

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

U.F.R.de Philosophie (10)

Parcours histoire de la philosophie

Niveau M2

Alejo Carpentier et la pensée magique

Marine Guirao

Sous la direction de Monsieur Éric Marquer

Année scolaire 2016/2017

Sommaire

<u>Introduction : la pensée magique dans <i>El Siglo de las Luces</i></u>	p3
<u>Partie 1 : Le réel merveilleux</u>	
Chapitre 1 : Prologue à <i>El Reino de este Mundo</i>	p11
Chapitre 2 : Le réel merveilleux dans <i>El Siglo de las Luces</i>	p11
	p19
<u>Partie 2 : Le Baroque</u>	
Chapitre 3 : Eugenio d'Ors, <i>Du Baroque</i>	p35
Chapitre 4 : Carpentier et l'esthétique baroque	p35
	p44
<u>Partie 3 : Les enjeux épistémologiques de la pensée magique</u>	
Chapitre 5 : Repartir du particulier et du concret	p56
Chapitre 6 : S'inspirer de la nature pour agir avec elle	p56
Chapitre 7 : Les mythes comme traduction d'une sensibilité commune	p66
	p74
<u>Partie 4 : Les enjeux politiques de la pensée magique</u>	
Chapitre 8 : Recouvrer le pouvoir en nous-même	p83
Chapitre 9 : Abolir toute domination transcendante	p83
	p97
<u>Conclusion : La pensée magique au-delà du Siècle des Lumières</u>	p111
<u>Bibliographie</u>	
	p115

Introduction : la pensée magique dans *El Siglo de las Luces*

La découverte du « Nouveau Monde », nouveau car inconnu, est un choc à la fois pour les populations autochtones et européennes. Cet événement constitue la confrontation inouïe de deux visions du monde, de différentes organisations sociales, de croyances irréconciliables. C'est la rencontre de la transcendance et de l'immanence, de la raison et de la sensibilité, du monothéisme et du paganisme, d'une attitude dominatrice de la maîtrise de la nature et d'un regard étonné sur celle-ci, du citoyen et de l'être humain. De par sa brutale colonisation, l'Amérique du Sud est l'expression même de cette dualité de l'homme, coincé entre le concret et l'abstrait, le singulier et l'universel, le mouvant et l'immuable, la supériorité divine et l'instinct animal, l'infiniment grand et l'infiniment petit, l'émerveillement et la maîtrise. A cette rencontre s'ajoute celle de l'Afrique, emmenée de force par les occidentaux de l'autre côté de l'Atlantique par la traite des esclaves noirs. C'est donc à un métissage culturel entre l'Europe, les Amériques et l'Afrique que nous avons affaire. Les trois cultures entretiennent des liens ambigus et non exclusifs. Leurs délimitations n'a rien de permanent, elles semblent perméables les unes les autres. Elles s'incluent et se confrontent. Les deux dernières se dissimulent pour mieux ressurgir, la première cherche à imposer sa domination.

En s'exportant dans les colonies françaises des Amériques, la Révolution semble perdurer la domination occidentale. Les belles idées des Lumières travestissent les idées colonisatrices de domination. La guillotine remplace la croix sur le pont des bateaux. La même attitude supérieure surgit sous de nouvelles apparences. Il s'agit pour les deux d'appliquer aux sociétés outre-mer des catégories qui ne lui correspondent pas. Cette tentative se heurte pourtant à d'autres structures de vie en communauté et de pensée qu'elle cherche à annihiler. Ces pensées semblent rejetées sous les vocables de croyances mystiques et de pratiques magiques, souvent de manière péjorative, les confondant toutes sous le terme de superstition. Peut-être par provocation, nous choisissons de regrouper ces pensées rebelles comme l'ont fait leurs détracteurs sous l'appellation de pensée

magique.

Il nous semble donc intéressant pour étudier ce problème historique et philosophique d'avoir recours à une œuvre littéraire, une fiction historique qui met en scène cette rencontre à la fois productive et destructrice de cultures opposées : *El Siglo de las Luces* d'Alejo Carpentier.

Quelques éléments biographiques utiles pour introduire l'œuvre de Carpentier¹

Cet auteur nous semble un choix idéal pour parler de métissage culturel. Alejo Carpentier naît en 1904 d'une mère russe et d'un père français. Il passe toute son enfance, de ses 2 à ses 17 ans, en Europe et devient journaliste et musicologue en rentrant à Cuba. Suite à sa signature en 1927 du «Manifesto Minorista » contre le dictateur Machado, il est accusé de communisme et incarcéré. Il parvient, avec l'aide de Robert Desnos, à s'exiler à Paris entre 1928 et 1939, période durant laquelle il fréquente les impressionnistes du Montparnasse. Durant ces années de fort engagement politique, notre auteur reste très proche du mouvement afro-cubain : ses poèmes « Liturgia » et « Canción » sont publiés dans des anthologies notables de poésie noire, il écrit une *Pasión negra*, qui sera jouée à Paris, et rédige son premier roman, *Ecué-Yamba-O*, sur les pratiques magiques des Noirs de Cuba. C'est en effet en Europe que fleurit son sentiment d'appartenance à la culture métisse cubaine : *Mientras más vivo en Europa -más cubano me sentiré*, déclare-t-il au journal cubain *El País*².

Carpentier revient d'Europe en 1939 suite à la chute du régime de Machado. Le gouvernement national de Batista, qui lui succède, appuyé par les communistes, pose très vite des problèmes de ségrégation raciale. Notre auteur fréquente le peintre Wilfredo Lam, qui lui aussi rentre d'Europe. Leur objectif commun est d'élaborer une esthétique proprement sud-américaine. Tous deux décident de prendre leurs distances avec l'art engagé de cette époque, pour

1 Nous tirons ces éléments biographiques de la très bonne introduction à Alejo Carpentier de A. García Carranza, dans *Cuba : Un Siglo de literatura (1902-2002)*, (coors) Anke Birkemaier y Roberto González Echevarría, coll. Literature, éd Colibrí, 2004

2 Cité dans *Cuba : Un Siglo de literatura (1902-2002)*, p 65

s'intéresser à une nouvelle esthétique, plus proche du merveilleux, mais à leurs yeux plus révolutionnaire. C'est ainsi que naît le *real maravilloso*, s'érigeant à la fois contre le surréalisme européen et contre le réalisme social cubain, manifestant la volonté d'une révolution spirituelle avant que d'être politique.

Ce n'est qu'après le succès de la révolution castriste en 1959 qu'il revient définitivement à Cuba, suite à une autre période de voyages dans les Antilles, notamment Haïti en 1943, qui lui inspire son manifeste du réel merveilleux, puis d'exil au Venezuela. C'est à cette époque du triomphe de la révolution cubaine qu'il publie *El Siglo de las Luces* (1962), dont l'intrigue se déroule dans la période révolutionnaire française. Nous ne ferons pas de parallèle entre ces deux révolutions en ce que Carpentier n'encourage à aucun moment ce rapprochement. Il est en effet proche du régime, et sera nommé directeur des Éditions Nationales, puis vice-président du Conseil National de la Culture.

Son œuvre littéraire semble embrasser un double regard, celui de l'Europe sur l'Amérique, celui de l'Amérique sur l'Europe. L'expression la plus probante de cette rencontre entre le Nouveau Monde et l'Ancien Monde est développée dans *El Siglo de las Luces*. Dans cette épopée révolutionnaire sur les mers des Caraïbes, deux sagesses interagissent : une philosophie révolutionnaire, imprégnée des idéaux des Lumières, une philosophie concrète, proche de la pensée magique. C'est donc dans une légitimité réciproque que nous nous permettons, d'un point de vue philosophique, de choisir comme objet d'étude une œuvre littéraire d'Alejo Carpentier. Cet auteur nous semble accorder une place immense dans *El Siglo de las Luces*, à l'étude de la pensée magique et à l'expression de ses rapports avec la pensée occidentale. En cela, nous lui reconnaissons d'importantes réflexions philosophiques sur les notions d'étonnement et d'émerveillement, sur les pratiques rituelles et les mythes, sur les difficultés que le langage rencontre à les exprimer, sur le pouvoir de chacun et la domination de certains sur d'autres, ou encore sur le baroque comme esprit, comme vision particulière du monde.

El Siglo de las Luces (1962) est un très beau roman qui évoque l'influence qu'eurent les événements de la Révolution Française de 1789 dans les Caraïbes, dans ces îles qui se dirigeaient vers leur émancipation et vers une égalité entre les hommes. L'enjeu est ici l'application des idées révolutionnaires qui se veulent universelles à ces sociétés outre-Atlantique, encore dominées par l'esclavage et la religion, qui représentent les vestiges des structures archaïques de la colonisation. Dans ces structures archaïques subsistent et resurgissent constamment des cultures antérieures à la domination européenne, qui participent à la mixité de la culture caraïbe. Les croyances et pratiques vaudoues, auxquelles s'intéresse notre auteur tout au long de sa vie, sont en effet le fruit d'un mélange de mythes ancestraux amérindiens et africains. C'est ce métissage qui fait naître l'afro-cubanisme, duquel se revendique Carpentier.

L'intrigue commence à Cuba, dans la maison familiale de Sofia, Esteban et Carlos, orphelins livrés à eux mêmes, frais héritiers d'une gigantesque propriété et d'un fond de commerce. Alors qu'ils se replient dans un monde imaginaire de jeux de rôles, de déguisements, de fascination pour l'Europe, la vie des adolescents bascule lorsque qu'un étranger, ancien marchand marseillais, franc-maçon sur l'île d'Haïti, vient frapper à leur porte un soir de tempête. Victor Hugues apparaît alors comme l'incarnation de l'Europe, qui fait dans leur quotidien une entrée fracassante. Ce qu'il porte avec lui, c'est l'espoir révolutionnaire. Il se présente, de par son âge et sa provenance comme un guide pour les enfants. Le français est accompagné d'un médecin vaudou rencontré à Haïti, Ogé, qui occupe une place importante dans l'économie du roman, avant de disparaître lors d'une révolte à Saint Domingue. Esteban les suit à Paris, ville fantasmée par les enfants qui rêvent de voyager sur l'autre continent, ville qui ne se révèle pas à la hauteur de ses attentes. Cherchant à se trouver une place dans le processus révolutionnaire, il suit à nouveau Victor Hugues, nommé commissaire sur l'île de la Guadeloupe, envoyé aux Antilles pour y exporter la Révolution, y parvenant armé d'un décret proclamant la fin de l'esclavage, et de la guillotine. Au fil du roman et de l'épopée

révolutionnaire des deux hommes, leurs liens se brisent et Esteban perd toute foi envers les idéaux révolutionnaires.

Les trois personnages sur lesquels se centre notre étude sont Esteban, Ogé et Victor Hugues. Esteban nous semble représenter son auteur. Lui aussi est né à Cuba, lui aussi voyage en Europe, lui aussi adopte un regard nouveau sur la réalité sud-américaine en y revenant. La distance qu'il prend avec les idéaux révolutionnaires s'apparente à celle que prend Carpentier avec le surréalisme et le réalisme social. Le roman relate en quelques sortes le chemin initiatique de l'adolescent, qui prend conscience au fur et à mesure du merveilleux dans son paysage quotidien, de ses liens avec la nature. Ogé lui est le personnage de la pensée magique, à la fois sorcier et médecin, franc-maçon et vaudou, son identité est hybride et passionnante, présentant des enjeux aussi bien épistémologiques que spirituels et politiques. Victor Hugues enfin est la personnification de l'autorité transcendante, de la soif de pouvoir, il est l'exportateur du modèle vertical de domination à l'occidentale, de la Révolution dans son abstraction inappropriée aux sociétés caraïbes et sa violence sanguinaire.

La pensée magique

Ces trois personnages permettent chacun à leur façon, en la découvrant, en l'incarnant, ou en s'y opposant, de déceler les enjeux de la pensée magique, objet d'étude philosophique dont le point de départ est pour nous le *real maraviloso*, mouvement esthétique qui nous permet de redéfinir la notion d'immanence. Ce que nous nommons pensée magique est en quelque sorte émerveillement, curiosité, sensibilité, proximité, ouverture. C'est ce qu'il reste de naturel en nous, et dans nos rapports au reste du monde, ce qui dans notre vie résiste encore à l'aliénation et au culte d'entités supérieures, ce qui se concentre sur l'aspect tangible de ce qui nous fascine et sur l'aspect merveilleux de ce qui nous entoure. L'immanence est pour nous l'expression d'un retour du vivant au vivant : une approche humble et étonnée de notre environnement, une conscience approfondie et sincère de ce que nous sommes et de notre puissance, des rapports authentiques

et spontanés avec les autres êtres humains. La pensée magique nous apparaît donc comme un moyen de rétablir une certaine immanence dans nos vies, une certaine harmonie dans le vivant. Le vivant est merveilleux par lui-même, sans avoir à lui ajouter quelque élément transcendant. C'est en ce sens que nous avons choisi de travailler sur l'auteur qui a théorisé le mouvement du *real maravilloso*.

Il s'agit donc dans notre étude de comprendre la pensée magique, en articulant les concepts de magie et d'immanence, comme remède à un manque de vie dans le vivant.

Sources philosophiques

Lors de notre travail nous serons amenés à évoquer d'autres auteurs. Tout d'abord des philosophes ou anthropologues français plus académiques dans un cursus comme le nôtre tels que Jean-Jacques Rousseau ou Claude Lévi-Strauss. Notre étude de l'an passé sur la sensibilité chez Rousseau nous semble en effet complémentaire dans un projet sur l'immanence. Il représente pour nous l'un des auteurs classiques les plus engagés dans notre voie. La sensibilité apparaît chez cet auteur à la fois comme le fondement, l'instrument et l'objet de toute connaissance, comme base de la découverte de soi, comme jauge éthique et comme lien fondamental à rétablir entre chaque individu. Claude Lévi-Strauss, de par ses nombreux voyages en Amérique Latine, et malgré qu'ils se concentrent principalement au Brésil, nous semble un atout majeur pour comprendre ce que nous nommons pensée magique. Dans son ouvrage *La Pensée Sauvage*, il nous livre un développement long et précis de ce qu'il nomme « La Science du Concret », élément central de notre étude. De plus, dans cet essai comme dans son roman *Tristes Tropiques*, son étude des sociétés indigènes nous offre des clés essentielles pour envisager d'autres types d'organisations sociales que celle d'un état transcendant.

Un autre auteur, espagnol lui, nous est apparu comme primordial dans l'étude philosophique du style d'Alejo Carpentier. Il s'agit d'Eugenio d'Ors, qui a consacré un de ses ouvrages au baroque. L'intérêt de cet essai, au-delà de son

Marine Guirao
Alejo Carpentier et la pensée magique

esthétisme, nous semble d'avoir abandonné une définition traditionnelle du baroque comme mouvement artistique, situé géographiquement et historiquement, pour en faire un état d'esprit, sans date ni pays. Il envisage en effet le baroque comme une nouvelle vision du monde, comme un retour au primitif, à l'authentique, aux sources brutes de l'humanité. La dernière auteure qui tiendra une place importante dans notre étude est une féministe et activiste américaine du XXème siècle : Starhawk. Son ouvrage *Rêver l'obscur*, sous-titré *Femmes, magie et politique*, nous a en effet inspiré notre réflexion sur le pouvoir horizontal, qu'elle nomme « pouvoir-du-dedans » et sur la condamnation de notre société tournée toute entière vers une transcendance patriarcale.

Tous ces auteurs nous serviront donc de clés d'interprétation et d'appuis philosophiques à notre étude d'Alejo Carpentier. Notre travail assume sa nature hybride, entre philosophie, littérature, anthropologie et politique. Ses enjeux sont nombreux et gravitent tous autour de la notion de pensée magique, comme moyen de rétablir une certaine immanence et une certaine vitalité dans nos vies, dans notre rapport au monde et dans les liens sociaux.

Plan

L'enjeu de notre travail est comme nous l'avons dit de partir d'un mouvement littéraire propre à l'Amérique latine pour considérer à nouveaux frais la pensée magique comme retour salutaire du vivant sur lui-même. Prenons le réel merveilleux comme une invitation à reprendre en considération notre puissance et notre sensibilité, à rétablir les liens effilochés que l'individu entretient avec soi-même, son milieu et les autres, à recouvrer une certaine proximité entre l'homme, le monde, et toutes les espèces qui l'habitent. Les enjeux philosophiques du réel merveilleux sont à la fois esthétiques, épistémologiques et politiques. C'est pourquoi nous avons choisi de rédiger notre mémoire en quatre mouvements, distincts formellement, mais dialoguant les uns avec les autres.

La première partie de notre mémoire sera consacrée au réalisme magique dans sa conceptualisation et son application dans le *Siècle des Lumières*. Nous y

étudierons le prologue du *Royaume de ce Monde*, véritable manifeste de ce mouvement littéraire. Le roman qui nous intéresse apparaîtra alors comme un véritable voyage initiatique d'un personnage, qui à de nombreux égards peut être rapproché de l'expérience sensible et intellectuelle de son auteur.

Un deuxième mouvement nous permettra de tirer les enjeux esthétiques de ce concept littéraire en confrontant le style de Carpentier aux thèses d'Eugenio d'Ors. Il sera question du baroque, qui plus qu'une esthétique nous semble renvoyer à une sensibilité primitive, recherchant l'étonnement originel de l'homme face aux merveilles de la nature sauvage.

Dans un troisième temps il s'agira d'orienter notre recherche vers ses enjeux épistémologiques. L'objectif de la pensée magique est de nous renvoyer du côté du concret et donc du singulier. Il s'agira de laisser de côté les abstractions généralistes de la science, pour se tourner vers l'étude du proche et du particulier qui nous offre plus de prises sur le réel. Il s'agira aussi de placer notre maîtrise de la nature sous le signe de la connaissance de ses mécanismes. Dans ce processus, le mythe semble avoir un rôle essentiel, comme compréhension suffisante de la diversité dans laquelle nous essayons de mettre de l'ordre.

Nous achèverons notre travail sur des considérations plus politiques. L'immanence devrait pouvoir nous permettre de rétablir un pouvoir horizontal, c'est-à-dire de respecter le pouvoir émanant de chaque individu, de manière équitable, sans domination de certains sur d'autre. Les relations sociales semblent vouées à l'échec dans des rapports transcendants d'autorité. Il s'agira de replacer le pouvoir en chacun de nous et de cerner les instruments d'abstraction qui assoient le règne supérieur d'une minorité sur le reste, de redistribuer la puissance.

Partie 1 : Le réel merveilleux.

Chapitre 1 : Prologue à *El Reino de este Mundo*

Alejo Carpentier est l'auteur qui a théorisé ce mouvement littéraire et artistique, souvent comparé au réalisme magique, qui fleurit en Amérique latine à la même époque. L'enjeu de cette théorie, dont l'expression principale est celle du Prologue à *El Reino de este Mundo*, est non seulement artistique mais aussi philosophique et politique. En effet, l'intérêt philosophique de ce manifeste est qu'il suggère une sensibilité au monde qui semble perdue en Europe. L'intérêt politique est qu'il s'inscrit dans une démarche révolutionnaire, ayant pour but de créer un art proprement américain. Ce double enjeu est perceptible dans les éléments qui caractérisent ce mouvement, et qui émanent du merveilleux de la réalité sud-américaine, l'étonnement, le miracle et la foi. Le réel merveilleux n'aurait pas pu naître ailleurs que dans la nature tropicale, propice à l'apparition de ces deux critères. C'est finalement en opposition à deux autres mouvements que s'érige celui de Carpentier : le surréalisme européen et le réalisme social, qui tout deux traduisent un manque crucial de sensibilité.

Notre auteur a longuement vécu en exil à Paris, sous le régime de Machado. C'est à distance de Cuba qu'il prend conscience de son appartenance au continent sud américain. Il fréquente dans le quartier de Montparnasse de nombreux surréalistes, avec lesquels il prendra distance par la suite. A son retour sur son île, il déplore également le fleurissement du réalisme social, qui se veut révolutionnaire, mais qui selon lui manque d'efficacité politique. Paradoxalement, et de manière différentes, le problème commun à ces deux mouvements est une sorte de coupure avec le réel, d'extériorité face au monde. Les causes de cette séparation avec la réalité sont pourtant distinctes : les surréalistes semblent chercher une magie qu'ils ne trouvent pas dans leur paysage tandis que les réalistes préfèrent ignorer le merveilleux qui les entoure.

La nature sud-américaine est de fait merveilleuse. C'est pourquoi l'art proprement américain ne peut pas *a fortiori* surajouter ou supprimer le magique

de la réalité dans laquelle il naît. L'art que veut Carpentier est plus traducteur que créateur, plus spontané que contraint, plus sensible que suscité. Notre auteur déplore ces deux mouvements finalement sans âme, sans souffle ; car l'œuvre d'art ne peut être que vivante à l'image de son objet. Le sujet principal de ses œuvres est en effet l'Amérique, à travers ses forêts tropicales, ses îles et paysages maritimes, sa population métisse, son histoire, sa mythologie, sa musique, ses danses. C'est un sujet animé, envoûtant, duquel émane le merveilleux de manière authentique. L'artiste se doit d'être sincère et de transmettre cette magie naturelle.

Penchons nous à présent sur le texte du Prologue à *El Reino de este Mundo*, que nous considérons comme le manifeste de *real maravilloso*. Ce roman, qui relate les révolutions successives qu'a connu Haïti, du point de vue de Ti Noël, esclave noir, lui a été suggéré par sa visite sur l'île en question en 1943. C'est durant ce voyage dans « le royaume d'Henri Christophe » que débute le prologue, et à partir de ce que l'auteur y a vu. Là bas, la poésie apparaît comme le fruit de la réalité (« Les ruines, si poétiques, de Sans-Souci »³), la surprise surgit de la résistance d'une ville face à la nature (« La masse, étonnement intacte malgré les rayons et les tremblements de terre, de la petite ville de La Ferrière »⁴), le paysage grouille d'enchantements (« sortilège des terres d'Haïti »⁵), les couleurs des routes apparaissent comme des messages magiques (« avertissements magiques sur les chemins rouges de la *Maesta Central* »⁶), la musique semble caractériser les mythologies (« Les tambours du panthéon des Petro ou des Rada »⁷). Le merveilleux n'est pas création artistique, il émane de la réalité. C'est pourquoi l'artiste américain n'a pas besoin d'ajouts transcendants de magie à son œuvre, qui se doit d'être le reflet sincère de cette magie naturelle.

Si cette révélation a lieu à Haïti, Carpentier ne fait pourtant pas du merveilleux l'apanage de cette île. Nous assistons en effet à un élargissement de

3 *las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci*

4 *la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière*

5 *sortilegio de las tierras de Haití*

6 *advertencias mágicas en los caminos rojos de la Maesta Central*

7 *los tambores del Petro y del Rada*

cette expérience singulière à la réalité du continent sud-américain tout entier. Si le merveilleux est « particulièrement évident durant (sa) permanence à Haïti »⁸ l'auteur considère que « Cette présence et vigueur du réel merveilleux n'était pas le privilège unique d'Haïti, mais patrimoine de l'Amérique entière »⁹. Cette particularité de l'univers sud américain se ressent dans la permanence d'une mythologie propre et d'un esprit inhérent à cet espace, que l'on retrouve dans les danses à caractère sacré, dans la musique, dans les fêtes, dans les pratiques vaudoues. La permanence de cette mythologie est, selon Carpentier, le résultat de plusieurs facteurs : la préservation d'une nature sauvage (« la virginité du paysage »¹⁰), le métissage culturel et spirituel des caraïbes (« la présence faustienne de l'indien et du nègre »¹¹), la tardive mise en relation de l'Ancien Monde et du Nouveau Monde (« pour la révolution qu'a constitué sa découverte récente »¹²). L'Amérique a donc su préserver une certaine proximité entre les hommes et leur milieu, et entretenir une certaine magie dans ses croyances et pratiques. Ainsi, la nature n'y apparaît pas comme source à maîtriser et exploiter mais plutôt comme instance puissante avec laquelle il s'agit de vivre.

C'est ainsi que nous comprenons la distinction radicale, opérée par Carpentier, entre le réel merveilleux et le surréalisme : la magie du réel merveilleux est authentique, celle du surréalisme est artificielle, forcée. Cette critique du mouvement européen, dont il a longuement fréquenté les artistes lors de son séjour à Paris, a pour intérêt de souligner la particularité sud-américaine et par là d'encourager la constitution d'un art proprement sud-américain. Il met en évidence la vacuité du surréalisme, dont le merveilleux est contraint. Ainsi, les éléments qui caractérisent ce merveilleux forcé sont l'utilisation de clichés inspirés par la littérature médiévale (« la forêt de Broceliande, les chevaliers de la table ronde, Merlin l'enchanteur et le cycle d'Arthur »), l'exhibition de l'étrange,

8 particularmente evidente durante mi permanencia en Haití

9 esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera

10 la virginidad del paisaje

11 por la presencia fáustica del indio y del negro

12 por la Revolución que constituyó su reciente descubrimiento

du difforme dans les fêtes foraines, la prestidigitation des tours de magie créée de toute pièce et s'appuyant sur l'illusion, la « rencontre fortuite » d'objets que la nature sépare, l'obéissance à des codes. Pour résumer cette énumération, les deux éléments qui définissent le surréalisme européen sont donc la contrainte et la fausseté. Le verbe qu'utilise en effet Carpentier à répétition est *suscitar* (« l'épuisante prétention d'éveiller le merveilleux », « à force de vouloir éveiller le merveilleux »¹³) qui désigne l'acte de forcer certaines sensations ou émotions à apparaître du néant, de provoquer un sentiment chez le lecteur ou spectateur, que rien d'autre ne suggérerait. Le merveilleux des surréalistes est donc fabriqué de toute pièce.

Carpentier semble également considérer que le surréalisme européen est un art mort qui, soit s'attache à une réalité terne, sans âme, soit se laisse dépasser par la vivacité de la nature. Pour montrer cela, l'auteur prend pour cas représentatifs trois peintres : André Masson, surréaliste français qui s'est confronté à la forêt martiniquaise, Wilfredo Lam, peintre cubain proche de notre auteur, et Yves Tanguy, surréaliste français naturalisé américain. Selon Carpentier, André Masson se laisse en quelque sorte avaler par « l'incroyable enlacement de ses plantes et l'obscène proximité de certains fruits »¹⁴. Nous assistons ici à l'image sensuelle d'une nature serrée, mobile, qui emprisonne l'européen étranger, à l'image de la puissance envoûtante de cette nature dévorante (« le sujet dévore le peintre »¹⁵). Il est l'exemple typique du surréaliste : confronté à une réalité proprement merveilleuse, celle-ci le dépasse. L'artiste n'est plus spectateur en surplomb de la nature, il est dans le réel et semble impuissant. La nature devient elle-même créatrice et fait de quiconque cherche à la maîtriser son pantin.

Au contraire, Wilfredo Lam, en tant qu'artiste sud américain, habitué à cette forêt tropicale foisonnante, est en adéquation avec l'esprit, avec la vie du lieu. Il ne se laisse pas dévorer et paralyser par cette réalité envoûtante, mais

13 *la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso*

14 *el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obsena promiscuidad de ciertos frutos*

15 *el asunto devoró el pintor*

adopte au contraire ses rythmes et couleurs. Il comprend les deux éléments qui caractérisent le paysage caraïbe à savoir la métamorphose et la symbiose, le changement et la fusion, et est capable de rendre l'immensité de cette forêt par ses travaux monumentaux.

Carpentier dénonce enfin l'aspect grisâtre, terne des tableaux d'Yves Tanguy qui traduisent sa « pauvreté imaginative »¹⁶. Ses paysages sont minéraux, sans végétation, sans signe de vie. Son sujet est inanimé et peu propice à un développement immanent de l'imagination. Les objets ajoutés à ce paysage sans couleur sont plaqués et n'ont rien de merveilleux en ce qu'ils sont de pierre et donc sans vie. Carpentier peut alors dénoncer le principal cliché surréaliste : « Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient ». La prétention prophétique de voir ce que personne d'autre ne voit est ici soulignée. Cette position transcendante est pour Carpentier le signe d'un manque crucial de vie dans la nature européenne, sur laquelle travaillent les surréalistes. Ainsi, la métaphore la plus parlante pour définir le surréalisme serait extrait des *Chants de Maldoror*, où Lautréamont affirme « le plaisir de certains jeunes gens à violer des cadavres de jeunes femmes mortes récemment » (chant 2). Carpentier indique que le merveilleux serait au contraire de les violer vivantes. Précisons ici qu'il ne s'agit certainement pas d'une incitation au viol mais plutôt d'une image pour souligner que le surréalisme s'intéresse à ce qui est mort tandis que le réel merveilleux se tourne vers le vivant. Le vivant est merveilleux.

Si donc le réel merveilleux est bien distinct du surréalisme européen, il reste encore à le distinguer et à le justifier face au réalisme social cubain, qui se veut révolutionnaire. Le problème de cette littérature est qu'elle cherche à décrire, avec le plus de transparence possible, une réalité magique, en omettant sa magie. Cette démarche est la démarche inverse du surréalisme, qui cherche à ajouter du merveilleux à une réalité morte : elle retranche le merveilleux de la nature sud-américaine alors même qu'ils sont indissociables. Nous avons vu en effet que ce qui caractérise le paysage des caraïbes c'est le merveilleux. Il reste donc à

16 *pobreza imaginativa*

déterminer en quoi consiste ce merveilleux. Ses deux éléments caractéristiques semblent être le miracle et la foi.

Carpentier définit le miracle comme « altération inattendue de la réalité »¹⁷. Ce miracle, c'est la métamorphose. C'est une transformation inattendue, incongrue, mais factuelle du monde : un changement soudain. Il provoque chez le spectateur « une révélation privilégiée de la réalité, une illumination inhabituelle ou singulièrement favorisée des richesses inaperçues de la réalité, d'une amplification des échelles et catégories de la réalité, perçues avec une intensité particulière en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à une sorte d'« état limite » »¹⁸. Dans chacune de ces expressions le mot « réalité » est employé. La réalité est transformée, la réalité est révélée, ses richesses sont l'objet d'une illumination, ses catégories sont augmentées. Cette réalité, c'est le concret, c'est cette nature que Carpentier a sous les yeux, c'est cet ensemble de phénomènes qui se déroulent dans les Caraïbes. L'esprit est donc exalté par le concret lui-même. Ce que provoque le miracle, c'est la surprise, l'étonnement. Le miracle révèle d'autres dimensions de la réalité, des forces encore méconnues, une magie tangible.

C'est ici que peut intervenir la notion de foi : car si le merveilleux est ce miracle qui révèle au spectateur étonné la magie de la réalité, il faut que ce récepteur soit susceptible de la recevoir. La foi est nécessaire en ce qu'elle rend disponible au merveilleux, ouvert au magique. Or, Carpentier déplore cette disparition de la foi, qui crée deux attitudes aussi pauvres l'une que l'autre selon lui : celle des surréalistes qui utilisent les rêves ou la folie par exemple pour créer la magie de toute pièce, celle du réalisme social qui supprime toute magie de ses œuvres. Ainsi, ce qui fait que les métamorphes de Mackandal, dans *El Reino de este Mundo*, traduisent le merveilleux de l'histoire et de la réalité haïtienne, tandis que celle du héros de Lautréamont, dans le 6ème Chant du Maldorore, ne reflète aucun véritable miracle européen, c'est la foi. La foi collective de tout un peuple a

17 *inesperada alteración de la realidad*

18 *una revelación privilegiada de la realidad, una iluminación inhabitual o singularmente favorcedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una amplificación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de « estado límite »*

érigé Mackandal en héros et encouragé une révolution. Il ne s'agit pas vraiment de savoir si, pour échapper à la mort, Mackandal s'est vraiment transformé en insecte volant. Il s'agit plutôt de réaliser que la croyance en ce miracle a suffi à soulever un peuple et à le libérer de sa servitude. Le miracle n'est finalement pas seulement dans cette métamorphose mais plutôt dans ses conséquences historiques. C'est pourquoi Mackandal s'inscrit dans une véritable mythologie, tandis que le personnage de Lautréamont reste enfermé dans une œuvre merveilleuse, déconnectée de la réalité. Le mythe recouvre ici toute sa signification politique, en ce qu'il sert non seulement à livrer une explication possible d'un phénomène, mais aussi en ce qu'il procure une certaine force aux hommes, leur permettant d'agir.

Ainsi, l'étude du réel merveilleux nous permet d'aborder le thème de la pensée magique, comme ensemble de connaissances, auxquelles s'adosse une certaine puissance d'agir. Ce mouvement littéraire, réservé à l'Amérique latine, offre en effet une nouvelle sensibilité capable d'appréhender de manière authentique le merveilleux. Cette nouvelle vision de la réalité, Carpentier la qualifie de baroque, en tant qu'elle est l'esprit d'un rapport primitif de l'individu à son milieu, rapport étonné, intrigué, humble. La pensée magique qui fait l'objet de notre travail est donc la source d'une certaine relation entre les êtres humains et la nature. Cette relation, qui semble purement et simplement perdue en Europe, foisonne encore sur le nouveau continent, en ce que le merveilleux de la nature tropicale continue de résister à l'espèce humaine et préserve avec elle des rapports immanents. L'homme n'étant pas maître de tout le vivant, il ne peut adopter une position transcendante de domination, ni entre lui et les autres espèces, ni au sein de la sienne. La pensée magique est peut être une redéfinition du pouvoir en plus d'être une autre source de connaissance.

Si notre étude se concentre avant tout sur *El Siglo de las Luces*, c'est qu'à nos yeux, ce roman présente la confrontation entre le réel merveilleux et la désillusion européenne, entre la pensée magique et les idéaux vides de la Révolution Française, entre une manière d'agir en accord avec le reste du vivant et un pouvoir hiérarchique. Le choix d'un thème historique, l'exportation de la

Marine Guirao
Alejo Carpentier et la pensée magique

Révolution et de la guillotine aux Caraïbes, ainsi que d'un personnage historique, Victor Hugues, n'est pas anodin pour Carpentier. L'histoire fait partie du réel merveilleux en ce que l'histoire de l'Amérique est merveilleuse : « Mais qu'est-ce que l'histoire de l'Amérique toute entière sinon une chronique du réel merveilleux ? »¹⁹ conclut notre auteur. L'insistance de Carpentier sur la magie inhérente à la réalité sud-américaine sert ainsi à prouver que le merveilleux est bien naturel et non créé, inventé par l'homme.

¹⁹*¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-marviloso ?*

Chapitre 2 : Le réel merveilleux dans *El Siglo de las Luces*

Le personnage d'Esteban dans *El Siglo de las Luces* nous semble être le représentant de la démarche de Carpentier, qui consiste à s'émanciper du surréalisme, pour créer le réel merveilleux, en ce que, tout au long du roman, le jeune homme passe d'une fascination accrue de l'Europe, de son fantastique et de ses idées révolutionnaires, à une désillusion brutale et un retour à son milieu.

Sous certains aspects, il semble que nous ayons affaire à un roman initiatique, à l'éveil d'Esteban quant à ses préjugés sur l'occident. S'il aspire au fantastique et aux mystères de l'Europe au début de l'ouvrage, sa visite à Paris l'écarte pourtant de son attrait pour l'exotisme, et l'encourage à rechercher le merveilleux dans son paysage familier. Si les discours de Victor Hugues l'envoûtent et le transportent au cœur même de cette révolution qu'il admire, sa désillusion envers les idéaux des Lumières n'en est que plus rude.

Finalement, après avoir découvert le manque de foi dans l'histoire et les personnages de la Révolution, ainsi que la vacuité des grandes discours sur celle-ci, Esteban, à son retour à la Havane, dans la maison familiale, choisit de se retourner vers le concret et les enseignements du personnage d'Ogé, représentant de la pensée magique. Il s'agit de découvrir cela à la lumière de quatre extraits : un premier sur l'isolement des enfants (p17) qui permettra d'en comprendre un second sur l'attrait d'Esteban pour l'Europe, à travers sa fascination pour le fantastique au tout début du roman (p21), un autre sur sa révélation de l'absence de foi dans la révolution, en confrontant celle-ci à la spiritualité dans une chambre d'hôpital (p 252), un dernier où il clôture son épopée avec Victor Hugues, contée à ses cousins Sofia et Carlos, par la condamnation de ces idéaux abstraits et vides de sens. (p 296)

Esteban et son attrait pour le fantastique et les grands idéaux des Lumières

Dans les premières sections du roman, avant l'arrivée de Victor Hugues

dans la maison familiale d'Esteban, Sofia et Carlos, Cuba apparaît comme un univers clos dont il s'agit de s'échapper, dans un premier temps par l'imagination et les jeux, dans un second temps physiquement, tout du moins pour Esteban, et pour Sofia plus tard. Concentrons nous pour le moment sur le cas d'Esteban. Le jeune garçon vit et a été élevé avec ses cousins dans cette maison bourgeoise de la Havane. Son oncle, père de Sofia et de Carlos, meurt, leur laissant en héritage cette demeure et ses affaires commerciales. Ses crises, semblables à de l'asthme - c'est un jeune garçon chétif et maladif - ne peuvent être calmées que par Sofia, qui fait à la fois office de sœur, de compagne de jeu et de mère. Ainsi, des trois enfants, Esteban semble être celui qui ressent le plus cette sensation d'enfermement. Il se sent prisonnier, non seulement de cette maison, mais aussi de sa santé. C'est donc celui qui représente le plus naturellement la sphère du fantastique, qui constitue alors une possible évasion de cet univers clos. C'est sans doute ainsi que s'explique son attrait pour L'Europe, Paris et le merveilleux que lui inspirent ses œuvres picturales ou littéraires. Ce qui est d'autant plus intéressant est que notre personnage prendra finalement conscience du merveilleux inhérent aux Caraïbes, mais seulement à son retour de l'Ancien Monde. Il y a donc une sorte de parcours initiatique pour Esteban, semblable à celui de Carpentier en exil à Paris : c'est en s'éloignant de son quotidien, de son paysage habituel, qu'il réalise que ce quotidien et ce paysage habituel sont merveilleux en soi, et non pour nous. Nous ressentons cela notamment dans les pages consacrées aux impressions du héros lors de son arrivée à Paris, pages où la notion d'habitude permet de relativiser celle d'exotisme. Nous étudierons ce passage plus loin. Commençons donc par aborder en premier lieu le sentiment d'isolement, qui recouvre son sens littéral sur l'île de Cuba, et l'attrait d'Esteban pour le fantastique européen. Cela nous permettra de comprendre son retour aux îles Caraïbes, imprégné d'une nouvelle sensibilité au merveilleux.

Dans un premier passage de la section I du premier chapitre²⁰ transparaît la

20 *El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla ; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras, durmiendo en albergues de un día, en un vagar sin más norte que el antojo, la fascinación ejercida por una montaña pronto desdeñada por la visión de otra montaña – acoso el cuerpo de una actriz, conocida en una ciudad ayer ignorada,*

thématique de l'univers clos : les personnages du roman, avant l'arrivée de Victor Hugues, sont comme prisonniers de leur île, de sa platitude, de son ennui. Ainsi, cette vision que Carlos, représentant de la sphère du concret, a de son univers, est la plus parlante, car lui n'a pas la même faculté de s'évader par l'imagination. Par ses yeux nous assistons donc à un sorte de spirale infernale et répétitive, valable pour sa sœur et son cousin, chez qui elle entretient un rêve d'évasion. L'image de la ville «île dans une île»²¹, antérieure à notre passage, renvoie à l'image des poupées russes et à une sorte d'enfermement infini, dans un contenant de plus en plus petit. De même, nous avons affaire à des ensembles de plus en plus restreints et étriqués : les Caraïbes, Cuba, la Havane, la maison familiale. Parallèlement le nombre de frontières à franchir augmente: le seuil de la maison, les limites de la ville, la mer, puis l'océan, qui paraît infranchissable. L'omniprésence de l'océan dans le champ de vision de Carlos lui fait rêver de paysages terrestres, ce qui traduit un certain manque de solidité, de tellurisme. L'énumération de géronatifs traduit différentes manières de se déplacer, toutes terrestres, dans ce paysage fantasmé, et fait l'effet d'une rêverie répétitive : *rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras, durmiendo en albergues de un día*. Cette thématique de la rêverie est d'ailleurs reprise par des termes comme *antojo*, le caprice, que René L.-F. Durand traduit justement par « fantaisie », ou *fascinación*. Le glissement poétique de la montagne en corps de femme (*una montaña pronto desdeñada por la visión de otra montaña – acoso el cuerpo de una actriz*) fait de cette rêverie une rêverie sensuelle, presque érotique : l'image de la terre femme surgit de la terre matricielle et nourricière, qui manque dans ce univers maritime et orphelin : les enfants n'ont non seulement pas accès au paysage terrestre mais ont toujours été privés de mère.

a la que se sigue durante meses, de un escenario a otro, compartiendo la vida azarosa de los cómicos. p17

« L'adolescent éprouvait douloureusement plus que jamais, en cet instant, la sensation d'emprisonnement que produit la vie dans une île ; le fait d'être en un pays sans routes vers d'autres pays où il serait possible d'arriver en voiture, à cheval, à pied, franchissant des frontières, couchant dans des auberges un jour, en une errance sans d'autre but que la fantaisie, la fascination exercée par une montagne, bientôt dédaignée pour la contemplation d'une autre montagne ; peut-être celle du corps d'une actrice, connue en une ville hier encore ignorée, et que l'on suit durant des mois, d'une scène à l'autre, partageant la vie hasardeuse des comédiens. » p26

21 *ínsula dentro de una insula*

Quelques pages plus loin, dans la seconde section du premier chapitre, la narration se centre sur Esteban et sur son attrait pour l'occident et pour le fantastique²². Ce qui est tout d'abord notable est que le fantastique est directement associé à l'imagination comme le montre l'apposition *Esteban gustaba de lo imaginario, de lo fantástico*. Ce glissement permet d'associer les deux éléments de façon immédiate. Cette imagination est à son tour associée à un autre élément : le rêve comme le montre l'emploi du gérondif *soñando despierto*. Ce qui donne ici l'occasion de rêver n'est pourtant pas à proprement parler la réalité occidentale, ce qui nous fait retrouver l'opposition de Carpentier entre le surréalisme européen et le réel merveilleux. Nous nous situons historiquement dans un contexte antérieur au surréalisme dans ce roman, mais le fantastique semble ici l'annoncer, en ce qu'il est suscité non par l'émerveillement, mais par le rêve, et par des associations inespérées d'éléments distincts. En effet le fantastique européen est perçu par Esteban à travers des œuvres picturales, exposant des créatures hybrides rappelant les « difformités des personnages de foire » du Prologue au *Royaume de ce Monde*. Le fantastique est donc, comme le merveilleux des surréalistes, le fruit d'associations forcées, qui offrent des « perspectives impossibles ». L'adjectif impossible présente une incompatibilité nette avec la foi inhérente au réel merveilleux. Le propre du merveilleux pour Carpentier est justement d'être possible, car il est sensible dans la réalité quotidienne. Le fantastique qu'admire Esteban est constitué de chimères, telles que *caballos espectrales* ou *hombre árbol*, éléments qui nous laissent croire que Carpentier a ici en tête des tableaux de Jérôme Bosch. Le merveilleux n'est pas suscité par la réalité mais par le rêve. Cela est sans doute dû à l'isolement initial des enfants, encore plus poussé chez Esteban, qui doit passer des heures entières enfermés dans sa chambre pour calmer ses crises. Le héros n'est pas encore disponible au merveilleux naturel, sa

²²*Esteban gustaba de lo imaginario, de lo fantástico, soñando despierto ante pinturas de autores recientes, que mostraban criaturas, caballos espectrales, perspectivas imposibles – un hombre árbol, con dedos que le retoñaban ; un hombre armario, con gavetas vacías saliéndole del vientre...* p21

« Esteban aimait l'imaginaire, le fantastique ; il rêvait tout éveillé devant des tableaux d'auteurs récents, qui montraient des créatures, des chevaux spectraux, des perspectives impossibles : un homme-arbre, avec des doigts qui bourgeonnaient ; un homme-armoire, avec des tiroirs vides qui lui sortaient du ventre... » p31

sensibilité ne s'éveillera qu'après son périple en Europe et en mer. Pour l'instant, seul l'inconnu l'attire, car son quotidien l'opprime.

C'est ainsi que, à la fin de la section III²³, l'attrait pour le fantastique d'Esteban est associé à son attrait pour l'Europe, et plus précisément pour Paris. Cette attraction est, comme nous l'avons, le fruit d'un rejet du paysage habituel, de l'univers familier et étriqué des enfants. C'est à un rêve que nous avons affaire (*Esteban soñaba*), visant l'évasion. C'est donc tout naturellement que cette rêverie a pour objet le lointain et l'inconnu, propices au mystère et à l'imagination. En effet le continent européen est associé à l'idée de distance, d'éloignement, que l'on retrouve avec le pronom *aquel*, l'usage de l'imparfait, qui renvoie à des coutumes étrangères, et celui du plus-que-parfait, qui marque la supposition. La rêverie dépasse pourtant la simple sphère européenne : Paris nous apparaît rapidement comme une porte ouverte, un tremplin vers l'orient, comme le montre la référence aux « langues orientales » et aux « manuscrits de textes asiatiques ». Paris n'est pas seulement l'occident, la capitale représente pour Esteban l'ailleurs par excellence, de par sa diversité culturelle. Cette rêverie est d'autant plus intéressante qu'elle se réalise dans le second chapitre. Cette découverte de la ville fantasmée sera d'ailleurs l'occasion pour Esteban de repenser la notion d'exotisme comme un sentiment relatif. L'association entre Europe et fantastique n'a donc rien d'étonnant, en ce que l'inconnu est propice aux légendes, au merveilleux. Au début du roman, l'attitude d'Esteban est donc semblable à celle du futur surréaliste qui, ne trouvant pas le merveilleux dans sa réalité quotidienne, décide de le chercher ailleurs. Le surréaliste le cherchera dans le domaine de la psychanalyse, à savoir dans les rêves et la folie, Esteban le cherche dans l'exotisme, dans le lointain et l'inconnu, mais surtout dans les grandes valeurs de la Révolution.

²³*Esteban soñaba con París, sus exposiciones de pinturas, sus cafés intelectuales, su vida literaria : quería seguir un curso en aquel Colegio de Francia donde enseñaban lenguas orientales cuyo estudio – si no muy útil para ganar dinero – debía ser apasionante para quien aspira, como él, a leer directamente, sobre los manuscritos, unos textos asiáticos recién descubiertos.* P26

« Esteban rêvait de Paris, de ses expositions de peinture, de ses cafés, de ses intellectuels, de la vie littéraire ; il voulait suivre un cours de ce fameux Collège de France où l'on enseignait des langues orientales dont l'étude, sinon très utile pour gagner de l'argent, devait être passionnante pour celui qui aspirait comme lui à lire directement sur les manuscrits des textes asiatiques récemment découverts. » p36/37

Nous pouvons donc conclure que l'attrait d'Esteban pour le fantastique européen est le résultat d'un manque de merveilleux et de spiritualité dans son quotidien. Cette magie absente, il la recherche dans l'ailleurs et le mystérieux. C'est en cela que l'on compare son attitude première à celle des surréalistes, attitude qui le mène à adhérer aux idéaux de la révolution française. En effet, la ville de Paris ne semble pas être choisie au hasard puisqu'elle est la capitale du pays des Lumières, dont la lecture fascine les enfants.

La désillusion révolutionnaire et le retour à un quotidien merveilleux

Esteban est le personnage qui non seulement a été séduit par les idées de Victor Huges, mais aussi l'a suivi sur les mers, dans son épopée révolutionnaire et violente. Cette épopée maritime peut se lire comme un récit initiatique, en ce que notre protagoniste, qui suit dans un premier temps les enseignements de son maître à penser, se défait ensuite de ces connaissances, pour repenser lui même cette exportation de la Révolution. Nous tenons ici à poursuivre le parallèle établi entre notre personnage et notre auteur, entre la démarche révolutionnaire et la démarche surréaliste, en ce que les deux hommes se rendent compte de la vacuité de celles-ci et cherchent à repenser la réalité et la spiritualité.

L'extrait dans lequel est pointé du doigt le manque de spiritualité inhérent à la Révolution française est tiré de la section XXX du quatrième chapitre. Esteban est sur l'île-cité de Cayenne, qui s'est changée pour lui en prison²⁴. Ce passage fait donc écho à l'enfermement initial des enfants. Face à cette panique, Esteban décide de rendre visite aux sœurs de l'hôpital Saint Paul de Chartres. Cette visite est pour lui l'occasion d'être confronté à un tableau du Christ sur la croix, qui sert de prétexte à une méditation sur la spiritualité, ou plutôt sur l'absence de spiritualité de la révolution²⁵.

24 *La casa era un calabozo ; la isla una cárcel, el mar y la selva, murallas de una espesura inmedible.* P249

« la maison était un cachot, l'île une prison, la mer et la forêt des murailles d'une épaisseur insondable » p295

25 *Era posible, sin embargo, que la crucifixión no hubiese sido el peor de los suplicios inventados por el hombre. Pero la Cruz era un Ancora y era un Arbol, y era necesario que el Hijo de Dios*

La contemplation du martyr chrétien est l'occasion pour Esteban d'une réflexion sur l'éternel et le temporel. Son regard se fixe tout d'abord sur la croix. La mort du Christ n'est en effet pas symbolique en ce qu'elle représente la torture la plus douloureuse ou la plus inhumaine qui soit, mais en ce qu'elle constitue un pont, non seulement entre Dieu et les hommes, mais entre la terre et la mer. Cette dernière association est rendue possible par la matière dans laquelle est découpée la croix : le bois. Cette matière a un rôle important tout au long du roman, en ce qu'elle unit les deux éléments que sont l'eau et la terre. Ainsi, la croix est à la fois « une ancre » et « un arbre », l'ancre qui rappelle la navigation et provient de l'arbre, l'arbre qui pousse sur terre mais qui ne pourrait le faire sans eau. Ils sont le symbole de l'indissociabilité de l'eau et de la terre. Cette union atemporelle, « dialogue éternel », qui caractérise le monde humain, est concrétisée par le chiasme *la Tierra y el Agua – la madera y el mar*. Cette association est l'occasion pour Esteban de réfléchir hors de toute temporalité, de s'extraire du cours de l'histoire, pour penser l'immuable. Ainsi, le sens de la mort du fils de dieu est qu'elle perdure ce lien immuable de l'homme à son milieu, à la fois terrestre et maritime : le spirituel s'inscrit de manière entière et définitive dans le monde

padeciera su agonía sobre la forma que simbolizaba a la vez la Tierra y el Agua – la madera y el mar, cuyo eterno coloquio había sorprendido Esteban, aquella mañana, en la angosta sala del Hospital. Sacado de sus reflexiones intemporales por un toque de corneta arrojado desde lo alto de la fortaleza, pasó bruscamente a pensar que la debilidad de la Revolución, que tanto atronaba el mundo con las voces de un nuevo Dies Irae, estaba en su ausencia de dioses válidos. El Ser Supremo fuera un dios sin historia. Nos le había surgido un Moisés con estatura suficiente para escuchar las palabras de la Zarza Ardiente, concertando una alianza entre el Eterno y las tribus de su predilección. A las ceremonias celebradas en su honor faltaba la Sacralidad ; faltaba la continuidad de propósitos, la inquebrantabilidad ante lo contingente e inmediato que inscribía, en una trayectoria de siglos, al Lapidado de Jerusalem con los cuarenta Legionarios de Sebastés ;... p252

« Il était possible, toutefois, que la crucifixion n'eût pas été le pire des supplices inventés par l'homme. Mais la croix était une ancre et un arbre, et il fallait que le fils de Dieu souffrît son agonie sur la forme qui symbolisait à la fois la terre et l'eau, le bois et la mer, dont l'éternel dialogue avait surpris Esteban, ce matin-là, dans la salle étroite de l'hôpital. Tiré de ses réflexions intemporelles par un son de trompette lancé du haut de la forteresse, il se mit brusquement à penser que la faiblesse de la révolution, qui faisait tant retentir le monde de clameurs d'un nouveau Dies Irae, résidait dans son manque de dieux valables. L'Être Suprême était un dieu sans histoire. On n'avait pas vu surgir un Moïse assez grand pour écouter les paroles du buisson ardent, et concerter une alliance entre l'éternel et les tribus de sa prédilection. Il ne s'était pas fait chair et n'avait pas habité parmi nous. Aux cérémonies célébrées en son honneur manquait la sacralité ; il manquait la continuité dans les intentions, la foi inébranlable devant le contingent et l'immédiat qui inscrivaient dans une trajectoire multiséculaire le lapidé de Jérusalem avec les quarante légionnaires de Sébastès ; (...) p299

humain, par cette croyance.

C'est alors qu'Esteban, « tiré de ses réflexions intemporelles par un son de trompette lancé du haut de la forteresse », est rappelé à la triste réalité de l'île-cité de Cayenne, lieu d'exil et de déboire de la Révolution. On assiste à une scène apocalyptique, apocalypse signifiant révélation. Le son de la trompette rappelle celles des anges annonçant le retour du Christ, revenu juger les vivants et les morts. La référence au *Dies Irae*, renvoie à la colère divine, en ce jour du jugement dernier. Cette référence biblique est appliquée à la Révolution et c'est alors que la révélation a lieu : cette révolution est vouée à l'échec, car elle est vide de toute spiritualité. Ainsi « L'Être Suprême », à qui Robespierre lui-même vouait un culte, n'est autre qu'un dieu inventé pour compléter le culte de la Raison. Il ne semble venir de nulle part, comme plaqué sur l'histoire de la Révolution, pour la renforcer, et non comme né avec elle. C'est en fait précisément un dieu « sans histoire ». Cela signifie qu'il s'agit d'une figure transcendante, totalement absente du monde, totalement coupée des affaires humaines. C'est une figure d'autorité nécessaire pour garantir la paix civile, mais rien de plus aux yeux d'Esteban. Cette figure ne produit aucun miracle, et donc ne suscite absolument aucune foi.

La raison de ce manque de foi inhérent au culte révolutionnaire est sans doute le résultat de deux absences cruciales : l'absence de révélation, « On n'avait pas vu surgir un Moïse assez grand pour écouter les paroles du buisson ardent », ainsi que l'absence d'un pacte entre le divin et l'humain, « et concerter une alliance entre l'éternel et les tribus de sa prédilection ». L'Être Suprême n'est jamais rentré en contact avec les hommes, l'immuable ne s'est jamais mêlé au temporel et au contingent. Sans révélation, sans pacte, la spiritualité disparaît. Sous le signe de la Raison, aucune spiritualité, aucun miracle n'est concevable. La Révolution a pu porter les hommes jusqu'à un certain point, mais la destruction de toute spiritualité la porte à sa propre perte. Elle ne peut s'inscrire dans le temps, ni dans le cœur des hommes. Le culte de la Raison annihile toute sensation, toute passion, toute immanence, en séparant définitivement le divin de l'humain, le merveilleux du réel. Esteban résume cette idée en déplorant l'absence de « sacralité » dans le culte de l'Être Suprême et de lien entre « le contingent et l'immédiat » d'une part et

« une trajectoire multiséculaire » d'autre part. La révolution ne constitue pas un ensemble atemporel dans lequel l'homme puisse croire, pour s'inscrire dans une temporalité plus vaste. Elle devient nécessairement passagère, volatile, sans fondement qui lui donnerait une véritable consistance.

Esteban est donc en pleine crise spirituelle. Il perd totalement foi en la Révolution, en réalisant que rien n'assoit le culte de l'Être Suprême, figure transcendante et coupée des hommes. Cette sacralité perdue, c'est dans la nature qu'il la retrouve. Les idéaux des Lumières vouaient un culte à la raison, il s'agit pour Esteban de rétablir le culte de la nature, meilleure représentante de la réalité merveilleuse dans laquelle vivent les hommes.

L'extrait suivant constitue la conclusion du récit d'Esteban à Sofia et Carlos, impatients de connaître ses aventures révolutionnaires avec Victor Hugues. Nous sommes au chapitre V, Esteban vient de rentrer à la Havane, dans la maison familiale, après son périple en Europe, puis dans les Antilles. Ce qu'il a vu et vécu - condamnations, massacres, exploitations - a participé à sa relativisation de la beauté de la Révolution. C'est cette désillusion qu'il cherche ici à transmettre à ses cousins, qui se sont tenus éloignés de ces événements, et ont construit leur vie sur leur île, de façon, à ses yeux, profondément bourgeoise. Ainsi, la narration prend des aspects de plus en plus ternes et pessimistes : « Il voulait garder sa bonne humeur, mais peu à peu les faits, les spectacles recréés par les mots se dessinaient sous des couleurs plus sombres. »²⁶ L'enthousiasme révolutionnaire a disparu. Esteban a dévêtu cette naïveté initiale qu'il arborait au début du roman. Il prend conscience de ces atrocités, de ces crimes qui tâchent cet événement grandiose et les grandes idées éclairées qui l'accompagnaient. Il y a comme une ombre qui s'installe devant cette image merveilleuse d'un peuple se soulevant : « Le rouge des cocardes passait à l'incarnat foncé ». Ainsi le rouge révolutionnaire revêt l'aspect rougeâtre du sang. Dans l'adjectif *encarnado* nous voyons le latin

26 *Quería conservar el buen humor pero, poco a poco, los hechos, los espectáculos recreados por las palabras, se iban pintando con tintas más sombrías / el rojo de las escarapelas pasada al encarnado oscuro. Al Tiempo de los Árboles de la Libertad había sucedido el Tiempo de los Patibulos.* p295

caro, carnis la chair, la viande, mais aussi le verbe *carnifico*, torturer. Nous voyons donc les effusions de violence de la Révolution, ses massacres sanguinaires. La phrase qui résume ce renversement de la Révolution, sa chute du sublime à l'horreur, est présente un peu avant notre passage : « A l'époque des arbres de la liberté avait succédé celle des échafauds ». L'image est frappante en ce que le parallèle entre ses deux éléments est assuré par une matière commune, la même qui liait la terre et la mer : le bois. La matière peut ainsi revêtir deux aspects, qui éveillent des sentiments bien distincts dans l'œil du spectateur, qui passe de l'un à l'autre de manière violente : les arbres de la liberté évoquent comme un paradis perdu, un état de nature où les hommes ne sont pas encore assemblés en cité ni ne connaissent l'esclavage ; l'échafaud au contraire renvoie à la domination par la violence de certains sur d'autres, à un pouvoir sanglant.

La conclusion d'Esteban est donc la suivante : celle de l'échec de cette révolution, si l'on peut dire, sans âme. Dans cet extrait²⁷, Esteban renouvelle son espoir, mais prend ses distances avec l'action. Il replonge en quelque sorte dans le théorique, le spéculatif du début du roman, comme le montre l'emploi du subjonctif (*Acaso la próxima sea la buena.*). Il se contente d'imaginer une nouvelle révolution heureuse, mais cette fois-ci s'engage à ne pas s'y impliquer de manière physique. Esteban emploie le vocabulaire de la contrainte (*pero, para agarrarme*), comme pour rejeter toute responsabilité dans les événements qu'il a vus et vécus. Le personnage se place en position de suivant, saisi par l'enthousiasme révolutionnaire, qui jure de ne plus y participer. Pour cela il fait référence à Diogène le chien, qui marchait dans les rues d'Athènes et cherchait en pleine journée un homme à l'aide d'une torche. La référence au célèbre sceptique a peut-être pour intérêt ici de révéler le scepticisme d'Esteban, quant à une

27 “*Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas ; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo.*” p296

“ Cette fois-ci la révolution a échoué. La prochaine sera peut-être la bonne. Mais pour me pincer quand elle éclatera, il faudra me chercher avec une lanterne en plein midi. Prenons garde aux trop belles paroles : aux mondes meilleurs créés par les mots. Notre époque succombe sous un excès de mots. Il n'y a pas d'autre terre promise que celle que l'homme peut trouver en lui-même. ” ”

potentielle révolution fructueuse. En fait, la proposition « me chercher avec une lanterne en plein midi » est l'image antique d'une autre proposition qui serait « être sceptique ». Ainsi, seul un enthousiasme sceptique pourrait entraîner à nouveau notre héros dans une lutte révolutionnaire. Le temps de la confiance aveugle est terminé, il s'agit de faire place au doute.

Le doute en effet ne peut pas surgir des grands idéaux de la philosophie des Lumières, dont les idées semblent immuables et universelles. Le doute ne peut pas intervenir dans ce qui est abstrait et éternel car coupé du réel. Esteban nous met en garde contre ces « trop belles paroles », contre ces « mondes meilleurs créés par des mots » : ce n'est pas la réalité, c'est un univers coupé du monde, coupé de l'homme et de la matière, un rêve, une image, rien de tangible. Esteban parle alors de terre promise : l'erreur des révolutionnaires est de vouloir la chercher dans un au-delà abstrait, comme sortant de nulle part. Pour le personnage, cette terre promise ne peut se trouver ailleurs que dans l'homme lui-même, c'est à dire dans sa sensibilité. Si l'époque du personnage « succombe sous un excès de mots », c'est qu'elle succombe dans un excès d'abstraction, de rationalité coupée du réel.

Cet extrait s'achève par une référence significative à Ogé, le médecin noir, compagnon de Victor Hugues au début du roman, disparu lors d'une révolte à Saint Domingue²⁸. Comme nous le verrons par la suite, Ogé est le représentant de la pensée magique dans le roman. Il est donc intéressant qu'Esteban, après avoir conclu sur l'échec de cette Révolution, dont les valeurs étaient coupées du monde, mais la violence bien réelle, se rattache à ce personnage disparu et à son maître spirituel, Martinez de Paqually. En cela, il se rattache à une spiritualité concrète, émanant de l'homme et de sa sensibilité, pour l'élever au-dessus de la matière : « L'être humain ne pourra être éclairé que par le développement des facultés

28 *Y a decir esto pensaba Esteban en Ogé, que tan a menudo citaba una frase de su maestro Martínez de Pasqually : “El ser humano sólo podrá ser iluminado mediante el desarrollo de las facultades divinas dormidas en él por el predominio de la materia...”*

“ Et en disant cela Esteban pensait à Ogé, qui si souvent citait une phrase de son maître Martinez de Pasqually : « L'être humain ne pourra être éclairé que par le développement des facultés divines endormies en lui par la prédominance de la matière. » “

divines endormies en lui par la prédominance de la matière. ». Cette citation renvoie directement à celle du chapitre IX de la première partie, lorsqu'Ogé tente de défendre son maître devant Victor Hugues et résume sa pensée par « Ce que nous voulons c'est développer les forces transcendantes endormies dans l'homme »²⁹. Nous reviendrons plus tard à l'étude de cette spiritualité immanente. Ce que nous voulons retenir de cette référence est que le périple révolutionnaire qu'a vécu Esteban est tout l'inverse de cette pensée et constitue une sorte de violence transcendante, c'est à dire que l'action révolutionnaire est ordonnée par des valeurs supérieures tandis que la spiritualité d'Ogé est réclamée par des forces immanentes. Esteban est en manque de spiritualité et de réalité, car il a été contraint de faire le chemin à l'envers, de l'abstrait au concret, au lieu de s'élever, à partir du sensible, dans le monde des idées éternelles.

Esteban et son éveil à la nature

Après sa désillusion révolutionnaire en Europe, puis sur l'île de la Guadeloupe, Esteban recouvre un regard nouveau, plus sensible à la nature qui l'entoure. Le passage de l'épreuve initiatique d'Esteban grimant à un arbre nous est présenté comme un acte nuptial entre un homme et la nature, comme une communion originelle³⁰. La première phrase décrit une ascension mystique et inédite. Cette montée est présentée comme un périple éprouvant. Les difficultés

29 « *Lo que pretendemos es desarrollar las fuerzas trascendentes dormidas en el hombre.* » p79 traduction p102

30 *Y después de vencer la prueba iniciática que le significaba alcanzar las difíciles ramas de acceso, comenzó a ascender hacia el remate de una copa, por un caracol de brazos cada vez más apretados y livianos, sostenes del gran revestimiento de follajes, de la colmena verde, del suntuoso sotechado visto desde dentro por vez primera. Una exaltación inexplicable, rara, profunda, alegraba a Esteban, cuando pudo descansar, a horcajadas, sobre la horquilla cimera de aquella estremecida edificación de maderas y estambres. Trepar a un árbol es una empresa personal que acaso no vuelva a repetirse nunca.* P182

« Et après être venu à bout de l'épreuve initiatique qui consistait pour lui à atteindre les difficiles branches d'accès, il se mit à monter vers le couronnement d'une cime, par une sorte de spirale formée de bras de plus en plus serrés et légers, soutiens d'un grand revêtement de feuillage, de la verte ruche, du somptueux auvent vu de l'intérieur pour la première fois. Une exaltation inexplicable, bizarre, profonde, remplissait Esteban de joie lorsqu'il put se reposer à califourchon sur la plus haute fourche de ce frémissant édifice de branches et de trames. Grimper sur un arbre est une entreprise personnelle – qui peut-être ne se reproduira jamais. » p121

qu'Esteban rencontre sont sensibles. Nous avons presque affaire à un récit épique. Carpentier parle de *vencer la prueba* et d' *alcanzar las difíciles ramas de acceso*. Le héros est bel et bien confronté à une péripétie réclamant un certain effort. De plus, cette quête est présentée comme *iniciaca* ce qui se confirme à la fin de la phrase par le complément de temps *por primera vez*. Le caractère inédit de cette épreuve caractérise ce qui constitue la formation physique et spirituelle du jeune homme. Il est pour la première fois confronté à un rapport étroit entre la nature, représentée par un arbre, et son propre corps. C'est donc l'étape première du développement de l'homme en confrontation avec son milieu, il atteint par là un degré de conscience supérieure de ses relations avec les forces immanentes de la nature. Le caractère initiatique de cette épreuve est renforcé par son caractère unique. La tâche est qualifiée d'*empresa personal que acaso no vuelva a repetirse nunca* et de spectacle *jamás visto por otros hombres*. Le héros est seul et vit une expérience inédite.

Nous avons affaire à une découverte de la nature au sens étymologique d'apparition d'une chose cachée, dissimulée à nos regards. Pourtant, cette découverte n'est pas celle des scientifiques qui cherchent, par un regard en surplomb, à percer les secrets de la nature. Ici, le héros ne force aucune porte fermée, il est immergé dans ce *mundo secreto*. Il ne viole aucune intimité mais est comme invité par la nature même à pénétrer son essence profonde. Ainsi, Esteban n'a pas une attitude scientifique ou de conquête face à la nature mais plutôt une sorte de curiosité innocente et primitive, qui le place dans une attitude humble, d'égal à égal, de communion. Nous pouvons ici penser au *Premiers Discours* de Rousseau où celui ci nous rappelle que la nature, en cachant ses secrets, a voulu nous mettre en garde de ce désir de domination et de maîtrise vaine³¹. Il s'agit donc d'être sensible à l'appel de la nature, à son invitation à percer ou non le voile derrière lequel elle se cache.

31 « Peuples, sachez donc une fois que la nature a voulu vous préserver de la science, comme une mère arrache une arme dangereuse des mains de son enfant ; que tous les secrets qu'elle vous cache sont autant de maux dont elle vous garantit, et que la peine que vous trouvez à vous instruire n'est pas le moindre de ses bienfaits. » *Premier Discours*, III, p15

La métaphore sexuelle est d'ailleurs filée dans la suite du texte³². L'arbre est d'abord personnifié pour devenir l'allégorie de la nature. Il est l'élément féminin de l'*acto nupcial*. Sa description renvoie en effet à celle d'un corps de femme : le tronc prend la forme d'*altos pechos*, les branches s'apparentent à des *muslos de mujeres*. Inversement, le sexe féminin devient *puñado de musgo verde*. La réversibilité des images fixe la symbolique de l'arbre femme. La nature nous est présentée comme élément matriciel, la métaphore sexuelle dévoile en un certain sens le secret de la procréation, de la fertilité.

L'acte nuptial est non seulement révélateur mais jouissif : il procure au héros *una exaltación inexplicable, rara, profunda*. Une certaine violence s'observe pourtant dans cet accouplement : Esteban « déflore » (*déflorando*) la nature et ses secrets, et dans ce passage le sens du verbe défloré recouvre ses deux sens, figuré et propre. La nature est altérée par cette découverte, mais l'auteur de celle-ci l'est également. Cette expérience est présentée comme expérience mystique partagée. Esteban semble en pleine extase. Il adopte une posture contemplative active. C'est par son mouvement ascendant qu'il se hisse à cette essence secrète. La découverte de la nature s'obtient par un effort physique, par une confrontation concrète de l'homme à son milieu. Le héros ne regarde pas l'arbre à distance, il façonne son propre corps sur celui-ci, leur rapport est direct.

³²Quien se abraza a los altos pechos de un tronco, realiza una suerte de acto nupcial, desflorando un mundo secreto, jamás visto por otros hombres. La mirada abarca, de pronto, todas las bellezas y todas las imperfecciones del Árbol. Se sabe de las dos ramas tiernas, que se apartan como muslos de mujer; ocultando en su juntura un puñado de musgo verde; se sabe de las redondas heridas dejadas por la caída de los vástagos secos; se sabe de las esplendorosas ojivas de arriba, tanto como de las bifurcaciones extrañas que llevaron todas las savias hacia un madero favorecido, dejando el otro en escualidez de sarmiento bueno para las llamas. Trepano a su mirador, entendía Esteban la relación arcana que tanto se había establecido entre el Mástil, el Arado, el Árbol y la Cruz. p182

« Celui qui enlace la haute poitrine d'un tronc réalise une sorte d'acte nuptial et déflore un monde secret, jamais vu par d'autres hommes. Le regard embrasse, tout à coup, toutes les beautés et toutes les perfections de l'arbre. On voit les deux branches tendres, qui s'écartent comme des cuisses de femme, cachant dans leur jointure une poignée de mousse verte; on voit les rondes blessures laissées par la chute des bourgeons desséchés, on voit les splendides ogives d'en haut, et les étranges cheminements de toutes les sèves vers une branche favorisée tandis qu'elles laissent telle autre tarie comme un sarment bon à brûler. Quand il montait sur son observatoire, Esteban comprenait le rapport secret qu'on avait si souvent établi entre la mâ, la charrue, l'arbre et la croix.» p121

Ainsi, c'est par une activité matérielle, et non seulement spéculative, qu'Esteban démêle la *relación arcana que tanto se había establecido entre el Mástil, el Arado, el Árbol y la Cruz*. Ici, le protagoniste fonctionne bien par association d'idées, par correspondance symbolique entre différents éléments. Le mât renvoie à la navigation, thème omniprésent dans *El Siglo de las Luces*, qui établit le lien entre le Nouveau et l'Ancien monde, la pensée magique et les idéaux révolutionnaires. La charrue est le symbole du travail des hommes sur la terre et de leur domination sur le monde animal : elle est à la fois progrès technique et image de l'agriculture, processus appartenant au règne humain seul. La croix, elle, rappelle le christianisme, par son élément caractéristique : la crucifixion, la souffrance du messie pour le reste de l'humanité. L'arbre quant à lui est le représentant de la nature comme nous l'avons vu. Ainsi, l'arbre, qui se situe au milieu de l'énumération, lie ensemble la propagation des idées qui se veulent universelles de la Révolution Française, le perfectionnement de l'homme et sa domination sur le monde terrestre, la religion monothéiste dominante dans les colonies : à savoir trois principes transcendants qui fondent la domination de l'Ancien Monde sur le nouveau. Il donne à ces trois symboles leur matière. Il constitue la clé de compréhension qui permet d'entendre la relation étroite qu'entretiennent les éléments distinctifs d'une culture transcendante.

L'arbre rappelle donc en quelque sorte Esteban à l'immanence. Il lui rappelle de quelle matière sont constitués les symboles qui hantent sa vie depuis sa rencontre avec Victor Hugues. Ce personnage oscille constamment dans le texte entre l'attrait des grandes valeurs européennes et son attachement aux éléments terrestres. Cette relation intime entre le héros et la nature est exprimée par la citation de Saint Hyppolite ³³. Ce qui nous intéresse dans cette référence est que le spirituel est inspiré par l'immanence. L'homme atteint Dieu en partant du

33 *Esta madera me pertenece. Me nutro de ella, de ella me sustento ; me afinco en sus raíces, me recuesto en sus ramas ; me entrego a su aliento como me entrego al viento. He aquí mi angosta senda ; he aquí mi camino angostado ; escala de Jacob en cuya cima está el Señor.*

« Cet arbre m'appartient. Je m'en nourris, je m'en sustente ; je m'appuie sur ses racines, je me couche sur ses branches ; je me confie à son souffle, comme je me confie au vent. Voici mon étroit sentier ; voici mon chemin resserré ; échelle de Jacob sur le sommet de laquelle se trouve le Seigneur. »

Marine Guirao
Alejo Carpentier et la pensée magique

bois qui, matière concrète, permet de construire l'échelle permettant de l'élever jusqu'à lui. L'homme va chercher Dieu et non l'inverse. La transcendance catholique est remise en question par cette image immanente de l'arbre s'élevant et permettant de s'élever jusqu'au ciel.

Conclusion

La pensée magique renvoie donc à des rapports immanents au monde. Ainsi, le réel merveilleux apparaît dans ce roman comme un retour au concret et à la nature, suite à la déception révolutionnaire. L'attitude révolutionnaire peut en effet se rapprocher de l'attitude surréaliste en ce qu'elle plaque violemment dans la réalité caraïbe des idées et techniques, nous pensons ici à la guillotine, qui jurent violemment avec ses habitudes. Les idéaux de la Révolution sont, comme les artifices des surréalistes, coupés du monde, arbitraires car abstraits, ils forcent le réel, avec violence, au lieu d'en exprimer le merveilleux.

Partie 2 : Le Baroque

L'enjeu du réel merveilleux semble donc d'être capable de transmettre une certaine sensibilité inhérente à la réalité sud-américaine. Pour répondre à cet enjeu, il s'agit de trouver une esthétique capable de transmettre fidèlement la magie de cette nature particulière. Carpentier trouve cette esthétique dans le baroque.

Nous avons pour projet dans cette partie d'établir une étude comparée des thèses d'Eugenio d'Ors sur le baroque puis de les appliquer à un long extrait du *Siècle des Lumières*, constituant presque l'intégralité de la section XXIV du troisième chapitre. Ces deux auteurs nous semblent intrinsèquement liés en ce que Carpentier fait du baroque l'esthétique capable de retranscrire l'étonnement de l'homme face au merveilleux de la nature et que d'Ors en fait le retour à une sensibilité primitive de l'homme. C'est donc vers la notion d'innocence que tend notre étude. Le baroque est plus qu'un style, plus qu'une esthétique, c'est un esprit, celui de l'homme dans ses rapports authentiques au monde.

Chapitre 3 : Eugenio d'Ors, *Du Baroque*

Il nous semble tout d'abord que l'Espagnol présente une vision originale de la notion de baroque, qui va à l'encontre de toute théorie antérieure. Comme le souligne Frédéric d'Assas dans son introduction³⁴ à l'essai, cette conception nouvelle est « peu reconnue par les spécialistes »³⁵. Rappelons tout d'abord que dans sa définition classique, teintée péjorativement, baroque correspond à une certaine bizarrerie, une certaine étrangeté. Pour ne prendre qu'un exemple, Rousseau le définit comme musique « dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint »³⁶. Si l'on reprend l'étymologie du terme, *barroco* en

34 Edition française, Folio Essais, voir biblio

35 Introduction, *Du Baroque*, pII

36 *Dictionnaire de Musique*, p651

portugais qui signifie « perle irrégulière », nous convenons que ce terme désigne quelque chose qui s'écarte du commun et contredit la norme. Cette vision tend à évoluer au XIX^{ème} siècle pour faire du baroque non plus un « dérèglement d'esprit de quelques artistes »³⁷ mais un mouvement situé dans le temps, dans l'espace et dans certaines formes d'art. Des auteurs comme Burckhardt, philosophe et historien de l'art suisse, ont participé à rétablir une certaine historicité du baroque afin de le réhabiliter comme mouvement artistique, entretenant des rapports logiques avec la Renaissance, comme sorte de contre-point à l'évolution de l'art à cette époque³⁸. L'évolution suivante de la notion de baroque survient à la fin du XIX^è avec Wölfflin, disciple de Burckhardt, qui fait du baroque non plus une dégénérescence historique mais un style, qu'il conceptualise en opposition avec le style classique³⁹. Cet auteur semble particulièrement annoncer Eugenio d'Ors en ce que déjà avec lui le baroque ne se limite pas à une période historique mais « est devenu une phase récurrente de l'évolution de l'art »⁴⁰.

C'est donc dans cette tendance à réhabiliter le baroque que s'inscrit notre auteur, en franchissant un pas plus important que les autres. Il dépasse en effet ses prédécesseurs en ce qu'il fait du baroque non plus seulement une constante historique que l'on repère dans diverses périodes mais aussi comme esprit qui excède les considérations simplement artistiques, ou encore qui représenterait une certaine norme de l'expression artistique. L'originalité de d'Ors est donc de faire du baroque un concept éternel, sans histoire, comme coupé de l'art lui même, indépendant de ses œuvres.⁴¹

37 Introduction, *Du Baroque*, pV

38 « L'apport essentiel de Burckhardt est d'ancrer pour un temps l'étude du baroque dans la question des origines, de souligner les liens indissolubles qui unissent cet ensemble d'œuvres mal connues à celles de la Renaissance. En substituant à la thèse de l'égaré et de l'extravagance celle de la dégénérescence Burckhardt replace l'histoire de l'art du XVII^e et du XVIII^e siècles dans une perspective historique et ouvre la possibilité de reconstituer un enchaînement rationnel des phases artistiques menant de Raphaël au Bernin. » Introduction, *Du Baroque*, pV

39 « L'auteur définit ces concepts en les distinguant à partir de cinq paires de critères opposés : le linéaire (classique) et le pictural (baroque), la construction par plans (C) et la construction en profondeur (B), la composition en formes fermées (C) ou formes ouvertes (B), l'unité multiple (C) ou la multiplicité unifiée (B), la clarté totale (C) ou relative (B). » Introduction, *Du Baroque*, pVI

40 Introduction, *Du Baroque*, pVII

41 « C'est en ce sens que la théorie d'Eugenio d'Ors est fondamentalement idéaliste. Le baroque n'a pas besoin des œuvres d'art pour exister, elles en sont le reflet mais elles ne le résument ni

Eugenio d'Ors présente l'essai étudié comme un roman autobiographique : « une aventure d'un homme qui s'éprend lentement d'une idée »⁴². Cette idée, c'est le baroque, qui apparaît comme une rencontre adolescente, une expérience mystérieuse. Cette énigme révélée au fil de sa vie, de ses lectures, de ses visites, recouvre des aspects ambigus, à la fois séduisants et menaçants. Le baroque dont il est question, notre auteur « commence à le craindre autant qu'à l'aimer. Il devine ce que le baroque contient de féminité fatale, de prestige de sirène... »⁴³. Il distingue deux temps dans son ouvrage, un premier qui développe « ces jeux de la sensibilité et de l'intelligence »⁴⁴ entre révélation baroque et apprentissage classique, un second qui se centre sur l'éternité de ce concept, présent en tout temps et tout lieu, presque idéal. Ce baroque finit par être placé « Hors du monde »⁴⁵, comme retour à une vision naïve, primitive de celui-ci, en deça de toute culture. Tirillée entre l'origine et l'abstraction, la notion de baroque revêt sa plus grande signification dans son rapport avec l'homme, chez qui elle entretient une sensibilité authentique : *Tout compte fait, Baroque ne veut-il pas dire innocent ?* conclut notre auteur.

Le baroque : notion à la fois hors du temps et inscrite dans l'histoire

Tout d'abord, Eugenio d'Ors reprend l'idée de Wölfflin selon laquelle le baroque n'est pas ancré dans un contexte spatio-temporel fixé et limité. C'est alors qu'apparaît chez notre auteur la reprise du terme *éon* pour faire comprendre ce qu'est le baroque. D'Ors dépasse en effet Wölfflin en ce que baroque devient éternel.

Le baroque ne se résume en fait ni à une époque ou une ère géographique donnée, ni au strict domaine de l'art, à une question de style. C'est une sensibilité présente dans toute période historique, sur tout continent, un moyen d'exprimer la curiosité et l'étonnement de l'homme face aux mystères d'une nature complexe.

le contiennent. » Introduction, *Du Baroque*, pXVI

42 *Du Baroque*, p11

43 *Du Baroque*, p12

44 *Du Baroque*, p12

45 *Du Baroque*, p14

Pour traduire cela, d'Ors a recours à une notion alexandrine, celle d'*éon*⁴⁶. L'*éon* nous place dans la sphère de la métaphysique sans pour autant nous couper de l'histoire. C'est une catégorie idéale, qui procède du néo-platonisme, mais qui trouve des manifestations dans le temps. Il y a donc une tension inhérente à cette notion entre le monde des idées, la pure rationalité, et la connexion avec le monde sublunaire, la sensibilité. Le baroque est donc un *éon* en ce qu'il est une catégorie définissable de façon abstraite, c'est-à-dire hors de tout contexte, mais que l'on retrouve de manière concrète dans certaines expressions humaines. C'est ainsi qu'intervient la référence hégélienne en ce que dans le concept d'*éon* « l'opposition entre le rationnel et le réel est supprimée ». L'*éon* est en quelque sorte la coïncidence des deux, il accorde l'histoire à une idée éternelle et offre l'éternité à un fait historique. L'exemple utilisé par les Alexandrins chrétiens de Jésus Christ illustre à merveille cette coïncidence de l'idéal et du réel : étant fils de Dieu, il participe à l'éternité, mais incarné en personnage historique, il participe sans contradiction à la vie terrestre humaine. Pour résumer, nous avons donc affaire à des « idées-événements », à des « catégories historiques ».

Le baroque est donc à la fois hors du temps et ancré dans le temps. C'est une catégorie éternelle qui traverse les périodes historiques et les continents.

Distinction du baroque et du classicisme

D'Ors dépasse également Wölfflin dans son opposition radicale du

46« Il procède du néoplatonisme et fut surtout employé par l'École d'Alexandrie. C'est le terme grec « éon ». Un « éon », pour les Alexandrins, signifiait une catégorie qui, malgré son caractère métaphysique, - c'est-à-dire bien qu'elle fût strictement cette catégorie, - avait cependant un développement inscrit dans le temps, avait en quelque sorte *une histoire*. Et, sur ce chapitre, nous ne devons pas oublier – nous modernes – les similitudes dans la manière de penser de ces Alexandrins et de nos hégéliens. Comme dans la dialectique de Hegel, l'opposition entre le rationnel et le réel est supprimée dans le concept « Éon ». Dans l'« éon », le permanent a une histoire, l'éternité connaît des vicissitudes. Ainsi, parmi les Alexandrins, ceux qui étaient chrétiens appliquaient leur vocabulaire à la théologie, et affirmaient que le Christ est un « Éon » ; étant réellement Dieu, le Christ participe de l'éternité qui est l'attribut de Dieu ; mais, sans contredire cette éternité, qui est sienne, il s'est inscrit à la vie terrestre, il a vécu dans le temps, il a une histoire, une biographie consignée dans les Évangiles. Rien n'est donc plus conforme que ce terme au sentiment de ce que nous cherchons ; à la représentation de ces idées-événements, de ces catégories historiques, de ces constantes qui se cachent et réapparaissent, se manifestent et de dissimulent au cours des siècles ; de ces systèmes qui conjuguent des phénomènes éloignés et isolent des phénomènes voisins. » *Du Baroque* p73/74

classicisme et du baroque.

Le premier geste d'Eugenio d'Ors, qui distingue le baroque du classicisme⁴⁷, est double en ce qu'il constitue le rejet de deux attitudes : celle qui fait du baroque une excroissance grotesque du classique, celle qui en fait une étrangeté, une irrégularité bizarre et monstrueuse. Le baroque ne peut pas être un vilain pendant du classicisme, il lui est au contraire totalement étranger, complètement distinct. Baroque et classicisme ne se situent pas du même côté de la culture. Si le classicisme est postérieur à la culture, en tant que style de la civilisation, le baroque est en-deçà de celle-ci, en tant que caractère de la barbarie. Nous pourrions ici reprendre la distinction classique de culturel et naturel. Le classicisme serait l'expression culturelle, ordonnée et contrainte de l'art humain, le baroque une sensibilité naturelle, authentique et libre de l'homme.

C'est pourquoi d'Ors revient sur l'étymologie portugaise du terme *barroco*, « la grosse perle irrégulière ». Ce qu'il semble vouloir prouver, c'est que l'irrégularité ne fait pas le monstre, le laid, mais peut au contraire produire le sublime, l'excellence. Ce qui est plus baroque encore que « la grosse perle irrégulière », c'est « l'eau de l'océan que l'huître métamorphose en perle. ». Ainsi, le baroque, c'est la nature dans l'exercice de ses forces. Nous retrouvons ici l'un des termes favoris de Carpentier pour décrire la nature sud-américaine : la métamorphose. Le baroque est irrégulier, non en tant que bizarrerie mais en tant que mystère qui attire notre curiosité, non en tant que monstruosité mais en tant que mouvement naturel et surprenant. Le baroque n'est ni beau ni laid, il est vrai, et c'est en cela que peuvent émaner de lui à la fois la perle irrégulière et la perle parfaite. Ainsi, le baroque est proche de la nature, le classicisme de la norme.

Finalement, l'opposition baroque classique relève de l'opposition entre l'intelligence et la vie⁴⁸. Ils apparaissent comme deux constantes dépendantes

47« Le style de la civilisation se nomme classicisme. Au style de la barbarie, persistant, permanent dessous la culture, ne donnerons-nous pas le nom de baroque. On appelle baroque la grosse perle irrégulière. Mais plus baroque, plus irrégulière encore l'eau de l'océan que l'huître métamorphose en perle, - et parfois aussi, dans le cas d'une *réussite* heureuse, en perle parfaite. » *Du Baroque*, p23

48« A peine l'intelligence rompt-elle ses lois, que la vie recouvre son privilège. Dès que la discipline perd son caractère canonique, la spontanéité revêt une certaine divinisation. Tout classicisme étant, par la loi, intellectualiste, est, par définition, normal, autoritaire. Tout baroque étant vitaliste, est libertin, et traduit un état d'abandon et de vénération devant la

l'une de l'autre, comme un couple de catégories éternelles qui s'affrontent dans toute l'histoire⁴⁹. Le baroque ne découle pas du classicisme mais bien au contraire existe toujours à ses côtés. Le classicisme est de l'ordre de la discipline, de l'autorité, le baroque du côté de la spontanéité et de l'abandon. Si ces deux catégories sont éternelles, leurs objets diffèrent. En effet, le classicisme d'écrit l'ordre éternel, l'immobile, l'un, le baroque la diversité, le mouvant et la répétition⁵⁰. L'un est idéal, l'autre concret. Le style classique impose des catégories de façon transcendante, le baroque les trouve dans le divers phénoménal de façon immanente. C'est pourquoi l'un peut être rapproché de l'Antiquité, l'autre de la Préhistoire⁵¹.

Cette distinction rejoint celle de la culture et de la nature : le baroque est du côté du primitif, du sauvage, le classicisme du côté de l'humanisme. Le premier est pris dans le monde, le second le surplombe. Leurs attitudes sont également distinctes. Le style classique s'intéresse à la perfection, à la beauté calculable, embrassées par un regard normatif, il revêt une certaine activité, un certain contrôle. Le baroque lui est du côté de la passivité, il ne saisit pas, il se laisse envoûter par la magie du monde et la retranscrit à l'état pur. Il est du côté du sommeil de l'inconscient nécessaire à l'éveil actif de l'homme, de la sensibilité nécessaire à tout raisonnement⁵². Le baroque est abandon de soi à la nature pour y puiser une toute nouvelle vitalité. C'est une apparition, un choc primitif de l'homme face au monde. Cela expliquerait un certain goût baroque pour les

force. *Du Baroque* p100

49« Le classicisme est au baroque ce qu'est la raison à la perception, la diastase à l'aliment. Ou, en d'autres termes : l'éon du Classique est un Regard ; l'éon du Baroque, une Matrice. Sans Matrice, pas de fécondité ; mais sans Regard, point de noblesse. *Du Baroque* p132

50« Et le Classicisme, langage de l'unité, langage de l'éternelle Rome idéale. Et le Baroque, esprit et style de la dispersion, archétype de ces manifestations polymorphes, en lesquelles nous croyons distinguer chaque jour plus clairement la présence d'un dénominateur commun, la révélation du secret d'une certaine *constante* humaine. » *Du Baroque* p74/75

51« Lorsqu'au cours d'une conversation de la Décade, M. Hager se montrait rebelle à comparer le Baroque et le Classicisme, en leur qualité d'éons, et, en rappelant que le classicisme a pris modèle dans l'antique civilisation, nous demandait où, à notre avis, s'était inspiré le Baroque, il nous fut aisé de lui répondre que si le précurseur de Classique se nommait *Antiquité*, celui de Baroque s'appelle *Préhistoire*. » *Du Baroque*, p116

52Dans le sommeil, l'être humain renonce à son regard, se départit de sa dignité. Consent à se dépouiller de la raison pour puiser de nouvelles forces dans le sein de la nature. Forces qui, demain, quand reviendra le jour, au retour à l'état de veille, quand *il ouvrira les yeux*, seront le nouveau support et le nouvel aliment de l'implacable noblesse du rationnel. » *Du Baroque*, p33

paysages sauvages. Chez Carpentier par exemple, le baroque est du côté de la forêt tropicale, de la mer en furie, des baies sauvages. D'Ors prend d'ailleurs un exemple pour illustrer cela, celui de la mer et du port⁵³. La mer est force baroque, le port structure classique. Nous retrouvons ici l'opposition entre sublimité sauvage et beauté formelle. C'est en cela que Carpentier est baroque, il ne dépeint pas les ports mais les baies à leur état brut, livrées à une puissance marine, à ses métamorphoses. Le baroque est magique, mystique, car il surplombe l'homme, l'embrasse et non l'inverse. Ainsi, l'objet du baroque est merveilleux, son attitude est immanente.

Rapports du baroque au primitif

Le baroque a donc chez d'Ors, comme chez Carpentier, un lien puissant avec l'innocence, avec les rapports primitifs de l'homme à la nature. Nous retrouvons chez d'Ors⁵⁴ cette idée d'humanité guidée par la curiosité et la raison, avec une vision presque rousseauiste⁵⁵ des deux pendants de ces facultés, à la fois

53« Ce sont les ports – toujours l'architecture – qui vainquent la mer. Quelle grande tentation romantique que la mer ! Sa masse informe, son chaos, origine de toute vie, mais privé de structures de la vie, et son infini ou son indéfini. La mer est sublime, elle est cruelle. Dans le langage des arts, cela revient à dire, après Woelflin, que la mer est baroque... Mais cette « sublimité » de la mer, le port la change en beauté formelle. Le port limite et mesure l'illimité. Le roi des marines, Claude Lorrain, est aussi le plus grand peintre des ports. Dans le *Port d'Ostie*, qui est au Prado, en même temps qu'ils s'ouvrent à la mer, les quais éliminent et contiennent tout désordre des flots ou de la végétation. *L'Invitation au voyage* de Baudelaire : « Là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme... » *Du Baroque*, p162/163

54« A cause de l'arbre de la science, - c'est-à-dire par l'exercice de la curiosité et de la raison, - le Paradis fut un jour perdu. Par le calvaire du progrès, - c'est-à-dire aussi par l'exercice de la curiosité et de la raison, - on avance sur le chemin qui y retourne. Toute l'histoire humaine peut être conçue comme étant un itinéraire pénible, de l'innocence qui ignore à l'innocence qui sait.

Mais, tout en nous acheminant vers le nouveau Paradis, vers la céleste Jérusalem, nous connaissons les petits intérimaires où le commencement est évoqué et la fin prévue, où l'Eden réapparaît pour l'homme, par voie de réminiscence ou de prophétie.

Tout art de réminiscence ou de prophétie est toujours plus ou moins baroque. » Du Baroque p32

55 Au livre III de l'*Emile*, Rousseau semble accorder à la curiosité dans le processus de développement des facultés cognitives de l'homme la place qu'occupe la pitié dans celui des facultés morales. Il établit alors une distinction entre deux ardeurs de savoir : une perversie et sociale qui consiste à vouloir être « estimé savant » (p429), une naturelle et sincère : la curiosité. Cette curiosité est subordonnée à l'amour de soi et non à l'amour propre, c'est-à-dire qu'elle sert la puissance vitale de l'homme. Le concept de curiosité semble également adossé à celui de la perfectibilité. Les passions sont responsables de la curiosité lorsque les désirs de l'homme surpassent ses capacités. Comme l'homme est capable de se parfaire, la curiosité l'encourage à chercher de nouveaux moyens de contenter ses désirs et donc d'améliorer ses propres facultés. La

destructrices pour l'humanité, mal-menées, et salutaires, lorsque bien orientées. L'homme semble se situer entre deux événements, la perte du Paradis Perdu et sa redécouverte. L'humanité est donc dans un processus de recherche de ce qui a été perdu. Ce qui nous semble intrigant est que les deux facultés qui ont mené l'homme à l'Arbre de la Connaissance pour causer sa perte, sont aussi celles dont il se sert pour retrouver son innocence première. C'est en effet l'innocence qui est en jeu. Elle est le caractère essentiel de l'homme, que celui-ci cherche à retrouver, à la fois point de départ et fin de l'humanité. Pourtant, l'homme ne revient jamais à son origine, il peut seulement tendre vers cet état naturel. C'est pourquoi il y a deux innocences et que l'homme parcourt le chemin sinueux et ardu, « le calvaire du progrès », « de l'innocence qui ignore à l'innocence qui sait ». Il y a donc une innocence première, ignorante, perdue à tout jamais, et une innocence nouvelle, savante, vers laquelle l'homme doit tendre.

Pourtant, dans cet itinéraire que d'Ors qualifie de « pénible », certains éléments de ce Paradis Perdu, toujours présent bien qu'occulté, nous apparaissent sous forme de révélations : la *réminiscence* et la *prophétie*. La réminiscence est ce qui réactualise, par la mémoire, un état perdu à notre conscience. La prophétie constitue l'annonce d'un état à venir. L'homme est donc coincé entre le passé et le futur, entre le souvenir et la quête, entre l'origine et sa finalité. Le baroque est l'expression de cette attitude ambiguë, coincée entre deux temporalités : *Tout art de réminiscence ou de prophétie est toujours plus ou moins baroque*. Il en est l'expression car il traduit l'innocence de l'homme, double comme nous l'avons vu, qui est la cause et le but de cet itinéraire humain.

Il s'agit ensuite pour d'Ors d'expliquer ce goût humain pour le baroque, comme retour au primitif, à l'innocence perdue. Il observe dans notre société une certaine « volupté de la nostalgie », c'est à dire un certain plaisir à se retourner vers notre origine disparue. Ce Paradis Perdu fait l'objet de pays lointain, que l'on garde en mémoire avec regret. D'Ors souligne que toutes ces mascarades qui visent à nous distraire de cette contrée fantasmée sont insuffisantes : « la féerie du caractère », « le carnaval des costumes » ne parviennent pas à combler notre

curiosité, la volonté et la perfectibilité sont les trois facteurs du progrès chez Rousseau.

manque originel. Le fantastique comme le déguisement revêtent d'une certaine hypocrisie, d'une certaine fausseté qui nous font nous retourner vers nos racines, à la recherche de la vérité. Il s'agit d'ôter le masque de la culture pour se retourner vers la nature : « l'ingénu, le primitif, la nudité », de se détourner du style classique pour recouvrer une sensibilité baroque et authentique. Ainsi, le baroque n'est pas dégénérescence mais remède. Il guérit les hommes malades d'un trop plein de culture, d'un éloignement douloureux de l'origine. La culture, c'est la complication qui nous fait regretter notre simplicité primitive, « languir après les enchantements de l'innocence ». Le baroque constitue donc un remplacement de la complication, non plus dans le regard des hommes, mais dans le monde. La nature est merveilleuse, complexe, variée, la sensibilité se fait directe, simple, étonnée⁵⁶.

56« Il convient de remarquer, dans notre culture héréditaire, la présence d'un élément caractéristique, d'une sorte de volupté de la nostalgie. Il arrive à l'amour lointain de ne pas se contenter de la féerie du caractère ou du carnaval des costumes : c'est alors que l'on recherche l'ingénu, le primitif, la nudité. Maladie propre aux civilisations trop compliquées, que celle de languir après les enchantements de l'innocence », *Du Baroque*, p40

Chapitre 4 : Carpentier et l'esthétique baroque

Esteban et son regard nouveau sur les baies des Antilles

Au troisième chapitre du *Siècle des Lumières*, section XXIV, Esteban quitte Point-à-Pitre à bord de l'*Ami du Peuple*, en direction de Cayenne, et navigue sur la mer des Caraïbes, entre les différentes îles des Antilles. C'est avec un regard nouveau, un regard baroque, au sens d'innocent et de primitif, que notre héros perçoit la réalité marine. Lorsque l'équipage accoste quelque baie, nous avons affaire à un nouveau passage d'expérience solitaire. L'auteur nous décrit, dans une esthétique baroque, une sorte de rituel mystique d'Esteban, en confrontation directe avec l'eau. Cette extase se prolonge d'une longue description du paysage caraïbe, d'une longue méditation de notre héros sur cette réalité marine qu'il avait ignorée, mais dont il perce à présent les mystères.

Dans cette baie, le personnage peut s'immerger physiquement dans l'eau. Le bateau ne sert plus de séparation entre l'homme et la mer. L'eau est d'emblée caractérisée par sa clarté et sa transparence (*la claridad, la transparencia*). Elle offre en cela une visibilité nette et totale, livre le secret de ses profondeurs en toute immédiateté. Contrairement à l'épisode de l'arbre, étudié précédemment, durant lequel la Nature livrait ses secrets de manière contraignante, elle se montre ici de manière diaphane et gratuite.

Comme le montre la tournure passive, Esteban n'est plus en activité mais laisse l'exaltation (*exaltación física*) le submerger. Pour autant, il subit cette communion en toute conscience. Carpentier parle de *lúcida embriaguez*⁵⁷. L'extase est donc à la fois passive et éveillée. Ce n'est pas un songe mais une véritable expérience mystique. L'extase est telle que l'auteur compare la démarche du personnage sorti de l'eau à un homme sortant d'un bar. Leur point commun est cette ivresse qui les fait tanguer. Leur différence est que celle d'Esteban est lucide et sensible : *se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de luz que, a veces, al*

57 P197

« lucide ivresse » p235

*estar nuevamente en suelo firme, tenía el aturdido y vacilante andar de un hombre ebrio*⁵⁸. Sa joie, sa pénétration complète dans l'élément marin et son éblouissement traduisent une sorte de révélation. Les secrets de la nature sont ici révélés comme une lumière infuse qui nous rappelle le soleil platonicien, dans l'allégorie de la caverne. Après l'épisode de la grimpe de l'arbre, qui représenterait l'ascension du prisonnier hors de la caverne, nous voici à l'épisode de la révélation transcendante de la vérité, ou Idée de Bien chez Platon. La comparaison avec la *République* s'arrête ici en ce que la révélation ne vient pas tant de l'astre solaire que de la nature diaphane elle-même. Elle n'est donc pas transcendante comme nous l'affirmions mais bien immanente. C'est immergé dans l'eau qu'Esteban rencontre l'ivresse de la connaissance et non en admirant de loin le soleil.

Ce rituel donc, le personnage l'appelle lui-même *borracheras de agua*, que nous pourrions traduire par « saouleries à l'eau » de façon familière, mais que notre traducteur choisit de traduire par l'expression verbale « se saouler d'eau ». L'ambivalence réside dans le contraste opéré entre le côté grotesque de l'image et l'aspect sublime de l'activité du personnage. Esteban nous apparaît à la fois comme un homme ivre et un *místico bienaventurado favorecido por alguna Inefable Visión*.⁵⁹ Notre personnage a donc un statut privilégié : il semble être l' élu à qui la nature révèle ses secrets, secrets inouïs, intransmissibles d'homme à homme. Cette communion a donc une importance mystique en ce qu'elle est révélée non par une instance transcendante mais par la nature elle-même qui s'offre au héros. Cette expérience lui offre une nouvelle vitalité, *energías nuevas*⁶⁰, le hissant à un degré de compréhension supérieur.

Étude d'une description baroque des baies des Antilles

58 p197

« il se sentait si heureux, si bien enveloppé, saturé de lumière, que parfois, lorsqu'il foulait de nouveau le sol, il avait la démarche hésitante et chancelante d'un homme en état d'ébriété. » p235

59 p197

« un mystique bienheureux recevant la grâce d'une vision ineffable. » p235

60« vigueur nouvelle »

La nouvelle sensibilité d'Esteban lui permet de saisir alors la magie de cette nature marine. C'est par une longue description baroque que Carpentier parvient à nous livrer le sentiment d'étonnement et d'émerveillement face à la rencontre de la terre et de l'eau, caractéristique des baies.

Cette transformation du protagoniste en sage ayant été invité à percer les secrets de la nature lui permet de renouveler l'émerveillement de l'homme face à celle-ci. L'attitude bénévole et lucide d'Esteban lui fait recouvrir une certaine innocence face à l'esthétisme des lieux. Ce qui fait la beauté de ce rapport au milieu est qu'il est purement désintéressé. Son attitude face à la mer, ses côtes, ses falaises et leurs habitants n'est pas celle d'un conquistador voulant s'emparer de la baie, ni celle d'un savant cherchant à exploiter ses ressources. Elle est celle d'un homme curieux et prêt à recevoir la clé du code de la nature. Celle-ci livrée, Esteban peut contempler le paysage d'un œil nouveau, il peut enfin saisir le véritable esthétisme de celui-ci. Tout paraît ordonné, façonné de façon harmonieuse⁶¹. Mais aucune main divine ne semble être à l'origine de tout cela. La logique de la nature réside en elle-même. Sa beauté est aussi riche que celle de l'art humain comme le montre le parallèle établi entre les objets de l'homme et les objets de la nature : *la esbeltez catedralicia de ciertos caracoles que, por sus piones y agujas, sólo podían verse como creaciones góticas*. La référence architecturale est omniprésente dès qu'il s'agit de parler de coquillages, qui revêtent *una iluminación de palacio engualdado*. Leur organisation est aussi logique et mathématique que ne pourrait l'être quelque figure géométrique, *la pitagórica espiral del huso*.

La nature revêt sa beauté naturelle sauvage. L'attitude innocente d'Esteban, dans le sens d'innocence savante, de retour au primitif par l'exercice de la raison et

⁶¹Eran vivas pencas de madreporas, la poma moteada y cantarina de las porcelanas, la esbeltez de catedralicia de ciertos caracoles que, por sus piones y agujas, sólo podían verse como creaciones góticas ; el encrespamiento rocalloso de los abrojines, la pitagórica espiral del huso -el fingimiento de muchas conchas que, bajo la yesosa y pobre apariencia ocultaban en las honduras una iluminación de palacio engualdado. P197

« C'étaient les vivants rameaux de madrépores, l'urne tachetée et cristalline des porcelaines, la sveltesse de cathédrale de certains buccins qui en raison de leurs pignons et de leurs aiguilles ne pouvaient évoquer que des créations gothiques, le hérissément rocaillieux des murex, la spirale pythagorique du fuseau, la simulation de bien des coquillages qui, sous leur pauvre apparence et leur aspect de plâtre, cachaient dans leur profondeur une illumination de palais en fête. » p236

de la curiosité comme nous l'avons vu avec d'Ors, lui permet de saisir de l'ordre et de la beauté dans la diversité et le mouvement des baies caraïbes. Si l'on reprend la distinction présente dans *Du Baroque*, il semble, pour aller plus loin, que la première innocence, ignorante, correspond à une totale passivité, vaine en quelque sorte, car prise entièrement dans le réel et aspirée par lui, tandis que la seconde innocence, savante, est ce que l'on pourrait nommer passivité active, ou peut être comme Rousseau sensibilité active⁶². Il s'agit en effet d'une activité immanente qui a pour point de départ un certain abandon au réel. A cet abandon succède une saisie rationnelle du monde. Le protagoniste part du sensible et de toute sa confusion, pour ensuite parvenir à un recul suffisant pour en saisir l'ordre. L'ordre émane du monde, le style est naturel, la saisie est empirique.

Tout élément particulier participe à la beauté du tout.⁶³ La mer, dans son aspect brut, est « prodigieuse ». La magie est tangible. Le chaos initial s'ordonne lorsque la sensibilité devient active, juge de ce qui l'entoure. Esteban, ayant découvert les clés de la nature en s'abandonnant à elle, est capable de contemplation. Le sublime survient du terrestre. La perfection se manifeste dans la rondeur de certains cailloux. La comparaison avec l'art humain, le métier de lapidaire, est significative de l'activité prêtée par le spectateur à la nature. La confusion est dispersée, tout semble se mettre en mouvement de sa propre force, « par une sorte d'impulsion jaillie de la matière même ». L'idéal, l'abstrait, le formel fusionnent avec la matière « dans cette mer prodigieuse. »

La matière s'ordonne d'une façon telle qu'elle devient chiffrée aux yeux du spectateur. C'est derrière cette énigme que l'homme découvre son origine, dans les

62 Rousseau distingue dans l'*Emile* deux pendants dans l'amour de soi : la sensibilité passive, simple sensation, la sensibilité active, sensation mêlée de jugement, c'est-à-dire perception.

63 *En ese prodigioso Mar de las Islas, hasta los guijarros del Océano tenían estilo y duende ; los había tan perfectamente redondos que parecían pulidos en tornos de lapidarios ; otros eran abstractos en forma, pero danzantes en anhelo, levitados, espigados, asaetados, por una suerte de impulso brotado de la materia misma.* P197

« Dans cette mer prodigieuse des îles, même les cailloux de l'océan avaient du style et de l'attrait ; il y en avait de si parfaitement ronds qu'ils semblaient polis à des tours de lapidaires ; d'autres étaient abstraits dans leur forme, mais comme parcourus du frémissement de la danse, lévités, effilés tel un épi ou une flèche, par une sorte d'impulsion jaillie de la matière même. » p236

profondeurs baroques de la mer⁶⁴. L'eau apparaît sous forme de code mystérieux, accessible seulement à celui qui après avoir vu passivement, regarde. Ainsi, la forêt de corail devient *árboles de Alquimia, de grimorios y tratados herméticos*. Cette énumération en rythme ternaire va dans le sens de la nature comme magie, comme livre écrit dans un langage codé. Esteban, initié à ses secrets, devient véritable herméneute, capable d'entendre l'organisation d'abord cachée du monde. L'énigme laisse place à la merveille, la curiosité à la jouissance. La nature se lit alors comme partition musicale, ou tout se mêle, s'enchevêtre *en contrapuntos y ritmos*. Dans ce mouvement musical, les choses se superposent, les rythmes s'épousent : c'est la symbiose du réel merveilleux. Ainsi, les frontières de genre s'effondrent, l'ambiguïté entre les êtres est telle que : *toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal, quedaba abolida*. Esteban n'est plus capable de distinguer ce qui a sa puissance de mouvement en lui et ce qui la tient d'une force extérieure, ce qui est mû et ce qui se meut. Tout est vivant, tout s'anime dans cette partition baroque et marine. Nous assistons en effet à une plongée d'Esteban dans les profondeurs de la mer où la vie s'installe en chaque élément. Plus le personnage s'enfonce dans l'eau, plus l'animal disparaît pour laisser place à une végétation, qui elle-même semble procéder de son propre

64 *árboles de Alquimia, de grimorios y tratados herméticos ; ortigas de suelos intocables, flamígeras yedras, enrevesados en contrapuntos y ritmos tan ambiguos que toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal, quedaba abolida. La selva de coral hacía perdurar, en medio de una creciente economía de las formas zoológicas, los primeros barroquismos de la Creación, sus primeros lujos y despilfarros ; sus tesoros ocultos donde el hombre, para verlos, tendría que remedar el pez que hubiese sido antes de ser esculpido por una matriz, añorando las branquias y la cola que hubieran podido hacerle elegir aquellos paisajes fastuosos por perenne morada. Esteban veía en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana – y tan inaccesible, sin embargo – del Paraíso Perdido, donde los árboles, mal nombrados aún, y con lengua torpe y vacilante por un Hombre-Niño, estarían dotados de la aparente inmortalidad de esta flora suntuosa... p198/199*

« arbres d'alchimie, de grimoires, de traités d'herméneutiques ; orties de sols intouchables, lierres resplendissants, enchevêtrés en contrepoints et rythmes si ambigus que toute limite entre ce qui est inerte et ce qui palpite, entre le végétal et l'animal, était abolie. La forêt de corail faisait subsister, au milieu d'une économie croissante de formes zoologiques, les premiers baroques de la création, ses premiers luxes et ses premières prodigalités ; ses trésors cachés là où l'homme, pour les voir, devrait imiter le poisson qu'il avait été avant d'être sculpté dans une matrice, portant en lui la nostalgie des branchies et de la queue qui auraient pu lui faire choisir ces paysages fastueux comme éternelle demeure. Esteban voyait dans la forêt de corail une image tangible, une figuration proche et pourtant si inaccessible du paradis perdu, où les arbres, mal nommés encore, et dans une langue malhabile et hésitante par un homme-enfant, avaient dû être doués de l'apparente immortalité de cette flore somptueuse... » p237/238

souffle.

C'est sur ce nouveau sol, ce sol immergé, aquatique, qu'Esteban semble accéder à *los primeros barroquismos de la Creación*, c'est-à-dire au Paradis Perdu dont il était question chez d'Ors. Les fonds marins sont le pays perdu de l'homme, son origine cachée, sa situation primitive. Au contact de l'eau, notre personnage se fait poisson, autochtone de ce paysage, capable d'en découvrir les *tesoros ocultos*. Nous avons presque affaire à une métamorphose zoologique d'Esteban. Devant ce sol marin, la nostalgie de ses branchies et de sa queue de poisson le prend, il y a comme une réminiscence, réminiscence nécessairement baroque comme nous l'avons vu, de sa condition primitive, marine. Ainsi, cette forêt de corail fait office de *figuración cercana – y tan inaccesible, sin embargo – del Paraíso Perdido*, c'est à dire d'image concrète, *tangible*, de l'Eden. Ce sentiment, de proximité et d'éloignement, c'est la nostalgie baroque que théorisait d'Ors, la nostalgie de celui qui est habitant par l'esprit mais étranger par le corps. Ainsi, la végétation marine revêt une certaine éternité, *la aparente inmortalidad de esta flora suntuosa*. Elle est l'origine et la finalité de l'homme qui a quitté la mer, Paradis Perdu, pour perpétuellement chercher à y revenir. C'est pourquoi Esteban, « homme-enfant », homme-poisson, est à la fois habitant du monde aquatique et du monde terrestre, innocent mais conscient de cette double origine, étonné mais émerveillé du sublime des fonds marins.

L'absence de frontière entre les genres pose un problème d'expression : celui du langage⁶⁵. Comment traduire en effet « l'ambiguïté formelle de choses qui participent à plusieurs essences. » ? Cet « univers des symbioses » est typique,

65 *Llevado al universo de las simbiosis, metido hasta el cuello en pozos cuyas aguas eran tenidas en perpetua espuma por la caída de jirones de olas, rotas, laceradas, estrelladas en la viviente y mordedora roca del « diente-perro », esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participan de varias esencias.* p200

« Transporté dans l'univers des symbioses, enfoncé jusqu'au cou dans des puits dont les eaux se recouvraient sans cesse d'écume en raison de la chute de lambeaux de vagues brisées, lacérées, écrasées contre la roche vivante et mordante de la « dent-de-chien », Esteban était rempli d'étonnement quand il remarquait que le langage, en ces îles, avait dû utiliser l'agglutination, l'amalgame verbal et la métaphore, pour traduire l'ambiguïté formelle de choses qui participent à plusieurs essences. » p239/240

caractéristique de la réalité sud-américaine comme nous l'avons vu dans la conception du réel merveilleux par Carpentier. Dans cette longue description des baies caraïbes, la notion de symbiose prend tout son sens. La frontière entre l'animal et le végétal est tombée, la vie et le mouvement semblent habiter chaque élément de ces fonds marins et de la surface de l'eau. Ainsi, la roche elle-même devient « vivante et mordante ». Nous retrouvons également la notion d'étonnement appliquée à Esteban : cet étonnement surgit de l'incapacité pour le personnage à nommer ce qu'il voit. L'acte de nommer est lié aux questions de pouvoir. En effet appliquer un nom à une chose, c'est délimiter son essence, c'est-à-dire l'embrasser dans sa totalité, l'enfermer derrière un mot. Les choses de la réalité sud-américaine rendent cette puissance du langage presque vaine. La nature est si composite, ses éléments si mêlés, qu'il est impossible de trouver un nom suffisant pour englober ces choses « qui participent à plusieurs essences ». Pour traduire l'ambiguïté de ces symbioses et métamorphoses, l'homme doit avoir recours à « l'agglutination, l'amalgame verbal et la métaphore ». Le mouvement perpétuel de l'eau, le rythme répétitif des vagues font de l'univers marin un univers changeant où tout se confond. Trois procédés sont alors requis pour poser un nom sur ses objets : décrire la diversité perçue en associant plusieurs noms, traduire ces essences juxtaposées par des termes composés de verbes, transmettre cette réalité merveilleuse à l'aide d'images peut-être plus parlantes.

Le vivant se superpose, se joint, s'avale. La symbiose de ce paysage marin ne peut se faire qu'au dépend du sacrifice de certaines espèces⁶⁶. Ainsi, à côté de la

66 *Encaballan los hipocampos en las arenas cubiertas de erizos vaciados, despojados de sus púas, que al secarse se transformaban en pomos geométricas de una tan admirable ordenación que hubiesen podido inscribirse en alguna Melancolía de Durero ; encendíanse las luminarias del pez-loro, en tanto que el pez-ángel y el pez-diablo, el pez-gallo y el pez-de-San-Pedro, sumaban sus entidades de auto sacramental al Gran Teatro de la Universal Devoración, donde todos eran comidos por todos, consustanciados, imbricados de antemano, dentro de la unicidad de lo fluido...p202*

Les hippocampes s'échouaient sur les sables recouverts d'oursins vides, dépouillés de leurs piquants, qui en séchant se transformaient en flacons géométriques, aux lignes si admirablement ordonnées qu'elles auraient pu s'inscrire dans une *Mélancolie* de Dürer. On voyait s'allumer les reflets de poisson-perroquet, tandis que le poisson-ange et le poisson-diable, le poisson-coq et le poisson-de-Saint-Pierre joignaient leurs entités d'*auto sacramental* au grand théâtre de l'Universel Dévorement, où tous étaient mangés par tous, consubstanciés, imbriqués d'avance, dans l'unicité de la fluidité... » p242

puissance de vie sévit la puissance de mort. Le mouvement s'arrête, l'animé s'immobilise. Sorti de l'eau, le souffle vitale quitte les espèces marines : les hippocampes finissent leur course sur la plage, les oursins se vident de leur substance. La mer est limitée par la terre, le sable marque la fin de la vie sous-marine. Dans ce final l'ordre visible sous la surface de l'eau se fige : les figures géométriques perceptibles dans les profondeurs dévoilent leur perfection immobilisée à la surface, à la manière des lignes des oursins, déshabillés de leurs piquants par l'usure, « lignes si admirablement ordonnées qu'elles auraient pu s'inscrire dans une *Mélancolie* de Dürer ». La référence à ce tableau de la Renaissance allemande traduit la régularité de ces objets marins, qui deviennent objets mathématiques, comme ces oursins « flacons géométriques ». En effet, le tableau figure ce même genre de paysage, juxtaposé à la mer. Sur l'étendue terrestre, aux côtés de l'allégorie de la Mélancolie, repose des formes telles qu'une sphère parfaite ou un mystérieux polyèdre. Dans cette œuvre, symbole de l'Apocalypse et d'un renouveau de l'humanité, les formes géométriques et les autres objets faisant référence aux techniques et aux arts mathématiques, semblent survivre au chaos. Il faut sans doute également rappeler le lien décelé chez Eugenio d'Ors entre nostalgie et baroque. La nostalgie se distingue de la mélancolie en ce qu'elle implique la mémoire d'un lieu perdu ; mais toutes deux se rapprochent en ce qu'elles constituent un état de tristesse plaisant.

Dans l'eau, la mort n'a pas cette tranquillité inanimée des individus échoués sur la plage. Les êtres s'avalent les uns les autres. Les entités composites se mêlent encore les unes aux autres. Ainsi, les essences doubles : « poisson-perroquet », « poisson-ange », « poisson-diable », « poisson-coq », « poisson-de-Saint-Pierre » se réunissent entre elles pour fusionner « leurs entités d'*auto sacramental* ». La symbiose est sans limite, tout se mêle à l'infini. Les êtres semblent jouer un rôle allégorique « au grand théâtre de l'Universel Dévorement ». Sous la surface de l'eau, nous retrouvons la nature à l'état brut, où chaque être est soit mangeur, soit mangé, où toute la diversité se réunit en un grand ensemble : le tout des êtres vivants. Nous passons donc d'essences doubles, à des entités « consubstanciées », à l'« unicité de la fluidité ». Dans un

mouvement immanent, qui part de chaque individu en particulier, nous parvenons à un mouvement total, unifié. Les acteurs de ce monde sous-marins sont l'image fidèle du monde terrestre.

L'apaisement final : la figure du buccin, entre l'éternel et l'éphémère

Le chapitre s'achève par une méditation ultime sur la figure du buccin, gastéropode marin, carnivore, représentant fidèle de la vie aquatique. Cet être vivant fait ici office de symbole du baroque, entre l'éternel et l'éphémère. Dans ce passage est scandé l'hymne latin *Te Deum*, hymne des louanges et de l'action de Grâce. C'est en effet à un apaisement final que parvient Esteban. Cette méditation aquatique a pour lui été l'occasion de comprendre la véritable nature, l'authentique mouvement des choses qui se dévorent mutuellement dans une symbiose totalisante. C'est donc à un véritable état de Grâce que parvient notre personnage en contemplant le coquillage millénaire, dont la perfection formelle de sa spirale rappelle à l'homme son incapacité à saisir l'infini, le parfait.

Dans un premier temps⁶⁷, il s'agit donc d'envisager le buccin comme figure de l'éternité permettant de fixer le temps dans le monde sublunaire. Le personnage

67 *Dicha total, sin ubicación ni época. Tedéum... O bien, con la barbilla reclinada en el frescor de una hoja de uvero, abismábase en la contemplación de un caracol – de uno solo- erguido como monumento que le tapara el horizonte, a la altura del entrecejo. El caracol era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible y ponderable. De la Mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta y furiosa, ovillada o destejada, por siempre ajena al módulo, el teorema y la ecuación, surgían esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre. Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir.* p203

« Bonheur total, hors d'époque, de tout lieu. *Te Deum*... Ou bien, le menton appuyé contre une feuille fraîche de raisinier, il s'abîmait dans la contemplation d'un buccin – un seul – dressé tel un monument qui lui aurait caché l'horizon, à la hauteur du sourcil. Le buccin était le médiateur entre ce qui était évanescant, glissant, entre la fluidité sans loi ni mesure, et la terre aux cristallisations, aux structures et aux alternances, où tout était saisissable et pondérable. De la mer soumise à des cycles lunaires, changeante, riante ou furieuse, pelotonnée ou étale, à jamais étrangère au module, au théorème et à l'équation, surgissaient ces surprenantes carapaces, symboles par leurs sens secrets et leurs proportions de ce qui précisément manquait à la Mère. Fixation de développements linéaires, volutes soumises à des lois, architectures coniques d'une merveilleuse précision, équilibres de volumes, arabesques tangibles qui laissaient deviner tous les baroques à venir. » p242/243

est tout d'abord dans une félicité atemporelle : *Dicha total, sin ubicación ni época*. A l'*hinc et nunc* de la contemplation de la matière succède la rupture avec le monde de la méditation. Le mouvement de cette méditation est pourtant original : c'est par un mouvement immanent que notre personnage passe du particulier au tout, du temporel à l'éternel, du concret à l'abstraction. De cette nature baroque subsiste une figure : le buccin, *caracol*, dont la spirale parfaite entraîne Esteban, par un mouvement descendant, dans la sphère des idées, des formes séparées de la matière. L'emploi du verbe *abismarse*, que notre traducteur traduit par s'abîmer, mais qui signifie littéralement se plonger dans, est significatif de ce que notre personnage ne s'élève pas, dans une ascension chrétienne, vers la contemplation d'un monde idéal, mais bien au contraire, s'y plonge, y pénètre. Les formes ne sont plus au-delà des choses mais bien en deçà. La contemplation se fait pénétration de la matière, si notre personnage « s'abîme », c'est en ce qu'il se fond dans le paysage.

Ainsi, Esteban ne rencontre pas l'éternité en contemplant un paysage grandiose dans sa totalité, mais en se concentrant sur la contemplation d'un unique élément : *de un caracol – de uno solo*. L'incise insiste sur la suffisance de ce seul élément, en ce que le tout est décelable dans le particulier, et non seulement dans l'accumulation. L'UN se voit dans l'un. L'intérêt de ce buccin est qu'il se fait pont, *Mémediador*, entre la *Mar* et la *Madre*, la mer et la mère, au sens de terre-mère des hommes. Il est le lien entre la fluidité et la fixité, entre le mouvement perpétuel et la structure, entre l'animé et le rationnel, le concret et le géométrique, le sensible et l'abstrait. Ainsi, la perfection du buccin n'est pas le fruit du monde humain des formes, des mathématiques, mais celui de la mer ambiguë, instable, *tornadiza, abierta y furiosa, ovillada o destejada*, étrangère à toute organisation, à toute logique. Ces *sorprendentes carapachos* sont mystérieux en ce que leur perfection surgit de ce qui paraissait contraire à la fixité de la perfection. Ces symboles de l'éternité des formes *en cifras y proporciones* sont absents, inenvisageables par la rationalité imparfaite de l'homme. Leur perfection est merveilleuse en ce qu'elle est incarnée, ancrée dans la matière, tandis que la soi-disant perfection géométrique des hommes est vide, sans consistance. Ces buccins sont une énigme,

celle de la rencontre de la forme et de la matière, du concret et de l'abstrait, comme le montre par exemple l'oxymore *arabescos tangibles*, qui unit la rationalité géométrique à la sensibilité phénoménale. C'est en cela que le buccin marque le pont entre l'éternel et le temporel, et qu'il annonce *todos los barroquismos por venir*. Nous l'avons vu, le baroque en tant qu'*éon* est une catégorie éternelle inscrite dans le temps, le buccin lui est une forme géométrique inscrite dans la matière, et en cela unit une forme éternelle à une matière périssable.

La seconde partie du texte⁶⁸, qui commence par la même emphase, se concentre sur le buccin comme figure de la perfection des formes, que l'homme est incapable d'embrasser. Dans la carapace de ce petit être marin, Esteban prend conscience d'une certaine vanité humaine à rechercher la perfection dans les formes ou les idées abstraites, thème que l'on peut d'ailleurs retrouver dans le tableau de Dürer évoqué précédemment. La spirale est présentée comme figure millénaire et familière, mais ignorée. Cela rejoint toute critique des hommes qui se tournent vers le lointain, le mystérieux, l'abstrait, alors même que l'inconnu habite leur vie quotidienne. C'est ainsi que cette spirale, présente depuis toujours dans l'univers familier des hommes, est restée ignorée. Il y a plus, les hommes non seulement ne l'ont pas vue, mais encore auraient été incapables de la voir : *incapaces de intenderla ni percibir siquiera la realidad de su presencia*. Nous

68 *Contemplando un caracol – uno solo- pensaba Esteban en la presencia de la espiral durante milenios y milenios, ante la cotidiana mirada de pueblos pescadores, aún incapaces de intenderla ni percibir siquiera la realidad de su presencia. Meditaba acerca de la poma del erizo, la hélice del muergo, las estrías de la venera jacobina, asombrándose ante aquella Ciencia de las Formas desplegada durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla. ¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender ? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarroza ? Mirar un caracool. Un solo. Tedéum. p203*

En contemplant un buccin, - un seul - , Esteban pensait à la présence de la spirale, au long des millénaires, devant le regard quotidien des peuples pêcheurs, incapables encore de la comprendre ni de percevoir même la réalité de sa présence. Il méditait sur le flacon de l'oursin, l'hélice du couteau, les stries de la coquille Saint-Jacques, stupéfait devant cette science de formes si longuement déployée devant une humanité aveugle encore pour la penser. Que peut-il y avoir autour de moi qui soit désormais défini, inscrit, présent, et que je ne puisse pas encore comprendre ? Quel signe, quel message quel avertissement, dans les bouches de la chicorée, l'alphabet des mousses, la géométrie de la pomme de rose ? Regarder un buccin. Un seul. Te Deum. » p242/243

avons affaire à une humanité aveugle, incapable de saisir le merveilleux de la réalité, fermée au miracle, insensible à la beauté naturelle. Esteban, initié aux secrets de la nature, ayant communiqué avec la vie marine, pénétré la matière, a ouvert les yeux et devient sensible aux baroques du monde. A partir de la contemplation du buccin, le personnage devient sensible à la perfection géométrique de tout ce qui l'entoure, fruit d'une véritable *Ciencia de las Formas*, indissociable de la matière. La clé est donc entièrement livrée à celui que son auteur laisse à présent s'exprimer au discours indirect libre, ce qui renforce la proximité que nous percevons entre l'écrivain et son héros. Voici notre personnage capable de saisir par l'entendement la science des formes à l'œuvre dans la nature. Le réel qui l'entoure est qualifié de *definido, inscrito, presente*, le concret est délimité, matériel, tangible. Grâce à l'éveil de sa sensibilité, Esteban offre à sa raison des objets réels d'analyse. Les codes de la nature ne sont plus pour lui des énigmes, le langage dans lequel elle est écrite est désormais lisible. L'extrait se termine presque sur une prière : *Mirar un caracol. Un solo. Tedéum*. La structure du texte s'apparente à une boucle, l'acte de Grâce ouvre et clôture la contemplation.

Le buccin a donc pour enjeu de manifester à l'homme la substance infinie qui le dépasse, à partir d'observations terrestres : l'éternité et la perfection ne sont en effet pas attribuées à un être divin supérieur, mais sont tangibles dans la matière et le monde des hommes.

Conclusion

Une partie esthétique semblait donc essentielle à notre compréhension du réel merveilleux. Le style baroque de Carpentier semble en effet à la mesure même de sa théorisation du mouvement. L'œuvre d'Eugenio d'Ors est précieuse pour comprendre l'originalité de la sensibilité réclamée par le Cubain, sensibilité qui tend vers le primitif, l'authentique.

Partie 3 : Les enjeux épistémologiques de la pensée magique

Chapitre 5 : Repartir du particulier et du concret

Le réel merveilleux, comme nous l'avons vu, est un mouvement littéraire qui cherche à rétablir de l'immanence dans le merveilleux. Ce mouvement est à nos yeux une façon intéressante de décrire un certain type de pensée, que nous pourrions nommer « pensée magique ». Nous avons entendu en introduction par pensée magique une sorte d'émerveillement, de curiosité, de sensibilité, de proximité, d'ouverture au monde. La pensée magique nous apparaît donc comme un moyen de rétablir une certaine immanence dans nos vies, une certaine harmonie dans le vivant. Ce type de pensée nous rappelle que le vivant est merveilleux par lui-même, sans avoir à lui ajouter quelque élément transcendant. Il s'agit donc à présent de s'intéresser aux enjeux épistémologiques du réel merveilleux.

Dans *El Siglo de las Luces*, le personnage représentant de cette pensée magique est Ogé le médecin métis, fils d'une famille aisée de Saint Domingue, ami de Victor Hugues rencontré à Port-Aux-Princes. Ce personnage participe au merveilleux en servant de relais aux mythes caraïbes, de démonstrateur des pratiques magiques, et de restaurateur d'une sensibilité à la magie de la nature. Il est celui à qui s'oppose Victor Hugues sur les questions de pouvoir, celui qui sert de guide spirituel à Esteban, après la désillusion révolutionnaire de celui-ci. Ogé est le personnage de l'immanence, celui qui comprend la nature, s'en aspire, peut agir sur elle. Il est le représentant du paganisme et de l'étonnement face à la réalité. Finalement, c'est donc à partir de ce personnage que nous pouvons appréhender ce que nous appelons avec Lévi-Strauss la « science du concret », autre nom que nous accordons à la pensée magique.

La première caractéristique de cette science du concret est qu'elle doit se détacher de toute conception de la science qui s'intéresse aux idées éternelles et universelles, et qui font découler leur explication de la nature de principes transcendants. Elle semble ainsi nous inviter à nous consacrer à l'étude des choses

Marine Guirao
Alejo Carpentier et la pensée magique

singulières pour parvenir à une explication plus proche du monde, à partir du particulier pour atteindre le général, en bref, à nous tourner de nouveau vers l'environnement qui nous entoure, et non vers les abstractions mystérieuses de l'au-delà. C'est donc grâce aux notions d'immanence et de familiarité qu'il s'agira d'aborder la question de la science du concret

Ogé et la puissance immanente de la nature : épisode de l'île aux cascades

Il s'agit dans un premier temps de reconnaître la puissance qui émane de la nature, et non d'une entité supérieure. Comme nous l'avons vu, un des éléments essentiel du réel merveilleux est le miracle, que Carpentier qualifiait d'« altération inattendue de la réalité ». Le miracle est donc un changement surprenant de l'ordre naturel, mais il s'inscrit dans celui-ci. Le miracle suppose donc à la fois un enracinement dans le réel et une perturbation inespérée de celui-ci. Il repose sur deux éléments : l'habitude et la surprise, ou plutôt l'union des deux. Il est la rencontre du familier et de l'inouï. Ainsi le miracle n'est pas recevable s'il provient d'un ailleurs étranger et fantasmé mais s'il survient dans notre univers habituel. De la même manière il ne peut naître de la répétition cyclique de notre réalité coutumière, mais d'une faille qui émane de celle-ci et la transforme perceptiblement. De plus, le miracle ne peut être qu'un événement singulier, qui ne peut être élevé en règle générale. Il est donc à la fois particulier et concret, quelle que soit l'interprétation qui en surgit. Malgré la singularité du miracle, il arrive que sa répétition fasse naître une certaine croyance qui constitue une explication durable d'un phénomène constant. Ainsi, il peut quitter la sphère de l'éphémère et du particulier pour constituer une légende accompagnée de rites. Ces croyances ont pour intérêt de partir de l'observation directe de la nature et de lui restituer toute sa puissance. Les causes des phénomènes ne sont pas considérées comme extérieures au monde mais bien comme immanentes à celui-ci.

A la fin du premier chapitre du *Siècle des Lumières*, nos personnages sont

à bord de l'*Arrow*, le navire du commandant Dexter. Ils viennent de quitter l'île de Saint-Domingue, craignant une révolution violente d'esclaves noirs. L'équipage reprend donc la mer, entre dans le Golfe de la Gonâve et s'approche d'une île dont le nom n'est pas précisé, qui pourrait aussi bien être l'île de Gonâve ou une des deux îles Cayémites. La vision de l'île rappelle en tout cas à Ogé une légende et celui-ci livre alors à Victor Hugues une description miraculeuse de « l'île aux cascades »⁶⁹. L'intérêt de cette légende est en effet de restituer à la nature sa propre puissance, et de livrer une interprétation immanente des miracles des eaux de la cascade. Cette description miraculeuse d'une île du Golfe de la Gonâve est contée par la bouche d'Ogé, représentant du paganisme, capable d'en transmettre les croyances. La première remarque qui nous vient en lisant cette légende est qu'Ogé nous plonge dans un univers féminin : nous sommes sur une île, il évoque des cascades, des femmes, une vue orphique, la Déesse de la Fécondité et des Eaux, des hautes roches... Les hommes sont absents de cette île hors de la domination de qui que ce soit. Plus encore, ce ne pourrait être les hommes qui possèdent le pouvoir : ce sont les femmes qui semblent être dotées par la nature du don du troisième œil, qui sont capables de discerner un degré de conscience supérieur et qui donc n'auraient aucune légitimité à se plier au pouvoir transcendant masculin. Leur pouvoir à elles émane de la nature et non d'une sphère abstraite. Sous cette image symbolique d'un univers féminin émancipé de toute domination masculine, c'est l'idée d'une nature libérée d'un Dieu tout puissant qui ressurgit, c'est la terre qui se libère du ciel, l'immanence qui prend le pas sur la transcendance.

⁶⁹ *La balandra entró en las fauces del Golfo de la Gonave, no tardando en avistar las costas de una isla donde, según Ogé, había cascadas cuyas aguas tenían el poder de sumir a las mujeres en un estado de videncia órfica. Cada año iban en peregrinación hacia aquel brillante altar de la Diosa de la Fecundidad y de las Aguas, sumergiéndose en la espuma caída de altas rocas. Y dábanse algunas a retorcerse y gritar, poseídas por un espíritu que les dictaba vaticinios y profecías – profecías que solían cumplirse con pasmosa exactitud.* p95

« La balandre entra dans le goulet du golfe de la Gonave, et ne tarda pas à aviser les côtes d'une île où, selon Ogé, il y avait des cascades dont les eaux avaient le pouvoir de plonger les femmes dans un état de voyance orphique. Tous les ans elles se rendaient en pèlerinage à ce bouillonnant autel de la déesse de la fécondité et des eaux, se baignant dans l'écume tombée de hauts rochers. Certaines se tordaient et criaient, possédées par un esprit qui leur dictait des augures et des prophéties, - prophéties qui en générale s'accomplissaient avec une étonnante exactitude. » p121

Ainsi, les miracles de cette île surviennent des forces immanentes et féminines de la nature. Ces forces ne sont pas abstraites mais physiques, elles se puisent dans un élément aquatique : les eaux des cascades. L'eau est l'élément qui caractérise la sensibilité et donc par extension la féminité. Ainsi, la divinité honorée n'est plus une figure masculine transcendante, mais bien une figure féminine immanente. Non n'avons pas affaire à une légende fantastique où le merveilleux, le miracle, est plaqué sur le réel, mais à un mythe, où le miracle est une interprétation de phénomènes naturels merveilleux. Cet extrait nous semble donc à la fois représentatif de la pensée magique et du réel merveilleux théorisé par Carpentier. En effet, les prophéties décrites par ces femmes possédées par l'esprit des eaux, par les forces aquatiques de ces cascades, sont avérées par des faits, ce sont des phénomènes constatés et observables. Cette expérience est qualifiée d'étonnante, elle suscite l'émerveillement. Or cet étonnement est celui des hommes face à la puissance de la nature et non face à un événement surnaturel. Nous ne nous situons pas au-dessus mais au sein de la nature, de laquelle Ogé nous livre une interprétation immanente.

L'enjeu du réel merveilleux transparait dans cet extrait de la légende de l'île aux cascades en ce que le paganisme d'Ogé nous replace dans la sphère du concret et du particulier. Le miracle des eaux de la cascade est propre à cette île, l'omniprésence de l'élément féminin symbolise son appartenance à la terre. C'est à une explication tellurique des choses et non céleste que nous avons affaire.

Esteban à Paris : relativisation de l'exotisme

Ce retour au concret s'accompagne d'une invitation à se préoccuper de l'habituel, du familier. Le monde est varié, chaque environnement est singulier. A la notion d'immanence doit donc être associée celle d'habitude ou de familiarité. En effet, nous pourrions presque reprendre la conception classique et platonicienne d'un monde céleste où les vérités sont éternelles, universelles et immuables, et d'un monde sublunaire où tout n'est que périssable, singulier et changeant. La différence serait alors que les vérités terrestres ne sont pas de pâles

images des vérités célestes, mais plutôt les seules vérités qu'il nous importe de connaître. Nous avons vu avec le concept d'immanence qu'il s'agit de livrer une explication directe des phénomènes naturels, sans invoquer d'autres puissances supérieures que celles de la nature elle-même. Il s'agit donc à présent de considérer la singularité de chaque environnement. Esteban prend conscience de l'aspect relatif que revêt la notion d'exotisme, de son contraire la notion de familier, lors de son arrivée à Paris. Cet extrait nous semble déterminant pour comprendre cette idée de particularité de l'environnement inhérente à la science du concret.

Au second chapitre, section XII, l'arrivée d'Esteban est l'occasion pour lui de confronter le regard qu'il porte sur son île d'origine à celui qu'il pose sur Paris, ville symbolique de l'Ancien Monde, des Lumières et de la Révolution. Tout d'abord, Esteban repense au lieu d'où il vient, à la Havane, son île natale⁷⁰. Il prend ici le contre-pied de notre vision européenne en insistant sur le fait que la particularité du lieu n'est que le fruit d'un sentiment d'étrangeté créé par l'éloignement : « sa ville natale » est « rendue lointaine et singulière par la distance ». C'est donc de l'attrait du lointain que naît notre image chatoyante d'une île paradisiaque, aux couleurs éclatantes, à la lumière diffuse. Pour Esteban, natif de cette ville, son paysage revêt « des couleurs d'eau-fortes ». Cette expression oxymorique permet à notre auteur de mettre en lumière le contraste entre une vision colorée de l'île et une vision en noir et blanc, celle des européens attirés par l'exotisme tropical, celle des cubains habitués à ce paysage. Ainsi, Carpentier confirme qu'il y a « plus de charbon que ce qu'on dit » dans « le tableau d'un Tropic » qui, en confrontation à ce nouveau paysage européen, peut sembler « statique, oppressant et monotone. ». L'habitude semble donc annuler

70 *Cuando pensaba en la ciudad natal, hecha remota y singular por la distancia, Esteban no podía sino evocarla en colores de aguafuerte(...). Más carbón que llamas había en el cuadro de un Trópico que, visto desde aquí, se hacía estático, agobiante y monótono... » p105*

« Quand il pensait à sa ville natale, rendue lointaine et singulière par la distance, Esteban ne pouvait que l'évoquer sous des couleurs d'eau-fortes (...) Il y avait plus de charbon que de flammes dans le tableau de Tropiques qui, vus d'ici, devenaient statiques, écrasants et monotones... » p129

l'émerveillement et la curiosité envers notre paysage et ne surgir que pour l'inconnu.

C'est alors que peut intervenir la notion d'exotisme qui s'oppose à celle de paysage familier. L'habitude nous désintéresse de notre milieu et notre goût se focalise sur le lointain, l'inconnu, le mystérieux. Le premier regard d'Esteban sur Paris est celui du Nouveau Monde sur l'Ancien. Dans ce chapitre l'exotisme est en quelque sorte inversé, ce ne sont plus les Caraïbes qui inspirent l'exotisme mais bien notre capitale⁷¹. En effet, Esteban est dit « tiré tout à coup de ses torpeurs tropicales ». Ces « torpeurs tropicales » peuvent en effet être converties en torpeurs occidentales qui provoqueraient chez nous l'émerveillement devant l'exotisme du Nouveau Monde. Ainsi tout est relatif et la vision de l'exotisme dépend du lieu où nous avons grandi et vécu. L'exotisme relève d'un étonnement face à la confrontation de paysages nouveaux, encore jamais vus, seulement fantasmés. C'est l'habitude d'un lieu qui provoque l'exotisme d'un autre. Ainsi, Esteban « avait l'impression de se trouver dans un milieu exotique » et ce milieu exotique lui semble « plus pittoresque que celui de son pays de palmiers et de cannes à sucre ». Premièrement, cette vision nous étonne, nous occidentaux, en ce qu'elle prend le contre-pied de notre vision de l'exotisme : c'est bien plus Cuba, l'île native d'Esteban, qui provoque chez nous un sentiment d'étrangeté que Paris. Carpentier ensuite fait bien de parler d'impression : le caractère de l'impression est qu'elle est subjective et toujours vraie. Ni notre impression d'exotisme face aux tropiques, ni l'impression d'exotisme du personnage face à l'occident ne sont à remettre en cause, les deux sont vraies car ce sentiment ne peut être que personnel, ou plutôt culturel, et donc relatif. C'est ainsi que Carpentier peut

⁷¹ *Podían algunos haberse acostumbrado rápidamente a todo esto ; pero él, sacado repentinamente de sus modorras tropicales, tenía la impresión de hallarse en un ambiente exótico – ésa era la palabra -, de un exotismo mucho más pintoresco que el de sus tierras de palmeras y azúcares, donde había crecido sin pensa que lo visto siempre pudiera resultar exótico para nadie. p106*

« Certains pouvaient s'être habitués rapidement à tout cela ; mais lui, tiré tout à coup de ses torpeurs tropicales, avait l'impression de se trouver dans un milieu exotique – c'était le mot -, d'un exotisme beaucoup plus pittoresque que celui de son pays de palmier et de cannes à sucre, où il avait grandi sans penser qu'un spectacle habituel pût être exotique pour d'autre. » p131

dévoiler un constat qui remet en cause toute vision culturellement centrée du monde : Cuba est en effet un lieu «où il avait grandi sans penser qu'un spectacle habituel pût être exotique pour d'autres ». Or, la découverte d'Esteban est que le paysage qui lui est habituel ne l'est pas pour des hommes venus de l'autre bout du monde. Il existe plusieurs sphères culturelles imprégnées de diverses géographies si dissemblables les unes des autres que l'étonnement surgit pour l'homme dès qu'il se déplace et sort de son univers familier. Ainsi Esteban, échappé de son univers culturel, se retrouve face à un nouveau paysage pour lui réellement exotique⁷² où « Tout lui était prétexte à s'arrêter, à s'ébahir »⁷³, « Tout était singulier, imprévu, comique »⁷⁴. L'étonnement surgit donc de l'inconnu, de l'inhabituel.

L'enjeu serait peut être alors de rétablir un certain exotisme dans nos paysages familiers. Nous pouvons en effet reprendre l'idée nietzschéenne⁷⁵ selon laquelle nous croyons que ce qui est le plus proche de nous est plus aisé à connaître, alors que ce n'est pas le cas. Cela constitue en quelque sorte une invitation à s'intéresser de nouveau à notre milieu habituel, à remettre en cause les préjugés que nous avons à son égard, à le redécouvrir, ou plutôt à découvrir pour la première fois ce que l'on croyait bien connu. Le merveilleux de Carpentier n'est pas que dans l'ailleurs, il est dans le quotidien, dans les Antilles qu'il découvre une seconde fois en revenant de son voyage en Europe. Sur ce point, Esteban est semblable à son auteur, ce n'est qu'après avoir voyagé que la magie des Antilles et de la mer Caraïbe se dévoile à lui. Il s'agit donc peut être de retourner cette notion d'exotisme afin de recréer en nous, et envers notre quotidien, les impressions d'étonnement et de curiosité qui caractérisent le réel merveilleux. La pensée magique réside donc non seulement dans le fait de repartir du singulier mais

72 *Exóticos – exóticos de verdad le resultaban aquí los mástiles y banderolas, las alegorías y enseñas.* p106

« Exotiques, vraiment exotiques étaient pour lui ici les mâts et les banderoles, les allégories et les drapeaux. » p131

73 *Todo le era espectáculo bueno para detenerse y admirases* p107

74 *Todo era singular, imprevisto, gracioso* p107

75 *Gai Savoir* §335

Généalogie de la morale §1 Préface

encore de se focaliser sur le particulier. L'enjeu est de nous inviter à considérer à nouveaux frais notre proximité.

Lévi-Strauss et la pensée sauvage : distinction magie et science

Repartir du concret et du singulier pourrait bien être le mot d'ordre de ce que Lévi-Strauss nomme la « science du concret », qui donne son nom au premier chapitre de *La Pensée Sauvage*. L'ethnologue étudie en effet la particularité de la pensée dite primitive et cherche à détruire toute thèse sur le primat de la pensée occidentale. Ainsi, les critiques selon lesquelles le langage des « primitifs » est moins riche en concepts donc moins avancé, qu'il n'est pas capable d'abstraction, sont mises à mal par notre auteur qui démontre que ces attaques se contredisent et reposent sur des exemples choisis arbitrairement. C'est donc sur une égalité d'intérêt que sont comparées la science et la magie, deux différentes approches du réel.

Après avoir démontré que la pensée sauvage n'est pas moins rigoureuse et efficace que la pensée occidentale, Lévi-Strauss tâche de nous faire comprendre ce qui distingue la magie de la science. Il semble définir la magie comme un « souci d'observation exhaustive et d'inventaire systématique des rapports et des liaisons »⁷⁶. Les deux mots les plus significatifs de cette définition semblent être les adjectifs « exhaustif » et « systématique », qui mettent en évidence une volonté de compréhension totalisante, complète, d'un monde clos et fini. C'est justement sur ce point que la pensée magique paraît se distinguer de la pensée scientifique. En effet l'intérêt pour les relations de causalité pourrait bien être présent chez tout individu : on cherche à comprendre quelle cause entraîne quel effet, non seulement pour expliquer les phénomènes qui nous entourent, mais aussi pour agir sur eux.

⁷⁶ *La pensée sauvage* p23

La différence, donc, entre science et magie, est que « l'une postule un déterminisme global et intégral (pensée primitive), tandis que l'autre (pensée scientifique) opère en distinguant des niveaux dont certains, seulement, admettent des formes de déterminisme tenues pour inapplicables à d'autres niveaux. »⁷⁷. Cette considération du nivellement dans la science implique un certain recul, une certaine distance des scientifiques par rapport au réel, contrairement aux pensées magiques qui resteraient peut-être trop proches du monde, ne prendraient pas assez de hauteur pour pouvoir appréhender efficacement les phénomènes. Il y aurait donc une certaine critique d'un déterminisme totalisant chez les « primitifs ». Or Lévi-Strauss va plus loin, ces pratiques magiques et rituelles, dont il souligne « la rigueur et la précision », pourraient plus vraisemblablement traduire « une appréhension inconsciente de la vérité du déterminisme en tant que mode d'existence de phénomènes scientifiques, de sorte que le déterminisme serait globalement soupçonné et joué, avant d'être connu et respecté »⁷⁸. Il faut comprendre par là que ce déterminisme totalisant n'est pas tant une volonté de maîtrise totale du réel, mais plutôt une confiance envers la régularité des phénomènes. C'est ainsi que Lévi-Strauss peut conclure que « Les rites et les croyances magiques apparaîtraient alors comme autant d'expressions d'un acte de foi en une science encore à naître. »⁷⁹. Il ne s'agit pas de prétendre que la nature suit rigoureusement le cours décrit par les liens de causalité détectés, mais plutôt de croire en une certaine constance et une certaine efficacité de ces relations de cause à effet dans le réel.

Lévi-Strauss rappelle pourtant qu'il ne faut pas considérer la magie comme « une forme timide et balbutiante de la science »⁸⁰. Il ne s'agit pas d'une étape dans le développement de la science mais au contraire d'un tout aussi complet. Notre auteur cherche par-là à nous faire entendre que la magie est « un système bien articulé » et indépendant. Il nous invite alors à les « mettre en parallèle, comme deux modes de connaissance, inégaux quant aux résultats théoriques et

77 Ibid p24

78 Ibid p24

79 Ibid p24

80 Ibid p26

pratiques ». L'apport de cette mise sur le même plan de la pensée magique et de la pensée scientifique est la connaissance d'une nouvelle manière d'appréhender les choses du monde. Cela permet de remettre en question le primat de la science comme pensée rationnelle bien plus évoluée que toute forme de pensée magique. Il y a d'autres manières d'expliquer ce qui nous entoure, et ce de façon plutôt efficace.

Nous pouvons donc conclure que la science et la magie sont deux modes de connaissance distincts, qu'il ne s'agit pas de hiérarchiser. Outre l'intérêt anthropologique d'abolir toute thèse évolutionniste et tout classement des sociétés sur des critères occidentaux et autocentrés, cette distinction nous permet de prendre en considération une manière différente de penser et d'ordonner le réel. La science l'ordonne de façon transcendante et conceptuelle, elle abstrait toute propriété du réel pour expliquer le monde, la magie fait émaner ces propriétés du monde lui-même et l'explique de manière concrète.

Le réel merveilleux nous présente donc la pensée magique à travers le personnage d'Ogé, imprégné d'une double culture, africaine et occidentale, vaudou et rationnelle, à la fois médecin et guérisseur, francs-maçons et sorcier. Ce personnage est donc l'occasion de confronter deux modes de connaissance du monde, le premier dit scientifique, qui explique le monde à partir de concepts transcendants, le second dit magique, qui explique le monde à partir de phénomènes immanents. Il s'agit en quelque sorte de replacer la causalité au sein de la nature au lieu de supposer des forces supérieures qui régiraient l'univers. La particularité de la pensée magique est donc de s'intéresser à la singularité et au concret de notre environnement particulier. Cet univers quotidien, que l'on présuppose connu, est à découvrir à nouveaux frais. Il reste à présent à considérer l'efficacité de cette pensée sur les plans pratiques puis théoriques.

Chapitre 6 : S'inspirer de la nature pour agir avec elle

Sur le plan pratique, il s'agit de montrer l'efficacité de la pensée magique dans l'action conjointe avec les forces de la nature. Il ne nous semble pas que dans ce type d'attitude humble et sensible au monde nous puissions parler de maîtrise de la nature. Il ne s'agit pas en effet d'agir sur elle mais plutôt d'agir avec elle. L'observation directe et concrète de notre environnement nous permet en effet de l'entendre, de comprendre ses mécanismes réguliers et de les imiter. Dans ce chapitre, nous nous consacrerons encore à Ogé, représentant de la pensée magique. Le médecin-sorcier n'a pas pour seule fonction de transmettre un type de sensibilité proche du concret et du familier mais aussi de transmettre certaines pratiques en accord avec les procédés de la nature.

L'épisode du miracle d'Ogé

A la section V du premier chapitre, Esteban est encore pris d'une de ses crises de fièvre et d'asthme. Devant le désespoir de la famille, notamment celui de Sofía, Victor Hugues décide d'avoir recours à son ami sorcier Ogé. L'homme est d'abord rejeté instinctivement par la jeune fille, pour qui la couleur de peau du philanthrope rime avec serviteur et charlatant. La crise d'Esteban s'aggravant, Sofía finit par accepter que le caraïbe étudie et résolve le mal de son cousin. L'opération d'Ogé commence par l'utilisation de ses sens pour cerner l'origine du mal.⁸¹ Le geste du médecin est frappant en ce que son examen préliminaire ne se fixe pas sur le malade lui même mais sur l'air ambiant. Le premier sens dont il se

81 *El mestizo, sin mirar al enfermo, sin reconocerlo ni tocarlo, permanecía inmóvil, olfateando el aire de modo singular. « No sería la primera vez que ocurre », dijo al cabo de un rato. Y alzaba los ojos hacia un pequeño ojo de buey abierto en la espesura de la pared, arriba, entre dos de las vigas que sostenían el techo.* p49

« Le métis, sans regarder le malade, sans le toucher ni l'examiner, demeurait immobile, flairant l'air de façon singulière. « Ce ne serait pas la première fois que ça arrive », dit-il au bout d'un moment. Et il levait les yeux vers un petit œil-de-boeuf, percé dans l'épaisseur du mur, en haut, entre deux poutres qui soutenaient le plafond » p65

sert, au détriment de la vue ou du toucher de la victime, est son odorat : *olfateando*. La caractéristique de l'odorat est qu'il ne se fixe pas sur un objet particulier mais considère le milieu en général. Finalement, son intelligence est ici de ne pas rechercher la cause du mal dans le malade mais dans son environnement. Une longue inspiration lui permet donc de conclure que l'élément nocif est une constante spécifique à l'air ambiant de la maison, *No sería la primera vez que ocurre*, puis de discerner une origine géographique potentielle. C'est donc l'odorat qui oriente dans un premier temps les recherches d'Ogé, sens particulièrement peu utilisé dans la médecine traditionnelle, et par les occidentaux en général, qui semble accorder plus d'importance à la vue et au toucher. Celui-ci lui permet de sonder l'atmosphère à la recherche d'un élément nocif.

L'attitude du médecin métis, qui donc se tourne vers l'extérieur pour guérir un mal interne, est novatrice. Il ne s'agit plus de guérir Esteban en calmant son état temporairement par des remèdes appliqués directement sur le malade, mais en supprimant la cause externe du mal⁸². Nous avons ici affaire à un miracle en ce qu'Ogé parvient à supprimer un mal récurant dans la vie de l'adolescent, que la médecine traditionnelle se contentait d'apaiser, sans jamais le guérir. L'aspect magique de cet épisode se distingue tout d'abord par l'allure de révélation que revêt la découverte du sorcier.⁸³ Premièrement, l'emploi de la langue française, dans l'expression « *C'est-ça* » place Ogé dans un univers linguistique lointain et intrigant pour les enfants. Ce langage étranger aux enfants accorde au médecin une connaissance qu'ils ne possèdent pas et amplifie le mystérieux du personnage, associé à l'Ancien Monde grâce au langage.

Le Verbe est en effet très présent dans ce passage. Il semble qu'il s'installe une certaine compréhension entre le jardin abandonné et le médecin. Celui-ci

82 *Es probable que hayamos dado con la razón del mal* p50

« Il est probable que nous ayons trouvé la raison du mal » p66
83 « *C'est-ça* », dijo Ogé, *contemplando el minúsculo jardín, como si mucho significaba para él. Y, movido por un repentino impulso, comenzó a arrancar de raíz las matas de reseda y amontonarlas entre los canteros.* p50

« « *C'est ça* », dit Ogé en contemplant le minuscule jardin comme s'il eût pour lui beaucoup d'importance. Et, d'un mouvement soudain, il se mit à arracher jusqu'à la racine des touffes de réséda, les amoncelant entre les plates-bandes. » p66

parvient à mettre de l'ordre dans cet espace désolé, il y lit l'explication du mal d'Esteban et cette capacité ne semble revenir qu'à lui : *contemplando el minúsculo jardín, como si mucho significara para él*. Si le traducteur utilise l'expression verbale « avoir de l'importance », Carpentier emploie l'expression verbal *significar mucho*, littéralement, et plus justement « signifier beaucoup » que l'on ne peut que rapprocher du thème de la signification, c'est-à-dire d'une chose qui fasse signe, qui dévoile un signifié inconnu. Ogé semble donc lui seul pourvu d'un don qui lui permet de faire signifier ce jardin. La nature lui parle, il comprend son langage contrairement aux autres à qui elle apparaît comme une énigme étrangère et insoluble.

Ensuite, cette compréhension de la nature semble immédiate, presque révélée. L'expression *c'est-ça* intervient de manière lapidaire, sans comprendre ne serait-ce qu'une nuance de doute. Cette découverte est marquée par la certitude et découle de façon directe des observations du médecin. Elle ne semble pas non plus impliquer d'interprétation : l'information est perçue de manière claire, sans ambiguïté par le médecin. Nous avons affaire à une véritable révélation. La preuve en est que suite à sa réception, le sorcier n'hésite pas à intervenir et passe à l'action, *movido por un repentino impulso*. La compréhension immédiate de l'environnement offre donc à Ogé les moyens d'agir en adéquation avec les règles qui le régissent.

C'est finalement après l'action qu'Ogé livre l'explication du phénomène, qui semble alors secondaire⁸⁴. Cette proximité avec la nature livre donc à Ogé une connaissance d'elle-même qui lui permet d'agir sur ses effets, en supprimant les causes de ces effets indésirables : une certaine herbe est responsable du mal

84 *Según él, ciertas enfermedades estaban misteriosamente relacionadas con el crecimiento de una yerba, planta o árbol en un lugar cercano. Cada ser humano tenía un « doble » en alguna criatura vegetal. Y había casos en que ese « doble », para su propio desarrollo, robaba energías al hombre que a él vivía ligado, condenándole a la enfermedad cuando florecía o daba semillas.* p50

« Selon lui, certaines maladies avaient un rapport mystérieux avec la croissance d'une herbe, d'une plante ou d'un arbre dans un lieu voisin. Chaque être humain avait un double dans quelque créature végétale. Et il y avait des cas où ce double, pour son propre développement, dérobaient des énergies à l'homme qui vivait lié à lui, le condamnant à la maladie quand il fleurissait ou donnait des graines. » p66

d'Esteban, il lui suffit de l'identifier, de la trouver et de la supprimer. Cette découverte repose sur une certaine intuition du médecin. On a souvent en effet associé l'intuition au sens de l'odorat, au flair. Cette capacité d'Ogé à *flairer* le mal est liée à une certaine confiance dans la régularité de ses observations naturelles. Cette confiance est notamment visible dans la certitude du médecin à propos de sa découverte et sa spontanéité dans l'action. La faculté de sentir d'où vient le mal repose pourtant sur la connaissance de certains principes.

La médecine intuitive d'Ogé repose ici sur le principe d'équivalence qui permet dans une certaine mesure de discerner des rapports de causalité dans le divers phénoménal. La correspondance est ici posée entre l'homme et son « *doble* » en *alguna criatura vegetal* : chaque individu humain possède en quelque sorte son équivalent dans le monde des plantes. Cette association peut certes sembler ridicule, autant aux détracteurs de la pensée magique que pour Sofia. Mais cette explication du mal d'Esteban par la présence dans la maison de son double végétal qui lui emprunterait une dose trop considérable d'énergie n'est pas moins compréhensible qu'une autre pour expliquer l'origine d'une allergie. L'explication est bien secondaire, ce qui compte est plutôt la certitude de l'intuition, qui peut alors admettre tout type de discours : scientifique mais aussi mythique. Nous avons ici affaire à un mythe, celui de la naissance de l'allergie de d'Esteban, qui n'a pas pour vocation d'être vrai ou faux, mais seulement de livrer une explication possible de ce phénomène, afin de pouvoir agir avec, ce que fait Ogé avec succès. Que cette histoire de correspondance soit vraie ou fausse, la suppression de la plante guérit Esteban. Nous pouvons donc considérer cette explication non vérifiée comme suffisante pour contrer ce phénomène, peu importe sa véracité. Les accusations de « *Brujerías* » (Sorcelleries) par Sofia sont sans doute valables, non pas pour discréditer les pratiques du médecin, mais plutôt pour distinguer un autre type d'appréhension de la médecine.

Comparaison de la science du concret au bricolage chez Lévi-Strauss

Afin de nous faire entendre que ce mode d'appréhension concret du réel non seulement est toujours présent dans notre culture, mais aussi possède sa propre efficacité qui n'est pas scientifique, Lévi-Strauss nous livre une étude précise et paradigmatique du bricolage. Ce qui semble définir le travail du bricoleur est qu'il « œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art »⁸⁵. Nous devons comprendre par-là que le bricoleur opère sur le réel à partir des moyens qu'il lui fournit et en s'adaptant à la situation contrairement au scientifique qui part d'outils abstraits qu'il va appliquer au réel. Le bricoleur est en contact immédiat avec son environnement, ses outils et objets d'investigation sont toujours présents à lui, toujours disponibles. L'avantage donc du bricoleur est qu'il n'a jamais besoin d'autre chose mais peut agir de façon spontanée par une analyse fine des moyens déjà à sa disposition. Le bricolage a donc une valeur performative en ce qu'il s'oriente vers une action et une efficacité directe.

Cette définition du bricolage lui permet alors de faire de la pensée magique « une sorte de bricolage intellectuel »⁸⁶. Ainsi, la science du concret est sur le plan intellectuel ce qu'est le bricolage sur le plan technique. Comme lui, elle possède une réserve limitée de matériaux qu'elle puise directement dans le réel, sans médiation d'outils abstraits ou de structures rationnelles. Le travail d'un ingénieur sera subordonné à un protocole, à projet particulier, à une fin prédéterminée mentalement tandis que celui du bricoleur se fait « avec les moyens du bord », il est le « résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock »⁸⁷. C'est ainsi que le bricoleur va continuellement augmenter sa collection de choses utiles, ou intéressantes si l'on se place sur le plan théorique de la pensée magique, selon ce qui s'offre à lui de manière contingente, tandis que le scientifique sélectionnera au préalable ce qui va lui servir ou non pour atteindre son objectif. L'ouverture au réel est donc plus

85 *La Pensée Sauvage*, Lévi-Strauss, p30

86 « Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. » *La Pensée Sauvage*, p30

87 *La Pensée Sauvage*, p31

large dans la science du concret, en ce que chaque élément est bon à ajouter au stock du bricoleur. Pour l'ingénieur, le réel n'est intéressant qu'en ce qu'il répond à un besoin précis, son ouverture au monde est donc réduite à une nécessité déterminée au préalable. C'est pourquoi les éléments utilisés par le bricoleur se situent dans « un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles »⁸⁸ : ils sont en effet conservés indépendamment d'une utilisation précise et prédéterminée, en vue d'opérations potentielles.

C'est à la manière du bricolage que « les éléments de la réflexion mythique se situent toujours à mi-chemin entre des percepts et de concepts »⁸⁹, c'est à dire entre leur réalité concrète, leur perception directe, et leur virtualité rationnelle, idée formée à partir de stimuli répétés. Il existe comme le souligne Lévi-Strauss un intermédiaire entre l'image et le concept : le signe qui est un être concret au pouvoir référentiel. Dans cette disposition, l'image est un signifiant, le concept un signifié, le signe fait sens en établissant un lien entre les deux. Ainsi, l'ingénieur est au-delà du réel, il opère au moyen de concepts, tandis que le bricoleur opère en partant du réel, de percepts, d'images dont il dispose, grâce à l'utilisation de signes. C'est pourquoi le bricoleur n'est pas pris de manière passive dans le réel et est capable d'abstractions propices à déterminer des liens de causalité dans son environnement. Dans la pensée magique, le signe revêt la caractéristique d'être concret de l'image, mais possède le même pouvoir référentiel que le concept. Il y a donc bien une sorte de prise de distance d'avec le réel, qui permet au bricoleur de se retourner et de dialoguer avec l'ensemble d'éléments constitué, afin de les mettre en relation. L'intérêt du signe est qu'il permet de conserver une certaine proximité avec le réel, de l'interroger. L'ingénieur interroge aussi à sa manière, mais il interroge l'univers, le général, l'illimité, tandis que le bricoleur interroge son espace particulier, limité, concret. Ses possibilités d'actions sont restreintes aux combinaisons rendues possibles par les signes à sa disposition, mais son avantage est qu'il ne manque jamais de rien.

88 *La Pensée Sauvage* p32

89 *La Pensée sauvage*, p32

Le bricoleur « se veut intégralement transparent à la réalité » alors que l'ingénieur « accepte et même exige, qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité »⁹⁰. Cela signifie que celui qui opère au moyen de concepts est *au-delà* de la réalité, tandis que celui qui opère au moyen de signes est en *en deçà*, ou plutôt dans, avec la réalité. Cependant, le signe permet de dépasser l'aspect figé dans le réel de l'image en la rendant signifiante, et donc susceptible d'être mise en relation avec d'autres signifiants, dans le réservoir fini du bricolage ou de la pensée magique. Ce qui assure à la pensée mythique une certaine scientificité, c'est que l'image peut cohabiter dans un signe avec l'idée, et donc que la magie peut être dans une certaine mesure généralisatrice : « elle travaille à coup d'analogies et de rapprochements »⁹¹. Ainsi, dans la science du concret, les moyens d'action se situent entre une structure disponible, constituée par les objets ou signes répertoriés, et un projet réel, concret. Il y a donc un véritable dialogue entre l'abstraction de l'ensemble ordonné, et l'application de cet ensemble à une situation donnée. Le bricolage comme la pensée magique se situent donc entre le nécessaire, la structure matérielle ou signifiante disponible, et le contingent, l'événement particulier, la situation présente.

Le rapprochement entre bricolage et pensée magique est donc très utile pour interpréter le passage étudié ci-dessus. C'est exactement sous ce double angle pratique/théorique que nous semble agir et raisonner Ogé dans le cas de son miracle de la guérison d'Esteban. En effet, nous voyons chez Lévi-Strauss que la pensée mythique se rapproche du bricolage en ce que celui-ci est un type d'action qui prend sa base de données directement dans le réel, dans l'observation des phénomènes, et non dans des règles formelles ou des instruments étrangers. Ainsi, Ogé cherche de façon spontanée l'origine possible du mal, la découvre par intuition, et se contente de la supprimer. Il ne recherche pas dans ses connaissances un remède botanique possible, il agit immédiatement avec ce que lui offre l'environnement. Sa pratique relève donc bien du bricolage : ses moyens d'action sont limités à l'environnement de la maison familiale.

90 *Pensée Sauvage*, p34

91 *Pensée Sauvage*, p 34

Si sa guérison relève du bricolage, son explication, secondaire, de la maladie relève elle de la pensée magique. En effet, il dispose d'un ensemble limité de percepts : les quintes de toux d'Esteban, la présence ou l'absence de plantes, la guérison du jeune homme, qu'il transforme en signes : les quintes surviennent lorsque les plantes sont à proximité du malade, elles cessent une fois ces plantes supprimées. C'est sur cette base réduite de signes que le médecin sorcier peut élaborer une théorie plus générale des doubles végétaux épuisant les réserves énergétiques des individus à qui elles sont liées. Cette explication présente en effet une certaine distance avec le réel. Pour autant, nous ne pouvons pas la réduire à une structure explicative abstraite, en ce qu'elle n'est cohérente que dans cet environnement donné et utile dans cette situation particulière. Il y a donc un certain niveau de généralité dans la pensée magique, mais cette généralisation ne peut jamais être abstraite du réel.

Chapitre 7 : Les mythes comme traduction d'une sensibilité commune

Nous assistons finalement à une réhabilitation de la pensée mythique en ce qu'elle présente une efficacité factuelle. Son intérêt, dévoilé dans son rapprochement avec le bricolage, est qu'elle se tourne en premier lieu vers l'action. Ainsi, l'explication n'a qu'un rôle secondaire, elle est en vue d'une performance. Finalement, la véracité semble moins importante que l'efficacité, à l'inverse de la science pour qui le culte du vrai prime.

Il y a plus dans les mythes que cette valeur performative. En effet, ils sont un moyen solide pour répondre à l'exigence baroque d'un retour à l'innocence primitive des hommes, d'où leur importance dans l'œuvre de Carpentier. Les mythes sont en effet l'expression d'une sensibilité commune, appartenant à un contexte particulier. Contrairement à la science qui se veut générale, la pensée magique n'a de cohérence que dans la mesure où elle répond aux structures immanentes d'un environnement singulier.

La figure des esclaves guyanais dans El Siglo de las Luces

Le lien entre l'esthétique baroque et la pensée magique est décelable dans l'importance accordée par Carpentier aux pratiques et croyances mythiques. Le mythe entretient en effet des liens solides avec la question de l'origine en ce qu'ils constituent sa survie dans une évolution culturelle donnée ou dans un contexte de métissage culturel. Un exemple tiré du sixième chapitre du *Siècle des Lumières*, section XLV, nous semble parfaitement utile pour comprendre cette problématique du rapport du mythe à l'origine. Au début du chapitre, la loi du 30 floréal, année X, annule celle du 16 pluviôse de l'an II : l'esclavage est rétabli dans les colonies françaises aux Amériques. Victor Hugues, l'homme de la révolution et de l'exportation des valeurs des Lumières, celui qui avec tant de fierté et de conviction avait promulgué l'abolition de l'esclavage et l'égalité des hommes quelle que soit leur couleur de peau, devient agent du Consulat et gouverneur de la

Guyane, en d'autres mots le principal exécuter de ce décret régressif. Alerté d'une *gran cimarronada*⁹² à venir chez les futurs nouveaux esclaves : Victor Hugues décide de rétablir l'esclavage avant la publication de la loi, afin d'anticiper les potentielles révoltes, et de prendre les « nègres » par surprise. Arrêtés et conduits sur une plaine des rives du Mahury, des centaines d'anciens esclaves apprennent l'abrogation de leur liberté, et les menaces punitives qu'ils encourent en cas de résistance.

Pendant ce temps, ceux qui étaient passés entre les mailles du filet de cette première rafle quittent la ville pour rejoindre les contrées sauvages de la Guyane⁹³. Tout d'abord, dans cette fuite les hommes semblent se désincorporer, recouvrer une certaine fluidité en harmonie avec le paysage naturel. Nous n'avons plus affaire à des individus de chair et d'os mais à des *sombras*, elles ne se déplacent pas physiquement mais se dissipent, se fondent dans la nuit. Nous préférons en effet traduire le verbe *hundirse* par se fondre, s'évaporer, se dissiper, plutôt que comme notre traducteur, qui emploie le verbe s'enfoncer. Nous repérons en effet dans le verbe espagnol une nuance qui nous oriente vers la fluidité, presque l'évanescence. Ces hommes rentrent donc en symbiose avec la nature, se mêlent à elle pour en chercher la protection. Chaque élément naturel : la forêt, la montagne, la rivière, présente un échappatoire. C'est en adéquation avec leur milieu que la fuite est permise, vers des lieux inaccessibles aux « Blancs », indisposés par les diverses expressions de cette nature tropicale inconnue et indomptable. Ce retour au naturel présente pour les « Nègres » un retour *a la vida de sus ancestros*. Nous avons donc bien une volonté de retrouver l'origine perdue de leur liberté ancestrale.

92 *El Siglo de las Luces*, p362, « grande marronnade », p425

93 *Pero ya, en todas partes, unas sombras se hundían en la noche, buscando el amparo de la maleza y de las selvas. Quienes no habían caído en la primera redada, se iban al monte, robaban piraguas y botes para remontar los ríos, casi desnudos, sin armas, resueltos a regresar a la vida de sus ancestros, donde los blancos no pudiesen alcanzarlos.* p363/364

« Mais déjà, de tous les côtes, des ombres s'enfonçaient dans la nuit, recherchant la protection des fourrés et de la forêt vierge. Ceux qui n'étaient pas tombés dans le premier coup de filet gagnaient le maquis, volaient pirogues et barques pour remonter les rivières, presque nus, sans armes, résolus à retourner à la vie de leurs ancêtres, en un endroit où les Blancs ne pussent les rattraper. » p426/427

Dans cette fuite, d'anciennes pratiques traditionnelles sont détournées pour s'apparenter à des pratiques vaudoues⁹⁴. Nous ne suivons pas le traducteur qui remplace barbasco par bouillon-blanc. Le bouillon-blanc est une plante médicinale, déjà utilisée dans les pratiques ancestrales de sorcellerie ou de médecine alternative en Europe. Le barbasco lui est un poison pour poisson, utilisé par les indigènes d'Amérique du Sud pour la pêche. Les deux plantes n'ont donc rien à voir et nous préférons garder le terme de barbasco. Nous avons donc affaire au détournement d'une pratique traditionnelle de pêche pour nuire à l'ennemi et l'affaiblir de façon indirect. Cette pratique de défense s'opère sur une bonne connaissance des processus naturels de mort, de putréfaction, de contamination.

Ce retour aux origines remonte pourtant plus loin que les pratiques autochtones américaines⁹⁵. Le retour à l'origine va *más allá* de cette nature sud-américaine bien connue. Les Caraïbes reviennent à une Afrique perdue, à ce continent auquel ils ont été arrachés. A l'abri de leurs persécuteurs, loin de cette Guyanne Française qui les soumet à l'esclavage, les Noirs retrouvent leurs anciens langages, leurs anciens rituels, leurs anciens mythes. Nous avons ici exactement le thème baroque de l'origine perdue, oubliée, qu'il s'agit de retrouver non comme telle mais autrement, d'une innocence plus savante. Nous ne devons pourtant pas

considérer ces hommes, que remontaban el curso de la Historia, comme des

94 *En su fuga, arrojaban semillas de barbasco en los arroyos y riachuelos, para que los peces, envenenados, infectaran las aguas con las miasmas de su putrefacción.* p364

« Dans leur fuite, ils jetaient des graines de bouillon-blanc dans les rivières et les ruisseaux, afin que les poissons, empoisonnés, infectassent les eaux des miasmes de leur putréfaction. » p427

95 *Más allá de aquel torrente, de aquella montaña vestida de cascadas, empezaría el Africa nuevamente ; se regresaría a los idiomas olvidados, a los ritos de circuncisión, a la adoración de los Dioses Primeros, anteriores a los Dioses recientes del Cristianismo. Cerrábase la maleza sobre hombres que remontaban el curso de la Historia, para alcanzar los tiempos en que la Creación fuese regida por la Venus Fecunda, des grandes ubres y ancho vientre, adorada en cavernas profundas donde la Mano balbuceara, en trazos, su primera figuración de los quehaceres de la caza y de las fiestas dadas a los astros...* p364

« Au-delà de tel torrent, de telle montagne striée de cascades, l'Afrique recommençait : on retournait aux langues oubliées, aux rites de la circoncision, à l'adoration des premiers dieux, antérieurs aux dieux récents du christianisme. La brousse se refermait sur des hommes qui remontaient le cours de l'histoire, pour atteindre les temps où la création était régie par la Vénus féconde, aux grandes mamelles et au ventre large, adorée dans des cavernes profondes où la main avait balbutié en traits grossiers sa première figuration des besognes domestiques et des fêtes données en l'honneur des astres. » p427

preuves d'un sens dans l'histoire et des théories évolutionnistes. Il ne s'agit pas de faire de cette origine une origine de l'humanité en générale mais plutôt une origine particulière, celle du folklore africain qui constitue une part de la culture caraïbe. Ces mythes et rites, qui réapparaissent loin des regards de la colonie, sont la traduction d'une sensibilité commune, issue de structures particulières. Cette sensibilité semble avoir résisté à la christianisation des colonies et de leurs esclaves. Elle s'oppose en effet complètement à cette religion monothéiste et patriarcale en ce que son culte honore la fécondité, la féminité et le corps. Les structures culturelles de ces croyances relèvent d'un mode de vie immanent à un contexte géographique concret, à une terre natale, à ses ressources, aux adaptations humaines qu'elle réclame.

Nous pouvons donc conclure de l'étude de ce passage que les mythes ont une utilité baroque dans l'œuvre de Carpentier en ce qu'ils semblent rappeler une sensibilité originelle et perdue.

Réhabilitation de la valeur des mythes chez Lévi-Strauss

Les mythes, loin d'être des fables pour Lévi-Strauss, semblent plutôt, comme chez Carpentier, conserver la mémoire d'une certaine sensibilité⁹⁶. Ce que nous apprend ici Lévi-Strauss est que la science du concret, ou pensée magique, puisqu'il semble utiliser les deux termes indistinctement, n'est en rien une première étape d'un système scientifique en train de se parfaire. C'est plutôt la sauvegarde d'une sensibilité en train de disparaître. Il oppose finalement deux modes distincts de connaissance : un mode sensible et immanent, un mode rationnel et transcendant. Désigner la supériorité de l'un sur l'autre est aussi vain qu'inintéressant puisque l'on a bien affaire à deux manières de percevoir et

96 « Loin d'être, comme on l'a souvent prétendu, l'œuvre d'une « fonction fabulatrice » tournant le dos à la réalité, les mythes et les rites offrent pour valeur principale de préserver jusqu'à notre époque, sous une forme résiduelle, des modes d'observation et de réflexion qui furent (et demeurent sans doute) exactement adaptés à des découvertes d'un certain type : celles qu'autorisaient la nature, à partir de l'organisation et de l'exploitation spéculatives du monde sensible en termes de sensible. » *Pensée Sauvage*, p29/30

d'expliquer la nature, qui ont chacune leur efficacité. Ce qui les distingue, c'est une question de proximité avec le réel, non une meilleure maîtrise de celui-ci.

Les mythes constituent des structures de pensée propres à chaque culture. Leur utilité est qu'ils ne sont pas abstraits d'un contexte géographique et social précis. Ils sont donc concrets, et en cela ne peuvent servir de base commune à toute l'humanité. C'est pourquoi les mythes n'ont rien à voir avec une « fonction fabulatrice » transcendante et coupée de la réalité. Les mythes sont plus proches du réel merveilleux que du surréalisme par exemple, en ce qu'ils émanent d'un environnement et d'un regard particulier, et ne sont pas un ajout arbitraire de merveilleux sur la nature.

Transition vers les enjeux politiques de la pensée magiques : le miracle, la foi et la souveraineté dans El Reino de este Mundo

Comme nous l'avons vu, les deux éléments qui définissent le réel merveilleux sont la foi et le miracle. La conjugaison des deux mène à la constitution de croyances communes, d'un socle mythique établissant les fondements d'une culture, et repose sur ce même socle mythique qu'elle entretient. Sans foi il n'y a pas miracle et sans miracle pas de foi. Le miracle relève de l'interprétation d'un événement, résultat de structures de pensée préexistantes. En effet, un même événement peut provoquer des réactions diverses, surtout s'il semble merveilleux, selon le socle culturel déjà mis en place. La foi est liée à une confiance accordée à une version de ces interprétations possibles et participe au renforcement de cette confiance. Encore une fois, ces explications semblent secondaires en ce que leur véritable valeur est moins celle de la vérité que celle de la performance. L'utilité d'une interprétation réside donc dans l'importance de l'action qui s'en suit. Cela présente un véritable enjeu politique lorsque les mythes se mettent au service d'un pouvoir ou d'un contre-pouvoir. L'interprétation d'un événement peut en effet changer le cours de l'histoire.

Le miracle le plus probant dans l'œuvre de Carpentier pour appuyer cette théorie est celui de la métamorphose de Mackandal, l'esclave manchot, meneur

d'un groupe de révolutionnaire sur l'île d'Haïti, maître vaudou. Dénoncé par un traître, les colons le recherchent pour être *el Señor del Veneno*⁹⁷, qui contamine toute la plaine et tue aussi bien les animaux que les hommes. Pourtant les battues s'essoufflent et Mackandal reste introuvable. C'est alors que surgissent diverses croyances fondées sur les facultés du maître vaudou, notamment sur son pouvoir de métamorphose.⁹⁸. Ces croyances en effet constituent des interprétations particulières de signes : les hommes noirs voient un animal, iguane, papillon, chien, pélican... , derrière ces images ils détectent Mackandal. Les animaux font donc signe vers le meneur d'une future révolte, qui viendra les libérer de l'esclavage. Ces animaux perçus ne sont que des peaux empruntées par le Mandingue, *simples disfraces*. Cette interprétation relève en fait d'un manque et d'un besoin de réponse à ce manque, afin de préserver l'espoir de révolte. Ces croyances populaires ont l'effet pratique d'entretenir l'esprit révolutionnaire, en interprétant le comportement de certains animaux s'écartant de la norme comme un signe actif, un message envoyé du chef à ses fidèles. Ainsi, le mythe des métamorphoses est au service du pouvoir d'un homme, homme si puissant que même absent, il veille à *vigilar a sus fideles y saber si todavía confiaban en su regreso*. Fidèle vient du mot foi, c'est donc une foi en la révolte et une confiance envers celui qui la mène qu'il s'agit de préserver. C'est en cela que ces interprétations ont une valeur plus politique que scientifique. Elles entretiennent la croyance en l'ubiquité de l'esprit de révolte, incarné par celui qui est à la fois nulle

97 *El Reino de este Mundo*, p 37
« Le Seigneur du Poison » p36

98 *Todos sabía que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcastraz inverrosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la llanura para vigilar a sus fideles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales.* p41

« Tout le monde savait que l'iguane vert, le papillon de nuit, le chien inconnu, l'in vraisemblable pélican, étaient de simples déguisements. Doué du pouvoir de se transformer en animal à sabots, en oiseau, en poisson ou en insecte, Mackandal faisait de fréquentes visites aux habitations de la Plaine pour surveiller ses fidèles et savoir s'ils avaient encore confiance en son retour. De métamorphose en métamorphose, le manchot était partout ; il avait recouvré son intégrité corporelle sous le vêtement d'animaux. » p42

part et partout, ainsi que le sentiment d'attente de l'événement qui déclencherait enfin la libération du peuple noir.

Cette foi semble si solide qu'elle permet aux esclaves d'attendre quatre ans le retour de leur sauveur. C'est dans cette situation que le miracle peut survenir, préparé par de longues années d'espoir et par l'entretien d'une sensibilité commune, apte à le recevoir comme tel. Mackandal finit donc par réapparaître sous son apparence humaine, un soir de Noël, comme pour se laisser capturer par les colons. Sa condamnation au bûcher est organisée en grandes pompes un jour de janvier. La foi de son peuple est telle que le miracle est prédit avant même de survenir.⁹⁹ La confiance est totale, aucun doute n'est présent, aucune alternative envisagée : Mackandal est revenu pour clore son cycle de métamorphoses dans une métamorphose ultime. Les Noirs sont indifférents à la mise à mort de leur leader, aucune peur n'est sensible car leur degré de conscience se veut supérieur à celui des Blancs, qui ignorent tout des pouvoirs du Mandingue et de ses transformations animales. Il est de retour pour faire advenir l'événement tant attendu, *el momento decisivo*. Le miracle est anticipé de toute évidence car, dans la structure de croyance mise en place pendant les années d'absence de Mackandal, ce final apparaît comme le découlement logique du processus, le seul possible. Tout est prédit sur le mode du conditionnel présent, sous la forme d'hypothèses indubitables, comme une prophétie inconnue des Blancs. Cette croyance offre au peuple noir une certaine puissance sur leurs colons, étrangers aux mythes de la métamorphose dont ils s'apprêtent à être les victimes.

99 *Pero los negros mostraban una despechante indiferencia. ¿ Qué sabían los blancos de cosas de negros ? En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas. (...) En el momento decisivo, las ataduras del mandinga, privadas de un cuerpo que atar, dibujarían por un segundo el contorno de un hombre de aire, antes de resbalar a lo largo del poste. Y Mackandal, transformado en mosquito zumbón, iría a posarse en el mismo tricornio del jefe de las tropas, para gozar del desconcierto de los blancos.* p48

« Mais les nègres montraient une indifférence insultante. Que savaient les Blancs des affaires des Noirs ? Dans ses cycles de métamorphoses, Mackandal avait pénétré bien souvent le monde secret des insectes, se dédommageant de la perte d'un bras par la possession de plusieurs pattes, de quatre élytres, ou de longues antennes. (...) Au moment décisif, les liens du Mandingue, n'ayant plus de corps à serrer, dessineraient une seconde silhouette d'un homme aérien avant de tomber le long du poteau. Et Mackandal, transformé en moustique, irait se poser sur le tricorne même du chef des troupes, pour jouir de la confusion des Blancs. » p50/51

Toutes les conditions sont donc requises pour la réalisation du miracle, la confiance envers les pouvoirs de leur chef, son retour pour exaucer leur prophétie, l'attente de l'événement, l'ignorance des opposants. C'est alors qu'il se produit, que les flammes commencent à dévorer le corps du Mandingue, qui se libère de ses liens en s'envole¹⁰⁰. La métamorphose est spectaculaire : Mackandal s'agite et vocifère des formules magiques : tout le folklore vaudou est présent pour répondre aux attentes du public noir. Le chef entame une danse mystique et défait ses liens pour s'échapper, ses fidèles le voient se fondre dans l'air et s'envoler. La fuite et l'attitude mystique du manchot, font signe avec succès vers le miracle tant attendu. L'espoir est si puissant, la croyance si solide que le peuple voit ce qu'il veut voir et la liesse explose dans un cri de soulagement. Dans cette liesse, dans ce capharnaüm réprimé immédiatement par les forces de l'ordre, les esclaves ne voient pas leur héros se faire rattraper par les soldats et jeter dans les flammes avant de disparaître brûlé. La réalisation de la prophétie est purement subjective : les Noirs ne voient que ce qu'ils veulent voir, leur croyance les détourne de la vérité, la réalité magique prend le pas sur la dure réalité factuelle : le chef est mort, consumé par les flammes des Blancs.

Ce qui importe donc dans cet événement n'est pas la vérité factuelle. Nous assistons à une transformation magique de la réalité par l'espérance du peuple esclave. Détournés par leur joie, ils ignorent la fin tragique du héros et font des Blancs les grands perdants, les grands bernés par la magie de Mackandal. Notre personnage est bien un sorcier, un magicien : pas en ce qu'il détourne les lois de la

100 *El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En esse momento, Mackandal agitó su muñón que non habían podido atar; en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.*

- Mackandal sauvé !

p49

« Les flammes commencèrent à s'élever vers le manchot, léchant ses jambes. A ce moment, Mackandal agita son moignon, qu'on n'avait pu lier, en un geste conminatoire qui pour être incomplet n'en était pas moins terrible, hurlant des exorcismes inconnus et bombant son torse avec violence. Ses liens tombèrent, son corps s'allongea dans l'air et vola par-dessus les têtes avant de se perdre dans la noire marée des esclaves. Un seul cri emplît la place : -Mackandal sauvé ! » p51/52

Marine Guirao
Alejo Carpentier et la pensée magique

nature mais bien en ce qu'il transforme la conscience, il change la réalité dans l'esprit de ses fidèles. Le tout du merveilleux est d'y être sensible. L'intérêt de ce miracle est donc politique en ce qu'il confirme et renforce l'esprit révolutionnaire. La pensée magique se met au service de la foi envers un mouvement libertaire. Elle fournit au peuple la puissance et la volonté d'agir, en renforçant le sentiment d'appartenance à un groupe socio-culturel aux luttes communes.

Partie 4 : Les enjeux politiques de la pensée magique

Chapitre 8 : Recouvrer le pouvoir en nous

Nous avons vu les enjeux épistémologiques du réel merveilleux dans *El Siglo de las Luces*. Ce besoin de rétablir une puissance immanente dans la nature et le milieu des hommes est accompagné d'un revers politique : replacer le pouvoir en chaque homme, abolir toute autorité transcendante. Le roman de Carpentier étudié est un roman sur la Révolution qui pose ces fameuses questions de pouvoir, notamment à travers deux figures centrales : celle d'Ogé, représentant de ce qu'on pourrait appeler avec Starhawk le « pouvoir-du-dedans », à savoir l'exercice de la puissance en chacun de nous, et celle de Victor Hugues, représentant du « pouvoir-sur », à savoir la reconnaissance d'une autorité transcendante. Ogé est non seulement le représentant de la pensée magique mais aussi celui du pouvoir horizontal, qui émanerait de chaque membre de la société. Il ne s'agirait pas alors d'un pouvoir partagé et distribué à chacun mais plutôt d'une puissance, déjà présente en chaque individu, à réveiller. C'est ainsi que cette vision du pouvoir revêt une valeur politique, en ce que chaque homme devient son propre souverain.

Ogé, Martinez de Pasqually et le pouvoir horizontal

Le personnage d'Ogé est donc le représentant dans *El Siglo de las Luces* d'une vision politique horizontale. Pour cela, il est constamment l'objet d'interrogations, pour la curiosité des enfants, ou de rejet, par le très rationnel Victor Hugues, personnification des Lumières, mais aussi de l'autorité révolutionnaire sur l'île de la Guadeloupe, puis sur le territoire de la Guyane.

A la section IX du premier chapitre du roman, une scène de confrontation entre Ogé et Victor Hugues, à propos des qualités du franc-maçon Martinez de

Pasqually¹⁰¹, illustre à merveille la confrontation des Lumières aux pensées mystiques. On distingue en effet chez Victor Hugues un certain dédain envers un type de pensée, qui semble ne pas correspondre à l'absolue rationalité des Lumières, chassant de la connaissance toute superstition et par extension toute pensée rituelle, les confondant arbitrairement toutes deux. Le rapprochement que nous faisons entre la pensée mystique des francs-maçons et la pensée rituelle du peuple caraïbe peut sembler arbitraire mais nous paraît permise par la double identité d'Ogé, qui mêle pratiques vaudous et culture maçonnique. Si les deux aspects de cette identité sont distincts, tous deux sont revendiqués par le personnage en opposition aux Lumières et à leur culte de la raison. Esteban ralliera à la fin du roman les pensées d'Ogé en déplorant le manque de spiritualité de ce culte de la raison. La pensée vaudou, comme la pensée maçonnique, reste attachée à une certaine spiritualité, à certains rites mystiques. Martinez de Pasqually est donc la figure maçonnique qui inspire notre médecin-sorcier. Le philosophe que semble admirer Ogé est qualifié de « ¡ Un farsante ! » (Un farceur !) par le représentant de la rationalité, ce qui place ses théories dans le domaine de l'irrationnel, du risible, du non-scientifique, de la simple croyance, à bannir à tout prix.

Pourtant, les éléments énumérés¹⁰² et tournés en ridicule par Victor Hugues de la pensée de Martinez de Pasqually nous semblent intéressants pour

101 Martinez de Pasqually est un thaumaturge, un faiseur de miracles. Il fonde en 1761 l'ordre des chevaliers maçons élus coëns de l'univers. Il est proche de l'illuminisme, mouvement dont la base est l'idée d'illumination, c'est-à-dire d'inspiration intérieure directe de la divinité, en réaction à l'esprit matérialiste des philosophes encyclopédistes. C'est donc une position anti Lumières, qui soutient la connaissance directe de Dieu.

102 *dándose a hablar irónicamente de Quien pretendía establecer comunicaciones espirituales, por encima de las tierras y los mares, con sus discípulos, igualmente arrodillados, en ocasión de solsticios y equinoccios, sobre círculos mágicos trazados con tiza blanca, entre velas encendidas, signos de Kábala, humos aromáticos y otras escenografías asiáticas. "Lo que pretendemos – dijo Ogé de mal talante – es desarrollar las fuerzas transcendentales dormidas en el hombre"* p79

« Se mettant à parler avec ironie de celui qui prétendait établir des communications spirituelles par-dessus les terres et les mers, avec ses disciples également agenouillés à l'occasion des solstices et des équinoxes, sur des cercles magiques tracés à la craie blanche, entre des bougies allumées, des signes de la Kabbale, des fumées aromatiques et autres mises en scène asiatiques. « Ce que nous voulons, dit Ogé de mauvaise humeur, c'est développer les forces transcendentales endormies dans l'homme. » » p102

comprendre, de par leur défense par le médecin, comment le personnage d'Ogé, en défendant des croyances maçonniques, se rapproche du type de pensée que nous souhaitons étudier et réhabiliter. Le révolutionnaire français semble correspondre à ce que l'on pourrait appeler l'idéal des Lumières en ce qu'il participe au rejet de la superstition. Les pratiques magiques que dénonce le personnage sont énumérées de façon hyperbolique afin de montrer l'absurdité de Martinez de Pasqually. Cette dénonciation n'est en fait qu'une liste de clichés sur toute pensée sortant du cadre rationnel et « éclairé » des Lumières. Nous assistons à une accusation : cette pensée maçonnique n'est qu'un ensemble de rituels d'une secte obscure. Finalement, le but de Victor Hugues est de discréditer totalement le penseur, en le réduisant à une figure de mage noir, voguant sur des langages ignorés, et donc méprisés par les âmes rationnelles : la communication spirituelle, l'étude des forces astrales, les symboles picturaux, lumineux, les jeux de lumières et d'encens, la Kabbale. Tous ces éléments du langage magique sont finalement résumés par le dernier terme de l'énumération : « autres mises en scène asiatiques », ce qui traduit certainement le sentiment d'éloignement de Victor Hugues par rapport à toute cette « mystique ». Ce rejet n'est en fait que le symptôme de son incompréhension : il est étranger à ce langage et pour cela le place dans une sphère éloignée, presque inatteignable, pour exprimer le mystère que tous ces rites lui inspirent. Ne maîtrisant pas ce langage, et tout langage délivrant un certain pouvoir, quoi de plus évident que de le rejeter dans le lointain et le ridicule pour ne pas tomber sous son emprise ?

La réponse d'Ogé surgit comme un coup de fouet pour mettre un terme à ces accusations, pourrait-on dire, de magie noire. L'énumération comique de Victor Hugues semble le toucher en ce qu'elle touche le verbe qu'il pratique, et donc son propre instrument de pouvoir. Il lui revient de rétablir la vérité sur Martinez de Pasqually, afin de rétablir la puissance de son langage. Ainsi Ogé s'inclut dans le « nous » pour ne faire qu'un avec le penseur, et tous les autres connaisseurs de cette langue, reniée au rang de superstition stupide. Le but de cette langue n'est pourtant pas de jeter des sortilèges ou de provoquer des démons, elle est de « développer les forces transcendantes endormies dans l'homme ».

Notons d'abord qu'Ogé parle d'un homme dont certaines capacités ne sont pas encore éveillées : il se situe donc à un degré supérieur de conscience par rapport à son interlocuteur. Il ne s'agit pas de confondre ici l'adjectif transcendantal avec l'adjectif transcendant. Transcendantal désigne bien ici les capacités humaines, ce qui rend possible son expérience. Ogé ne parle pas de la transcendance occidentale, celle sur laquelle repose tout régime patriarcal, celle qui justifie la domination des uns sur les autres par l'existence d'une figure masculine divine supérieure, celle qui entretient le pouvoir grâce à une morale plaquée sur la société. Déjà, Ogé ne parle pas « d'une force » mais de « forces » au pluriel, ce qui n'a rien à voir avec une autorité transcendante unique imposant le respect, mais avec l'existence simultanée de plusieurs puissances, ce qui nous évoque plutôt une vision horizontale des rapports entre les hommes. Les forces transcendantales sont bien au contraire ce qui rend possible toute connaissance et donc tout exercice du pouvoir. Il ne devrait pas y avoir d'élite éclairée, souveraine du peuple dominé par l'obscurantisme. Il n'est plus question de domination verticale mais bien d'une répartition horizontale du pouvoir. Ensuite, ces forces ne viennent pas d'un au-delà qui échappe à la majorité mais pourrait émaner en quelque sorte de chacun. Ainsi, l'accès au savoir et au pouvoir ne réside plus dans la connaissance d'une entité supérieure, mais plutôt de la connaissance de soi. L'accès au pouvoir est permis à tous, point n'est besoin de rechercher ses fondements hors de nous-mêmes. Les forces dont parle Ogé doivent plutôt être qualifiées d'immanentes car il essaye de replacer la puissance au sein de chacun plutôt que dans les mains d'une minorité.

L'échange continue¹⁰³ : lorsque Victor Hugues essaie d'attaquer Ogé sur le concept de liberté, celui-ci se trouve dans l'impasse d'acquiescer aux thèses de

103 « *Empiecen por romper sus cadenas* », dijo Víctor. « Martínez de Pasqually – replicó el médico, violento – explicaba que la evolución de la Humanidad era un acto colectivo, y que, por lo tanto, la acción iniciada individual implicaba forzosamente la existencia de una acción social colectiva : quien más sabe más hará por sus semejantes. » p79

« « Commencez par briser vos chaînes », dit Victor. « Martínez de Pasqually, répliqua le médecin sur un ton violent, expliquait que l'évolution de l'humanité était un acte collectif, et que par conséquent l'action initiative individuelle impliquait forcément l'existence d'une action sociale collective : celui qui *sait* le plus *fera* le plus pour ses semblables » » p102

Martinez de Pasqually. Finalement, sous tous ces clichés d'expériences mystiques se cache bien ce que nous recherchions dans le personnage d'Ogé : la pensée magique, qui se contente de bouleverser l'ordre établi par la pensée transcendante occidentale, qui essaye de réhabiliter un ordre horizontal, où chaque homme a son rôle à jouer dans l'exercice du pouvoir. Ce pouvoir n'est d'ailleurs plus comme nous l'avons vu domination d'une minorité sur une majorité, mais plutôt domination de soi-même pour participer de manière équitable et horizontale à l'organisation de la société. Ainsi, ce n'est pas tant à Ogé de rompre ses chaînes, mais plutôt aux hommes comme Victor Hugues, qui refusent de laisser libre cours aux forces immanentes. Le marchand est un homme de pouvoir, qui cherche à se faire une place dans le système de domination qui émerge de la Révolution et de ses idéaux. Il montre ainsi les limites de la beauté de la Révolution Française, s'il doit y en avoir une. La croyance reste établie que le peuple est incapable de gouverner et que le pouvoir doit rester dans les mains d'une certaine élite éclairée. Ogé lui est bien plus révolutionnaire en ce qu'il considère que tout homme doit être éveillé, c'est-à-dire qu'il faut libérer les forces immanentes de chacun afin de rétablir un pouvoir horizontal. Celui qui sait plus n'a plus aucune légitimité de régner sur ses semblables, il doit au contraire agir pour eux c'est-à-dire se mettre au service de leur libération. L'évolution de la race humaine repose non plus sur quelques individus, mais sur un collectif qu'il s'agit d'élever au même degré de conscience, plutôt que de l'enterrer dans son inconscience. Ainsi, un savoir plus élevé n'implique pas un plus grand niveau de domination sur ses semblables mais plutôt un plus grand niveau de dévouement : *quien más sabe más hará por sus semejantes*. Le savoir n'a d'utilité que dans l'action, au service de la collectivité. Le pouvoir horizontal n'est donc pas l'exercice individuel de nos capacités sans égards aux autres : c'est plutôt l'inter-connexion de nos facultés, leur action en commun. Ce pouvoir horizontal nous semble très clairement défini par Starhawk sous le nom de pouvoir-du-dedans.

Starhawk et son concept de pouvoir-du-dedans

Starhawk est une féministe, écologiste, activiste et penseuse américaine du XXI^{ème} siècle qui se revendique « sorcière néo-païenne ». Elle est connue pour avoir participé aux mouvements antimilitaristes, antinucléaires, altermondialistes et féministes des Etats-Unis dans les années 70 et 80. Son ouvrage *Rêver L'Obscur*, sous-titré *Femmes, magie et politique*, publié en 1982, nous intéresse en ce qu'il se consacre à l'immanence et au pouvoir-du-dedans, que nous nommons pouvoir horizontal.

Dans sa définition de la sorcellerie dans le Prologue à *Rêver l'Obscure*¹⁰⁴, Starhawk introduit son intérêt, et le nôtre, pour les religions amérindiennes en ce qu'elle leur est « apparentée ». Notre auteure semble poser une équivalence entre sorcellerie, art sorcier, ou dans un sens plus large, paganisme voire néo-paganisme. Ainsi, la sorcellerie ne serait qu'une sous-catégorie du large ensemble paganisme. Elle est qualifiée de « vieille religion », vieille relativement à l'Occident, en ce qu'elle semble avoir été éclipsée en quelque sorte par la pensée judéo-chrétienne. C'est ainsi que la féministe rapproche la sorcellerie de ces cultures amérindiennes ou africaines, qui sont restées plus longtemps à l'écart du christianisme et ont pu ainsi former un ensemble de mythes et de pratiques assez solides pour résister aux cultes monothéistes et cohabiter avec eux, au lieu de purement disparaître. C'est en restant indépendantes plus longtemps de la sphère chrétienne que ces cultures ont pu lui survivre et devenir permanentes. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve dans les romans de Carpentier : une cohabitation des rituels et croyances vaudoues avec le christianisme colonial. Cette culture païenne vit aux côtés, voire au sein des institutions chrétiennes, parfois cachée, parfois éclatant en plein jour comme dans les révoltes de Cayenne du *Siècle des Lumières*, ou les révolutions haïtiennes du *Royaume de ce monde*. Nous pourrions peut-être

104 « La vieille religion – sorcellerie, *wicca*, art sorcier (*craft*), ou avec une définition légèrement plus étendue, paganisme ou néo-paganisme – est à la fois ancienne et d'invention récente. Ses racines remontent aux religions tribales d'avant la période judéo-chrétienne en Occident ; dans son esprit, sa forme et sa pratique, elle est apparentée aux religions amérindiennes et africaines. Ses mythes et ses symboles s'enracinent dans des cultures qui sont à la base de la naissance des civilisations : ces cultures honoraient la femme, elles étaient matricielles, centrées sur la déesse. Il ne s'agit pas d'une religion avec un dogme, une doctrine ou un livre sacré ; c'est une religion faite d'expériences, de rituels, de pratiques qui changent la conscience et réveillent le pouvoir-du-dedans. Surtout, c'est une religion liée à la Déesse qui est immanente dans la nature, dans les êtres humains, dans les relations. Car la Déesse est présente, elle est éternellement inspiratrice. Et donc la sorcellerie est toujours réinventée, changeante, croissante, vivante. » p28

ainsi distinguer paganisme et néo-paganisme, en ce que le paganisme, toujours présent dans certaines sociétés amérindiennes ou africaines, est ce qui a survécu à l'influence judéo-chrétienne ; tandis que le néo-paganisme serait comme un renouveau de la « sorcellerie » au sein de la sphère chrétienne. Le paganisme serait alors ce qui perdure tandis que le néo-paganisme serait ce qui renaît de ses cendres.

Nous comprenons mieux comment Starhawk, qui se revendique « sorcière néo-païenne », se place par rapport aux mythes et pratiques païennes amérindiennes. Il s'agit à présent de savoir ce qu'ils contiennent. Le première élément de définition qu'apporte l'Américaine est l'importance de la féminité dans ces religions. Nous avons affaire en effet à un culte de la femme, à des divinités féminines, à la nature comme Déesse, comme terre matricielle. L'élément féminin est ce qui symboliquement rapproche ces cultures de la matière. Cela nous mène au deuxième élément de définition qui est celui du concret. Ces religions ne sont pas que croyances : elles sont expériences et pratiques. Elles renforcent les connexions entre l'homme et son milieu au lieu de l'en détourner. Ainsi, le dernier élément évoqué, qui nous intéresse particulièrement dans ce chapitre, est le pouvoir-du-dedans dont nous voulons éclaircir la signification et les enjeux. Ces trois éléments, féminisation, concret, et pouvoir-du-dedans, ne sont en fait que trois effets d'un même concept, celui d'immanence. Nous associons depuis le début de notre travail l'immanence à la magie et au réel merveilleux. Starhawk ne semble pas aller contre notre pensée en définissant ces religions païennes ou néo-païennes d'immanentes. Finalement, Starhawk et Carpentier accomplissent le même geste philosophique, qui consiste à replacer le divin, ou le merveilleux, dans la nature. Nous n'irons pas jusqu'à qualifier Carpentier de « sorcier néo-païen » mais nous saisissons chez notre auteur un élan primitif, dans le sens de premier, de vital, qui le pousse à rompre avec l'ordre transcendant occidental. De la même manière, Starhawk cherche à vaincre le patriarcat catholique, où une figure supérieure, masculine et blanche, écrase toute une partie de la population, qui représente pourtant une majorité, à savoir toute la population féminine et toute celle dont la couleur diffère d'une norme purement arbitraire occidentale.

Finalement, Carpentier, qui certes correspond à cette figure d'homme blanc de par ses parents français et russe, mais qui est né à la Havane et a toujours été imprégné d'une culture métisse, caraïbe et occidentale, est plus proche du paganisme que du néo-paganisme. Quoiqu'il en soit, cette idée d'immanence, cette idée de divinité ou de merveilleux, présents dans la nature, entre les hommes, en perpétuelle évolution car connectés au monde des phénomènes, pose la question des rapports entre les hommes et celle des rapports de l'homme à la nature. La question du pouvoir est donc essentielle et c'est en cela qu'il s'agit d'entendre les revendications politiques du néo-paganisme et du réel merveilleux.

Concentrons nous à présent sur la définition que donne Starhawk du pouvoir-du-dedans au premier chapitre de *Rêver l'Obscur*, « Pouvoir-sur et pouvoir-du-dedans », et qui semble être proche de la conception du pouvoir horizontal que se fait Ogé. Dans un premier temps¹⁰⁵, il s'agit de comprendre les difficultés rencontrées à nommer, à désigner ce pouvoir. Starhawk commence par dire ce qu'il n'est pas, afin d'annoncer ce qui le constitue. Ainsi, nous aurions pu l'appeler « esprit », mais ce nom n'est pas un bon représentant du pouvoir-du-dedans en ce que, dans l'imaginaire commun, il « le sépare de la matière ». Nous avons donc déjà un premier élément de réponse : ce pouvoir est tangible et non spirituel, il est connecté avec la matière, avec le corps humain. La tentation est également grande de le nommer « Dieu ». Pourtant, cette figure a été reprise par les « religions patriarcales », et devient le fondement même et l'assurance d'un pouvoir transcendant : le pouvoir-sur. Le pouvoir-du-dedans est donc présent en chacun et non issu d'une source supérieure et autoritaire.

Ainsi, si nous voulons nommer le pouvoir-du-dedans « esprit », ce ne peut se faire qu'en considérant l'esprit de manière immanente, comme connecté et

105 « Il y a beaucoup de noms pour le pouvoir-du-dedans dont aucun n'est entièrement satisfaisant. Il peut être appelé *esprit*, mais alors cela le sépare de la matière et cette fausse coupure fonde les institutions de domination. Il pourrait être appelé *Dieu*, mais le Dieu des religions patriarcales a été la source ultime et le dépositaire du pouvoir-sur. Je l'ai appelé *immanence*, un terme, à dire vrai, froid et intellectuel. Et je l'ai appelé la Déesse, car les anciens mythes, symboles et images de la déesse comme l'enfantement, le tissage, la terre, la croissance des plantes, le vent, l'océan, la flamme, le tissu, la lune et le lait, me parlent tous des pouvoirs de ce qui connecte, nourrit, guérit et crée. » p39

dépendant au corps. Si nous voulons le nommer « dieu », ce ne peut se faire qu'en faisant de cette figure une figure féminine, présente sur terre, dans la nature et en chacun des hommes. C'est en cela que Starhawk l'appelle « immanence » puis « Déesse ». Ces noms permettent à l'Américaine de nous livrer les images et symboles de ce pouvoir dans les mythes païens. La Déesse y représente la procréation, le travail manuel, l'élément terrestre en ce qu'il est le lieu où surgit et s'épanouit la vie, l'élément aérien dans sa manifestation physique et tangible l'élément aquatique dans sa grandeur et sa puissance, le feu dans sa chaleur et sa brillance, mais aussi le résultat de la fabrication, l'astre lunaire, énigmatique, qui remplace la lumière du soleil la nuit et dont les forces agissent sur la terre, puis enfin la nourriture substantielle, nécessaire à tout vivant. Cette énumération de symboles mythiques est en fait résumée par quatre verbes : connecter, nourrir, guérir, créer. Cette divinité est donc du côté de l'action, du faire et non du penser. Elle fait apparaître la vie, elle la conserve en l'alimentant et la soignant, puis elle lie les différents êtres vivants entre eux. C'est ainsi que le pouvoir-du-dedans est présent en chacun de nous sous forme de puissance vitale en interaction avec d'autres puissances vitales.

Plus loin¹⁰⁶, Starhawk s'attache à distinguer le pouvoir de l'avoir. Ainsi, le pouvoir-du-dedans n'est pas une propriété mais une pratique. La question n'est pas de l'obtenir, de le conserver, de le céder à une tiers personne, à un souverain, à un état, mais de l'exercer. Le pouvoir devient inaliénable. Ce pouvoir semble presque rimer avec liberté, si l'on prend liberté au sens spinoziste de ce qui est autorisé par notre puissance. Le pouvoir-du-dedans est donc la puissance interne à chaque individu, celle qui indépendamment de toute autorité extérieure lui permet de faire ou de ne pas faire, d'acquiescer ou de réfuter. Cette puissance représente notre faculté de choisir. Le pouvoir-du-dedans est donc tourné vers l'action. Il nous semble alors cohérent de rapprocher cette vision de celle d'Ogé et de Martinez de

106 « Le pouvoir immanent, le pouvoir-du-dedans, n'est pas quelque chose que nous avons, mais quelque chose que nous pouvons faire. Nous pouvons choisir de coopérer ou de refuser toute coopération avec tout système, quel qu'il soit. Les relations de pouvoir et les institutions de l'immanence peuvent soutenir et développer la capacité des individus à former les choix et les décisions qui les affectent. Et ces choix doivent aussi reconnaître la mise en relation des individus dans une communauté d'êtres et de ressources qui ont tous une valeur intrinsèque. » p49

Pasqually. En effet, « les forces transcendantes endormies dans l'homme » dont parlait notre personnage semblent correspondre à cette définition du pouvoir-du-dedans comme « capacité des individus à former les choix et les décisions qui les affectent ». Le verbe affecter montre bien que cette puissance est liée à notre sensibilité. Il s'agit d'agir en adéquation avec nos sensations et sentiments, non en fonction de l'obéissance à certaines institutions aux lois morales.

Nous pourrions alors objecter que la vie en communauté serait impossible si chacun suit sa propre intuition et agit en fonction de sa puissance seule, coupée du reste du monde. Ne pas se soumettre au dictât transcendant d'institutions politiques ou morales ne signifie pourtant pas faire régner sa propre volonté sans égards à celle des autres. Le pouvoir-du-dedans émane de chacun sans le couper pour autant des autres individus avec qui il s'agit d'occuper le monde. Ces choix, rendus possibles par le développement de notre puissance immanente « doivent aussi reconnaître la mise en relation des individus dans une communauté d'êtres et de ressources qui ont tous une valeur intrinsèque » rappelle Starhawk. Le pouvoir-du-dedans n'a donc de force qu'en ce qu'il est capable de communiquer avec d'autre pouvoir-du-dedans. Ce culte de l'immanence ne menace pas la société de chaos en ce que la sensibilité n'est pas ce qui isole les êtres mais plutôt ce qui les connecte et leur permet de vivre ensemble. L'enjeu ici est bien la reconquête de soi-même pour permettre la vie en communauté. Recouvrer le pouvoir-du-dedans semble donc un acte individuel nécessaire à l'acte collectif : il faut savoir être sensible à soi pour être capable d'être sensible aux autres. Ce n'est pas sans échos à l'éthique rousseauiste que nous livrons cette interprétation de Carpentier et de Starhawk. C'est pourquoi un bref rappel de quelques thèses éthiques de cet auteur nous semble utile.

L'amour de soi : principe éthique rousseauiste

Nous ne pouvons pas parler d'immanence et de sensibilité sans penser à Rousseau, auteur dont les thèses sur le rétablissement des rapports humains authentiques nous tiennent particulièrement à cœur. Que l'on parle comme Ogé de

« forces transcendantes endormies dans l'homme » ou comme Starhawk de « capacité des individus à former les choix et les décisions qui les affectent », il nous semble que nous retrouvons l'amour de soi rousseauiste, source de tout développement intellectuel mais aussi de tout rapport humain.

On a trop souvent cherché à définir l'amour de soi, comme le fait, paraît-il, Rousseau dans le *Discours sur l'origine et les fondements des inégalités parmi les hommes*, en opposition à l'amour propre, comme souci chez l'être humain de sa conservation et de celle de son espèce. Or le concept rousseauiste est bien plus que cet instinct de survie, il semble être en quelque sorte la condition de possibilité de toute sensation et donc de toute connaissance, une affection originelle qui rend possible la formation empirique de l'homme.

L'amour de soi semble en fait polyvalent en ce qu'il semble être « ce même instinct [qui] anime les diverses facultés de l'homme »¹⁰⁷, qu'elles soient cognitives ou morales. Il est cette affection première, celle que ressent un être sensible en confrontation avec son milieu, qui rend possible toutes les autres. L'amour de soi a, outre cette importance épistémologique, un rôle éthique primordial. Ce rôle était dévoué à la pitié dans le *Second discours* mais revient à l'amour de soi dans l'*Emile*, établi comme principe unique de toute affection morale chez l'homme.

Au livre II de l'*Emile* le concept d'amour de soi n'apparaît plus, comme dans le *DOI*, en opposition à l'amour propre : « La seule passion naturelle à l'homme est l'amour de soi-même ou l'amour-propre pris dans un sens étendu »¹⁰⁸. Il semble donc que Rousseau ait dépassé cette distinction, peut-être après avoir réalisé qu'elle réduisait la notion d'amour de soi à notre conservation, tandis qu'elle occupe une place bien plus importante, non seulement dans le développement des facultés sensibles et intellectuelles de l'homme, mais encore dans le fondement de ses facultés morales. Pour être plus exacte, le souci de soi apparaît en fait dans l'*Emile* comme antérieur à cette distinction d'amour de soi et amour propre.

107 *Emile*, III, p429

108 *Emile*, II, p322

Dans le *Second Discours*, Rousseau avait besoin de placer la pitié comme second principe à l'œuvre dans l'homme afin d'expliquer le développement de ses facultés morales, dans l'*Emile*, l'amour de soi endosse ce double rôle. Ce concept rousseauiste apparaît au livre II lorsque l'auteur en vient à devoir réhabiliter la bonté originelle de l'homme¹⁰⁹. Cette thèse chère à Rousseau, comme on le sait depuis le *DOI*, est une réponse au postulat de Hobbes selon lequel l'homme est naturellement méchant. Le vice est social pour Rousseau¹¹⁰: l'homme naturel ne connaît pas le bien et le mal, instinctivement il préfère toujours ce qui est bon, le mal ne présente aucun attrait. Seul un être capable de prévoyance, et donc capable de sortir de lui-même, peut envisager de connaître le mal.

L'amour de soi est donc qualifié de « bon et utile » par Rousseau et d'« indifférent » à autrui. Il semble pour l'instant auto-relatif, tout du moins dans l'acception sociale du terme. Seul face à la nature, Emile « ne fera rien que du bien »¹¹¹, d'où il faut veiller à ce qu'il « ne face rien parce qu'il est vu ou entendu ». Nous pouvons entendre l'auto-relativité de l'amour de soi comme action motivée par rien d'autre que soi-même, guidée par le simple plaisir personnel, et non par la volonté de soigner son image devant autrui.

Ainsi l'amour de soi apparaît comme la première et la seule passion de l'homme, presque condition de possibilité de toutes les autres, l'origine et non seulement le principe de toute affection morale.

La place qu'occupe l'amour de soi dans l'élaboration des vertus morales chez l'homme a donc un rôle crucial dans l'évolution de ses passions. Au début du livre IV de l'*Emile* on comprend donc qu'à l'origine, les passions, tout comme l'homme lui-même, ne sont ni bonnes ni mauvaises. Ce n'est que dans leur développement qu'elles prennent cet aspect éthique. En fait, c'est seulement à partir de la « seconde naissance », que constitue l'entrée dans le monde des passions, qu'apparaît véritablement l'amour de soi. Si l'on devine sa présence

109« Posons pour maxime incontestable que les premiers mouvements de la nature sont toujours droits : il n'y a pas point de perversité originelle dans le cœur humain. » *Emile*, II, p322

110« Il ne s'y trouve pas un seul vice dont on ne puisse dire comment et par où il y est entré. » (ibid)

111*Emile*, II, p322

dans les livres précédents, ce n'est qu'en tant que principe vital, tout comme dans le *DOI*, mais jamais en le nommant. Rousseau commence à le nommer lorsqu'il devient puissance d'engendrement des passions c'est-à-dire quand on peut le désigner comme principe générateur d'autre chose que la vie elle-même. Il n'est évoqué pratiquement qu'en tant que principe moral. Comme le souligne André Charrak¹¹² il ne revêt toute l'intensité de sa signification qu'à partir du moment où l'individu entame sa vie passionnelle. Ce n'est plus la partie passive et physique qui intéresse Rousseau dans l'amour de soi, mais bien son aspect actif.

Rousseau peut alors ériger une source commune à toutes les passions humaines, à savoir l'amour de soi¹¹³, et donner une définition définitive de cette notion qui a évolué tout au long de son œuvre. Le double social de l'amour de soi est l'amour propre. Les passions qui découlent de l'amour de soi sont donc naturelles et bonnes, celles qui découlent de l'amour propre réflexives et mauvaises. C'est à partir de cette transformation de l'amour de soi, qui, à l'occasion de la « seconde naissance » d'Emile, devient actif, que la distinction amour de soi/amour propre est pertinente. Dès l'installation de l'activité de l'âme, l'amour propre apparaît.

L'image de la source commune et des ruisseaux¹¹⁴, montre qu'ils sont étrangers à la nature, c'est l'homme qui les ajoute au nombre de ses passions, et cela par la réflexion. La réflexion emmène l'homme à se comparer avec ses semblables et à vouloir toujours être le meilleur. Si l'amour de soi se concentre sur la jouissance du sujet, l'amour propre nous amène à diminuer nos semblables. L'amour de soi est une augmentation de notre puissance vitale. On comprend la modification de Rousseau « en ce sens toutes sont naturelles » car issues d'une

112 Rousseau, *de l'empirisme à l'expérience*, 2013, Vrin, Partie I, chapitre & « Le principe, ou l'amour de soi », André Charrak

113 « La source de nos passions, l'origine et le principe de toutes les autres, la seule qui naît avec l'homme et ne le quitte jamais tant qu'il vit est l'amour de soi ; passion primitive, innée, antérieure à toute autre et dont toutes les autres ne sont en un sens que des modifications. En ce sens toutes si l'on veut sont naturelles. Mais la plupart de ces modifications ont des causes étrangères sans lesquelles elles n'auraient jamais eu lieu, et ces mêmes modifications loin de nous être avantageuses nous sont nuisibles, elles changent le premier objet et vont contre leur principe ; c'est alors que l'homme se trouve hors de la nature et se met en contradiction avec soi. » (*E IV* p491)

114 « Leur source est naturelle, il est vrai ; mais mille ruisseaux étrangers l'ont grossie : c'est un grand fleuve qui s'accroît sans cesse et dans lequel on retrouve à peine quelques gouttes de ses premières eaux » (*ibid*)

source naturelle. Mais la différence est que certaines passions découlent naturellement de l'amour de soi (la pitié, l'humanité etc.) par une modification interne tandis que d'autres apparaissent par des modifications externes qui sortent de la nature. Ainsi, toutes les passions apparaissent comme des modifications de l'amour propre qui est lui-même une première modification de l'amour de soi, comme le souligne André Charrak¹¹⁵. Il ne s'agit donc pas de supprimer l'amour de soi, mais de l'orienter.

L'amour de soi est donc ce qui permet de connecter l'homme tout à d'abord à lui même, puis au monde extérieur et à ses semblables. Nous laissons de côtés ici les enjeux épistémologiques que cela présente mais reconnaissons la valeur éthique et politique de ce principe. L'homme n'a pas besoin d'autorité morale transcendante, son intégrité, sa cohérence avec ce qu'il ressent, suffisent à bien mener sa vie. C'est sensiblement que l'homme peut agir par soi sans causer de tort aux autres. Il n'a pas besoin des notions de bon ou de mauvais pris absolument mais est tout à fait capable de faire le bien en suivant ses sentiments. Nous concluons alors que la démarche d'Ogé, et celle de Starhawk, rejoignent cette démarche rousseauiste d'appel à l'éveil de notre amour de soi, meilleur guide de conduite éthique que toute abstraction morale ou autorité transcendante.

¹¹⁵Rousseau, *de l'empirisme à l'expérience*, 2013, Vrin, Partie I, chapitre 1 « Le principe, ou l'amour de soi », André Charrak

Chapitre 9 : abolir toute domination transcendante

Le personnage de Victor Hugues : une allégorie de la Révolution

Comme nous l'avons étudié dans sa confrontation avec le personnage d'Ogé, Victor Hugues nous semble le représentant de la pensée des Lumières et des idées révolutionnaires. Il est celui qui amène aux Antilles le décret du 16 Pluviose qui abolit l'esclavage, mais aussi la guillotine ce qui en fait un personnage ambivalent. Victor Hugues incarne tout au long du roman la figure du chef, à la fois fascinante et décevante pour les enfants, à la fois allégorie de la Révolution et monstre sanguinaire.

A la section XVIII du deuxième chapitre, l'équipage de *la Pique*, sur lequel voyagent Esteban et Victor Hugues, s'appête à aborder la Guadeloupe, malgré l'occupation anglaise. Le bateau transporte deux étranges passagers, hérités de la révolution et presque antagonistes, le décret du 16 Pluviose, an II, et la guillotine, symboles respectifs de la liberté et de l'autorité. Le meneur de cette mission est Victor Hugues, qui apporte sans distinction une avancée immense dans l'humanité, et la Terreur¹¹⁶. Nous remarquons tout d'abord qu'en cette fin de section, où Victor Hugues oscille entre l'égalité de droit et la violence, quatre noms communs sont écrits avec une majuscule dans le texte original : *Decreto, Autoridad, Máquina,*

116...*Victor Hugues se hizo entregar por los tipógrafos varios centenares de carteles impresos durante la travesía, en espesos caracteres entintados, donde se ostentaba el texto del Decreto del 16 Pluvioso, que proclamaba la abolición de la esclavitud y la igualdad de derechos otorgados a todos los habitantes de la isla, sin distinción de razande raza ni estado. Luego cruzó el combés con paso firme, y, acercándose a la guillotina, hizo volar la funda alquitranada que la cubría, haciéndola aparecer, por vez primera, desnuda y bien filosa la cuchilla, a la luz del sol. Luciendo todos los distintivos de su Autoridad, inmóvil, pétreo, con la mano derecha apoyada en los montantes de la Máquina, Víctor Hugues se había transformado, repentinamente, en una Alegoría. Con la Libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo.* P148

« ...Victor Hugues se fit remettre par les typographes plusieurs centaines d'affiches imprimées pendant la traversée, en gros caractères noirs, où était reproduit le texte du décret du 16 pluviose proclamant l'abolition de l'esclavage et l'égalité des droits octroyés à tous les habitants de l'île, sans distinction de race ni d'état. Puis il traversa le tillac d'un pas ferme et s'approchant de la guillotine fit voltiger la housse goudronnée qui la recouvrait, la faisant apparaître pour la première fois aux rayons du soleil, avec son couperet bien affilé. Exhibant toutes les marques distinctives de son autorité, immobile, pétrifié, la main droite appuyée sur les montants de la machine, Victor Hugues s'était transformé, soudainement, en une allégorie. Avec la liberté, la première guillotine arrivait au Nouveau Monde. » p180/181

Libertad. Il nous semble dommage que le traducteur n'est pas conservé ces majuscules, non pas ordonnées par la grammaire mais par le sens, par l'accent que Carpentier veut mettre sur certains mots. Notamment ici, ces quatre mots disposés en chiasme traduisent l'ambiguïté de l'allégorie que figure Victor Hugues. Si nous posons A:image ou signifiant, B:valeur ou signifié, 1: liberté et 2 : autorité, leur disposition se traduit par la formule : A1, B2, A2, B1. Carpentier mêle ainsi ces quatre mots en deux chiasmes de constructions différentes : abba, abab. Ainsi, l'autorité semble paradoxalement au cœur de la liberté tandis que leurs instruments, physiques et picturaux ou abstraits et moraux sont présentés dans le même ordre. Liberté et autorité emploient donc le même moyen d'action et remplissent le même rôle dans l'imaginaire révolutionnaire. Victor Hugues devient ici une allégorie composite de la révolution, la représentant dans sa globalité et son ambiguïté.

Prenons alors ces deux éléments symboliques dans le détail. Le décret en question *proclamaba la abolición de la esclavitud y la igualdad de derechos a todos los habitantes de la isla, sin distinción de raza ni estado*. Il est donc porteur de deux valeurs fondamentales de la Révolution française : la liberté et l'égalité dont il devient le symbole. Il faut noter ensuite que le décret est au service d'une idéologie. C'est un objet particulier : un texte. Sa manière de signifier est donc celle de l'écriture : des signes littéraires font sens, les lettres. La compréhension de ce signe est donc contraignante et réclame un certain savoir : celui de la lecture. L'accessibilité à la signification du décret est réduite aux individus alphabétisés, elle exclut donc une grande part de la population principalement concernée par cet acquis humain : celle des esclaves. Le contenu du symbole de la liberté est donc distinct du contenu symbolique de l'autorité, et semble bien moins accessible que ce dernier.

Le bateau donc n'apporte pas seulement ce décret inspiré des Lumières mais aussi un instrument omniprésent dans le roman qui dévoile l'ambiguïté de cette révolution : la guillotine. Cet objet possède une valeur à la fois symbolique et picturale, il sillonne les mers au nom de la liberté, représente voire personnifie l'autorité occidentale, c'est une véritable allégorie qui hante chaque apparition de

Victor Hugues, si bien qu'elle ne semble faire plus qu'un avec le personnage, le transformant lui-même en allégorie ; c'est une figure verticale qui représente la transcendance. La compréhension de ce symbole est elle immédiate et ne nécessite aucune capacité particulière. Tout individu est capable de saisir l'autorité qui se cache derrière cet objet violent en sanguinaire. C'est un instrument de répression et de mort qui parle à chaque individu conscient de son souffle de vie. Ainsi, les deux idées mises en parallèle par Carpentier, l'autorité et la liberté, ne signifient pas de la même façon, en ce que pour la première nous avons une signification purement symbolique, tandis que dans l'autre nous avons affaire à une signification littérale.

L'attribut principal de Victor Hugues semble finalement être la guillotine, en ce qu'il se détourne rapidement des pages du décret imprimées : *Luciendo todos los distintivos de su Autoridad, inmóvil, pétreo, con la mano derecha apoyada en los montantes de la Máquina, Victor Hugues se había transformado, repentinamente, en una Alegoría*. La figure de l'autorité du roman, qui accompagne, dans le but de la servir, celle de liberté dans les Caraïbes semble pourtant prendre le dessus et renverser son utilité première. Nous pourrions ici nous rappeler le *Contrat social* de Rousseau, où nous pouvons lire « on le forcera à être libre »¹¹⁷. Dans les deux cas il s'agit d'une liberté forcée. La liberté n'arrive pas seule : *Con la Libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo*. Autorité et liberté sont donc intrinsèquement liées, inséparables l'une de l'autre et c'est en cela que consiste la limite de la Révolution. Elle ne supprime pas l'idée de domination : il y a toujours une autorité transcendante, si ce n'est plus Dieu, c'est la liberté ou l'égalité ou toute autre valeur abstraite héritée des Lumières. A la différence du personnage d'Ogé qui aspire à la propagation d'un pouvoir immanent de tout homme éveillé sur sa condition, celui de Victor Hugues travaille à la préservation d'une domination des hommes éclairés sur les autres : il est porteur de la Terreur. La guillotine semble prolonger son corps, l'instrument ne faire qu'un avec son utilisateur.

¹¹⁷Du *Contrat Social*, I, 7, p364

Des deux symboles donc que Victor Hugues apporte aux Antilles, l'autorité semble être prégnante. La guillotine est tout d'abord un signe plus facilement et plus universellement lisible : celui de la violence et de la répression. De plus, elle occupe dans l'économie du texte beaucoup plus de place et advient au rang même de protagoniste dans l'ensemble du roman. Enfin, elle constitue le prolongement du représentant de la Révolution chez qui elle prend le pas sur son engagement pour la liberté. Victor Hugues est donc bien plus une figure d'autorité, de chef, que de libérateur.

La guillotine : symbole de l'autorité transcendante

La guillotine est une figure primordiale du *Siècle des Lumières*, présente dès son introduction. Elle est un des personnages principaux du roman, comme double de Victor Hugues, comme figure mécanique de la Révolution. L'introduction du roman est rédigée à la première personne, et semble être le point de vue d'Esteban. Sa situation chronologique dans l'économie du roman est quant à elle peu claire. La seule chose donc nous sommes certains est qu'Esteban quitte l'île de la Guadeloupe. Nous pourrions croire qu'elle se situe au début du troisième chapitre, lorsque Victor Hugues fait embarquer le jeune homme à bord de l'*Ami du Peuple* au départ de la Guadeloupe, afin d'aller au devant de la pression de la flotte anglaise qui continue de peser dans la mer des Caraïbes. Pourtant, la guillotine reste sur l'île et ne prend pas la mer avec le jeune homme. En fait, la guillotine ne quitte pas l'homme dont elle prolonge le corps, et Esteban ne rembarque plus jusqu'à la fin du roman sur un navire en compagnie de Victor Hugues, l'Investi au Pouvoir. Nous pourrions alors plutôt croire que ce passage se situe chronologiquement vers la fin du quatrième chapitre, lorsqu'Esteban quitte la Guadeloupe et les Antilles définitivement, pour se rendre à la colonie française de Cayenne. Encore une fois, la guillotine ne fait pas partie du voyage, bien plus, sa mission est finie, elle est démontée place de la Victoire pour ne plus jamais être utilisée sur cette île. Ce passage nous semble plus cohérent avec l'introduction en

ce que la fin de la guillotine constitue la fin d'une période de Terreur à la Guadeloupe, même si les atrocités de la Révolution continuent, ailleurs. Nous pourrions donc peut-être penser à un rêve éveillé, bien situé au moment du départ d'Esteban pour Cayenne, où l'horreur est toujours tangible. La fin du chapitre 4 et le début du chapitre 5 marque en effet la fin totale de la naïveté révolutionnaire du héros, qui se remémore toutes ces mises à morts. Depuis longtemps Esteban ne croit plus en la Révolution, et il s'apprête à vivre sur les terres des déportés politiques. Ce départ de la Guadeloupe représente en effet un temps de réflexion propice, où le héros laisse son adolescence derrière lui, et pense aux deux figures interdépendantes qu'il vient de quitter pour toujours : Victor Hugues et la guillotine. La première phrase du roman nous laisse d'ailleurs envisager cette sorte de préface, difficilement situable, comme une méditation sur l'instrument de mort, sur la violence de cette Révolution : *Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente.*¹¹⁸ La guillotine semble donc apparaître sur le pont comme un vieux cauchemar, comme le resurgissement d'un vieux démon, qui continue de hanter l'esprit, presque qu'aussi physiquement que de part sa présence matérielle. Nous avons de plus affaire à un souvenir raconté au passé, comme si Esteban racontait à ses cousins, une fois rentré à la Havane (chapitre V), cette apparition fantasmée de la maudite machine, dieu capricieux, monstre sanguinaire à qui l'on avait sacrifié beaucoup d'hommes.

L'extrait que nous avons choisi d'étudier semble aller dans ce sens¹¹⁹. En

118 « Cette nuit j'ai vu se dresser à nouveau la Machine » p17

119 *Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia – una advertencia- que nos concernía a todos por igual. La habíamos dejado a popa, muy lejos, en sus cierzos de abril y ahora nos resurgía sobre la misma proa, delante, como guiadora – semejante, por la necesaria exactitud de sus paralelas, su implacable geometría, a un gigantesco instrumento de marear. Ya no la acompañaban pendones, tambores ni turbas ; no conocía la emoción ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes, allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua, con el crujido de la carretas de rodar-hacia-lo-mismo, y el acoplado redoble de las cajas. Aquí, la Puerta estaba sola, frente a la noche, más arriba del mascarón tutelar, relumbraba por su filo diagonal, con el bastidor de madera que se hacía el marco de un panorama de astros.* p9/10

« L'armature était là, nue et lisse, à nouveau suspendue sur le sommeil des hommes, comme une présence, un avertissement, qui nous concernait tous également. Nous l'avions laissée à la poupe, très loin, dans ses bises d'avril, et voici qu'elle resurgissait devant nous, sur la proue même, tel un guide, semblable par la nécessaire exactitude de ses parallèles, son implacable géométrie, à un gigantesque instrument de navigation. Elle n'était plus accompagnées d'étendards, de tambours ni de foules ; elle ne connaissait ni l'émotion, ni la colère, ni les pleurs, ni l'ivresse de ceux qui, là-

effet, la guillotine apparaît : *nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia*. Il s'agit donc bien d'une réapparition, sous forme de présence spectrale, presque onirique. Ce fantôme surplombe pourtant bien les hommes, comme autorité supérieure à laquelle personne ne peut s'extraire. La guillotine apparaît comme le symbole même de la transcendance, de la domination verticale. De par sa position supérieure, elle peut s'apparenter à une divinité tragique, qui met tous les hommes à égalité devant la mort : *que nos concernía a todos por igual*. Nous nous rappelons ici du final du *Discours sur l'Origine et les Fondements des Inégalités parmi les Hommes* de Jean-Jacques Rousseau, où les inégalités individuelles disparaissent au profit d'une seule domination : celle du tyran, entre les mains de qui tous deviennent inférieurs mais égaux dans leur persécution. La guillotine fait office de despote, qui rétablit une sorte d'égalité entre les hommes, non plus naturelle mais sociale, comme fruit d'une domination égale de tous par un. Elle semble omniprésente, amenée à la Guadeloupe à l'arrière du bateau, elle réapparaît maintenant à l'avant. A la proue du navire, elle semble être une sirène qui guide de sa voix enchanteresse les hommes vers la mort, ou comme un *gigantesco instrumento de marear*. Une sorte de perfection figurable semble émaner de la machine, une perfection géométrique et verticale, constituée de lignes parallèles et perpendiculaires.

Cet extrait apparaît finalement presque comme un passage métaphorique, où la trajectoire du bateau serait la trajectoire de la révolution, guidée par cette figure verticale et imposante, ayant rendu aveugle et sanguinaire l'Investi au pouvoir. Elle semble prendre toute la place dans le ciel rempli d'étoiles, ou dans le paysage révolutionnaires imprégné des valeurs des Lumières, établir le lien entre ce ciel et le bateau, et entre ces grandes idées et les événements cruels de la Terreur. Elle apparaît ici comme nue et isolée, loin des symboles français qui l'accompagnaient, loin de ses adorateurs et de leur brouhaha, comme une célèbre comédienne fatiguée de son succès. Dans cette solitude, elle semble revêtir toute

bas, l'entouraient d'un chœur de tragédie antique, avec le grincement des charrettes allant droit vers le même but, et le roulement cadencé des tambours. Ici la porte était seule, face à la nuit, au-dessus du mascarón tutélaire, éclairée par les reflets de son tranchant en diagonale, avec le bâti en bois qui devenait l'encadrement d'un panorama d'astres. » p18

sa splendeur et sa gravité. Tel l'astre solaire, elle semble s'éclairer d'elle même, rayonnante sous les reflets de son sanguinaire *filo diagonal*. Sa fonction de cadre au *panorama de astros* rejoint notre interprétation métaphorique : les étoiles symbolisent les grandes idées et valeurs des Lumières, la machine en représente les limites, celle de la violence.

Nous pouvons donc conclure du texte introductif du *Siècle des Lumières* que d'emblée la figure transcendante de la guillotine apparaît comme élément fondamental de l'exportation aux Antilles de la Révolution française.

La guillotine : un spectacle tragique

La guillotine accède donc à l'île de la Guadeloupe au troisième chapitre du *Siècle des Lumières*, accompagnant l'arrivée de son autre humain. L'île libérée de la domination anglaise, les autorités décident d'une place de la Victoire, où dorénavant siègera la Machine, déesse capricieuse prête à recevoir ses sacrifices. A la section XXI, nous assistons aux premières mises à mort publiques¹²⁰. Cette scène est placée sous le signe du tragique et du théâtre antique. Premièrement la commune guadeloupéenne est opposée au Cap Français en ce qu'elle n'est jamais rentrée en contact avec le théâtre, et que la représentation à laquelle assiste ses habitants est une nouveauté absolue. Or, cette représentation n'est autre que la première activité de la machine sanguinaire sur l'île. Cette mise en marche de la

120 *Point-à-Pitre no era el Cabo Francés, donde, desde hacía tiempo, existía un excelente teatro, alimentado de novedades por compañías dramáticas des tránsito para la Nueva Orleans. Aquí no se tenía nada semejante ; nunca habíase visto un escenario abierto a todos, y por lo mismo descubrían las gentes, en aquel momento, la esencia de la Tragedia. El Fatum estaba ya presente, con su filo en espera, inexorable y puntual, acechando a quienes, por mal inspirados, habían vuelto sus armas contra la Ciudad. Y el espíritu del Coro se hallaba activo en cada espectador; con las estrofas y antiestrofas que brincaban y rebrincaban por encima del tablado.* p170

« Point-à-Pitre n'était pas le Cap Français, où depuis longtemps existait un excellent théâtre, alimenté en nouveautés par des troupes de passage qui se rendaient à La Nouvelle-Orléans. On n'avait rien ici de semblable : on n'avait jamais vu une scène offerte à tous les regards, et c'est pourquoi les gens découvraient, en cet instant, l'essence de la tragédie. Le fatum était là avec son couperet en attente, inexorable et ponctuel, guettant ceux qui mal inspirés, avaient tourné leurs armes contre la ville. Et l'esprit du Choeur était présent en chaque spectateur, avec ses strophes et antistrophes, ses quolibets et ses apostrophes, qui bondissaient et rebondissaient par-dessus les plantes. » p206

guillotiné est un événement spectaculaire et encore jamais imaginé par les Guadeloupéens. Carpentier rapproche donc ces premières exécutions à la représentation d'une tragédie dans le monde antique. En effet, *la esencia de la Tragedia* renvoie aux origines du théâtre en Grèce antique et le spectacle décrit, en plein air, accessible aux yeux de tous, renvoie plutôt au théâtre ancien que contemporain, ce dernier étant principalement clos.

De plus tous les éléments du tragique sont présents : *el Fatum*, incarné par la guillotine, *el espíritu del Coro* qui traverse le groupe des spectateurs, *las estrofas y antiestrofas* présentes dans le brouhaha de la foule, *el tablado*, *el escenario*. Ainsi, selon la théorie des fêtes publiques de Rousseau, les spectateurs ont leur rôle à jouer dans ce spectacle : ils constituent le chœur, et leur brouhaha ses répliques. Le destin tragique est incarné par la guillotine, faisant ici office de puissance divine régissant la vie des vivants et des morts, dressée sur une estrade où trépassent les condamnés, héros déchus de la Révolution, sacrifices à la déesse autoritaire.

Faisons un bref rappel de la distinction rousseauiste entre fête publique et théâtre moderne. Dans la *Lettre à d'Alembert*¹²¹, l'opposition se cristallise sur le rapport que ces deux sortes de spectacles entretiennent avec l'image. Le théâtre est pour Rousseau un lieu de hiérarchie sociale où le spectateur se montre et où il peut observer des personnages bien éloignés de sa condition. Les fêtes sur les places publiques sont au contraire un lieu d'égalité et de liberté où l'on renvoie aux spectateurs leur propre image. Il s'agit donc d'un lieu de joie où les rapports horizontaux permettent à chacun de s'identifier avec le bonheur de la communauté. On ne s'y montre pas comme appartenant à telle ou telle classe de la population, ou possédant telle ou telle quantité de richesses, on s'y trouve en tant qu'humain au milieu d'autres êtres humains. Ainsi il est important que Rousseau ne condamne pas toute forme de spectacle : au contraire il voit dans leur origine les fêtes publiques, qui selon lui sont propices au rassemblement heureux d'un village. Le spectacle de la fête diffère de celui du théâtre en ce qu'il n'est pas

121 Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, 1758, éd Pléiade, p114/155

représentation, il ne montre aucune image au peuple, mais présentation. Il inclut le peuple dans sa propre image, chacun peut s'identifier au tout.

Le propre des fêtes publiques est de se dérouler « en plein air », « sous le ciel », contrairement aux spectacles théâtraux qui « renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ». De plus, le contraste entre ces deux réunions se décèle dans l'activité des participants à la fête qui deviennent en quelque sorte acteurs : « donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes », activité qui s'oppose au « silence » et à l'« inaction » dans les théâtres. Ainsi les rassemblements publics semblent redonner à ses participants une véritable liberté, cette liberté originelle perdue en entrant dans l'état civil, dont le sentiment peut se découvrir lors de ces instants de bonheur en commun, les citoyens débarrassés à cette occasion de la hiérarchie et des conventions sociales. Ces fêtes constituent donc comme un retour à la société commencée, où les hommes vivent déjà ensemble mais sans véritables conventions.

La réaction des habitants relève de la fête publique¹²² qui semble tout avoir avec le baroque. La liesse des habitants semble traduire une liesse originelle, primitive : celle de la vie qui lutte avec la guillotine, en tant qu'instance transcendante qui replace tous les hommes à égalité face à la mort. Le spectacle proposait un retour à une cruauté primitive, *con aquella sangre aún fluida*. Les hommes regardent ce liquide vital s'échapper du corps mort et par identification

122 *Pero no se dispersó la multitud, acaso sorprendida, al momento, de que el espectáculo trágico hubiese sido tan breve – con aquella sangre aún fluida que se escurría entre las rendijas del escenario. Pronto, por sacarse del horror que los tenía como estupefactos, pasaron muchos, repentinamente, al holgorio que habría de algar aquel día que ya se daba por feriado y de asueto. Había que lucir las ropas recién estrenadas. Había que hacer algo que fuese afirmación de vida ante la Muerte. (...) Al fin, tanta era la algarabía, tantas eran las ganas de bailar y saltar y reír y gritar, que se liaron todos en una enorme rueda, pronto rota en farándula, que, luego de dar vueltas en torno a la guillotina, se lanzó a las calles aledañas, yendo y regresando, invadiendo traspatios y jardines, hasta la noche. p171*

« Mais la foule ne se dispersa pas ; elle était peut-être surprise, devant ce sang encore fluide qui s'écoulait lentement entre les fentes de l'estrade. Soudain, pour dissiper l'horreur qui pour ainsi dire les stupéfiait, beaucoup se mirent à faire la fête, en ce jour tenu à présent pour chômé. Il fallait exhiber les vêtements fraîchement étrennés. Il fallait faire quelque chose qui fût une affirmation de vie devant la mort. (...) A la fin, le tumulte était si grand, si vive l'envie de danser, sauter, rire et crier, que tous se donnant la main formèrent une énorme ronde, bientôt transformée en farandole qui, après avoir tourné autour de la guillotine se lança dans les rues adjacentes, allant et venant, envahissant arrière-cours et jardins, jusqu'au soir... » p207

horrifiante prennent conscience que le leur coule encore dans leurs veines. Cette vision est comme insoutenable et hypnotique, passant de *del horror, al holgorio*, de la stupeur, la pétrification, l'effroi de la mort présentée de façon cruelle, à la l'allégresse, l'agitation, la réjouissance d'être en vie. Les habitants de Point-à-Pitre ressentent après ce spectacle le besoin de rester ensemble pour se montrer vivants, à tous et à soi même, de mettre en valeur la permanence de cette vie si chérie par *las ropas recién estrenadas*, qui rappellent l'existence matérielle de ces individus, toujours vivants.

C'est pourquoi cette fête est lutte primitive et baroque, *afirmación de vida ante la Muerte*. Nous repérons à nouveau l'étrange usage de la majuscule par Carpentier, qui en fait porter une à la mort et non à la vie. Si nous regardons le passage étudié, à savoir les deux extraits cités et les quelques lignes qui les séparent, sept substantifs commencent par une majuscule : *Tragedia, Fatum, Ciudad, Coro, Mensajero, Guardias, Muerte*. Ils apparaissent comme autant de personnages au service de la scène présentée sur la place de la Victoire gravitant autour de la guillotine, actrice principale. Nous notons déjà que le substantif victoire semble avoir donné à Victor son prénom et son caractère. Dans ce substantif sont donc inclus ces sept personnages qui interagissent dans l'espace étriqué de la place, et par élargissement sur toutes les îles où Victor étend sa domination. La Ville et le Choeur que constituent ses habitants sont donc les victimes de la pièce, accablées par le Destin et la Mort. La Tragédie, qui représente la Révolution, semble être le double de la guillotine. La violence qui l'accompagne, et ses serviteurs, à la fois idéologiques, le Messenger, et exécutifs, les Gardes, sont incarnés par Victor Hugues et ses sbires, exportant la Révolution et sa violence. La scène est donc placée sous le signe du destin néfaste et de la mort. C'est en cela que la fête publique qui la suit ne peut qu'être une lutte pour la vie, sans majuscule car personnage partagé de façon horizontale entre tous les habitants de la ville et non de manière verticale comme s'abattant sur eux.

La fête est donc également politique, les hommes recouvrent un pouvoir horizontal, des relations d'égalité, face à ce tyran vertical qu'est la guillotine. L'image de l'*enorme rueda*, de la *farándula*, nous renvoie à une innocence

enfantine, où chaque individu est capable de saisir la main de l'autre comme celle d'un être égal. Le monde des rondes et des farandoles est un monde sans hiérarchie, qui replace chaque homme dans sa stricte indépendance envers ses semblables. Les composants de la ronde forment un cercle où chaque point, chaque composant, est à égale distance de la Machine de la Mort. La ligne constituée par la farandole représente l'unité qui s'échappe de cette domination fatale. Ces danses sont donc des danses de rassemblement des individus particuliers qui, formant un tout compact, résistent pour leur vie. La puissance se transmet de main en main, entre chacun, de manière égale.

Nous pouvons donc conclure que la fête qui suit la scène tragique des premières exécutions publiques constitue un acte de résistance horizontale face à l'autorité supérieure et transcendante de la guillotine. Nous pouvons donc en revenir à Starhawk et à sa théorie des deux pouvoirs : le pouvoir-du-dedans et le pouvoir-sur, en se concentrant sur le second.

Starhawk : vaincre toute domination verticale

Nous avons donc opposé un pouvoir immanent et horizontal, le pouvoir-du-dedans, à un pouvoir transcendant et vertical, le pouvoir-sur. Starhawk dévoile qu'un processus est à l'œuvre au service de ce dernier, celui de la *mise à distance*¹²³, qui permet de couper les hommes de leur puissance immanente. L'autorité transcendante repose en effet sur une certaine conscience qui coupe en quelques sortes les hommes de leur enclage dans le monde. Cette domination n'est efficace qu'en ce qu'elle permet aux hommes d'oublier leur propre puissance, leur faisant s'en remettre à une puissance supérieure. Le processus de la mise à distance participe en la séparation de l'individu de son milieu aussi bien naturel que social. C'est en extrayant l'homme de son environnement concret, en rompant

123 « J'appelle cette conscience *mise à distance* car son essence est de nous faire voir nous-mêmes à l'écart du monde. Nous sommes à distance de la nature, des autres êtres humains, et même de certaines parties de nous-mêmes. Nous voyons le monde comme constitué de parties divisées, isolées, sans vie, qui n'ont pas de valeur par elles-mêmes. Elles ne sont même pas mortes car la mort implique la vie. Parmi les choses divisées et sans vie, les seules relations de pouvoir possibles sont celles de la manipulation et de la domination. » *Rêver l'obscur*, p40

ses liens horizontaux avec les autres hommes, en éliminant toute conscience de sa propre puissance qu'on le rend vulnérable et dépendant d'une figure supérieure, qu'elle soit spirituelle, morale ou politique. Ainsi, Dieu, la Morale et la Loi apparaissent comme autant d'autorités suprêmes faisant droit.

Nous retrouvons ici l'adage de Machiavel *divide et impera*. La force de cette autorité transcendante est qu'elle permet de faire du monde terrestre et de ses habitants non plus un tout unifié et harmonieux mais un éclatement de « parties divisées, isolées, sans vie, qui n'ont pas de valeur par elles-mêmes ». Se retrouvant seul, sans puissance et sans valeur, l'individu ne peut que s'en remettre à une force supérieure, à une figure suprême qui lui semblera belle, juste, vraie. Staharwk rappelle que ces parties éclatées ne peuvent même pas être dites mortes, car la mort n'existe pas sans la vie, elle n'est que relative à celle-ci. Elles sont donc juste loin de la vie, car coupées du monde, séparées des autres, mises à l'écart d'elles mêmes.

Pour revenir à notre scène de mise à mort publique et à l'autorité transcendante de la guillotine, la résistance festive du peuple nous paraît être un rempart à la domination par l'exercice du pouvoir-du-dedans. Les limites de la déesse de la mort sont en effet que la mort implique la vie. Dans l'extrait étudié, la mort rappelle la vie aux habitants de Point-à-Pitre. La guillotine présente en faite une manifestation concrète, ancrée dans le monde de l'autorité révolutionnaire. Toute répression physique, si elle accroît la peur, réveille un instinct vital de survie, rappelle à chacun ses forces immanentes, son pouvoir-du-dedans.

Il y a donc des failles dans l'exercice du pouvoir-sur en ce que toute répression concrète replace l'autorité dans le monde en faisant prendre conscience aux hommes de leur appartenance à celui-ci. C'est pourquoi la religion chrétienne, qui place sa figure autoritaire dans les cieux, et la répression dans une seconde vie après la mort, semble être l'instrument le plus efficace pour tout exercice de manipulation et de domination. C'est à ce titre que Starhawk cite Engels¹²⁴ : « La religion vide fondamentalement l'homme et le monde de tout contenu, elle

124 *Rêver l'obscur*, p41, Engels« Humanism Versus Pantheism : on Thomas Carlyle » in *Selsam et Martel*

transfère ce contenu à un fantôme de Dieu distant qui lui-même alloue un peu de son abondance aux êtres humains et à la nature ». La force de cette autorité suprême est qu'elle est totalement mise à distance des individus, totalement absente du monde. Sa puissance est plus vive car absolument abstraite. Elle s'attaque à la conscience des hommes et non à leur vie organique. La distinction qu'elle établit entre corps et âme, âme qui survit après la mort du corps, susceptible de connaître l'enfer et le paradis, achève la mise à distance de soi à soi.

Cette manipulation de la conscience est plus difficilement détectable car cette autorité abstraite n'a aucune limite dans le monde humain. En effet, Stahwak souligne que la mise à distance devient conscience elle-même¹²⁵. Elle s'ancre dans toutes les couches de la société, se diffuse par l'éducation, remodèle le langage à son image. Le seul moyen de résister à cette domination transcendante et omniprésente se trouve dans l'instrument de division qu'elle use. S'il s'agit de diviser pour mieux régner, il s'agit de réunir pour s'émanciper. Ainsi, il existe une conscience résistante à la conscience transcendante : la conscience immanente. Si la première coupe l'homme de son milieu, la seconde le reconnecte à la Terre et à ses habitants, si la première voue un culte à l'abstrait, l'éternel, l'immobile, la seconde reconsidère le concret, le divers, le périssable et le mouvant : en bref, le vivant. Il s'agit de prendre conscience du monde comme un tout dynamique, composé d'êtres vivants en interaction constante. L'image de la « danse serpentine » nous renvoie directement à la farandole de notre extrait précédent.

C'est dans ses enjeux politiques que la pensée magique peut prendre tout son sens. Nous pourrions presque lire cette lutte contre la transcendance comme un combat entre la religion et la magie. Comme nous l'avons vu leurs forces sont opposées : celles de la transcendance résident dans l'abstraction et la division, celle de l'immanence dans le concret et l'union. Les deux recouvrent leur pouvoir

125 « La mise à distance imprègne notre société si fortement qu'elle nous semble être la conscience elle-même. Même le langage qui permettrait une autre approche a disparu ou a été délibérément déformé. Pourtant, une autre forme de conscience est possible. En fait, elle a existé dès les premiers temps, fut à la base d'autres cultures, et a survécu, y compris en Occident, de manière clandestine. C'est la conscience que j'appelle *immanence* – l'attention au monde, et à ce qui le compose, un monde vivant, dynamique, interdépendant et interactif, animé par des énergies en mouvement : un être vivant, une danse serpentine. » *Rêver l'obscur*, p47

dans l'influence qu'elles exercent sur la conscience. Pour vaincre l'autorité de la mise à distance, Starhawk propose d'avoir recours à la magie qu'elle définit comme *l'art de changer la conscience à volonté*¹²⁶. C'est donc dans un sens purement politique qu'elle utilise ce substantif, et de manière délibérément provocante. Magie pourrait nous transporter instinctivement dans un monde de fées, de sorcières, dans le merveilleux. Starhawk tente plutôt de replacer ce merveilleux dans le réel, dans des actions concrètes et politiques¹²⁷. Il ne s'agit pas d'engourdir une conscience par sortilèges, par manipulation, mais plutôt de l'éveiller. C'est bien plus la religion qui exerce une pression dissimulée sur les esprits. Le changement qu'opère la magie se fait visible, remarquable, aussi bien dans ses pratiques prosaïques qu'ésotériques. Pour la partie prosaïque de la magie, les exemples qu'elle tire sont des démonstrations, des manifestations, des publications : toutes publiques, cherchant à se faire voir et entendre. Dans son pendant ésotérique, magie semble rimer avec éveil, des sens, de notre conscience, de notre pouvoir-du-dedans.

Conclusion

Les enjeux politiques du réel merveilleux sont donc bien sensibles dans l'œuvre de Carpentier. La pensée magique constitue une invitation à recouvrir les forces qui émanent de chacun de manière horizontale. Il s'agit de changer notre conscience afin de redevenir sensible à notre puissance de choix et d'action. La magie nous libère du système transcendant d'autorité qui nous emprisonne dans notre soumission, nous sépare les uns des autres, nous forcent à agir en fonction d'un au-delà fantasmé ou de valeurs abstraites, inconciliables avec la particularité de chaque environnement social.

126« La réponse que je propose s'appuie sur la magie que je définis comme *l'art de changer la conscience à volonté*. D'après cette conception, la magie inclut la politique, qui a pour but le changement de la conscience et par conséquent la conduite du changement. » p51

127« La magie peut être très prosaïque. Un tract, un procès, une manifestation ou une grève peuvent changer la conscience. La magie peut aussi être très ésotérique, mobiliser toutes les anciennes techniques qui visent à élargir la conscience, développer l'expérience psychique, aiguïser l'intuition. » p51

Conclusion : la pensée magique au delà du *Siècle des Lumières*

Le réel merveilleux d'Alejo Carpentier nous est donc apparu comme un tremplin pour reconsidérer à nouveaux frais la notion d'immanence. Suite à notre étude, nous la définissons par deux synonymes : proximité et ouverture. La pensée magique, que nous avons théorisée à partir de ce mouvement nous a semblé être l'application concrète de cette notion. Le réel merveilleux a donc été un point de départ littéraire, situé précisément dans le temps et l'espace, dans l'Amérique latine du XXème siècle, qui nous a permis de nous élaner dans cette quête de la pensée magique. Notre enjeu sous-jacent était certainement une critique d'un mode de rationalité clos et coupé du monde. Nous avons pensé l'immanence comme reconnexion, dans ses applications esthétiques, proximité et ouverture à la beauté sauvage, scientifiques, proximité et ouverture à l'observation des phénomènes naturels avec lesquels il s'agit d'agir, et politiques, proximité et ouverture à notre pouvoir-du-dedans et à celui des autres. Il s'agit à présent de récapituler les apports philosophiques du *Siècles des Lumières* pour ensuite les élargir à des considérations plus vastes.

Tout d'abord, nous avons compris que l'enjeu du réel merveilleux et de souligner la particularité sud-américaine. Nous avons saisi que les deux éléments constitutifs de cette sensibilité étaient la foi et le miracle. Notre étude s'est alors centrée sur le personnage d'Esteban dont le parcours initiatique nous est apparu comme probant pour comprendre le cheminement intellectuel de Carpentier. Ce que nous en avons retenu, c'est une critique de la distance et de la fermeture que l'homme a tendance à entretenir avec son paysage naturel. L'intérêt pour l'ailleurs nous invite à délaisser le familier, à ignorer ce qui se trouve sous nos yeux. Esteban est dans cette situation de rejet de son quotidien et de son environnement au début du roman. Ce n'est qu'après une déception de l'ailleurs, qu'après une relativisation de son goût pour l'exotisme, qu'il peut s'ouvrir à la terre sienne. Ce voyage constitue donc un retour de l'imaginaire et du fictif, au réel et au naturel.

Si nous élargissons notre angle de vue avec la pensée magique prise

indépendamment de ce mouvement, la question de l'écriture apparaît. Si le réel merveilleux est le mouvement littéraire proprement américain, quel pourrait être un mouvement littéraire proprement européen ou proprement africain par exemple ? Chaque continent n'a-t-il pas sa particularité, son merveilleux ? Carpentier semble mettre en avant la réalité magique, envoûtante de l'Amérique latine. Cette fascination ne peut-elle pas surgir devant d'autres types de paysages, aussi bien naturels qu'urbains ? Nous affirmons donc que la pensée magique nous invite à reconnecter notre littérature avec notre environnement familier, quel qu'il soit, qu'elle n'est pas l'apanage d'une certaine partie de la terre, que le style doit épouser une certaine sensibilité propre à un certain paysage familier.

Le style de l'Amérique Latine est donc le Baroque pour Carpentier : « Notre art a toujours été un art baroque : depuis les splendides sculptures précolombiennes et les codex, jusqu'aux meilleurs romans contemporains américains, en passant par les cathédrales et monastères coloniaux de notre continent. », « Le style légitime du latino-américain actuel, c'est le style baroque. », écrit-il dans *Tientos y diferencias*, 1967. Ce que nous avons retenu de la confrontation des thèses d'Eugenio d'Ors sur le Baroque et du style de Carpentier, est qu'il est une certaine sensibilité en quête d'innocence, une nostalgie du primitif, un regard vers l'origine de l'homme.

Nous ne voyons pas en quoi ce sentiment serait l'apanage de l'Amérique Latine. Comme nous l'avons appris avec d'Ors, le baroque est un *éon*, une catégorie abstraite et éternelle qui se manifeste concrètement dans l'histoire. Le baroque n'est donc ni fixé dans une époque particulière, comme Carpentier semble le soutenir, ni réduit à une sphère géographique close. Cette recherche du primitif, nous la trouvons tout aussi bien dans nos œuvres européennes. Retrouver l'origine de l'homme, son essence, n'est-ce pas l'un des enjeux principaux de la philosophie Rousseauiste. Le baroque est donc ouverture à la connaissance de soi, proximité à notre nature humaine. Les enjeux esthétiques de la pensée magique deviennent presque anthropologiques.

La pensée magique se manifeste dans *El Siglo de las Luces* dans son application scientifique. A travers le personnage d'Ogé, nous avons pu aborder les enjeux de la science du concret, qui nous replace à proximité des phénomènes et nous introduit à une attention plus grande dans nos observations de la nature, en vue d'agir avec celle-ci de façon plus adéquate, dans une attitude d'écoute plutôt que de supériorité. Il s'agit de replacer l'homme dans le monde, d'éveiller son intérêt au concret. Nous avons vu alors que la pensée magique recouvrait une certaine efficacité en ce qu'elle se tourne vers l'action.

Pour aller plus loin, il s'agirait donc de séparer cette science particulière d'un contexte restreint aux pratiques vaudou, à la mystique noire. La comparaison que fait Lévi-Strauss entre science du concret et bricolage nous conduit dans ce sens. L'efficacité plus pratique que théorique de la pensée magique pourrait nous inviter à reconsidérer l'utilité des mythes et revaloriser des types d'explication des phénomènes moins abstraits et plus imagés. Peut-être faudrait-il revaloriser notre culte de la vérité, de la science, et faire plus confiance à nos sensations, sentiments et croyances. L'instinct semble nous guider de façon non pas certaine mais fiable. C'est ainsi que l'on retrouve les questions de foi, il s'agit ici de reprendre foi dans la régularité des processus naturels et dans notre capacité d'agir en adéquation avec eux, de recouvrer un sentiment d'appartenance au monde, au grand tout des êtres vivants.

La pensée magique étant tournée vers l'action, ses enjeux politiques débouchent directement de ses enjeux épistémologiques. Nous avons étudié pour cela la puissance des mythes, qui, adossés à un pouvoir ou un contre-pouvoir, peuvent changer l'histoire. C'est à travers la confrontation entre le représentant du pouvoir horizontal, Ogé, et deux figures de la domination transcendante, Victor Hugues et la guillotine, que sont abordées les questions de liberté et d'autorité dans *El Siglo de las Luces*. La pensée magique dans son application politique nous invite à recouvrer notre pouvoir-du-dedans, c'est à dire à se rapprocher de nos sentiments et de notre puissance, ainsi qu'à restaurer les liens humains, reconnecter les individus entre eux.

Marine Guirao
Alejo Carpentier et la pensée magique

Cette acception de la pensée magique dépasse le stricte contexte de la confrontation des Antilles à l'autorité révolutionnaire. Bien plus, elle constitue une invitation à la réunion populaire, à l'émancipation par le changement des consciences, par l'éveil, des règles transcendantes de conduite de vie. Encore une fois, il s'agit de rétablir la confiance envers l'instinct humain, souvent meilleur guide que nos grandes valeurs abstraites. Il est peut être question, comme chez Rousseau, de changer la morale en éthique, ou comme chez Starhawk de repenser les rapports sociaux dans une organisation horizontale, reconnaissant à chacun sa faculté de déterminer ce qui est bien ou mal à l'aide de sa propre conscience dans une situation donnée.

Bibliographie

Oeuvres d'Alejo Carpentier

- Alejo Carpentier, *¡Écue-Yamba-O!*, 1933
- Alejo Carpentier, *Los Pasos Perdidos*, Mondodari, 1953, Barcelonne
- Alejo Carpentier, *El Reino de este Mundo*, éd. Seix Barral, coll. Austral, 1954
Le Royaume de ce Monde, trad René L.-F. Durand, éd. Gallimard, coll. Folio, 1954
- Alejo Carpentier, *El Acoso*, éd. Seix Barral, 1956, Barcelone
- Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces*, éd. Seix Barral, coll. Austral, 1962, Mexico
Le Siècle des Lumières, trad René L.-F. Durand, éd. Gallimard, coll. Folio, 1962
- Alejo Carpentier, *Concierto Barroco*, Siglo XXI, 1974, Mexico
- Alejo Carpentier, *El Recurso del Método*, Siglo XXI, 1974, Mexico
- Alejo Carpentier, *La Consagración de la Primavera*, Plaza & Janes, 1978, Barcelone
- Alejo Carpentier, *El Arpa y la Sombra*, Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 1979, Mexico
La Harpe et l'Ombre trad René L.-F. Durand, éd. Gallimard, coll. Folio, 1979
- Alejo Carpentier, recueil d'articles et conférence *El amor a la ciudad*, éd. Alfaguara, publié par sa femme Lilia Carpentier, 1996 (posthume)
- Alejo Carpentier, *Essais littéraires*, traduction Serge Mestre, coll. Arcades, éd. Gallimard, 2003 (posthume)

Études sur Carpentier

Marine Guirao
Alejo Carpentier et la pensée magique

- ACOSTA, L., *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*; Letras cubanas, 1981, La Havane
- ALEGRÍA, F, « Alejo Carpentier : Realismo Mágico », éd. Giacomán, 1970
- ARIAS, S. (coll.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*; Casa de las Américas, 1977, La Havane
- ASBIRE, A., *Alejo Carpentier*; éd. Julliard, 1994, Paris
- BRANKA KALENIC, R., « El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealism : una estética parecida », *Verba Hispanica*, Vol. 1, Iss 1, Pp 27-34 (1991). 1, 27, 1991. ISSN: 0353-9660
- BUENO, S., *De Merlín a Carpentier*; UNEAC, 1977, La Havane
- CAMPUZANO, L., « Traducir América : los códigos clásicos en cinco novelas de Alejo Carpentier », éd. Bañuls-Sanmartin-Sánchez, 1999
- CARBÓN SIERRA, A., « La cultura grecolatina en dos novelas de Alejo Carpentier », *Rev. Universidad de la Habana*, 1984, 233 pp67-89
- CHAO, R., *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*; Argos Bergara, 1977, Barcelone
- CHAO, R., *Conversaciones con Alejo Carpentier*; Alianza, 1998, Madrid
- COLLARD, P., *Cómo leer a Alejo Carpentier*; Júcar, 199, Barcelone
- DORFMAN, A., *Imaginación y violencia en América. Ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa*; Anagrama, 1970, Barcelone
- FERNÁNDEZ ARIZA, G., *Alejo Carpentier : ante el espejo del Barroco*; Bulzoni, 1997, Rome
- FLORES, J. (coll.), *El realismo mágico de Alejo Carpentier*; Orellana, 1971, Valparaiso
- GIACOMAN, H. (coll.), *Homenaje a Alejo Carpentier : variaciones interpretativas en torno a su obra*; Las Américas, 1970, New York
- GONZÁLEZ, E., *Alejo Carpentier : el tiempo del hombre*. Monte Ávila, 1978, Caracas

- GONZÁLEZ, O., *Proyecto latinoamericano de Alejo Carpentier*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1983, Caracas
- GONZÁLEZ ECHEVARRIA, R., *Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, Gredos, 1993, Madrid
- MÁRQUEZ, A., *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Univ. Central de Venezuela, 1970, Caracas
- MÁRQUEZ RODRÍGEZ, A., *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI, 1982, Mexico
- MATURO, G., « Religiosidad y liberación en *¡Écue-Yamba-O!* y *El Reino de este Mundo* », 1972
- MAZZIOTTI, N. (coll.) *Historia y Mito en la obra de Alejo Carpentier*, García Cambeiro, 1972, Buenos Aires
- MILLARES, S., « Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, 28, pp1005, 1023
- MORANO, C., « El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea : diversos procedimientos de acceso al mito », 1982, *Faventia*, pp.77-93
- MÜLLER-BERGH, K. « Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier », éd., Giacoman, 1970, pp275-291
- MÜLLER-BERGH, K., *Asedios a Carpentier : once ensayos críticos*, Editorial Universitaria, 1972, Santiago de Chile
- MÜLLER-BERGH, K., « Alejo Carpentier : autor y obra en su época », éd. Mazzioti (coll.), 1972, pp7-41
- MÜLLER-BERGH, K., « Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier », éd. Müller-Bergh, 1972, pp13-38
- PARISOT, F. (éd.), *Alejo Carpentier, A l'Aube du XXIème siècle*, l'Harmattan, 2012, Paris
- PELEGRÍN, B., *Alejo Carpentier, Ecrire, décrire l'Amérique*, éd. Ellipses, coll. Les essentiels de littérature latino-américaine, 2003
- PÉREZ MINK, D., « La Guillotina de Alejo Carpentier (En torno a *El Siglo de las Luces*) », éd. Giacoman, 1970, pp. 316-323

- RUBIO DE LÉTORPA, P.-YOUNG, R.A., *Carpentier ante la crítica*, Univ. Veracruzana, 1985, Mexico
- SÁNCHEZ-BOUDY, J., *La temática novelística de Alejo Carpentier*, Universal, 1969, Barcelone
- SORDO, E., « Carpentier o « lo real maravilloso » » *El Ciervo*, Año 29, No. 351 (MAYO 1980), pp. 30-31
- VELAYOS ZURDO, O., *El mito del mundo mejor en la narrativa de Alejo Carpentier (aspectos de la evolución del novelista)*, Univ. autonome de Barcelone, 1986, Barcelone
- VELAYOS ZURDO, O., *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, Univ. de Salamanque, 1990, Salamanque
- VILA SELMA, J., « Notas previas para el estudio de la originalidad y dramatismo de la cultura americana », *Revista de Indias*, 80, 1960, pp. 107-155
- (coll.), *Quinze études autour de El Siglo de las Luces d'Alejo Carpentier*, l'Harmattan, 1983

Bibliographie Complémentaire

- J.J Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, 1750*
- J.J Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements des inégalités parmi les hommes*, 1755*
- J.J Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, 1762*
- Eugenio d'Ors, *Du Baroque (Lo Barroco)*, trad. Agathe Rouart-Valéry, éd Gallimard, coll. Folio Essais, 1935
- J.P Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, éd. Hermann, coll. Le Livre de Poche, 1938
- Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, éd. Plon, coll. Pocket, 1955

Marine Guirao
Alejo Carpentier et la pensée magique

- Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, éd. Plon, coll. Agora Pocket, 1962
- Severo Sarduy, *Barroco*, trad. Jacques Henric et Severo Sarduy, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, 1975
- Starhawk, *Rêver l'Obscur. Femmes magie et politique (Dreaming the Dark. Magic, Sex & Politics)*, éd. Cambourakis, coll. Sorcières, 1982

Études sur Rousseau (bibliographie de notre précédent mémoire)

- André Charrak, *Rousseau, de l'empirisme à l'expérience*, 2013, Vrin
- Paul Audi, *Rousseau, Ethique et passion*, 1997, Puf
- Paul Audi, *Rousseau : une philosophie de l'âme*, 2008, Verdier
- Pierre-Maurice Masson, *La religion J.J. Rousseau*, 1916, Hachette
- Eli Friedlander, *J.J. Rousseau, An afterlife of words*, 2004, Harvard University Press
- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structural deux*, 1958, Pocket
- André Charrak et Jean Salem (Dir), *Rousseau et la philosophie*, 2004, Publications de la Sorbonne
- Blaise Bachofen, Bruno Bernardi, André Charrak et Florent Guénard (Dir), *La philosophie de Rousseau*, 2015, Classiques Garnier

**Les œuvres de J.J Rousseau sont toutes citées dans la pagination des éditions La Pléiade sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond*