L'intertextualité dans *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées

Fabrice Parisot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/367>

DOI : 10.4000/narratologie.367

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Fabrice Parisot, « L'intertextualité dans *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/367> ; DOI : 10.4000/narratologie.367

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'intertextualité dans Concert Baroque d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées

Fabrice Parisot

- 1 Qui parcourt l'œuvre romanesque de l'écrivain cubain Alejo Carpentier aura sans nul doute été frappé par l'abondance (la surabondance même) de citations, d'allusions et de références explicites ou implicites à des romanciers, des poètes, des peintres, des musiciens, des dramaturges, des sculpteurs, des textes sacrés européens et américains. Le critique français Paul Verdevoye devait d'ailleurs souligner cet aspect dans l'un de ses articles sur la réalité merveilleuse dans l'œuvre du Cubain¹. Mais c'est certainement dans son bref roman *Concierto barroco*² publié en 1974, conjointement avec *El recurso del método*³, que le jeu intertextuel auquel se livre le romancier est le plus patent, et de ce fait, peut-être, le plus intéressant. En effet, considéré par son auteur comme « une Somme Théologique de (mon) art pour contenir tous les phénomènes du baroque simultanément⁴ », le roman recèle en son sein toute une série de références et de citations fort hétérogènes qui font intervenir la Bible, Louis Armstrong, Dante, Cervantes, Berlioz, Wagner, Shakespeare, Vivaldi et bien d'autres encore, sans oublier un nombre important d'allusions, plus ou moins facilement repérables selon le degré de culture de chacun, qui donnent l'impression d'un véritable patchwork littéraire.
- 2 Dans un premier temps, on serait tenté de justifier ce recours systématique à l'intertextualité par le fait que Carpentier a un jour affirmé, dans une lettre à l'un de ses amis, qu'il était incapable d'écrire une histoire et que ses romans étaient la combinaison de choses lues, vues, entendues, vécues :
« Soy absolutamente incapaz de inventar una historia. Todo lo que escribo es montaje de cosas vividas, observadas, recordadas y agrupadas luego en un cuerpo coherente »⁵.
- 3 Le texte carpentierien serait donc, de l'aveu même de son auteur, une sorte de collage ou de puzzle fait d'éléments hétéroclites et hétérogènes assemblés originalement afin de

donner naissance à un récit de fiction. Toutefois, cette interprétation – peu plausible – ne nous satisfait pas pleinement car, à bien y regarder, le recours à l'intertextualité, si présent dans toute son œuvre et si clairement affiché ici, semble ressortir d'une stratégie esthétique qui vise, entre autres fondements, à l'universalisation du récit. Aussi, laissant volontairement de côté les nombreuses références à la peinture⁶, à la musique⁷ et à l'opéra⁸ qui jalonnent le roman pour ne nous en tenir qu'aux références textuelles comme le réclame, semble-t-il, la définition même de l'intertextualité, nous tenterons, après avoir délimité, aussi précisément que possible, le champ que recouvre la notion de ce procédé narratif, de mettre en avant les enjeux d'une telle pratique.

- 4 Conceptualisée à l'origine dans les années 60 par Julia Kristeva dans *Semeiotike*⁹, l'intertextualité, vue comme dynamique textuelle, est – selon elle – essentiellement « une permutation de textes », c'est-à-dire que le texte est le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs. De fait, « le texte est toujours au croisement d'autres textes, tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».
- 5 Quelque dix années plus tard, Roland Barthes revenait dans l'*Encyclopedia Universalis* au chapitre « Théorie du texte » sur la définition de ce concept en expliquant que : « tout texte est un intertexte » et que « d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et de la culture environnante » pour terminer sur l'idée que : « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues¹⁰ ».
- 6 A partir de ces deux définitions préalables mais fondamentales qui instituent l'intertextualité comme un jeu permanent de renvoi de texte à texte, de nombreux critiques ont apporté, au fil du temps, leur pierre à l'édifice afin de le consolider ou de le rénover. Laurent Jenny, s'appuyant sur la définition de Kristeva, a par exemple défini l'intertextualité comme étant « le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leader-ship du sens¹¹ ». Jacques Derrida la présente avant tout comme « la dissémination des textes antérieurs » dans un nouveau texte¹² alors que Bernard Dupriez voit en elle « la présence en tout discours de tant de textes consommés¹³ ». Enfin, reprenant très tôt eux aussi les apports de Kristeva, Osvald Ducrot et Tzvetan Todorov proposent la définition suivante : « le discours, loin d'être une unité close, est travaillé par les autres textes. Tout texte est absorption et transformation d'une multitude de textes¹⁴ », tandis que pour Philippe Sollers : « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur¹⁵ ».
- 7 Toutes ces définitions font donc clairement apparaître que tout texte nouveau – ou second si l'on veut, ce que Genette appelle l'hypotexte – est un texte qui se situe généralement au croisement d'autres textes dont il absorbe et transforme un certain nombre de fragments avant de les agencer en unités nouvelles et de leur donner un sens nouveau. Tout texte se nourrit donc d'autres textes afin d'alimenter le récit, selon une chaîne logique qui irait de l'ingurgitation à la régurgitation en passant par la digestion.
- 8 Umberto Eco, autre sémioticien et critique perspicace, se place pour sa part dans l'optique de la perte d'innocence du lecteur par rapport aux textes qu'il consomme. En effet, pour lui, tout lecteur sait pertinemment que d'autres textes existent et nourrissent des textes nouveaux : « aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le

lecteur a d'autres textes¹⁶ », faisant ainsi confiance à la capacité herméneutique de tout individu face à un livre. Gérard Genette quant à lui semble introduire un aspect nouveau en insistant sur le fait que l'intertextualité ne peut être prise en compte que s'il y a présence effective d'un texte dans un autre, rejetant ainsi apparemment du champ de cette notion les allusions et les simples références¹⁷, pour ne privilégier que les citations.

- 9 Mais c'est sans doute Riffaterre qui a le plus contribué, ces dernières années, à élargir le champ de l'intertextualité en la présentant comme « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Ainsi, pour lui, les autres œuvres constituent l'intertexte de la première. Toutefois, précise-t-il, l'intertexte peut varier selon le lecteur ; les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde. Dans ce cas, on aura plutôt affaire à une intertextualité dite aléatoire. Cependant, à côté de l'intertextualité aléatoire, il y a l'intertextualité obligatoire. Il s'agit d'une intertextualité que « le lecteur ne peut pas ne pas percevoir puisque l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son double décodage selon la référence¹⁸ ». De plus, pour lui, l'intertexte n'est pas indifférencié : il comprend citations, allusions et références, explicites ou implicites.
- 10 A la lumière de toutes ces définitions qui semblent se compléter les unes les autres, on constate que la notion d'intertextualité peut poser problème puisque la critique s'est attachée à en déterminer aussi précisément que possible les champs d'application et les impacts sur le lecteur. Mais à l'évidence, une chose demeure certaine, c'est que l'intertextualité est la présence, plus ou moins facilement perceptible selon le degré de culture du lecteur, dans un texte nouveau, d'allusions, de références ou de citations extraites de textes anciens ou environnants qu'il absorbe, transforme et redistribue pour leur imprimer un sens nouveau.
- 11 Dès lors, si tout texte réfère implicitement ou explicitement à d'autres textes extraits et réimplantés sous forme de citations, de références ou d'allusions qui relient des textes premiers à des textes seconds, l'intertextualité rend manifeste le pouvoir du texte ainsi que sa façon d'obséder la mémoire. Aussi, si l'intertextualité possède la faculté d'obséder la mémoire, elle va apparaître comme un effet de lecture et donner par conséquent carte blanche au lecteur : non seulement il lui appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence¹⁹. Par conséquent, l'intertextualité n'est jamais anodine et certaines pratiques intertextuelles font souvent sens dans la mesure où elles s'inscrivent dans une véritable stratégie narrative et esthétique. D'ailleurs, une citation (ou une allusion, une référence) est presque toujours une sollicitation et citer c'est avant tout ressusciter. Aussi, on ne convoque pas n'importe qui, ni n'importe comment, ni n'importe où, d'autant plus que la citation ouvre souvent sur une remontée de citation en citation. Elle fait engrenage, mais elle peut faire masque également.
- 12 Dès lors, la citation, – pièce rapportée, accroc selon les uns²⁰, appropriation rusée, dépeçage respectueux selon les autres ou bien encore parole venue d'horizons textuels hétérogènes qui ouvre un jeu infini de renvoi de textes à texte²¹, greffe, constellation fuyante, tissage d'échos variables – représente bien – pour l'auteur et pour le lecteur – un enjeu capital, un lieu stratégique, puisque le fragment élu se convertit lui-même en texte. Or, on sait pertinemment avec Michel Boyer combien « l'objet le plus partiel, l'emprunt le plus parcellaire, le plus parcellisé fait aussitôt fonction aux yeux d'un lecteur d'objet

total, de texte retotalisé par la force même de la mémoire si bien qu'il renvoie en réalité à l'ensemble du texte ou du contexte d'où il a été retiré²² ». Aussi, l'auteur qui sait fort bien que le sens d'une citation peut être infini va-t-il avoir recours à l'intertextualité afin d'instaurer un pont, une jonction, une relation entre deux textes ou davantage et créer par là même un sens bien précis que le lecteur devra nécessairement percevoir afin d'interpréter le message du texte. Mais pour percevoir le mystère, le lecteur devra impérativement reconnaître les différentes pratiques intertextuelles instillées, distillées dans le texte puisque, on le sait, ce procédé narratif recouvre un certain nombre de pratiques. Nathalie Piégay-Gros a d'ailleurs parfaitement délimité les différents types d'intertextualité auxquels le lecteur risque d'être inévitablement confronté lors de sa lecture, puisqu'elle distingue entre plusieurs catégories d'intertextualité : les relations de co-présence comme la citation, la référence, le plagiat et l'allusion et les relations de dérivation comme la parodie et le travestissement burlesque²³.

- 13 Toutes ces manifestations plurielles de l'intertextualité vont se retrouver en grande partie dans *Concierto barroco* où Alejo Carpentier va jouer sur les possibilités qu'offrent de tels recours, afin de servir des intentions aussi bien esthétiques qu'idéologiques.

Concierto barroco

- 14 Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, le roman de l'écrivain cubain est riche d'intertextes, mais nous privilégierons exclusivement l'intertextualité textuelle et centrerons notre analyse au départ sur la citation, car elle est la manifestation par excellence de l'intertextualité.
- 15 Dans *Concierto barroco*, la citation est fréquemment repérable puisque l'auteur, par volonté didactique sans doute, cite d'ordinaire assez fidèlement ses sources, de sorte que le lecteur se trouve en face d'une intertextualité obligatoire, selon les termes de Riffaterre, c'est-à-dire en face d'une citation dont le déchiffrement est immédiat. On rencontre en effet des citations non codées, ni encodées opérant directement et servant le plus souvent d'exemple ou d'illustration aux situations présentes ou à venir dans la diégèse, comme la très lapidaire citation en italien attribuée à Dante dans le premier chapitre pour évoquer les charmes intimes de la dame qui vient prendre congé du personnage principal El Amo – riche créole mexicain – avant son départ pour la vieille Europe :

« ...la segrete cose cantada por el Dante²⁴ ».

- 16 Ou bien comme dans le deuxième chapitre où on est en présence d'une citation de Lucrèce instillée dans le récit au moment où El Amo débarque à Cuba lors d'une épidémie de fièvre jaune :

« Todo allí – como hubiese dicho Lucrecio – era trastorno y confusión y los afligidos enterraban a a sus compañeros como podían. *De rerum natura*, Libro VI precisaba el viajero²⁵ ».

- 17 Mais plus encore que ces citations ponctuelles que l'on rencontre en grand nombre au fil du récit et qui ajoutent à la musicalité du texte ou insistent sur l'érudition soit de l'auteur soit d'un personnage, le romancier cubain va, dans le deuxième chapitre toujours, faire revivre, presque intégralement, par l'intermédiaire de l'esclave noir Filomeno, dont El Amo fait la connaissance lors d'une escale forcée à La Havane, le célèbre poème *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa dans lequel le bisaïeul de Filomeno, Salvador Golomon, s'est particulièrement distingué.

- 18 La présence d'une telle citation qui joue à la fois sur la réécriture et sur l'oralité et qui s'étend sur plusieurs pages dès le deuxième chapitre, retranscrivant même des passages du poème, n'est évidemment pas anodine, loin s'en faut²⁶. En effet, lors de cette rencontre symbolique, Filomeno, afin de définir son identité aux yeux du créole, va faire revivre son passé en racontant sa propre version, quelque peu glosée il est vrai, de l'ode *Espejo de paciencia* écrite en juillet 1608 par le poète Silvestre de Balboa car il se dit apparenté au héros Salvador, petit-fils de Golomón.
- 19 Aussi, ce recours intertextuel à l'ode, qui fonctionne à l'intérieur du roman comme un récit intercalé digne de la meilleure des littératures du Siècle d'Or espagnol, n'apparaît pas seulement comme une simple anecdote basée sur ce qui constitue, selon l'histoire académique, la première manifestation littéraire de l'île. Au contraire, son insertion dépasse largement le caractère anecdotique, voire ludique, en répondant, correspondant en fait à une profonde réflexion de la part de l'auteur sur la culture cubaine, sur le syncrétisme racial et sur les possibilités qu'offre la musique de générer, par le mélange des genres et des instruments, une harmonie universelle. Carpentier s'est d'ailleurs exprimé à plusieurs reprises sur le poème de Balboa et sur sa portée aussi bien esthétique qu'idéologique, notamment quand il devait déclarer :

« Cette culture fait son entrée par la voie royale dans la littérature latino-américaine avec *Le miroir de patience*, poème épique en deux chants qui s'affirme comme une œuvre majeure. Chose singulière et d'un intérêt extraordinaire pour nous, loin de puiser son sujet dans les rhétoriques alors à la mode en Espagne et qu'il aurait été logique de voir adopter par un auteur espagnol, Silvestre de Balboa s'inspire d'un fait historique et contemporain : la séquestration en 1604, du vieil évêque de Bayamo par un pirate français, Gilbert Giraut. Les habitants de la ville qui l'aiment beaucoup, décident de le libérer en payant une rançon et le pirate rend l'évêque. Puis, pour récupérer la rançon, un combat singulier oppose le ravisseur, qui y trouva la mort, au noir Salvador Laurent, et tout se termine par des réjouissances. L'intérêt documentaire, historique et sociologique de ce poème est immense. On nous parle des vêtements que portaient les premiers habitants de Cuba, on y décrit les instruments de musique et les chansons entonnées en hommage à l'évêque, on nous parle d'un bal. Il s'agit donc d'un véritable tableau de mœurs, écrit en vers admirablement frappés et fort bien faits²⁷ ».

- 20 S'appuyant donc à la fois sur les événements effectivement survenus en 1604 à Cuba et sur l'ode *Espejo de paciencia donde se cuenta la prisión que el capitán Gilberto Girón hizo a la persona del Ilustrísimo Señor don Fray Juan de las Cabezas Altamirano, Obispo de la isla de Cuba en el puerto de Manzanillo* composée en huitains par Silvestre de Balboa y Quesada, originaire des Canaries, Filomeno reprend à son compte de manière relativement fidèle l'histoire / Histoire en la glosant et en la commentant afin de lui imprimer le caractère qui convient à la situation et mettre avant tout l'accent sur la bravoure de son ancêtre :

« Un día ...- según narra el mozo - echó anclas un bergantín al mando de Gilberto Girón, hereje francés..., capitán de una caterva de luteranos, aventureros de toda laya.... Supo el desalmado Girón que en las haciendas de Yara, a unas leguas de la costa, hallábase, visitando su diócesis, el buen Fray Juan de las Cabezas Altamirano, obispo de esta isla que antaño llamábase Fernandina... Se entera pues el hugonote que el Santo Pastor de la Fernandina pernoctaba en Yara, y sale en su busca, seguido de sus sayones con el perverso ánimo de apresarle y exigir fuerte rescate por su persona. Llega al pueblo de madrugada, halla dormidos a los moradores, se apodera del virtuoso prelado reclamando a cambio de su libertad, un tributo - cosa enorme para esa pobre gente - de doscientos ducados en dineros, cien arrobas de carne y tocino, y mil cueros de ganado... Reúnen los atribulados vecinos lo fijado por la exorbitante demanda y devuelto es el Obispo a su parroquia, donde es

recibido con grandes festejos y alegrías...Furioso al enterarse de lo ocurrido, un bizarro Gregorio Ramos resuelve que no habrá de salirse el francés con la suya, ni gozarse del botín tan fácilmente malhabido. Junta prestamente una partida de hombres de pelo en pecho y bragas bien colgadas y frente a ella se encamina a Manzanillo con el propósito de librar batalla al pirata Girón. Iban en la tropa gente de espada bien templada, partesanas, botafuegos y espingardas... También se tenían varios indios naboríes, listos a luchar de acuerdo con las astucias y costumbres de su nación. Pero venía sobre todo – ¡ sobre todo ! *uno, ese, Aquel* a quien el poeta Silvestre de Balboa habría de cantar en especial estrofa :

*« Andaba entre los nuestros diligente
un etíope digno de labranza l
lamado Salvador, negro valiente
de los que tiene Yara en su labranza
hijo de Golomón, viejo prudente
el cual, armado de machete y lanza,
cuando vido a Girón andar brioso,
arremete contra él como león furioso.*

Recio y prolongado resultó el combate. Desnudo iba quedando el negro, de tanto como lo rozaban las furiosas cuchilladas del luterano, bien defendido por su cota de factura normanda. Pero, luego de burlarlo, sofocarlo, fatigarlo, acosarlo, con mañas de las que se usan en los apartamentos de ganado bravío, el animoso Salvador :

« ...hízose afuera y le apuntó derecho metiéndole la lanza por el pecho.

...

*¡ Oh, Salvador criollo, negro honrado !
¡Vueke tu fama y nunca se consuma ;
que en alabanza de tan buen soldado
es bien que no se cansen lengua y pluma ».*

Cortada es luego la cabeza del pirata y enclavada en la punta de una lanza para que todos, en el camino, sepan de su fin miserable, antes de ser bajada al hierro de un puñal que hasta la empuñadura le entra por las tragaderas - con cuyo trofeo se llega, en arrebató de vencedores, a la ilustre ciudad de Bayamo. A gritos piden los vecinos que se conceda al negro Salvador, en premio a su valentía, la condición de hombre libre, que bien merecida se la tiene. Otorgan las autoridades la merced. Y, con el regreso del Santo Obispo cunde la fiesta en la población²⁸ ».

- 21 Filomeno s'en tient donc avant tout au texte de Balboa qu'il répète et qu'il cite de mémoire, en mettant davantage l'accent sur les vers où son bisaïeul Salvador est mentionné puisque dans l'ode nous trouvons les huitains suivants :

*« Andaba entre los nuestros diligente
Un etíope digno de alabanza,
Llamado Salvador, negro valiente,
De los que tiene Yara en su labranza ;
Hijo de Golomón, viejo prudente :
el cual, armado de machete y lanza,
Cuando vido a Gilberto andar brioso
Arremete contra él cual león furioso.
Don Gilberto que vido el etíope,
Se puso luego a punto de batalla :
y se encontraron ; mas quedó del golpe
Desnudo el negro y el francés con malla
Oh tú divina musa Caliope
Permite, y tu bella ninfa Aglaya
Que pueda dibujar la pluma mía
De este negro el valor y valentía.
Andaba don Gilberto ya cansado
Y ofendido de un negro con vergüenza :*

Que las más veces vemos que un pecado
 Al hombre trae al que nunca piensa :
 Y viéndole el buen negro desmayado,
 Sin que perdiese punto en su defensa,
 Hízose afuera y le apuntó derecho
 Metiéndole la lanza por el pecho.
 Mas no la hubo sacado cuando al punto
 El alma se salió por esta herida,
 Dejando el cuerpo pálido y difunto
 Pagando las maldades que hizo en vida.
 Luego uno de los nuestros que allí junto
 Estaba con la mano prevenida
 Le corta la cabeza, y con tal gloria
 A voces aclamaron la victoria.
 ¡ Oh, Salvador criollo, negro honrado !
 Vuele tu fama y nunca se consuma ;
 Que en alabanza de tan buen soldado
 Es bien que no se cansen lengua y pluma
 Y no porque le doy este dictado
 Ningún mordaz entienda ni presuma
 Que es afición que tengo en lo que escribo
 A un negro esclavo, y sin razón cautivo.
 Y tú, claro Bayamo peregrino
 Ostenta ese blasón que te engrandece ;
 Y a este etíope, de memoria dino,
 Dale la libertad pues la merece
 De las arenas de tu río divino
 El pálido metal que te enriquece
 Saca, y ahora antes que el vulgo hable,
 A Salvador el negro memorable. »

- 22 Par ailleurs, on aura observé en lisant le récit de Filomeno que tous les habitants de l'île : Espagnols, Indiens et Noirs se sont réunis contre un même ennemi commun, offrant ainsi un aspect important aux yeux de Carpentier car on assiste, au début du XVII^{ème} siècle, à un syncrétisme racial, où ensemble Blancs, Noirs et autochtones livrent bataille pour défendre une même cause. Lors d'une causerie donnée à Bruxelles, l'auteur avait insisté sur cet aspect fondamental :

« De plus ce poème contient un aspect très intéressant : on voit dans un moment difficile, les Indiens, les Noirs et les Espagnols unis dans la lutte contre un ennemi commun²⁹ ».

- 23 Mais c'est surtout dans *Confluencias* qu'il devait insister sur ce phénomène de symbiose entre les diverses races :

« ...resulta que nuestro suelo, y muy particularmente el suelo Caribe se hace teatro de la primera simbiosis, del primer encuentro registrado en la historia entre tres razas que, como tales, no se habían encontrado nunca : la blanca de Europa, la india de América, que era una novedad total y la africana que si bien era conocida por Europa, era desconocida totalmente del lado acá del Atlántico. Por lo tanto una simbiosis monumental de tres razas de una importancia extraordinaria por su riqueza y su posibilidad de aportaciones culturales y que habría de crear una civilización enteramente original³⁰ ».

- 24 On comprend dès lors que cette première réunion entre gens de couleurs différentes est fondamentale puisqu'elle permet de définir ce qui, aux yeux de l'auteur, constitue la véritable identité cubaine, à savoir un mélange de races et de cultures fort hétéroclites.

- 25 Dans la dernière partie du récit enfin, Filomeno décrit la fête mémorable qui fut donnée en l'honneur de la libération de l'évêque et de la mort du pirate français :
- « Pero ahora, atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y con golpes dados en cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, trata Filomeo de revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable, que acaso duró dos días con sus noches, y cuyos instrumentos enumeró el poeta Balboa en filarmónico recuento : flautas, zampoñas y rabeles ciento..., clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas *tipinaguas*, de las que hacen los indios con calabazos³¹ ».
- 26 On remarquera tout d'abord qu'au niveau des instruments l'ode combine la tradition européenne à la tradition autochtone et africaine puisque sont mentionnés pêle-mêle des : « flautas, rabeles, zampoñas, clarincillos adufes panderos y atabales (españoles), tipinaguas (india), maracas y tamboriles (negros) ». Aussi ce concert va-t-il apparaître à Filomeno comme universel puisque s'y trouvèrent réunis à la fois des musiciens et des instruments originaires d'Europe, d'Afrique et des Amériques :
- « ...porque en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros³² ».
- 27 Ainsi, l'île est-elle le théâtre d'un nouveau syncrétisme, musical cette fois et devient-elle le creuset où se fondent et se confondent diverses cultures qui vont donner naissance à ce que Carpentier considère comme l'identité cubaine par excellence :
- « Así los instrumentos de Europa, de Africa y de América se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo³³ ».
- 28 L'inclusion, dès le deuxième chapitre du roman, de l'ode de Silvestre de Balboa ressuscitée par le Noir libre cubain Filomeno ne constitue donc pas une simple référence culturelle et intertextuelle de plus à l'intérieur du récit. Elle se veut au contraire élément stratégique de la diégèse puisqu'elle répond en grande partie aux principes esthétiques et idéologiques d'Alejo Carpentier. En effet, elle permet de définir aux yeux de El Amo – et du lecteur aussi – les fondements sur lesquels reposent l'identité et la culture cubaines. Par ailleurs, l'intertexte permet de mettre en lumière le syncrétisme racial qui s'est opéré sur l'île en rappelant que l'événement du rapt de l'évêque Fray Juan de las Cabezas Altamirano a suscité l'union des Blancs, des Noirs et des autochtones contre un ennemi commun extérieur, ce qui sous-tend bien évidemment l'idée de patriotisme et d'identité nationale de la part de tous les habitants de l'île. Enfin, à travers ce poème, Cuba apparaît comme un creuset où se fondent toutes les cultures pour donner naissance à une sorte d'harmonie universelle et où la musique en particulier, en tant que forme culturelle et mentale, permet la réunion et le mélange d'ethnies différentes. Aussi, le recours intertextuel à l'ode *Espejo de paciencia* s'avère fondamental puisqu'il met l'accent sur la capacité d'intégration culturelle de l'île et sur l'originalité de l'identité de ses habitants, et par-delà Cuba, sur la capacité d'intégration culturelle de l'Amérique latine et sur l'originalité de l'identité du peuple latino-américain.
- 29 De plus, l'ode de Balboa fait apparaître elle aussi des recours intertextuels intéressants puisque tous les instruments européens qui sont présents dans les huitains sont les mêmes, comme le rappelle l'auteur dans *Confluencias*, que ceux qui sont décrits dans les strophes 1228 à 1234 du *Libro de buen Amor* de l'Archiprêtre de Hita :

« En 1608, el poeta Silvestre de Balboa, al narrarnos en su poema *Espejo de paciencia* una fiesta dada en la muy cubana villa de Bayamo... nos habla del concierto armado por los vecinos de la naciente urbe con instrumentos tales como : zampoñas, rabeles, albogues, adufes ministriles. Es interesante señalar que algunos de los instrumentos mencionados son los mismos que aparecen en *El libro de buen amor*³⁴ ».

30 On a donc ici une sorte de jeu de poupée russe ou de mise en abyme intertextuelle puisque Carpentier intègre à son roman *Concierto Barroco* l'ode *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa qui cite implicitement le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.

31 Enfin, cette importance fondamentale de la musique dans le roman, mai aussi dans la pensée d'Alejo Carpentier, se retrouve dans le dernier type de citations obligatoires – toujours selon Riffaterre – qui apparaissent dans l'œuvre : celles constituées par les deux antégraphes³⁵ qui ouvrent et clôturent le récit. En effet, toutes deux extraites de la Bible, plus précisément du Psautier et de l'Épître aux Corinthiens, elles placent le texte sous le signe de la musique, faisant référence d'une part à la notion de concert :

...abrid el concierto...

32 et d'autre part à un instrument hautement symbolique, la trompette :

« Y sonará la trompeta... ».

33 Situées en bord d'œuvre, ces deux citations vont s'avérer capitales pour le lecteur et fonctionner comme un impératif de lecture – ce que le lecteur découvrira a posteriori – puisqu'elles invitent à lire le roman comme s'il s'agissait d'un concert et à repérer, notamment dans le dernier chapitre, les occurrences et la portée de la trompette. Or tout lecteur de *Concierto barroco* sait que le récit propose trois concerts, nécessairement baroques comme l'envisage le titre même de l'œuvre et que la trompette est l'instrument privilégié du dernier chapitre puisqu'elle renvoie à un oratorio de Haendel intitulé *Le Messie* et au concert donné par Louis Armstrong à Venise auquel le Noir Filomeno se propose d'assister³⁶.

34 Le premier concert est celui évoqué par Filomeno quand il remémore l'ode de Silvestre de Balboa. Intertextuel, comme nous avons vu, il travaille le texte afin de souligner les caractéristiques fondamentales de l'identité cubaine et de mettre l'accent sur la capacité de la musique à créer une symbiose, un syncrétisme de races et de rythmes. Le deuxième concert, tout aussi important que le premier, apparaît au centre du roman, dans le cinquième chapitre, lors d'une soirée passée dans l'Ospedale della Pieta où Filomeno, El Amo, Vivaldi, Scarlatti et Haendel vont improviser un étonnant concert, un « concerto grosso » durant lequel Filomeno va interrompre les premiers accords de la musique européenne pour lui substituer et lui imposer ses propres rythmes tirés d'une batterie...de cuisine :

« Pero, entretanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una bateria de calderos de cobre de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de masar, tizones, palos de plumeros con tales ocurrencias de sínkopas, de acentos encontrados que, por espacio de 32 compases, lo dejaron solo para que improvisara³⁷. »

35 Filomeno introduit donc dans le concert européen le recours musical d'instruments hétéroclites et parvient à imposer ses sons, ses percussions, transformant par là même le « concerto grosso » en véritable « concert baroque » si l'on en croit la définition que Carpentier donnait à cet adjectif :

« (...) estilo de las cosas sin estilo obtenido por la amalgama o por un nuevo montaje de elementos, de fealdad embellecida por unos acercamientos fortuitos³⁸. »

- 36 Le troisième concert enfin est le récital de jazz donné à Venise en 1956 par le trompettiste Louis Armstrong qui apparaît comme une magistrale synthèse des deux concerts précédents et de tous les éléments sonores ou presque du texte : le son de l'argent, celui du cuivre, les tipinaguas du poète Balboa, les tambours cubains... :

« Y concertábanse ya en nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario : saxófonos, clarinetes, contrabajos, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿ no serían acaso aquellas tipinaguas mentadas alguna vez por el poeta Balboa ?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillos de platería³⁹. »

- 37 Par ailleurs, il est à observer que les chants, les chansons du récital – des negro-spirituals – sont, pour la plupart, extraits de la Bible, ce qui nous renvoie à l'antégraphie initiale, mais aussi à l'antégraphie finale comme si, en fait, le concert le plus pertinent était précisément celui-ci :

« Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con *Ezekiel and the Wheel* antes de desembocar en un *Hallelujah*⁴⁰. »

- 38 On peut dès lors supposer que la citation proposée aux avant-postes par Carpentier avait pour dessein d'attirer davantage l'attention du lecteur sur ce dernier concert, à travers la résonance des références bibliques qui s'instaure entre le pré-texte et le discours narratif, comme si ce récital était en fait davantage porteur de sons, de sens et de sensations que ceux rencontrés jusqu'ici.

- 39 La trompette semble annoncer pour sa part la présence dans le huitième chapitre du célèbre jazzman Louis Armstrong, et par là-même faire référence au récital donné dans la Cité des Doges. Toutefois, la présence en bord d'œuvre de cet instrument joue à d'autres niveaux et invite le lecteur à suivre la résonance du cuivre tout au long du texte. Ainsi, les premiers sons de la trompette se font-ils entendre au septième chapitre lors du déjeuner pris par les cinq personnages dans le cimetière San Michele de Venise, le lendemain de la soirée mémorable passée dans l'Ospedale della Pietà. Ils sont l'œuvre de Filomeno qui, fier du cadeau que lui a fait la Cattarina del Cornetto, profite de l'occasion et de l'endroit pour tester l'instrument et le faire vibrer, comme le fera plus avant Louis Armstrong :

« Y de pronto sacó del bulto del gabán...el misterioso objeto... : era una reluciente trompeta que al punto se llevó a los labios y después de probarle la embocadura, la hizo prorrumpir en estridencias, trinos, glisados, agudas quejas⁴¹. »

- 40 Mais c'est surtout dans le dernier chapitre que la trompette va révéler sa pertinence. En effet, alors que maître et valet font leurs emplettes dans des boutiques vénitiennes, Filomeno, de façon très symbolique, va découvrir un oratorio de Haendel dont le titre est *Le Messie* et dont les paroles d'une aria destinée à être jouée à la trompette sont : « The trumpet shall sound / and the dead shall be raised / incorruptible, incorruptible / and we shall be changed / and we shall be changed / the trumpet shall sound / the trumpet shall sound. » Cet oratorio s'appuie en fait sur l'Épître aux Corinthiens, chapitre 15, verset 52 et 53 et le premier, le sixième et septième vers sont la reprise, dans la langue de Shakespeare, de l'énoncé de l'antégraphie, ce qui opère un jeu de renvoi entre le pré-texte intertextuel et le texte. De fait, tout l'intertexte paratextuel va fonctionner comme une métaphore, puisque son sens sera filé par le texte à venir. De plus, il fournit au lecteur, qui n'a ici aucune difficulté de repérage ni de compréhension, un certain nombre d'indices qui l'invitent à lire le récit de préférence sous l'angle de la musique et propose donc une véritable grille de lecture.

- 41 Mais cette présence marquée de la Bible et ses implications ne se situe pas exclusivement hors du texte, en bord d'œuvre ; elle est aussi instillée dans le texte, soit qu'il s'agisse d'une référence à un des personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament :

« Esa noche, dentro de media hora sería el Concierto – el tan esperado concierto de quien hacía vibar la trompeta como el Dios de Zacarías, el Señor de Isaías o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras⁴². »

- 42 soit qu'il s'agisse du récit d'un épisode biblique :

« El profeta Daniel, ése, que tanto había aprendido en Caldea, habló de una orquesta de cobres, salterio, citara.⁴³. »

- 43 soit encore que musique et texte sacré se confondent, comme dans le cas des negro-spirituals entonnés par Louis Armstrong :

« Y embocando la trompeta, atacó, como él sólo sabía hacerlo, la melodía de Go Down Mo, antes de pasar a la de Jonah and the Whale⁴⁴. »

- 44 Ces références constantes à la Bible aussi bien en hors-texte que dans le texte s'expliquent par le fait que les Saintes Ecritures représentent pour Carpentier un modèle d'écriture baroque, mais aussi parce qu'il s'agit d'un intertexte que l'on peut qualifier d'universel, et, de ce fait, facilement identifiable et déchiffrable.

- 45 Les citations explicites présentes dans le roman sont donc fondamentales, ouvrant des pistes et des perspectives de lecture capitales. Mais à côté de ce type de manifestations intertextuelles facilement repérables, il en est d'autres dont la perception est plus ou moins aléatoire car assujettie au degré de culture de chacun des lecteurs. Or si Carpentier est un auteur réputé didactique, son *Concierto barroco* est émaillé de toute une série de références et plus particulièrement d'allusions dont l'identification peut rester incertaine, voire énigmatique, pour un certain nombre de lecteurs.

- 46 Certes, les références directes, peu nombreuses au niveau textuel mais davantage au niveau musical ou pictural, sont évidemment facilement repérables puisque Carpentier renvoie généralement à la source, mais risquent parfois – par manque de culture du lecteur – de ne pas être déchiffrées selon l'intention voulue par le romancier. Ainsi, la référence à Caton dans le premier chapitre du roman :

« Cuentan del viejo Catón que con vino solía robustecer su virtud⁴⁵. »

- 47 ne se déchiffre-t-elle totalement que si l'on est pétri de culture latine. Aussi, le lecteur risque-t-il dans ce cas de passer à côté de la fine ironie que véhicule cette référence, puisque Caton dit l'Ancien ou le Censeur était réputé fort sévère en matière de mœurs et de luxe. Or, dans le texte, cette référence – elle même citation d'Horace – apparaît alors que El Amo reçoit de pleines caisses de vins venues de l'Europe.

- 48 Par ailleurs, la chanson que chante Filomeno dans l'Ospedale della Pieta, reprise en chœur par Vivaldi, Haendel, Scarlatti et El Amo, :

Mamita, mamita
ven, ven, ven
que me come la culebra
ven, ven, ven,
Mirale lo sojo
que parecen candela
mirale lo diente
que parecen filé
Mamita, mi negra
ven, ven, ven,
Son juego é mi tierra

ven, ven, ven
 La culebra se mató
 Ca-la-ba-son
 Son, són
 Calabasón
 Son, són⁴⁶

- 49 référence implicite au très célèbre poème de Nicolas Guillén, *Sensemaya*, ne peut-elle là encore prendre tout son sens que si l'on connaît la poésie du poète mulâtre, sa conception du métissage et du rythme et si l'on est au fait des croyances africaines. Enfin, on trouve dans le dernier chapitre du roman une référence à Aristote qui ne peut à nouveau être perçue que si l'on connaît la théorie du philosophe sur la catharsis développée dans *Poétique* :

« También sirve (el teatro) – y esto lo escribió un filósofo antiguo – para purgarnos de desasosiegos ocultos en lo más hondo y recóndito de nuestro ser⁴⁷. »

- 50 Les allusions enfin, multiples, hétérogènes, très présentes dans le récit, et plus ou moins facilement identifiables selon les indices laissés par l'auteur ou le bagage culturel du lecteur, renvoient, la plupart du temps, à des œuvres et à des genres littéraires connus. Ainsi, les allusions au théâtre, et notamment au théâtre de Shakespeare, apparaissent-elles fréquemment, puisque le texte renvoie à *Hamlet* et à *Othello*, une fois pour justifier la décision de El Amo de prendre à son service le Noir Filomeno :

« Y piensa que en estos días, cuando 'es de moda de ricos señores tener pajes negros – pareec que ya se evn esos moros en las capitales de Francia, de Italia, de Bohemia, y hasta en la lejana Dinamarca donde las reinas, como es sabido, hacen asesinar a sus esposos mediante venenos que, cual música de infernal poder, habrá de entrarles por las orejas – no le vendría mal llevarse al cuadrerizo⁴⁸. »

- 51 une autre fois lors d'une discussion entre Filomeno, El Amo, Vivaldi, Scarlatti et Haendel portant sur les thèmes traités dans les pièces de théâtre en Europe au XVII^{ème} siècle :

« Me contaron que en Inglaterra tiene gran éxito el drama de un moro, general de notables méritos, enamorado de la hija de un senador veneciano⁴⁹. »

- 52 Mais, les allusions au théâtre s'avèrent pertinentes et prennent tout leur sens quand on sait que tout le septième chapitre est consacré à l'opéra *Montezuma* de Vivaldi et que la représentation de ce drame entraînera une discussion assez vive entre El Amo et Vivaldi d'abord sur l'effet de réel au théâtre :

« No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión teatral⁵⁰. »

- 53 puis entre Filomeno et El Amo :

« – ¿ Y qué se busca con la ilusión escénica, si no sacarnos de donde estamos para llevarnos adonde no podríamos llegar por propia voluntad ? preguntó Filomeno. Gracias al teatro podemos remontarnos en el tiempo y vivir, cosa imposible para nuestra carne presente, en épocas por siempre idas⁵¹. »

- 54 En outre, le récit fait allusion à deux autres genres très caractéristiques du XVII^{ème} siècle espagnol : le picaresque et le roman pastoral. En effet, lors de leur séjour à Madrid, El Amo et Filomeno décident de s'attarder dans quelque maison de passes à la mode où les noms des prostituées – en un renversement et une dégradation ironiques – portent toutes des noms de personnages des romans pastoraux, tel la *Diana* de Montemayor par exemple :

« ..., llamadas por sus nombres, aparecieron la Filis, la Cloris, la Lucinda, vestidas de pastoras, seguidas por la Isidra y la Catalana⁵². »

- 55 Quant à la tenancière de ce noble établissement, elle introduit le lecteur dans le monde picaresque puisque la description que le narrateur en fait renvoie à de savoureux personnages tout droit issus du *Guzmán de Alfarache* ou de *Vida y hechos de Estebanillo González* :

« Una noche fueron de putas a una casa donde los recibió una ama obesa, ñata, bizca, leporina, picada de viruelas, con el cuello envuelto en bocios, cuyo ancho trasero, movido a palmo y medio del suelo, era algo así como el de una enana gigante⁵³. »

- 56 Cette présence du picaresque sera d'ailleurs redoublée dans le septième chapitre lorsque El Amo et Filomeno, assistant à l'opéra de Vivaldi, décrivent l'un des acteurs du drame en le comparant à un certain Licenciado Cabra, célèbre pour sa maigreur et la pension qu'il dirige, immortalisé par *Vida de don Pablos de Segovia* ; *el Buscón* de Francisco de Quevedo :

« Tiene mucho de Licenciado Cabra – dice el indiano, recordando el célebre dómine de la novela que ha corrido por toda América⁵⁴. »

- 57 Outre le fait que ce roman est effectivement un des romans picaresques les plus diffusés et les plus lus en Amérique latine avec *Lazarillo de Tormes*, donc facilement identifiable pour un lecteur espagnol ou latino-américain et que le thème du voyage initiatique, la composition enchâssée des épisodes et le service rendu au maître par le valet soient aussi présents en un étroit et subtil parallélisme, le picaresque, aux yeux de Carpentier, est un genre original, typiquement espagnol, qui a véritablement et définitivement donné naissance au roman :

« Con la picaresca española nace realmente la novela como hoy la entendemos... Novela que es invención totalmente española, sin antecedentes extranjeros⁵⁵ ... »

- 58 De plus, le picaresque est un genre où les personnages sont avant tout des archétypes, ce qui est aussi le cas dans *Concierto barroco* puisque El Amo est l'archétype de la riche bourgeoisie mexicaine et Filomeno, celui du Noir prêt à fomenter toutes les révolutions pour voir sa condition s'améliorer :

« Novela de arquetipos más que de individuos verdaderos, donde el autor observa, frente a sus personajes, una suerte de distanciamiento brechtiano⁵⁶ »

- 59 Si la présence allusive du picaresque rend compte au départ de l'humour ou de la fine ironie, dans un second temps, les implications de son insertion dans le récit sont plus profondes puisqu'elles s'inscrivent dans une optique esthétique qui renvoie – pour Carpentier – à la notion d'archétype.

- 60 Restant toujours dans l'époque du XVII^{ème} siècle, et en Espagne encore, le texte fait aussi allusion au célèbre roman de Cervantes *Histoire de l'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, puisque lors du voyage des deux personnages vers Barcelone, el Amo décide de raconter l'histoire d'Alonso Quijano el Bueno à son valet :

« ...trató el mexicano de entretener a su criado con el cuento de un hidalgo loco que había andado por esas regiones, y que, en una ocasión, había creído que unos molinos eran gigantes⁵⁷. »

- 61 Cette allusion, facilement repérable tant cet épisode du Quichotte est universellement connu, n'est pas elle non plus anodine. Si dans un premier temps, elle ressuscite ce qui a été considéré par la critique comme le premier roman des temps modernes et s'inscrit dans la même logique pour Carpentier que le roman picaresque, elle rappelle aussi les origines espagnoles du Mexicain parti vers la Vieille Europe à la recherche de son identité et invite implicitement, dans un second temps, à considérer le couple El Amo/Filomeno comme un avatar du couple Sancho Panza/Don Quichotte.

- 62 Mais Alejo Carpentier ne se contente pas de faire allusion au roman du manchot de Lépante, puisque, en deux occasions, il va jusqu'à le plagier, c'est-à-dire le citer sans démarquer la citation.
- 63 En effet, Carpentier va reprendre à son compte, littéralement, des passages du roman de Cervantes sans en préciser, à aucun moment, la provenance, ce que Gérard Genette considère dans *Palimpsestes*⁵⁸ comme une forme de parodie.
- 64 Ainsi, lors de la récitation du poème épique de Silvestre de Balboa par Filomeno, El Amo va reproduire intégralement les paroles que Don Quichotte adresse à Maese Pedro dans l'épisode du Retable des Merveilles (*Don Quichotte*, II, XXVI) pour encourager le Noir à ne pas user de digressions superflues dans son récit :
- « Prosigue tu historia en línea recta, muchacho – interrumpe el viajero, y no te metas en curvas ni transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas⁵⁹. »
- 65 Enfin, lors de leur voyage à travers l'Espagne, la vision de Barcelone qui s'impose à El Amo et à Filomeno est en tous points la même que celle que le narrateur du *Quichotte* propose (II, LXI) quand Don Quichotte et Sancho Panza arrivent dans la grande ville de Catalogne :
- « Y así, luego de seguir caminos de donde siempre se veía el mar, llegaron a Barcelona... Vieron las naves que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrían llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento, y besaban y barrían el agua. El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, parece que todo iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes⁶⁰. »
- 66 A l'évidence, le *Quichotte* apparaît aux yeux du romancier cubain comme une œuvre majeure, puisqu'il n'hésite pas à déplacer des passages du roman de Cervantes dans son propre roman et les faire fonctionner dans un contexte nouveau, jouant de la sorte sur la mise en abyme de la parodie. Si le texte premier est au départ parodie des romans de chevalerie, le fait d'en intégrer des fragments dans un espace textuel nouveau constitue une autre forme de parodie. Enfin, l'œuvre du génial Espagnol apparaît pour Carpentier comme le roman total par excellence, puisque s'y trouvent réunis l'encyclopédisme, le sens de l'histoire, la satire sociale, la caricature :
- « Todo está ya en Cervantes... : el enciclopedia, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura⁶¹ ... »
- 67 autant d'éléments qui apparaissent dans *Concert baroque*. En outre, le *Quichotte* se présente, toujours selon le romancier cubain, comme une série de grandes variations, au sens musical du terme, à partir d'un thème initial, et l'on sait l'importance que revêt l'utilisation de la musique dans les récits de Carpentier :
- « ...el Quijote se nos presenta como una serie de geniales variaciones a base de un tema inicial, en trabajo parecido al de las variaciones musicales inventadas por el maestro Antonio de Cabezón⁶². »
- 68 A la lumière de ce qui précède, il est évident que *Concert baroque* est une œuvre éminemment intertextuelle, puisque Carpentier cite, fait référence, procède par allusion, plagie et parodie à l'envi les œuvres les plus importantes de la culture universelle, aussi bien espagnoles et américaines qu'européennes.
- 69 Dans le récit confluent donc toute une série de fragments de textes, de références et d'allusions qui se fondent sur la bi-partition envisagée par Riffaterre (obligatoire/aléatoire). Si dans un premier temps, ces noyaux épars rendent évidemment compte de l'immense érudition de Carpentier – ou de ses personnages – et laissent entrevoir le plus souvent une certaine volonté didactique, dans un second temps, ils jouent sur la lisibilité

et l'interprétation du texte puisqu'ils semblent orienter le lecteur vers les éléments clefs du message véhiculé par la narration, comme dans le cas de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa ou dans le cas des deux antégraphes.

- 70 Enfin, en ayant ainsi recours à une intertextualité très hétérogène, en composant une mosaïque d'esthétiques variées qui participe à la fois de la polyphonie et du pluriel du texte, en mêlant les genres, les époques, Carpentier recrée une synthèse de cultures, et, au niveau de l'écriture, un véritable concert baroque, faisant ainsi de *Concert baroque* un véritable palimpseste dans lequel on assiste à un métissage des cultures, à un syncrétisme textuel, à une symbiose entre la littérature européenne et la littérature américaine et dans lequel le texte nouveau actualise le passé textuel de la culture universelle.

NOTES

1. Paul Verdevoye, « Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse », in *Sud, Alejo Carpentier et son œuvre*, éd. de Benito Pelegrin, Marseille, 1982, pp. 151-158.
2. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, México, Siglo XXI, 1974.
3. Alejo Carpentier, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1974.
4. Salvador Bueno, « Entrevista con Carpentier », in *75 años en Alejo Carpentier*, La Habana, Letras cubanas, 1979, p. 15. « La considero como una Suma Teológica de mi arte por contener todos los mecanismos del barroco simultáneamente ».
5. Alejo Carpentier, Lettre à Arnaldo Orfila Reynal « Je suis absolument incapable d'inventer une histoire. Tout ce que j'écris est un montage de choses vues, observées, enfouies dans ma mémoire, regroupées par la suite dans un corps cohérent ». (Nous traduisons).
6. Nous consacrerons dans le prochain numéro de *Narratologie* un article à la peinture dans l'œuvre d'Alejo Carpentier.
7. Ce thème a déjà été traité abondamment par ailleurs et ne cadre pas directement avec la notion même d'intertextualité.
8. Duarte Mimoso Ruiz a consacré en 1980 un article très intéressant aux problèmes de réécriture dans *Concierto barroco*. Nous renvoyons à cet article : « Vision de la musique au XVIIIème siècle », in *Etudes sur le XVIIIème siècle*, Université de Strasbourg, 1980, pp. 115-135.
9. Julia Kristeva, *Semiotike*, Paris, Seuil, 1964.
10. Roland Barthes, « Théorie du texte », in *Encyclopedia universalis*, 1973.
11. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, 1976.
12. Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1979.
13. Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires d'expression*, Paris, 10/18, 1984.
14. Osvald Ducrot & Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
15. Philippe Sollers, in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
16. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Le Livre de poche, 1987.
17. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982,

18. Michel Riffaterre, « La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n° 215, oct 1980, pp. 4-18.
19. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
20. J. -P. Guillerne, in Introduction au n° spécial sur *La citation*, Revue des Sciences humaines, n° 196, 1984.
21. Alain Michel Boyer, Les ciseaux savent lire, in *La citation*, Revue des Sciences humaines, n° 196, *op. cit.*.
22. *Ibid.*
23. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, *op. cit.*.
24. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, *op. cit.*, p. 13. « La segrete cose chantée par Dante ».
25. *Ibid.*, p. 17. « Tout ici – comme aurait dit Lucrèce – était désordre et confusion et les malheureux enterraient leurs compagnons comme ils pouvaient. *De Natura Rerum*, livre VI, précisait l'érudit voyageur ». Traduction de René L.-F. Durand, *Concert baroque*, Paris, Gallimard, Folio, 1976.
26. Voir notre article « A propos de *El espejo de paciencia* dans *Concierto barroco* d'Alejo Carpentier », in *Hommage des Hispanistes français à Henri Bonneville*, Paris, SHF, 1996, pp. 395-405.
27. Alejo Carpentier, « La culture cubaine », in *Fiction et réalité : la littérature latino-américaine*, Bruxelles, Centre d'études de l'Amérique latine, Université libre de Bruxelles, 1977, p. 56.
28. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, *op. cit.*, p. 22-23. Un jour – rapporte le jeune homme – jeta l'ancre un brigantin aux ordres de Gilberto Giron capitaine d'un ramassis de luthériens, aventuriers de tout acabit. Le cruel Giron apprit que dans les haciendas de Yara, à quelques lieues de la côte, se trouvait, en visite dans son diocèse, le bon Père Juan de las Cabezas Altamirano, évêque de l'île appelée autrefois Fernandine...Donc le huguenot apprend que le saint pasteur de la Fernandine passait la nuit à Yara. Il part à sa recherche, suivi de ses hommes de main, dans l'intention perfide de s'en saisir et de demander une forte rançon pour sa personne. Il atteint l'agglomération au petit matin, trouve ses habitants endormis, s'empare du vertueux prélat, réclamant en échange de sa liberté un tribut, énorme pour ses pauvres gens, de deux cents ducats en argent, cent arrobes de viande et de lard et mille peaux de bovins...Les malheureux habitants réunissent cette rançon exorbitante et l'évêque est rendu à ses fidèles qui le reçoivent avec de grandes réjouissances et une vive allégresse. Furieux en apprenant ce qui s'était passé, un fringant capitaine du nom de Gregorio Ramos prend la résolution de ne point laisser le dernier mot au Français, ni de lui permettre de jouir d'un butin si facile. Il réunit promptement une troupe mâle et décidée de braves à trois poils et, se mettant à leur tête, se dirige vers Manzanillo dans l'intention de livrer combat au pirate Giron. Il y avait dans la bande des hommes pourvus d'épées à la lame bien trempée, de pertuisanes, de boutefeux et d'espingoles. On voyait aussi plusieurs Indiens naboris prêts à se battre en usant des ruses et coutumes de leur tribu. Mais il y avait surtout, surtout, un homme, l'unique, l'Elu que le poète Sylvestre de Balboa devait singulièrement chanter en ces vers :
*Parmi les nôtre allait empressé
un nègre digne de louange
appelé Salvador, nègre plein de bravoure
de ceux que l'on emploie aux plantations de Yara
fils de Golomon, sage vieillard
lequel armé d'un machete et d'une lance
voyant Giron se battre avec fougue
fonça sur lui tel un lion furieux.*

La lutte fut longue et rude. Le nègre allait bientôt se retrouver tout nu tant le serraient de près les furieux coups de taille du luthérien bien défendu par sa cotte de mailles de facture normande. Mais après avoir déjoué ses coups, l'avoir pressé, fatigué, harcelé, en ayant recours aux ruses utilisées lors des ferrades du bétail sauvage le courageux Salvador :

*fit un écart et le visa tout droit
lui enfonçant la lance dans le cœur
Oh Salvador le créole, Noir glorieux !
Que ta renommée vole et jamais ne s'éteigne ;
car pour louer soldat si valeureux
qu'infatigables soient ma langue et ma plume !*

La tête du pirate est tranchée illico, et clouée à la pointe d'une lance afin que tous sachent, chemin faisant, sa fin misérable, avant d'être descendue sur la lame d'un poignard qui pénètre dans la gorge jusqu'à la garde. La troupe tumultueuse des vainqueurs arrive avec ce trophée à l'illustre cité de Bayamo. Les habitants demandent à grands cris que l'on accorde au nègre Salvador, pour prix de sa bravoure, la qualité d'affranchi qu'il a si bien méritée. Les autorités octroient cette grâce. Et avec le retour du saint évêque, la ville tout entière est en liesse. (Traduction de René L. -F. Durand)

29. Alejo Carpentier, « La culture cubaine », in *Fiction et réalité : la littérature latino-américaine*, op. cit., p. 56.

30. Alejo Carpentier, *Confluencias*, Madrid, Siglo XXI, 1983, p. 181-182. « Il résulte que notre terre et plus particulièrement la terre caribéenne devient alors le théâtre de la première symbiose, de la première rencontre enregistrée par l'histoire entre trois races qui ne s'étaient jamais rencontrées auparavant : la race blanche d'Europe, la race indienne d'Amérique qui était une nouveauté totale et la race africaine qui, si elle était connue des Européens ne l'était pas totalement en revanche de ce côté-ci de l'Atlantique. Donc une symbiose monumentale entre trois races d'une importance extraordinaire par sa richesse et sa possibilité d'apports culturels qui devait donner naissance à une civilisation extrêmement originale ». (Nous traduisons)

31. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, op. cit., p. 25. « Cependant voici que Filomeno essaye de faire revivre les musiques endiablées entendues pendant la fête, dans un méli-mélo d'imitations et d'onomatopées, de chantonnements à voix haute et à voix basse, de tapes dans les mains, de battements, de coups donnés sur des caisses, des jarres, des baquets, des auges, des grattements de baguettes sur les colonnes de bois du patio, d'exclamations et de coups de talon rythmés. Fête mémorable qui dura peut-être deux jours avec leurs nuits et dont le poète Balboa énuméra les instruments : flûtes, guimbardes, et de rebecs une centaine, chalumeaux, tambours mauresques, tambours de basque, des tambourins, des tymbales et mêmes des sonnailes que fabriquent les Indiens avec des calebasses ». (Traduction de René L. -F. Durand)

32. *Ibid.* « ...parce que dans ce concert universel il y avait pêle-mêle des musiciens de Castille et des Canaries, des créoles et des métis, des Indiens naboris et des Noirs ». (Traduction de René L. -F. Durand)

33. Alejo Carpentier, *Confluencias*, op. cit., p. 169. « Ainsi les instruments venus d'Europe, d'Afrique et d'Amérique s'étaient rencontrés, mêlés, accordés dans ce prodigieux creuset de civilisations, ce carrefour planétaire, ce lieu de syncrétismes, de transculturations, de symbiose des musiques encore très primitives ou déjà très élaborées qu'était le Nouveau Monde ». (Nous traduisons)

34. *Ibid.*, p. 168-169. « En 1608, le poète Sylvestre de Balboa en nous rapportant dans son poème Miroir de patience une fête donnée dans la ville bien cubaine de Bayamo nous parle du concert monté par les habitants de la ville naissante avec des instruments tels que : flûtes, guimbardes, rebecs, tambourins de ménestrels. Il est intéressant de signaler que certains des instruments mentionnés le sont aussi dans le *Libro de buen Amor* ». (Nous avons traduit)

35. On appelle « antégraphie » des épigraphes antéposées, c'est-à-dire situées non pas au-dessus mais avant le récit.

36. Pour le rôle prépondérant des antégraphes dans *Concierto barroco*, je renvoie à mon article « Du pré-texte au sens du texte : analyse des épigraphes dans *Concierto barroco* d'Alejo Carpentier », in *Hommage au Doyen Weiss*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, 1996, pp. 453-468.

37. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, op. cit., p. 43-44. « Mais entre-temps Filomeno avait couru aux cuisines, apportant une batterie de chaudrons en cuivre, de toutes les dimensions, qu'il se mit à frapper avec des cuillères, des écumoirs, des batteuses, des rouleaux à tarte, des tisonniers, des manches de plumeaux, dans une telle profusion de rythmes, de syncopes, d'accents déplacés que l'espace de trente-deux mesures, on le laissa seul pour qu'il improvisât ». (Traduction de René L. -F. Durand)

38. Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, México, UNAM, 1964, p. 42. « Style des choses sans style obtenu par l'amalgame ou par un nouveau montage d'éléments, de laideurs embellies grâce à un rapprochement fortuit ». (Nous traduisons)

39. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, op. cit., p. 82. « Et déjà s'accordaient pour une nouvelle exécution, derrière le virtuose, les instruments réunis sur la scène : saxophones, clarinettes, contrebasse, guitare électrique, tambours cubains, maracas (ne s'agirait-il pas par hasard des sonnailles indiennes mentionnées par le poète Balboa ?), cymbales, bois herutés l'un contre l'autre qui sonnaient comme marteaux d'orfèvre ». (Traduction de René L. -F. Durand)

40. *Ibid.*, « Et la Bible redevint rythme et habita de nouveau parmi nous avec Ezekiel and the Wheel, avant de déboucher sur un Hallelujah, Hallelujah ». (Traduction de René L. -F. Durand)

41. *Ibid.*, p. 60. « Et tout à coup, il prit dans son manteau, roulé près des provisions, le mystérieux objet : c'était une trompette étincelante qu'il porta à l'instant à ses lèvres et, après avoir essayé l'embouchure, il la fit éclater en stridences, trilles, glissandos, lamentations aiguës ». (Traduction de René L. -F. Durand)

42. *Ibid.*, p. 81. « Le soir même, dans une demi-heure, ce serait le concert tant attendu donné par celui qui faisait vibrer la trompette comme le Dieu de Zacharie, le Seigneur d'Isaïe, ou comme l'exigeait le cheur du plus joyeux psaume des Ecritures ». (Traduction de René L. -F. Durand)

43. *Ibid.*, p. 83. « Le prophète Daniel, celui qui avait tant appris en Chaldée a, a parlé d'un orchestre de cuivres, psaltérion, cithare... » (Traduction de René L. -F. Durand)

44. *Ibid.*, p. 82. « Et embouchant la trompette, il attaqua, comme il savait seul le faire, la mélodie de Go Down Moses avant de passer à celle de Jonah and the Whale ». (Traduction de René L. -F. Durand)

45. *Ibid.*, p. 12. « On raconte du vieux Caton qu'il ranimait souvent sa vertu dans le vin ». (Traduction de René L. -F. Durand)

46. *Ibid.*, p. 45. P'tite maman, p'tite maman / viens, viens, viens/Me dévore le serpent/ yen, yen, yen// Regarde ses yeux / on dirait des braises/Regarde ses dents/on dirait des épingles // Ce n'est pas vrai, ma négresse/viens, viens, viens/C'est un jeu de mon pays/

yen, yen, yen // Le serpent est mort / Ca-la-ba-son/Son-son// Ca-la-ba-son / Son-son ».
(Traduction de René L. -F. Durand)

47. *Ibid.*, p. 76. « Il sert aussi, et cela un philosophe de l'Antiquité l'a écrit, à nous purger d'angoisses secrètes lovées au plus profond de notre être ». (Traduction de René L. -F. Durand)

48. *Ibid.*, p. 20. « ...et il se dit qu'à une époque où la mode veut que les riches seigneurs aient des pages noirs (on trouve paraît-il de ces Mores dans les capitales de France, d'Italie, de Bohème et même au lointain Danemark où les reines, comme chacun sait, font assassiner leur époux en leur versant, telle une musique à l'inférieur pouvoir, du poison dans l'oreille, il lui conviendrait assez d'emmener le palefrenier ». (Traduction de René L. -F. Durand)

49. *Ibid.*, p. 51. « On m'a raconté qu'en Angleterre, le drame d'un More, général d'une grande bravoure, qui s'est épris de la fille d'un sénateur vénitien obtient un grand succès ». (Traduction de René L. -F. Durand)

50. *Ibid.*, p. 69. « Ne m'immerdez pas avec l'histoire en matière de théâtre. Ce qui compte ici c'est l'illusion poétique ». (Traduction de René L. -F. Durand)

51. *Ibid.*, p. 76. « Que cherche-t-on avec l'illusion dramatique, si ce n'est nous faire oublier le monde où nous vivons pour nous transporter là où nous ne saurions parvenir de notre propre gré – demande – Filomeno. Le théâtre nous permet de remonter le cours du temps, et de vivre, chose impossible pour nous, hommes d'aujourd'hui, en des époques à jamais révolues ». (Traduction de René L. -F. Durand)

52. *Ibid.*, p. 28. « et appelées par leur nom apparurent la Philis, la Cloris, la Lucinda, habillées en bergères, suivies par la Isidra et la Catalane ». (Traduction de René L. -F. Durand)

53. *Ibid.*, « Une nuit, ils allèrent dans un bordel où les reçut une tenancière obèse, camuse et bigle avec un bec-de-lièvre, le visage grêlé de petite vérole, le cou goitreux, dont les larges fesses, qui se trémoussaient à un empan et demi du sol faisaient penser à une espèce de naine géante ». (Traduction de René L. -F. Durand)

54. *Ibid.*, p. 64. « Il ressemble beaucoup au licencié Chèvre, dit le créole, se rappelant le célèbre maître de pension du roman qui a été lu dans toute l'Amérique ». (Traduction de René L. -F. Durand)

55. Alejo Carpentier, « Cervantes en el alba de hoy », in *La novela americana en visoper de un nuevo siglo*, Madrid, Siglo XXI, 1981, p. 193. « Avec le roman picaresque espagnol naît réellement le roman tel que nous l'entendons aujourd'hui. Roman qui est une invention typiquement espagnole, sans antécédents étrangers ». (Nous avons traduit)

56. *Ibid.*, « Il s'agit d'un roman d'archétypes plutôt que d'un roman d'individus où l'auteur observe face à ses personnages une sorte de distanciation brechtienne ». (Nous avons traduit)

57. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, op. cit., p. 30. « Le Mexicain voulut divertir son valet en lui contant l'histoire d'un gentilhomme fou, qui avait hanté ces régions, et qui, en certaine occasion, avait pris des moulins à vent pour des géants ». (Traduction de René L. -F. Durand).

58. Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit..

59. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, op. cit., p. 21. « Poursuis ton histoire en ligne dorite, mon garçon interrompt le voyageur et ne te mets pas dans les courbes et dans les obliques car pour tirer au clair une vérité il faut beaucoup de preuves et de contre-preuves ». (Traduction de René L. -F. Durand)

60. *Ibid.*, p. 31. « Et ainsi, après avoir suivi une route d'où l'on voyait toujours la mer ils arrivèrent à Barcelone... Ils aperçurent les galères qui étaient sur la plage, lesquelles abaissant leurs tentes parurent pleines de banderoles qui flottaient au vent et baisaient et balayaient l'eau. La mer pleine d'allégresse, la terre de joie et l'air de clarté, tout semblait faire naître un soudain contentement chez tout le monde ». (Traduction de René L. -F. Durand)

61. *Ibid.*, p. 194. « Tout est déjà chez Cervantes : l'encyclopédisme, le sens de l'histoire, la satire sociale, la caricature ». (Nous traduisons)

62. *Ibid.*, p. 195. « Le *Quichotte* s'offre à nous comme une suite de variations géniales à partir d'un thème initial, en un travail comparable à celui des variations musicales inventées par le maître Antonio de Cabezón ». (Nous traduisons)

RÉSUMÉS

Après une première partie qui tente de faire le point sur la notion critique d'intertextualité, l'objectif de cet article est de mettre en évidence comment le recours au phénomène de l'intertextualité opéré par le romancier cubain Alejo Carpentier dans son bref roman *Concert baroque* sert une visée à la fois esthétique et idéologique en rapport avec la culture cubaine et la culture universelle.

AUTEUR

FABRICE PARISOT

Université de Nice Sophia-Antipolis, CIRCPLES, EA 3159