carpentier. Le second peint la vie des bas-fonds de La Havane le jour de l'Épiphanie en 1830. Il a mis en musique des extraits de *Motivos de son* de Nicolás Guillén, pour huit voix et orchestre, dont *Negro bembón*. Dans La CP, Vera utilise une de ses *Rítmicas* (voir ce titre), uniquement pour percussions. La CP : p. 500, 507, 509, 555, 572.
89. **ROMEU, Antonio María** (1876-1955). Compositeur, pianiste et chef d'orchestre cubain. Il fut le créateur d'un orchestre appelé "la charanga francesa", où il introduit le piano dans un type de groupe qui ne rassemblait que la flûte, le violon, la contrebasse, les timbales et le güiro. Il créa en 1911 son propre orchestre, la "orquesta Romeu" qu'il dirigea pendant plus de cinquante ans, faisant des tournées et enregistrant de nombreux disques pour la maison Victor. Il composa plus de 500 danzones, dont *Tres lindas cubanas*. (source: Helio OROVIO, *Diccionario de la música cubana, op. cit.*). Dans La CP, il est cité justement pour ses disques qu'Enrique fait écouter à Ada pour ses recherches rythmiques. La CP : p. 191.
90. **ROSSINI, Gioacchino** (1792-1868). Compositeur italien. Il a écrit surtout des opéras : *le Barbier de Séville*, *Otello* (1816), *la Pie voleuse* (1817), *le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829), et un *Stabat Mater*. Son sens inné de la mélodie et de l'effet théâtral lui a valu, à Paris, de grands succès sous la Restauration. La CP : p. 694.
91. **RUBINSTEIN, Artur** (1887-1982). Pianiste polonais. Il est célèbre pour ses interprétations de Chopin. La CP : p. 546, 677
92. **SAINT-SAËNS, Camille** (1835-1921). Compositeur français. Virtuose du piano et de l'orgue, improvisateur-né, attaché à la perfection formelle et à l'école française, il écrivit notamment des ouvrages lyriques (*Samson et Dalila*, 1877), une symphonie avec orgue, des poèmes symphoniques (*Danse macabre*), *le Carnaval des animaux*, 5 concertos pour piano, des pages pour orgue et de la musique de chambre. Dans La CP, il est cité pour son *Carnaval des animaux* dont est tiré le fameux ballet *La Mort du cygne*, dansé par Pavlova (voir Annexe Danse) et pour sa *Danse macabre* (voir ce titre). La CP : p. 250, 252, 574, 653.
93. **SATIE, Erik** (1866-1925). Compositeur français. Précurseur du dadaïsme et du surréalisme en musique (ballet *Parade*, 1917), il prôna d'abord le dépouillement (trois *Gymnopédies*, six *Gnossiennes*, pour piano), puis s'intéressa à la forme, mais avec humour et dérision (*Trois Morceaux en forme de poire*), avant de nier l'art pour expérimenter la « musique d'ameublement », entouré chez lui de quelques disciples (école d'Arcueil). Dans La CP, il est cité par allusion à son légendaire parapluie qui, avec son chapeau melon, constituaient les imperturbables accessoires de son allure de "fonctionnaire bourgeois". La CP : p. 623.
94. **SAUGUET, Henri** (1901-1989). Compositeur français, auteur de nombreux ballets (*la Chatte*, 1927 ; *les Forains*, 1945) et d'ouvrages lyriques (*la Chartreuse de Parme*, 1939). La CP : p. 360.
95. **SAUMELL, Manuel** (1817-1870). Compositeur cubain, initiateur du nationalisme musical à Cuba. Carpentier dira dans *La música en Cuba* qu'il voulut appliquer les principes de Glinka et son opéra nationaliste russe. Son invention rythmique et mélodique était surprenante. Il est considéré comme le père de la "contradanza" et la "habanera". Dans La CP, Vera utilise une des ses "contradanzas" pour créer un ballet en accompagnement du *Sacre du printemps*. La CP : p. 500.
96. **SCHMITT, Florent** (1870-1958). Compositeur français. Il écrivit notamment le grandiose *Psaume XLVII* (créé en 1907), une musique de ballet d'un grand lyrisme (*la Tragédie de Salomé*, 1907) et un quintette avec piano. La CP : p. 193.
97. **SCHÖNBERG, Arnold** (1874-1951). Compositeur autrichien naturalisé américain. Théoricien de l'atonalité, fondée sur le dodécaphonisme, il influença profondément la musique du XXe s. Il est l'auteur des *Gurrelieder*, du *Pierrot lunaire* (1912 ; 21 poèmes pour récitant et ensemble instrumental), de musique de chambre (quatuors à cordes), du sextuor à cordes *la Nuit transfigurée* et d'opéras (*Erwartung* ; *Moïse et Aaron*, respectivement composés en 1909 et

1933, et créés en 1924 et 1959). La CP : p. 667.

98. **SCHUBERT, Franz** (1797-1828). Compositeur autrichien. Il doit sa célébrité à plus de 600 *lieder*, dont l'inspiration spontanée et profonde est proche de la veine populaire (*le Roi des Aulnes ; la Truite ; la Jeune Fille et la Mort ; la Belle Meunière ; le Voyage d'hiver ; Marguerite au rouet*). Il est aussi l'auteur de dix symphonies (dont l'« Inachevée »), de pages pour piano et de musique de chambre (quatuors, quintettes). La CP : p. 494.
99. **SCHUMANN, Robert** (1810-1856). Compositeur allemand. Il étudia le droit puis se consacra à la musique. Il écrivit d'abord des pièces pour piano (de 1829 à 1840) de caractère spontané, poétique et lyrique : *Carnaval, Études symphoniques, Scènes d'enfants, Kreisleriana, Huit Novelettes*. Il se consacra ensuite au lied, à l'époque de son mariage avec Clara Wieck (*les Amours du poète ; l'Amour et la vie d'une femme*). À partir de 1841, il composa de la musique de chambre, pour orchestre (*Concerto pour piano, quatre symphonies*) et les *Scènes de Faust* pour soli, chœurs et orchestre, créées en 1862. Il mourut fou. Dans La CP, il est cité pour la musique de *Carnaval* (Voir Annexe Danse). La CP : p. 305, 379, 385, 399, 430, 439.
100. **SEGOVIA, Andrés** (1893-1987). Guitariste espagnol. Il a rénové la technique de la guitare classique et remis à l'honneur le répertoire ancien. La CP : p. 546.
101. **Sexteto HABANERO, El**. Orchestre cubain (*soneros*), typique des groupes apparus à La Havane dans les années 1920, pour interpréter des *sones*. Ils se composent de la guitare, le *tres* cubain, la contrebasse, le bongo, les maracas et *claves*. Parfois s'y ajoute la trompette, et il devient Septuor. Dans La CP, il est cité justement pour ses disques qu'Enrique fait écouter à Ada pour ses recherches rythmiques. La CP : p. 191.
102. **SKINNER, Franck** (1897-1968). Compositeur américain de musiques de films. Dans La CP, il est cité aux côtés de Ferdie Gofré (voir ce nom) pour ses réinstrumentations de chansons (*Tea for two*). La CP : p. 581.
103. **SMITH, Bessie (?)** (1894-1937). Carpentier ne parle que d'une chanteuse "Bessie" : peut-être Bessie Smith, chanteuse de jazz, créatrice de célèbres "standards" comme *Saint Louis Blues ; Alexander's Ragtime Band* (1927). Est donnée pour maîtresse de Robert Desnos. La CP : p. 222.
104. **STRAUSS, Richard** (1864-1949). Compositeur et chef d'orchestre allemand. Il sut faire la synthèse de la tradition romantique et de l'idéal classique. Dans ses opéras, il prolongea et adapta la tradition wagnérienne sur des textes de O. Wilde (*Salomé*, 1905) et, surtout, de Hugo von Hofmannsthal (*Elektra*, 1909 ; *le Chevalier à la rose*, 1911 ; *Ariane à Naxos*, 1912). Il composa également des poèmes symphoniques à l'orchestration colorée (*Don Juan*, 1889 ; *Mort et Transfiguration*, 1890 ; *Till Eulenspiegel*, 1895), une magistrale étude pour 23 instruments, *Metamorphosen* (1945), et des *lieder*. Dans La CP, Strauss est cité parmi les traîtres qui ont adhéré à l'idéologie nazie ou ont collaboré sous son gouvernement. Son opéra *Le Chevalier à la rose* (voir ce titre) est également cité. La CP : p. 324.
105. **STRAVINSKY, Igor** (1882-1971). Compositeur russe naturalisé français, puis américain. Il fut un créateur original dans les domaines du rythme et de l'orchestration. Sa musique est surtout destinée à la danse : *l'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911), *le Sacre du printemps* (1913), *Renard* (1916), *l'Histoire du Soldat* (1918), *Noces* (1923). Il composa également la *Symphonie de psaumes*, l'opéra *The Rake's Progress* (1951), des sonates, des concertos, abordant différentes esthétiques, du néoclassicisme au dodécaphonisme. La CP : p. 94, 162, 166, 230, 298, 307, 308, 349, 376, 396, 399, 431, 456, 458, 459, 500, 507, 520, 521, 529, 538, 574, 663.
106. **Tata Nacho (FERNÁNDEZ ESPERÓN, Ignacio, dit)** (1894-1968). Musicien mexicain qui étudia à New-York où il partagea une chambre avec Gershwin. À Paris, il fut élève d'Edgar Varese. Il fut directeur de l'Orquesta Típica de la Ciudad de México. Défenseur des droits d'auteur, il composa des musiques de film et nombre de chansons dont *Adiós mi chaparrita, La borrachita, Nunca, nunca, nunca, Así es mi tierra, Primavera, Otra vez, Abre tus ojos*. Il est cité dans "Un poco de historia" (*El Mundo*, La Havane, 21/02/1961) in R. Giró *Temas de la lira y del bongó, op. Cit.*, pp. 566-569. La CP : p. 691.
107. **TCHAIKOVSKY, Petr Ilitch** (1840-1893). [Tchaïkovsky, Tschaïkovsky, Tschaikowsky ou Tchaïkovski dans La CP]. Compositeur russe. Il mena de front des activités de pédagogue au Conservatoire de Moscou, de chef d'orchestre et de compositeur. Son œuvre, nourrie d'art vocal italien et de romantisme allemand, se situe en marge du mouvement nationaliste du groupe des Cinq. Elle comprend des pièces pour piano, six symphonies dont la *Pathétique* (1893), des fantaisies-ouvertures (*Roméo et Juliette*, 1870), des ballets (*le Lac des cygnes*, 1876 ; *la Belle au bois dormant*, 1890 ; *Casse-Noisette*, 1892), des concertos dont trois pour

piano et des opéras (*Eugène Onéguine*, 1879 ; *la Dame de pique*, 1890). La CP : p. 252, 269, 305, 408, 415, 420, 431, 443, 653, 663.

108. **TCHEREPNINE, Nicolas** (1873-1945). [Tscherepnine dans La CP] Compositeur soviétique. Il étudia à Saint-Petersbourg et commence très jeune une carrière de chef d'orchestre. En 1909, il est engagé par S. de Diaghilev pour la première saison des Ballets russes à Paris et compose ensuite pour eux plusieurs ballets, dont *le Pavillon d'Armide* (1907, M. Fokine), *Narcisse* (1911, Fokine), *Danse grecque* (1914, V. Nijinsky), *Bacchus* (1915, Fokine), *Démons* (1920, B. Nijinska), *les Amazones* (1926, Nijinska), ainsi que pour A. Pavlova (*Dionysos*, 1921; *Un conte russe*, 1923 ; *le Roman de la momie*, 1924) et M. Mordkin (*The Goldfish*, 1937). Sa musique est sensiblement liée à l'école de Rimski-Korsakov et à la tradition russe en général, mais parfois timidement ouverte à des traces d'impressionnisme d'inspiration française. La CP : p. 673.
109. **THIBAUD, Jacques** (1880-1953). Célèbre violoncelliste français. La CP : p. 694.
110. **THOMSON, Virgil** (1896-1989). Compositeur nord-américain, composa , entre autres œuvres, son premier opéra *Four saints in three acts* sur un livret de Gertrude Stein puis *The Mother of Us All* (1947) toujours avec elle. Demeurant à Paris jusqu'en 1940, il fréquenta tous les cercles culturels, fut ami de Cocteau, Picasso La CP : p. 406.
111. **TRENET, Charles** (1913-2001). Chanteur français. On lui doit des chansons pleines de poésie et de fantaisie (*Ya de la joie, Douce France, la Mer*), souvent influencées par le jazz. La CP : p. 324.
112. **VARÈSE, Edgard** (1883-1965). Compositeur français naturalisé américain. Également acousticien, il a renouvelé le matériel orchestral dans des œuvres qui combinent vents et percussions (*Hyperprism*, 1923 ; *Intégrales*, 1925) ou sont entièrement écrites pour des percussions (*Ionisation*, 1933), puis a abordé l'électroacoustique dans *Déserts* (1954), pour orchestre et bande magnétique. La CP : p. 418, 419, 479, 500, 538, 571, 574.
113. **VERDI, Giuseppe** (1813-1901). Compositeur italien. Musicien romantique ou remarquable dramaturge, il imposa, face au germanisme de Wagner (qui l'influencera néanmoins quant au rôle de l'orchestre et à la continuité de la ligne mélodique), la tradition italienne (héritée de Bellini, Rossini et Donizetti) dans de nombreux opéras : *Nabucco* (1842), *Rigoletto* (1851), *la Traviata* (1853), *le Trouvère* (1853), *les Vêpres siciliennes* (1855), *Un bal masqué* (1859), *Don Carlos* (1867), *Aïda* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893) et un *Requiem* (1874) célèbre. Dans ses dernières œuvres, il donna de plus en plus d'importance à l'orchestre et développa un style de chant fondé sur une ligne mélodique continue, entre le récitatif et l'arioso. La CP : p. 353.
114. **VILLA-LOBOS, Heitor** (1887-1959). Compositeur brésilien. Sa musique symphonique, sa musique de chambre et ses opéras entendent évoquer l'âme brésilienne (*Choros*, 1920 - 1929), qu'il tente d'associer à son amour pour J.-S. Bach (9 *Bachianas brasileiras*). Carpentier lui voue une grande admiration et, dans ses chroniques, estime que c'est le grand compositeur moderne qu'attendait l'Amérique. La CP : p. 500, 507, 509, 572, 694.
115. **VIÑES, Ricardo** (1875-1943). Célèbre pianiste espagnol, ami de Maurice Ravel, Claude Debussy et Manuel de Falla (ce dernier lui dédia sa *Nuit dans les jardins d'Espagne*). Il fut professeur de piano de Francis Poulenc. Il créa quelques-uns des plus grands chefs-d'œuvre pianistiques de Ravel : *Menuet antique* (1898), qui lui est dédié, *Pavane pour une infante défunte* (1902), *Jeux d'eau* (1902), *Miroirs* (1906) et *Gaspard de la nuit* (janvier 1909). Ravellui dédia aussi la deuxième pièce des *Miroirs*, *Oiseaux tristes*. Dans La CP, il est cité pour ses interprétations d'Albéniz et de Granados au piano. La CP : p. 677.
116. **VIVALDI, Antonio** (1678-1741). Compositeur et violoniste italien. Ordonné prêtre, il fut exempté de ses devoirs ecclésiastiques et nommé maître de violon à l'Ospedale della Pietà de Venise, hospice pour orphelins et enfants illégitimes pour lesquels il écrivit ses œuvres. Célèbre virtuose, il a marqué de sa personnalité l'écriture du violon. Il fixa également la forme du concerto en trois parties. Il écrivit des opéras et de la musique religieuse, mais sa réputation lui vient surtout de sa musique instrumentale : sonates, concertos pour un ou plusieurs solistes (*La Notte*), dont certains regroupés en recueils (*L'Estro armonico*, 1711 ; *Il Cimento dell'armonia*, vers 1725, qui comporte « les Quatre Saisons »). La CP : p. 626.
117. **VIVES, Amadeo** (1871-1932). Compositeur espagnol, auteur de chansons et de zarzuelas au grand succès : *Don Lucas del Cigarral* (1899), *La balada de la luz* (1900), *Bohemios* (1903), *Maruxa* (1914) , *Balada de Carnaval* (1919), *Doña Francisquita* (1923) étant la plus célèbre. il a mis en musique des textes du Siècle d'Or : *Canciones epigramáticas* (1916) , etc. La CP : p. 266.

118. **WAGNER, Richard** (1813-1883). Compositeur allemand. Maître de chapelle de la cour de Dresde, il dut se réfugier en Suisse (1849 - 1861) en raison de ses sympathies révolutionnaires. Il bénéficia de l'aide de F. Liszt (dont il épousa la fille, Cosima) et de Louis II de Bavière pour mener son œuvre à bien, composant les opéras (musique et livret) *le Vaisseau fantôme* (1843), *Tannhäuser* (1845, 2e version, 1861), *Lohengrin* (1850), *l'Anneau du Nibelung*, dit la *Tétralogie* (1876), *Tristan et Isolde* (1865), *les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868), *Parsifal* (1882). S'éloignant de l'opéra italien, il renonce aux fioritures vocales et intensifie le soutien orchestral des opéras. Partisan d'un théâtre mythique (il utilise les légendes germaniques), voire mystique et symbolique, il parvient à une fusion étroite entre texte et musique, entre voix et instruments, et à une profonde unité thématique, grâce à l'emploi du leitmotiv. La CP : p. 212, 418, 420, 640, 717.
119. **WARD, Aida**. Chanteuse de jazz s'illustrant dans le fameux Cotton Club dans les années 30 avec Cab Calloway.. Aida Ward pour la revue *Blackbirds 1928* créa le fameux standard *I can't give you anything but love*. Elle chanta aussi dans la revue *Blacks birds* au Moulin Rouge en 1929. La CP : p. 222.
120. **WEBER, Carl Maria von** (1786-1826). Compositeur et chef d'orchestre allemand. Auteur d'opéras (*Freischütz*, 1821 ; *Euryanthe*, 1823 ; *Oberon*, 1826), il est l'un des créateurs du style national allemand. Il composa aussi des œuvres brillantes pour piano (*l'Invitation à la valse*) et pour clarinette. Dans La CP, il est cité comme auteur d'*Obéron* (voir ce titre). La CP : p. 520.
121. **WEBER, Anton von** (1883-1945). Compositeur autrichien. Un des pionniers du dodécaphonisme sériel (*Bagatelles*, pour quatuor à cordes, composées entre 1911 et 1913), il se forgea un style personnel caractérisé par l'abandon du développement et la rigueur (*Six Pièces*, pour orchestre, op. 6 ; *Symphonie*, op. 21). La CP : p. 193.
122. **YVAIN, Maurice** (1891-1965). Compositeur français. On lui doit la musique de nombreuses chansons à succès dans les années 1920, telles que *Mon homme* (avec Albert Willemetz, Channing Pollack, Jacques Charles), *J'en ai marre*, *En douce*, *La Java*, *La Belote*... Il composa également la musique de célèbres opérettes : *Ta bouche*, *Là-Haut*, *Pas sur la bouche*, *Chanson gitane* ... Dans La CP, il est cité pour sa chanson *Mon homme*, succès chanté par Mistinguett. La CP : p. 139.

Annexe II.4.2. Œuvres musicales

II.4.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Œuvres musicales)

1. **Ah, ça ira** (1790), Ladré, chanteur des rues, pour les paroles. La CP : "*Ah, ça ira, ça ira, ça ira, tous les bourgeois a la lanterne! Ah, ça ira, ça ira, ça ira, tous les bourgeois on les pendra!*". Chanson révolutionnaire française, adaptée sur le timbre d'un air à la mode, *Le Carillon national*, que Marie-Antoinette aimait jouer sur son clavecin. D'abord anodine et joyeuse durant la Fête de la Fédération du 14 juillet 1792 : "*Ah ça ira, ça ira ! / Pierrot et Margot chantent à la ginguette ! / Ah ! ça ira, ça ira, ça ira ! / Réjouissons nous, le bon temps reviendra*", refrain inspiré par l'optimisme très apprécié de Benjamin Franklin qui répétait : "It'll be fine" ("Ça ira, ça ira"). Sa version la plus connue, la plus menaçante pour les aristocrates, après avoir été presque un hymne officiel, fut interdite sous le Consulat. Vera, qui a tout de même une belle culture historique révolutionnaire, ajoute : "... *cantaba el alegre coro que se me transfiguraba, por un momento, en coro del Comité des Piques*". La CP : p. 262, 263.
2. **Aïda** (1871, Opéra du Caire), Verdi, Giuseppe. La CP : "*Celeste Aïda*". Opéra italien en quatre actes, composé pour l'inauguration de l'Opéra du Caire à l'occasion du percement du canal de Suez, où l'élément symphonique tient un rôle étendu. Ce drame de caractère raconte une histoire qui se passe au temps des Pharaons, opposant dans une guerre les Egyptiens et les Ethiopiens. Radamès, capitaine égyptien et bientôt désigné chef de l'Armée, gagne la guerre et revient porté en triomphe. Par amour pour Aïda, esclave éthiopienne, en réalité fille du Roi d'Ethiopie, il trahira sans le vouloir, révélant la route de l'armée égyptienne devant le père d'Aïda dissimulé, captif qui vient d'obtenir la grâce et tendra une embuscade aux Egyptiens. Radamès est enfermé vivant dans une crypte, châtement réservé aux traîtres, où Aïda vient le

rejoindre, préférant mourir avec lui plutôt que s'enfuir. Dans La CP, l'opéra est cité pour le célèbre air "*Celeste Aida*" chanté par Radamés en pensant à Aïda dont il est clandestinement amoureux. Dans le roman de Carpentier, c'est un compagnon italien des Brigades Internationales, visiblement ténor, qui chante approximativement l'air sur la plage de Benicassim. La CP : p. 275.

3. *Alma llanera*, Gutiérrez, Pedro Elías (musique), Coronado, Bolívar (paroles). La CP : "sabía cantar lindamente, el joropo del *Alma llanera*". Célèbre *joropo* vénézuélien, chant avec "zapateado". Le refrain: "*Yo nací en esta ribera/ del Arauca vibrador/ Soy hermano de la espuma/ de las garzas, de las rosas,/ y del sol...*" Dans La CP, Irene, maîtresse d'Enrique, chante ce *joropo* accompagnée de son *cuatro*. La CP : p. 694.
4. *Amor brujo, El [L'Amour sorcier]* (1915, Madrid), Falla, Manuel de. Ballet inspiré à Falla par Pastora Imperio qui en créa la chorégraphie originale. De nombreuses versions ont été recréées ensuite, notamment par La Argentina, au Trianon lyrique de Paris, puis par La Argentinita. Voir aussi Annexe Danse. Vera évoque la vague espagnoliste à Paris avec les œuvres de Falla. La CP : p. 677.
5. *Amoureuses* (1900), Berger, Rodolphe. Recueil célèbre de valse du "Roi de la valse" qui prend son titre de la plus célèbre: *Amoureuse* (« *Je suis lâche avec toi, je m'en veux...* »). Carpentier ignore à l'évidence que R. Berger fut l'introducteur en France du "ragtime" et le premier à composer un "cakewalk" dont il fit tout un recueil (*Joyeux nègres*, 1903), l'intégrant dans les danses de salon. Sinon, il n'aurait pas manqué de le citer ici où il est justement question de rythmes africains. Debussy composa pour piano, dans son *Children's corner* (1908), le fameux "Golliwogg's cake-walk". La CP : p. 186.
6. *Amusez-vous, foutez-vous de tout* (1934), Heymans, W. (musique), Guitry, Sacha / Willemetz, Albert (paroles). Des acteurs chanteurs célèbres l'interprétèrent : Henri Garat puis Albert Préjean. Sous ses airs d'insouciance, cette chanson masque un fond de pessimisme caractéristique de l'avant-guerre : "*Amusez-vous, foutez-vous d' tout / La vie entre nous est si brève / Amusez-vous, comme des fous / La vie est si courte, après tout./ Car l'on n'est pas ici / Pour se faire du souci / On n'est pas ici-bas / Pour se faire du trac. / Amusez-vous, foutez-vous d' tout / La vie passera comme un rêve / Faites les cent coups, dépensez tout / Prenez la vie par le bon bout. [...]*". La CP : p. 325.
7. *Anda, jaleo, jaleo*. La CP : "*Puente de los Franceses, mamita mía, nadie te pasa, nadie te pasa*". Chant traditionnel. On l'attribue à tort à Lorca, qui ne fit que l'harmoniser car elle dérive du *Contrabandista* de Manuel García. Multiples adaptations politiques dont celle-ci : "*Yo me subí a un pino verde / por ver si Franco llegaba, / por ver si Franco llegaba*". La CP : p. 266.
8. *Ange de feu, L'* (1927, 1954), Prokofiev, Serge. La CP : "Briusoff (cuyo *Ángel de fuego* había inspirado una alucinante ópera a Prokofieff)". Opéra de Prokofiev écrit en 1927 d'après la nouvelle de Valeri Briousov (1908), mais créé en concert à Paris seulement en 1954 et enfin à Venise, à la Fenice en 1955. Histoire d'amour et de possession au XVI e s. où interviennent Faust et Méphistophélès, se terminant par la condamnation au bûcher de Renata l'amoureuse. Devenue nonne, elle cherchait son ange gardien qui, en fait, était l'ange de feu, le Diable. La CP : p. 457.
9. *Angelitos negros* (1948), Álvarez "Maciste", Manuel. La CP : "y la canción de *Pintame angelitos negros*". Chanson tirée du long poème *La juanbimbada* du poète vénézuélien Andrés Eloy Blanco (1897–1955), considéré comme le barde inspiré de la culture populaire. Ce boléro *Angelitos negros*, l'un des plus célèbres, est une réduction du poème initial dialogué, et fut considéré comme un hymne contre la discrimination. Ce fut l'acteur et compositeur mexicain Manuel Álvarez "Maciste" qui le mit en musique et Antonio Machín qui le popularisa. C'est aussi un film mexicain de la même année, *Angelitos negros*, avec Pedro Infante et Rita Montaner, mélodrame où un célèbre chanteur et une belle femme, mariés, donnent naissance à une petite noire que la mère, accusant le mari, repoussera. Dans La CP, c'est Irene qui chante accompagnée de son "*cuatro*". Voici les deux premiers couplets : "*Pintor nacido en mi tierra/ con el pincel extranjero / pintor que sigues el rumbo/ de tantos pintores viejos, / Siempre que pintas iglesias/ pintas angelitos bellos / pero nunca te acordaste/ de pintar un angel negro*". Et le refrain, proverbial depuis : "*Pintor, que pintas con amor/ ¿por qué desprecias su color / si sabes que en el cielo / también los quiere Dios?*". La CP : p. 694.
10. *Appassionata, sonate n°23, op. 57*, (1804-5), Beethoven, Ludwig van. [La CP : *Appassionata*]. Sonate N° 23 en fa mineur, dite *Appassionata*, écrite entre 1805-1806. Ce titre n'est pas de Beethoven lui-même mais de son éditeur. Le compositeur ne le désavoua pas bien qu'expliquant qu'il s'inspirait de *La Tempête* de Shakespeare, sans doute plus du titre que du

contenu (donc admettant une certaine "mimesis"), ce que ne semble pas savoir José Antonio. Cependant, suivant la mode intellectuelle de son temps (les mouvements esthétiques, futurisme, "stridentisme", "ultraïsme", "purisme" sont énoncés p. 166), il annexe cette sonate dans sa démonstration en faveur d'un art non figuratif, contre l'expressionnisme, l'impressionnisme, le sentimentalisme post-romantique précédents, également réprouvés par le Carpentier des *Chroniques*, qui exalte aussi le retour à la rigueur néo-classique illustrée à cette époque par Stravinsky ("la musique ne veut rien dire"). Mais il convient de dire que cette illusion de la musique "como una demostración matemática" affirmée plus bas ne répond ni à l'esthétique romantique de Beethoven, passionnelle, ni à celle, baroque, de Bach, inscrite dans la rhétorique, aujourd'hui mieux connue, des "affects". Le cri "¡Chopin, a la silla eléctrica!", le "regreso a Bach", à son *Art de la fugue* (p. 166) traduisent bien ce climat son militantisme excessif mais naïf. La CP : p. 147.

11. **Art de la fugue, L'** (1740-48), Bach, Jean-Sébastien. [La CP : *Arte de la Fuga*]. L'Art de la fugue fut écrit entre 1740 et 1748 et demeuré inachevé. C'est un véritable testament de Bach, dont les seize fugues et les quatre canons représentent une synthèse de son écriture. Le caractère inachevé de la dernière fugue (peut-être une "énigme" musicale dans le goût du temps à compléter par l'interprète), la date incertaine de la composition, ont fait de cette œuvre, dont on ne sait si elle était destinée à être jouée ou était un simple recueil pédagogique d'exploration du contrepoint baroque rétrospectif, une sorte de symbole, peut-être fantasmé, de musique pure par sa grande rigueur démonstrative évidente. Cependant, certaines fugues sont écrites ludiquement sur les quatre notes B, A, C, H, (Si bémol - La - Do - Si bémol) du système musical germanique. En tous les cas, il est bien abusif, on le sait aujourd'hui, d'intégrer tout Bach sous la bannière d'une "musique pure", "abstraite", en contradiction avec ce que la musicologie contemporaine sait de l'interprétation libre et inventive et des théories de la musique baroque : l'idéologie d'un temps, dont José Antonio se fait ici l'interprète, utilise à son gré l'esthétique d'une autre époque. L'interprétation "égale" et rigoriste des "petites notes" de Bach de ce temps en question ne passerait plus de nos jours. La CP : p. 166.
12. **Bandiera Rossa** (1908), Tuzzi, Carlo. [Le *Drapeau rouge*] Chanson révolutionnaire italienne dont la musique est la fusion de deux airs populaires lombards, sur la certitude que le drapeau rouge triomphera. Voici le célèbre premier couplet : "*Avanti o popolo, alla riscossa, / Bandiera rossa (bis) / Avanti o popolo, alla riscossa, / Bandiera rossa trionferà.*" La CP : p. 264.
13. **Beau Danube bleu, Le** (1867), Strauss, Johann II. [La CP : *Danubio Azul*]. Valse célèbre de Johann II Strauss (fils de Johann Strauss, directeur des bals de la Cour de Vienne). Interprétée par les patineuses de la réception de la tante qui tourne au burlesque. La CP : p. 134.
14. **Belle au bois dormant, La** (1888-89), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *La Bella durmiente*]. Les pages référencées ici ne concernent l'œuvre que lorsqu'elle est citée comme œuvre musicale. Voir aussi l'Annexe Danse (Œuvres chorégraphiques). La CP : p. 663.
15. **Berceuse campesina** (1938), García Caturla, Alejandro. La CP : "la exquisita *Berceuse campesina* del cubano García Caturla ". Musique pour piano. Dans La CP, Vera utilise cette musique pour composer une chorégraphie qui sera intégrée à son spectacle du *Sacre du printemps*, à La Havane. La CP : p. 500.
16. **Bolero La última noche** (1946), Collazo, Bobby (Roberto). La CP : "Y empezó a cantar un bolero que había estado muy de moda algún tiempo atrás". Les paroles (citées) de la chanson sont les suivantes : "*La última noche / que pasó contingo / la llevo en mi alma / la llevo en la vida...*" mais, en réalité, ces derniers vers sont : "la llevo en mi alma como fiel testigo..." et, à la reprise : "la llevo en mi alma pero no la olvido..." Cet oubli de Teresa, qui chante le boléro à Enrique, après avoir couché avec lui, avant de partir pour l'exil, est-ce une ironie cynique pour démentir ces paroles que tout le monde connaît? La CP : p. 721.
17. **Boléro, Le** (1927, Paris), Ravel, Maurice. La CP : "el *Bolero* de Ravel", Voir aussi l'Annexe Danse. La musique fut commandée par son amie Ida Rubinstein en 1927 sur le rythme d'un boléro andalou. Le *Boléro* fut créé à Paris le 22 novembre 1928 devant un public étonné. Il tient le pari de durer plus d'un quart d'heure avec seulement deux thèmes et une ritournelle inlassablement répétés. Ravel le considérait comme une expérience d'orchestration "vide de musique". La CP : p. 518.
18. **Boris Godounov** (1874, deuxième version complétée, Théâtre Mariinski, Saint-Petersbourg), Moussorgsky, Modeste. D'après le drame de Pouchkine et l'histoire russe. Boris Godounov, tsar de Russie (1598–1605), ancien commandant de la garde d'Ivan le Terrible, passe pour

avoir usurpé le trône en assassinant l'héritier Dimitri. L'opéra, vaste fresque épique et populaire, l'oppose à un faux Dimitri envoyé par la Pologne. La scène de la mort de Boris, assailli de remords, est un morceau grandiose. La couleur ancienne modale de la chanson *Els segadors* rappelle à Vera le grand opéra de Moussorgsky qui s'inspire aussi de chants populaires anciens (notamment la déploration par l'Innocent les malheurs de la Sainte Russie) et cet autre chant nostalgique. La CP : p. 264, 408, 418.

19. ***Canción de los Garibaldinos, La [Inno di Garibaldi]*** (1848), Arona, Columbo. Chanson révolutionnaire italienne, du *Risorgimento*. La mention de Carpentier est vague, mais c'est sans doute cet hymne. Il en existe un enregistrement célèbre par Caruso. La CP : p. 264.
20. ***Carmagnole, La*** (1792), Anonyme. [La CP : *La Carmañola*]. Chanson la plus populaire de la Révolution française. *La Carmaniole*, chanson anonyme écrite en 1792 tire peut-être son nom de l'habit d'origine italienne que portaient les révolutionnaires français à cette époque. Venant d'Italie, *La Carmagnole* gagne d'abord la région de Marseille, puis Paris. Elle devient très populaire après la chute du trône le 10 août 1792. On chante et danse *La Carmagnole* lors de rassemblements révolutionnaires, qu'il s'agisse de fêtes ou d'exécutions. Interdite par Bonaparte en 1799. Carpentier en donne un couplet et le refrain en transcrivant les débuts de vers en minuscules à l'espagnole et non à la française : "*Madam' Veto avait promis, / Madam' Veto avait promis, / de faire égorger tout Paris, / de faire égorger tout Paris. / Mais son coup a manqué / grâce à nos canonniers. / Dansons la Carmagnole, / vive le son, vive le son; / Dansons la Carmagnole, / vive le son du canon!*" Vera se sent emportée ("arrastrada") par le dynamisme mâle ("másculo") de cette musique indépendamment de son sens révolutionnaire qu'elle repousse, tout comme, plus haut, elle l'était par la musique, coupée des paroles, du chant de Paul Robeson. Elle donne ensuite la parodie de cette chanson française adaptée en espagnol contre Franco : "*Monsieur Franco avait promis...*" La CP : p. 261, 262.
21. ***Carnaval, Le*** (1835), Schumann, Robert. La CP : "*la Chiarina del Carnaval de Schumann*", Voir l'Annexe Danse (Œuvres chorégraphiques). La "*Chiarina*" est le surnom que Schumann donnait à Clara Wieck, sa future femme, qu'il intègre dans cette œuvre. La CP : p. 305, 379, 403, 415, 426, 435, 438.
22. ***Casey Jones*** (1902), Wallace Saunders (pour la première version), Joe Hill pour celle citée. La CP : "*Y contaba ahora la rechinante historia del esforzado fogonero que se inmoló ante el horno de su locomotora -negro había de ser*". Ballade sur le sort tragique de ce chauffeur de locomotive noir qui meurt dans sa machine (voir *Ol' Man River*), chantée par Paul Robeson. Mais la version la plus ancienne ne parle que d'un accident de chemin de fer. Une autre version, de Joe Hill, fait de Casey Jones un "jaune" briseur de grève, haï par ses camarades et puni par un accident, donc, loin de la vision héroïque ici évoquée. Carpentier écrit que le chanteur termine "con un sarcástico *Casey Jones got a job in heaven!*" Mais Hill, écrit : "*Casey Jones got up to heaven*" mais saint Pierre lui en refuse l'entrée car les anges aussi sont en grève en sorte que "*Casey Jones went to Hell a'flying*" pour la plus grande joie du Diable. La CP : p. 256.
23. ***Casse-Noisette (et Suite Casse-Noisette)*** (1891-1892), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Cascanueces*]. L'œuvre est surtout citée sous la forme de "*Suite Casse-Noisette*", adaptée pour un ballet court. Voir aussi l'Annexe Danse (Œuvres chorégraphiques). La CP : p. 252, 431, 445, 499, 663.
24. ***Chaconne***, (v. 1900), Durand, Marie-Auguste. [La CP : *Chacona* de Durand]. Une des deux œuvres les plus connues de Durand, organiste, compositeur et fondateur de la célèbre maison d'édition de musique (voir ce nom), avec sa *Valse op. 83*, pour piano. Dans La CP, elle est citée par Vera qui se remémore les "musiques simples" utilisées par Madame Christine dans son cours de danse. La CP : p. 368.
25. ***Chambelona, La*** (1908), Ciego, Mateo (?). La CP : "*¡aé, aé la Chambelona!*" la que tanto se había tocado en mi isla, con letras paródicas, intencionadas, impúdicas a veces". Paroles d'une vieille chanson espagnole du XIX e s., devenue cubaine et politique, archi-célèbre, hymne libéral d'après Fernando Ortiz dès 1908, repris en 1916 puis dans tous les mouvements politiques. Rythme de conga. Beaucoup de compositeurs cubains s'en disputent abusivement la paternité à cause de son immense succès. Après Fernando Ortiz, Juan Manuel García Espinosa documente son succès dès 1908 avec ce texte : "*Pedro Sánchez del Portal: / Un alcalde sin igual / Elegido en su persona. / ¡Aé, aé, aé la chambelona! / Todo liberal ya grita: Yo no tengo la culpita / Ni tampoco la culpona. / ¡Aé, aé, aé, la chambelona.*" Naturellement, les adversaires politiques adaptaient le texte à leurs couleurs. La Chambelona serait une prostituée, la Chamberona de la "zona". La CP : p. 218, 220.

26. **Chant des Partisans russes** (1917), Aturov (musique), Alimov, S. (paroles). La CP : "cantó la lenta, majestuosa, grave y muy eslava melodía de los *Partisans*". Hymne révolutionnaire russe. Voici le premier couplet traduit en français : "*Par le froid et la famine / Dans les villes et dans les champs / A l'appel du grand Lénine / Se levaient les Partisans.*" Ce chant, sifflé, interprété à la guitare par Anna Marly (de son vrai nom Betoulinsky), danseuse des Ballets russes puis chanteuse ayant rejoint à Londres la France libre, sera à l'origine du *Chant des partisans* de la Résistance française arrangé pour le texte par Joseph Kessel et Maurice Druon, d'origine russe aussi. La CP : p. 264.
27. **Chevalier à la rose, Le** (1911, Dresde, Hofoper), Strauss, Richard. La CP : "si bien había visto magníficos *Caballeros de la rosa*". Après une nuit d'amour et une nostalgique réflexion devant son miroir sur le temps qui passe, la Maréchale envoie son jeune amant Octavian offrir la rose d'argent pour demander la main, au nom de son lubrique et ivrogne cousin, de la riche et jeune Sophie : lors de cette cérémonie de remise de la fleur, les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre. Après des épisodes burlesques dus au Baron et au déguisement d'Octavian en soubrette qu'il veut séduire, la Maréchale renoncera à son amour et mariera Octavian et Sophie. Musique élégante et gracieuse qui veut mêler la conversation en musique de Mozart et Wagner. Dans La CP, l'opéra est cité comme modèle des mises en scène adéquates à l'œuvre lyrique. La CP : p. 499.
28. **Cinquantaine, La** (fin XIXe s.), Marie, Gabriel. Pièce solo pour piano. Existe aussi pour violoncelle et piano et autres transpositions : ou violon ou hautbois ou clarinette ou mandoline. La partition ancienne, sans date, ainsi présentée : "*La cinquantaine*, air dans le style ancien pour violoncelle, par Gabriel-Marie, avec accompagnement de piano." La CP : p. 649.
29. **Cinquième Symphonie, dite "du Destin", op. 67** (1808, Vienne), Beethoven, Ludwig van. [La CP : *Quinta sinfonía* de Beethoven]. Cette symphonie a acquis une grande renommée dès les premiers temps qui ont suivi sa première exécution, le 22 décembre 1808 au Theater an der Wien de Vienne: E.T.A Hoffmann l'a alors décrite comme l'« une des œuvres les plus marquantes de l'époque ». Composée en même temps que la symphonie suivante en fa majeur, "pastorale", et que la *Fantaisie* opus 80 pour chœur, piano et orchestre, Beethoven y manifeste toute l'ampleur de son génie. La cinquième symphonie est classiquement composée de quatre mouvements. Le motif par lequel débute le premier mouvement (*Allegro con brio*) est l'un des plus célèbres de la musique occidentale : ces quatre notes (*sol-sol-sol-mi bémol*, auxquelles répondent *fa-fa-fa-ré*) jouées *fortissimo*, symbolisent bien le caractère révolutionnaire de la musique de Beethoven, pleine de puissance et de passion romantique. C'est ce motif dont Beethoven aurait dit : « Ainsi le destin frappe à la porte », ce qui explique le sous-titre parfois employé (officieusement) pour parler de la cinquième : la symphonie du Destin. La CP : p. 324, 412.
30. **Concerto de Varsovie** (1941), Adinsell, Richard. La CP : "con las confusas melodías de una "música indirecta", caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia*." Concerto pour piano et orchestre du compositeur anglais Richard Addinsell (1904-1977), hommage à la Pologne attaquée par les nazis. Il a composé pour le film *Dangerous Moonlight* (1941) une pièce pour piano et orchestre dans le style de Rachmaninov, appelée *Concerto de Varsovie*, devenue très célèbre. Dans La CP, elle sert de musique d'ambiance dans le somptueux Hôtel Riviera de La Havane que Vera visite avec José Antonio. La CP : p. 576.
31. **Consécration de la maison, La [Die Weihe des Hauses, op. 114]** (1822, Vienne), Beethoven, Ludwig van. "Oye... ¿Wagner no compuso algo que se titula *La consagración de la casa*?" - "Fue Beethoven. Esta noche lo enredas todo". Marche avec chœur, pour soprano solo et violon, ouverture de *Die Weihe des Hauses*, pièce qui salua l'inauguration du nouveau Josephstadttheater (Théâtre d'état de Joseph, l'empereur) à Vienne en 1822. Elle devint aussi musique de scène pour accompagner *Die Ruinen von Athen (Les ruines d'Athènes)* de Kotzebue. On remarquera l'ironie de l'auteur de La CP qui caractérise Teresa par son ignorance musicale, avec cette approximation culturelle. Il l'accablait déjà p. 417 où, entendant de la musique d'Edgard Varèse, elle s'étonne : "'¿Y eso es música?'" -preguntó Teresa, cuyas nociones musicales no rebasaban ciertos límites un tanto convencionales". La CP : p. 717.
32. **Contradanzas**. Saumell Robredo, Manuel. La CP : "fuimos confeccionando un primer programa: *Danzas breves* de Saumell, el delicioso romántico cubano, contemporáneo de Musset y de Adelina Patti". Musique pour piano. Considéré comme le père du nationalisme musical cubain, auteur de contredanses en deux parties contrastées, au rythme binaire. Il introduit aussi le *danzón*, la *habanera*, etc. Carpentier lui consacre un chapitre dans *La música en*

Cuba. Ici, faire d'Adelina Patti (1843-1919) la contemporaine de Musset (1810- 1857) semble bien exagéré. Dans *La CP*, Vera utilise cette musique pour composer une chorégraphie, *Danzas breves*, qui sera intégrée à son spectacle du *Sacre du printemps*, à La Havane. *La CP* : p. 500.

33. **Corral de comedias, El (sainete)** (1885, Madrid, Teatro de la Princesa, plus tard nommé María Guerrero), Luceño y Becerra, Tomás. *La CP* : "El ideal de la pedagogía moderna es el de enseñar deleitando" -decía Enrique, riendo, en réplica igualmente sacada de una zarzuela". Vera vient de citer la fameuse réplique ("sainetera frase") du duo entre Don Hilarión et Don Sebastián : "Hoy, las ciencias adelantan/ que es una barbaridad", tirée de *La Verbena de la Paloma* (voir ce titre), et Enrique rétorque par une autre citation de "zarzuela", dit-il. Or ce n'est pas tiré d'une zarzuela mais d'un simple "sainete" classé dans le "généro chico", *El corral de comedias*, qui fut donné, avec la comédie *Muérete y verás* de Bretón de los Herreros, lors de l'inauguration du Teatro Princesa en 1885 devant un public prestigieux, dont la reine Marie-Christine et la reine détrônée Isabelle II. Dans la pièce, le personnage de Ramón de la Cruz fait l'éloge du théâtre de Moratín qui suit les préceptes de l'art classique d'imitation de la nature. A son tour, Leandro Fernández de Moratín fait l'éloge de Ramón de la Cruz par ces mots où nous retrouvons l'allusion de Carpentier: "Todo ese cuadro, el buen Cruz / en sus obras nos presenta / con tanta verdad y gracia / que, aunque en la forma modesta / de sainetes, cumplen siempre / la misión de la comedia, / que es deleitar enseñando" (*El corral de comedias*, dernière scène v. 822-847). Nous avons souligné la citation mais il convient de rappeler que c'est le credo esthétique de la Contre-Réforme qui reprenait le fameux impératif d'Horace de l'art "utile dulci". Tomás Luceño y Becerra est né à Madrid (1844-1929). Cet écrivain conservateur, respectueux de la religion mais imbu des idéaux réformistes et sociaux du "Régénérationisme" et du Krausisme, s'appuyant sur la culture théâtrale pédagogique du Siècle d'Or, veut transmettre un message social digne au fond des Lumières. Ainsi, dans *Un tío que se las trae*, l'un des protagonistes déclare: Civilización no es esto... / Es el trabajo constante, / la unión de la humanidad / en vínculos fraternales; / la fábrica, el desarrollo / de las ciencias y las artes; / y es, finalmente, marchar / mirando siempre adelante, / que sólo con el progreso / los pueblos pueden ser grandes." Il écrira aussi le livret d'une zarzuela sur le thème du progrès : *El progreso evolutivo o Comestibles finos*, musique de Roberto Jiménez Ortells, créée au Teatro Apolo el 1er mai 1912. *La CP* : p. 435.
34. **Crépuscule des dieux, Le** (1869-74), Wagner, Richard. *La CP* : "Como podrías haber visto *El crepúsculo de los dioses* hace dos meses". Opéra de Wagner, 4e et dernier volet de sa *Tétralogie* (voir ce titre). Séduit par le nain Hagen, fils d'Alberich le dragon qu'il a tué, Siegfried boit le philtre qui lui fait oublier Brunehilde et épouser Gutrune. Il va même, dans son inconsciente trahison, jusqu'à livrer la Walkyrie (voir plus bas ce titre), qu'il a tirée de son cercle de feu et réveillée, à Gunther, frère de Gutrune. Victime à son tour de la nécessité, il expie son erreur par la mort, tombant sous la lance de Hagen. Brunehilde, prend l'anneau et, refusant de le remettre aux dieux et à son père Wotan pour restaurer leur puissance, rend cet d'or maudit aux filles du Rhin auxquelles on l'avait volé puis se jette avec son cheval dans le brasier qui consume le corps de Siegfried : le Walhalla, demeure des dieux, s'écroule dans les flammes. Le Rhin déborde et les filles du fleuve chantent la pureté originelle retrouvée. *Le Crépuscule des dieux* s'achève et alors peut commencer le règne de l'homme. *La CP* : p. 418.
35. **Cuatro muleros, Los**. García Lorca, Federico (harmonisé par). Chanson traditionnelle, qui a connu beaucoup d'adaptations, citée avec des couplets révolutionnaires adaptés pendant la Guerre Civile espagnole. *La CP* : p. 265, 543.
36. **Cuatro palomas, Las**, Piñeiro, Ignacio. Ignacio Piñeiro (1888-1969), né et mort à La Havane, est un musicien cubain dont le nom est attaché à l'orchestre *Septeto Nacional*. Voici un couplet et le refrain de cette habanera : "Tengo cuatro palomas / en una fuente redonda/ a todas les pongo agua, / todas beben su poquito,/ ninguna se pone brava... / Qué buenas son mis palomas!!! / Qué buenas son!!! / Habanera no te canses/ de querer a tu sonero. / Qué si me olvidas me muero/ sin tus caricias no puedo vivir." *La CP* : p. 192.
37. **Cucaracha, La**. Chanson mexicaine satirique assimilée à la Révolution. En réalité, elle a des antécédents espagnols très anciens, dont une version voisine du temps des guerres carlistes. L'écrivain mexicain J. F. Lizardi la mentionne dans *La Quijota* (1818) et on la chantait pendant la guerre contre Maximilien d'Autriche. On en connaît surtout les versions révolutionnaires anti-Carranza mais il y en avait d'autre obédience, avec toujours des paroles très obscènes. *La CP* : p. 219.
38. **Cygne, Le** (1886), Saint-Saëns, Camille. *La CP* : "[Pavlova] transfiguró el empalagoso cisne de

Saint-Saëns en inefable cisne de Mallarmé". Musique tirée du *Carnaval des animaux* pour piano et violoncelle Voir *La Mort du Cygne* (solo de Pavlova) dans l'Annexe Danse. C'est le succès de ce morceau (le seul du *Carnaval des animaux* que le compositeur autorisa de son vivant) qui justifie, par la répétition ce jugement sévère, opposé au fameux poème arrogant et allégorique de Mallarmé. La CP : p. 250, 253, 270, 574, 653.

39. **Dans l'ancre du Roi de la Montagne** (1876, Oslo), Grieg, Edvard. La CP : "*una música de Grieg (recuerdo que era la del Palacio del Rey de la Montaña, con su comienzo lento, grave, bajo, obsesionante, que iba acelerando el tempo hasta convertirse en un finale presto*". C'est le N°7 de la suite de *Peer Gynt* (1875), op. 23, musique de scène de la pièce d'Henrik Ibsen. Grieg en tira deux suites, op. 46 et 55, ne gardant que la *Chanson de Solveig* de la musique vocale originale. Elle conte les aventures de Peer Gynt, jeune homme qui fuit la réalité, vend son âme avant d'être sauvé par Solveig. La CP : p. 635.
40. **Dans un couvent** (1885), Borodine, Alexandre. [La CP : *En un convento*]. De la *Petite suite* en do# mineur, seule œuvre pour piano de Borodine avec son *Scherzo* en la bémol majeur, écrit la même année. La jeune Vera, pour montrer son goût pour la musique, joue deux pièces faciles : "toqué en el piano las dos únicas piezas que me sabía de memoria: *En un convento* de Borodine y *La cajita de música* de Liadow." La CP : p. 647.
41. **Danse Macabre, La** (1874), Saint-Saëns, Camille. La CP : "*la Danza Macabra de Saint-Saëns*", Poème symphonique op. 40, d'après un poème d'Henri Cazalis, célèbre pour ses timbres grinçants et ses percussions sèches comme les os de squelettes entrechoqués. Dans Los PP, Carpentier réfère aussi cette danse, ses timbres en évoquant les charniers des camps de concentration (II, IX). La CP : p. 252.
42. **Danza de los ñañigos**. Lecuona, Ernesto. La CP : "*la Danza de los ñañigos de Lecuona*", Musique pour piano. Dans La CP, Vera utilise cette musique pour composer une chorégraphie qui sera intégrée à son spectacle du *Sacre du printemps*, à La Havane. La CP : p. 500.
43. **Die Rote Fahne [Le Drapeau rouge]** (1877), Brousse, Paul (sur un air suisse). Version allemande de la chanson *Le Drapeau Rouge* du communard P. Brousse réfugié en Suisse, dont le refrain dit : "*Le voilà !, Le voilà ! Regardez ! / Il flotte et fièrement il bouge, / Ses longs plis au combat préparés, / Osez, osez le défier ! / Notre superbe drapeau rouge ! / Rouge du sang de l'ouvrier ! (bis)*". *Die Rote Fahne* sera aussi le nom du journal communiste allemand fondé en 1918 par Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg à Berlin pour exprimer les idées de la Ligue spartakiste. La CP : p. 264.
44. **Dieu, protège le Tsar** (1834), Lvov, Alexeï. [La CP : *Dios salve al Zar*], Hymne tsariste composé par le général Alexeï Lvov à la demande de Nicolas Ier. La CP : p. 269.
45. **Don Quichotte** (1869, Saint-Petersbourg), Minkus, Léon. [La CP : *Don Quijote* de Minkus], Ballet. Voir Annexe Danse. La CP : p. 368.
46. **Doña Francisquita** (1923, Madrid), Vives, Amadeo. Zarzuela espagnole à l'intrigue amoureuse, où Aurora, dans un célèbre *pasacalle*, exalte son madrilénisme. La CP : p. 266.
47. **Douze études pour guitare** (1929), Villa-Lobos, Heitor. La CP : "un primoroso *Estudio para guitarra* de Héctor Villa-Lobos". Composées par le compositeur brésilien pour le guitariste espagnol Andrés Segovia (*voir ce nom*). Dans La CP, Vera utilise cette musique pour composer une chorégraphie qui sera intégrée à son spectacle du *Sacre du printemps*, à La Havane. La CP : p. 500.
48. **El Quinto Regimiento** (1936, Madrid). La CP : « Sonó el vito del Quinto Regimiento - "*con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento*». Chanson de la défense de Madrid sur l'air traditionnel *Anda jaleo, jaleo* (*Voir ce titre*). Les paroles sont les suivantes: "*El dieciocho de julio / en el patio de un convento / el pueblo madrileño / fundó el quinto regimiento. / Anda, jaleo, jaleo ! / ya se acabó el alboroto, / y vamos al tiroteo, / y vamos al tiroteo*". La CP : p. 264-65.
49. **Els Segadors** (1892), Alió, Francesc (mélodie sur un air du XVIIe), Guanyavents, Emili (pour les paroles modernes, 1899). Hymne catalan officiel depuis 1993 mais considéré comme tel depuis la fin du XIXe s. Il prend son nom de la révolte des faucheurs, *els segadors*, en 1640 contre les taxes d'Olivares et de Philippe IV, qui donna le soulèvement de la Catalogne. Le premier couplet dit : "*Catalunya triomfant / Tornarà a ser rica i plena / Endarrera aquesta gent / Tan ufana i tan superba*." Hymne des républicains catalans durant la Guerre civile, interdit sous Franco. La CP : p. 264.
50. **España** (1883, Concerts Lamoureux, Paris), Chabrier, Emmanuel. Rhapsodie pour orchestre composée par Chabrier après un voyage en 1882 en Espagne où la musique populaire

l'enchanta, dont des motifs, brillants et vibrants, se retrouvent dans l'introduction, suivie de six thèmes dansants espagnols. Après l'époque romantique et le Second Empire avec Eugénie de Montijo l'Espagnole, l'Espagne est toujours à la mode, dont témoigne *Carmen* de Bizet en 1875. La *Jota aragonaise* (1848) de Glinka qui voyagea en Espagne porta loin cette vogue de retour à des thèmes populaires nationaux, en témoignent *L'Ouverture sur des thèmes espagnols*, op. 6 (1857) de Balakirev, le *Capriccio espagnol*, op. 34, de Rimski-Korsakov (1887). La CP : p. 353, 506.

51. **Eugène Onéguine** (1879, Moscou), Tchaïkovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Eugene Onegin*], Opéra de P.I. Tchaïkovsky d'après le roman en vers d'Alexandre Pouchkine. La jeune Tatiana tombe amoureuse du dandy cynique Eugène qui la repousse ironiquement. Plus tard, la retrouvant mariée à un prince et devenue une femme élégante du grand monde, il lui déclare un amour passionné mais Tatiana, malgré son amour toujours vivace, le repousse à son tour. Dans La CP, c'est le premier spectacle auquel Vera assiste, découverte du monde du théâtre pour elle. Il occupe donc une place symbolique dans le récit, surtout à travers le personnage de la jeune et romanesque Tatiana. L'opéra contient une valse célèbre et d'autres danses, paysannes, et un polonaise. La CP : p. 637-38, 646.
52. **Faust** (1857), Gounod, Charles. La CP : "el Mefistófeles alcahuete, de elegante jubón, pluma de gallo en el bonete y laúd en banderola, de la ópera famosa", "en la ópera se cantará *Fausto*". Opéra de Charles Gounod, sur un livret de J. Barbier et M. Carré inspiré de l'œuvre de Goethe (*Premier Faust*), autour de la vie du personnage principal, Faust, et de sa victime, Marguerite qui, d'épisodique chez Goethe, prend ici le premier rôle, si bien qu'en Allemagne, cet opéra est joué sous le nom de *Margarete*. Le personnage de Méphistophélès, dans la première occurrence de l'opéra, est le démon subalterne incarnant en fait le Diable. Il joue en effet le rôle "d'entremetteur" puisque c'est lui qui favorise l'amour de Faust et de Marguerite, avant d'entraîner le héros dans l'orgie de la Nuit du Walpurgis avec les célèbres beautés et courtisanes de l'Antiquité. Nous identifions "la ópera famosa" comme étant le *Faust* de Gounod, bien que de nombreux autres compositeurs aient écrit une version opératique du mythe, car le costume du Diable est reconnaissable dans le livret: "*L'épée au côté, la plume au chapeau, / L'escarcelle pleine, un riche manteau sur l'épaule, / En somme, un vrai gentilhomme !*" dit Méphisto à Faust la première fois qu'il lui apparaît (Acte I). Ce diable porte aussi une guitare, à l'Acte IV (Carpentier dit un luth) et joue en chantant une sérénade. Cet opéra de Gounod n'est cité explicitement qu'une seule fois, en bouche de Vera qui lit la page des spectacle dans *le Figaro*, à Paris, déçue. Notons que le personnage de Faust, théâtral plutôt, est important pour Enrique comme le montrent les autres citations, référant à l'œuvre de Goethe, au *Second Faust* cité aussi en épigraphe du chapitre IX, dont voici une réflexion : "He vendido mi alma al Diablo" -decía el Fausto-Arquitecto de aquel día", "Para decir eso, espera a tener la edad del Doctor Fausto" (p. 448, 449). La CP : p. 449, 519.
53. **Favorite, La** (1840, Paris, Académie Royale de Musique), Donizetti, Gaetano. La CP: "con *La favorita* en escena". Opéra en quatre actes sur un livret en langue française d'Alphonse Royer et Gustave Vaëz, d'après *Les Amours malheureuses ou le Comte de Comminges de Bacular d'Arnaud* (1790). La version italienne, remaniée pour la censure, fut créée à Padoue, sous le titre de *Leonora di Guzman* en 1842, puis à la Scala de Milan. L'histoire se déroule en 1340 en Espagne dans le contexte de lutte de pouvoir entre l'Église (Fernando) et l'État (le roi). Fernando, novice au couvent de Santiago, est amoureux en vain de Leonora, la favorite du roi de Castille Alphonse X. La particularité est que les deux premiers rôles, celui de Leonora et d'Alphonse, contrairement à la typologie romantique de l'opéra, sont dévolus à deux voix graves, mezzo et baryton et non soprano et ténor de la tradition romantique. Dans La CP, l'opéra est cité comme œuvre jouée pour l'inauguration du Teatro Real de Madrid, en 1850. Donizetti a mis en musique nombre de livrets inspirés par l'Espagne et le Portugal depuis son premier opéra, *Zoraide di Granata* (1822), *Elvira, Alahor in Granata, Dom Sébastien...* La CP : p. 331.
54. **Fidelio, op. 72** (1804-14), Beethoven, Ludwig van. C'est l'unique opéra de Beethoven. Ses principaux thèmes sont la dénonciation de l'arbitraire, incarné par le gouverneur d'une prison, l'appel à la liberté, et l'amour notamment conjugal. L'action se situe dans une prison espagnole, non loin de Séville, au XVIIIe siècle. Acte I: Florestan est fait prisonnier sur l'ordre de Pizarro, gouverneur féroce et cruel. Pour le libérer, sa femme Léonore se déguise en homme sous le nom de Fidelio et vient travailler à la prison. Marzelline, la fille du geôlier Rocco, tombe amoureuse de Fidelio. Le cruel Pizarro vient ordonner à Rocco de tuer Florestan. Il devra le faire lui-même car Rocco refuse et se voit confier la tâche de creuser une tombe dans le cachot de Florestan. Léonore obtient de Rocco qu'il laisse les prisonniers respirer et voir l'air libre, ce qu'ils font avec bonheur. Acte II: Florestan pleure son destin mais accepte la volonté de Dieu. Lorsque Pizarro veut le tuer, Leonore s'interpose et le

menace de son pistolet. Arrive le bon ministre Fernando qui libère Florestan. Dans *La CP*, *Fidelio* est assez macabrement associé au camp de concentration de Buchenwald, où il existe des cellules de prisonniers aussi petites que celle du héros de l'opéra... *La CP* : p. 207.

55. **Fonderie d'acier [Eissengiesserei]** (1926, Moscou), Mossolov, Alexandre. [*La CP* : *Fundición de acero*]. Pièce pour orchestre : image sonore d'une usine. Encore l'esthétique futuriste, ici russe, qu'on retrouve chez Paul Hindemith, Arthur Honegger et Sergueï Prokofiev : traduire le mouvement du machinisme et de l'industrialisme. Carpentier parle dans ses chroniques de pièces musicales qui intègrent les machines à écrire et autres bruits du monde moderne. Même volonté chez Fernand Léger en peinture. *La CP* : p. 276.
56. **Funiculì Funiculà** (1880, Naples), Denza, Luigi (musique), Turco, Peppino (paroles). Chanson populaire napolitaine composée pour l'inauguration du premier funiculaire du Mont Vésuve. Un compagnon des Brigades Internationales, visiblement ténor, chante l'air sur la plage de Benicassim. *La CP* : p. 275.
57. **Gioconda, La** (1876, Milan, 2e version 1880), Ponchielli, Amilcare. Opéra sur le livret d' Arrigo Boito. Callas y fait ses débuts en 1947, dans les arènes de Vérone. La *Gioconda* est une chanteuse de ballades. L'Acte II se passe sur le pont d'un bateau (« Le Rosaire »), île de la lagune de Venise: la rivale de La *Gioconda*, Laura, veut la poignarder, tandis que l'héroïne reconnaît celle qui a sauvé sa mère de la populace. La célèbre "danse des heures" dans l'opéra est un ballet dont certains chorégraphes ont fait une œuvre autonome, ce qui explique sans doute la référence dans l'esprit d'Enrique, qui l'associe à Vera. Dans le répertoire de Pavlova, le rôle dans « La danse des heures » de *La Gioconda* de Ponchielli, chor. I. Clustine (1915), est décrit ainsi : « In this short *divertissement* Pavlova and her partner were supported by a *corps de ballet* of twelve girls representing the hours » (Cf: Lazzarini, *Pavlova*, p. 190 et (Svletoff, *Anna Pavlova*, p. 194). Ici, c'est un décor urbain qui évoque l'opéra pour Enrique : "la antigua Alameda de Paula, con su operática decoración de mástiles, cordajes y obenques -y pensaba ella acaso en el segundo acto de *La Gioconda* o en la nave nocturnal de *Tristán*." Acte II de la *Gioconda* et I de *Tristan et Isolde* (voir ce titre) qui ont lieu sur le pont d'un navire. Il prête ses références à Vera, par opposition aux siennes qui concernent plutôt les récits de pirates et d'aventures : " yo evocaba el *Bounty*, la *María Celeste* y hasta los miedos de Benito Cereno". *La CP* : p. 391.
58. **Giovinezza, La** (1909), Blanc, Giuseppe. La mélodie originale exalte la jeunesse. Après la Marche sur Rome, Mussolini demanda à Salvator Gotta d'écrire de nouvelles paroles, complétées en 1924. Devint alors l'hymne fasciste italien. "*Giovinezza, giovinezza, / primavera di bellezza, / nella vita nell'asprezza / il tuo canto squilla e va! / Per Benito Mussolini / E per la nostra Patria bella, eja eja alalà.*" *La CP* : p. 269.
59. **Gloria**, Vivaldi, Antonio. *La CP* : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] *el Gloria* de Vivaldi". Vivaldi a écrit dans son long catalogue de musique sacrée nombre de pièces indépendantes de messe (gloria, kyrie, etc) mais il s'agit probablement du *Gloria* RV 589 pour chœur et orchestre. Vera parle de ses goûts musicaux profonds: musique religieuse qu'elle écoute à Baracoa, sorte de retraite spirituelle où elle se ressource dans une "divina soledad". *La CP* : p. 626.
60. **God Save the King [Dieu, protège le Roi]** (1744 pour la première édition définitive), Hymne. Origine incertaine, sans doute retouchée par Händel. Le Royaume-Uni n'a pas d'hymne national officiel mais cet air (un motet) en fait office par l'usage. Lorsque le souverain est une femme (comme actuellement), l'hymne devient *God Save the Queen*. *La CP* : p. 269.
61. **Goyescas** (1911 pour la version piano et 1916 , New-York, pour l'opéra), Granados, Enrique. sur le thème des *majos* et *majas* inspirés par l'atmosphère des tableaux de Goya. Œuvre la plus célèbre de Granados, qui inspira de nombreuses danseuses, dont La Argentina la première (1916m Voir Annexe Danse), puis La Argentinita (vers 1940). Voir aussi Annexe Danse. C'est en revenant de la première à New-York que Granados mourut à bord du Sussex torpillé par les Allemands, en tentant de sauver sa femme qui se noyait. *La CP* : p. 265.
62. **Grande Pâque russe, op. 36** (1877), Rimski-Korsakov, Nicolaï. [*La CP* : *Grandes Pascuas rusas*]. Œuvre de Nicolaï Rimski-Korsakov. Le titre exact est *Ouverture pour la Grande Pâque russe*. Ici, au pluriel, cela semble référer aux cérémonies religieuses orthodoxes. Mais dans le roman, l'œuvre est fréquemment évoquée par Vera pour la grande volée de cloches qu'elle contient, célébrant la fête de Pâques fastueuse à la russe, dont Jean-Claude lui reproche ici la nostalgie "réactionnaire". Le souvenir national est associé, pour Vera à la musique, nous associons en conséquence la cérémonie religieuse et sa sublimation en musique, dans la logique d'une perception artistique de la vie. *La CP* : p. 235, 408, 414.

63. **Grande Porte de Kiev (?)** (1874), Moussorgsky, Modeste. La CP : “los acordes macizos y triunfales de *La gran puerta de los boyardos* de Moussorgsky”. Aucune œuvre du compositeur ne porte ce titre. Carpentier appelle-t-il ainsi le morceau N° 10 des *Tableaux d'une exposition* pour piano, en fait, "La grande porte de Kiev" (*Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza*), une procession scandée de sortes de sonneries de cloches? Ces pièces ont été inspirées par une série de dix tableaux peints par Victor Hartmann, un ami du compositeur mort un an auparavant ; Ravel les orchestrera en 1922. Ou pense-t-il au début de l'opéra inachevé, *La Khovantchina* (1872, terminée en 1880 par Rimski-Korsakov) , où le début est marqué par de solides sonneries de cloches? Nous penchons pour la première hypothèse. Cette porte du tableau n'était qu'un plan d'une entrée monumentale qui ne fut jamais construite pour la ville de Kiev. La CP : p. 414.
64. **Guadalajara** (1937), "la chusca canción nacida de la derrota italiana: "*Guadalajara no es Abisinia / Los rojos son valientes / Menos camiones / Pero más cojones...*". Chanson née de la cuisante défaite des Italiens suréquipés marchant sur Madrid contre l'armée républicaine inférieure lors la bataille de Guadalajara en mars 1937. Mussolini, désireux de se tailler un empire, avait attaqué et vaincu aisément les Éthiopiens en 1936 avec une armée moderne de 400 000 hommes. Cette année, des pourparlers viennent d'avoir lieu pour des indemnités de guerre à ce pays victime du fascisme. La CP : p. 372.
65. **Guaracha (Titre non identifié)** (s. d.), “una guaracha que mucho se cantaba en La Habana de aquellos días”. Guaracha cubaine chantonnée par Teresa : “*Amistad, sí, sí/ compromiso, no./ Que no es lo mismo, / que no es lo mismo*”. La CP : p. 423.
66. **Gurrelieder** (1910-1911, Vienne), Schönberg, Arnold. Pour chanteurs solistes, chœur et orchestre, succès pour Schönberg à Vienne, juste avant le scandale du concert de 1913 avec des compositions de Berg et Webern. Ils sont placés dans La CP, avec *Tristan* et la 3^e *symphonie* de Mahler, parmi les œuvres qui exaltent la nature, le passage du temps : "enlazan el amanecer con el crepúsculo". Carpentier semble ici s'être réconcilié avec la grandeur de Mahler qu'il critique ailleurs comme de la boursoufflure. La CP : p. 667.
67. **Harmonies du soir**. Liszt, Franz. Musique instrumentale. La CP : p. 203.
68. **Heaven bound soldier [ou Join in the fight]** (s. d.), "*Heaven bound soldier* que, para sus compatriotas, era ya más conocido -gracias a él- por *Join in the fight*". *Negro spiritual* américain, “Gospel” traditionnel. chanté ici par Paul Robeson aux brigadistes. Le nom “*Join in the fight*” est tiré du lancinant refrain qui est une invitation à rejoindre le combat : "*Join in the fight,-O negro comrade. / Join in the fight*". Ce spiritual plein d'espoir exalte l'action conjointe des blancs et des noirs : "*O brother,/ don't you weep,/ don't you pray./ Salvation isn't coming that way. / All together/ let's press on the fray; / black and white, / will rebuild the world.*" Vera est émue par le chant, mais ne s'arrête pas aux paroles : "lo afirmado en lo cantado, no me alcanzaba, dejándome a solas con la música deslastrada de todo discurso. La música me llegaba a las entrañas, sin quebrar la coraza que me defendía de las palabras." La CP : p. 257.
69. **Himno del 26 de julio** (1953), Díaz Cartaya, Agustín (paroles et musique). La CP: “oyendo sonar por vez primera al aire libre el *Himno del 26 de Julio*, hasta hoy clandestino y secreto en Cuba, y que aquí habían aprendido muchos, en música y letra, por boca de refugiados”. Initialement intitulé *Himno de la Libertad*, il fut créé sur la demande de Fidel Castro pour l'attaque à la caserne Moncada, le 26 juillet 1953, par ce musicien autodidacte. Il fut chanté par les rescapés et les prisonniers de l'assaut, dans leurs geôles et à leur procès. Plus tard, il fut enregistré clandestinement et commença à circuler. Il est aujourd'hui l'un des chants révolutionnaires les plus célèbres d'Amérique latine, même s'il n'est pas arrivé à détrôner l'Hymne national, composé en 1868 par Pedro Figueredo en l'honneur de la prise par les troupes indépendantistes de la ville de Bayamo. Mais le 26 Juillet est devenu le jour de la fête nationale cubaine. L'hymne commence ainsi : “*Marchando, vamos hacia un ideal / sabiendo que hemos de triunfar / en aras de paz y prosperidad / lucharemos todos por la libertad*”, et se termine par : “*y arriesgaremos decididos / por esta causa hasta la vida / ¡que viva la Revolución!*”. Dans La CP, Enrique l'entend à Caracas dès le 1er janvier 1959 lorsque la nouvelle se répand de la victoire de la Révolution à Cuba. La CP : p. 698, 729.
70. **Honeysuckle Rose** (1929), Fats Waller, Thomas (musique), Armstrong, Louis (paroles). Morceau célèbre du jazz. Tous les grands musiciens de jazz ont donné leur version de ce "standard", dont Django Reinhardt, évidemment. La CP : p. 219.
71. **Horst Vessel Lied** (1929), Méhul, Étienne (musique), Wessel, Horst (paroles). [*La CP : Horst Wessel Lied*]. Poème communiste détourné par un jeune SA, mort en 1930 lors d'un affrontement avec les communistes, dont les nazis feront leur hymne officiel, "l'évangile du

mouvement". Écrit "*Horst-Wessel Lied*" p. 269 et 444. L'ironie est que la musique vient d'un opéra d'Étienne Méhul, compositeur de la Révolution française, auteur du *Chant du Départ*. Berthold Brecht en fait une parodie, "La Marche des veaux" dans *Schweik dans la Seconde Guerre mondiale* (1943). Depuis 1945, il est interdit en Allemagne. La CP : p. 210, 269, 444.

72. **Huitième Symphonie, op. 93** (1813), Beethoven, Ludwig van. La CP : "la *Octava sinfonía* -tan riente y fresca: remanso entre dos raudales- de Beethoven". Composée en quatre mouvements, cette œuvre, plus courte et plus légère que les autres œuvres symphoniques du Maître, peut être qualifiée d'« hommage au classicisme ». On y retrouve en effet à la fois dans la forme et dans le fond, des éléments mozartiens, voire haydnieux : la précision d'horloger du mouvement lent, le semblant de menuet (un style XVIIIe siècle très revisité) qui compose le troisième mouvement en lieu et place du scherzo habituel chez Beethoven, la prééminence du finale sur le reste de l'œuvre (qui évoque beaucoup la Symphonie « Jupiter » de Mozart), tout ceci concourt à faire de la *Huitième* un drame plus classique que romantique. Pour cette raison, la « Petite symphonie » (comme disait lui-même Beethoven) ne remporta pas le même succès que la Septième, écrite quelques semaines auparavant ; elle ne fut reconnue comme chef-d'œuvre qu'à partir de la guerre par un public dont le goût romantique n'était plus au goût du jour. Cependant, une analyse musicale plus fine met à mal l'idée d'une symphonie de régression vers un âge plus spirituel et élégant. Le premier mouvement et le finale sont ainsi des miracles de pensée musicale, faisant intervenir l'un un thème principal rythmiquement très dynamique, l'autre un ut dièse étranger qui installe un tumulte, et un mélange structurel des formes sonate et rondo d'inspiration géniale. La *Huitième symphonie* de Beethoven, si elle n'est pas une œuvre majeure, est toutefois un modèle de subtilité piquante et joyeuse que le public de l'époque ne sut malheureusement pas reconnaître. Dans La CP, Vera voudrait utiliser cette symphonie pour composer un nouveau ballet avec son école de danse. (Voir Annexe Danse). La CP : p. 431.
73. **Humoresque** (1894, New-York), Dvorák, Antonín. *Humoresques*, op. 101 B187 mais la plus célèbre est l'*Humoresque n° 7* en sol majeur. Trois pianos, chez Madame Christine, mêlent ces musiques de répétition : "atravesándose la *Humoresque* de Dvorak en la *Valse Bluettes* o *La cinquantaine* de Gabriel Marie". La CP : p. 649.
74. **Hymne des Chérubins**, (s. d.), Chrysostome, saint Jean. La CP : "Madame Christine, antes de iniciar el trabajo diario, nos hace rezar en coro y cantar el *Himno de los Querubines*". Liturgie orthodoxe. Hymne extrait de la Liturgie de St Jean Chrysostome, diversement adapté par des musiciens, ainsi : n°6 par Bortnianski (1751-1825) et même Tchaïkovski. Dans La CP, Madame Christine fait chanter à ses élèves cet hymne prière avant de commencer le cours de danse pour leur imposer silence car les premières paroles sont : "Que toute voix fasse silence...". La CP : p. 652.
75. **I got Rhythm** (1930), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). Tirée de *Girl Crazy*, comédie musicale avec Ginger Rogers. Chanson préférée de Gershwin, il composera ensuite sur ce thème pour une œuvre de concert, créée à Boston en 1934 : Variations pour piano et orchestre sur "*I Got Rhythm*". La CP : p. 222.
76. **Internationale, L'** (1871, 1888, Paris), Degeyter, Paul. [La CP : *La Internacional*]. Chant révolutionnaire sur un poème de E. Pottier (1871) destiné à être chanté sur la musique de *La Marseillaise* durant la Commune. Mais c'est la musique de P. Degeyter en 1888 qui la rendra célèbre, devenant en 1904 la chant des mouvements ouvriers et l'hymne révolutionnaire de gauche international. La CP : p. 119, 188, 226, 266, 267, 269, 295, 302, 421, 422, 424, 444, 651, 672, 686.
77. **Ionisation** (1931), Varèse, Edgar. [La CP : *Ionización*]. En 1928, Varèse s'installe à Paris pour cinq ans. Enfin libéré de soucis matériels, il s'adonne à la composition de la première œuvre de l'histoire destinée à la seule percussion : *Ionisation*, achevée en 1931 et créée le 6 mars 1933 au Carnegie Hall de New York sous la direction Nicolas Slonimsky. La partition requiert 13 percussionnistes et une quarantaine d'instruments à hauteur indéterminée (à l'exception du piano utilisé en fin de parcours sous forme de tache sonore), et suit un principe formel qui, dans sa dualité pulsée et dispersée, apparaît typiquement varésien : la mécanique se grippe et le moteur s'emballe. » (Pierre Gervasoni, livret du CD Deutsche Grammophon, *Boulez conducts Varèse, Amériques, Arcana, Déserts, Ionisation*, Chicago Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez, CD Deutsche Grammophon, 2001, p. 11) Dans La CP, Vera utilise cette musique pour composer une chorégraphie qui sera intégrée à son spectacle du *Sacre du printemps*, à La Havane. Carpentier en fait de grands éloges dans ses *Chroniques*. La CP : p. 479, 500, 538, 571, 574.
78. **J'ai deux amours** (1930, Paris Casino de Paris), Scotto, Vincent (musique), Géo Koger & Henri

Varna (paroles). La CP : "después de evocarse la inevitable figura, casi totémica, de Joséphine Baker (*"J'ai deux amours, mon pays et Paris..."*) ». Cette chanson fut créée par Joséphine Baker pour la revue du Casino de Paris, *Paris qui remue*, contemporaine de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris, en 1931. Outre *La Petite Tonkinoise*, ressortie pour l'occasion, Scotto écrivit pour Joséphine Baker *J'ai deux amours*, jouant à la fois sur son statut exotique d'étrangère et sur son attachement profond à sa ville adoptive, Paris. C'était la première fois que Joséphine chantait en public et le succès fut immédiat. *J'ai deux amours* devint par la suite sa chanson fétiche. Après-guerre, Joséphine Baker, qui avait pris ses distances, au propre et au figuré, avec les États-Unis, modifia légèrement le deuxième vers du refrain : « J'ai deux amours, mon pays c'est Paris... ». Elle avait participé à la Résistance comme agent de renseignements et chauffeur d'ambulance de la Croix-Rouge, après avoir pris la nationalité française en 1937. Ses activités durant la guerre lui vaudront la Légion d'honneur après les hostilités. La CP : p. 534.

79. **Jongleur de Notre-Dame, Le** (1902, Monte-Carlo), Massenet, Jules. Opéra français d'après *L'Étau de nacre* d'Anatole France, basé sur un miracle médiéval. Dans l'abbaye de Cluny, le pauvre Jean n'a rien à offrir à la Vierge que ses jongleries. Miracle : la Vierge se penche sur lui et lui essuie le front. La CP : p. 628.
80. **Kol Nidrei**. Prière juive psalmodiée à la synagogue le soir, au début du Youm Kipur (tradition millénaire). Sa citation dans La CP en fait une des musiques emblématiques pour violoncelle (associées à Pablo Casals), aux côtés de Bach et du fameux Cygne de Camille Saint-Saëns (*voir ce titre*). Les paroles en sont devenues très énigmatiques et ont suscité la méfiance des chrétiens qui y voyaient une justification de la duplicité des juifs : " Nos vœux ne sont pas des vœux, nos serments ne sont pas des serments, nos jurements ne sont pas des jurements, nos promesses ne sont pas des promesses... " La CP : p. 270.
81. **Lady Be Good** (1924), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). Revue musicale, avec Fred Astaire et sa sœur Adele, qui lancera cette chanson et les deux suivantes. Comme les qualifie déjà le narrateur, "los temas ya clásicos" de ces "standards" de chansons dont tous les musiciens qu'il cite vont donner leur version. La CP : p. 222.
82. **Lakmé** (1883, Paris, Opéra comique), Delibes, Leo. La CP : "Le gustaba la ópera francesa - *Manón, Lakmé, Louise, Le jongleur de Notre Dame*- pero le fastidiaba el ballet". Opéra français. L'action se déroule en Inde et conte les amours malheureuses de Gérald, officier britannique, avec Lakmé, fille d'un brahmane fanatique, ce qui conduira la jeune fille au suicide. Elle y chante l'air célèbre des "Clochettes", aux coloratures virtuoses suraiguës. Il s'agit des goûts du Docteur ami de Vera. Le ballet rituel du IV^e acte du grand opéra français du XIX^e s., retardait l'action mais était une convention mondaine pour que les riches et distingués Messieurs du Jockey Club, après leur dîner puissent venir admirer "leur" danseuse. La CP : p. 628.
83. **Légende de la ville invisible de Kitège et de la demoiselle Fevronia, La** (1903-1905), Rimski-Korsakov, Nicolaï. La CP : "*aquella ciudad de Javann, más invisible que la de Kitège*". Il s'agit de la légende de sainte Fevronia dont l'intercession aurait sauvé la ville des Tatars en la rendant invisible. La musique de Rimski-Korsakov est considéré comme le *Parsifal* russe. La citation peut aussi être une allusion à la création des Ballets russes, rebaptisée sous le nom de *La Bataille de Kergenez* (*voir ce titre en Annexe Danse*), sur l'entracte symphonique tiré de l'opéra de Rimski-Korsakov. La CP : p. 252, 300, 408.
84. **Lisonjera (La) ou "L'Enjôleuse"** (1890), Chaminade, Cécile. Pièce pour piano *op. 50* d'inspiration simple, une sorte de sérénade spirituelle en ré bémol. On trouve dans sa mélodie capricieuse quelques tours de phrase espagnols, sorte de pendant à la *Sérénade Impromptue* de Debussy. Dans La CP, elle est citée par Vera qui se remémore les "musiques simples" utilisées par Madame Christine dans son cours de danse. La CP : p. 368.
85. **Louise** (1900, Paris, Opéra comique), Charpentier, Gustave. Opéra français que son auteur, qui écrivit le texte, assez autobiographique, qualifiait de "Roman musical", d'un naturalisme français répondant au vérisme italien. Louise, honnête ouvrière, vit entre père et mère d'une grande rigidité morale qui s'opposent à son mariage avec Julien, artiste bohème. Louise, séquestrée par ses parents s'enfuira pour vivre sa vie avec lui à Montmartre, tandis que son père maudit les charmes de Paris qui ont détruit son foyer. La CP : p. 628.
86. **Maîtres chanteurs de Nuremberg, Les** (1868), Wagner, Richard. [La CP : *Los Maestros Cantores*], Titre original : *Die Meistersinger von Nürnberg*. L'action se déroule à Nuremberg au XVI^e siècle. Walther von Stolzing, jeune chevalier, s'éprend d'Eva au premier regard. Par amour pour elle, il tentera d'entrer dans la confrérie des maîtres chanteurs fondée par des artisans-poètes de Nuremberg: elle est promise au gagnant du concours poétique organisé en

son honneur le lendemain. Mais le chemin est semé d'embûches: il faudra déjouer les ruses du pédant Beckmesser et surtout apprendre à maîtriser les règles de l'art tout en les dépassant. Car Walther ignore d'abord tout de l'art des Maîtres Chanteurs. Heureusement, le sage cordonnier Hans Sachs aidera le jeune Stolzing à composer un poème. Walther emporte finalement le concours, gagne la main d'Eva, et obtient le titre de Maître, gardien de l'art noble du chant allemand. Dans La CP, le titre de cet opéra est l'objet d'un macabre jeu de mots: il devient "Los Caballos cantores" pour désigner les prisonniers du camp de concentration de Buchenwald, que l'on oblige à chanter pendant les travaux forcés. Ces "Caballos cantores" ce ne sont pas les «Maîtres» même avec la minuscule (les surhommes, *Übermenschen*) mais les domestiques, les esclaves, les hommes animalisés : les *untermenschen*, les «sous-hommes» de la hiérarchie nazie. *Les Maîtres chanteurs* était l'opéra emblématique des nazis à cause de son exaltation d'un art allemand intemporel. La CP : p. 207.

87. **Maja y el Ruiseñor, La** (1911), Granados, Enrique. Tiré de *Goyescas* de Granados (voir ce titre), probablement dans sa version originelle pour piano. La musique en a été utilisée par La Argentina, ballet cité dans La CP (voir Annexe Danse). La CP : p. 678.
88. **Mamá Inés** (1927), Grenet, Eliseo. Chanson cubaine des plus célèbres sur un texte ancien du XIXe s. : "Ay, mamá Inés, todos los negros tomamos café", inspiré, croit-on d'une personne réelle devenue personnage dans le roman *Cecilia Valdés*. Incluse dans la zarzuela cubaine *Niña Rita o La Habana 1830* d'Ernesto Lecuona et d'Eliseo Grenet, chantée par Rita Muntaner. Carpentier écrit ailleurs : "Esta canción llegaba por su carácter y su gracia, olía a trópico, tenía fragancia de fruta al sol, y auténtica alegría arrabalera". Dans La CP, elle est interprétée à la trompette par Gaspar, où il s'illustre dans le registre suraigu. Maurice Chevalier l'inscrivit aussi à son répertoire. Aujourd'hui court une version contestataire : "Ay, mamá Inés, ya ni los negros tomamos café!". La CP : p. 189.
89. **Manon** (1884, Paris, Opéra comique), Massenet, Jules. La CP : "Le gustaba la ópera francesa – *Manon, Lakmé, Louise, Le jongleur de Notre Dame* – pero le fastidiaba el ballet". Opéra de Massenet, dont le personnage principal est tiré du roman (1731) de l'abbé Prévost. Manon entraîne son amant, Des Grieux, dans la déchéance. L'opéra français du XIXe s. Inclut toujours un ballet au IVe acte. La CP : p. 520, 628.
90. **Marabú**. "Bolero gitano" populaire intégré par Vives dans un humoristique duo de sa zarzuela *Doña Francisquita* (voir ce titre). Le refrain, avec ses variations : "Con el ay, con el maravay, / con la u, con el marabú, / ¡ay, ay, que me muero, san Juan de la Cruz!" (ou "Virgen de la luz"). La CP : p. 266.
91. **Marche des Davidsbündler, La**. Schumann, Robert. Marche finale tirée du *Carnaval* de Schumann (Voir ce titre dans l'Annexe Danse). La CP : p. 440.
92. **Marche des gladiateurs, La**. Fučík, Julius. La CP : "la *Marcha de los gladiadores* de Fucic". Compositeur tchèque célèbre surtout par son *Entrée des gladiateurs*, musique couramment employée dans les spectacles de cirque et aux Jeux Olympiques. La CP : p. 407.
93. **Marche des petits soldats de plomb, La**. Pierné, Gabriel. La CP : "la *Marcha de los soldaditos de plomo tocada por trompetas en sordina*". Le compositeur non cité de cette marche est Gabriel Pierné (1863-1937), organiste et chef d'orchestre, auteur de nombreuses musiques de scène et de ballets. La CP : p. 136.
94. **Marche nuptiale, La** (1826 pour l'Ouverture, 1843 pour la musique de scène), Mendelssohn Bartholdy, Félix. La CP : "por las Marchas nupciales de Mendelssohn que pronto sonarían en la Parroquia del Vedado". Comme pour Balakirev ("Rusias") Carpentier met au pluriel généralisateur la singulière archi-connue, marche tirée du *Songe d'une nuit d'été* (*Ein Sommernachtstraum*), *Ouverture* (op. 21) et musique de scène (op. 61), pour la pièce de Shakespeare. C'est le mariage de la reine Victoria, en 1858 qui lança ce morceau comme marche nuptiale. La CP : p. 440, 593.
95. **Marseillaise, La** (1792, Strasbourg), Rouget de Lisle, Claude-Joseph. [La CP : *La Marsellesa*]. D'abord air de marche des Armées du Rhin, qui prend ce nom car le bataillon des Marseillais fédérés montant vers Paris l'entonnèrent tout au long de leur route, le popularisant. Fut décrété "chant national" par la Convention le 26 messidor an III (14 juillet 1795). La CP : p. 265, 269, 296, 299, 444, 651, 719.
96. **Menuet** (1771), Boccherini, Luigi. [La CP : *Minuet*]. Menuet en la majeur, gracieux, léger, passant pour exemplaire de cette danse, extrait du *Quintette* opus 11 n° 5 en mi majeur, composé en Espagne. Musique de Luigi Boccherini utilisée pour un ballet d'Anna Pavlova. La CP : p. 249.

97. **Messe en si mineur** (1723-1749, Leipzig), Bach, Jean-Sébastien. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] sobre todo, *la Misa en si* de Juan Sebastián Bach, cuyo segundo *kirie* es acaso, para mí, una de las pocas cosas en el mundo que puedan merecer totalmente el peligroso cafilicativo de sublime". *Messe en si mineur* BWV 232, consiéré conne une sorte de testament musical. Beethoven l'étudiera pour sa *Missa solemnis*. Vera parle de ses goûts musicaux profonds: musique religieuse qu'elle écoute à Baracoa, sorte de retraite spirituelle où elle se ressourde dans une "divina soledad". La CP : p. 626.
98. **Messie, Le** (1742, Dublin), Händel, Georges Frédéric. La CP : "*Los trompetas saben de toques que anuncian los Juicios Finales*". Allusion (car ni le titre de cet oratorio ni le compositeur ne sont cités), dans La CP, à propos de Gaspar. Le "Jugement final" renvoie symboliquement au fameux air pour basse accompagné à la trompette, *The trumpet shall sound*, déjà utilisé pour Filomeno dans *Concierto barroco* (où Händel est l'un des personnages) pour illustrer la même thématique révolutionnaire. La CP : p. 496.
99. **Mignon** (1866, Paris, Opéra comique), Thomas, Ambroise. [La CP : Gavota de *Miñón*]. Mignon, d'abord opéra-comique qui reçut un accueil tiède à cause de la fin dramatique fidèle au *Wilhelm Meister* de Gœthe dont le livret de Michel Carré et Jules Barbier fut tiré, trouva le triomphe avec l'artifice correctif de faire marier bourgeoisement les deux héros. Mais les auteurs le transformèrent en tragédie lyrique en 3 actes et 5 tableaux conforme au roman pour les pays germaniques connaisseurs du roman. Le sujet est centré sur le personnage de la jeune Mignon, enfant noble enlevée, dansant pour une troupe de bohémiens auxquels Wilhelm la rachète, amoureuse de Wilhelm et jalouse de Philine l'actrice coquette et enjôleuse. Elle en mourra alors qu'elle retrouve son père Lothario dans l'Italie de sa naissance. Opéra cité pour la "Gavotte" qui ouvre l'acte II sur le boudoir de Philine. Voir Annexe Danse (*Gavotte-Pavlova*). Dans La CP, cette Gavotte est citée par Vera qui se remémore les "musiques simples" utilisées par Madame Christine dans son cours de danse. Mais c'est aussi le conseil de Pavlova à la mère de la jeune Vera de la faire débiter en dansant des musiques faciles, p. 252 faisant sans doute allusion à cette même gavotte : " una Gavotte-Mignonne -olvidé el nombre del autor- que yo bailaba con Custine". La CP : p. 368, 252.
100. **Mon homme** (1920), Yvain, Maurice. Chanson interprétée par Mistinguett, un de ses plus grands succès. On connaît des vers célèbres : "*I'm'fout des coups/ I'm'prend mes sous, / Je suis à bout / Mais malgré tout / Que voulez-vous ? / Je l'ai tell'ment dans la peau / Qu'j'en d'viens marteau*". Évidemment, cette évocation du monde des prostituées soumises et masochistes ("quand il m' dit "viens", j' suis comme un chien"), des maquereaux cogneurs, détonne dans la sélecte réception de la Comtesse éprise de distinction. A moins que l'encanaillement ne soit du dernier chic... ou que la noble dame ne comprenne pas les paroles françaises de cette chanson comme celles de *Valentine*... La CP : p. 139.
101. **Mónica Pérez**. Chanson latino-américaine. Aucune information trouvée. Dans La CP, Irene la chante accompagnée de son *cuatro*. La CP : p. 694.
102. **Negro Bombón**. Grenet, Eliseo. La CP : "ensayaban un número nuevo -creo que era el *Negro Bombón* de Eliseo Grenet- buscando efectos instrumentales, al tanteo, a través de una larga improvisación". Chanson cubaine, sur un poème de Nicolás Guillén, mis en musique aussi par Roldán, Amadeo (*voir ce nom*). La CP : p. 189.
103. **Night and Day** (1934), Porter, Cole. La CP : "*cae una música que me es particularmente grata: antología de foxes y blues de los años 30*", "Hablamos de las admirables "musical comedies" de aquella época, de películas que nos encantaron, y, al evocar estrellas de cine". Chanson, comme celles qui suivent, très célèbre, autre "standard", interprétée par nombre de grands chanteurs américains, dont Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, etc. Elle est tirée du film *The Gay Divorcee* (1934, voir l'Annexe Cinéma). Évocation, dans une boîte, par Vera, de l'âge d'or de la chanson américaine des années 30 comme il est dit, et des fameuses comédies musicales des années prodigieuse du cinéma américain. La vie de Cole Porter a inspiré à Michael Curtiz le film *Night and Day* (1946) avec Cary Grant. La CP : p. 582.
104. **Noces, Les** (1914-1917, 1923), Stravinsky, Igor. La CP : "con esa orquesta extraña, de pianos y baterías de cocina". Scènes chorégraphiques russes avec chant extra-scénique et musique, repris pour la création des Ballets Russes en 1927 (voir l'Annexe Danse). Stravinsky compose *Les Noces*, relatant un mariage paysan russe. Cependant, n'arrivant pas à se décider quant à l'instrumentation de l'œuvre, il ne l'achèvera que six ans plus tard, pour voix, quatre pianos et percussions, œuvre à la rythmique très complexe. Le docteur ami de Vera, amateur d'opéra français (*Manon, Lakmé*, etc) n'apprécie pas cette œuvre de Stravinsky que Vera a interprétée. La CP : p. 376, 628.

105. **Obéron ou le roi des Elfes** (1826), Weber, Carl Maria von. La CP : "el Oberon de Weber". Opéra dont Obéron, roi des Elfes, est le héros, tout comme dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, avec son épouse Titania . C'est à l'origine un personnages des chansons de geste françaises, puis passé dans la tradition allemande. La CP : p. 520.
106. **Œdipus Rex** (1927 en oratorio, Théâtre Sarah Bernhardt de Paris et, en opéra à Vienne en 1928), Stravinsky, Igor. La CP : "en la Salle Pleyel se ofrece un gran concierto de gala con el *Edipus* de Stravinsky". Opéra-oratorio en deux actes d'après Sophocle... mais en latin, traduit par le P. Daniélou sur le texte de Jean Cocteau. Opéra qui recherche le statisme comme effet. Illustre son néoclassicisme, recherche de l'objectivité stylistique comme catégorie de l'universalité de la forme et de l'esprit. Vera découvre et s'indigne que ce concert de gala soit donné comme défense des "Valeurs culturelles de l'occident", ce qui lui semble très exclusif et, disons, ethnocentrique. La CP : p. 521.
107. **Ol' Man River** (1927), Kern, Jerome. [La CP : *Ol' Man River*]. Célèbre chanson devenue classique tirée de la comédie musicale *Show boat* (1927) sur une troupe de comédiens chanteurs jouant sur un bateau descendant le Mississippi, dont la vedette féminine est renvoyée quand le patron apprend qu'elle a du sang noir dans les veines. La chanson la plus célèbre est *Ol' man River* sur la vie des dockers noirs du Mississippi comparé à un vieil homme éternel alors que les hommes meurent d'épuisement. Un film en noir et blanc fut tourné en 1936 avec Paul Robeson puis un autre en couleurs en 1951 avec Ava Gardner dans le rôle de l'héroïne. Dans la CP, elle est chantée par Paul Robeson, puissante basse noire, sur la plage de Benicassim. Les derniers vers de la chanson en traduisent la teneur : "*Je suis las et malade d'épuisement,/ Fatigué de vivre et j'ai peur de mourir,/ Et ce sacré vieux bonhomme de fleuve/ Qui poursuit tranquillement son chemin.*" La CP : p. 255, 256, 258, 270.
108. **Ouverture solennelle 1812, L'** (1880), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Obertura 1812*], *L'Ouverture solennelle 1812*, op. 49, de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1880), est une œuvre pour orchestre commandée pour célébrer la victoire des Russes sur Napoléon et sa Grande Armée. Elle contient *La Marseillaise* et l'hymne tsariste « Dieu, protège le Tsar », ainsi que des coups de canon à la fin de la partition pour figurer la bataille, originalement réalisés à l'orchestre par des percussions. Madame Christine, la professeure de danse de Vera, a le projet de monter une chorégraphie sur cette musique. La CP : p. 235, 252, 269, 369, 408, 443, 653-54.
109. **Pacifique 231** (1923, Paris) Honegger, Arthur. Premier de trois mouvements symphoniques dédiée à la locomotive à vapeur , dans le goût futuriste. Les deux autres mouvements du triptyque s'intitulent *Rugby* et *Mouvement symphonique n° 3*. Honegger illustre en musique l'esthétique futuriste italienne d'intégrer la modernité technique dans l'art, dont le train. La CP : p. 276.
110. **Paris, c'est une blonde** (1926), Padilla, José. Chanson interprétée par Mistinguett. C'est en fait l'espagnol José Padilla qui fut l'auteur de cette chanson, commandée sur le modèle de son succès planétaire (une jota-marche) *Valencia* immortalisé par Raquel Meller, relayée en français par Mistinguett. La CP : p. 129.
111. **Parsifal** (1882), Wagner, Richard. La CP : "las misas laicas de Bayreuth", "Si lo miran bien, [...] el mago Klingsor podría llamarse Mandrake". Opéra (drame musical en 3 actes) et livret de Wagner. La légende initiale provient du roman inachevé de Chrétien de Troyes (vers 1180 ?). Ce récit, qui raconte l'initiation et les aventures chevaleresques du jeune Perceval, le chaste fol, est à l'origine du mythe européen du Graal. Une suite de ce roman a été écrite au XIIIe s. par Gerbert de Montreuil, et Wolfram von Eschenbach a repris le sujet dans son *Parzival* (début du XIIIe s.), qui inspira à Wagner le poème et la musique de *Parsifal* (1882). "las misas laicas" est une allusion à ce qu'on appelle "la messe du Vendredi Saint "de *Parsifal*, décriée aussi, au nom de la simplicité, par le héros des *Pasos perdidos* comme "la Cena de Montsalvat y la elevación del Graal" (I, II) ; Mandrake est le célèbre héros d'une bande dessinée de Lee Falk, dessinée par Phil Davis à partir de 1934. Il est habillé en magicien de cirque, smoking, cape et haut de forme mais, à la différence du maléfique Klingsor, il lutte contre le mal. Mais son palais de Xanadu, plein de ressources technologique tient de celui, magique, de Klingsor. La CP : p. 167, 418.
112. **Pas d'acier** (1928, Paris), Prokofiev, Serge. [La CP : *Paso de acero*], Voir Annexe danse La CP : p. 276.
113. **Pathétique, La** (1893, Saint-Petersbourg), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. La CP : "*ese scherzo marcial de la Patética*", n° 6 en si mineur (Pathétique), op. 74 La CP : p. 420.
114. **Pelléas et Mélisande** (1902, Paris), Debussy, Claude. La CP : "no acertaba a recordar un *Peleas*

y *Melisenda* verdaderamente logrado". Drame en 5 actes, livret et partition de Debussy, d'après le drame de M. Maeterlinck (1892) qui désavoua l'opéra parce que sa maîtresse, cantatrice, n'avait pas été choisie par Debussy pour incarner Mélisande. L'amour de Pelléas et de Mélisande, épouse de Golaud, demi-frère de Pelléas, les conduit vers une mort inéluctable. Le titre est repris, avant Debussy, pour les musiques de scène de la pièce, par Fauré pour la création anglaise (1898) et par Sibelius pour la création suédoise (1905), et pour les suites d'orchestre que les deux compositeurs en tiraient, fut également utilisé par Schönberg pour son poème symphonique (1905). Debussy, Claude de France, y recrée un parlé-chanté, l'idéal monteverdien, pour ce qu'il voulait un Tristan et Iseut français loin des influences de Wagner. Dans La CP, l'opéra est cité comme exemple des mises en scène peu adéquates à l'œuvre lyrique. La CP : p. 499.

115. **Petite musique de nuit** (1787), Mozart, Wolfgang Amadeus. [La CP : *Eine kleine Nachtmusik*]. *La Petite musique de Nuit* K. 525, en sol majeur, est une courte sérénade pour quintette à cordes (violon I et II, alto, violoncelle et contrebasse). Son premier mouvement comporte, vif et enlevé, l'un des thèmes les plus connus de la musique classique. Dans La CP, l'œuvre est citée pour qualifier le passage d'une voluptueuse maîtresse qui déambule dans un parc, observée la nuit par Enrique : "a paso de andante maestoso, su sincronizado allegro de la grupa, con el doble scherzo de los pechos." Cependant, à part métaphoriquement par l'atmosphère nocturne, la marche ("andante") et l'allégresse charnelle de la croupe ("allegro"), on voit mal correspondre la démarche de cette passante avec la vivacité voyante et bruyante de la sérénade en question dont les mouvements vifs, qui n'ont rien de ce solennel majestueux ("maestoso") sont : *Allegro, Andante, Allegretto, Allegro*, bien rapide pour l'affaire. La CP : p. 363.
116. **Pierrot Lunaire** (1912, Vienne), Schönberg, Arnold. La CP: "*La Muerta Viva* (palidez de *Pierrot Lunaire*, maquillage de albayalde, en honda limousine de casi luctuosa estampa...)". *Pierrot lunaire* est une œuvre vocale pour voix indéterminée, même si on ne l'entend que par une femme, que Schönberg composa d'après les 21 poèmes du belge Albert Giraud (1884), dans leur traduction allemande d'Otto Erich Hartleben (1893). L'atmosphère y est onirique et morbide, dans le goût décadent de la fin du XIX e s. Le compositeur y inaugure son célèbre *sprechgesang*, un parlé-chanté fait de *glissandi*, sans notes mesurées. L'accompagnement au piano, flûte (et piccolo), clarinette (et clarinette basse), violon (et alto), violoncelle anticipe son dodécaphonisme. On remarquera encore que, pour caractériser le teint d'une prostituée, surnommée "La Muerta viva" dans son automobile à l'air funèbre, Carpentier éprouve le besoin d'afficher une référence, qui même si elle est parlante pour un français qui comprend ce qu'est un "Pierrot lunaire" même sans connaître Schönberg qui garde le titre français, demeure cryptique pour le profane espagnol. La CP : p. 330.
117. **Plaisir d'amour** (1784, Paris), Schwarzenhof, Johann Paul Ägidius, dit Martini il Tedesco (ou Jean-Paul Martini en français). La CP : "una preciosa cajita de música, puesta en una mesa cercana, y que, al caer, empezó a tocar *Plaisir d'amour* por todas las lengüetas de su cilindro". Les paroles sont de Florian. Le succès de cette romance ne s'est jamais démenti depuis, elle a été reprise par divers interprètes célèbres, comme Yvonne Printemps (1931) ou Tino Rossi (1955), Luis Mariano, Brigitte Bardot et même des chanteuses de jazz. Hector Berlioz l'instrumenta pour petit orchestre en 1859. Un amant compare la pérennité de la rivière "qui borde la prairie" au faux serment et à l'infidélité de Sylvie. Le refrain est devenu proverbial : « *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, / Chagrin d'amour dure toute la vie.* » Dans La CP, il s'agit d'une boîte à musique (qui aurait appartenue à l'impératrice Joséphine) que Laurent, pendant que Vera est reçue dans l'appartement parisien de son amie Olga, fait tomber par terre et qui se met à jouer cette tendre romance d'avant la Révolution, à saveur pastorale. La CP : p. 531.
118. **Porgy and Bess** (1935, Boston), Gershwin, George. La CP : "*Porgy and Bess era ópera de negros...*"; "*Porgy and Bess, ópera de negros, cantada por negros, acaba de tener un éxito clamoroso en Francia*", Opéra de G. Gershwin (voir ce nom). L'œuvre chante (entre classique, jazz, gospel) la vie misérable des noirs de Charleston, Caroline du Sud, leurs joies, leurs peines, leurs espoirs (deuils, meurtres, prières, etc) à travers une galerie de personnages attachants à la façon des tableaux de mœurs populaires des zarzuelas, avec les héros principaux, Porgy, un infirme, qui tente d'arracher la faible et douce Bess des griffes de son brutal mari et d'un dealer sans scrupules. La berceuse "*Summertime*" du début de l'œuvre est universellement connue. La première mention insiste sur le fait exceptionnel aux U.S.A. racistes, du succès d'artistes noirs pour souligner celui, extraordinaire du premier Noir à la tête d'un bataillon de blancs américains ; la seconde souligne le triomphe de cet opéra dans la France, pays de référence libérale. La dernière enfin, montre l'incompréhension de Vera de ne pas recevoir de subvention cubaine alors que *Porgy and Bess* avait été aidée par le

gouvernement américain dans un but de propagande anti-raciste. La CP : p. 116, 513, 529.

119. **Poupée valsante, La.** Poldini, Ede (Edouard). Œuvre pour piano du compositeur hongrois Poldini (*voir ce nom*). Elle est citée comme ballet du spectacle de Pavlova (*voir Annexe Danse*, Œuvres chorégraphiques, "*Poupée Valsante* (La) ou *The Fairy Doll*"). La CP : p. 249.
120. **Prière d'une vierge, La** (1856), Badarzewska, Tekla. [La CP : *Plegaria de una Virgen*], Pièce pour piano de la pianiste polonaise Badarzewska (1834-1861), *op.* 4. Elle compose cette pièce de salon sentimentale, qui connaît une célébrité mondiale et durable. Un des classiques des leçons de piano pour débutants. Dans La CP, elle est citée par Vera qui se remémore les "musiques simples" utilisées par Madame Christine dans son cours de danse, servant tout aussi bien à l'apprentie pianiste qui exécute le morceau. La CP : p. 368.
121. **Prince Igor, Le** (commencé en 1869, créé au théâtre Mariinsky, Saint-Petersbourg en 1890), Borodine, Alexandre. [La CP : *El Principe Igor*]. Opéra inachevé à sa mort dix-huit ans plus tard et terminé par Rimski-Korsakov et Glazounov. Il en fut tiré le ballet *Les Danses polovtsiennes* (*voir ce titre* dans l'Annexe Danse). Narre l'épopée du prince Igor contre les Polovtsiens. Borodine fait partie du Groupe des Cinq, composé de Balakirev son créateur, de Rimski-Korsakov, de Cui, et Moussorgski. Ils tentèrent de fonder une musique russe émancipée des exigences du pouvoir. La CP : p. 305, 408.
122. **Quatuor** (1908-1939), Bartók, Béla. La CP : "dos Cuartetos de Béla Bartók". Ses six quatuors à cordes ont été composés entre 1908 et 1939. C'est chez un millionnaire mélomane que se donnent ces deux œuvres (sans qu'on sache lesquelles précisément), ce qui étonne Vera. La CP : p. 571.
123. **Requiem** (1874, Milan, Eglise San Marco), Verdi, Giuseppe. La CP : "el "latazo" del *Requiem* de Verdi era impropio para un *concierto sinfónico*". *Messa da requiem* de son vrai titre, Musique sacrée pour quatre solistes, chœur et orchestre que Verdi, très éprouvé par la mort en 1873 du poète Alessandro Manzoni, figure comme lui du *Risorgimento* italien, offrit à Milan et qu'il dirigea lui-même pour le premier anniversaire de cette mort. en mémoire de son défunt compatriote Alessandro Manzoni mort en 1873. Le titre original était « Requiem de Manzoni ». L'accueil fut enthousiaste et trois autres exécutions furent réalisées au théâtre de la Scala, où la foule se pressa. Verdi dirigea aussi le *Requiem* huit jours après à Paris, à l'Opéra Comique, et en 1875 à Londres et à Vienne en hommage à son ami. Les commensaux mondains de la tante d'Enrique échangent des points de vue critiques, mais légers, sur les derniers spectacles qu'ils ont vus, notamment à New York : ce qualificatif de "latazo" pour ce qui est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art sacré en donne la mesure. La CP : p. 353.
124. **Requiem allemand** (1869, Bremen), Brahms, Johannes. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] el *Réquiem alemán* de Brahms", Pour contralto, chœur et orchestre. Il ne suit pas le modèle latin mais un texte allemand, d'où le nom, des extraits de la Bible en langue allemande. Il fut accueilli avec enthousiasme en une époque d'exaltation d'un art allemand. Vera parle de ses goûts musicaux profonds: musique religieuse qu'elle écoute à Baracoa, sorte de retraite spirituelle où elle se ressource dans une "divina soledad". La CP : p. 626.
125. **Revoltosa, La** (1897, Madrid Teatro Apolo), Chapí, Ruperto (musique), López Sila et Fernández Shaw (livret). La CP : "*La Revoltosa*, con algún pasado teatral en el Madrid de la Plaza de la Cebada". À trois ans de distance, avec *La Verbena de la Paloma*, l'autre chef-d'œuvre indiscutable du "género chico" de la zarzuela, inspiré aux auteurs, après leur succès de *Las bravías* (d'après *La dama bravía*, 'La Mégère apprivoisée') par le *Falstaff* de Shakespeare, par ces *Joyeuses commères de Windsor* transposées dans "un patio de vecindad" (didascalie) typiquement madrilène. La belle Mari-Pepa, honnête mais coquette, bien que fiancée à Felipe, sème la perturbation parmi les maris des voisines jalouses qui, comme dans *Falstaff*, vont tendre un piège galant non pas au séducteur mais à ces époux volages et donner une leçon à la semeuse involontaire d'embrouille : un billet pour un faux rendez-vous clandestin à chacun à la fois des mâles en folie. Mais tout finira bien dans le meilleur des mondes de la zarzuela avec le duo passionné, devenu proverbial, de la réconciliation entre Mari-Pepa et Felipe : "¡Ay, Felipe de mi alma! [...] Mari-Pepa de mi vida!" Il s'agit d'une prostituée ainsi surnommée par l'allusion à son passé de chanteuse ou figurante dans une zarzuela à Madrid, dans le populaire quartier de la Cebada, emblématique d'autres pièces même si celle-ci se passe dans la cour du patio d'une typique "casa de vecindad". La CP : p. 330.
126. **Rhapsodie hongroise n°2** (entre 1846 et 1886), Liszt, Franz. [La CP : *Rapsodia Húngara n°2*], *La rhapsodie n° 2* en Ut mineur est la plus célèbre, alternant deux parties et deux tempi,

rythme lent (*lassan*) et vif (*friska*) . Les *Rhapsodies hongroises*, en réalité, de Liszt sont d'origine tzigane et elles tentent de rendre au piano le violon et le cymbalum des musiciens tziganes. Musique de Frantz Liszt utilisée pour le ballet *Friska* d'Anna Pavlova. Ce nom est tiré du compositeur lui-même pour désigner la partie vive de son morceau. La CP : p. 249.

127. **Rhapsody in Blue** (1924, New York, Aeolian Hall), Gershwin, George. *Rhapsody in Blue* fut créée en 1924 sous le titre *An Experiment in Modern Music*. Gershwin y mêle musique classique et jazz. Le compositeur confia l'orchestration à Ferdie Grofé, lui-même tint le piano, improvisant énormément car l'œuvre fut écrite très rapidement et ne transcrivit que plus tard la partie piano. Après la première, Grofé fit de nouvelles orchestrations en 1926 et en 1942, enrichissant chaque fois l'orchestre et c'est la dernière version la plus jouée. Gershwin disait que le succès se devait à Grofé. La critique qualifia le morceau de "musique de nègre", d'autres crièrent au génie. Ravel n'y fut pas indifférent. Elle fut jouée pour la première fois à La Havane en 1928 avec Ernesto Lecuona au piano et un orchestre de trente-six professeurs, sous la direction de Gonzalo Roig . La CP : p. 353, 360.
128. **Richard Cœur-de-Lion** (1784), Grétry, André Ernest Modeste. La CP : « ¡Ó Richard, ó mon Roi! ». Opéra de Grétry, cité pour son fameux air « Ó Richard, ó mon Roi ! » pour ténor, déjà utilisé dans *El siglo de las luces* (Victor Hugues le fredonne). Paradoxalement, cet air, devint l'hymne royaliste pendant la Révolution, entonné par les Gardes du Corps et le régiment de Flandre devant la famille royale, à l'Opéra de Versailles... ce qui déclencha la marche de protestation des Parisiennes sur le palais de Versailles les 5-6 octobre 1789, qui ramenèrent la famille royale à Paris, aux Tuileries. La CP : p. 262.
129. **Rítmicas** (1930, La Havane), Roldán, Amadeo. La CP : "las dos *Rítmicas* para percusión de Amadeo Roldán". Il s'agit de *Rítmica*, N^o. 5 et *Rítmica*, N^o. 6. *Tiempo de rumba*, exclusivement pour percussions. La *Rítmica*, N^o. 1 *Tiempo de son* est pour un quintette de bois et piano. Dans La CP, Vera utilise cette musique pour composer une chorégraphie qui sera intégrée à son spectacle du *Sacre du printemps*, à La Havane, comme Ramiro Guerra (voir Annexe Danse). La CP : p. 500.
130. **Rosière républicaine, La** (1794, Opéra de Paris), Grétry, André Ernest Modeste. La CP : "*La rosière républicaine* de Grétry (la he bailado en los días de euforia cultural del Frente Popular, en el Vel d'Hiv, tras de la representación de una pieza de Romain Rolland)". Opéra-ballet sur la musique de Grétry, chorégraphiée par Pierre Gardel (voir Annexe Danse). Vera fait noter l'opportunisme de Grétry, auteur du fameux et monarchique *Richard Cœur de Lion* avec son air "*¡O Richard, ó mon Roi!*", *dejando a tiempo la bandera blanca por la tricolor, hubiese intercalado, más que oportunamente, una Carmañola al final de su acción coreográfica.*" (Voir *Richard Cœur-de-Lion*). Remarquons que, pour une indifférente en politique, Vera (Carpentier) mentionne tout de même rien moins que le Vel' d'Hiv' de future funeste mémoire pour sa fameuse rafle des Juifs parisiens et le pacifiste de gauche Romain Rolland, musicien passionné et homme de culture exceptionnel. Désir de surdétermination politique de l'environnement de notre apolitique danseuse qui se trouve dans l'œil du cyclone de l'Histoire de son temps. La CP : p. 262.
131. **Sacre du printemps, Le** (1913, Paris, Théâtre des Champs-Élysées), Stravinsky, Igor. [La CP : *La consagración de la primavera, el Sacre*]. Ballet co-créé par I. Stravinsky (musique), Nicolas Roerich (livret, décors et costumes) et V. Nijinsky (chorégraphie), pour les Ballets Russes de Diaghilev. Ce fut l'un des scandales majeurs de la scène du XXe siècle. Voir l'Annexe Danse (Œuvres chorégraphiques). La CP : p. 93, 298, 307, 308, 311, 396, 399, 431, 456, 457, 479, 486, 499, 509, 538, 551, 573, 574, 593, 677, 762, 765.
132. **Schubertiana** (s. d.), Schubert, Franz Peter. La CP : "De tarde en tarde, una *Suite Cascanueces*, una *Schubertiana*, presentada en escenario", Voir l'Annexe Danse (Œuvres chorégraphiques). Ce n'est pas une œuvre du compositeur mais une suite chorégraphiée, sur ses musiques. La CP : p. 445.
133. **Seconde ouverture sur des thèmes russes** (1864, révisée en 1884), Balakirev, Mili Alexeievitch. La CP : "*Rusias de Balakirew*". Allusion à sa *Seconde ouverture sur des thèmes russes* . La CP : p. 408.
134. **Sensemaya** (1938), Revueltas, Silvestre. La CP : "*el Sensemaya* de Silvestre Revueltas - compositor mexicano a quien Enrique había conocido durante la Guerra de España". Musique pour percussions et grand orchestre du Mexicain Revueltas, inspirée du poème éponyme de Nicolás Guillén. Dans La CP, Vera utilise cette musique pour composer une chorégraphie qui sera intégrée à son spectacle du *Sacre du printemps*, à La Havane. Son œuvre a été comparée à celle d'Igor Stravinsky. Edgard Varèse et Aaron Copland appréciaient sa musique très rythmique, fondée sur le folklore de son pays, sur ses

célébrations religieuses. Il dédia une composition à Federico García Lorca. La CP : p. 500.

135. *Siegfried* (1856-57), Wagner, Richard. La CP : “Si lo miran bien, Sigfrido se parece tremendamente a Tarzán”. Opéra de Wagner, 3e volet de sa *Tétralogie* (voir ce titre). Le héros Siegfried brise plusieurs épées sur une enclume avant de forger lui-même, en ressoudant les fragments de l’arme de son père Siegmund, fils du dieu Wotan, l’épée qui lui permettra de tuer le dragon Fafner et de s’emparer de l’anneau d’or magique des Nibelungen. Puis il franchit le cercle de flammes qui protège le sommeil de Brunehilde et s’unit à elle, triomphant ainsi de Wotan qui a tenté, dans un dernier sursaut de jalousie, de protéger sa fille la Walkyrie qu’il avait dépouillée de ses pouvoirs pour sa désobéissance. Fondée sur la liberté du héros, une loi d’amour va maintenant régénérer l’humanité. L’abdication de Wotan autant que la pureté de Siegfried ont rendu possible ce prodige. Siegfried peut se comparer à Tarzan dans la mesure où, né dans la forêt (mais germanique tout de même!), c’est l’homme naturel, l’homme sans peur espéré par Wotan, le seul capable de tuer le Dragon et de récupérer l’Or du Rhin. La CP : p. 418.
136. *Singin' in the rain* (1920, puis 1952), Hayton, Lennie (musique), Freed, Arthur (paroles). [La CP : *Singing in the rain*]. Chanson la plus célèbre du film éponyme, en français *Chantons sous la pluie* (Voir l’Annexe Cinéma), chantée par Gene Kelly. *Singin' in the rain* avait été, dans les années 1920, un refrain en vogue dont Arthur Freed avait écrit les paroles. Vingt ans plus tard, devenu producteur de comédies musicales à la MGM, il eut l’idée de reprendre ce swing comme leitmotiv d’une évocation enjouée des débuts du “parlant”. La CP : p. 582.
137. *Sombrero de tres picos, El [Le Tricorne]* (1919), Falla, Manuel de. Création des Ballets Russes, Voir Annexe danse. La CP : p. 676, 680.
138. *Souvenir* (v. 1904), Drdla, Franz. La CP : “con las confusas melodías de una "música indirecta", caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia*.” Musique romantique pour piano et violon, probablement le morceau le plus connu du compositeur tchèque Franz Drdla (voir ce nom), publié seulement vers 1913. Dans La CP, elle sert de musique d’ambiance dans le somptueux Hôtel Riviera de La Havane que Vera visite avec José Antonio. La CP : p. 576.
139. *Spaniens Himmel [Ciel d’Espagne]* (1936), Dessau, Paul. La CP : “*Die Heimat ist weit, / doch wir sind bereit. / Wir kämpfen und siegen für dich: / Freiheit!*”. Hymne chanté par les brigadistes du “Bataillon Thälmann”, en Espagne. Ernst Thälmann, communiste allemand, sera assassiné sur ordre d’Hitler à Buchenwald, 1944 et son cadavre abandonné aux chiens. Les paroles allemandes citées signifient ceci : “*La Patrie est loin, / mais nous sommes prêts. / Nous luttons et vaincrons pour toi: / Liberté!*” La CP : p. 260.
140. *Suite Española op. 47* (1886), Albéniz, Isaac. Musique dont est tirée la *rumba* “Cuba”, sur laquelle La Argentina danse son court solo *La Cubana* (voir Annexe Danse). La CP : p. 678.
141. *Sur un marché persan* (après 1915), Ketèlbey, Albert William. La CP : “con las confusas melodías de una "música indirecta", caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia*.” Musique à caractère orientaliste du compositeur et chef d’orchestre anglais Ketèlbey (1875-1959). Dans La CP, elle sert de musique d’ambiance dans le somptueux Hôtel Riviera de La Havane que Vera visite avec José Antonio. La CP : p. 576.
142. *Symphonie (num. Non précisé)*, (s. d.), Brahms, Johannes. La CP : “cuando hacíamos el amor, [ponía ella] a sonar una sinfonía de Brahms, para ver si, en una sola tenida, llegábamos al *Scherzo o al Final*”, Aucune des quatre symphonies de Brahms ne comporte de “scherzo” ni d’indication de “Finale”. Elles s’achèvent toutes par un “allegro” auquel doit penser Carpentier pour exprimer la jubilation des amants qui finissent leur duo érotique sur le couronnement de la musique. La CP : p. 694, 703.
143. *Symphonie fantastique, La* (1830), Berlioz, Hector. La CP : “Jean Berlioz, hijo del compositor de la *Sinfonía fantástica*, murió en La Habana”. La *Symphonie fantastique* op. 14, “« Épisodes de la vie d’un artiste », enthousiasme Franz Liszt, mais provoque un grand scandale pour son audace orchestrale : elle va relancer la « musique à programme » ou « musique descriptive » et trouvera des prolongements dans toute la musique allemande (Liszt, Richard Strauss) et française ultérieure. Les parties ont des titres, ainsi “La Marche au supplice”. La CP : p. 640.
144. *Symphonie n° 5* (1888), Tchaïkovsky, Piotr Ilitch. La CP : “la *5a Sinfonía* de Tchaïkovski”, *Symphonie n°5* mi mineur, op. 64. Utilisée comme musique pour le ballet de Massine *Présages* (voir l’Annexe Danse). La CP : p. 305.

145. **Tabatière à musique, La** (1893), Liadov, Anatoli. [La CP : *Cajita de música*]. Liadov fut élève de Rimski-Korsakov, et se voua à composer des miniatures pour piano (comme ici) ou pour orchestre. Il est qualifié de "Grand maître pour les petites choses". Dans La CP, le morceau est joué au piano par Vera enfant devant sa cousine Capitolina à Saint-Petersbourg. La CP : p. 647.
146. **Tannhäuser** (1875, Vienne), Wagner, Richard. La CP : "la marcha de *Tannhäuser*". Opéra en 3 actes et 4 tableaux, poème et musique de R. Wagner, dont il réalisa 4 versions différentes. Partagé entre la passion dévorante qu'il éprouve pour Vénus, reine de la volupté, et son amour désincarné pour la pure Elisabeth, fille du landgrave Hermann de Thuringe, Tannhäuser participe au tournoi des chanteurs de la Wartburg. Il espère en sortir vainqueur et gagner par là le cœur de la vierge chaste, mais dans l'ardeur du concours il trahit le secret de sa passion pour la déesse du Vénusberg. Repoussé par le pape qui lui refuse l'absolution, Tannhäuser en appelle de nouveau à Vénus, mais au bord de l'abîme il est sauvé par le charme rédempteur d'Elisabeth qui s'est éteinte en implorant de Dieu le pardon du pêcheur. Par le renoncement, il trouve le chemin du salut et meurt pardonné. Un miracle de la miséricorde divine a obtenu sa grâce. L'ouverture de l'ouvrage en résume l'esprit: le dualisme et la volupté païenne et de l'idéal ascétique, fondé sur le sacrifice. A la fin, le chœur des pèlerins marque une tentative de réconciliation des deux morales. Dans La CP, l'œuvre n'est citée que superficiellement: Enrique croit reconnaître sa "marche" dans un cabaret new-yorkais (le Rainbow Room), alors que l'orchestre joue en réalité l'*Internationale*. Dans LPP, le Vénusberg est un bar à puttes où le héros a ses habitudes. La CP : p. 421.
147. **Tea for two** (1924, Détroit, Michigan), Youmans, Vincent (musique), Ceasar, Irving (paroles). Célèbre charleston tiré de la comédie musicale *No no, Nanette*. Après le triomphe à Broadway en 1925, en 1926, ce fut la première comédie musicale américaine montée à Paris, Théâtre Mogador La CP : p. 222, 581.
148. **Tétralogie, La (ou L'Anneau du Nibelung, ou le Ring)** (1876, Bayreuth), Wagner, Richard. La CP : "Si lo miran bien, [...] los gigantes y dragones de la *Tetralogía* son hermanos de los ogros y lobos de Walt Disney [...]". Titre sous lequel est communément désigné le cycle d'opéras de Richard Wagner, *L'Anneau du Nibelung*. Ce festival scénique regroupe dans l'ordre *l'Or du Rhin* (le prélude), *la Walkyrie*, *Siegfried* et *le Crépuscule des dieux*, sur des livrets de Wagner lui-même, inspirés d'une vieille épopée germanique. Œuvre géante dont la représentation intégrale ne fut rendue possible qu'après la construction du théâtre de Bayreuth (1876), la *Tétralogie* illustre la totalité de l'esthétique wagnérienne, développée par l'artiste dans *Opéra et Drame* (1851). L'ensemble est articulée sur un jeu de figures musicales (leitmotive), liées aux personnages, et sur le rôle révélateur de l'orchestre. Dans La CP, les trois derniers volets du cycle sont cités ou évoqués (voir ces titres). En effet, il y a une imagerie effrayante et merveilleuse quelque peu enfantine. La CP : p. 418.
149. **The Man I Love** (1924), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). Chanson américaine. La CP : p. 222.
150. **Tiger Rag** (1917), Nick La Rocca. "Premier standard" de jazz enregistré. La CP : p. 222.
151. **Top Hat** (1935), Steiner, Max. Chanson et titre du film comédie musicale, éponyme (*Voir l'Annexe Cinéma*) de Mark Sandrich. La CP : p. 582.
152. **Tosca** (1900, Théâtre Costanzi de Rome), Puccini, Giacomo. Opéra italien en 5 actes, sur le livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, inspiré du drame de Victorien Sardou (1887). A Rome, en 1800, alors que Bonaparte sème avec ses armées les idées révolutionnaires, Floria Tosca, cantatrice et maîtresse du peintre Mario Cavaradossi, est courtisée par le baron Scarpia, ministre de la police pontificale. Ce dernier arrête Cavaradossi qui a caché un révolutionnaire, son ami Angelotti. Il propose un marché à la Tosca, la liberté de son amant si elle devient sa maîtresse. La Tosca accepte, mais dès qu'elle a le sauf-conduit, elle poignarde Scarpia. Ce dernier avait cependant donné l'ordre de fusiller Cavaradossi, et non de faire une simulation comme promis à la Tosca. Quand elle découvre son Mario mort, elle se jette dans le Tibre du haut du Castello Sant' Angelo. Dans La CP, l'opéra est cité pour le célèbre air final de Mario avant d'être exécuté, "*E lucevan le stelle*", que Carpentier appelle "l'Adieu à la vie" ("Adiós a la vida"). C'est effectivement un air poignant pendant lequel Mario, fait ses adieux à la vie en pensant au plaisir charnel avec sa maîtresse. Dans le roman de Carpentier, c'est un compagnon italien des Brigades Internationales, visiblement ténor, qui chante l'air sur la plage de Benicassim en faisant des effets. La CP : p. 275.
153. **Tout va très bien, Madame la Marquise** (1936), Misraki, Paul. Chanson comique française qui annonce des désastres successifs au téléphone à la Marquise en contradiction avec le début du refrain. S'applique ironiquement à la tante Comtesse dont le refrain salue l'entrée en

scène, prélude au désastre de sa réception. La CP : p. 132.

154. **Trípili-trápala** (XVIIIe s.), Anonyme, peut-être de Blas de Laserna. La CP : "*el Trípili-trápala de la tonada dieciochesca*". C'est une "tirana" vestige des milliers de "tonadillas escénicas" du XVIIIe s., dont le nom vient sans doute de la célèbre actrice et chanteuse, rivale de la tumultueuse Caramba, la Tirana, protégée de la duchesse d'Albe, peinte par Goya en 1799. Le rythme vif est entre la séguedille et le fandango. "*Con el trípili, trípili, trápala, esta tirana se canta y se baila.*" La CP : p. 265.
155. **Tristan et Isolde [Tristan und Isolde]** (1865), Wagner, Richard. La CP : "escuchamos, lado a lado, *el Tristán* ", "*Tristán entero*". Drame lyrique en trois actes de Wagner, livret du compositeur, inspiré de la légende du Moyen-Âge de Tristan et Iseult, connue dans de nombreuses versions (XIIe et XIIIe s.), notamment celles de Bérout, de Thomas d'Angleterre et de Gottfried de Strasbourg. Le récit des amours de Tristan et d'Iseult la Blonde inaugure en Europe le thème de la passion fatale, et celui de la mort comme pouvant seule unir deux êtres qui s'aiment. Isolde, promise à Marke, roi de Cornouailles, auprès duquel Tristan la conduit, ne peut s'unir à ce dernier pour qui elle découvre sa passion et sa haine à la fois. Cette passion est partagée par Tristan qui aime Isolde d'un amour non moins violent, d'où une situation sans issue à laquelle les amants ne peuvent échapper que par la mort. Sur le bateau qui les ramène, Isolde offre à Tristan de boire avec elle une coupe en gage de paix dit-elle, remplie du philtre de mort, qui les délivrera de leur tourment. Mais sa nourrice Brangaene lui substituera le philtre d'amour qui unira à jamais les amants dans une passion extatique qui ne tolère pas de séparation. Au comble de la félicité, ils aspirent à un anéantissement qui les affranchira des derniers liens terrestres et les unira à jamais. Mais, après le mariage d'Isolde avec Marke, surpris par le roi, Tristan se jette sur l'épée du traître Melot. Mortellement blessé, Tristan est emmené par son écuyer au château de Kéréol. Entre la vie et la mort, il y attend la venue d'Isolde pour le guérir, mais elle arrive trop tard : il meurt dans ses bras en la voyant, prononçant une dernière fois son nom. Isolde le suit aussitôt dans la mort et le Roi Marke accourt en vain pour pardonner et unir les deux amants. Dans La CP, Enrique et Ada écoutent le *Liebestod* final (air de la "mort d'amour" d'Isolde sur le corps mort de Tristan) en faisant l'amour. Ici, c'est la partenaire féminine qui meurt. Cette mort, fusion dans l'univers, est un dépassement. La CP : p. 195, 391, 494, 667.
156. **Triste est la steppe** (1910), Gretchaninov, Alexandre Tikhonovitch. [La CP : *Triste es la estepa*]. Mélodie. souvent interprétée aux USA sous le titre *The Dreary steppe*. Gretchaninov étudia la composition et l'orchestration avec Rimski-Korsakov. Tourné vers la tradition russe, il composa beaucoup de musique liturgique et, bien que pensionné par Nicolas II, resta en Russie soviétique dont il partit cependant en 1925 pour Paris puis les U.S.A. où il s'établit et mourut, américain. La CP : p. 264.
157. **Troisième symphonie, La** (1894-96), Mahler, Gustav. Cette symphonie, hymne immense à la nature, dont le premier mouvement est certainement la page la plus significative de l'œuvre de Mahler, se présente comme une vaste montagne, que la forme sonate recouvre comme un voile transparent. La nature y est privée de son innocence, Mahler construit un outil aux prolongements particulièrement angoissants. Le quatrième de ses six mouvements repose sur un poème du *Zarathoustra* de Nietzsche. La CP : p. 667.
158. **Valentine** (1925), Christiné (musique), Willemetz, Albert (paroles). Chanson coquine interprétée par Maurice Chevalier (*voir ce nom*), un de ses plus grands succès. Le titre n'est pas cité explicitement, mais le refrain figure en français intégralement dans La CP. Du moins la première partie car la suite de cette chanson vantant Valentine bonne " au plumard", mais bête, est plus gauloisement licencieuse : "*Elle avait des tout petits tétons/ Que je tâtais à tâtons, /Ton ton tontaine...*" On est loin du registre sublime et tragique où veut se situer la Comtesse. La CP : p. 131.
159. **Valse Bluettes** (1900, Saint-Petersbourg, Théâtre Impérial de l'Hermitage), Drigo, Riccardo. La CP : "*lo que entonces se llamaba "música de salón": La lisonjera de Chaminade, la Valse Bluettes de Drigo, la Chacona de Durand, o la Gavota de Miñón*". Musique pour piano tirée des *Millions d'Arlequin* (chorégraphie de Marius Petipa), de Drigo, utilisée par Anna Pavlova pour son ballet *La Rose mourante* (1910). Bien qu'on confonde souvent, elle est apparemment distincte de la pièce homonyme de Tchaïkovsky (op. 72, n°11), réorchestrée par Drigo et interpolée dans le dernier acte du *Lac des cygnes* en 1895 (selon Lazzarini, *Pavlova: Répertoire of a Legend*, p. 213). Dans La CP, elle est citée par Vera qui se remémore les "musiques simples" utilisées par Madame Christine dans son cours de danse. La CP : p. 368, 649.
160. **Valses nobles et sentimentales** (1906, orchestrées en 1912), Ravel, Maurice. Version pour deux

pianos en 1911. Ce fut l'orchestration des célèbres *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, commande de Serge Koussevitzky (1922) qui le rendit célèbre à l'étranger avec son *Boléro*. Vera, même en faisant un travail machinal, fait référence à Ravel," et se laisse submerger par ses souvenirs d'enfance : "Y, llevada por tu trabajo sin más objeto que el grato cumplimiento de una tarea sin objeto ("encanto siempre renovado de una ocupación inútil", escribió Ravel bajo el título de sus *Valses nobles y sentimentales*)" La CP : p. 644.

161. *Varsovienne, La [Varshavyanka]* (1893 et 1897), "La Varsoviana," "cantando, sobre una tonada conocida, unas palabras tintas de chunga criolla, debidas a muy reciente improvisación: " *El Comunismo es la libertad./ Cógete a Polonia y dame la mitad*". Chant populaire polonais écrit en 1893. Le poète russe Krijanovski l'a adapté en 1897 et il devint le chant de protestation des internés sous le régime tsariste. La Varsovienne fut très populaire dans les périodes révolutionnaires de 1905 et 1917. Sous le titre *A las barricadas*, il devint le chant des républicains espagnols en 1936. Le régiment des parachutistes des Tarbes l'a adapté et adopté. Ici, Carpentier cite un couplet dont voici un extrait : "*Hagamos huelga de soldados, / Cese el fuego y rómpanse las filas. Así se empeñen los canallas / En que seamos unos héroes, / Sabrán pronto que nuestras balas / Serán para nuestros generales*". Dans la seconde occurrence (allusion), les paroles sont modifiées par des passants de La Havane, juste après l'invasion de la Pologne par les nazis: c'est la parodie du refrain de *La Varsovienne*, adaptée en espagnol par *A las barricadas* (Voir ce titre) : "*El bien máspreciado es la libertad,/ hay que defenderla con fe y valor. (bis)*". La CP : p. 296, 365.
162. *Vêpres de la vierge, Les* (1610, Mantoue), Monteverdi, Claudio. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces las *Visperas de la Virgen* de Monteverdi". *Vespro della Beata Vergine* : c'est l'une de ses peu nombreuses œuvres sacrées, mais elle demeure le plus important exemple de sa musique religieuse. Vera parle de ses goûts musicaux profonds: musique religieuse qu'elle écoute à Baracoa, sorte de retraite spirituelle où elle se ressource dans une "divina soledad". La CP : p. 626.
163. *Verbena de la paloma, La* (1894, Teatro Apolo, Madrid), Breton, Tomás (musique), De la Vega, Ricardo (livret). La CP : "Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad". Le sous-titre, "El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos", en donne la trame : un vieux vert galant, mené en bateau par Casta et Susana, déclenche la jalousie du jeune premier pour les beaux yeux de la seconde, dans le Madrid de la fin du XIXe s., le soir de la fameuse "verbena". Œuvre célèbre pour ses airs et sa galerie pittoresque de personnages populaires. En réalité, la phrase de Don Hilarion, pharmacien, est au pluriel : "Hoy las ciencias adelantan...", fidèlement citée p. 435. Le personnage comique discute des nouveaux médicaments avec Don Sébastian (ici, il est question d'infirmières) par une chaleur étouffante. Notons que le "tabernero de zarzuela" cité plus haut dans le roman préparait la référence. La CP : p. 113, 435.
164. *Veuve joyeuse, La* (1905, Vienne), Lehar, Franz. La CP: "preservativos en sobres con elegantes etiquetas de estilo vienés (marca "*La Viuda Alegre*"...)". *Die lustige Witwe* opérette autrichienne en trois actes de Le livret a été écrit par Victor Léon et Leo Stein d'après la comédie d'Henri Meilhac, *L'Attaché d'ambassade* (1861). La première eut lieu le 30 décembre 1905 au Theater an der Wien. le triomphe est immédiat et l'Europe l'accueille et Flers et Caillavet en écrivent une version française dont la première aura lieu le 28 avril 1909 à l'Apollo. Référence vraie ou ironie de donner ce nom à une marque de préservatifs... Peut-être à cause de l'air célèbre du héros sur les petites femmes de Paris et l'autre "Femmes, femmes, femmes!" Ou, naturellement, à cause de l'héroïne veuve pour laquelle il serait malséant de tomber enceinte. En tous les cas, chez ce coiffeur où se trouve Enrique adolescent, semblent se donner des rendez-vous galants car il y entend "divertidas historias de putas y celestinas, adulterios y engaño". Tout un long paragraphe est consacré ensuite aux prostituées fameuses. La CP : p. 329.
165. *Walkyrie, La* (1854-1856), Wagner, Richard. La CP : « Hoy, es una gruesa señora [...] con más estampa de walkiria que de sílfide », "a falta de un Superman tenemos, con Brunilda, una perfecta Superwoman". Opéra de Wagner, 2e volet de sa *Tétralogie* (voir ce titre), après le Prologue (*L'Or du Rhin*). Divinités féminines de la mythologie nord-germanique, les walkyries sont des messagères de Wotan (Odin) et hôtesse du Walhalla, où elles conduisent les héros morts au combat. Brunehilde est l'héroïne de *La Walkyrie* de Wagner, fille préférée de Wotan, qui a aussi engendré deux humains jumeaux, Siegmund et Sieglinde. De leur union incestueuse naîtra Siegfried (voir ce titre), héros sans peur. Wotan sacrifie son fils Siegmund au combat mais Brunehilde sauve Sieglinde enceinte. Punie pour avoir désobéi, Brunehilde est rendue à la condition de mortelle, son père l'endort et l'enferme dans un cercle de feu, dont seul pourra la tirer le héros Siegfried (dans le 3e volet du cycle de la *Tétralogie*). Ironie sur la corpulence des chanteuses, germaniques en général, incarnant les

walkyries. Les walkyries sont des vierges guerrières héroïques, et Brunehilde, la fille préférée de Wotan, en particulier est une sorte de super walkyrie. La CP : p. 418, 649.

166. *Y'a d'la joie* (1936, Casino de Paris), Trenet, Charles. Trenet arrive à Paris dans les années 1930, mais c'est lors d'un gala à Marseille vers 1936 qu'il est surnommé « le Fou chantant ». Ses plus grands succès datent d'avant-guerre (*Y'a d'la joie*, 1936), de l'Occupation (*Douce France*) ou d'après-guerre (La Mer, 1954). L'une des premières chansons et des plus célèbres du répertoire de Charles Trenet, celle qui l'a rendu célèbre auprès du public. Elle marque le désir d'insouciance d'une France face à la montée de la guerre, coïncidant avec le contexte des mesures du Front populaire font découvrir les loisirs aux Français (avec notamment la réduction du temps de travail à 40 heures par semaine, et la création des congés payés). Mais, en réalité, *Y'a d'la joie* est à double tranchant. Sur un rythme entraînant, ses paroles se veulent optimistes et évoquent sur un ton léger la joie de vivre, en mêlant des scènes de la vie quotidienne (un boulanger qui fait son pain, un facteur qui distribue son courrier, le métro qui sort du tunnel de la station Javel et revoit le ciel) à d'autres plus fantaisistes (la Tour Eiffel qui part en balade) ou ironiques (un perceur qui arrête de travailler). Mais le narrateur finit par s'apercevoir qu'il était en train de rêver. Dernier couplet : "*Mais soudain voilà je m'éveille dans mon lit / Donc j'avais rêvé, oui, car le ciel est gris/ Il faut se lever, se laver, se vêtir / Et ne plus chanter si l'on n'a plus rien à dir'/ Mais je crois pourtant que ce rêve a du bon/ Car il m'a permis de faire une chanson/ Chanson de printemps, chansonnette d'amour/ Chanson de vingt ans chanson de toujours.*" La CP : p. 324.

II.4.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Œuvres musicales)

131. *Sacre du printemps, Le* (1913, Paris, Théâtre des Champs-Élysées), Stravinsky, Igor. [La CP : *La consagración de la primavera, el Sacre*], p. 93, 298, 307, 308, 311, 396, 399, 431, 456, 457, 479, 486, 499, 509, 538, 551, 573, 574, 593, 677, 762, 765.
163. *Verbena de la paloma, La* (1894, Teatro Apolo, Madrid), Breton, Tomás (musique), De la Vega, Ricardo (livret). La CP : "Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad", p. 113, 435.
118. *Porgy and Bess* (1935, Boston), Gershwin, George. La CP : "*Porgy and Bess era ópera de negros...*"; "*Porgy and Bess, ópera de negros, cantada por negros, acaba de tener un éxito clamoroso en Francia*", p. 116, 513, 529.
76. *Internationale, L'* (1871, 1888, Paris), Degeyter, Paul. [La CP : *La Internacional*], p. 119, 188, 226, 266, 267, 269, 295, 302, 421, 422, 424, 444, 651, 672, 686.
110. *Paris, c'est une blonde* (1926), Padilla, José. La CP : p. 129.
158. *Valentine* (1925), Christiné (musique), Willemetz, Albert (paroles). La CP : p. 131.
153. *Tout va très bien, Madame la Marquise* (1936), Misraki, Paul. La CP : p. 132.
13. *Beau Danube bleu, Le* (1867), Strauss, Johann II. [La CP : *Danubio Azul*], p. 134.
93. *Marche des petits soldats de plomb, La*. Pierné, Gabriel. La CP : "*la Marcha de los soldaditos de plomo tocada por trompetas en sordina*", p. 136.
100. *Mon homme* (1920), Yvain, Maurice. La CP : p. 139.
10. *Appassionata, sonate n°23, op. 57*, (1804-5), Beethoven, Ludwig van. [La CP : *Appassionata*], p. 147.
11. *Art de la fugue, L'* (1740-48), Bach, Jean-Sébastien. [La CP : *Arte de la Fuga*], p. 166.
111. *Parsifal* (1882), Wagner, Richard. La CP : "las misas laicas de Bayreuth", "Si lo miran bien, [...] el mago Klingsor podría llamarse Mandrake", p. 167, 418.
5. *Amoureuses* (1900), Berger, Rodolphe. La CP : p. 186.
88. *Mamá Inés* (1927), Grenet, Eliseo. La CP : p. 189.
102. *Negro Bombón*. Grenet, Eliseo. La CP : "*ensayaban un número nuevo -creo que era el Negro Bombón de Eliseo Grenet- buscando efectos instrumentales, al tanteo, a través de una larga improvisación*", p. 189.

36. *Cuatro palomas, Las*, Piñeiro, Ignacio. La CP : p. 192.
155. *Tristan et Isolde [Tristan und Isolde]* (1865), Wagner, Richard. La CP : “escuchamos, lado a lado, *el Tristán*“, “*Tristán entero*”, p. 195, 391, 494, 667.
67. *Harmonies du soir*. Liszt, Franz. La CP : p. 203.
86. *Maîtres chanteurs de Nuremberg, Les* (1868), Wagner, Richard. [La CP : *Los Maestros Cantores*], p. 207.
54. *Fidelio, op. 72* (1804-14), Beethoven, Ludwig van. La CP : p. 207.
71. *Horst Vessel Lied* (1929), Méhul, Étienne (musique), Wessel, Horst (paroles). [La CP : *Horst Wessel Lied*], p. 210, 269, 444.
25. *Chambelona, La* (1908), Ciego, Mateo (?). La CP : “*aé, aé la Chambelona*” la que tanto se había tocado en mi isla, con letras paródicas, intencionadas, impúdicas a veces”, p. 218, 220.
37. *Cucaracha, La*. La CP : p. 219.
70. *Honeysuckle Rose* (1929), Fats Waller, Thomas (musique), Armstrong, Louis (paroles). La CP : p. 219.
81. *Lady Be Good* (1924), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). La CP : p. 222.
75. *I got Rythm* (1930), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). La CP : p. 222.
149. *The Man I Love* (1924), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). La CP : p. 222.
147. *Tea for two* (1924, Détroit, Michigan), Youmans, Vincent (musique), Ceasar, Irving (paroles). La CP : p. 222, 581.
150. *Tiger Rag* (1917), Nick La Rocca. La CP : p. 222.
62. *Grande Pâque russe, op. 36* (1877), Rimski-Korsakov, Nicolai. [La CP : *Grandes Pascuas rusas*], p. 235, 408, 414.
108. *Ouverture solennelle 1812, L'* (1880), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Obertura 1812*], p. 235, 252, 269, 369, 408, 443, 653-54.
126. *Rhapsodie hongroise n°2* (entre 1846 et 1886), Liszt, Franz. [La CP : *Rapsodia Húngara n°2*], p. 249.
96. *Menuet* (1771), Boccherini, Luigi. [La CP : *Minuet*], p. 249.
119. *Poupée valsante, La*. Poldini, Ede (Edouard). La CP : p. 249.
38. *Cygne, Le* (1886), Saint-Saëns, Camille. La CP : “[*Pavlova*] *transfiguró el empalagoso cisne de Saint-Saëns en inefable cisne de Mallarmé*”, p. 250, 253, 270, 574, 653.
23. *Casse-Noisette (et Suite Casse-Noisette)* (1891-1892), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Cascanueces*], p. 252, 431, 445, 499, 663.
41. *Danse Macabre, La* (1874), Saint-Saëns, Camille. La CP : “*la Danza Macabra de Saint-Saëns*”, p. 252.
83. *Légende de la ville invisible de Kitège et de la demoiselle Fevronia, La* (1903-1905), Rimski-Korsakov, Nicolai. La CP : “*aquella ciudad de Javann, más invisible que la de Kitège*”, p. 252, 300, 408.
107. *Ol' Man River* (1927), Kern, Jerome. [La CP : *Ol' Man River*], p. 255, 256, 258, 270.
22. *Casey Jones* (1902), Wallace Saunders (pour la première version), Joe Hill pour celle citée. La CP : “*Y contaba ahora la rechinante historia del esforzado fogonero que se inmoló ante el horno de su locomotora -negro había de ser-*”, p. 256.
68. *Heaven bound soldier [ou Join in the fight]* (s. d.), “*Heaven bound soldier* que, para sus compatriotas, era ya más conocido -gracias a él- por *Join in the fight*”, p. 257.
139. *Spaniens Himmel [Ciel d'Espagne]* (1936), Dessau, Paul. La CP : “*Die Heimat ist weit, / doch wir sind bereit. / Wir kämpfen und siegen für dich: / Freiheit!*”, p. 260.
20. *Carmagnole, La* (1792), Anonyme. [La CP : *La Carmañola*], p. 261, 262.
130. *Rosière républicaine, La* (1794, Opéra de Paris), Grétry, André Ernest Modeste. La CP : “*La rosière républicaine* de Gretry (la he bailado en los días de euforia cultural del Frente Popular, en el Vel d'Hiv, tras de la representación de una pieza de Romain Rolland)”, p. 262.

128. **Richard Cœur-de-Lion** (1784), Grétry, André Ernest Modeste. La CP : “*¡Ó Richard, ó mon Roi!*”, p. 262.
1. **Ah, ça ira** (1790), Ladré, chanteur des rues pour les paroles. La CP : “*Ah, ça ira, ça ira, ça ira, tous les bourgeois a la lanterne! Ah, ça ira, ça ira, ça ira, tous les bourgeois on les pendra!*”, p. 262, 263.
26. **Chant des Partisans russes** (1917), Aturov (musique), Alimov, S. (paroles). La CP : “cantó la lenta, majestuosa, grave y muy eslava melodía de los *Partisans*”, p. 264.
19. **Canción de los Garibaldinos, La [Inno di Garibaldi]** (1848), Arona, Columbo. La CP : p. 264.
12. **Bandiera Rossa** (1908), Tuzzi, Carlo. La CP : p. 264.
43. **Die Rote Fahne [Le Drapeau rouge]** (1877), Brousse, Paul (sur un air suisse). La CP : p. 264.
49. **Els Segadors** (1892), Alió, Francesc (mélodie sur un air du XVIIIe), Guanyavents, Emili (pour les paroles modernes, 1899). La CP : p. 264.
18. **Boris Godounov** (1874, deuxième version complétée, Théâtre Mariinsky, Saint-Petersbourg), Moussorgsky, Modeste. La CP : p. 264, 408, 418.
156. **Triste est la steppe** (1910), Gretchaninov, Alexandre Tikhonovitch. [La CP : *Triste es la estepa*], p. 264.
48. **El Quinto Regimiento** (1936, Madrid). La CP : « Sonó el vito del Quinto Regimiento - “*con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento*»», p. 264-65.
154. **Trípili-trápala** (XVIIIe s.), Anonyme, peut-être de Blas de Laserna. La CP : “*el Trípoli-trápala de la tonada dieciochesca*”, p. 265.
35. **Cuatro muleros, Los**. García Lorca, Federico (harmonisé par). La CP : p. 265, 543.
61. **Goyescas** (1911 pour la version piano et 1916, New-York, pour l'opéra), Granados, Enrique. La CP : p. 265.
95. **Marseillaise, La** (1792, Strasbourg), Rouget de Lisle, Claude-Joseph. [La CP : *La Marsellesa*], p. 265, 269, 296, 299, 444, 651, 719.
90. **Marabú**. La CP : p. 266.
46. **Doña Francisquita** (1923, Madrid), Vives, Amadeo. La CP : p. 266.
7. **Anda, jaleo, jaleo**. La CP : “*Puente de los Franceses, mamita mía, nadie te pasa, nadie te pasa*”, p. 266.
60. **God Save the King [Dieu, protège le Roi]** (1744 pour la première édition définitive), p. 269.
44. **Dieu, protège le Tsar** (1834), Lvov, Alexei. [La CP : *Dios salve al Zar*], p. 269.
58. **Giovinazza, La** (1909), Blanc, Giuseppe. La CP : p. 269.
80. **Kol Nidrei**. La CP : p. 270.
56. **Funiculì Funiculà** (1880, Naples), Denza, Luigi (musique), Turco, Peppino (paroles). La CP : p. 275.
2. **Aïda** (1871, Opéra du Caire), Verdi, Giuseppe. La CP : “*Celeste Aïda*”, p. 275.
152. **Tosca** (1900, Théâtre Costanzi de Rome), Puccini, Giacomo. La CP : p. 275.
112. **Pas d'acier** (1928, Paris), Prokofiev, Serge. [La CP : *Paso de acero*], p. 276.
109. **Pacific 231** (1923, Paris) Honegger, Arthur. La CP : p. 276.
55. **Fonderie d'acier [Eissengiesserei]** (1926, Moscou), Mossolov, Alexandre. [La CP : *Fundición de acero*], p. 276.
161. **Varsoviense, La [Varshavyanka]** (1893 et 1897), “*La Varsoviana*,” “cantando, sobre una tonada conocida, unas palabras tintas de chunga criolla, debidas a muy reciente improvisación: “*El Comunismo es la libertad./ Cógete a Polonia y dame la mitad*”, p. 296, 365.
121. **Prince Igor, Le** (commencé en 1869, créé au théâtre Mariinski, Saint-Petersbourg en 1890), Borodine, Alexandre. [La CP : *El Príncipe Igor*], p. 305, 408.
21. **Carnaval, Le** (1835), Schumann, Robert. La CP : “*la Chiarina del Carnaval de Schumann*”, p. 305, 379, 403, 415, 426, 435, 438.

144. *Symphonie n° 5* (1888), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. La CP : "la *5a Sinfonía* de Tchaikovski", p. 305.
29. *Cinquième Symphonie, dite "du Destin", op. 67* (1808, Vienne), Beethoven, Ludwig van. [La CP : *Quinta sinfonía* de Beethoven], p. 324, 412.
166. *Y'a d'la joie* (1936, Casino de Paris), Trenet, Charles. La CP : p. 324.
6. *Amusez-vous, foutez-vous de tout* (1934), Heymans, W. (musique), Guitry, Sacha / Willemetz, Albert (paroles). La CP : p. 325.
164. *Veuve joyeuse, La* (1905, Vienne), Lehar, Franz. La CP: "preservativos en sobres con elegantes etiquetas de estilo vienés (marca "*La Viuda Alegre*"...)", p. 329.
116. *Pierrot Lunaire* (1912, Vienne), Schönberg, Arnold. La CP: "*La Muerta Viva* (palidez de *Pierrot Lunaire*, maquillaje de albayalde, en honda limousine de casi luctuosa estampa...)", p. 330.
125. *Revoltosa, La* (1897, Madrid Teatro Apolo), Chapí, Ruperto (musique), López Sila et Fernández Shaw (livret). La CP : "*La Revoltosa*, con algún pasado teatral en el Madrid de la Plaza de la Cebada", p. 330.
53. *Favorite, La* (1840, Paris, Académie Royale de Musique), Donizetti, Gaetano. La CP: "con *La favorita* en escena", p. 331.
127. *Rhapsody in Blue* (1924, New York, Aeolian Hall), Gershwin, George. La CP : p. 353, 360.
50. *España* (1883, Concerts Lamoureux, Paris), Chabrier, Emmanuel. La CP : p. 353, 506.
123. *Requiem* (1874, Milan, Eglise San Marco), Verdi, Giuseppe. La CP : "el "latazo" del *Requiem* de Verdi era impropio para un *concierto sinfónico*", p. 353.
115. *Petite musique de nuit* (1787), Mozart, Wolfgang Amadeus. [La CP : *Eine kleine Nachtmusik*], p. 363.
45. *Don Quichotte* (1869, Saint-Petersbourg), Minkus, Léon. [La CP : *Don Quijote* de Minkus], p. 368.
84. *Lisonjera (La) ou "L'Enjôleuse"* (1890), Chaminade, Cécile. La CP : p. 368.
159. *Valse Bluette* (1900, Saint-Petersbourg, Théâtre Impérial de l'Hermitage), Drigo, Riccardo. La CP : "*lo que entonces se llamaba "música de salón": La lisonjera de Chaminade, la Valse Bluette de Drigo, la Chacona de Durand, o la Gavota de Miñón*", p. 368, 649.
24. *Chaconne*, (v. 1900), Durand, Marie-Auguste. [La CP : *Chacona* de Durand], p. 368.
99. *Mignon* (1866, Paris, Opéra comique), Thomas, Ambroise. [La CP : *Gavota de Miñón*], p. 368, 252.
120. *Prière d'une vierge, La* (1856), Badarzewska, Tekla. [La CP : *Plegaria de una Virgen*], p. 368.
64. *Guadalajara* (1937), "la chusca canción nacida de la derrota italiana: "*Guadalajara no es Abisinia / Los rojos son valientes / Menos camiones / Pero más cojones...*", p. 372.
104. *Noces, Les* (1914-1917, 1923), Stravinsky, Igor. La CP : "con esa orquesta extraña, de pianos y baterías de cocina", p. 376, 628.
57. *Gioconda, La* (1876, Milan, 2e version 1880), Ponchielli, Amilcare. La CP : p. 391.
92. *Marche des gladiateurs, La*. Fučík, Julius. La CP : "*la Marcha de los gladiadores* de Fucic", p. 407.
133. *Seconde ouverture sur des thèmes russes* (1864, révisée en 1884), Balakirev, Mili Alexeievitch. La CP : "*Rusias de Balakirew*", p. 408.
63. *Grande Porte de Kiev (?)* (1874), Moussorgsky, Modeste. La CP : "los acordes macizos y triunfales de *La gran puerta de los boyardos* de Moussorgsky", p. 414.
34. *Crépuscule des dieux, Le* (1869-74), Wagner, Richard. La CP : "Como podrías haber visto *El crepúsculo de los dioses* hace dos meses", p. 418.
135. *Siegfried* (1856-57), Wagner, Richard. La CP : "Si lo miran bien, Sigfrido se parece tremendamente a Tarzán", p. 418.
148. *Tétralogie, La (ou L'Anneau du Nibelung, ou le Ring)* (1876, Bayreuth), Wagner, Richard. La CP : "Si lo miran bien, [...] los gigantes y dragones de la *Tétralogía* son hermanos de los ogros y lobos de Walt Disney [...]", p. 418.

165. *Walkyrie, La* (1854-1856), Wagner, Richard. La CP : « Hoy, es una gruesa señora [...] con más estampa de walkiria que de sílfide », “a falta de un Supermán tenemos, con Brunilda, una perfecta Superwoman”, p. 418, 649.
113. *Pathétique, La* (1893, Saint-Petersbourg), Tchaikovsky, Pietr Ilitch. La CP : “ese scherzo marcial de la Patética”, p. 420.
146. *Tannhäuser* (1875, Vienne), Wagner, Richard. La CP : “la marcha de *Tannhäuser*”, p. 421.
65. *Guaracha (Titre non identifié)* (s. d.), “una guaracha que mucho se cantaba en La Habana de aquellos días”, p. 423.
72. *Huitième Symphonie, op. 93* (1813), Beethoven, Ludwig van. La CP : “la Octava sinfonía -tan riente y fresca: remanso entre dos raudales- de Beethoven”, p. 431.
33. *Corral de comedias, El (sainete)* (1885, Madrid, Teatro de la Princesa, plus tard nommé María Guerrero), Luceño y Becerra, Tomás. La CP : “El ideal de la pedagogía moderna es el de enseñar deleitando” -decía Enrique, riendo, en réplica igualmente sacada de una zarzuela”, p. 435.
91. *Marche des Davidsbündler, La*. Schumann, Robert. La CP : p. 440.
94. *Marche nuptiale, La* (1826 pour l'Ouverture, 1843 pour la musique de scène), Mendelssohn Bartholdy, Felix. La CP : “por las Marchas nupciales de Mendelssohn que pronto sonarían en la Parroquia del Vedado”, p. 440, 593.
132. *Schubertiana* (s. d.), Schubert, Franz Peter. La CP : “De tarde en tarde, una Suite Cascanueces, una Schubertiana, presentada en escenario”, p. 445.
52. *Faust* (1857), Gounod, Charles. La CP : “el Mefistófeles alcahuete, de elegante jubón, pluma de gallo en el bonete y laúd en banderola, de la ópera famosa”, “en la ópera se cantará *Fausto*”, p. 449, 519.
8. *Ange de feu, L'* (1927, 1954), Prokofiev, Serge. “La CP : “Briusoff (cuyo *Ángel de fuego* había inspirado una alucinante ópera a Prokofieff)”, p. 457.
77. *Ionisation* (1931), Varèse, Edgar. [La CP : *Ionización*], p. 479, 500, 538, 571, 574.
98. *Messie, Le* (1742, Dublin), Hændel, Georges Frédéric. La CP : “Los trompetas saben de toques que anuncian los Juicios Finales”, p. 496.
27. *Chevalier à la rose, Le* (1911, Dresde, Hofoper), Strauss, Richard. La CP : “si bien había visto magníficos Caballeros de la rosa”, p. 499.
114. *Pelléas et Mélisande* (1902, Paris), Debussy, Claude. La CP : “no acertaba a recordar un *Peleas* y *Melisenda* verdaderamente logrado”, p. 499.
32. *Contradanzas*. Saumell Robredo, Manuel. La CP : “fuimos confeccionando un primer programa: *Danzas breves* de Saumell, el delicioso romántico cubano, contemporáneo de Musset y de Adelina Patti”, p. 500.
134. *Sensemaya* (1938), Revueltas, Silvestre. La CP : “el *Sensemaya* de Silvestre Revueltas - compositor mexicano a quien Enrique había conocido durante la Guerra de España”, p. 500.
47. *Douze études pour guitare* (1929), Villa-Lobos, Heitor. La CP : “un primoroso *Estudio para guitarra* de Héctor Villa-Lobos”, p. 500.
15. *Berceuse campesina* (1938), García Caturla, Alejandro. La CP : “la exquisita *Berceuse* campesina del cubano García Caturla ”, p. 500.
129. *Rítmicas* (1930, La Havane), Roldán, Amadeo. La CP : “las dos *Rítmicas* para percusión de Amadeo Roldán”, p. 500.
42. *Danza de los ñáñigos*. Lecuona, Ernesto. La CP : “la *Danza de los ñáñigos* de Lecuona”, p. 500.
17. *Boléro, Le* (1927, Paris), Ravel, Maurice. La CP : “el *Bolero* de Ravel”, p. 518.
105. *Obéron ou le roi des Elfes* (1826), Weber, Carl Maria von. La CP : “el *Oberon* de Weber”, p. 520.
89. *Manon* (1884, Paris, Opéra comique), Massenet, Jules. La CP : “Le gustaba la ópera francesa – *Manon, Lakmé, Louise, Le jongleur de Notre Dame*- pero le fastidiaba el ballet”, p. 520, 628.
106. *Œdipus Rex* (1927 en oratorio, Théâtre Sarah Bernhardt de Paris et, en opéra à Vienne en 1928), Stravinsky, Igor. La CP : “en la Salle Pleyel se ofrece un gran concierto de gala con el *Œdipus* de Stravinsky”, p. 521.

117. *Plaisir d'amour* (1784, Paris), Schwarzenkopf, Johann Paul Ägidius, dit Martini il Tedesco (ou Jean-Paul Martini en français). La CP : "una preciosa cajita de música, puesta en una mesa cercana, y que, al caer, empezó a tocar *Plaisir d'amour* por todas las lengüetas de su cilindro", p. 531.
78. *J'ai deux amours* (1930, Paris Casino de Paris), Scotto, Vincent (musique), Géo Koger & Henri Varna (paroles). La CP : « después de evocarse la inevitable figura, casi totémica, de Joséphine Baker ("*J'ai deux amours, mon pays et Paris...*") », p. 534.
122. *Quatuor* (1908-1939), Bartók, Béla. La CP : "dos Cuartetos de Béla Bartók", p. 571.
138. *Souvenir* (v. 1904), Drdla, Franz. La CP : "con las confusas melodías de una "música indirecta", caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia*." La CP : p. 576.
30. *Concerto de Varsovie* (1941), Adinsell, Richard. La CP : "con las confusas melodías de una "música indirecta", caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia*." La CP : p. 576.
141. *Sur un marché persan* (après 1915), Ketèlbey, Albert William. La CP : "con las confusas melodías de una "música indirecta", caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia*." La CP : p. 576.
103. *Night and Day* (1934), Porter, Cole. La CP : "*cae una música que me es particularmente grata: antología de foxes y blues de los años 30*", "*Hablamos de las admirables "musical comedies" de aquella época, de películas que nos encantaron, y, al evocar estrellas de cine*", p. 582.
136. *Singin' in the rain* (1920, puis 1952), Hayton, Lennie (musique), Freed, Arthur (paroles). [La CP : *Singing in the rain*], p. 582.
151. *Top Hat* (1935), Steiner, Max. La CP : p. 582.
162. *Vêpres de la vierge, Les* (1610, Mantoue), Monteverdi, Claudio. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces las *Vísperas de la Virgen* de Monteverdi", p. 626.
59. *Gloria*, Vivaldi, Antonio. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] *el Gloria* de Vivaldi", p. 626.
124. *Requiem allemand* (1869, Bremen), Brahms, Johannes. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] el *Réquiem alemán* de Brahms", p. 626.
97. *Messe en si mineur* (1723-1749, Leipzig), Bach, Jean-Sébastien. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] sobre todo, *la Misa en si* de Juan Sebastián Bach, cuyo segundo *kirie* es acaso, para mí, una de las pocas cosas en el mundo que puedan merecer totalmente el peligroso cafilicativo de sublime", p. 626.
82. *Lakmé* (1883, Paris, Opéra comique), Delibes, Leo. La CP : "Le gustaba la ópera francesa - *Manón, Lakmé, Louise, Le jongleur de Notre Dame*- pero le fastidiaba el ballet", p. 628.
85. *Louise* (1900, Paris, Opéra comique), Charpentier, Gustave. La CP : p. 628.
79. *Jongleur de Notre-Dame, Le* (1902, Monte-Carlo), Massenet, Jules. La CP : p. 628.
39. *Dans l'antré du Roi de la Montagne* (1876, Oslo), Grieg, Edvard. La CP : "*una música de Grieg (recuerdo que era la del Palacio del Rey de la Montaña, con su comienzo lento, grave, bajo, obsesionante, que iba acelerando el tempo hasta convertirse en un finale presto*", p. 635.
51. *Eugène Onéguine* (1879, Moscou), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Eugene Onegin*], p. 637-38, 646.
143. *Symphonie fantastique, La* (1830), Berlioz, Hector. La CP : "Jean Berlioz, hijo del compositor de la *Sinfonía fantástica*, murió en La Habana", p. 640.
160. *Valses nobles et sentimentales* (1906, orchestrées en 1912), Ravel, Maurice. La CP : p. 644.
40. *Dans un couvent* (1885), Borodine, Alexandre. [La CP : *En un convento*], p. 647.
145. *Tabatière à musique, La* (1893), Liadov, Anatoli. [La CP : *Cajita de música*], p. 647.
73. *Humoresque* (1894, New-York), Dvorák, Antonín. La CP : p. 649.
28. *Cinquantaine, La* (fin XIXe s.), Marie, Gabriel. La CP : p. 649.
74. *Hymne des Chérubins*, (s. d.), Chrysostome, saint Jean. La CP : "Madame Christine, antes de iniciar el trabajo diario, nos hace rezar en coro y cantar *el Himno de los Querubines*", p. 652.

14. *Belle au bois dormant, La* (1888-89), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *La Bella durmiente*], p. 663.
66. *Gurrelieder* (1910-1911, Vienne), Schönberg, Arnold. La CP : p. 667.
157. *Troisième symphonie, La* (1894-96), Mahler, Gustav. La CP : p. 667.
137. *Sombrero de tres picos, El [Le Tricorne]* (1919), Falla, Manuel de. La CP : p. 676, 680.
4. *Amor brujo, El [L'Amour sorcier]* (1915, Madrid), Falla, Manuel de. La CP : p. 677.
87. *Maja y el Ruiseñor, La* (1911), Granados, Enrique. La CP : p. 678.
140. *Suite Española op. 47* (1886), Albéniz, Isaac. La CP : p. 678.
3. *Alma llanera*. Gutiérrez, Pedro Elías (musique), Coronado, Bolívar (paroles). La CP : "sabía cantar lindamente, el joropo del *Alma llanera*", p. 694.
101. *Mónica Pérez*. La CP : p. 694.
9. *Angelitos negros* (1948), Álvarez "Maciste", Manuel. La CP : "y la canción de *Píntame angelitos negros*", p. 694.
142. *Symphonie (num. Non précisé)*, (s. d.), Brahms, Johannes. La CP : "cuando hacíamos el amor, [ponía ella] a sonar una sinfonía de Brahms, para ver si, en una sola tenida, llegábamos al *Scherzo o al Final*", p. 694, 703.
69. *Himno del 26 de julio* (1953), Díaz Cartaya, Agustín (paroles et musique). La CP: "oyendo sonar por vez primera al aire libre el *Himno del 26 de Julio*, hasta hoy clandestino y secreto en Cuba, y que aquí habían aprendido muchos, en música y letra, por boca de refugiados", p. 698, 729.
31. *Consécration de la maison, La [Die Weihe des Hauses, op. 114]* (1822, Vienne), Beethoven, Ludwig van. "Oye... ¿Wagner no compuso algo que se titula *La consagración de la casa*?" - "Fue Beethoven. Esta noche lo enredas todo", p. 717.
16. *Bolero La última noche* (1946), Collazo, Bobby (Roberto). La CP : "Y empezó a cantar un bolero que había estado muy de moda algún tiempo atrás", p. 721.

II.4.2.3. Table triée par artiste (Œuvres musicales)¹

7. *Anda, jaleo, jaleo*. (sans auteur) La CP : "*Puente de los Franceses, mamita mía, nadie te pasa, nadie te pasa*", p. 266.
37. *Cucaracha, La*. (sans auteur) La CP : p. 219.
48. *El Quinto Regimiento* (1936, Madrid). (sans auteur) La CP : « Sonó el vito del Quinto Regimiento - "*con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento*», p. 264-65.
60. *God Save the King [Dieu, protège le Roi]* (1744 pour la première édition définitive), (sans auteur) La CP : p. 269.
64. *Guadalajara* (1937), (sans auteur) La CP : "la chusca canción nacida de la derrota italiana: "*Guadalajara no es Abisinia / Los rojos son valientes / Menos camiones / Pero más cojones...*", p. 372.
65. *Guaracha (Titre non identifié)* (s. d.), (sans auteur) La CP : "una guaracha que mucho se cantaba en La Habana de aquellos días", p. 423.
68. *Heaven bound soldier [ou Join in the fight]* (s. d.), (sans auteur) La CP : "*Heaven bound soldier* que, para sus compatriotas, era ya más conocido -gracias a él- por *Join in the fight*", p. 257.
80. *Kol Nidrei*. (sans auteur) La CP : p. 270.
90. *Marabú*. (sans auteur) La CP : p. 266.
101. *Mónica Pérez*. (sans auteur) La CP : p. 694.

¹ Les onze premières références de cette table (jusqu'à *La Varsovienne*) figurent en tête de liste car elles n'ont pas d'auteur : elles sont soit anonymes, soit nous n'en n'avons pas trouvé les créateurs.

161. *Varsoviense, La [Varshavyanka]* (1893 et 1897), (sans auteur) La CP : “*La Varsoviana,*” “cantando, sobre una tonada conocida, unas palabras tintas de chunga criolla, debidas a muy reciente improvisación: “*El Comunismo es la libertad./ Cógete a Polonia y dame la mitad*”, p. 296, 365.
30. *Concerto de Varsovie* (1941), Adinsell, Richard. La CP : “con las confusas melodías de una “música indirecta”, caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia.*” La CP : p. 576.
140. *Suite Española op. 47* (1886), Albéniz, Isaac. La CP : p. 678.
49. *Els Segadors* (1892), Alió, Francesc (mélodie sur un air du XVIIIe), Guanyavents, Emili (pour les paroles modernes, 1899). La CP : p. 264.
9. *Angelitos negros* (1948), Álvarez “Maciste”, Manuel. La CP : “y la canción de *Píntame angelitos negros*”, p. 694.
154. *Tripili-trápala* (XVIIIe s.), Anonyme, peut-être de Blas de Laserna. La CP : “*el Tripili-trápala de la tonada dieciochesca*”, p. 265.
20. *Carmagnole, La* (1792), Anonyme. [La CP : *La Carmañola*], p. 261, 262.
19. *Canción de los Garibaldinos, La [Inno di Garibaldi]* (1848), Arona, Columbo. La CP : p. 264.
26. *Chant des Partisans russes* (1917), Aturov (musique), Alimov, S. (paroles). La CP : “cantó la lenta, majestuosa, grave y muy eslava melodía de los *Partisans*”, p. 264.
11. *Art de la fugue, L'* (1740-48), Bach, Jean-Sébastien. [La CP : *Arte de la Fuga*], p. 166.
97. *Messe en si mineur* (1723-1749, Leipzig), Bach, Jean-Sébastien. La CP : “en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] sobre todo, *la Misa en si* de Juan Sebastián Bach, cuyo segundo *kirie* es acaso, para mí, una de las pocas cosas en el mundo que puedan merecer totalmente el peligroso cafilicativo de sublime”, p. 626.
120. *Prière d'une vierge, La* (1856), Badarzewska, Tekla. [La CP : *Plegaria de una Virgen*], p. 368.
133. *Seconde ouverture sur des thèmes russes* (1864, révisée en 1884), Balakirev, Mili Alexeïevitch. La CP : “*Rusias de Balakirew*”, p. 408.
122. *Quatuor* (1908-1939), Bartók, Béla. La CP : “dos Cuartetos de Béla Bartók”, p. 571.
10. *Appassionata, sonate n°23, op. 57*, (1804-5), Beethoven, Ludwig van. [La CP : *Appassionata*], p. 147.
29. *Cinquième Symphonie, dite “du Destin”, op. 67* (1808, Vienne), Beethoven, Ludwig van. [La CP : *Quinta sinfonia* de Beethoven], p. 324, 412.
31. *Consécration de la maison, La [Die Weihe des Hauses, op. 114]* (1822, Vienne), Beethoven, Ludwig van. “Oye... ¿Wagner no compuso algo que se titula *La consagración de la casa?*” - “Fue Beethoven. Esta noche lo enredas todo”, p. 717.
54. *Fidelio, op. 72* (1804-14), Beethoven, Ludwig van. La CP : p. 207.
72. *Huitième Symphonie, op. 93* (1813), Beethoven, Ludwig van. La CP : “la *Octava sinfonia* -tan riente y fresca: remanso entre dos raudales- de Beethoven”, p. 431.
5. *Amoureuses* (1900), Berger, Rodolphe. La CP : p. 186.
143. *Symphonie fantastique, La* (1830), Berlioz, Hector. La CP : “Jean Berlioz, hijo del compositor de la *Sinfonia fantástica*, murió en La Habana”, p. 640.
58. *Giovinazza, La* (1909), Blanc, Giuseppe. La CP : p. 269.
96. *Menuet* (1771), Boccherini, Luigi. [La CP : *Minuet*], p. 249.
40. *Dans un couvent* (1885), Borodine, Alexandre. [La CP : *En un convento*], p. 647.
121. *Prince Igor, Le* (commencé en 1869, créé au théâtre Mariinski, Saint-Petersbourg en 1890), Borodine, Alexandre. [La CP : *El Principe Igor*], p. 305, 408.
124. *Requiem allemand* (1869, Bremen), Brahms, Johannes. La CP : “en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] el *Réquiem alemán* de Brahms”, p. 626.
142. *Symphonie (num. Non précisé)*, (s. d.), Brahms, Johannes. La CP : “cuando hacíamos el amor, [ponía ella] a sonar una sinfonia de Brahms, para ver si, en una sola tenida, llegábamos al *Scherzo o al Final*”, p. 694, 703.

163. *Verbena de la paloma, La* (1894, Teatro Apolo, Madrid), Breton, Tomás (musique), De la Vega, Ricardo (livret). La CP : "Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad", p. 113, 435.
43. *Die Rote Fahne [Le Drapeau rouge]* (1877), Brousse, Paul (sur un air suisse). La CP : p. 264.
50. *España* (1883, Concerts Lamoureux, Paris), Chabrier, Emmanuel. La CP : p. 353, 506.
84. *Lisonjera (La) ou "L'Enjôleuse"* (1890), Chaminade, Cécile. La CP : p. 368.
125. *Revoltosa, La* (1897, Madrid Teatro Apolo), Chapí, Ruperto (musique), López Sila et Fernández Shaw (livret). La CP : "*La Revoltosa*, con algún pasado teatral en el Madrid de la Plaza de la Cebada", p. 330.
85. *Louise* (1900, Paris, Opéra comique), Charpentier, Gustave. La CP : p. 628.
158. *Valentine* (1925), Christiné (musique), Willemetz, Albert (paroles). La CP : p. 131.
74. *Hymne des Chérubins*, (s. d.), Chrysostome, saint Jean. La CP : "Madame Christine, antes de iniciar el trabajo diario, nos hace rezar en coro y cantar *el Himno de los Querubines*", p. 652.
25. *Chambelona, La* (1908), Ciego, Mateo (?). La CP : "aé, aé *la Chambelona*" la que tanto se había tocado en mi isla, con letras paródicas, intencionadas, impúdicas a veces", p. 218, 220.
16. *Bolero La última noche* (1946), Collazo, Bobby (Roberto). La CP : "Y empezó a cantar un bolero que había estado muy de moda algún tiempo atrás", p. 721.
114. *Pelléas et Mélisande* (1902, Paris), Debussy, Claude. La CP : "no acertaba a recordar un *Peleas y Melisenda* verdaderamente logrado", p. 499.
76. *Internationale, L'* (1871, 1888, Paris), Degeyter, Paul. [La CP : *La Internacional*], p. 119, 188, 226, 266, 267, 269, 295, 302, 421, 422, 424, 444, 651, 672, 686.
82. *Lakmé* (1883, Paris, Opéra comique), Delibes, Leo. La CP : "Le gustaba la ópera francesa - *Manón, Lakmé, Louise, Le jongleur de Notre Dame*- pero le fastidiaba el ballet", p. 628.
56. *Funiculì Funiculà* (1880, Naples), Denza, Luigi (musique), Turco, Peppino (paroles). La CP : p. 275.
139. *Spaniens Himmel [Ciel d'Espagne]* (1936), Dessau, Paul. La CP : "*Die Heimat ist weit, / doch wir sind bereit. / Wir kämpfen und siegen für dich: / Freiheit!*", p. 260.
69. *Himno del 26 de julio* (1953), Díaz Cartaya, Agustín (paroles et musique). La CP: "oyendo sonar por vez primera al aire libre el *Himno del 26 de Julio*, hasta hoy clandestino y secreto en Cuba, y que aquí habían aprendido muchos, en música y letra, por boca de refugiados", p. 698, 729.
53. *Favorite, La* (1840, Paris, Académie Royale de Musique), Donizetti, Gaetano. La CP: "con *La favorita* en escena", p. 331.
138. *Souvenir* (v. 1904), Drdla, Franz. La CP : "con las confusas melodías de una "música indirecta", caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia*." La CP : p. 576.
159. *Valse Bluette* (1900, Saint-Petersbourg, Théâtre Impérial de l'Hermitage), Drigo, Riccardo. La CP : "*lo que entonces se llamaba "música de salón": La lisonjera de Chaminade, la Valse Bluette de Drigo, la Chacona de Durand, o la Gavota de Miñón*", p. 368, 649.
24. *Chaconne*, (v. 1900), Durand, Marie-Auguste. [La CP : *Chacona* de Durand], p. 368.
73. *Humoresque* (1894, New-York), Dvorák, Antonin. La CP : p. 649.
4. *Amor brujo, El [L'Amour sorcier]* (1915, Madrid), Falla, Manuel de. La CP : p. 677.
137. *Sombrero de tres picos, El [Le Tricorne]* (1919), Falla, Manuel de. La CP : p. 676, 680.
70. *Honeysuckle Rose* (1929), Fats Waller, Thomas (musique), Armstrong, Louis (paroles). La CP : p. 219.
92. *Marche des gladiateurs, La*. Fučík, Julius. La CP : "*la Marcha de los gladiadores* de Fucic", p. 407.
15. *Berceuse campesina* (1938), García Caturla, Alejandro. La CP : "la exquisita *Berceuse* campesina del cubano García Caturla ", p. 500.
35. *Cuatro muleros, Los*. García Lorca, Federico (harmonisé par). La CP : p. 265, 543.
75. *I got Rythm* (1930), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). La CP : p. 222.

81. *Lady Be Good* (1924), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). La CP : p. 222.
149. *The Man I Love* (1924), Gershwin, George (musique), Gershwin, Ira (paroles). La CP : p. 222.
118. *Porgy and Bess* (1935, Boston), Gershwin, George. La CP : "*Porgy and Bess era ópera de negros...*"; "*Porgy and Bess, ópera de negros, cantada por negros, acaba de tener un éxito clamoroso en Francia*", p. 116, 513, 529.
127. *Rhapsody in Blue* (1924, New York, Aeolian Hall), Gershwin, George. La CP : p. 353, 360.
52. *Faust* (1857), Gounod, Charles. La CP : "el Mefistófeles alcahuete, de elegante jubón, pluma de gallo en el bonete y laúd en banderola, de la ópera famosa", "en la ópera se cantará *Fausto*", p. 449, 519.
61. *Goyescas* (1911 pour la version piano et 1916 , New-York, pour l'opéra), Granados, Enrique. La CP : p. 265.
87. *Maja y el Ruiseñor, La* (1911), Granados, Enrique. La CP : p. 678.
88. *Mamá Inés* (1927), Grenet, Eliseo. La CP : p. 189.
102. *Negro Bombón*. Grenet, Eliseo. La CP : "ensayaban un número nuevo -creo que era el *Negro Bombón* de Eliseo Grenet- buscando efectos instrumentales, al tanteo, a través de una larga improvisación", p. 189.
156. *Triste est la steppe* (1910), Gretchaninov, Alexandre Tikhonovitch. [La CP : *Triste es la estepa*], p. 264.
128. *Richard Cœur-de-Lion* (1784), Grétry, André Ernest Modeste. La CP : "*¡Ó Richard, ó mon Roi!*", p. 262.
130. *Rosière républicaine, La* (1794, Opéra de Paris), Grétry, André Ernest Modeste. La CP : "*La rosière républicaine* de Gretry (la he bailado en los días de euforia cultural del Frente Popular, en el Vel d'Hiv, tras de la representación de una pieza de Romain Rolland)", p. 262.
39. *Dans l'antre du Roi de la Montagne* (1876, Oslo), Grieg, Edvard. La CP : "*una música de Grieg (recuerdo que era la del Palacio del Rey de la Montaña, con su comienzo lento, grave, bajo, obsesionante, que iba acelerando el tempo hasta convertirse en un finale presto*", p. 635.
3. *Alma llanera*. Gutiérrez, Pedro Elías (musique), Coronado, Bolívar (paroles). La CP : "sabía cantar lindamente, el joropo del *Alma llanera*", p. 694.
98. *Messie, Le* (1742, Dublin), Hændel, Georges Frédéric. La CP : "*Los trompetas saben de toques que anuncian los Juicios Finales*", p. 496.
136. *Singin' in the rain* (1920, puis 1952), Hayton, Lennie (musique), Freed, Arthur (paroles). [La CP : *Singing in the rain*], p. 582.
6. *Amusez-vous, foutez-vous de tout* (1934), Heymans, W. (musique), Guitry, Sacha / Willemetz, Albert (paroles). La CP : p. 325.
109. *Pacífic 231* (1923, Paris) Honegger, Arthur. La CP : p. 276.
107. *Ol' Man River* (1927), Kern, Jerome. [La CP : *Ol' Man River*], p. 255, 256, 258, 270.
141. *Sur un marché persan* (après 1915), Ketèlbey, Albert William. La CP : "con las confusas melodías de una "música indirecta", caída de arriba, a girones del *Souvenir* de Drdla, el *Mercado persa* y el *Concierto de Varsovia*." La CP : p. 576.
1. *Ah, ça ira* (1790), Ladré, chanteur des rues pour les paroles. La CP : "*Ah, ça ira, ça ira, ça ira, tous les bourgeois a la lanterne! Ah, ça ira, ça ira, ça ira, tous les bourgeois on les pendra!*", p. 262, 263.
42. *Danza de los ñáñigos*. Lecuona, Ernesto. La CP : "*la Danza de los ñáñigos* de Lecuona", p. 500.
164. *Veuve joyeuse, La* (1905, Vienne), Lehar, Franz. La CP: "preservativos en sobres con elegantes etiquetas de estilo vienés (marca "*La Viuda Alegre*"...)", p. 329.
145. *Tabatière à musique, La* (1893), Liadov, Anatoli. [La CP : *Cajita de música*], p. 647.
67. *Harmonies du soir*. Liszt, Franz. La CP : p. 203.
126. *Rhapsodie hongroise n°2* (entre 1846 et 1886), Liszt, Franz. [La CP : *Rapsodia Húngara n°2*], p. 249.
33. *Corral de comedias, El (sainete)* (1885, Madrid, Teatro de la Princesa, plus tard nommé María Guerrero), Luceño y Becerra, Tomás. La CP : "El ideal de la pedagogía moderna es el de

- enseñar deleitando*" -decía Enrique, riendo, en réplica igualmente sacada de una zarzuela", p. 435.
44. **Dieu, protège le Tsar** (1834), Lvov, Alexeï. [La CP : *Dios salve al Zar*], p. 269.
157. **Troisième symphonie, La** (1894-96), Mahler, Gustav. La CP : p. 667.
28. **Cinquantaine, La** (fin XIXe s.), Marie, Gabriel. La CP : p. 649.
79. **Jongleur de Notre-Dame, Le** (1902, Monte-Carlo), Massenet, Jules. La CP : p. 628.
89. **Manon** (1884, Paris, Opéra comique), Massenet, Jules. La CP : "Le gustaba la ópera francesa – *Manon, Lakmé, Louise, Le jongleur de Notre Dame*- pero le fastidiaba el ballet", p. 520, 628.
71. **Horst Vessel Lied** (1929), Méhul, Étienne (musique), Wessel, Horst (paroles). [La CP : *Horst Wessel Lied*], p. 210, 269, 444.
94. **Marche nuptiale, La** (1826 pour l'Ouverture, 1843 pour la musique de scène), Mendelssohn Bartholdy, Felix. La CP : "por las Marchas nupciales de Mendelssohn que pronto sonarían en la Parroquia del Vedado", p. 440, 593.
45. **Don Quichotte** (1869, Saint-Petersbourg), Minkus, Léon. [La CP : *Don Quijote* de Minkus], p. 368.
153. **Tout va très bien, Madame la Marquise** (1936), Misraki, Paul. La CP : p. 132.
162. **Vêpres de la vierge, Les** (1610, Mantoue), Monteverdi, Claudio. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces las *Visperas de la Virgen* de Monteverdi", p. 626.
55. **Fonderie d'acier [Eissengiesserei]** (1926, Moscou), Mossolov, Alexandre. [La CP : *Fundición de acero*], p. 276.
18. **Boris Godounov** (1874, deuxième version complétée, Théâtre Mariinsky, Saint-Petersbourg), Moussorgsky, Modeste. La CP : p. 264, 408, 418.
63. **Grande Porte de Kiev (?)** (1874), Moussorgsky, Modeste. La CP : "los acordes macizos y triunfales de *La gran puerta de los boyardos* de Moussorgsky", p. 414.
115. **Petite musique de nuit** (1787), Mozart, Wolfgang Amadeus. [La CP : *Eine kleine Nachtmusik*], p. 363.
150. **Tiger Rag** (1917), Nick La Rocca. La CP : p. 222.
110. **Paris, c'est une blonde** (1926), Padilla, José. La CP : p. 129.
93. **Marche des petits soldats de plomb, La**. Pierné, Gabriel. La CP : "*la Marcha de los soldaditos de plomo tocada por trompetas en sordina*", p. 136.
36. **Cuatro palomas, Las**, Piñeiro, Ignacio. La CP : p. 192.
119. **Poupée valsante, La**. Poldini, Ede (Edouard). La CP : p. 249.
57. **Gioconda, La** (1876, Milan, 2e version 1880), Ponchielli, Amilcare. La CP : p. 391.
103. **Night and Day** (1934), Porter, Cole. La CP : "*cae una música que me es particularmente grata: antología de foxes y blues de los años 30*", "*Hablamos de las admirables "musical comedies" de aquella época, de películas que nos encantaron, y, al evocar estrellas de cine*", p. 582.
8. **Ange de feu, L'** (1927, 1954), Prokofiev, Serge. "La CP : "Briusoff (cuyo *Ángel de fuego* había inspirado una alucinante ópera a Prokofieff)", p. 457.
112. **Pas d'acier** (1928, Paris), Prokofiev, Serge. [La CP : *Paso de acero*], p. 276.
152. **Tosca** (1900, Théâtre Costanzi de Rome), Puccini, Giacomo. La CP : p. 275.
17. **Boléro, Le** (1927, Paris), Ravel, Maurice. La CP : "el *Bolero* de Ravel", p. 518.
160. **Valses nobles et sentimentales** (1906, orchestrées en 1912), Ravel, Maurice. La CP : p. 644.
134. **Sensemaya** (1938), Revueltas, Silvestre. La CP : "*el Sensemaya* de Silvestre Revueltas - compositor mexicano a quien Enrique había conocido durante la Guerra de España", p. 500.
62. **Grande Pâque russe, op. 36** (1877), Rimski-Korsakov, Nicolaï. [La CP : *Grandes Pascuas rusas*], p. 235, 408, 414.
83. **Légende de la ville invisible de Kitège et de la demoiselle Fevronia, La** (1903-1905), Rimski-Korsakov, Nicolaï. La CP : "*aquella ciudad de Javann, más invisible que la de Kitège*", p. 252, 300, 408.

129. *Rítmicas* (1930, La Havane), Roldán, Amadeo. La CP : "las dos *Rítmicas* para percusión de Amadeo Roldán", p. 500.
95. *Marseillaise, La* (1792, Strasbourg), Rouget de Lisle, Claude-Joseph. [La CP : *La Marseillesa*], p. 265, 269, 296, 299, 444, 651, 719.
38. *Cygne, Le* (1886), Saint-Saëns, Camille. La CP : "[*Pavlova*] transfiguró el empalagoso cisne de Saint-Saëns en inefable cisne de Mallarmé", p. 250, 253, 270, 574, 653.
41. *Danse Macabre, La* (1874), Saint-Saëns, Camille. La CP : "*la Danza Macabra de Saint-Saëns*", p. 252.
32. *Contradanzas*. Saumell Robredo, Manuel. La CP : "fuimos confeccionando un primer programa: *Danzas breves* de Saumell, el delicioso romántico cubano, contemporáneo de Musset y de Adelina Patti", p. 500.
66. *Gurrelieder* (1910-1911, Vienne), Schönberg, Arnold. La CP : p. 667.
116. *Pierrot Lunaire* (1912, Vienne), Schönberg, Arnold. La CP: "*La Muerta Viva* (palidez de *Pierrot Lunaire*, maquillaje de albayalde, en honda limousine de casi luctuosa estampa...)", p. 330.
132. *Schubertiana* (s. d.), Schubert, Franz Peter. La CP : "De tarde en tarde, una *Suite Cascanueces*, una *Schubertiana*, presentada en escenario", p. 445.
21. *Carnaval, Le* (1835), Schumann, Robert. La CP : "la Chiarina del *Carnaval* de Schumann", p. 305, 379, 403, 415, 426, 435, 438.
91. *Marche des Davidsbündler, La*. Schumann, Robert. La CP : p. 440.
117. *Plaisir d'amour* (1784, Paris), Schwarzenhof, Johann Paul Ägidius, dit Martini il Tedesco (ou Jean-Paul Martini en français). La CP : "una preciosa cajita de música, puesta en una mesa cercana, y que, al caer, empezó a tocar *Plaisir d'amour* por todas las lengüetas de su cilindro", p. 531.
78. *J'ai deux amours* (1930, Paris Casino de Paris), Scotto, Vincent (musique), Géo Koger & Henri Varna (paroles). La CP : "después de evocarse la inevitable figura, casi totémica, de Josephine Baker ("*J'ai deux amours, mon pays et Paris...*")", p. 534.
151. *Top Hat* (1935), Steiner, Max. La CP : p. 582.
13. *Beau Danube bleu, Le* (1867), Strauss, Johann II. [La CP : *Danubio Azul*], p. 134.
27. *Chevalier à la rose, Le* (1911, Dresde, Hofoper), Strauss, Richard. La CP : "si bien había visto magníficos *Caballeros de la rosa*", p. 499.
104. *Noces, Les* (1914-1917, 1923), Stravinsky, Igor. La CP : "con esa orquesta extraña, de pianos y baterías de cocina", p. 376, 628.
106. *Œdipus Rex* (1927 en oratorio, Théâtre Sarah Bernhardt de Paris et, en opéra à Vienne en 1928), Stravinsky, Igor. La CP : "en la Salle Pleyel se ofrece un gran concierto de gala con el *Œdipus* de Stravinsky", p. 521.
131. *Sacre du printemps, Le* (1913, Paris, Théâtre des Champs-Élysées), Stravinsky, Igor. [La CP : *La consagración de la primavera*, el *Sacre*], p. 93, 298, 307, 308, 311, 396, 399, 431, 456, 457, 479, 486, 499, 509, 538, 551, 573, 574, 593, 677, 762, 765.
14. *Belle au bois dormant, La* (1888-89), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *La Bella durmiente*], p. 663.
23. *Casse-Noisette (et Suite Casse-Noisette)* (1891-1892), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Cascanueces*], p. 252, 431, 445, 499, 663.
51. *Eugène Onéguine* (1879, Moscú), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Eugene Onegin*], p. 637-38, 646.
108. *Ouverture solennelle 1812, L'* (1880), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. [La CP : *Obertura 1812*], p. 235, 252, 269, 369, 408, 443, 653-54.
113. *Pathétique, La* (1893, Saint-Petersbourg), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. La CP : "*ese scherzo marcial de la Patética*", p. 420.
144. *Symphonie n° 5* (1888), Tchaikovsky, Piotr Ilitch. La CP : "la *5a Sinfonía* de Tchaikovski", p. 305.
99. *Mignon* (1866, Paris, Opéra comique), Thomas, Ambroise. [La CP : *Gavota de Miñón*], p. 368, 252.

166. *Y'a d'la joie* (1936, Casino de Paris), Trenet, Charles. La CP : p. 324.
12. *Bandiera Rossa* (1908), Tuzzi, Carlo. La CP : p. 264.
77. *Ionisation* (1931), Varèse, Edgar. [La CP : *Ionización*], p. 479, 500, 538, 571, 574.
2. *Aïda* (1871, Opéra du Caire), Verdi, Giuseppe. La CP : "*Celeste Aïda*", p. 275.
123. *Requiem* (1874, Milan, Eglise San Marco), Verdi, Giuseppe. La CP : "el "latazo" del *Requiem* de Verdi era impropio para un *concierto sinfónico*", p. 353.
47. *Douze études pour guitare* (1929), Villa-Lobos, Heitor. La CP : "un primoroso *Estudio para guitarra* de Héctor Villa-Lobos", p. 500.
59. *Gloria*, Vivaldi, Antonio. La CP : "en mi tocadiscos sonaban muchas veces [...] *el Gloria* de Vivaldi", p. 626.
46. *Doña Francisquita* (1923, Madrid), Vives, Amadeo. La CP : p. 266.
34. *Crépuscule des dieux, Le* (1869-74), Wagner, Richard. La CP : "Como podrías haber visto *El crepúsculo de los dioses* hace dos meses", p. 418.
86. *Maîtres chanteurs de Nuremberg, Les* (1868), Wagner, Richard. [La CP : *Los Maestros Cantores*], p. 207.
111. *Parsifal* (1882), Wagner, Richard. La CP : "las misas laicas de Bayreuth", "Si lo miran bien, [...] el mago Klingsor podría llamarse Mandrake", p. 167, 418.
135. *Siegfried* (1856-57), Wagner, Richard. La CP : "Si lo miran bien, Sigfrido se parece tremendamente a Tarzán", p. 418.
146. *Tannhäuser* (1875, Vienne), Wagner, Richard. La CP : "la marcha de *Tannhäuser*", p. 421.
148. *Tétralogie, La (ou L'Anneau du Nibelung, ou le Ring)* (1876, Bayreuth), Wagner, Richard. La CP : "Si lo miran bien, [...] los gigantes y dragones de la *Tétralogía* son hermanos de los ogros y lobos de Walt Disney [...]", p. 418.
155. *Tristan et Isolde [Tristan und Isolde]* (1865), Wagner, Richard. La CP : "escuchamos, lado a lado, *el Tristán* ", "*Tristán entero*", p. 195, 391, 494, 667.
165. *Walkyrie, La* (1854-1856), Wagner, Richard. La CP : « Hoy, es una gruesa señora [...] con más estampa de walkiria que de sílfide », "a falta de un Supermán tenemos, con Brunilda, una perfecta Superwoman", p. 418, 649.
22. *Casey Jones* (1902), Wallace Saunders (pour la première version), Joe Hill pour celle citée. La CP : "*Y contaba ahora la rechinante historia del esforzado fogonero que se inmoló ante el horno de su locomotora -negro había de ser*", p. 256.
105. *Obéron ou le roi des Elfes* (1826), Weber, Carl Maria von. La CP : "el *Oberon* de Weber", p. 520.
147. *Tea for two* (1924, Détroit, Michigan), Youmans, Vincent (musique), Ceasar, Irving (paroles). La CP : p. 222, 581.
100. *Mon homme* (1920), Yvain, Maurice. La CP : p. 139.

Annexe II.5 : Autres arts dans La CP (Cinéma, Théâtre)

Annexe II.5.1 : Cinéma (Noms et Œuvres)

II.5.1.1. Table triée par ordre alphabétique (Cinéma)

1. *Âge d'or (L')* [La CP: *La edad de oro*] (1930). Film de Luis Buñuel, dans lequel le pouvoir subversif de l'inspiration du réalisateur éclata en pleine lumière: il devint un brûlot anarchiste qui déclencha les foudres de la censure. Carpentier souligne dans la chronique "El triunfo de Luis Buñuel" (10/06/1951): "Más subversiva que la primera (*El perro andaluz*), por la presencia de ciertas escenas pasionales que tenían lugar al pie de estatuas mitológicas, mientras una orquesta sinfónica ejecutaba la *Muerte de Isolda*, esa *Edad de Oro* tenía el defecto de ser obra demasiado recargada de trastos sacados del gran baratillo surrealista. No obstante, era imposible sustraerse a la delirante fantasía de una escena, en que un personaje, enloquecido de furor al verse separado de la mujer amada, empezaba a arrojar cosas por una ventana. A saber: un piano, un arado, una jirafa, un pino encendido, etc." (*Letra y Solfa, 1. Cine*, p. 146). La CP : p. 406.
2. *Ahí está el detalle* (1940). La CP : "Ahí está el detalle -como diría Cantinflas". Film de Leonardo del Paso où Cantinflas gagne la célébrité par cette phrase qui deviendra proverbiale dans toute l'Amérique Latine et sera désormais comme son identité comique. Ce film est considéré comme l'un des plus importants de la production mexicaine. La CP : p. 761.
3. *Ange bleu, L' [Der blaue engel]* [La CP: *El Ángel azul*] (1930). Film allemand de Joseph von Sternberg, d'après le roman de Heinrich Mann *Professor Unrat ('Professeur ordure')*, avec la provocante Marlène Dietrich (*voir ce nom*) et Emil Jannings. Ce chant du cygne du cinéma germanique pré-hitlérien imposa le nom (et le mythe) de Marlène Dietrich. Délaissant tout l'aspect de satire sociale contenu dans le roman, Sternberg édifie un monument intemporel à la gloire de sa vedette, d'une sensualité exaspérée, mêlant réalisme psychologique et esthétique expressionniste. C'est là qu'elle chante la chanson qui deviendra son emblème : "*Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt ...*" ('Des pieds jusqu'à la tête, je suis faite pour l'amour...') de Udo Lindenberg et Das Panik. Carpentier en dit ceci dans la chronique "Mitología cinematográfica" (19/03/1952): "El cine no posee, actualmente, estrellas que puedan compararse, en cuanto a poder de atracción, de misterio, de "sex-appeal" -no teníamos un término- con la Marlene Dietrich de aquellos días." (*Letra y Solfa, 1. Cine*, p. 101). Dans la CP, le film est rangé dans la catégorie de "cuisses" ("de muslos"), allusion aux célèbres jambes de Marlène mises en valeur dans la dernière scène où elle est assise sur un tonneau en chapeau haut de forme. La CP : p. 184, 577.
4. **ASTAIRE, Fred** (1889-1987). Acteur, chanteur et danseur américain. Virtuose des claquettes, il fut l'une des figures les plus brillantes de la comédie musicale filmée hollywoodienne (*Sur les ailes de la danse*, G. Stevens, 1936 ; *Parade de printemps*, C. Walters, 1948 ; *Tous en scène*, V. Minnelli, 1953), s'illustrant dans des solos mémorables ou des duos avec, notamment, Ginger Rogers ou Cyd Charisse. Les films cités ou évoqués dans La CP où il apparaît sont *Top Hat* et *The Gay Divorcee* (*voir ces titres*). Voir aussi ce nom en Annexe danse. La CP : p. 420.
5. *Autant en emporte le vent* [La CP: *Gone with the wind*] (1939). Film du cinéaste américain Victor Fleming (1883-1949), d'après le roman de Margaret Mitchell (1936). Cette œuvre, qui évoque la guerre de sécession, dut à son sentimentalisme et à ses descriptions colorées (c'est un monument du premier cinéma en couleurs) un immense succès populaire. L'adaptation cinématographique, produite par David O. Selznick, avec Clark Gable dans le rôle de Rhett Butler, rendit célèbre l'actrice Vivian Leigh dans le rôle de Scarlett O'Hara. La CP : p. 505.
6. **BARRETO, Marino**. Acteur considéré comme médiocre mais musicien cubain admiré, percussionniste et pianiste, cité dans La CP comme percussionniste de *La Cabaña Cubana* (Voir Annexe Musique) et comme héros du film *El negro que tenía el alma blanca*, seconde version (1934). Dans La CP, il est cité aussi pour son rôle célèbre dans le film espagnol *El negro que tenía el alma blanca* (*voir ce titre*). La CP : p. 189, 190, 535.

7. **BARTHELMESS, Richard** (1895-1963). Acteur américain, d'abord du muet, partenaire de Myrna Loy (*voir ce nom*). *Heroes for Sale* ('Héros à vendre') de William A. Wellman (1933) fut un de ses grands succès. Il était aussi producteur. La CP : p. 332.
8. **Blanche-Neige et les sept nains [Snow White and the Seven Dwarfs]** [La CP: *Blanca Nieves*] (1937). Film d'animation américain de Walt Disney (*voir ce nom*), d'après le conte des frères Grimm. Ce premier dessin animé de long métrage de l'histoire du cinéma est aussi l'un des meilleurs. Le conte garde sa fraîcheur bucolique, les nains sont astucieusement personnalisés et une musique entraînante confère à l'ensemble un dynamisme irrésistible. L'entreprise nécessita 100000 dessins, trois ans de travail, 750 techniciens spécialisés, et un budget de 1,5 million de dollars. La CP : p. 353.
9. **BOW, Clara** (1905-1965). Actrice américaine qui a joué dans une cinquantaine de films entre 1925 et 1931. La CP: "'O un espíritu de putería" -dijo el cubano, riendo- "que va de Mesalina a Clara Bow, pasando por la Reina Castiza de Valle-Inclán y la gran Catalina de Rusia"'. Elle est un modèle des garçonnnes (*flappers*) des années 1920. Enrique n'a pas une bonne opinion de la jolie actrice qui abandonna pourtant le cinéma en pleine gloire pour s'occuper de son mari et de leurs deux enfants. La CP : p. 244.
10. **BUÑUEL, Luis** (1900-1983). Cinéaste espagnol naturalisé mexicain. Surréaliste, il scrute, sous les masques de la comédie sociale, la vérité aveuglante du rêve et l'irruption du désir (*Un chien andalou* (1928, voir ce titre) ; *L'Âge d'or* (1930, voir ce titre) ; *Los Olvidados*, 1950 ; *Nazarin*, 1958 ; *Viridiana*, 1961 ; *Belle de jour*, 1967, *Tristana*, 1969 ; *Cet obscur objet du désir*, 1977). Tous ses films se ressentent de la triple influence d'une éducation catholique (qui en a fait un athée irréductible), du surréalisme (dont il fut, et demeura jusqu'à la fin, un fervent adepte) et de la tradition hispanique, littéraire (*La Célestine*) et picturale (Goya, Zurbarán). La CP : p. 365, 406, 599.
11. **Cabinet du docteur Caligari, Le [Das Kabinett des Doktor Caligari]** [La CP: *El gabinete del Doctor Caligari*] (1919). Film expressionniste allemand de Robert Wiene (1873-1938). Une histoire de fou, contée par un malade, et dont tous les éléments (personnages hallucinés, décors de toile peinte aux fortes distorsions géométriques, ambiance de cauchemar, et jusqu'aux sous-titres en caractères gothiques) tendent à dérouter le spectateur. Le rôle des décorateurs (Hermann Warm, Walter Röhrig) fut prépondérant dans ce film, qui transforma l'expressionnisme cinématographique et influença l'esthétique des dix dernières années du "muet". La CP : p. 195, 577.
12. **CANTINFLAS (Fortino Mario Alfonso Moreno Reyes, dit)** (1911-1993). La CP : "Ahí está el detalle -como diría Cantinflas". Acteur mexicain, qui prit son nom du rôle qui le lança, *Cantinflas*, type de fauché ("pelado") mexicain qui le rendit mondialement célèbre, incarnation du Mexicain pauvre, le "Charlot" de Mexico. Charlie Chaplin disait qu'il était le meilleur acteur du monde. Ses réparties naïves ou alambiquées donnèrent son nom à un genre, le *cantinflismo* que l'écrivain Miguel Ríos définit ainsi : "Es como si Cantinflas fuera, más que nadie, el dictador mexicano del optimismo...coqueta con la política como si fuera el político más experimentado. Se convierte en líder y proletariado con sólo cambiarse el sombrero o una frase". La CP : p. 761.
13. **Chantons sous la pluie [Singin' in the rain]** [La CP: *Singing in the rain*] (1952). Film musical américain en couleurs de Stanley Donnen et Gene Kelly, prod. MGM (A. Freed), avec Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor, Cyd Charisse. L'intrigue: L'arrivée du cinéma parlant oblige une vedette du muet à devenir le héros d'un film musical. *Singin' in the rain* avait été, dans les années 1920, un refrain en vogue dont Arthur Freed avait écrit les paroles. Vingt ans plus tard, devenu producteur de comédies musicales à la MGM, il eut l'idée de reprendre ce swing comme leitmotiv d'une évocation enjouée des débuts du "parlant". Des deux oscars du film, Lennie Hayton reçut celui de la meilleure musique de comédie musicale. Les séquences musicales de ce film restent les sommets du genre: "Good Mornin'" qui réunit Kelly, Reynolds et O'Connor; "Moses", leçon de diction sous forme de claquettes endiablées de Kelly et O'Connor; "Make 'em Laugh", danse comico-acrobatique interprétée par O'Connor; le légendaire "Singin' in the Rain" de Kelly sous la pluie; le "Broadway ballet" (d'une durée de 11 min) au cours duquel Kelly danse avec une Charisse sublime, vêtue de vert et coiffée à la Louise Brooks. Le public plébiscitera le film qui rapportera plus de trois fois son coût de production. Vera admire donc ces films hollywoodiens (voir aussi *Top Hat*, *The Gay Divorcee*) qui mêlent grand spectacle, comédie chant et, bien sûr, danse moderne. Gene Kelly est l'artiste exemplaire, au jeu aussi convaincant que son chant et, surtout, sa danse, car il était aussi chorégraphe. La CP : p. 582.
14. **CHAPLIN, Charlie** (1889-1977). Acteur et cinéaste britannique. Longtemps fixé aux États-Unis,

créateur du personnage universellement célèbre de Charlot, cet auteur complet s'est imposé comme l'un des plus authentiques artistes du siècle, conjuguant dans ses œuvres burlesque, satire et émotion : *la Ruée vers l'or* (1925), *les Lumières de la ville* (1931), *les Temps modernes* (1936), *le Dictateur* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *les Feux de la rampe* (1952), *la Comtesse de Hong Kong* (1967). Dans La CP, il est cité pour son rôle dans *Le Dictateur* (voir ce titre). La CP : p. 329.

15. **CHEVALIER, Maurice** (1888-1972). Chanteur français cité ici comme acteur dans le film *Love Parade* (voir ce titre). Il y joue le rôle du Comte Alfred Renard. Voir aussi son nom en Annexe sur la Musique. La CP : p. 248.
16. **Chien andalou [Un]** [La CP: *El Perro andaluz*] (1928). Film français surréaliste de Luis Buñuel et Salvador Dalí. Ce court-métrage de 17 mn, réalisé à compte d'auteur, transpose, à l'écran, l'esthétique de l'écriture automatique, chère au surréalisme dont Buñuel et Dalí étaient alors membres actifs. Le scénario, délibérément incohérent, bouscule la logique et la temporalité; les images et les situations ne visent qu'à surprendre, ou choquer, le spectateur (couple tarauté par le désir sexuel, œil sectionné par un rasoir); le sadisme et la psychanalyse sont conviés en renfort. Ce canular subversif fit scandale et devient le film phare de l'avant-garde, particulièrement vivace en France à la fin du "muet". Carpentier rapporte, à propos de "la única gran película que nos ha dado el surrealismo", dans la chronique "El triunfo de Luis Buñuel" (10/06/1951): "Estaba de moda, en aquellos días, los títulos que nada tuvieran que ver con el contenido del libro o poema que encabezaban. Por ello, en la película de Buñuel, los perros, andaluces o no, brillaban por su ausencia. Pero, desde el punto de vista poético, era un logro de rara calidad. Nadie, que haya conocido esa obra, olvidará la imagen del hombre herido de muerte en una habitación, que se ve repentinamente en un jardín, junto a una mujer desnuda, inmóvil como una estatua, que no lo mira. Nadie olvidará la delirante y humorística visión de dos burros muertos, colocados sobre sendos pianos de cola, que un individuo, vestido de smocking, arrastra a través de un salón. Ni la imagen inicial, que arranca gritos de horror a las espectadoras: la del personaje que afila una navaja para rasurarse, y, de súbito, con gesto preciso, se saja un ojo. Buñuel explicaba que el shock producido por esa escena ponía al público en un estado de expectación que destruía su sentido crítico, haciéndolo más sensible al mensaje poético de la película. Y algo cierto había en esto." (*Letra y Solfa, I. Cine*, pp. 145-46). La CP : p. 365, 406.
17. **Citizen Kane** (1941). Film d'Orson Welles (voir ce nom), avec Orson Welles, Joseph Cotten, Agnes Moorehead. Tout dans ce chef-d'œuvre dépasse la mesure : le personnage central, nabab mégalomane dont nous est relatée l'ascension fulgurante; la réalisation, due à un seul homme exerçant un contrôle absolu sur sa création; les décors, les prises de vue, les objectifs spéciaux employés à des fins dramatiques inédites. Le paradoxe est que tout cela repose sur un sésame dérisoire: un jouet d'enfant, niché comme un remords au coin de la mémoire. Satire féroce de la ploutocratie américaine, inspirée de la vie du magnat de la presse William Randolph Hearst, *Citizen Kane* est en même temps un conte de fées du XXe siècle et une réflexion sur les limites de la volonté de puissance. La CP : p. 419.
18. **COOPER, Gary (Frank James, dit)** (1901-1961). Acteur américain. Sa haute taille, son allure nonchalante, la vigueur de ses poings et sa feinte naïveté lui valurent, dans des rôles de jeune premier, de cow-boy ou d'aventurier, une réputation internationale. Il fut l'incarnation de l'Américain viril, réservé et loyal : *l'Extravagant M. Deeds* (F. Capra, 1936), *Sergent York* (1941), *Le train sifflera trois fois* (F. Zinneman, 1952), *L'Homme de l'Ouest* (1958), *Pour qui sonne le glas* (voir ce titre). La CP : p. 419.
19. **CRAWFORD, Joan (Lucile Faye LE SUEUR, dite)** (1904-1977). Actrice américaine. Star dès l'époque du muet, elle mena une longue carrière cinématographique (*Poupées de théâtre*, E. Goulding, 1925 ; *Mannequin*, F. Borzage, 1938). Elle reçut l'Oscar en 1945 pour *Le Roman de Mildred Pierce*. Plus tard, elle fut encore étonnante dans *Johnny Guitare* (1954) et *Qu'est-il arrivé à Baby Jane?* (1962). La CP : p. 419.
20. **Cuirassé Potemkine (Le)** [La CP: *El acorazado Potemkine*] (1925). Film du cinéaste soviétique Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948), fresque épique d'inspiration révolutionnaire, comme son *Octobre* (voir ce titre). Cette "tragédie en cinq actes", conçue sur le mode des "pantomimes de masse" du *Proletkult* (théâtre du peuple), avait été commandée à Eisenstein pour célébrer le 20e anniversaire de la révolution de 1905. Il choisit de s'en tenir à un seul épisode, la mutinerie des marins du navire de guerre *Potemkine*, qui avait donné lieu à de sanglantes représailles. Il imagine une hécatombe de la population d'Odessa, massée sur le grand escalier du port. Le retentissement émotionnel fut énorme, et fit oublier l'artifice du procédé, plus proche de l'écriture idéographique que de la mise en scène de cinéma proprement dite. Carpentier en dit ceci dans la chronique "Clásicos del cine" (09/04/1952):

“además de ser la obra maestra de un genio del cine, es acaso el único ejemplo de una película de masas, sin protagonista verdadero, sin necesidad de estrellas, que nos haya dado la cinematografía mundial. Y al cabo de veinticinco años de estrenada, nos ofrece aún los mejores movimientos de multitudes que haya captado una cámara, con el famoso episodio del pánico en la escalinata de un parque de Odessa, y la doble marcha de personajes, en planes diagonales, en la escena del acueducto, al comienzo de la sublevación. A la vez, la fotografía, sin amaneramientos, sin trucos, con su composición magistral, su utilización de los ritmos colectivos, nos resulta tan lograda hoy, a pesar de los adelantos de la técnica, como cuando fue llevada a tal estética por el gran director ruso.” (*Letra y Solfa, I. Cine*, p. 25). La CP : p. 408.

21. **DAVIS, Bette (Ruth Elizabeth, dite)** (1908-1989). Actrice américaine. La CP: “oh, maravillosa Bette Davies!”. Comédienne peu conforme aux canons de la beauté hollywoodienne, elle tint la dragée haute aux producteurs, et ne vola pas sa réputation « d'insoumise », du titre d'un de ses meilleurs films (W. Wyler, 1938). Elle fut très remarquée dans *L'Intruse* (1935), *La Vie privée d'Elizabeth d'Angleterre* (1939), *La Vipère* (1941), *La Garce* (1949), *Eve* (J. L. Mankiewicz, 1950) et, en fin de carrière, dans *L'Argent de la vieille* (L. Comencini, 1972). Dans La CP, l'actrice est citée pour son rôle dans *Servitude humaine* (*voir ce titre*). La CP : p. 505.
22. **DE MILLE, Cecil Blount (dit Cecil B.)** (1881-1959). Cinéaste américain. Il se consacra d'abord au théâtre avant de fonder avec Jesse Lasky et Samuel Goldwyn la Jesse Lasky Feature Play (1913), future société Paramount. Spécialiste des reconstitutions historiques et mises en scène à grand spectacle, habile manieur de foules, ce pionnier du cinéma a réalisé plus de 150 films. Interprète souvent inspiré de l'histoire biblique (*Les Dix Commandements* (1923, 1956), *Le Roi des rois* (1927); *Le Signe de la croix* (1932); *Samson et Dalila* (1949), il mit en scène des comédies de mœurs (*Forfaiture*, 1915), et des westerns (*Pacific Express*, 1939). Il tourna aussi *Cléopâtre* (1934), *Sous le plus grand chapiteau du monde* (1952). Dans La CP, il est cité par comparaison avec les techniques instinctives de mise en scène spectaculaire de Christophe Colomb lorsqu'il présente pour la première fois, en les grossissant, les richesses des Indes aux Rois Catholiques, à Barcelone. La CP : p. 132.
23. **Diable au corps (Le)** (1946). Film français de Claude Autant-Lara, d'après le roman de Raymond Radiguet (1923), avec l'acteur Gérard Philippe (*voir ce nom*) et Micheline Presle. Il raconte les amours de François, un lycéen de seize ans, et de Marthe, l'épouse d'un soldat parti au front. Marthe enceinte, François est incapable de faire face à ses responsabilités. Il parvient à faire admettre que l'enfant est du mari, puis refuse, par lâcheté, de se rendre au chevet de Marthe agonisante. Ce roman d'un tout jeune homme, d'un cynisme tranquille, causa un grand scandale. Radiguet mourut à 20 ans. La CP : p. 505.
24. **Dictateur, Le** [La CP: “*El gran dictador*”] (1940). Film américain du cinéaste Charlie Chaplin qui y tient le rôle principal du Dictateur, satire du personnage d'Hitler. La CP : p. 329.
25. **DIETRICH, Marlene (Maria Magdalena von LOSCH, dite)** (1901-1992). Actrice allemande. Incarnation de la “vamp”, femme fatale, mystérieuse et sophistiquée, elle s'imposa dans les films de J. von Sternberg (*l'Ange bleu*, 1930 (*voir ce titre*); *Cœurs brûlés*, id.; *Shanghai Express*, 1932; *l'Impératrice rouge*, 1934). Elle est citée au milieu d'une accumulation hétéroclite d'objets pour ridiculiser les rencontres surréalistes fabriquées. Mais il faut rappeler que Marlène symbolise l'Allemagne qui refusa le nazisme en s'exilant et l'on connaît d'elle ces lignes : "Contrairement à ce que dit Goebbels : tous les allemands, ne sont pas des nazis... Moi je suis une allemande d'honneur et si j'ai pris la nationalité américaine, c'est pour ne pas être confondue avec les nazis." La CP : p. 170.
26. **Dieux du stade (Les)** [La CP: *non cité*, “*las diosas olimpicas*”] (1936). Film de Leni Riefenstahl (*voir ce nom*), sous-titré aussi *Olympia*. Amie intime d'Hitler, Riefenstahl fut chargée par lui de filmer les Jeux olympiques de 1936 à Berlin, dont il souhaitait faire une fête pour son prestige personnel et celui du Reich. Elle disposa donc de beaucoup d'argent et d'énormes moyens: 35 opérateurs, des caméras automatiques suivant les athlètes, des avions survolant les stades... Ce film comporte deux parties : *La Fête de la beauté* (*Fest der Schönheit*) et *La Fête du peuple* (*Fest der Völker*). “Si son esthétique appuyée crée d'incontestables effets de beauté plastique, elle n'en révèle pas moins l'optique nazie qui préside au film où l'exaltation païenne des corps se réfère au racisme et à l'élevage plutôt qu'à des critères humains. Le film fonctionne comme un gigantesque miroir, un piège narcissique où les foules s'identifient sans réserve aux nouveaux héros qu'on leur présente.” (Claude Beylie, *Encyclopædia Universalis* 2006). La référence vient au moment où Hans, en Allemagne, avec une ironie amère ou cynisme explique ou justifie, dans une longue tirade à Enrique, son "apolitisme" ou sa complaisance envers le nazisme : "Por ser rubio '-catire'- tengo el derecho más que legal,

aconsejado, alentado, de tirarme a todas las hembras rubias de la Creación. ¡Todas las nalgas de Rubens, para mí! ¡Todas las diosas olímpicas filmadas por Leni Riefenstahl, de ésas a quienes el salto largo, el crawl y el cien-metros, endureciendo íntimos músculos, han puesto un maravilloso cascanueces donde yo sé! " La CP : p. 213.

27. **DISNEY, Walt (Walter Elias, dit)** (1901-1966). Dessinateur, cinéaste et producteur américain. Pionnier du dessin animé, il s'imposa dans le monde entier avec la série des *Mickey*, puis avec *Blanche-Neige et les sept nains* (1937, voir ce titre), *Fantasia* (1940), *Bambi* (1942), *Alice au pays des merveilles* (1951) et fonda un empire commercial (création de Disneyland). La CP : p. 353.
28. **Docteur Mabuse, Le** [La CP: *Doctor Mabuse*] (1922). Film de science-fiction, pressentiment du nazisme, de Fritz Lang (voir ce nom). Autre version en 1960. La CP : p. 332.
29. **Dracula** [La CP: *Dracula*] (1931). Film de Tod Browning, la seconde adaptation cinématographique du mythe après *Nosferatu le vampire* de F. W. Murnau (1922), et suivi de nombreuses autres. C'est l'histoire d'un vampire se nourrissant du sang de ses victimes, vaincu par un groupe d'amis que dirige le docteur Van Helsing. La CP : p. 332.
30. **Emperor Jones (The)** (1933). Film américain de Dudley Murphy d'après la pièce d'Eugène O'Neill, dont la vedette est Paul Robeson. C'est l'histoire de Brutus Jones, porteur dans une compagnie de trains. Jeté en prison après une partie de dés qui a mal tourné, il s'évade en tuant un gardien. Réfugié sur une île des Caraïbes, il devient l'Empereur Jones, un tyran fasciné par le pouvoir. On pense à Henri-Christophe à Haïti dont s'inspire, à l'évidence, le costume d'empereur sur son trône du personnage. Gaston Baty monta cette pièce à Paris, mise en scène que la critique jugea trop "nègre" ; Heitor Villa-Lobos a écrit la musique d'un ballet *The Emperor Jones* (1956). Évidemment, tant les films que les chansons de Robeson sont orientées moralement et politiquement. La CP : p. 256.
31. **Emprise (L') [Of human bondage]** [La CP: *Servidumbre humana*] (1934). Film de John Cromwell, d'après le roman *Servitude humaine* de Somerset Maugham (d'où le titre en espagnol). Bette Davis y joue le rôle de Mildred, la serveuse mauvaise et perverse qui mène un étudiant en médecine à la déchéance, avant de mourir dans les affres d'une péritonite. La CP : p. 505.
32. **Fil du rasoir, Le [The Razor's Edge]** [La CP: *El filo de la navaja*] (1946). Film américain d'Edmund Goulding, adapté du roman de Somerset Maugham (1944), avec Tyrone Power (voir ce nom) et Gene Tierney. *Le Fil du rasoir* met en scène les amours et la destinée de deux jeunes riches américains, Larry et Isabela. Bien qu'épris l'un de l'autre, ils se séparent jeunes en raison des aspirations métaphysiques insatiables de Larry qui a été profondément marqué par la première guerre mondiale à laquelle il a participé comme pilote de chasse. La CP : p. 505.
33. **Frankenstein** (1931). Film de John Whale, avec Boris Karloff qui interprète le croquemitaine de science-fiction. Adapté du roman de Mary Godwin Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1817), histoire d'un savant qui construit un homme artificiel à l'aide de parties de cadavres. Le monstre, puissant et conscient, souffre de la peur qu'il inspire et de besoin d'amour,; c'est un être maudit condamné à la solitude par son essence même et qui se venge de la race humaine par le mal en détruisant les proches de Frankenstein puis, après une fuite dans les régions désolées de l'Arctique, en tuant le savant lui-même. Le nom du savant, le Docteur Frankenstein, est devenu celui de sa créature. La CP : p. 332.
34. **GARBO, Greta (Greta Lovisa Gustafsson, dite)** (1905-1990). Actrice suédoise naturalisée américaine. Surnommée « la Divine », elle fut, par sa beauté légendaire et sa personnalité secrète, l'archétype de la star : *la Reine Christine* (R. Mamoulian, 1933), *Anna Karenine* (C. Brown, 1935), *Ninotchka* (E. Lubitsch, 1939). La CP : p. 441.
35. **GARCÍA, Sara** (1895-1980). Actrice mexicaine sur laquelle J. Rodríguez Puértolas indique (La CP, p. 694, note 634): "actriz del cine mexicano, popularísima desde los años 30 hasta su muerte. Protagonizó 150 películas, una serie de ellas con Jorge Negrete. Al final, figura central de muchos *culebrones* y películas folletinescas." Appelée la "madre", "la abuela", "la abuelita" du cinéma national mexicain. Elle débuta au cinéma en 1917 et tourna la première "telenovela" dans son rôle d'aïeule. Elle est considérée comme l'une des étoiles de l'âge d'or du cinéma mexicain. Ses partenaires furent entre autres Pedro Infante, Joaquín Pardavé, Jorge Negrete. La CP : p. 695.
36. **GILBERT, John (John Cecil Pringle, dit)** (1899-1936). Acteur américain du cinéma muet, joua dans *La Grande Parade* (1926) et devint partenaire de Greta Garbo avec laquelle il tourna *La Chair et Le Diable* (1926) et *Anna Karenine* (1927) mais il passa mal le cap du cinéma

parlant. Garbo eut beau l'imposer comme partenaire dans *La Reine Christine* (1933) afin de l'aider, ce triomphe pour elle fut un échec pour lui. et il sombra dans l'alcoolisme. Dans La CP, Enrique dit qu'il joua dans un film hollywoodien sur la Révolution russe (non identifié). La CP : p. 408.

37. **Hallelujah!** [La CP: *Allelujah*] (1929). Film de King Vidor (*voir ce nom*), l'un des tout premiers de l'histoire du cinéma hollywoodien ayant une distribution d'acteurs noirs. Il raconte la vie d'un cueilleur de coton dans le Sud américain, qui deviendra un prêtre. Le film est cité dans La CP comme autre exemple (avec l'opéra *Porgy and Bess* ou les musiciens Duke Ellington, Paul Robeson ou Louis Armstrong) d'artistes noirs ou de leurs œuvres qui ont du succès en Europe. Carpentier écrivit ceci dans la chronique "Clásicos del cine" (09/04/1952): "Había, en ella, para garantía de perdurabilidad, la autenticidad del negro, la belleza de los paisajes de la Luisiana, la presencia del Mississipi, y, sobre todo, una persecución final en la selva anegada, ritmada por el solo ruido de los pasos en el agua, cuya fuerza dramática alcanzaba un nivel de gran tragedia elemental." (*Letra y Solfa, I. Cine*, p. 26). La CP : p. 116.
38. **Hauts de Hurlevent (Les)** [La CP: *Cumbres borrascosas*] (1920, 1939, 1954, etc). De nombreux films ont adapté le roman *Wuthering Heights (Les Hauts de Hurlevent)* d'Emily Brontë (1847) depuis celui muet de 1920 : *Wuthering Heights* d'Albert Victor Bramble ; 1939 : *Wuthering Heights* de William Wyler, et même, en 1954 : *Abismos de pasión* de Luis Buñuel, etc. La CP : p. 505.
39. **HAYWORTH, Rita (Margarita Carmen CANSINO, dite)** (1918-1987). Actrice américaine de père andalou et de mère irlandaise, danseurs. Rendue célèbre par le film *Gilda* (Charles Vidor, 1946), elle fut immortalisée par O. Welles, alors son mari, dans *la Dame de Shanghai* (1948). Elle sera l'épouse du Prince Ali Khan, dont elle divorcera aussi. La CP : p. 419.
40. **Jamaica Inn** (1939). Film d'Alfred Hitchcock, adapté du roman de Daphné du Maurier (dont il adapta aussi les romans *Rebecca (voir ce titre)* et *The Birds*). Avec Charles Laughton, Maureen O'Hara. La CP : p. 505.
41. **Jane Eyre** (1915, 1921, 1934, 1944, etc). Un grand nombre de films ont adapté le roman de Charlotte Brontë (1847) depuis le cinéma muet : *Jane Eyre* de Travers Vale, 1915 ; *Jane Eyre* d'Hugo Ballin 1921, *Jane Eyre* de Christy Cabanne en 1934 ; *Jane Eyre* réalisé par Robert Stevenson en 1944, etc La CP : p. 505.
42. **LANG, Fritz** (1890-1976). Cinéaste autrichien naturalisé américain, qui refusa , comme d'autres cinéastes et Marlène Dietrich, le nazisme. En Allemagne, puis aux Etats-Unis, il proposa sa vision morale dans une œuvre d'abord expressionniste puis de plus en plus dépouillée. Y prédominent les thèmes de la culpabilité, du rachat, de la liberté de l'individu s'affirmant face aux impératifs de la civilisation des temps modernes: *le Docteur Mabuse* (1922, *voir ce titre*) ; *les Nibelungen* (1924); *Metropolis* (1927, *voir ce titre*); *M. Le Maudit* (1931); *Furie* (1936), dénonciation du lynchage des noirs. Il tourne aussi un western avec Marlene Dietrich, *L'Ange des maudits (Rancho Notorious, 1952)* et un film d'aventures, *Les Contrebandiers de Moonfleet (Moonfleet, 1954)*, et ressuscite le *Docteur Mabuse* (1960). Il fut adulé par les cinéastes de "la Nouvelle vague" pour sa rigueur. *Métropolis* est le seul film de l'histoire à être classé au patrimoine de l'UNESCO. La CP : p. 195, 254.
43. **Ligne générale (La)** [La CP: *La línea general*] (1926-29). Film de Sergueï Eisenstein, réalisé avec l'aide du co-scénariste et co-réalisateur G. V. Alexandrov. Film didactique révolutionnaire contre l'individualisme dévastateur des paysans, il montre les bienfaits du kolkhoze, union de tous, avec des images poétiques. La CP : p. 408.
44. **LOMBARD, Carole** (1908-1942). Actrice américaine de comédies fameuses, épouse pendant trois ans de Clark Gable, mourut dans un accident d'avion. La CP : p. 419.
45. **LORRE, Peter (Laszlo Loewenstein, dit)** (1904-1964). Acteur, scénariste et réalisateur de cinéma américain d'origine austro-hongroise. Juif, il dut fuir le nazisme. Acteur de Bertolt Brecht, il devient célèbre en interprétant le rôle principal pathétique et terrifiant de *M le maudit* (1931) de Fritz Lang. Il marque de sa présence étrange des films aussi différents que *Le Faucon maltais, Casablanca, Arsenic et vieilles dentelles, 20 000 lieues sous les mers*. La CP : p. 419.
46. **Love Parade, The [Parade d'amour]** (1929). Film d'Ernst Lubitsch. Mélodrame musical, avec Maurice Chevalier (*voir ce nom*) et Jeanette MacDonald (*voir ce nom*). Le film est cité pour les visions faussées qu'il peut donner des scènes de guerre. La CP : p. 248.
47. **LOY, Myrna** (1905-1993). Actrice américaine. La CP : p. 332.
48. **MACDONALD, Jeanette** (1902-1965). Chanteuse et actrice américaine célèbre pour les

comédies musicales filmées tournées dans les années 1930 avec Maurice Chevalier (*Aimez-moi ce soir*, *La Veuve joyeuse*) et Nelson Eddy (*La Fugue de Mariette*, *Rose-Marie*, et *Le Chant du printemps*). Enregistra de nombreux disques. Elle se produisit également à l'opéra, en concert, à la radio et à la télévision. Elle est citée comme actrice dans le film *Love Parade* (*voir ce titre*), où elle y joue le rôle de la Reine Louise. La CP : p. 248.

49. **MARCH, Fredric** [La CP: Frederick March] (1897-1975). Acteur américain très populaire, de théâtre, cinéma muet et cinéma parlant. Il obtient son premier Oscar avec *Dr Jekyll et Mr Hyde* (1933). Il enchaîne de grands succès. De grands succès comme *Les Misérables*, *Anna Karénine* (1935) avec Greta Garbo, *La Joyeuse Suicidée* avec Carole Lombard (1937). *Les Plus belles années de notre vie* avec Myrna Loy qui lui apporte également son second Oscar. La CP : p. 419.
50. **Marins de Cronstadt, Les** [La CP: *Los Marineros de Cronstadt*] (1936). Ce film soviétique d'Efim Dzigan relate un épisode sanglant de la guerre civile russe survenu en octobre 1919 lorsque les marins de Cronstadt furent massacrés, jetés d'une falaise par les Russes blancs. Mais cet épisode mis en avant par la propagande soviétique masque une autre tragédie, celle d'une révolte contre le bolchevisme. En février 1921, à Cronstadt, défense avancée de Petrograd (Saint-Petersbourg) l'équipage du cuirassé *Petropavlosk*, lassé de la dictature du Parti Communiste de Lénine, se mettant à la tête d'une révolte populaire de la ville, réclama la réélection des soviets, la liberté d'expression pour les socialistes, le droit pour les paysans et les artisans de travailler librement... Il appelait de ses vœux une troisième révolution après celles de 1905 et 1917, plus libertaire. Il est rejoint par l'équipage du cuirassé *Sébastopol*. Le mouvement fut écrasé féroce par l'Armée Rouge, aux ordres alors de Trotski. Dans La CP, Carpentier s'en tient prudemment aux titres de films russes mais ne parle pas de leur contenu. La CP : p. 255.
51. **Metropolis** [La CP: *Metrópolis* ou *Metrópoli*] (1927). Film de science-fiction muet en noir et blanc de l'autrichien Fritz Lang (*voir ce nom*), produit pendant la courte durée de la République de Weimar. Avec Brigitte Helm, Alfred Abel. C'est un monument de l'expressionnisme allemand: par son sujet, une anticipation grandiose de l'aliénation concentrationnaire des cités modernes; par sa dimension prophétique (et funeste: Hitler en avait fait son film favori); par son gigantisme décoratif, suggéré à l'auteur par les buildings de Manhattan, mais qui se réfère aussi aux principes de mise en scène de Piscator et de Max Reinhardt (constructivisme, effets de stylisation, emploi magistral du clair-obscur); enfin, par l'importance des moyens déployés (5 millions de marks, 30000 figurants). Il s'achève sur une conclusion utopique (les conflits de classe peuvent être résolus par l'intercession du cœur). On y trouve déjà deux des thèmes récurrents de la science-fiction: l'intelligence artificielle et la perte du contrôle des hommes sur leurs créations technologiques (ici, un robot androïde). À l'aube du nazisme, Fritz Lang déploie une méditation fascinée sur le devenir de l'humain. L'histoire se résume ainsi : Johhan Fredersen dirige de main de maître la cité Metropolis. Cette ville est partagée en deux secteurs: d'un côté la ville haute, où vivent dans la richesse les quelques élus, et de l'autre la ville basse, qui abrite les ouvriers permettant aux machines qui donnent la vie à la métropole de fonctionner. Un jour, Freder, fils de Fredersen, rencontre Maria, habitante de la ville basse et découvre la misère de cette partie de la ville et le fonctionnement de Metropolis. Il décide donc d'aller parler à son père au nom des travailleurs, sans succès. Afin de reprendre le dessus sur les ouvriers, Fredersen décide donc de créer un robot, reproduction parfaite de Maria, qu'il pourra contrôler et envoyer semer la terreur dans la ville. Dans La CP, la seconde occurrence du film figure par une de ses scènes l'effet produit par l'apparition des infirmières aux portes du couloir de l'hôpital militaire de Benicassim au passage de Gaspar soufflant dans sa trompette. La CP : p. 195, 254.
52. **Negro que tenía el ama blanca, El** (1927 et 1934). Film espagnol de Benito Perojo (1934), d'après le roman populaire éponyme (1922) de l'hispano-cubain Alberto Insúa. La première version est de 1927 par Raimundo de Sarca, avec Conchita Piquer. La seconde version (1934), de Benito Perojo, est interprétée par Marino Barreto (*voir ce nom*), Antonita Colomé et le célèbre chanteur espagnol Angelillo. Il en existe une troisième de 1951 avec Hugo del Carril. Le fameux Bola de Nieve voulut qu'on en fit pour lui une version théâtrale à Cuba, projet avorté. C'est l'histoire de Pedro, serviteur noir cubain dans une famille aristocratique espagnol, élevé amicalement avec le fils de la maison qui, adulte, le rejette et l'insulte. La CP : p. 535.
53. **Nuit et brouillard**. La CP : "*en la noche y en la niebla*", (1956). L'allusion au décret nazi du 7 décembre 1941, *Nacht und Nebel* (*Nuit et brouillard*), instituant la déportation et les camps de concentration nazis, est assez claire et cohérente avec le contexte (Enrique revient de Berlin), mais anachronique puisque le récit se passe en 1937. Ainsi, nous y voyons, comme allusion possible de l'auteur et non du narrateur, car tout aussi anachronique, un possible

souvenir du terrible et objectif *Nuit et brouillard* (1956), implacable film documentaire d'Alain Resnais, traitant des camps, écrit par Jean Cayrol, ancien déporté. Dans La CP, pour Enrique, Ada s'est évanouie dans cette nuit et ce brouillard. La CP : p. 215.

54. **Octobre** [La CP: *Octubre*] (1928). Film du cinéaste soviétique Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948), fresque épique d'inspiration révolutionnaire, comme *Le Cuirassé Potemkine* (voir ce titre). La CP : p. 408.
55. **PHILIPPE, Gérard** (1922-1959). Acteur français. Révélé par sa création de *Caligula*, de A. Camus (1945), il triompha au Théâtre National Populaire, notamment dans *le Cid* et *le Prince de Hambourg* (1951). Meilleur jeune premier de sa génération, il fut aussi une vedette de l'écran (*le Diable au corps*, de C. Autant-Lara, 1947 ; *Fanfan la Tulipe*, de Christian-Jaque, 1952 ; *le Rouge et le Noir*, de C. Autant-Lara, 1954). La CP : p. 505.
56. **PODOVKINE, Vsevolod** [La CP: Pudovkin] (1893-1953). Cinéaste soviétique. Théoricien du montage érigé en loi absolue, il illustra avec lyrisme le thème révolutionnaire de la prise de conscience : *la Mère* (1926), *la Fin de Saint-Pétersbourg* (1927), *Tempête sur l'Asie* (1929). La CP : p. 255.
57. **Pour qui sonne le glas** [La CP: *Para quién doblan las campanas*] (1943). Film américain de Sam Wood, d'après le roman d'Ernest Hemingway (1940), avec Gary Cooper et Ingrid Bergman, sur la Guerre d'Espagne. La CP : p. 505.
58. **POWER, Tyrone** (1914-1958). Acteur américain, notamment dans *Le Fil du rasoir* (voir ce titre). La CP : p. 505.
59. **RAFT, George (George Ranf, dit)** (1895-1980). Acteur américain (voir *Scarface*) qui, dès son enfance, fait partie d'un gang des rues et sera mêlé toute sa vie avec la pègre. Il débute en 1919 comme danseur professionnel. En 1932, *Scarface* immortalise son image de gangster froid et élégant de la mythologie noire d'Hollywood. Il alterne les rôles de gangster et de danseur. Dans la CP, il est donné comme mafieux, associé aux grands parrains du banditisme américain, Franck Costello et Lucky Luciano qui, d'après Carpentier, ont laissé une empreinte stylistique dans les grands hôtels de La Havane comme le Capri, Le Riviera : "las grandes familias mafiosas de Frank Costello y Lucky Luciano, con su muy activo agente George Raft " (p. 657) ; "el estilo 'familia Frank Costello', de la mejor época, con preciosos retoques de George Raft, lo cual significa un invalorable mixto de maffia y Hollywood - como quien dijera: paso del románico al gótico. El estilo Lucky Luciano es más flamígero. El de la familia Costello-Raft, es más misterioso y más soterrado, se sitúa más cerca de *El ángel azul*, *Caligari* y el expresionismo alemán." (p. 576). La CP : p. 567, 576, 577.
60. **Rebecca** (1940). Film américain d'Alfred Hitchcock, d'après le roman de Daphné du Maurier (1938), avec Joan Fontaine, Laurence Olivier et Judith Anderson. Conte gothique traitant de l'emprise d'une morte sur celui qui fut son mari, la nouvelle épouse et leur gouvernante longtemps après sa mort. La CP : p. 505.
61. **RIEFENSTAHL, Leni (Hélène, dite)** (1902-2003). Actrice et cinéaste allemande. Elle commença sa carrière artistique par l'étude de la danse: elle suivit des cours des Ballets Russes et de Mary Wigman, et joua dans quelques films (*La Montagne sacrée*, 1926). Marquée par l'idéologie nazie, elle est connue pour ses films sur les rassemblements de Nuremberg à la demande d'Adolf Hitler (*Sieg des Glaubens*, 1933, '*Le Triomphe de la foi*' et surtout *Triump des Willens*, 1934, '*le Triomphe de la volonté*') et les jeux Olympiques de Berlin (*les Dieux du stade* (voir ce titre), 1936-37), où se manifeste son sens de la plastique et du rythme dans un décor conçu par le célèbre architecte nazi Albert Speer. Ce film grandiose de propagande sera couronné en 1934 par le Prix du film allemand et par le Lion d'or du Festival de Venise, puis par un Grand Prix international lors de l'Exposition universelle de Paris en 1937. La CP : p. 213.
62. **ROGERS, Ginger (McMath Virginia Katherine, dite)** (1911-1995). Danseuse, chanteuse et actrice américaine. Elle obtint son premier rôle à Broadway en 1929 dans *Top Speed*, aux côtés des claquettistes excentriques les plus rapides de New York, et d'un chorus boy appelé H. Pan, futur chorégraphe à RKO. Vedette de *Girl Crazy* en 1930, elle attire l'attention des producteurs d'Hollywood qui lui offrent le premier de ses nombreux contrats cinématographiques. En dehors des rôles de comédies, dans lesquels elle excelle, Rogers est surtout célèbre pour ses séries de films musicaux. La première, pour Vitaphone/Warner Bros, en tant que comique et danseuse dans *Gold Diggers of 1933* et *42nd Street*, de 1933, chorégraphiées par B. Berkeley, et la seconde, pour la RKO, où elle brille dans neuf films de F. Astaire (voir ce nom), qu'elle retrouvera en 1949 pour un dixième film avec la MGM. Sur des structures de films très similaires, les séquences de danse – « Night and Day » de *The*

Gay Divorcee (1934) ou « Cheek to Cheek » de *Top Hat* (1935, voir ce titre) –, ou les claquettes endiablées de *Follow the Fleet* (1936) attestent son aisance de danseuse, mais aussi ses qualités de chanteuse et de comédienne. La CP : p. 499.

63. **Scarface** (1932). Film américain de Howard Hawks, avec Paul Muni, Georges Raft. La guerre des gangs fait rage à Chicago. Un jeune caïd, Tony Camonte, croit pouvoir faire régner sa loi. Traqué dans son repaire, il est abattu par la police. Hawks et ses scénaristes (dont William Burnett, un maître du roman policier) présentent un dossier de la criminalité strictement conforme à la vérité de la pègre (Camonte est Al Capone), sans le moindre soupçon de romantisme, dans une mise en scène glaciale. Le succès fut considérable et engendra une foule de sous-produits. La CP : p. 184.
64. **Show Boat** (1936). Après la comédie musicale de 1927, *Show Boat* est un film américain, blanc et noir, de James Whale dans lequel joue et chante Paul Robeson. Voir Annexe œuvres musicales : *Ol' Man River*. Il existe une version couleur de *Show Boat*, de George Sidney, 1951, avec Ava Gardner. La CP : p. 256.
65. **Tchapaïev** [La CP: *Tchapaïeff*] (1934). Tchapaïev, de Sergueï et Gueorgui Vassiliev (désignés comme Frères Vassiliev alors qu'ils étaient homonymes et non parents), est un des films soviétiques les plus célèbres de l'entre-deux-guerres, couronné de récompenses et classé parmi les 100 meilleurs films de l'histoire du cinéma. Le héros en est Vassili Ivanovitch Tchapaïev, un commandant bolchevique de la Guerre civile russe. La CP : p. 255, 408.
66. **Tempête sur l'Asie** [La CP: *Tempestad sobre el Asia*] (1929). Film du soviétique Poudovkine (voir ce nom). Ce film exalte l'héroïsme révolutionnaire d'un homme du peuple des steppes de l'Asie centrale qui rallie les masses à la cause de la Révolution. La CP : p. 255.
67. **The Gay Divorcee [La Joyeuse Divorcée]** (1934). La CP : "antología de foxes y blues de los años 30 [...] *Tea for Two, Night and Day, Singing in the Rain, Top Hat*. Hablamos de las admirables *musical comedies* de aquella época, de películas que nos encantaron, y, al evocar estrellas de cine [...]". Vera cite une série de "chansons" qui appartiennent en réalité à des films musicaux célèbres des années 1930, sauf *Singin' in the rain (Chantons sous la pluie, voir ce titre)* qui est beaucoup plus tardif, de 1952, mais dont la chanson était populaire dans les années 1920. *Night and Day* (voir Annexe musique) appartient à ce film *The Gay Divorcee*, où chantent et dansent Fred Astaire (voir ce nom) et Ginger Rogers (voir ce nom), dans des séquences de danse de société, séductrices et romantiques. Film en noir et blanc de M. Sandrich, chor. Dave Gould et H. Pan, scénario G. Marion Jr, Dorothy Yost et E. Kaufman (d'après *The Gay Divorcee*), Prod. RKO. L'intrigue: Mimi finira par épouser le "divorceur professionnel" qui devait lui permettre de se séparer de son mari. La comédie musicale d'où le film est tiré avait déjà été jouée à Broadway (1932) et à Londres (1933) par Fred Astaire, avec la partenaire Claire Luce. Excellente danseuse, celle-ci lui aurait d'ailleurs inspiré le style de la danse exécutée sur "*Night and Day*", numéro dans lequel il évolue avec Rogers au sein d'un univers poétique que les décors Arts Déco rendent particulièrement surprenant. "*The Continental*", dansé par Astaire-Rogers et trente-deux autres couples (chor. H. Pan), est le morceau de bravoure du film en même temps qu'une brillante variation sur le noir et blanc. [source: Le Moal [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*]. La CP : p. 582.
68. **Tobacco Road** (1940). Film tiré du roman éponyme du nord-américain Erskine Caldwell (1932), caractéristique du réalisme social, porté aussi au théâtre. Il présente des paysans frustrés et violents dans le sud où la beauté de la femme sème concupiscence et malheur. La CP : p. 353.
69. **Todo lo que puede sufrir una mujer**. Film mexicain parmi les 150 tournés par Sara García (voir ce nom). La CP : p. 695.
70. **Top Hat [Le Danseur du dessus]** (1935). Film musical américain de Mark Sandrich, en noir et blanc, chor. H. Pan, scénario Dwight Taylor et Allan Scott (d'après une pièce d'Alessander Farago et Aladar Laszlo), mus. et lyr. I. Berlin, prod. RKO, avec les acteurs, chanteurs et danseurs Fred Astaire (voir ce nom) et Ginger Rogers. L'intrigue: son mariage avec un couturier italien s'étant révélé nul, Dale pourra épouser Jerry qu'elle avait cru à tort être déjà marié... Parmi ces fameux numéros de danse du couple Astaire-Rogers évoqués plus haut, se trouve la chanson "*Cheek to Cheek*" de ce film *Top Hat*. Le public plébiscitera aussi dans le film "*The Piccolino*", mélange de compositions géométriques et de poésie, et "*Isn't this a Lovely Day to be caught in the Rain*" où Astaire et Rogers sont contraints par la pluie à se réfugier sous un kiosque de Hyde Park. Dans ce numéro, comme dans la plupart des autres films, on retrouve le schéma de la résolution des conflits par la danse, un tourbillon unique venant conclure le défi dansé où les deux protagonistes s'apostrophent sous forme de pas et de figures de claquettes. (source: Le Moal [dir.], *Dictionnaire de la danse, op. cit.*). La CP :

p. 420, 582.

71. **Trois lanciers du Bengale, Les** (1935) [La CP: "los Lanceros de Bengala"], [*The lives of a Bengal Lancer*]. Film de Henri Hathaway, avec Gary Cooper et Kathleen Burke. Trois officiers de l'armée britannique, affectés dans un régiment du nord-ouest de l'Inde, tombent aux mains du redoutable Mohammed Khan, chef de la rébellion contre l'occupant anglais. Dans La CP, ce film est cité pour la drôlerie des vieux doublages espagnols qui plaquent des expressions hispaniques décalées pour le contexte. La CP : p. 332.
72. **VIDOR, King** (1894-1982). Réalisateur américain au style épique et baroque. Ses réalisations ont inspiré plusieurs générations de cinéastes (de David Lean à Michael Cimino, d'Orson Welles à Martin Scorsese). Il est cité dans La CP pour son film *Hallelujah* (*voir ce titre*). La CP : p. 116.
73. **WELLES, Orson** (1915-1995). Cinéaste et acteur américain. Il débuta au théâtre puis à la radio avant de révolutionner la mise en scène cinématographique avec *Citizen Kane* (1941). Génie exubérant et singulier, il a réalisé aussi *la Splendeur des Amberson* (1942), *la Dame de Shanghai* (1948), *le Procès* (1962), *Vérités et Mensonges* (1975), etc. La CP : p. 419.
74. **Ziegfeld Follies** [La CP: *Ziegfeld-Follies*] (1946). Film musical américain de Vicente Minelli, inspirée de la comédie musicale du même nom, avec William Powell, Fred Astaire (*voir ce nom*) et Gene Kelly. La CP : p. 133.

II.5.1.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Cinéma)

37. **Hallelujah!** [La CP: *Allelujah*] (1929). La CP : p. 116.
72. **VIDOR, King** (1894-1982). La CP : p. 116.
22. **DE MILLE, Cecil Blount (dit Cecil B.)** (1881-1959). La CP : p. 132.
74. **Ziegfeld Follies** [La CP: *Ziegfeld-Follies*] (1946). La CP : p. 133.
25. **DIETRICH, Marlene (Maria Magdalena von LOSCH, dite)** (1901-1992). La CP : p. 170.
63. **Scarface** (1932). La CP : p. 184.
3. **Ange bleu, L' [Der blaue engel]** [La CP: *El Ángel azul*] (1930). La CP : p. 184, 577.
11. **Cabinet du docteur Caligari, Le [Das Kabinett des Doktor Caligari]** [La CP: *El gabinete del Doctor Caligari*] (1919). La CP : p. 195, 577.
51. **Metropolis** [La CP: *Metrópolis* ou *Metrópolis*] (1927). La CP : p. 195, 254.
42. **LANG, Fritz** (1890-1976). La CP : p. 195, 254.
26. **Dieux du stade (Les)** [La CP: *non cité, "las diosas olimpicas"*] (1936). La CP : p. 213.
61. **RIEFENSTAHL, Leni (Hélène, dite)** (1902-2003). La CP : p. 213.
53. **Nuit et brouillard** La CP : "*en la noche y en la niebla*", (1956). La CP : p. 215.
9. **BOW, Clara** (1905-1965). La CP : "O un espíritu de putería" -dijo el cubano, riendo- "que va de Mesalina a Clara Bow, pasando por la Reina Castiza de Valle-Inclán y la gran Catalina de Rusia", p. 244.
46. **Love Parade, The [Parade d'amour]** (1929). La CP : p. 248.
15. **CHEVALIER, Maurice** (1888-1972). La CP : p. 248.
48. **MACDONALD, Jeanette** (1902-1965) La CP : p. 248.
65. **Tchapaiev** [La CP: *Tchapaieff*] (1934). La CP : p. 255, 408.
50. **Marins de Cronstadt, Les** [La CP: *Los Marineros de Cronstadt*] (1936). La CP : p. 255.
66. **Tempête sur l'Asie** [La CP: *Tempestad sobre el Asia*] (1929). La CP : p. 255.
56. **PODOVKINE, Vsevolod** [La CP: *Pudovkin*] (1893-1953). La CP : p. 255.
64. **Show Boat** (1936). La CP : p. 256.

30. *Emperor Jones (The)* (1933). La CP : p. 256.
14. **CHAPLIN, Charlie** (1889-1977). La CP : p. 329.
24. *Dictateur, Le* [La CP: “*El gran dictador*”] (1940). La CP : p. 329.
29. *Dracula* [La CP: Drácula] (1931). La CP : p. 332.
33. *Frankenstein* (1931). La CP : p. 332.
28. *Docteur Mabuse, Le* [La CP: Doctor Mabuse] (1922). La CP : p. 332.
71. *Trois lanciers du Bengale, Les* [La CP: “*los Lanceros de Bengala*”] (1935). La CP : p. 332.
7. **BARTHELMESS, Richard** (1895-1963). La CP : p. 332.
47. **LOY, Myrna** (1905-1993). La CP : p. 332.
27. **DISNEY, Walt (Walter Elias, dit)** (1901-1966). La CP : p. 353.
8. *Blanche-Neige et les sept nains [Snow White and the Seven Dwarfs]* [La CP: *Blanca Nieves*] (1937). La CP : p. 353.
68. *Tobacco Road* (1940). La CP : p. 353.
16. *Chien andalou [Un]* [La CP: *El Perro andaluz*] (1928). La CP : p. 365, 406.
10. **BUÑUEL, Luis** (1900-1983). La CP : p. 365, 406, 599.
1. *Âge d'or (L')* [La CP: *La edad de oro*] (1930). La CP : p. 406.
20. *Cuirassé Potemkine (Le)* [La CP: *El acorazado Potemkine*] (1925). La CP : p. 408.
54. *Octobre* [La CP: *Octubre*] (1928). La CP : p. 408.
43. *Ligne générale (La)* [La CP: *La línea general*] (1926-29). La CP : p. 408.
36. **GILBERT, John (John Cecil Pringle, dit)** (1899-1936). La CP : p. 408.
17. *Citizen Kane* (1941). La CP : p. 419.
73. **WELLES, Orson** (1915-1995). La CP : p. 419.
49. **MARCH, Fredric** [La CP: Frederick March] (1897-1975). La CP : p. 419.
19. **CRAWFORD, Joan (Lucile Faye LE SUEUR, dite)** (1904-1977). La CP : p. 419.
45. **LORRE, Peter (Laszlo Loewenstein, dit)** (1904- 1964). La CP : p. 419.
39. **HAYWORTH, Rita (Margarita Carmen CANSINO, dite)** (1918-1987). La CP : p. 419.
18. **COOPER, Gary (Frank James, dit)** (1901-1961). La CP : p. 419.
44. **LOMBARD, Carole** (1908-1942). La CP : p. 419.
4. **ASTAIRE, Fred** (1889-1987). La CP : p. 420.
70. *Top Hat [Le Danseur du dessus]* (1935). La CP : p. 420, 582.
34. **GARBO, Greta (Greta Lovisa Gustafsson, dite)** (1905-1990). La CP : p. 441.
62. **ROGERS, Ginger (McMath Virginia Katherine, dite)** (1911-1995). La CP : 499.
5. *Autant en emporte le vent* [La CP: *Gone with the wind*] (1939). La CP : p. 505.
38. *Hauts de Hurlevent (Les)* [La CP: *Cumbres borrascosas*] (1920, 1939, 1954, etc). La CP : p. 505.
41. *Jane Eyre* (1915, 1921, 1934, 1944, etc). La CP : p. 505.
60. *Rebecca* (1940). La CP : p. 505.
40. *Jamaica Inn* (1939). La CP : p. 505.
57. *Pour qui sonne le glas* [La CP: *Para quién doblan las campanas*] (1943). La CP : p. 505.
31. *Emprise (L') [Of human bondage]* [La CP: *Servidumbre humana*] (1934). La CP : p. 505.
21. **DAVIS, Bette (Ruth Elizabeth, dite)** (1908-1989). [La CP: “oh, maravillosa Bette Davies!”]. La CP : p. 505.
32. *Fil du rasoir, Le [The Razor's Edge]* (1946). [La CP: *El filo de la navaja*]. La CP : p. 505.
58. **POWER, Tyrone** (1914-1958). La CP : p. 505.

23. *Diablo au corps (Le)* (1946). La CP : p. 505.
55. **PHILIPPE, Gérard** (1922-1959). La CP : p. 505.
6. **BARRETO, Marino**. La CP : p. 189, 190, 535.
52. *Negro que tenía el ama blanca, El* (1927 et 1934). La CP : p. 535.
59. **RAFT, George (George Ranf, dit)** (1895-1980). La CP : p. 567, 576, 577.
13. *Chantons sous la pluie [Singin' in the rain]* [La CP: *Singing in the rain*] (1952). La CP : p. 582.
67. *The Gay Divorcee [La Joyeuse Divorcée]* (1934). La CP : "antología de foxes y blues de los años 30 [...] *Tea for Two, Night and Day, Singing in the Rain, Top Hat*. Hablamos de las admirables *musical comedies* de aquella época, de películas que nos encantaron, y, al evocar estrellas de cine [...]", p. 582.
35. **GARCÍA, Sara** (1895-1980). La CP : p. 695.
69. *Todo lo que puede sufrir una mujer*. La CP : p. 695.
2. *Ahí está el detalle* (1940). La CP : "Ahí está el detalle -como diría Cantinflas", p. 761.
12. **CANTINFLAS (Fortino Mario Alfonso Moreno Reyes, dit)** (1911-1993). La CP : "Ahí está el detalle -como diría Cantinflas", p. 761.

Annexe II.5.2 : Théâtre (Noms et Œuvres)

II.5.2.1. Table triée par ordre alphabétique (Théâtre)

1. **Alcalde de Zalamea (vers 1636)**, Calderón de la Barca, Pedro. On connaît le drame de l'honneur subi par Pedro Crespo, Alcade de Zalamea, dont la fille est abusée par un noble qui refuse de réparer par le mariage, qu'il fait juger et punir de mort. Le roi Philippe II approuvera la sentence. Ici, ce n'est que par dérision que la pièce est mentionnée pour dire que la post-synchronisation des films américains en Espagne font parler les héros modernes comme chez Calderón. La CP : p. 332.
2. **Antigone (vers 442 av. J.-C.)**. La CP : "la *Antígona* de Sófocles". Tragédie de Sophocle inspirée par la mythologie grecque. Antigone est la fille d'Œdipe et de Jocaste, sœur d'Étéocle et de Polynice. Condamnée à mort pour avoir, malgré les ordres du roi Créon, enseveli son frère Polynice, elle se pendit. Antigone défend les lois « non écrites » du devoir moral, familial ou religieux contre la fausse justice de la raison d'État. La CP : p. 225.
3. **ARISTOPHANE (v. 455-v. 386 av. J.-C.)**, [La CP : Aristófanes]. Poète comique grec. Les onze pièces qui nous sont parvenues de lui constituent des variations satiriques sur des thèmes d'actualité et défendent les traditions contre les idées nouvelles. *Les Cavaliers*, *les Acharniens*, *la Paix*, *Lysistrata* dénoncent les démocrates, qui poursuivent la guerre contre Sparte ; *les Guêpes* parodient la manie procédurière des Athéniens ; *les Thesmophories* et *les Grenouilles* visent Euripide ; Socrate est attaqué dans *les Nuées* ; *l'Assemblée des femmes* et *les Oiseaux* raillent les utopies politiques ; *Ploutos* marque le passage du théâtre « engagé » à l'allégorie moralisatrice. La CP : p. 329.
4. **ARTAUD, Antonin (1896-1948)**, Écrivain français. D'abord poète d'obédience surréaliste (*l'Ombilic des limbes*, *le Pèse-Nerfs*), il a influencé profondément la littérature moderne, à la fois par son aventure intérieure, qui le conduisit à la limite de la folie, et par sa conception du « théâtre de la cruauté » (*le Théâtre et son double*, 1938). Carpentier ne pouvait que souscrire aux théories d'Artaud exposées dans *Le second Manifeste du*

les Mythes de l'homme

- -

essenti

. [...] Renonça

, s

, qu'il s'adressera." (Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, 1961, Gallimard, p. 147). La CP : p. 315.

5. **Athalie (1691)**, Racine, Jean. La CP : "con deleitoso olvido de lo que Racine hubiese llamado "el irreparable ultraje de los años". Après le succès de son *Esther*, Racine publie *Athalie* en 1691, une nouvelle pièce à sujet biblique pour les pensionnaires de Saint-Cyr, l'institution dirigée par Madame de Maintenon mais, malgré cela, les dévots crièrent au scandale. Athalie, veuve du roi de Juda, gouverne le pays et croit avoir éliminé tout le reste de la famille royale. Elle a abandonné la religion juive en faveur du culte de Baal, ce qui scandalise la rigueur du Grand Prêtre. Mais, son petit-fils Joas a été sauvé par la femme de ce dernier. Athalie assaillie par le songe de sa mère "pompeusement parée" et dévorée par des chiens, et d'un enfant qui lui plonge dans le sein "un homicide acier", retrouve en Joas cet enfant. Elle est séduite par lui et veut l'emmenner avec elle. Apprenant qu'il est l'héritier légitime qui peut lui disputer le pouvoir, elle assiège le temple mais est tuée par le Grand Prêtre qui proclame roi le jeune Joas. "Pour réparer des ans l'irréparable outrage": C'est la fameuse périphrase galante que Racine met en bouche d'Athalie pour dépeindre le fard dont sa mère Jézabel s'est parée. La CP : p. 492.
6. **BARRAULT, Jean-Louis (1910-1994)**. Acteur et metteur en scène de théâtre français. La CP : "Famoso ahora, Jean-Louis podría, por lo menos, dirigirme hacia un empresario, un organizador de espectáculos". À la Comédie-Française comme dans la compagnie qu'il fonda (1946) avec sa femme, Madeleine Renaud, il a monté et interprété aussi bien des œuvres modernes (Caudel, Beckett, Genet) que classiques (Molière, Tchekhov), recherchant un langage dramatique de plus en plus « corporel », dans la lignée d'Artaud. Au cinéma, il s'est imposé dans *Drôle de drame* (M. Carné, 1937) et *les Enfants du paradis* (M. Carné, 1945). Vera espère, pour son projet, l'aide de Barrault qu'Enrique avait connu à ses débuts quand il

travaillait avec Dullin. La CP : p. 514.

7. **BERNHARDT, Sarah (Rosine, dite), (1844-1923).** Tragédienne française. La CP : “algo semejante a la Sarah Bernhardt de *Fedra*, tal como nos la muestran algunas fotografías de comienzos del siglo” ; “Mira: no te me pongas en melodrama que, para Sarah Bernhardt ya tengo bastante con mi tía”. Sa « voix d'or » et sa sensibilité dramatique ont marqué l'interprétation du répertoire classique. Après un passage à la Comédie-Française, elle fonda sa propre compagnie, fit des tournées dans le monde entier, joua à l'Odéon puis dans des théâtres de boulevard. Ses interprétations de *Phèdre* (1874), de *La Dame aux camélias* et de *l'Aiglon* (1900) sont demeurées fameuses. Elle a paru dans plusieurs films (*La Tosca*, 1906; *Adrienne Lecouvreur*, 1913; *La Voyante*, 1923). Dans La CP, elle est bien sûr associée au rôle emblématique de *Phèdre* de Racine (voir ce titre), ce qui en fait aussi une allusion très proustienne, puisque dans *La Recherche*, *Phèdre* est également le rôle-vedette de La Berma, tragédienne fictive qui puise nombre de ses traits dans la figure de Sarah Bernhardt. La CP : p. 344, 599.
8. **BOURDET, Édouard (1887-1945).** Dramaturge français, journaliste, administrateur de la Comédie-Française. Grand fournisseur du théâtre de Boulevard d'avant-guerre. Dans La CP, il est cité pour sa pièce *La Prisonnière* (voir ce titre). La CP : p. 351.
9. **BRECHT, Bertolt (1898-1956).** Auteur dramatique allemand, communiste. La CP : « me parecía cosa debida a algo como un *distanciamiento* brechtiano, “*Galileo Galilei* de Bertolt Brecht”. Poète (*Élégies de Buckow*) et conteur (*Histoires de calendrier*), il a créé, par opposition au théâtre traditionnel, où le spectateur s'identifie au héros, le « théâtre épique », qui invite l'acteur à présenter son personnage sans se confondre avec lui et le spectateur à porter sur la pièce le regard critique et objectif qu'il accorde d'habitude à la réalité (c'est l'« effet de distanciation »). Les chansons ("songs"), dans ses pièces, ont souvent cette fonction (*l'Opéra de quat'sous*, 1928, musique de Kurt Weill ; *Mère Courage et ses enfants*, 1941 ; *Maître Puntilla et son valet Matti*, 1948 ; *le Cercle de craie caucasien*, 1948 ; *la Résistible Ascension d'Arturo Ui*, 1959). Fuyant le nazisme, il s'installe aux U. S. A. qu'il doit quitter à cause du maccarthysme. Il s'établit alors en R. D. A., à Berlin, où il fonde en 1949 et dirige avec sa femme la troupe du Berliner Ensemble, où il exprime ses prises de position socialistes. La CP : p. 556, 704.
10. **Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra, El (vers 1630),** Tirso de Molina (attribué à). La CP : “con la puntualidad, también inexorable, del *Convidado de Piedra*, invención española...”, “convidados de plata”. La première occurrence européenne du mythe de Don Juan et de son rendez-vous avec la statue du Commandeur qu'il a tué et invité chez lui. Dans La CP, la pièce est implicitement évoquée à travers l'expression “Convidados de plata” (p. 354, 711), faisant jeu avec le titre du pré-texte de La CP, *Los convidados de plata*. “Ignacio Sánchez Mejía no podía morir sino aquel día, y aquel día muy precisamente **a las cinco en punto de la tarde**, allí donde los toros acudían inexorablemente a ciertas citas, con la puntualidad, también inexorable, del *Convidado de Piedra*, invención española...” Enrique associe la mort du torero chantée par Lorca et celle de Don Juan dans une sorte de rendez-vous tragique et stoïque fixé d'avance dont les Espagnols de Madrid sous les bombes semblent aussi suivre la tradition héroïque. Par ailleurs, Enrique regarde ironiquement les invités fortunés invités par sa tante, sorte de Madame Verdurin de bas étage malgré sa noblesse. On ne peut pas non plus ne pas associer “platos” et “plata” comme dans le début de *Concierto barroco* : “De plata los platos...”, “plata” qui va tinter, comme la monnaie, tout au long du paragraphe, métaphore de la richesse du héros mexicain. Carpentier, par la bouche de Teresa, souligne la référence. La CP : p. 279, 354, 711.
11. **CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681).** Poète dramatique espagnol. Il est l'auteur d'autos sacramentales (*le Grand Théâtre du monde*, 1649) et de pièces à thèmes sociaux, religieux, philosophiques, etc. (*la Dévotion à la Croix*, 1634 ; *La vie est un songe*, vers 1635 ; *Le Médecin de son honneur*, 1635 ; *l'Alcade de Zalamea*, 1642). La CP : p. 379, 521.
12. **Clytemnestre.** La CP : « Y era Clitemnestra quien ahora me aullaba en la cara ». Personnage des divers drames des Atrides, notamment dans les tragédies d'*Agamemnon* et *Les Choéphores* d'Eschyle, *Electre* de Sophocle et *Electre* d'Euripide. Pour venger sa fille Iphigénie immolée par son époux Agamemnon pour se rendre favorable Diane dans la Guerre de Troie, elle l'assassine à son retour avec l'aide de son amant. Elle sera à son tour assassinée par Oreste aidé d'Electre, sa sœur, pour venger leur père. Dans La CP, c'est l'un des nombreux rôles qu'incarne métaphoriquement la très théâtrale tante comtesse d'Enrique La CP : p. 127.
13. **CORNEILLE, Pierre (1606-1684).** Poète dramatique français. La CP : “una notable tesis sobre *Las fuentes hispánicas de Corneille*”. Avocat, il débute au théâtre par des comédies (*Mélite*,

1629 ; la *Galerie du Palais*, 1632 - 1633 ; la *Place Royale*, 1633 - 1634 ; *l'Illusion comique*, 1635 - 1636) et devient célèbre avec une tragi-comédie, *le Cid* (1637), qui provoque une querelle littéraire. Sensible aux critiques, il se consacre alors à la tragédie « régulière » (*Horace*, 1640 ; *Cinna*, 1642 ; *Polyeucte*, 1643), sans abandonner la comédie à la mode espagnole (*le menteur*, 1643 ; *Don Sanche d'Aragon*, 1650) et les divertissements de cour (*Andromède*, 1650). Évaluant vers une utilisation systématique du pathétique et des intrigues plus complexes (*la Mort de Pompée*, 1643 ; *Rodogune*, 1644 - 1645 ; *Nicomède*, 1651), il connaît avec *Pertharite* (1651) un échec qui l'éloigne du théâtre pendant sept ans. Il traduit en vers *l'Imitation de Jésus-Christ* (1651 - 1656) et s'occupe de l'édition de son théâtre, dont il définit les principes dans les *Examens* de ses pièces et trois *Discours* (1660). Revenu à la scène (*Œdipe*, 1659 ; *Sertorius*, 1662 ; *Sophonisbe*, 1663 ; *Attila*, 1667), il voit le public lui préférer Racine (*Tite et Bérénice*, 1670). Corneille peint des héros « généreux », lucides et volontaires, pour qui l'honneur et la gloire méritent tous les sacrifices. Le drame cornélien atteint le « sublime », mais refuse le « tragique », puisqu'il est le fait d'êtres libres qui décident toujours de leur destin. (Académie française.) C'est Jean-Claude, l'hispaniste, qui prépare cette thèse, espérant une chaire à l'université. La CP : p. 236, 680.

14. **COURTELINE, Georges (Georges MOINAUX, dit) (1858-1929).** Écrivain français, romancier et dramaturge. La CP : “¡Sargento Batista! ¡Me sonaba a saine militar de Courteline, a esperpento de Valle-Inclán!”. Après avoir fondé une revue éphémère (*Paris-moderne*, 1881), il acquit la notoriété avec de courts récits où le dialogue tenait une grande place et qu'il adapta rapidement à la scène. Stigmatisant avec drôlerie la bêtise, sous toutes ses formes, il évoqua la vie militaire dans *Les Gaietés de l'escadron* (1886), *Le Train de 8 heures 47* (1888) et *Lidoire, tableau militaire* (1891), où sont immortalisés les personnages du capitaine Hurluret et de l'adjudant Flick. Ses récits (*Messieurs les ronds-de-cuir*) et ses comédies (*Boubouroche, la Paix chez soi*) présentent avec ironie l'absurdité de la vie bourgeoise et administrative. Dans La CP, Enrique mentionne les personnages militaires de Courteline pour ridiculiser Fulgencio Batista (“le sergent”). La CP : p. 466.
15. **DULLIN, Charles (1885-1949).** Acteur et metteur en scène de théâtre français. Fondateur du théâtre de l'Atelier, l'un des animateurs du Cartel, il a renouvelé par ses mises en scène l'interprétation des répertoires classique et moderne. Barrault travaillait avec lui au théâtre de l'Atelier. La CP : p. 514.
16. **ESCHYLE (v. 525-456 av. JC)** [La CP : Esquilo] Poète tragique grec. Ses œuvres, inspirées des légendes thébaines et anciennes (*les Sept contre Thèbes*, 467 (voir ce titre) ; *l'Orestie* ; *les Suppliantes*, vers 463), des mythes traditionnels (*Prométhée enchaîné*) ou des exploits des guerres médiques (*les Perses*, 472), font de lui le créateur de la tragédie antique. La CP : p. 377, 379, 382.
17. ***Euménides, Les (-458)*, Eschyle.** La CP : “con cara de euménide”. Tragédie grecque, dernière partie de la trilogie *L'Orestie*. Le surnom d'Euménides (les Bienveillantes) était généralement donné aux Erinyes à Athènes. Eschyle nommera ainsi la dernière pièce de sa trilogie *L'Orestie*. Les Erinyes étaient de terribles déesses de la vengeance, identifiées à Rome plus tard avec les Furies. Dans La CP, c'est l'un des nombreux rôles qu'incarne métaphoriquement la très théâtrale tante comtesse d'Enrique. La CP : p. 126.
18. **EURIPIDE (480-406 av. J.-C.).** Poète tragique grec. Si ses tragédies, marquées par les troubles de la guerre du Péloponnèse, déconcertèrent ses contemporains (*Alceste*, 438 ; *Médée*, 431 ; *Hippolyte*, 428 ; *Andromaque*, vers 425 ; *Hécube*, vers 424 ; *les Suppliantes*, vers 423 ; *Électre*, vers 416 ; *Iphigénie en Tauride*, vers 413 ; *Hélène*, 412 ; *les Phéniciennes*, vers 410 ; *les Bacchantes*, apr. 406), ses innovations dramatiques (importance de l'analyse psychologique, rajeunissement des mythes, indépendance des chœurs par rapport à l'action) devaient influencer profondément les écrivains classiques français. Il est également l'auteur du drame satirique *le Cyclope*. La CP : p. 351.
19. **GANTILLON, Simon de (1887-1961).** Dramaturge et scénariste français plus souvent donné comme Simon Gantillon. Il illustre une tentative de théâtre expressionniste. (Voir *Maya*). La CP : p. 351.
20. **GARCÍA LORCA, Federico (1898-1936).** Poète, dramaturge, peintre, pianiste. Il est l'un des membres de la génération de 27, engagé dans l'avant-garde espagnole à Madrid. Il publia trois recueils de poèmes, et connut le succès avec le *Romancero Gitano* (1928). Ami de Dalí et Buñuel, il interpréta comme une attaque à son encontre leur fameux film *Un chien andalou* (1929) et partit pour un long voyage aux États-Unis, passant par Cuba. Son retour en Espagne en 1930 coïncida avec la chute de la dictature de Miguel Primo de Rivera et le rétablissement de la République. En 1931 Lorca fut nommé directeur de la société de théâtre

étudiante subventionnée, La Barraca, dont la mission était de faire des tournées dans les provinces essentiellement rurales pour présenter le répertoire classique. Il écrivit alors la trilogie rurale de *Bodas de sangre* ('Noces de sang'), *Yerma* et *La casa de Bernarda Alba* ('La Maison de Bernarda Alba'). Assassiné en 1936 par les franquistes, il est devenu le symbole de la poésie opprimée par le fascisme. La CP : p. 197, 199, 323, 391, 424, 428, 612, 678.

21. **GËTHE, Johann Wolfgang von (1749-1832)**. Écrivain et dramaturge allemand, né à Francfort. L'un des chefs de file du « *Sturm und Drang* » avec son roman *les Souffrances du jeune Werther* et son drame *Götz von Berlichingen* (1774), il évolua, à travers son expérience de l'Italie (*Torquato Tasso*, composé en 1789), de la Révolution française et de la politique (il fut ministre du grand-duc de Weimar), de son amitié avec Schiller (*Xénies*, 1796) et de ses recherches scientifiques (*la Métamorphose des plantes*, 1790 ; *la Théorie des couleurs*, 1810), vers un art plus classique (*Wilhelm Meister ; Hermann et Dorothée*, 1797 ; *les Affinités électives*, 1809), qui prit une forme autobiographique (*Poésie et vérité*, 1811 - 1833) et symbolique (*Divan occidental et oriental*, 1819 ; *Faust*). En 1775, il s'installe à Weimar, en tant qu'attaché à la cour du duc Charles Auguste, puis Conseiller secret de légation dès 1776. Trois années plus tard, il se voit nommé Commissaire à la guerre, avant d'être anobli en 1782 et de se voir confier la direction des finances de l'État. Après un séjour en Italie (1786-88), il revient à Weimar, devient ministre du Duc et s'installe avec Christiane Vulpius, issue de la petite bourgeoisie, fleuriste, qu'il n'épousera pas avant 1806. En 1791, il devient directeur du nouveau théâtre de la cour grand-ducale, poste qu'il conserve jusqu'en 1817. En 1794, il se lie d'amitié avec Schiller. La CP : p. 205, 206, 207, 209, 238, 378, 379, 382, 492, 719, 743.
22. **GUERRERO TORIJA, María (1867-1928)**. Tragédienne espagnole. La CP : “se le subía al diapason altisonante de Doña María Guerrero magnificando un gran final de acto”. Elle fit ses débuts en 1885 dans des œuvres classiques et de José Echegaray. Grâce à son succès, elle put fonder sa propre compagnie avec son mari, également acteur, et ils firent des tournées en Amérique Latine et en Europe. Elle rencontra Sarah Bernhardt sur la scène. Elle excellait particulièrement dans les rôles tragiques, tels que Doña Inés de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, *La Dolores* de Feliu y Codina, *María Rosa y Tierra baja*, de Angel Guimerá, et ceux des drames de Benito Pérez Galdós (*Realidad*, *La de San Quintín* et *La loca de la casa*) et de Jacinto Benavente (*La Malquerida* et *La noche del sábado*). A Madrid, il existe un théâtre qui porte son nom, aujourd'hui Centre National d'Art Dramatique. Dans La CP, elle est citée par comparaison avec la tante comtesse d'Enrique qui a des allures de tragédienne. La CP : p. 126.
23. **Hamlet (entre 1598 et 1601)**, Shakespeare, William. La CP : “That's the question!” ; “Si Hamlet se hubiese llamado Fortimbrás, jamás habría existido Hamlet, porque quienes hacen la Historia no tienen el tiempo de meditar sobre la calavera de Yorick” ; “*The rest shall keep as they are*”, “Hamlet fue, desde el primer momento, el Hamlet que conocemos y tontos eran los intentos, hechos recientemente, de mostrarnos un Hamlet vestido de smoking, en un Castillo de Elsinor semejante al palacio de Randolph Hearst, con un Polonio parecido al Doctor Schweitzer y una Ofelia que tuviese la turbulenta movilidad de Ginger Rogers”. Les personnages Polonius et Ophélie appartiennent à la pièce. La tragédie d'*Hamlet, Prince de Danemark*, est la plus longue et l'une des plus célèbres pièces de William Shakespeare. Le texte fut publié en 1603. Le roi de Danemark, le père d'Hamlet, meurt ; son frère Claudius l'a remplacé comme roi et, moins d'un mois après, a épousé Gertrude, la veuve de son frère, mère d'Hamlet. Le spectre du roi révèle à son fils qu'il a été tué par Claudius, sans doute avec la complicité de Gertrude. Hamlet doit venger son père et, pour mener à bien sa tâche, simule la folie et monte une pièce qui sera celle de l'assassinat du roi, théâtre dans le théâtre. Mais paralysé par le doute et la réflexion, il est incapable d'agir. On met cette folie passagère sur le compte de l'amour qu'il porterait à la douce Ophélie, fille de Polonius, conseiller du roi. La fin de la pièce est une hécatombe : Polonius est tué par Hamlet, Ophélie se suicide, Gertrude meurt empoisonnée, Claudius est aussi tué par Hamlet ainsi que Laërte, frère d'Ophélie ; Rosencrantz et Guildenstern, amis d'Hamlet, passés à Claudius, sont exécutés en Angleterre. Et Hamlet lui-même meurt de l'épée empoisonnée de Laërte... On remarque la contraction moderne de la célèbre sentence d'Hamlet : “*That is the question*”. Fortimbras ('fort en bras'), dont il est question ici, est un prince norvégien, fils du roi de même nom tué au champ de bataille par le père d'Hamlet. Le prince Fortimbras espère une vengeance mais ne se perd pas en rêveries, comme celle fameuse d'Hamlet sur la tête de mort de Yorick, excavée du cimetière. Hamlet l'irrésolu admire son goût de l'action. Dans la CP, c'est donc une invitation, formulée par Jean-Claude, l'intellectuel engagé dans la guerre, au passage à l'acte et le refus de la tour d'ivoire ou du superbe isolement inactif de Vera qui songe à l'âme quand il s'agit d'agir. “*The rest shall keep as they are*” est tiré d'*Hamlet* (acte III, sc. 2). La CP : p. 243-44, 452, 499.

24. **Hécube**, Euripide. Tragédie d'Euripide. Epouse de Priam (roi de Troie) et mère de nombreux enfants dont Hector, Cassandre, Pâris et Polydore. La mort d'Hector tué par Achille et laissé sans sépulture provoque le chagrin immense de Priam et d'Hécube qui supplient Achille de leur rendre le corps de leur fils. La CP : p. 381.
25. **IBSEN, Henrik (1828-1906)**. Auteur dramatique norvégien. La CP : "la irrupción de los inesperados vikingos Ibsen y Strindberg en cien escenarios que nada habían esperado". Ses drames d'inspiration philosophique et sociale dénoncent la médiocrité et le conformisme (*Brand*, 1866 ; *Peer Gynt* ; *Maison de poupée*, pièce féministe très audacieuse pour son temps, 1879 ; *les Revenants*, 1881 ; *le Canard sauvage*, 1884 ; *Hedda Gabler*, 1890). La CP : p. 521.
26. **Intrigue et amour (1784)**, Schiller, Friedrich von. La CP : "la tragedia burguesa de Luisa Miller". Drame de Schiller en cinq actes, dont le nom original était *Louise Miller* (*Luise Millerin* en allemand), et que Schiller changea en *Kabale und Liebe* (*Intrigue et amour*) pour la première représentation, sur la proposition de l'acteur August Wilhelm Iffland. Il y attaque la société civile d'avant 1789. Représentative du drame bourgeois et du *Sturm und Drang*, la pièce met en scène une histoire d'amour tragique entre le noble Ferdinand von Walter et Louise Miller, fille de musicien, incarnant le conflit entre la bourgeoisie et la noblesse à la fin du XVIIIe siècle. La pièce compte parmi les grands drames classiques allemands et fait régulièrement l'objet d'études scolaires. En 1848, Giuseppe Verdi l'adapta en opéra sous le titre *Luisa Miller*, sur un livret de Salvatore Cammarano. La CP : p. 206.
27. **Iphigénie en Tauride (1779-1787)**, Goethe, Johann Wolfgang von. La CP : "*Ifigenia*", "Toas, rey de Táuride, con Orestes y Pilades". Drame de Goethe. Il reprend la légende de la mythologie grecque, inspirée de la tragédie d'Euripide, sur Iphigénie, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, dans sa version heureuse : son père voulut la sacrifier à Artémis afin de fléchir les dieux, qui rejetaient par des vents contraires la flotte grecque à Aulis. Mais Artémis substitua une biche à Iphigénie, qui devint ensuite sa prêtresse en Tauride. Au XVIIIe s., Gluck a également mis en musique *Iphigénie en Tauride* (1779). Les extraits cités de la pièce sont réappropriés par les héros-narrateurs dans un dialogue symbolique où Vera joue le rôle d'Iphigénie et Enrique celui d'Agamemnon, se donnant la réplique. À la page suivante, ce sont les principaux personnages qui sont cités, Thoas, roi de Tauride qui demande à Iphigénie, devenue grande prêtresse, de sacrifier l'un des deux naufragés grecs, Oreste, son frère, ou son ami Pylade, chacun voulant sauver l'autre. Le personnage d'Arkas, toutefois (p. 378), doit être une erreur car il apparaît dans *Iphigénie en Aulide* et non en Tauride. La CP : p. 378, 379.
28. **JARRY, Alfred (1873-1907)**. L'œuvre d'Alfred Jarry, au comique grinçant, met en scène de façon insolite les traits humains les plus grotesques. Il est l'inventeur du terme de « Pataphysique », science qui cherche à théoriser la déconstruction du réel et sa reconstruction dans l'absurde. Jarry est l'un des inspirateurs des surréalistes et du théâtre contemporain. S'identifiant à son personnage d'Ubu et faisant triompher le principe de plaisir sur celui de réalité, Jarry a vécu comme il lui plaisait avec ses trois attributs : la bicyclette, le revolver et l'absinthe. Il leur sacrifiera la respectabilité et le confort et mourra de tuberculose. La CP : p. 468.
29. **Jules César (1599)**, Shakespeare, William. La CP : "*The ides of March are come*" -dije, citando un pasaje del *Julius Caesar*". Le drame historique de Shakespeare, *Julius Caesar*, a été édité pour la première fois en 1623, mais représenté probablement en 1599 ou 1600 au plus tard. Le dramaturge s'est largement inspiré de Plutarque et d'Appien, mais a su donner à Brutus, héros de la pièce bien plus que Jules César, qui disparaît à l'acte III, une stature qui annonce les héros tragiques de la maturité, Hamlet en particulier. Les augures avaient conseillé à César de se méfier des "ides de mars" (le 15 du mois). On devait le couronner roi selon certains, il fut assassiné par les républicains, dont Brutus : "Et toi aussi, mon fils?" Les vers suivants en sont cités : "*The ides of March are come -But not gone... But not gone*". La CP : p. 468.
30. **Malade imaginaire, Le (1673)**, Molière. La CP : "el "*dignus, dignus est intrare - in nostro docto corpore*" en la comedia de Molière". Comédie en trois actes et en prose de Molière, peinture, à travers le personnage d'Argan, de l'hypocondrie. Dans La CP, Enrique dérive ironiquement sur le sens de "mangadera" désignant les nouveaux riches du "Batistato" prérévolutionnaire. La CP : p. 356.
31. **Marchand de Venise, Le (v. 1596)**, Shakespeare, William. [La CP : *El Mercader de Venecia*]. Drame évoqué aussi dans La CP à travers le personnage Shylock (*voir ce nom*). Voir les analyses qu'en donne Rita De Maeseener dans *El festin de Alejo Carpentier...*, op. cit, p. 311.

32. **Mariana Pineda (1925)**, García Lorca, Federico (*voir ce nom*). Pièce de théâtre (*romance popular*). La première fut créée en 1927 par la compagnie de Margarita Xirgu au Teatro Goya de Barcelone. Gnutzmann a rassemblé les éléments historiques de la représentation de 1937, bien que non relatée dans la série des quatre articles de Carpentier « España bajo las bombas » (La Havane, *Carteles*, 1937) : la pièce fut donnée le 4 juillet 1937 pour le II^o Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura, dans le Teatro Principal de Valence, dirigée par Manuel Altolaguirre, avec Carmen Antón dans le rôle de Mariana -et non Margarita Xirgu comme le suggère Vera (La CP, p. 110), et Luis Cernuda dans le rôle de Don Pedro. Cf. Rita Gnutzmann, « *La consagración de la primavera* : Historia y Ficción », *art. cit.*, pp. 169-185, Julio Rodríguez Puértolas, La CP (*éd. cit.*), note 23, p. 111 et Rita De Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier...*, *op. cit.*, pp. 245-46. Mariana Pineda (1804-1831), héroïne de la cause libérale espagnole, fut condamnée au garrot vil par le roi absolutiste Ferdinand VII pour avoir brodé un drapeau. Ce drapeau, qu'elle n'avait même pas brodé elle-même (avec la devise libérale *Igualdad, libertad y ley*), servit en réalité de prétexte à la police. Mariana Pineda militait activement depuis plusieurs années pour la cause libérale, ayant notamment aidé à s'évader de prison son cousin, impliqué dans le soulèvement militaire andalou de 1820 contre le roi. Elle abritait également des clandestins recherchés, et refusa, après son arrestation, de dénoncer ses complices. Elle fut condamnée pour conspiration et insurrection, et érigée en martyr par les libéraux et en symbole populaire de la lutte pour la liberté, jusqu'à l'installation du régime franquiste. La CP : p. 109-112, 118, 143, 312.
33. **Maya (1924)**, Gantillon, Simon de. La CP : "conocían obras tenidas por muy audaces e inmorales por el ama de casa [...] En el Teatro Principal de la Comedia habían visto representar *Maya* de Simon de Gantillon, y hasta *La prisionera* de Bourdet". Spectacle en un prologue, neuf tableaux et un épilogue.

. On retr *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene, avec les ruelles dont la perspective chavire. La pièce de Simon Gantillon fut un des grands succès de la scène française de l'entre-deux-guerres. Créée en 1924 par Gaston Baty, (dont il illustre au mieux les théories théâtrales) avec Marguerite Jamois dans le rôle de Bella, elle tint l'affiche plusieurs années (la 1000^e représentation fut atteinte en 1940). Il en tira un film. Cette pièce eut un grand succès au Mexique en 1930. Ce dramaturge avait écrit une pièce, *Cyclone*, dont le héros était un noir et Gaston Baty, son metteur en scène, produisit *Empereur Jones* (Voir Annexe cinéma), mise en scène que l'on trouva trop "nègre". *Maya*, sur une prostituée, fait froncer les sourcils à la Comtesse dont les filles ont vu ces spectacles. La CP : p. 351.

34. **Misanthrope, Le (1666)** Molière. Comédie en cinq actes et en vers de Molière (1666). L'arabesque Alceste, ne pouvant mettre en accord sa franchise avec le scepticisme souriant de Philinte, le bel esprit d'Oronte, la prudence d'Arsinoé, la coquetterie de Célimène, décide d'aller vivre loin du monde. La CP : p. 520.
35. **MOLIERE (POQUELIN, Jean-Baptiste, dit), (1622-1673)**. Auteur dramatique français. Fils d'un tapissier, il va chez les jésuites au collège de Clermont, puis fait des études de droit, avant de se tourner vers le théâtre. Il crée avec une famille de comédiens, les Béjart, l'Illustre-Théâtre (1643), qui n'a pas de succès. Il dirige alors pendant quinze ans (1643 - 1658) une troupe ambulante qui interprète ses premières comédies, inspirées de la farce italienne (*l'Étourdi*, 1655 ; *le Dépit amoureux*, 1656). À partir de 1659, installé à Paris, protégé de Louis XIV, il donne pour les divertissements de la Cour ou pour le public parisien de nombreuses pièces en vers ou en prose : comédies-ballets, comédies pastorales, comédies héroïques, comédies de caractère. Acteur et directeur de troupe, il crée véritablement la mise en scène et dirige avec précision le jeu des acteurs. Il joue, en tant qu'auteur, sur toute la gamme des effets comiques, de la farce la plus bouffonne jusqu'à la psychologie la plus élaborée. Les pièces où, s'attaquant à un vice de l'esprit ou de la société, il campe des personnages qui forment des types, sont de véritables chefs-d'œuvre. Ses principales comédies sont *les Précieuses ridicules* (1659) ; *l'École des maris, les Fâcheux* (1661) ; *l'École des femmes* (1662) ; *Dom Juan* (Voir Don Juan), *l'Amour médecin* (1665) ; *le Misanthrope, le Médecin malgré lui* (1666) ; *Amphitryon, George Dandin, l'Avare* (1668) ; *le Tartuffe, Monsieur de Pourceaugnac* (1669) ; *le Bourgeois gentilhomme* (1670) ; *les Fourberies de Scapin, la Comtesse d'Escarbagnas* (1671) ; *les Femmes savantes* (1672) ; *le Malade imaginaire* (1673). Molière meurt quelques heures après la quatrième représentation de cette pièce. La CP : p. 356, 378, 643.

36. **MUÑOZ SECA, Pedro (1879- 1936)**. Prolifique dramaturge espagnol, condisciple au Collège de jésuites de Puerto de Santa María de Juan Ramón Jiménez et de Fernando Villalón. La CP: "recordaba yo las astracanadas de ese autor que mucho regocijaban a Jean-Claude por sus desenfrenos tragicómicos, dignos de Alfred Jarry". Son œuvre la plus célèbre est *La venganza de Don Mendo*, Madrid, 1918, joyeuse satire du théâtre romantique et moderniste historique, ainsi que des drames de l'honneur de Calderón. Prisonnier à Barcelone, il fut transféré à Madrid et fusillé sans jugement par des milices de gauche. Cet auteur fut créateur d'un genre, "astracán" ou "astracanada", un comique outrancier, délibéré, quitte à fuir la vraisemblance et la logique langagière, qui fit le bonheur du public comme ici celui de Jean-Claude. La CP : p. 468.
37. ***Oncle Vania (1897)***, Tchekhov, Anton. Œuvre dramatique de Tchekhov. Les scènes de la vie de campagne troublées par les éclats qui opposent l'égoïste professeur Serebriakov à l'oncle Vania créent l'atmosphère propre aux œuvres de Tchekhov, la qualité des vies paisibles et sensibles de personnages aux racines profondes. La sobriété de l'action qu'aucune conclusion ne dramatise, les demi-teintes de l'analyse de caractères (l'oncle Vania, Sonia), le langage dépouillé laissent prévoir l'évolution ultérieure de l'art théâtral de Tchekhov. La CP : p. 471.
38. ***Orestie, L' (vers -463)***, Eschyle. La CP : "tal cortina en final de Orestíada". Trilogie tragique d'Eschyle, qui a pour sujet la légende d'Oreste. Elle est composée d'*Agamemnon*, des *Choéphores* et des *Euménides* (voir ce titre). La CP : p. 128.
39. ***Othello [Othello, the Moor of Venice] (1604)***, Shakespeare, William. La CP : "pasado de los estadios de Rutgers y Columbia a los escenarios de *Othello* y *Emperor Jones*-" ; "en el monólogo cimero de la tragedia shakesperiana: *It is the cause, it is the cause, my soul* [etc.]" ; " ...whiter skin of hers than snow". Personnage principal de la tragédie éponyme (vers 1604) : général maure au service de Venise, il est aimé de son épouse Desdémone, qu'il étouffe dans un accès de jalousie, provoqué par la ruse du traître Iago. L'œuvre a notamment inspiré à Rossini un opéra en trois actes (*Otello*, 1816) et à Verdi un drame lyrique en 4 actes (*Otello*, 1887). Le rôle est également célèbre dans l'interprétation de Paul Robeson (cité p. 256). Les vers cités (monologue d'Othello) sont les suivants : "*It is the cause, it is the cause, my soul; / Let me not name it to you, you chaste stars! / It is the cause. Yet I'll not shed her blood, / Not scar that whiter skin of hers than snow, / And smooth as monumental alabaster. / Yet she must die, else she'll betray more men.*" La CP : p. 256, 259, 270.
40. ***Phèdre (1677)***, Racine, Jean. La CP : "algo semejante a la Sarah Bernhardt de *Fedra*, tal como nos la muestran algunas fotografías de comienzos del siglo." ; "cualquier santera de Regla podría proclamarse 'Hija de Minos y de Pasiphae', como la heroína de Racine". Drame de Racine, tiré de la mythologie grecque et inspiré des tragédies d'Euripide (*Hippolyte couronné*, 428 av. J.-C.) et de Sénèque (Ier s. apr. J.-C.). Épouse de Thésée et fille de Minos et de Pasiphaé, Phèdre est amoureuse de son beau-fils Hippolyte, qui repoussa ses avances. Elle l'accusa alors d'avoir voulu lui faire violence. Hippolyte fut exécuté, et Phèdre se pendit. La passion de Phèdre est dévorante, déchirée entre la conscience de ses fautes et l'incapacité d'en assumer la responsabilité. Dans La CP, Enrique associe les airs pompeux et surjoués de sa tante avec les pauses de Sarah Bernhardt, placée, bien sûr, en tant qu'actrice emblématique de la pièce, dans le rôle de *Phèdre* de Racine, ce qui semble de façon assez évidente un clin d'oeil à *La Recherche* de Proust, lorsque le narrateur va admirer l'actrice (appelée la Berma) dans ce rôle. La CP : p. 344, 398.
41. ***Prisonnière, La (1926)*** [La CP : *La Prisionera*], Bourdet, Édouard. *La Prisonnière*, en 1926, aborde la souffrance d'une femme lesbienne, interprétée par Edwige Feuillère. Le lesbianisme y est montré comme une fatalité, une damnation. La pièce est bien acceptée par le public français ; pendant des années on désignera par "prisonnière" la lesbienne et la coiffure avec nuque rasée des garçons sera appelée "coupe prisonnière" en 1926. Il y eut également, toujours à la suite de ce succès commercial, une version masculine, *Le Prisonnier*, tableau d'une revue d'Albert Willemetz, *Vive la République*. Le succès à l'étranger fut grand. "-¡Caray de espectáculos para señoritas!", c'est l'exclamation amusée de l'invité de la tante d'Enrique en apprenant que les cousines ont vu ces spectacles dont les titres font froncer le sourcil à la Comtesse dont les discussions artistiques à table en font une sorte de Madame Verdurin, non avide de modernité toutefois, mais tournée vers le passé. La CP : p. 351.
42. ***Pygmalion (1913)***, [La CP : *Pygmalión*], Shaw, George Bernard (1856-1950). Il doit s'agir de la pièce de théâtre de George Bernard Shaw (1913), puisque Carpentier parle du "premier acte". Le motif de la pluie, prétexte à cette référence, apparaît dès l'ouverture puisque c'est en tentant d'y échapper que les personnages principaux, le futur "Pygmalion" et phonéticien Henry Higgins et sa disciple, Eliza Doolittle, se rencontrent dans la rue. Cette pièce sera

ensuite adaptée à l'écran en 1938 puis, sous le titre de *My Fair Lady*, en comédie musicale (1956) puis de nouveau à l'écran dans sa version la plus connue en 1964 avec Audrey Hepburn. Il y a une scène où la jeune plébéienne parvient enfin à prononcer correctement, avec l'accent typiquement mondain la fameuse phrase de la leçon de diction : "*The rain in Spain stays mainly in the plain*". S'ensuit la chanson et la danse avec des parapluies. Les didascalies du début de l'ouverture sont les suivantes: "*Covent Garden at 11.15 p.m. Torrents of heavy summer rain. Cab whistles blowing frantically in all directions. Pedestrians running for shelter into the market and under the portico of St. Paul's Church, where there are already several people, among them a lady and her daughter in evening dress. They are all peering out gloomily at the rain, except one man with his back turned to the rest, who seems wholly preoccupied with a notebook in which he is writing busily.*" L'association avec la pluie incessante de Baracoa semble curieuse. Doit-on y voir l'annonce cachée de la rencontre avec le personnage du "Docteur", que Vera considèrera un peu comme son Pygmalion? La CP : p. 623.

43. **RACINE, Jean (1639-1699)**. Poète tragique français. Orphelin, il est recueilli par les religieuses de Port-Royal, où il reçoit une éducation janséniste. Après avoir tenté de concilier ses aspirations littéraires avec la carrière ecclésiastique, il se consacre au théâtre. Il fait jouer *la Thébaïde* (1664), puis *Alexandre le Grand* (1665), mais c'est le succès de la tragédie *Andromaque* (1667) qui assure sa réputation. Il donne ensuite *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie en Aulide* (1674), *Phèdre* (1677, voir ce titre). Nommé historiographe du roi, réconcilié avec les jansénistes, il renonce alors au théâtre. Mais, à la demande de Mme de Maintenon, il écrit encore pour les élèves de Saint-Cyr les tragédies bibliques *Esther* (1689) et *Athalie* (1691, voir ce titre). Le théâtre de Racine peint la passion comme une force fatale, qui détruit celui qui en est possédé. Réalisant l'idéal de la tragédie classique, il présente une action simple, claire, dont les péripéties naissent de la passion même des personnages. Racine a aussi écrit une comédie, *les Plaideurs* (1668), spirituelle critique des mœurs judiciaires. (Académie française.) La CP : p. 234, 398, 492.
44. **SCHILLER, Friedrich von (1759-1805)**. Dramaturge et écrivain allemand. Ses drames historiques (*les Brigands*, 1782 ; *la Conjuraton de Fiesque*, 1783 ; *Don Carlos*, 1787 ; *Wallenstein*, 1798 - 1799 ; *Marie Stuart*, 1800 ; *la Pucelle d'Orléans*, 1801 ; *la Fiancée de Messine*, 1803 ; *Guillaume Tell*, 1804), qui apparaissent comme un compromis entre la tragédie classique et le drame shakespearien. Ses théories dramatiques ont exercé une grande influence, notamment sur les écrivains romantiques français. Il a aussi écrit des poésies lyriques (*l'Hymne à la joie*, 1785 ; *Ballades*, 1798) et une *Histoire de la guerre de Trente Ans* (1791 - 1793). La pièce *Intrigue et amour (Louise Miller)* est évoquée dans La CP (voir ce titre). La CP : p. 205, 206, 209.
45. **Sept contre Thèbes, Les (467 av. J.-C.)**, [La CP : *Los siete contra Tebas*], tragédie d'Eschyle (voir ce nom). Plusieurs personnages sont cités pp. 377-78 de La CP: Étéocle, le Hérault, le Messager, Antigone, Ismène, Polynice. La CP : p. 376, 377, 378.
46. **SHAKESPEARE, William (1564-1616)**. Poète dramatique anglais. On connaît mal sa vie. Fils d'un commerçant ruiné, il se maria à dix-huit ans ; en 1594 il était acteur et actionnaire de la troupe du lord chambellan. Vers 1598, il s'installe au théâtre du Globe et, vers 1613, il se retire à Stratford. Son œuvre, qui comprend des poèmes (*Vénus et Adonis*, 1593) et un recueil de *Sonnets* (1609), est essentiellement dramatique. On peut distinguer dans son théâtre trois périodes : la jeunesse (1590 - 1600), marquée par un enthousiasme très élisabéthain, qui est l'époque des comédies légères et des fresques historiques (*Henri VI*, vers 1590 ; *Richard III* ; *la Mégère apprivoisée*, vers 1594 ; *Roméo et Juliette*, *le Songe d'une nuit d'été*, vers 1595 ; *le Marchand de Venise*, vers 1596 ; *Beaucoup de bruit pour rien*, vers 1598 ; *Jules César*, vers 1599 ; *Comme il vous plaira*, *les Joyeuses Commères de Windsor*, *la Nuit des rois*, vers 1600) ; une période (1600 - 1608) où, sous l'effet des déceptions politiques et personnelles, les tragédies sombres alternent avec quelques comédies (*Hamlet* ; *Othello* ; *Macbeth* ; *le Roi Lear* ; *Antoine et Cléopâtre*, vers 1606 ; *Coriolan*, vers 1607 ; *Timon d'Athènes*, vers 1608) ; à partir de 1608, le retour à l'apaisement avec les pièces romanesques (*Cymbeline*, vers 1609 ; *Conte d'hiver*, vers 1610 ; *la Tempête*, vers 1611). Écrit pour un public composé d'hommes du peuple et d'aristocrates, ce théâtre étonne par la variété et la vigueur du style, par le foisonnement des personnages et leur diversité sociale et psychologique, par la maîtrise de la construction dramatique. Œuvres citées ou évoquées dans CP : *Timon d'Athènes*, *La tempête*, *Jules César*, *Le Marchand de Venise* (voir ces noms). La CP : p. 182, 203, 226, 238, 452, 468.
47. **Shylock**. Personnage du *Marchand de Venise* (voir ce titre) de Shakespeare. La CP : "[...] del *Capital*, donde evocaba Marx el feroz apremio de Shylock". Ce personnage de juif usurier reflète l'antisémitisme de l'époque élisabéthaine. Mais Shakespeare, qui en fait un

personnage méchant et grotesque, l'humanise et lui prête des accents émouvants, lorsqu'il crie sa ressemblance avec ceux qui le rejettent. Personnage complexe, Shylock est à la fois désespéré que sa fille Jessica se soit enfuie avec un chrétien et outré qu'elle lui ait volé son argent. Il cherche à se venger et quand la loi se retourne contre lui, il se révolte et révèle au public des traits de cruauté et d'amertume. La dualité du personnage a conduit à deux interprétations, celle, traditionnelle, qui fait de lui un être vil, un usurier avare et méchant, et celle du romantisme qui y voit un être maudit, que sa souffrance pousse à bout. Enrique cite une réplique de Shylock tirée du Capital de Marx: "*Carne es lo que exijo / pues así dice el papel.*" (La CP, p. 451). La CP : p. 451.

48. **Soldat Schweik, Le (1921-23)**, Hašek, Jaroslav. Le vrai titre est *Les aventures du bon soldat Švejk pendant la Guerre Mondiale* (cf. note Rodriguez Puértolas, p. 468) La CP : p. 468.
49. **SOPHOCLE (vers 495-406 av. J.-C.)** [La CP : Sófocles]. Poète tragique grec. Il ne reste de lui que sept tragédies (*Ajax, Antigone, Œdipe roi, Électre, les Trachiniennes, Philoctète, Œdipe à Colone*) et un fragment d'un drame satyrique (*les Limiers*). Il renouvela la forme de la tragédie : il ajouta un troisième acteur et porta de douze à quinze le nombre des choreutes. Il substitua à la trilogie liée (trois épisodes du même mythe) la trilogie libre (chaque drame est autonome). Il modifia le sens du tragique, en faisant de l'évolution du héros et de son caractère une part essentielle de la manifestation du destin et de la volonté des dieux. La CP : p. 225.
50. **STRINDBERG, August (1849-1912)**, écrivain suédois. La CP : "la irrupción de los inesperados vikingos Ibsen y Strindberg en cien escenarios que nada habían esperado". Après une enfance difficile, qu'il décrit dans *le Fils de la servante*, il publie le premier roman naturaliste suédois (*la Chambre rouge*, 1879). Une vie amoureuse et conjugale mouvementée accentue son déséquilibre nerveux et nourrit ses nouvelles (*Mariés*), ses récits autobiographiques (*Plaidoyer d'un fou, Inferno*), son théâtre (*Père*, 1887 ; *Mademoiselle Julie*, 1888). Auteur de pièces historiques (*Eric XIV, Christine*) et naturalistes (*la Danse de mort*, 1901), introducteur du symbolisme en Suède (*le Songe*), Strindberg évolue vers le mysticisme et crée le Théâtre-Intime, où il fait jouer les « Kammarspel » (*la Sonate des spectres, le Pélican*). Son œuvre a fortement influencé l'expressionnisme allemand. La CP : p. 521.
51. **Tartuffe, Le (1669)**, comédie en cinq actes de Molière (*voir ce nom*). La CP : "Elmira, Dorina y el Hipócrita". *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, Orgon bourgeois dévot, est tombé sous la coupe de Tartuffe, un hypocrite et faux dévot, ainsi que sa mère, vieille bigote, malgré les conseils ironique de Dorine, la servante. Tartuffe réussit à le manipuler en singeant la dévotion et à obtenir la main de la fille de son bienfaiteur, déjà fiancée, et tente en même temps de séduire Elmire, l'épouse plus jeune que son mari qui! lui montre la contradiction entre ses désirs charnels et son amour du ciel ("Il est avec le ciel des accommodements...", explique le cynique faux dévot). Démasqué grâce à un piège tendu par Elmire afin de convaincre son mari de l'hypocrisie de Tartuffe, il veut ensuite chasser Orgon de chez lui grâce à une donation inconsidérée que celui-ci lui a faite de ses biens. En se servant de papiers compromettants qu'Orgon lui a remis, il va le dénoncer au Roi. Mais le Roi, "Prince ennemi de la fraude", pardonne (rôle de deus ex machina) à Orgon qui l'avait jadis bien servi et c'est Tartuffe qui est arrêté. La pièce fit scandale et fut interdite à cause de la Cabale des Dévots, les intégristes du temps. Les jansénistes crurent que c'était une satire des jésuites et inversement alors que Molière dénonçait les "intégristes" et hypocrites religieux de tout poil. Les vers suivants sont cités (traduits en espagnol), par association avec Pétain: "*Vivimos bajo un Príncipe enemigo del fraude / que con su gran alma de discernimiento provista / sobre cada cosa pone la rectitud de su mirar*" ; "decididamente el teatro de Molière funcionaba bajo todas las latitudes- con un Tartufo especialmente aplaudido en la antológica escena de Orgón oculto debajo de la mesa": c'est une image pour exprimer l'illusion des fascistes français qui pensent sauver la culture de l'Occident en collaborant avec les nazis. La CP : p. 378, 379.
52. **TCHEKHOV, Anton Pavlovitch (1860-1904)**, dramaturge et écrivain russe. La CP : "los rusos Tolstoi, Dostoyewsky, Chejov". Auteur de contes et de nouvelles (*la Salle n° 6, la Dame au petit chien*), il a peint dans son théâtre l'enlisement de la vie dans les conventions de la société provinciale ou dans les vocations illusoire (*la Mouette*, 1896 ; *Oncle Vania*, 1897 ; *les Trois Sœurs*, 1901 ; *la Cerisaie*, 1904). La CP : p. 521.
53. **Teatro Universitario (La Havane)**. Troupe de théâtre de l'Université de La Havane, qui présenta devant le public *Antigone* de Sophocle, le 20 mai 1941, selon J. Rodríguez Puértolas (note à son éd. de La CP). Dans La CP, Carpentier place leur représentation dans le Patio de l'Université de La Havane, à une date chronologiquement semblable, mais change de pièce. Il ne s'en éloigne que très peu néanmoins puisqu'il choisit *Les Sept contre Thèbes*, d'Eschyle,

sur la même légende. La CP : p. 376.

54. **Tempête, La (1611)**, Shakespeare, William. La CP : “un viento del cual Shakespeare ya tenia noticias”, “ Próspero y Calibán”, “[...] noche de las Bermudas, cuyos ciclones solían zarandear a Prósperos y Calibanes”. Pièce de Shakespeare (auteur non cité dans La CP), située dans une île des Bermudes. Le magicien Prospero enchaîne Caliban, le 'cannibale' qu'il redoute de voir autour de sa fille Miranda : c'est en fait le couple colonisateur/colonisé. La pièce est évoquée à travers ses personnages (Prosper et Caliban) ou sa thématique (les cyclones, p.182, 536), mais aussi comme vision politique future : "Tal parece que, por haber paseado a Próspero y Calibán en las cercanas Bermudas, hubiese vislumbrado la futura historia de este país." (p. 451). Caliban est un anagramme de cannibale, vision noire de l'indigène, qui fomenta un complot contre Prospero. Ernesto Renan, en 1878 publia un drame, *Caliban*, suite de *La Tempête*, où le complot réussit : à travers lui, c'est le peuple soulevé de la Commune qu'attaque le penseur bourgeois. À l'opposé, l'essai de Fernandez Retamar, *Calibán, Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (La Habana, 1971), réhabilite l'indigène et en fait l'emblème d'une culture cubaine, certes, "cannibale" puisqu'elle se nourrit de nombreuses autres, mais nouvelle et originale par là même. La CP : p. 182 , 451, 536-37.
55. **Timon d'Athènes (1607, 1608?)**, [La CP : *Timón de Atenas*], Shakespeare, William. Pièce inclassable, apparemment inachevée. Inspirée de la *Vie d'Alcibiade* de Plutarque et d'un dialogue de Lucien, *Timon, le misanthrope*. Dans La CP, c'est une citation fameuse du *Timon d'Athènes* qu'Enrique tire en réalité du *Capital* de Marx: “*Gold yellow, glittering, precious gold / Thus much of this, will make black, white, foul, fair; / Wrong, wright; base, noble; old, young; coward, valiant...*” (La CP, p. 226). La CP : p. 220, 226, 451-452.
56. **Trois sœurs, Les (1901)**, Tchekhov, Anton. Œuvre dramatique de la même veine que *Oncle Vania* (voir ce titre), mais plus pessimiste: tout espoir de briser l'oppression de la réalité quotidienne est à jamais perdu. La CP : p. 471.
57. **Ubu Roi (1896)**, Jarry, Alfred. Pièce considérée comme annonciatrice du mouvement surréaliste et du théâtre de l'absurde. Jarry y mêle provocation, absurde, farce, parodie et humour gras. La première d'*Ubu roi* eut lieu le 10 décembre 1896, et fut un événement comparable à la bataille d'*Hernani*. En fait, le texte, écrit dès le lycée, était rédigé vers 1888 et Jarry ne cessera de lui donner des suites : *Paralipomènes d'Ubu* (1896) ; *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx* (1897) ; *Ubu enchaîné* (1899, publié en 1900) ; *Almanach illustré du Père Ubu* (1901.) L'argument de départ : Père Ubu a ces titres , «capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne, et ancien roi d'Aragon», mais la Mère Ubu essaye de le convaincre de conspirer pour renverser le roi Venceslas, ce qui lui permettrait, entre autres avantages, de «manger fort souvent de l'andouille» et de se «procurer un parapluie»... Son exclamation « Merdre! » est devenue proverbiale. La CP : p. 468.
58. **VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1866-1936)**, écrivain et dramaturge espagnol. La CP : “un esperpento de Valle-Inclán”. Après des récits (*Sonates*) et des comédies (*le Marquis de Bradomín*) de facture moderniste, il évolua vers un art satirique et expressionniste avec ses *Comédies barbares* (1907 - 1922) et ses *esperpentos*, courtes farces en prose qui mettent en scène des personnages affligés de difformités physiques et morales. Assimilé à l'effet produit par des miroirs concaves déformants, ce style littéraire satirique de l'*esperpento* joue de la caricature grotesque, de la parodie, pour rendre compte de la dégénérescence d'une société (l'Espagne soumise à la dictature du général Primo de Rivera). Son *Tirano Banderas* (1926), sur un dictateur latino-américain, reste un des romans pionniers du genre. Dans La CP, la ville de Weimar et ses habitants, lâchement indifférents à la barbarie qui se trame à leur porte, à Buchenwald, sont comparés à un *esperpento* de Valle-Inclán. La CP : p. 211, 244, 466.
59. **Venganza de Don Mendo, La (1918)**, Muñoz Seca, Pedro. La CP : "desenlaces, como el de *La venganza de Don Mendo*, solían amontonar cadáveres en los escenarios...". Voir le nom du dramaturge. La CP : p. 468.
60. **Vida es sueño, La (vers 1635)**, Calderón de la Barca, Pedro. La CP : "Segismundo, Basilio y Clotaldo". Drame parfois simplement évoqué dans La CP à travers les personnages de Sigismond [Segismundo]. Réflexion philosophique et concrète sur l'illusion et la réalité, le jeu et le songe, la prédestination et le libre arbitre. Le roi astrologue Basile de Pologne, pour prévenir les malheurs que l'horoscope prédit au pays si son fils Sigismond, dont la mère meurt dans l'accouchement, vient à régner, l'enferme dès sa naissance, enchaîné, dans une tour, sous la surveillance de Clothald. Puis, bourrelé de remords, plus tard, pour régler le

problème de sa succession que briguent Estrella sa nièce et Astolphe, prince russe, le roi annonce à sa cour l'expérience qu'il va tenter : son fils, drogué sera amené au palais et sera restauré dans tous ses privilèges et, selon son comportement, sera le prince héritier ou retournera dans sa tour, endormi à nouveau. L'expérience est désastreuse, élevé en sauvage, Sigismond se comporte comme tel et le roi, voyant justifiés les présages de l'horoscope, le ramène, drogué, à sa condition première de prisonnier. Sigismond croit avoir rêvé la scène du palais et conclut que toute la vie est songe, mensonge. Cependant, une révolution populaire tire le prince de là, chasse le roi, et Sigismond, au moment de punir son père, se soumet à lui, déjouant par son libre arbitre les funestes prédictions et toute la prédisposition paternelle à son égard. Il renonce aussi à l'amour de Rosaura, -d'abord déguisée en homme pour se venger d'Astolphe qui l'avait abusée, qui répare en l'épousant. Le valet, le "gracioso", Clairon, est le seul mort de la pièce : fuyant le combat pour se sauver, il est rattrapé par une balle perdue... La CP : p. 375, 378.

61. **Vie de Galilée, La [Leben des Galilei], (1938)**, Brecht, Bertolt (*voir ce nom*). La CP : "se operaba en ellos una transformación interior semejante a la sufrida por el Pontífice del *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht...". Biographie théâtrale de Galileo Galilei mais les décors, le changement de scène étaient si lourds et sa durée si longue qu'elle ne fut presque jamais jouée avant les années 2000. C'était néanmoins une œuvre que Brecht ne cessé de retravailler jusqu'en 1955. À travers la vie de Galilée, Brecht raconte le combat entre la science et le pouvoir. En défendant le système héliocentrique de Copernic et sa propre théorie sur la chute des corps, Galilée s'attire les foudres des autorités religieuses et d'une partie de la communauté scientifique. Il finit par devoir se rétracter publiquement, pour rester en conformité avec la doctrine officielle de l'Église. C'est le combat de la vérité contre l'obscurantisme. Brecht lui-même avait subi une situation historiquement comparable, l'Allemagne nazie - qu'il fuit dès 1933, puis son aventure américaine, enfin l'inconfort intellectuel en R. D. A, qui l'obligea encore à partir. La CP : p. 704.
62. **Volpone (1606)**, Johnson, Ben. La CP : "durmiendo [Jean-Louis Barrault] sus nochas de penuria en la cama escénica (bastidor de tablas) de *Volpone*". Comédie en cinq actes et en vers. Un riche marchand vénitien feint d'être moribond pour se faire couvrir de cadeaux par de faux amis qui ne s'intéressent qu'à son héritage. J. Romains et S. Zweig ont donné en 1928 une libre adaptation de cette œuvre (*Volpone*), mise en scène par Charles Dullin (*voir ce nom*), portée à l'écran par Maurice Tourneur en 1940. Enrique a raconté à Vera que Barrault, fauché, dormait à même le décor de *Volpone* monté par Dullin. La CP : p. 514.
63. **XIRGU, Margarita (1888- 1969)**. Comédienne espagnole, créatrice de la pièce *Mariana Pineda* (*voir ce titre*) de Lorca en 1927. La CP : p. 110.
64. **Yorick**. Personnage de *Hamlet*, de Shakespeare (*voir ce titre*). La CP: "Si Hamlet se hubiese llamado Fortimbrás, jamás habría existido Hamlet, porque quienes hacen la Historia no tienen el tiempo de meditar sobre la calavera de Yorick". C'est en trouvant le crâne de cet ancien bouffon du roi son père qu'Hamlet médite sur l'être et le néant et entraînera sa fameuse phrase : " *To be or not to be: that is the question.*" (Acte III, sc. 1). La CP : p. 244.

II.5.2.2. Table triée par ordre de première apparition dans La CP (Théâtre)

32. **Mariana Pineda (1925)**, García Lorca, Federico. La CP : p. 109-112, 118, 143, 312.
63. **XIRGU, Margarita (1888- 1969)**. La CP : p. 110.
17. **Euménides, Les (-458)**, Eschyle. La CP : "con cara de euménide", p. 126.
22. **GUERRERO TORIJA, María (1867-1928)**. La CP : "se le subía al diapasón altisonante de Doña María Guerrero magnificando un gran final de acto", p. 126.
12. **Clytemnestre**. La CP : « Y era Clitemnestra quien ahora me aullaba en la cara », p. 127.
38. **Orestie, L' (vers -463)**, Eschyle. La CP : "tal cortina en final de Orestiada", p. 128.
46. **SHAKESPEARE, William (1564-1616)**, La CP : p. 182, 203, 226, 238, 452, 468.
54. **Tempête, La (1611)**, Shakespeare, William. La CP : "un viento del cual Shakespeare ya tenia noticias", " Próspero y Calibán", "[...] noche de las Bermudas, cuyos ciclones solían

zarandear a Prósperos y Calibanes”, p. 182 , 451, 536-37.

20. **GARCÍA LORCA, Federico (1898-1936)**, La CP : p. 197, 199, 323, 391, 424, 428, 612, 678.
44. **SCHILLER, Friedrich von (1759-1805)**, La CP : p. 205, 206, 209.
21. **GETHE, Johann Wolfgang von (1749-1832)**, La CP : p. 205, 206, 207, 209, 238, 378, 379, 382, 492, 719, 743.
26. **Intrigue et amour (1784)**, Schiller, Friedrich von. La CP : “la tragedia burguesa de Luisa Miller”, p. 206.
58. **VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1866-1936)**. La CP : “un esperpento de Valle-Inclán”, p. 211, 244, 466.
55. **Timon d'Athènes (1607, 1608?)**, [La CP : *Timón de Atenas*], Shakespeare, William. La CP : p. 220, 226, 451-452.
31. **Marchand de Venise, Le (v. 1596)**, [La CP : *El Mercader de Venecia*], Shakespeare, William. La CP : p. 225, 451, 733.
2. **Antigone (vers 442 av. J.-C.)**, Sophocle. La CP : “la *Antígona* de Sófocles”, p. 225.
49. **SOPHOCLE (vers 495-406 av. J.-C.)** [La CP : Sófocles]. La CP : p. 225.
43. **RACINE, Jean (1639-1699)**, La CP : p. 234, 398, 492.
23. **Hamlet (entre 1598 et 1601)**, Shakespeare, William. La CP : “That's the question!" ; Si Hamlet se hubiese llamado Fortimbrás, jamás habría existido Hamlet, porque quienes hacen la Historia no tienen el tiempo de meditar sobre la calavera de Yorick" ;" *The rest shall keep as they are*”, “Hamlet fue, desde el primer momento, el Hamlet que conocemos y tontos eran los intentos, hechos recientemente, de mostrarnos un Hamlet vestido de smoking, en un Castillo de Elsinor semejante al palacio de Randolph Hearst, con un Polonio parecido al Doctor Schweitzer y una Ofelia que tuviese la turbulenta movilidad de Ginger Rogers”, p. 243-44, 452, 499.
64. **Yorick**. La CP : “Si Hamlet se hubiese llamado Fortimbrás, jamás habría existido Hamlet, porque quienes hacen la Historia no tienen el tiempo de meditar sobre la calavera de Yorick", p. 244.
39. **Othello [Othello, the Moor of Venice] (1604)**, Shakespeare, William. La CP : “pasado de los estadios de Rutgers y Columbia a los escenarios de *Othello* y *Emperor Jones*” ; “en el monólogo cimero de la tragedia shakesperiana: *It is the cause, it is the cause, my soul* [etc.]” ; " *...whiter skin of hers than snow*", p. 256, 259, 270.
10. **Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra, El (vers 1630)**, Tirso de Molina (attribué à). La CP : “con la puntualidad, también inexorable, del *Convidado de Piedra*, invención española...” , “convidados de plata”, p. 279, 354, 711.
4. **ARTAUD, Antonin (1896-1948)**, La CP : p. 315.
3. **ARISTOPHANE (v. 455-v. 386 av. J.-C.)**, [La CP : Aristófanes], La CP : p. 329.
1. **Alcalde de Zalamea (vers 1636)**, Calderón de la Barca, Pedro. La CP : p. 332.
7. **BERNHARDT, Sarah (Rosine, dite), (1844-1923)**. La CP : “algo semejante a la Sarah Bernhardt de *Fedra*, tal como nos la muestran algunas fotografías de comienzos del siglo” ; “Mira: no te me pongas en melodrama que, para Sarah Bernhardt ya tengo bastante con mi tía”, p. 344, 599.
40. **Phèdre (1677)**, Racine, Jean. La CP : “algo semejante a la Sarah Bernhardt de *Fedra*, tal como nos la muestran algunas fotografías de comienzos del siglo.” ; “cualquier santera de Regla podría proclamarse 'Hija de Minos y de Pasiphae', como la heroína de Racine””, p. 344, 398.
18. **EURIPIDE (480-406 av. J.-C.)**, La CP : p. 351.
33. **Maya (1924)**, Gantillon, Simon de. La CP : “conocían obras tenidas por muy audaces e inmorales por el ama de casa [...] En el Teatro Principal de la Comedia habían visto representar *Maya* de Simon de Gantillon, y hasta *La prisionera* de Bourdet”, p. 351.
19. **GANTILLON, Simon de (1887-1961)**, La CP : p. 351.
41. **Prisonnière, La (1926)** [La CP : *La Prisionera*], Bourdet, Édouard. La CP : p. 351.
8. **BOURDET, Édouard (1887-1945)**, La CP : p. 351.
30. **Malade imaginaire, Le (1673)**, Molière. La CP : “el *"dignus, dignus est intrare - in nostro docto*

- corpore*" en la comedia de Molière", p. 356.
45. *Sept contre Thèbes, Les* (467 av. J.-C.) [La CP : *Los siete contra Tebas*], Eschyle. La CP : p. 376, 377, 378.
53. *Teatro Universitario (La Havane)*. La CP : p. 376.
16. ESCHYLE (v. 525-456 av. JC) [La CP : Esquilo]. La CP : p. 377, 379, 382.
27. *Iphigénie en Tauride* (1779-1787), Goethe, Johann Wolfgang von. La CP : "*Ifigenia*", "Toas, rey de Táuride, con Orestes y Píladés", p. 378, 379.
60. *Vida es sueño, La* (vers 1635), Calderón de la Barca, Pedro. La CP : "Segismundo, Basilio y Clotaldo", p. 375, 378.
35. MOLIERE (POQUELIN, Jean-Baptiste, dit), (1622-1673), La CP : p. 356, 378, 643.
51. *Tartuffe, Le* (1669), Molière. La CP : "Elmira, Dorina y el Hipócrita", p. 378, 379.
11. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681). La CP : p. 379, 521.
24. *Hécube*, Eurípide. La CP : p. 381.
47. *Shylock*. La CP : "[...] del *Capital*, donde evocaba Marx el feroz apremio de Shylock", p. 451.
14. COURTELINE, Georges (Georges MOINAUX, dit) (1858-1929). La CP : "¡Sargento Batista! ¡Me sonaba a sainete militar de Courteline, a esperpento de Valle-Inclán!", p. 466.
59. *Venganza de Don Mendo, La* (1918), Muñoz Seca, Pedro. La CP : "desenlaces, como el de *La venganza de Don Mendo*, solían amontonar cadáveres en los escenarios...", p. 468.
29. *Jules César* (1599), Shakespeare, William. La CP : "*The ides of March are come*" -dije, citando un pasaje del *Julius Caesar*", p. 468.
36. MUÑOZ SECA, Pedro (1879-1936). La CP : "recordaba yo las astracanadas de ese autor que mucho regocijaban a Jean-Claude por sus desenfrenos tragicómicos, dignos de Alfred Jarry", p. 468.
28. JARRY, Alfred (1873-1907), La CP : p. 468.
48. *Soldat Schweik, Le* (1921-23), Hašek, Jaroslav. La CP : p. 468.
57. *Ubu Roi* (1896), Jarry, Alfred. La CP : p. 468.
37. *Oncle Vania* (1897), Tchekhov, Anton. La CP : p. 471.
56. *Trois sœurs, Les* (1901), Tchekhov, Anton. La CP : p. 471.
5. *Athalie* (1691), Racine, Jean. La CP : "con deleitoso olvido de lo que Racine hubiese llamado "el irreparable ultraje de los años"", p. 492.
6. BARRAULT, Jean-Louis (1910-1994). La CP : "Famoso ahora, Jean-Louis podría, por lo menos, dirigirme hacia un empresario, un organizador de espectáculos ", p. 514.
15. DULLIN, Charles (1885-1949). La CP : p. 514.
62. *Volpone* (1606), Johnson, Ben. La CP : "durmiendo [Jean-Louis Barrault] sus noches de penuria en la cama escénica (bastidor de tablas) de *Volpone*", p. 514.
34. *Misanthrope, Le* (1666), Molière. La CP : p. 520.
52. TCHEKHOV, Anton Pavlovitch (1860-1904). La CP : "los rusos Tolstoi, Dostoyewsky, Chejov", p. 521.
25. IBSEN, Henrik (1828-1906). La CP : "la irrupción de los inesperados vikingos Ibsen y Strindberg en cien escenarios que nada habían esperado", p. 521.
50. STRINDBERG, August (1849-1912). La CP : "la irrupción de los inesperados vikingos Ibsen y Strindberg en cien escenarios que nada habían esperado", p. 521.
9. BRECHT, Bertolt (1898-1956). La CP : « me parecía cosa debida a algo como un *distanciamiento* brechtiano, "*Galileo Galilei* de Bertolt Brecht", p. 556, 704.
42. *Pygmalion* (1913), [La CP : *Pygmalión*], Shaw, George Bernard (1856-1950). La CP : p. 623.
13. CORNEILLE, Pierre (1606-1684). La CP : "una notable tesis sobre *Las fuentes hispánicas de Corneille*", p. 236, 680.
61. *Vie de Galilée, La* [*Leben des Galilei*] (1938), Brecht, Bertolt. La CP : "se operaba en ellos una

transformación interior semejante a la sufrida por el Pontífice del *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht...", p. 704.