LA RÉFÉRENCE HOMÉRIQUE DANS LA CONSTRUCTION DES ORIGINES ET DE L'ESPACE LATINO-AMÉRICAINS DANS *LOS PASOS PERDIDOS* ET « SEMEJANTE A LA NOCHE » D'ALEJO CARPENTIER

Es que nos vamos acercando al Mediterráneo, al Mare Nostrum, que ha impuesto rasgos comunes a sus costas y regiones comarcanas[1]...

Ahora se iba hacia el mar, y más allá del mar, hacia el Océano inmenso de las odiseas y anábasis[2].

Alejo Carpentier, grand bâtisseur et classique de la littérature latino-américaine, est qualifié par Roberto González Echevarría de « pèlerin en sa patrie » – « *peregrino en su patria*[3] ». Nous aimerions inaugurer notre réflexion à l'ombre de ce titre très révélateur, qui est aussi celui d'un roman byzantin de Lope de Vega. Car, au-delà de l'habile écho à l'auteur des *Comedias americanas*[4], il pointe très justement les contradictions d'un écrivain qui a toujours été à mi-chemin entre ici et là-bas, entre l'Europe de son père, de sa formation culturelle, de son exil, et Cuba, la Caraïbe ou plus largement l'Amérique latine, à laquelle il a consacré son œuvre romanesque et une partie importante de ses réflexions théoriques[5].

Le rôle de l'artiste latino-américain et la définition de la culture

L'une des grandes préoccupations d'Alejo Carpentier a été de faire entrer l'Amérique latine dans le champ de la culture universelle – cet universel qui sera plus tard critiqué comme un mirage de la Méditerranée par un autre grand penseur antillais qu'est Édouard Glissant[6]. Nous ne discuterons pas ici les termes mêmes à partir

---

[1] Alejo Carpentier, « Descubrimiento del Mediterráneo. Cannes, ciudad lujosa », *Obras Completas VIII : Crónicas 1, arte, literatura y política*, México, Siglo veintiuno editores, 1985, p. 24.

[2] Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces*, Barcelone, Seix Barral, coll. « Biblioteca de bolsillo », 1990 (México, Compañía general de ediciones, 1962), p. 177.

[3] Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1993 (*Alejo Carpentier: The pilgrim at home*, Ithaca, Université du Michigan, Cornell University Press, 1977). C'est, parmi la vaste bibliographie critique consacrée à Carpentier, l'un des ouvrages les plus précieux.

[4] Lope de Vega est l'une des références récurrentes d'Alejo Carpentier, qui lui emprunte par exemple la première épigraphe et le titre du *Reino de este mundo*. Rappelons également que les *Comedias americanas* de Lope de Vega attirent le regard du narrateur dans la vitrine new-yorkaise au début de *Los pasos perdidos*, au même titre que l'*Odyssée* : ce sont les livres prémonitoires de son voyage de retour/découverte aux sources de l'Amérique latine – Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, coll. Libro de bolsillo, Biblioteca de autor, 2002 (1988; México, Edición y distribución Iberoamericana de publicaciones, 1953), p. 16.

[5] Pour des données biographiques sur les traversées d'Alejo Carpentier, en particulier son séjour à Paris de 1928 à 1939 et au Venezuela de 1945 à 1959, sa découverte du Mexique en 1926 et d'Haïti en 1943, voir par exemple Klaus Müller-Bergh, *Alejo Carpentier : estudio biográfico-crítico*, Long Island City, Las Americas, 1972, et certains articles de l'auteur lui-même, notamment « Un camino de medio siglo », *Razón de ser, Obras completas* XIII, México, Siglo veintiuno editores, 1990 p. 141-166 (Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, 1976).

[6] Nous faisons ici référence à une distinction qui revient souvent dans les essais d'Édouard Glissant entre la Méditerranée, mer de l'Un qui a forgé le concept d'universalité et les grands monothéismes, et la Mer

desquels l'auteur construit ses représentations, « universel » et « Amérique latine », tout en gardant à l'esprit qu'ils relèvent d'un contexte particulier d'affirmation culturelle des écrivains latino-américains et d'entrée sur la scène éditoriale internationale. Pour Alejo Carpentier, l'universel, tant qu'il n'est pas unilatéralement européen, a encore tout son sens, de même que l'Amérique latine prise comme un ensemble. Or pour bien comprendre l'usage qu'il fait des références antiques, il faut se rappeler le rôle qu'il assigne à l'artiste latino-américain, un rôle encore une fois contradictoire, à la fois adamique et érudit, quelque part à mi-chemin entre le *Canto General* (1950) de Pablo Neruda et les *Ficciones* (1944) de Jorge Luís Borges. L'artiste se doit en effet de nommer les réalités américaines et de graver leurs noms sans exotisme dans la conscience collective d'un public essentiellement européen ; mais il doit aussi avoir suffisamment de culture pour pouvoir réinvestir des techniques d'écriture, établir des liens entre de lointains espaces et diverses époques, afin que ces confrontations soient fécondes et éclairantes pour la représentation d'un espace américain longtemps abandonné aux chroniqueurs et aux botanistes européens[7].

Cette double aspiration pour les lettres latino-américaines trouve son expression dans un texte de *Letra y Solfa*, consacré à l'admiration de José Martí pour Walt Whitman : « Il pouvait nous parler de "*ferrys*" : ses "*ferrys*" accostaient près des vaisseaux d'Homère[8]. » Nous retrouvons dans une seule image maritime la réunion d'un vocable moderne, vernaculaire, et l'atemporelle splendeur des nefs d'Homère : les époques sont mises en relation par le poète, qui parvient à exprimer sa réalité contemporaine avec le souffle renouvelé de l'épopée. Il s'est fait Adam tout en se souvenant d'Homère, c'est-à-dire qu'il a su intégrer la modernité technologique et lexicale dans son épopée américaine.

Le voyage comme modalité épistémique privilégiée

Les ferrys et les vaisseaux nous font dériver vers le périple fluvial ou maritime qui est au cœur des deux textes que nous allons aborder. La nouvelle « Semejante a la noche » se situe en effet à la veille d'une expédition maritime qui se répète à travers les âges, vers Troie d'abord, puis vers le Nouveau Monde, le Débarquement en Normandie, et Troie de nouveau ; il est même fait allusion dans la troisième section à l'Orient des Croisades. Le voyage est l'une des modalités fondamentales de la découverte et de

---

des Caraïbes, mer du Divers qui diffracte au lieu d'unir : voir par exemple Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 (Seuil, 1981) p. 823.

[7] C'est ainsi qu'il définit la culture, essentiellement comme une mise en relation : « *acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás*. » « La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo », *Ensayos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 2003, p. 64 (*La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1981) – « l'emmagasinement de connaissances qui permettent à un homme d'établir des relations, par-delà le temps et l'espace, entre deux réalités semblables ou analogues, en expliquant l'une en fonction de l'autre qui peut s'être produite des siècles en arrière. ». Nous traduisons. On retrouve ici la conviction anthropologique de l'auteur qu'il existe un fonds commun de schémas culturels, de mythes, de croyances, ainsi qu'une répétition historique – l'Éternel retour –, qui permettent cette mise en relation et peuvent améliorer la compréhension de contextes nouveaux.

[8] « *Podía hablarnos de* "ferrys" *: sus* "ferrys" *atracaban junto a las naves de Homero*. » *Letra y Solfa* I, éd. Alexis Márquez Rodríguez, Buenos Aires, Ediciones Nemont, 1976 (Caracas, Síntesis Dosmil, 1975), recueil d'articles publiés dans le journal *El Nacional* de Caracas entre 1945 et 1959, p. 25 ; *Chroniques*, trad. René L. F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 416.

l'appréhension de l'Autre et de soi, aussi bien pour l'auteur que pour ses personnages. Et en particulier pour le protagoniste de *Los pasos perdidos*, qui va retrouver ses origines, les origines de la musique et les origines fantasmatiques du continent américain, en se plongeant dans la forêt tropicale et en remontant les époques en même temps qu'il remonte le cours de l'Orénoque, jusqu'à la Vallée du Temps suspendu au plus profond de la *Gran Sabana* vénézuelienne. Il est intéressant de noter qu'Alejo Carpentier, qui réfute les méthodes du naturalisme importé en Amérique latine sous les avatars du nativisme, du régionalisme ou de l'indigénisme, a pourtant procédé de la même façon ici, puisque son roman provient directement d'une brève enquête sur le terrain et d'un récit de voyage inachevé, *El libro de la Gran Sabana*, qui retrace son périple en avion puis en bateau dans la *Gran Sabana* vénézuelienne, en 1947 et en 1948[9]. Cependant, ce qui distingue son œuvre des romans régionalistes qu'il estime dépassés, exotisants, et donc contre-productifs et sans profondeur de champ, c'est précisément la structure extrêmement travaillée du roman et la densité des références culturelles, pour une large part européennes[10].

Ainsi, nous examinerons dans quelle mesure la multiplication des intertextes et des références culturelles classiques vise à rendre non seulement lisibles mais universelles ou universalisables les réalités latino-américaines, grâce aux liens établis entre le contexte caribéen et le contexte méditerranéen. Mais il faut garder à l'esprit que l'intertextualité classique et homérique n'est qu'une partie du vaste faisceau de références qui jalonnent et structurent l'œuvre de Carpentier : la Bible, les chroniqueurs espagnols, le Siècle d'Or espagnol et surtout Lope de Vega, les récits des grands explorateurs anglais ou allemands du XIXe, en particulier Alexander Von Humboldt et Richard Schomburgk, la littérature française, de Montaigne et Racine aux surréalistes, font intimement partie de cette gargantuesque bibliothèque intérieure à partir de laquelle l'auteur construit ses récits[11]. Or, malgré l'abondance des références classiques antiques dans son œuvre, il n'existe à ce jour qu'une seule étude systématique et précise du rapport d'Alejo Carpentier à l'Antiquité gréco-latine : l'ouvrage d'Inmaculada López Calahorro, *Alejo Carpentier y el mundo clásico*[12]. Elle y traite l'ensemble de l'œuvre et, dans le cas de *Los pasos perdidos*, étudie d'un point de vue ontologique les personnages, leur rôle et leurs contradictions en fonction de l'*Odyssée*. Cependant, nous envisagerons ici l'*Odyssée* non pas tant comme une clé de lecture des personnages que comme un intertexte vivace qui donne accès, paradoxalement, à l'espace-temps latino-américain que l'auteur cherche à forger. Nous aborderons ainsi cette relation sous un angle différent, plus poétique qu'ontologique, en partant de l'usage intertextuel très

---

[9] Textes repris dans *Visión de América, Obras Completas*, VIII *: Crónicas 1, arte, literatura y política*, México, Siglo veintiuno editores, 1985, p. 169-208 (première publication dans la revue *Carteles*, La Havane, entre janvier et juin 1948). Pour la critique du naturalisme, voir Roberto González Echavarría, *op. cit.*, p. 203-238 et Alejo Carpentier, « Problemática de la actual novela latinoamericana », *Obras Completas*, XIII, México, Siglo veintiuno editores, 1990, p 16-17 (*Tientos y diferencias : ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1964).

[10] Même si les références sont loin d'être uniquement européennes : il faut mentionner par exemple la variété des épigraphes ouvrant les six chapitres, qui proviennent aussi bien de l'*Ancien Testament*, de Quevedo, de Shelley, que du *Livre de Chilam-Balam* et du *Popol-Vuh*, dont la lecture a une importance singulière pour le protagoniste dans la dernière partie du roman.

[11] Pour une réflexion originale et bien documentée sur l'intertextualité chez Alejo Carpentier, voir Rita de Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier, una lectura culinario-intertextual*, Genève, Droz, 2003.

[12] Inmaculada López Calahorro, *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2006.

contrasté que l'auteur fait de l'*Iliade* dans « Semejante a la noche » et de l'*Odyssée* dans *Los pasos perdidos*, et en nous attachant à montrer la place particulière de la référence homérique dans la construction de la fiction des origines latino-américaines. Dans un cas, il s'agit d'un contrepoint dysphorique qui met sur le même plan l'expédition de la Guerre de Troie et la Conquête de l'Amérique, révélant les mobiles intéressés et les constructions mensongères de l'autre rive, et replaçant l'épopée à l'échelle humaine d'un soldat anonyme, de ses illusions et de ses erreurs. Et si Ulysse incarne précisément ce héros trop humain qui prendra parfois les traits d'un chercheur d'or dans *Los pasos perdidos*, l'*Odyssée* y accompagnera pourtant le protagoniste dans sa quête désintéressée des origines. Elle prend ainsi une place à part dans la construction du roman, alors même qu'il oppose structurellement Europe et Amérique latine afin de mieux fonder la singularité de cette dernière. Ainsi l'*Odyssée* échappe d'une certaine manière à sa condition construite de classique européen et ne cesse de représenter une forme d'écriture primordiale, d'au-delà de l'écriture qui favorisera l'accès à la compréhension de la réalité américaine. L'usage du texte homérique cristallise alors la contradiction constante, qui sous-tend l'œuvre et le travail de l'artiste, entre la recherche d'une expression immédiate – idéalement libérée de l'écriture – et l'attachement à la référence antique transposée dans son nouvel écrin américain.

1. La désacralisation de l'épopée dans « Semejante a la noche »

« Semejante a la noche[13] », est une variation sur les arcanes d'un temps cyclique, comme plusieurs nouvelles du recueil *Guerra del Tiempo*, en particulier « Viaje a la semilla » et « El camino de Santiago ». Mais c'est aussi une réflexion sur la constitution d'abord imaginaire du territoire américain, ou du territoire de l'Autre, de l'autre rive, où l'intertexte de l'*Iliade* se mêle à celui des Chroniques du Nouveau Monde.

La référence à l'*Iliade* dans « Semejante a la noche » est évidente, d'abord dans le titre, qui est tiré du chant I, vers 47, où l'expression, « *nukti eoikôs* », désigne Apollon vengeur qui vient répondre aux prières du père de Chriséis[14]. Cette référence est explicitée dans l'épigraphe de la nouvelle, qui donne une partie du vers : **«** *Y caminaba, semejante a la noche. Ilíada :* Canto I[15] ». Mais l'épigraphe est rendue mystérieuse par l'absence du contexte et cette position oraculaire au seuil du texte. Le référent a disparu du vers, d'après l'usage syntaxique espagnol qui permet l'omission du sujet, si bien que l'on ne sait plus qui est semblable à la nuit, et si cette expression, qui chez Homère était lourde de menaces, garde ici son statut de mauvais présage, ou si elle devient un simple ornement poétique. Ensuite, la nouvelle se compose de quatre sections, où un jeune soldat anonyme raconte à la première personne les préparatifs d'une grande expédition maritime. Dans la première section, la flotte d'Agamemnon arrive sur un rivage de Grèce et s'apprête à repartir vers Troie avec les nouvelles recrues ; dans la deuxième section qui se déroule en Espagne au XVIe siècle, le jeune homme est sur le point de partir aux Indes sur le navire *La gallarda*, dans l'expédition de l'*Adelantado*[16] ; dans la

[13] Alejo Carpentier, [*Guerra del tiempo*, México, Compañía General de Ediciones, 1958] *Guerre du temps*, trad. René L.F. Durand, Paris, Gallimard, folio bilingue 1996 (1967), p. 66-105.
[14] Homère, *Iliade*, trad. Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2002, chant I, v. 47: « [...] ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς » ; « et il allait, semblable à la nuit ».
[15] Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 66.
[16] L'*Adelantado* fait ici référence à une fonction octroyée par le pouvoir royal espagnol pendant la

troisième section, nous sommes au XVIIe siècle et un jeune soldat français de Colbert part pour le Mexique, avant de céder peu à peu sa place, presque indistinctement, à un soldat américain qui se prépare au Débarquement ; et l'on revient dans la dernière section au soldat grec embarqué pour Troie.

Plusieurs époques, plusieurs espaces et plusieurs intertextes sont donc ici imbriqués et mis sur le même plan dans la construction circulaire de la fiction. L'architecture stylistique virtuose fait que l'on glisse presque imperceptiblement d'une époque à une autre avec une véritable impression d'unité de la voix narrative. Mais nous nous concentrerons plutôt sur cette réécriture dissonante d'un moment qui précéderait en réalité l'*Iliade* et qui correspondrait, dans le cycle troyen, aux *Chants cypriens*. Les toponymes, les noms propres et les épithètes plongent immédiatement le lecteur dans le contexte de la guerre de Troie et dans le langage formulaire du texte homérique, avec par exemple la mention d'Agamemnon, aussi appelé « *Rey de Micenas* », de Ménélas, de Priam, d'Hélène de Sparte, également désignée par son épithète généalogique « *hija de Leda* », de « *las murallas de Troya* », d'Ilion. Nous trouvons encore une formule très identifiable avec « *acaienos de largas cabelleras* », « Achéens aux longs cheveux » ; notons enfin la récurrence du terme « *naves* » qui désigne les vaisseaux grecs, et en particulier l'emploi de l'expression « *naves negras* », qui revient souvent dans le Catalogue des Vaisseaux au chant II de l'*Iliade*[17].

Mais un premier déplacement notoire par rapport à l'épopée homérique réside bien sûr dans l'énonciation, puisque le protagoniste anonyme, loin d'être nommé et chanté par l'aède sous l'autorité des Muses comme Achille ou Ulysse, se charge lui-même de narrer son histoire. Et même s'il égraine également sa généalogie, c'est une généalogie de métiers artisanaux sans nom ni renommée: « *hijo de talabartero, nieto de un castrador de toros* », « fils de bourrelier, petit-fils de châtreur de taureau[18] ». Comme Achille au début de l'*Iliade*, il se retire à l'écart, de piètre humeur ; s'il ne s'agit pas d'une querelle de butin avec le grand Agamemnon, de juste part ou de captive dérobée, il s'attendait cependant à une arrivée plus solennelle et festive des navires d'Agamemnon, au lieu de cette empoignade désordonnée entre Grecs de divers horizons. Conscient de vivre une aube historique, le jeune soldat souffre d'une première désillusion en constatant que les discordes entre peuples grecs et le mépris des marins à l'égard de son village de paysans et d'artisans ne sont pas à la hauteur de la grandeur épique que devrait revêtir l'événement, et il se réfugie sur un figuier pour contempler de haut les vicissitudes des préparatifs. Le décalage ironique entre l'hypotexte épique et les réflexions exaltées puis amères du jeune homme solitaire va se creuser au fil du récit.

Plusieurs éléments, outre le narrateur intradiégétique, sont des fils conducteurs entre les diverses époques et permettent de rapprocher implicitement ces expéditions : il y a d'abord le blé, la cargaison des navires en partance qui fait le lien entre les peuples civilisés d'Occident, car c'est dans l'univers homérique le signe distinctif des Grecs mangeurs de pain face au monde barbare, monstrueux ou divin, et cela distinguera également les Européens des Hommes de maïs du continent américain. Ensuite le

---

Conquête : il s'agit d'un pionnier étatique, si l'on veut, qui prend possession des terres inconnues au nom du souverain qui lui a concédé cette charge. Nous retrouvons le personnage de l'*Adelantado* réactivé sous une autre forme dans *Los pasos perdidos*, comme le dernier « Fondateur de Cité » qui éveille tous les désirs utopiques du narrateur.

[17] Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 66-73.

[18] *Ibid.*, p. 72-73.

contexte, la veille d'une expédition maritime et militaire vers des confins plus ou moins inconnus à (re)conquérir au nom de divers idéaux et mobiles officiels : l'honneur, la religion chrétienne, la civilisation, la liberté. Cela va de pair avec une glorification de la vocation guerrière par le jeune soldat orgueilleux, par rapport aux métiers agricoles, artisanaux ou marchands de sa famille. Enfin, ces expéditions sont à chaque fois vantées et justifiées par un certain nombre de propos rapportés, de légendes, de rumeurs, sur les terres inconnues à atteindre : dans le cas de la guerre de Troie, il s'agit du rapt d'Hélène et de l'insolence des Troyens[19] ; pour le voyage aux Indes, ce sont les prodiges qui vont de la Cité d'Or aux Amazones et qui reprennent toutes les projections des mythes antiques et du bestiaire médiéval sur le Nouveau Monde[20]. Cependant, des voix discordantes se font aussi entendre, par exemple celle de la promise du soldat, qui au XVIIe siècle français a lu Montaigne et sait quel sort était réservé aux Indiens sous prétexte d'évangélisation[21]. Surgit également la voix du marin grec vétéran qui affirme qu'Hélène se trouve très heureuse dans le lit de Pâris et que l'expédition des Grecs a des fins purement commerciales de monopole marchand sur la route de l'Asie :

> *Se decía que toda la historia del doloroso cautiverio de la hija de Leda, ofendida y humiliada por los troyanos, era mera propaganda de guerra, alentada por Agamemnón, con el asentimiento de Menelao. En realidad, detrás de la empresa que se escudaba con tan elevados propósitos, había muchos propósitos, había muchos negocios que en nada*

---

[19] Alejo Carpentier, *op. cit.*, p.70-73 : « *Durante días y días nos habían hablado, los mensajeros del Rey de Micenas, de la insolencia de Príamo, de la miseria que amenazaba a nuestro pueblo por la arrogancia de sus súbditos, que hacían mofa de nuestras viriles costumbres ; trémulos de ira, supimos los retos lanzados por los de Ilios a nosotros, acaienos de largas caballeras, cuya valentía no es igualada por la de pueblo alguno. Y fueron clamores de furia, puños alzados, juramentos hechos con las palmas en alto, escudos arrojados a las paredes, cuando supimos del rapto de Elena de Esparta. A gritos nos contaban los emisarios de su maravillosa belleza, de su porte y de su adorable andar, detallando las crueldades a que era sometida en su abyecto cautivario* […]. » – « Des jours et des jours durant, les messagers du roi de Mycènes nous avaient parlé de l'insolence de Priam, de la misère qui menaçait notre peuple à cause de l'arrogance de ses sujets qui se gaussaient de nos mœurs viriles ; tremblants de colère, nous apprîmes les défis que nous avaient lancés ceux d'Ilion, à nous Achéens, aux longs cheveux, dont le courage n'est égalé par aucun peuple. Et ce furent de furieuses clameurs, des poings levés, des serments faits en levant vers le ciel les paumes des mains, des boucliers jetés contre les murs, quand nous apprîmes le rapt d'Hélène de Sparte. Les émissaires nous disaient en criant sa merveilleuse beauté, son port et sa démarche adorables, et ils détaillaient les cruautés qu'on lui infligeait dans sa captivité abjecte [...] ».

[20] Ainsi, le jeune soldat tente de rassurer sa mère en lui parlant des prodiges légendaires du Nouveau Monde, de la pierre Bezoar à l'Eldorado, et elle lui répond en égrainant les dangers non moins légendaires de ces contrées sauvages, en mentionnant par exemple les Amazones (p. 80-81). Les deux discours font directement écho aux récits des Chroniqueurs, et notamment à l'ouvrage du Père José Gumilla, *El Orinoco ilustrado y defendido, Historia natural, civil y geográphica de este gran río, y de sus caudalosas vertientes*, Madrid, éd. Manuel Fernández, 1745 [1741], qui est l'un des livres de chevet de Carpentier pendant son voyage dans la *Gran Sabana*. Le thème des récits colportés des Indes et de la trame serrée des légendes et des mythes qui a sous-tendu l'exploration des Amériques est repris et plus amplement traité par Alejo Carpentier dans « El camino de Santiago », *op. cit.*, p. 108-215.

[21] La référence au chapitre 6 « Des Coches » du livre III des *Essais* est explicite et tournée en dérision par le jeune homme car il n'y voit qu'une manière inappropriée de déguiser la jalousie et la pusillanimité de sa promise qui n'accorde aucun crédit à son héroïsme : « *Encendida de virginal indignación, mi prometida me señalaba el párrafo en que el bordelés escéptico afirmaba que "nos habíamos valido de la ignorancia e inexperiencia de los indios, para atraerlos a la traición, lujuria, avaricia y crueldades, propias de nuestras costumbres."* » – « Enflammée par une indignation virginale, ma fiancée me montrait le passage où le sceptique Bordelais affirmait que " nous nous sommes servis de l'ignorance et de l'inexpérience des Indiens, à les plier plus facilement vers la trahison, luxure, avarice et vers toute sorte d'inhumanité et de cruauté, à l'exemple et patron de nos mœurs."» *op. cit.* p. 88-89.

> *beneficiarían a los combatientes de poco más o menos. Se trataba sobre todo – afirmaba el viejo soldado –* […] *de abrirse nuevos caminos hacia las gentes asiáticas, amantes de trueques, acabándose de una vez con la competencia troyana*[22].
>
> On disait que toute l'histoire de la douloureuse captivité de la fille de Léda, offensée et humiliée par les Troyens, était simple propagande de guerre, encouragée par Agamemnon avec l'assentiment de Ménélas. En réalité, derrière l'entreprise qui se plaçait sous le couvert d'aussi nobles buts, il y avait beaucoup d'affaires qui ne rapporteraient rien au commun des combattants. Il s'agissait surtout, affirmait le vétéran, […] d'obtenir de nouveaux débouchés vers l'Asie, dont les habitants prisaient fort le troc, afin d'en finir une bonne fois avec la concurrence troyenne.

Au fil de ces discours discordants, l'enthousiasme épique et la glorification du guerrier se déplacent peu à peu sur un plan de querelle amoureuse, d'échec et d'impuissance masculine. Le jeune soldat anonyme part en effet avec l'amertume de l'amant déchu qui n'a pas su satisfaire la vierge promise qui s'offrait à lui. Toutes les métaphores viriles qui jalonnent le texte s'effondrent alors sous la pugnacité d'une vierge non conquise. La rhétorique grandiloquente à la gloire de l'épopée guerrière ou évangélisatrice, au lieu de conférer autorité et dignité au petit soldat, devient dérisoire quand la voix anonyme du jeune homme se remplit d'amertume face à son impuissance, sorte de revers ironique de la colère d'Achille frustré de son butin féminin.

Ainsi la juxtaposition des époques et le fait qu'une histoire de frustration particulière vienne ternir la gloire de l'expédition militaire met en péril l'autorité, la possibilité même du discours épique. Pourtant, *l'Iliade* commençait également par un épisode de frustration et de menue querelle de pouvoir, mais l'héroïsme des combats ultérieurs et surtout la prise en charge du discours par l'aède – ou la Muse –, font de cette frustration même un premier coup d'éclat d'Achille et un habile effet de retardement de son entrée fracassante sur la scène des combats. Ici au contraire, la nouvelle débute sur une aube glorieuse et pleine de promesses héroïques, pour se terminer en point d'orgue sur cet échec amoureux et cette étrange sensation qu'a le soldat anonyme de passer à côté de l'histoire, ou d'y entrer par la porte de service. Le choix d'un narrateur anonyme et humble, dont le nom ne résonnera pas dans les chroniques ou les épopées, un personnage frustré par une querelle amoureuse qui ne retentira pas comme la colère d'Achille privé de Briséis, permet de donner une voix à la masse de soldats obscurs et de voyageurs « semblables à la nuit » qui sont dans l'ombre des textes officiels et des récits canoniques. Le petit soldat qui veut participer à l'Histoire et s'embarquer pour une aventure qu'il croit être la sienne se rend soudain compte que l'histoire se passe sur le vaisseau d'à côté, plus robuste et rempli de généraux mieux casqués[23]. Enfin, la guerre de Troie est par ce contrepoint réduite à une simple guerre de conquête, mue par des intérêts essentiellement économiques, de même

[22] Alejo Carpentier, *op. cit.* p. 102-105.

[23] C'est ainsi que la fin de la nouvelle est nettement plus dysphorique et rend à la fois la condition du jeune soldat beaucoup plus humaine dans sa dérision et sa lucidité fragile : « *Tenía ganas de llorar. Me quité el casco y oculté mis ojos tras de las crines enhiestas de la cimera que tanto trabajo me hubiera costado redondear – a semejanza de las cimeras magníficas de quienes podían encargar sus equipos de guerra a los artesanos de gran estilo, y que, por cierto, viajaban en la nave más velera y de mayor eslora.* » – « J'avais envie de pleurer. J'ôtai mon casque et cachai mes yeux derrière les crins dressés du cimier, que j'avais eu tant de peine à arrondir d'une façon égale, à l'imitation des cimiers magnifiques de ceux qui pouvaient commander leur fourniment de guerre à des artisans de grande classe, et qui, pour sûr, voyageaient sur le vaisseau le plus rapide et le plus long. », *op. cit.*, p. 104-105.

que la conquête de l'Amérique.

L'espace de l'Autre est évoqué en creux dans la nouvelle, seulement par les projections fantasmatiques du narrateur et des rumeurs qu'il entend sur l'autre rive, qu'elle soit en Asie Mineure, aux Indes occidentales, dans le Golfe du Mexique ou dans la Normandie occupée. La multiplication des discours parfois contradictoires autour de l'objet de la quête, toujours rapportés et filtrés par le narrateur, contribue également à ébranler les fondements mêmes de cette construction de l'autre rive et de la justification concomitante de l'expédition militaire. Cette brève *Iliade* des anonymes semble souligner le lot d'illusions et de frustrations qu'il y a dans toute rencontre avec l'Autre, même quand il s'agit de l'Autre le plus quotidien qu'est la femme. En même temps, elle humanise largement le héros anonyme qui se trouve obscurément confronté aux discours désaccordés du mythe et de la vérité historique. Inmaculada López Calahorro parle de vision thucydidienne de l'Histoire dans ce traitement désabusé de l'*Iliade*, plus attentif aux mobiles historiques intéressés et aux individualités imparfaites qu'à la figure du héros intemporel et transposable, et c'est là un cas singulier dans l'œuvre, que cette utilisation démystifiante du texte homérique au service d'une représentation pessimiste des cycles historiques[24].

Même si cette vision thucydidienne apparaît encore dans *Los pasos perdidos*, notamment à travers le personnage du mineur grec porteur de l'*Odyssée*, plusieurs fois comparé à un Ulysse en rien ennemi de l'or, le texte homérique prend cependant une tout autre résonnance au fil du roman. Il va en effet cristalliser d'une certaine manière la contradiction qui fonde pour Carpentier la vocation d'artiste, entre voix primordiale et écriture médiatisée.

2. *L'*Odyssée, *entre médiation lettrée et source primordiale dans* Los pasos perdidos

La rencontre de l'Autre par le voyage a bien lieu dans *Los pasos perdidos*, mais cette fois avec l'*Odyssée* pour intertexte principal, puisqu'il s'agit d'un véritable voyage de retour, à la terre natale d'abord, et aux origines mêmes de la terre habitée au plus profond de la forêt tropicale. Le narrateur est anonyme, comme dans « Semejante a la noche », même s'il est aisé cette fois-ci de reconnaître un portrait de l'artiste et un personnage en partie autobiographique. Sa quête se déroule sur trois niveaux : la quête institutionnelle des instruments de musique, la quête des origines personnelles et collectives, la quête de l'œuvre musicale à créer qui va de pair avec une interrogation sur la fonction et la place de l'artiste. Sur ces deux derniers plans, l'*Odyssée* est, en tant qu'objet-livre et intertexte fondateur, tout à fait essentielle.

Nous remarquions en introduction l'apparente contradiction qui réside dans le fait de donner une telle place à un texte fondateur de la tradition européenne occidentale dans un roman qui oppose structurellement Europe et Amérique latine. En effet l'Europe, et surtout Paris, c'est l'espace de la fausse modernité, de la mondanité, de la « grande braderie surréaliste[25] », de la décadence et de la chute des idéaux, puisque le

[24] Inmaculada López Calahorro, *op. cit.*, p. 73.
[25] Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, p. 28 : « *el gran baratillo surrealista* », p. 28 – traduction française de René L.F. Durand, *Le Partage des eaux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009 (1956), p. 37.

roman se situe peu après la Seconde Guerre mondiale. Elle est représentée par Mouche, l'amante du narrateur, parisienne mondaine et aguicheuse qui se montre incapable de s'adapter et de s'émerveiller devant le paysage sud-américain et tropical hors de ses référents culturels à la mode. Mais l'Occident, c'est aussi la grande métropole nord-américaine où le narrateur se sent prisonnier d'un métier répétitif et absurde – il compose des musiques pour une entreprise publicitaire –, et d'un mariage poussiéreux avec une comédienne frustrée de ne pas être devenue une grande tragédienne. Ces deux femmes, l'amante et l'épouse, pleines de fards et d'artifices, s'opposent à la femme latino-américaine, authentique et libre, Rosario, issue d'un savant métissage, encore plus prodigieux que celui qui a pu s'opérer entre les rives de la Méditerranée antique, dans la mesure où il implique des peuples bien plus éloignés[26]. Cette mise en relation des deux bassins de métissage que sont la Méditerranée depuis l'Antiquité et les Caraïbes après la Conquête est tout à fait récurrente chez Alejo Carpentier, qui a fait du métissage « prodigieux » l'une des caractéristiques majeures de la vitalité de la culture caribéenne[27]. L'opposition des personnages féminins est symboliquement éloquente, mais elle se décline à bien des niveaux : d'un côté une culture moribonde et une société qui a perdu le sens de ses rituels, de l'autre une culture vivante où chaque geste a un sens ; d'un côté une scène de théâtre perpétuelle et aliénante, de l'autre la nature miraculeuse qui va bien au-delà des merveilles du langage[28]. Et cependant, dans son effort pour construire et appréhender cet espace de la *Gran Sabana* vénézuelienne, le narrateur ne cesse de recourir à des référents culturels européens, filant la contradiction entre immédiateté et médiation qui sous-tend l'œuvre.

L'*Odyssée* occupe une place particulière et régénératrice parmi ces références. Il s'agit d'un livre prémonitoire pour le narrateur qui le voit dans une vitrine new-yorkaise au début du roman, avant même qu'on lui propose sa mission ethnologique. Et il va l'accompagner dans sa quête toute romantique des origines et de la créativité retrouvée. Le narrateur se compare en fait à trois personnages mythologiques : Sisyphe, Prométhée et Ulysse. Comme l'a montré Luisa Campuzano, Sisyphe est, depuis le début de la composition du roman, un fil rouge pour représenter la condition du narrateur, la

---

[26] Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 85 : « *Porque aquí no se habían volcado, en realidad, pueblos consanguíneos, como los que la historia malaxara en ciertas encrucijadas del mar de Ulises, sino las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas, las que durante milenios permanecieron ignorantes de su convivencia en el planeta.* » – trad. p. 110-111 : « Ici, en réalité, ne s'étaient pas déversés des peuples consanguins, comme ceux que l'histoire avait malaxés à certains carrefours de la mer d'Ulysse, mais les grandes races du monde, les plus éloignées, les plus différentes, celles qui, pendant des millénaires, s'étaient ignorées mutuellement sur la planète. »

[27] Voir par exemple « *La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe* », discours prononcé à l'occasion de la Carifesta de 1979, repris dans *« La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo », Obras Completas* XIII, México, Siglo veintiuno editores, 1990, p. 314-327.

[28] Rappelons que le roman s'ouvre sur une illusion baroque de la représentation, puisque le narrateur et protagoniste décrit l'espace où il se promène, qui *a posteriori* se révèle être un décor de théâtre. Quant au rituel déraciné qui frappe le protagoniste lorsqu'il retourne dans la grande métropole dont il croit encore pouvoir se libérer, voir par exemple p. 253: « *Los hombres de acá ponen su orgullo en conservar tradiciones de origen olvidado, reducidas, las más de las veces, al automatismo de un reflejo colectivo – a recoger objetos de un uso desconocido, cubiertos de inscripciones que dejaron de hablar hace cuarenta siglos. En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca* […]. » – trad. p. 335-336 « Ils mettent leur orgueil à conserver des traditions dont l'origine est oubliée, qui se réduisent la plupart du temps à l'automatisme d'un réflexe collectif, à recueillir des objets d'un usage inconnu, couverts d'inscription qui ont cessé de parler depuis quarante siècles. Dans le monde où je vais retourner, en revanche, on ne fait pas un geste dont le sens soit inconnu [...]. »

condition de l'homme moderne ou de l'artiste qui porte un fardeau absurde et s'enferme dans la circularité d'une tâche inutile[29]. Tandis que Prométhée serait l'autre face romantique, rebelle et créatrice de Sisyphe. Mais nous n'aborderons pas ces deux figures dont Carpentier fait un usage allégorique, car la référence à Prométhée se fait par le biais d'un drame lyrique de Shelley, le *Prometheus Unbound* à partir duquel le protagoniste projetait une composition musicale avortée, et la référence à Sisyphe ne repose pas sur un intertexte clairement mis en évidence, passant probablement par *Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus. Dans les deux cas, il s'agit de reprises indirectement liées aux classiques antiques, dont l'analyse nous emmènerait trop loin de la partition homérique. Enfin, son voyage de retour à la terre natale, en même temps que sa découverte de confins inexplorés, le rapproche bien sûr d'Ulysse, bien que la figure d'Ulysse serve plus souvent à désigner un compagnon de route du narrateur, un chercheur d'or grec nommé Yannes, qui lui cède son exemplaire bilingue grec-espagnol de l'*Odyssée* lorsqu'il quitte l'expédition. Ainsi l'objet-livre *Odyssée* est introduit une seconde fois dans le roman, non plus livre parmi d'autres dans une vitrine new-yorkaise polie, mais seul fragment de l'identité conservée pour l'aventurier grec qui retrouve l'Olympe sous les cimes du Nouveau Monde :

> *Reserva el mejor lugar de su hato para el único libro que lleva consigo a todas partes : una modesta edición bilingüe de* La Odisea, *forrada de hule negro, cuyas páginas han sido moteadas de verde por la humedad*[30].
>
> Il garde le meilleur coin de son baluchon pour le seul livre qu'il emporte partout : une modeste édition bilingue de l'*Odyssée*, recouverte de moleskine noire, sur les pages de laquelle l'humidité a mis des taches vertes.

Le don de l'ouvrage au narrateur est décisif, car Rosario, pour qui tous les livres disent la vérité[31], prend l'*Odyssée* pour un texte sacré chargé de bons présages. Si le narrateur se distancie de la vision naïve, illettrée, de sa compagne, force est de reconnaître que c'est précisément la magie sacrale de l'évocation des morts qui attirera finalement le compositeur retrouvé vers ce texte. L'*Odyssée* devient donc d'une certaine manière le Livre, puisqu'il supplantera le *Liber usualis* du missionnaire dans le choix du livret musical[32]. Et c'est en effet l'un des seuls livres qui demeurent là où l'écriture a presque

---

[29] Voir Luisa Campuzano, « Sísifo, Ulises y Prometeo en el taller del escritor », *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, dir. Néstor Ponce, Nantes, Éditions du Temps, 2002, p. 141-152. L'un des titres possibles du roman était *Las vacaciones de Sísifo*, titre que l'on retrouve à la dernière page du livre : « *Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo* » p. 279 – « Aujourd'hui ont pris fin les vacances de Sisyphe. » p. 370.

[30] Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 157 – trad. p. 208.

[31] Voir le passage où le narrateur compare les deux modes de lecture de Rosario et de Mouche : Rosario, qui lit et relit lentement l'*Histoire de Geneviève de Brabant*, s'imprégnant d'un texte qu'elle murmure presque, et Mouche qui dévore littéralement un roman obscène à la mode : p. 102-103 – trad. p. 134-135.

[32] Ce choix de l'*Odyssée* est doublement intéressant car il permet un retour aux sources préchrétiennes de l'Occident, qui font écho d'une certaine façon aux épopées caraïbes d'avant la Conquête et la christianisation, recueillies par Fray Pedro dans le roman (p. 212-213 : « *Es la historia de una migración caribe, en marcha hacia el norte, que lo arrasa todo a su paso y jalona de prodigios su marcha victoriosa*.[…] *el Capitán de los Indios se hace bardo, y de su boca recoge el misionero jirones del cantar de gesta, de la saga, del poema épico, que vive oscuramente – anterior a su expresión escrita – en la memoria de los Notables de la selva.* » – trad. p. 281-282 : « C'est l'histoire d'une migration caraïbe, en marche vers le nord, qui rase tout sur son passage et jalonne de prodiges sa marche victorieuse. […] le Capitaine des Indiens se fait barde, et le missionnaire recueille sur ses lèvres des lambeaux de la chanson de geste, de la saga, du poème épique, qui vit obscurément – antérieur à son expression écrite – dans la

disparu, là où elle sert essentiellement à tenir les registres de l'histoire balbutiante et à fixer les lois primordiales.

> *Hay un instante de emoción cuando nos abrazamos a ese campesino con perfil de acaieno, conocedor de Homero, que tanto parecía haberse apegado a nosotros. Hoy lo guía la codicia del metal precioso que hacía de Micenas una ciudad de oro, y emprende la ruta de los aventureros. Quiere hacernos un presente, y no teniendo más que la ropa que lleva puesta, nos tiende, a Rosario y a mí, el tomo de* La Odisea. *Alborozada,* Tu mujer *lo agarra creyendo que es una Historia Sagrada y que nos traerá buena suerte*[33].
>
> Il y a un instant d'émotion quand nous donnons l'accolade à ce paysan à profil d'Achaïen, qui connaît Homère et semblait s'être attaché à nous. Il est guidé aujourd'hui par la convoitise du métal précieux, qui faisait de Mycènes une ville en or, et il prend la route des aventures. Il veut nous faire un présent ; ne possédant que les vêtements qu'il porte, il nous tend, à Rosario et à moi, le tome de l'Odyssée. « Ta femme » le saisit avec joie en croyant qu'il s'agit d'une Histoire Sainte qui nous portera bonheur.

Le livre gâté par l'humidité devient donc à la fois le plus modeste des présents et le plus sacré des héritages, et le narrateur renonce à saper la croyance de Rosario dans la Vérité de l'écriture.

Pourtant, si le personnage d'Ulysse intéresse tant l'auteur et le narrateur, c'est parce qu'il est le plus humain des héros et qu'il est sorti du temps suspendu des mythes pour s'inscrire dans les vicissitudes et les choix bornés de la condition humaine. Lorsque le narrateur compare le chercheur d'or Yannes à l'antique Ulysse, il désigne ainsi le héros : « *aventurero Ulises, visitador de países portentosos, nada enemigo del oro, capaz de ignorar a las sirenas por no perder su hacienda de Ítaca*[34]. ». Ainsi nous trouvons d'un côté un héros pragmatique libéré de l'héroïsme guerrier et de la condition tragique des audacieux condamnés Sisyphe et Prométhée, donc plus à même d'incarner les doutes et les mesquineries de la condition du narrateur. Mais de l'autre côté, le livre de ses aventures revêt l'aura ancestrale du plus paradoxal des textes écrits, que le narrateur lettré et incrédule ne recommence à percevoir que lorsqu'il y trouve le matériau rêvé de sa musique originelle. L'*Odyssée* lui est en quelque sorte révélée, et il découvre son universalité non pas en tant que socle écrit de la culture occidentale, mais dans la puissance de son archaïsme ravivé au contact de la forêt primordiale.

Plusieurs passages sont directement cités de l'*Odyssée* et nous nous concentrerons pour finir sur ces interpolations flagrantes du texte homérique, sans nous arrêter au tissu plus vaste d'allusions. D'abord, le chant VII, avant l'intronisation d'Ulysse au palais des Phéaciens, est cité par le mineur grec lorsqu'il suggère au narrateur d'avoir l'audace de se rapprocher de Rosario, restée seule après les funérailles de son père, comme Athéna incite Ulysse à s'approcher de Nausicaa, puis de la reine Arêté[35]. Le narrateur est alors implicitement mis dans la position de l'étranger suppliant

---

mémoire des Notables de la forêt. »). Cela fait signe vers une conception orale primordiale de l'*Odyssée*, même si d'un autre côté il s'agit précisément d'un livre, du Livre même, support textuel par excellence qui permet au narrateur d'appréhender la forêt primitive.

[33] *Op. cit.*, p. 191 – trad. p. 252-253.

[34] *Ibid.*, p. 157 – trad. p. 208 : « l'aventurier Ulysse, visiteur de pays prodigieux, nullement ennemi de l'or, capable d'ignorer les sirènes pour ne pas perdre son domaine d'Ithaque. » Le terme d'« *hacienda* » est intéressant à noter en espagnol, car il mêle au référent antique un vocabulaire très caractéristique de la société coloniale hispano-américaine.

[35] Homère, *Odyssée*, chant VII, v. 50-55, trad. Victor Bérard, Paris, Belles Lettres, coll. Classiques en

qui doit avoir de l'audace et du tact pour entrer à la cour d'Alcinoos et s'attirer en premier lieu les faveurs de la reine. Et Rosario, celle qui accueille, la seule qui soit en mesure d'introniser le narrateur dans un univers qui, bien qu'il fasse partie de son continent natal, lui est profondément étranger, sera aussi désignée, toujours par Yannes à la fin du roman, comme l'Anti-Pénélope[36]. En effet, elle n'attend pas le narrateur lorsqu'il quitte la Vallée du Temps suspendu et se trouve retenu six mois par les manœuvres de Ruth, son épouse officielle qui joue tour à tour la Pénélope éplorée et la tragédienne procédurière, trouvant là un terrain longtemps désiré pour déployer ses dons d'actrice tragique. Lorsqu'il apprend que Rosario s'est unie au capitaine des Indiens et fils de *l'Adelantado*, le narrateur se rend compte qu'il n'a jamais vraiment eu sa place à Santa Mónica de los Venados, qu'il a toujours été « un être d'emprunt […] un Visiteur, incapable de demeurer indéfiniment dans la Vallée du Temps suspendu[37]. » Il est finalement rejeté dans sa position d'hôte et de suppliant qui ne peut pas entrer deux fois dans la terre prodigieuse des origines, car la crue du fleuve a effacé le signe du passage.

Un autre extrait cité de *l'Odyssée* nous renvoie à l'impossibilité pour l'artiste d'échapper à son temps : c'est celui des « Lotophages » – « *lotófagos*[38]», sur lequel le narrateur tombe par un curieux hasard, au moment même où il a pris la décision fragile de rester pour toujours dans la Vallée du Temps suspendu aux côtés de Rosario et du Fondateur de cité. Il cite le passage du chant IX où Ulysse doit arracher ses compagnons à l'oubli délicieux, et critique cette attitude : « J'avais toujours été gêné, dans le merveilleux récit, par la cruauté de celui qui arrache ses compagnons au bonheur qu'ils ont trouvé[39][…] ». Il dénonce ainsi le ressentiment de la société face à ceux qui recherchent et privilégient le bonheur plutôt que l'utilité sociale. Mais même s'il cesse à partir de cette section de noter la date du jour où il écrit, comme si le temps chiffré s'était véritablement arrêté, il ne pourra pas échapper longtemps à son époque, puisqu'une fois sorti de la Vallée du Temps Suspendu à bord d'un hélicoptère américain où on l'attire avec des cigarettes et du whisky, il ne pourra pas revenir dans le domaine matriciel et sans calendrier de Rosario. Dans cette mention critique de l'épisode des Lotophages, on peut donc déceler une forme d'ironie tragique, puisque le protagoniste va lui-même devoir quitter son hors-temps rêvé et se replonger dans les affres de son époque pour des raisons d'abord matérielles.

Enfin, l'extrait le plus important est celui de la *nekyia*, qui devient, après épuration, livret musical en espagnol. À Santa Mónica de los Venados, le narrateur n'a que trois livres à disposition, l'*Histoire de Geneviève de Brabant* de Rosario, le *Liber Usualis* de *fray* Pedro, et l'*Odyssée* de Yannes, tous en espagnol, sa langue maternelle. Or le choix de l'*Odyssée* comme livret de composition musicale est lié au projet du protagoniste qui consiste encore une fois à toucher aux origines de la musique, à une essence qui serait universelle. Il a fait l'expérience de cette origine dans les chants de deuil auxquels il a pu assister, performances viscérales qui sont précisément très

---

poche, 2002, p. 250-251 – Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 134-135.

[36] *Op. cit.*, p. 277. Voir à ce sujet la belle réflexion d'Inmaculada López Calahorro sur Yannes comme porteur de l'*Odyssée* qui répartit les rôles entre les personnages et révèle les correspondances entre situations du roman et situations homériques: *op. cit.* p. 222.

[37] *Op. cit.*, p. 278 : « *un ser prestado [...] un Visitador incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo detenido.* » – trad. p. 368.

[38] Homère, *op. cit.*, chant IX, v. 98-99, p. 54-55 ; Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 202.

[39] Alejo Carpentier, *loc. cit.* : « *Siempre me habia molestado, en el maravilloso relato, la crueldad de quien arranca sus compañeros a la felicidad hallada.* » – trad. p. 267.

éloignées de toute composition ou mise en forme théâtrale destinée à un public lettré. Il y a d'abord la performance de Rosario, la métisse latino-américaine qui pleure la mort de son père, et qui semble faire renaître les accents les plus profonds de la tragédie grecque. Fasciné par ce rite théâtral de deuil, le narrateur fait alors immédiatement référence à la tragédie antique, et qualifie les lamentations des neuf sœurs comme un « diapason de choéphores », qui préparent « l'entrée d'une Mère, qui fut une prodigieuse Hécube, maudissant sa solitude, sanglotant sur les ruines de sa maison[40] ». Cette scène de protestation contre la mort est encore une fois opposée d'une part à la mesquinerie des funérailles aseptisées de l'Occident, et d'autre part à la tragédie factice et coupée de ses racines rituelles, jouée par la femme du protagoniste quand il prononce devant elle le mot « divorce[41] ».

C'est enfin et surtout un autre chant de deuil, celui d'un Sorcier sur le corps d'un homme mordu par un serpent, qui va inciter le narrateur à composer son thrène. La performance est décrite comme en deçà du chant et au-delà du langage et le narrateur pense assister là à la Naissance de la Musique :

> *Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero ya es algo más que palabra. [...]En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno – pues esto y no otra cosa es un* treno *–, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música*[42].
>
> C'est quelque chose qui se place bien au-delà du langage et qui cependant est encore très loin du chant. Quelque chose qui ignore la vocalise, mais est déjà plus que le mot. […] Dans la bouche du Sorcier, du rebouteur orphique, le Thrène – car c'est un thrène que j'entends – râle et s'affaisse convulsivement et me laisse ébloui sous le coup d'une révélation : je viens d'assister à la Naissance de la Musique.

Cette révélation fait prendre conscience au protagoniste que la scène rituelle de deuil est la matière qu'il lui faut pour accomplir son rêve de composition en se libérant de l'écrit, de la littérature, de la culture déracinée et mondaine, en retrouvant enfin le chant primordial. C'est pourquoi il remonte encore au-delà de la tragédie antique, jusqu'aux libations d'Ulysse pour invoquer les morts, mais dans la version espagnole, traduite et acclimatée – même si l'espagnol n'est pas la langue originelle de cette forêt –, une version épurée de toute épithète trop pesante, avec un « ton magique, élémentaire, à la fois précis et solennel[43] ». Il choisit donc un texte qui est à la fois fondateur de la tradition écrite en Occident, et le plus proche d'une tradition orale archaïque et d'un rituel qu'il trouve encore vivants dans les entrailles tropicales de l'Amérique latine. Il

---

[40] *Op. cit,.* p. 134 : *«diapasón de coéforas [...] la entrada de la Madre, que fue Hécuba portentosa, maldiciendo su soledad, sollozando sobre las ruinas de la casa »* – trad. p. 176.

[41] *Ibid.*, p. 250-251 : *« Entonces una gran trágica se alzó ante mí. […] Sospecho ahora que todas las inhibiciones dramáticas de Ruth, su atadura de años a un mismo papel, sus deseos, siempre aplazados, de lacerarse en escena, viviendo el dolor y la furia de Medea, hallaron de pronto, un alivio en aquel monólogo que ascendía al paroxismo... »* – trad. p. 332 : « Je vis alors une grande tragédienne se dresser devant moi. […] Je soupçonne à présent que toutes les inhibitions dramatiques de Ruth, son attachement forcé pendant des années à un même rôle, son désir, à la réalisation toujours ajournée, de se déchirer sur scène, en vivant la douleur et la furie de Médée, trouvèrent soudain un soulagement dans ce monologue qui atteignait le paroxysme... ».

[42] *Ibid.*, p. 187-188 – trad. p. 248.

[43] *Ibid.*, p. 221 : « *tono mágico, elemental, a la vez preciso y solemne*» – trad. p. 293. Pour les vers cités de l'*Odyssée*, voir Homère, *op. cit.*, chant XI, v. 26-37, p. 136-137.

s'agit d'ailleurs d'une idée chère à l'auteur, qui dira souvent que l'Amérique est le réservoir vivant des mythes depuis longtemps enfouis en Europe[44].

Cependant, le fantasme du thrène antique recomposé dans la forêt amazonienne est rendu impossible par la contradiction même qu'il porte en son principe de composition isolée de toute possibilité de représentation : il s'agit de fixer par écrit un chant sans écriture dans une forêt peu propice à la conservation du papier, et où il n'y a pas de quoi écrire si ce n'est le papier réservé à l'*Adelantado* qui dresse les Lois et les premières archives de Santa Mónica de los Venados. Or l'artiste occidental ne peut pas se libérer de l'écriture, et l'une des raisons qui vont le pousser à regagner la métropole réside précisément dans le besoin de papier et d'encre pour continuer sa composition.

Ainsi, *Los pasos perdidos* manifeste la volonté d'Alejo Carpentier de se libérer de la culture écrite et du poids de l'Europe pour retrouver une origine fantasmée et évidemment construite de l'Amérique latine, à travers l'élément indien en particulier et ses paysages antédiluviens. Selon Roberto González Echevarría, « *el movimiento general de cada texto es el de alejarse de la literatura y acercarse a la inmediatez*[45]. ». Mais ce qui est fascinant dans *Los pasos perdidos*, c'est que la représentation de cette immédiateté, toujours compromise en tant qu'elle est déjà représentation, passe par la référence à l'*Odyssée*.

Si l'on peut donc dire que la référence à l'Antiquité méditerranéenne sert en général à rendre lisible l'expérience caribéenne, son paysage, son métissage et ses origines conflictuelles, la référence à *l'Odyssée* sert en particulier à approcher l'authenticité et l'immédiateté du thrène primordial vécu dans un temps suspendu sur les rivages de l'Orénoque. Comme l'auteur l'avoue lui-même dans *El libro de la Gran Sabana*, où il consigne les impressions de voyage qui préludent à l'écriture de son roman, il est, comme son protagoniste, un « homme attaché à la lettre imprimée[46] », qui tend toujours à réduire ses révélations incommensurables à la mesure de ses référents culturels, à retomber dans la métaphore et la comparaison, dans le trope de la mise en relation. Pourtant, dans son grand délire d'architecte, en liant obstinément la mer Méditerranée et la mer des Caraïbes dans un même mouvement d'odyssées et d'anabases, de métissages et d'errances, il est sans doute parvenu à construire une vision prodigieuse de l'Amérique latine, en réveillant Homère.

Cécile CHAPON

Université de Paris-Sorbonne, CRLC EA 4510

[44] Voir par exemple la fin du fameux prologue au *Reino de este mundo*, Madrid, Alianza, coll. Libro de bolsillo, Biblioteca de autor, 2011 (2003; México, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1949), p. 14 : « *América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías* » – texte repris dans *Chroniques*, trad. René L. F. Durand, *op. cit.*, p. 348 : « l'Amérique est très loin d'avoir épuisé son capital de mythologies ».

[45] Roberto González Echevarría, *op. cit.*, p.30 : « le mouvement général de chacun de ses textes consiste à s'éloigner de la littérature et à se rapprocher de l'immédiateté. » Nous traduisons.

[46] Alejo Carpentier, *Letra y Solfa* I, *op. cit.*, p. 107 : «*hombre encadenado a la letra impresa* » – *Chroniques*, trad. René L. F. Durand, *op. cit.*, p. 297.