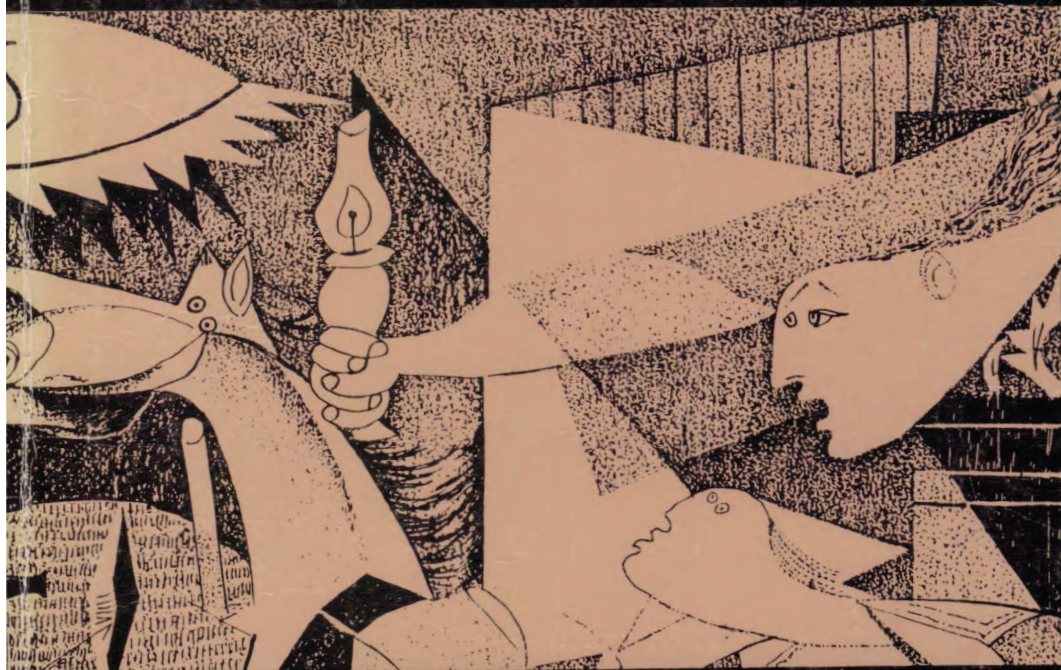
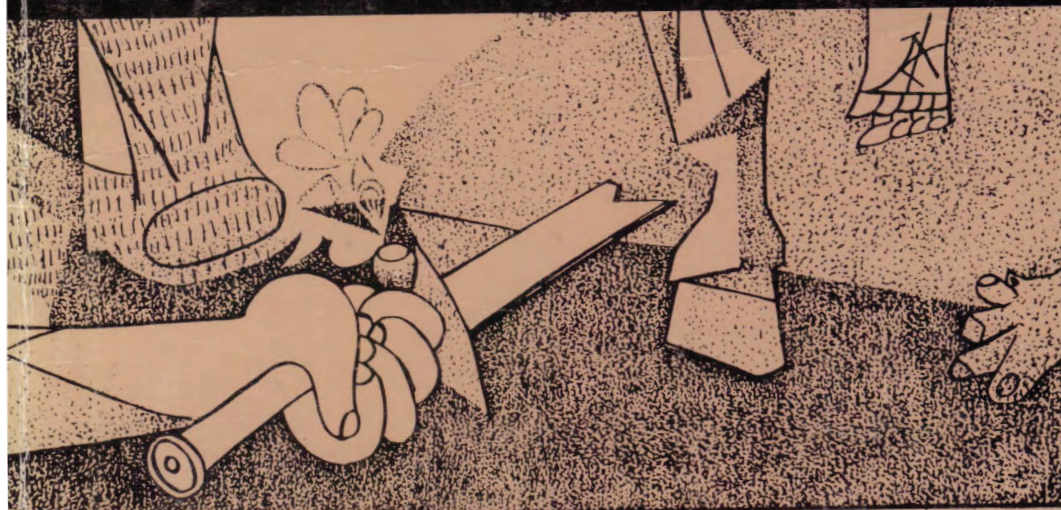


CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^e SIÈCLE

**LES MYTHOLOGIES HISPANIQUES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE**



HISPANISTICA XX



UNIVERSITÉ DE DIJON

SUR LES PAS PERDUS D'EURYDICE

Fragments épars d'un mythe
dans *Los Pasos perdidos* d'Alejo Carpentier

Benito PELEGRIN
Université d'Aix-en-Provence (France)

Sur les pas perdus d'un mot : mythe

Au début était le Verbe, le mythe. A l'origine, mythique, du mot, le "*muthos*" grec qui signifie 'récit'. Le mythe, fondamentalement, est un récit fondateur, une histoire des origines, fabuleuse, une fable sacrée mais si ancrée dans les profondeurs de l'homme que, sous des avatars divers, elle continue à régir notre inconscient collectif et à organiser les idées devenues innées ou notre vécu en des schémas foncièrement prédéterminés. Le mythe est donc une structure qui donne une forme, qui peut être narrative, à certaines de nos expériences existentielles et essentielles : physiques ou métaphysiques. La dimension sacrée est la réponse, rassurante même dans sa violence ou sa cruauté parfois, à l'interrogation fondamentale de l'esprit humain qui se heurte à ses limites ou qui est saisi du vertige de sa potentialité sentie comme infinie.

Le mythe montre souvent le choc du fini et de l'infini, du temporel et de l'éternité : de notre nature humaine héroïquement ou présomptueusement affrontée à celle des Dieux, projection nostalgique de notre incomplétude, de notre insatisfaction humaine : les Dieux comme *idéal du moi*, au sens psychanalytique du terme. Image rêvée de notre irrémédiable caducité. Les mythes, cependant, apportent une réponse, parfois une dramatique aporie du sens, proposent même des solutions, même si elles ont l'ambiguïté des oracles, à l'angoisse des interrogations essentielles. Les mythes meublent et masquent poétiquement le vertige des espaces ou du vide infini des questions qui, sans eux, n'auraient que le silence de la divinité pour réponse.

Au sens le plus prosaïque, il y a une morale dans le mythe ramené sur terre.

Voilà, pour moi, la *fonction du mythe*, qui relève de l'inconscient, que j'oppose au *fonctionnement du mythe* habituel, à l'utilisation volontariste, sinon du mythe en son tréfonds, de sa surface thématique : l'usage de thèmes mythologiques

ne fait pas forcément un sens mythique.

Mythologie, mythologisme

Ainsi, si on appelle couramment mythologie l'ensemble des mythes, légendes gréco-latines, l'emploi de ce vaste répertoire thématique par les artistes relève à mon avis plus d'un fonctionnement du mythe illustratif, décoratif, que de la recherche d'un sens plus profond qui échappe forcément à l'auteur. Ce fonctionnement du mythe a duré des siècles, mais la découverte du *mythe*, de sa fonction est toute récente. D'ailleurs, la rhétorique classique avait même répertorié le *mythologisme*, pseudo-trope en plusieurs mots, pour désigner l'usage de la mythologie dans la littérature ⁽¹⁾ et le *mythologisme en un seul mot*, comme Neptune pour la mer, le foudre de Jupiter pour le tonnerre, qui relèvent, bien sûr, de la métonymie, de la métaphore ou de la synecdoque.

A certains égards, on pourrait y rapporter l'*allégorie*, d'autant que cette dernière utilise souvent l'attirail mythologique gréco-latin pour induire un sens second sous le sens premier. Cela suppose que le lecteur ou l'auditeur a une clé qui lui permet de déchiffrer, sous l'allégorie, sous le déguisement mythique, la réalité plus ou moins chiffrée. Ainsi, le roman *Endimion* de Jean Ogier de Gombault, qui peint les impossibles amours d'un mortel avec la déesse Diane, allégorise-t-il, pour le public de l'époque, l'impossible idylle de l'auteur avec Marie de Médicis, version mythologique allégorique d'une situation amoureuse dont le

"ver de terre amoureux d'une étoile"

de *Ruy Blas* serait la condensation métaphorique.

Il est à remarquer que, notamment au XVIII^e siècle, sous l'argument mythologique ou historique, on invite les lecteurs ou spectateurs à voir un sujet contemporain (Louis XIV et Marie Mancini en Apollon et Daphné, en Titus et Bérénice, etc...). Dans les temps modernes, au contraire, sous une histoire plus ou moins banale, on insinue plus ou moins ouvertement, la force vive d'un mythe ⁽²⁾. Pour cela, il faut un minimum de clés : c'est parfois, de bruyante façon, le titre, comme *Orfeo negro* qui donne d'emblée, si l'on peut dire, la couleur. C'est l'*Ulysses* de Joyce, paraphrase et variations sur un sujet donné, qui invite à voir dans son roman une mythique pérégrination calquée sur l'*Odyssee* dans un Dublin qui accède au mythe. C'est encore le cas de *Paradiso* de Lezama Lima ou la suite,

(1) Fontanier, *Figures du discours*, "Mythologisme".

(2) Je ne parle pas du contresens que peut constituer "l'actualisation" des mythes dans certaines mises en scène d'opéra: sous prétexte d'en montrer la force actuelle, on leur donne un ancrage historique, donc limité, alors que leur puissance tient de leur intemporalité, cf B. Pelegrin, "Culte et culture : les festivals", in SUD N° 62. Prix Matrieu, février 86.

Oppiano Licario, objet préalable de mon propos. Mais, outre la grille de lecture qu'il propose en renvoyant à Dante, la volonté si insistante de Lezama de donner à son roman une dimension mythologique, orphique, son utilisation d'allusions ou de références mythologiques est si massive, qu'il m'a paru que cette façon si délibérée de faire fonctionner le mythe s'opposait, en réalité, à sa vraie fonction. Dans ce cas, toute étude ne peut que se limiter à une étude thématique comparative entre le mythe originel ou ses diverses versions avec l'adaptation qu'en fait l'écrivain : c'est-à-dire à analyser simplement, à partir d'un motif donné, le mythe ou autre, l'art de la variation d'un auteur. Dans ce cas, l'emploi du mythe n'est qu'un prétexte sans nécessité profonde. A moins, de le situer ambitieusement dans un courant, une mode, une époque dont on serait supposé connaître la mythologie profonde, l'inconscient collectif, ce qui paraît bien improbable.

Certes, on peut étudier l'utilisation du matériau mythologique par un auteur, mais comme on pourrait le faire pour n'importe quel autre thème, la famille, la patrie, l'amour, etc... Cela relèverait d'une rhétorique générale : les thèmes étant les lieux communs, les *topoi*, le réservoir préalable de l'*inventio* où puise l'auteur, qui donne une *dispositio* personnelle à un sujet collectif. Mais je tiens que le *mythologique* s'oppose au mythe et que la conscience du mythe que l'on a aujourd'hui s'oppose au mythe lui-même et en détruit la portée, sinon le sens. Le mythe apparaît, dans ces conditions, comme un supplément artificiellement rajouté à des fins de clarté expositive (*Le mythe de Sisyphe* de Camus, pour dire l'absurdité de l'homme moderne) ou par opposition (comme *Le Journal d'un séducteur* de Kierkegaard dont la volonté donjuanesque ne se peut comprendre qu'à rebours).

Le mythe n'est donc pas forcément là où le pense l'auteur : de la sorte si, malgré mes dénégations, j'ai eu la surprise de voir classé par Jean Rousset tel de mes récits de jeunesse dans les avatars modernes du mythe de Don Juan, je considère, malgré les siennes, que les *Liaisons dangereuses*, en dépit des apparences, fonctionnent en profondeur sur ce mythe.

Finalement, en matière de mythes comme en d'autres, le faire va sans dire et le dire n'implique pas forcément le faire. C'est pourquoi, abandonnant le trop évident Lezama, j'ai choisi de traquer le mythe chez Carpentier. Cela peut passer pour un paradoxe que de le faire chez un auteur dont le volontarisme référentiel est tel qu'il semble laisser peu de place à des interstices non dominés par où se glisserait un mythe involontaire.

Mythologisme dans "Los pasos perdidos" : Prométhé, Sisyphe, Odysée

Dans *Los pasos perdidos*, outre les allusions mythologiques si fréquentes chez Carpentier, on trouve deux mythes directement "dits" : Prométhée

et Sisyphe. La dernière phrase de l'avant-dernier paragraphe du roman est d'ailleurs :

"Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo."

Il est clair que ce mythe, qu'il signale plusieurs fois, l'auteur le veut comme une grille de lecture du drame de son héros, prisonnier de la monotonie répétitive d'une vie de musicien routinier, usée à fabriquer une musique prisonnière aussi selon moi, des grilles de la portée, des barres-barreaux de la mesure, du temps, du rythme, du studio, des bobines de films dont il compose la bande sonore qu'on peut sempiternellement repasser, rouler, dérouler comme le caillou du roi puni par les Dieux ⁽³⁾.

Certaine aussi, l'allusion, je pense, à *l'homme absurde* du *Mythe de Sisyphe* de Camus.

Prométhée délivré, c'est le poème de Shelley en version originale que le musicien, en rupture de ban, de bande, en vacances d'obligations, libéré enfin de la répétition schématique de son travail quotidien, tente de mettre en musique dans la forêt vierge, texte qu'il abandonne finalement pour celui, espagnol, de *l'Odyssee*. Deux héros ⁽⁴⁾ punis donc, deux mythes et une histoire fabuleuse, mythique, sont pleinement pointés par Carpentier comme métaphore de l'odyssée de son héros. Exemples types de ce *mythologisme* qui est au mythe ce que l'écorce est à l'arbre : le voyant épiderme qui cache en fait le tronc.

Par hypothèse heuristique, j'ai donc décidé de traquer le mythe là où il ne paraissait pas exprimé ni conscient et le résultat de ce postulat de départ s'est avéré si riche et si complexe, que je ne pourrai fournir, dans les limites ici imparties, que les fragments d'un travail bien plus important que ce que je croyais.

Le héros du roman, un musicien et musicologue en plein désarroi, fait un aller-retour entre la civilisation et l'enfer de la forêt vierge où il s'était plongé pour vérifier sa thèse sur l'origine de la musique. Il en revient riche d'un savoir inutile, incommunicable, marqué par l'échec d'un impossible retour sur ses pas. A l'origine de la musique, il y a Orphée, fils d'une Muse qui donne son nom à cet art, Orphée, le musicien chanteur qui fait le voyage aller-retour des Enfers, qui y gagne et perd irréversiblement quelque chose que les versions tardives du mythe appelleront Eurydice.

Dans les deux cas, les deux héros, lors d'un voyage initiatique, reçoivent le privilège de violer les interdits, de voir l'invisible, d'ouïr l'inouï, de pouvoir dire l'inédit. Mais, s'ils réussissent à vaincre les obstacles extérieurs, ils sont

(3) *Los Pasos perdidos*, V, p. 202-203, 208. Page 220, allusion à Faust en musique. Je cite l'édition Bruguera, 1979, désormais citée *Pasos*. Autres références mythologiques, Eldorado, Hyde, Harpie, Pénélope, Médée, Argos, etc., successivement p. 145, 249, 252, 268.

(4) Le roi Sisyphe fut puni pour avoir voulu révéler aux hommes certains secrets des Dieux tandis que Prométhée, fils d'un Titan, créateur des hommes, leur donna le feu que se gardaient jalousement les maîtres de l'Olympe, geste qui sera celui de la Walkyrie rendant l'Or au Rhin et causant le Crépuscule des Dieux et l'aurore de l'humanité.

incapables de se vaincre eux-mêmes : ils sont victimes de leur propre insuffisance et leur échec final les ramène à leur incomplétude de départ, mutilés à jamais de l'autre part d'eux-mêmes qu'ils croyaient avoir reconquise.

C'était là, globalement, mon point de départ.

Le mythe d'Orphée

Virgile et Ovide recueillirent les premières versions complètes du mythe⁽⁵⁾, dans lesquelles paraît et disparaît presque aussitôt Eurydice. Cependant, on s'accorde à reconnaître qu'au-delà de sa tendre moitié, ce qu'Orphée ramène de son voyage aux mystères des Enfers, c'est une initiation à un savoir jusque-là dévolu aux Dieux, que la tradition appellera Orphisme. La descente aux Enfers du musicien est essentiellement un voyage initiatique nécessaire à un salut personnel que l'initié prétend transmettre, comme certains autres sacrilèges célèbres, Prométhée voleur du feu divin pour le donner aux hommes, Sisyphe violateur des secrets interdits pour l'amour du prochain, à l'humanité tout entière. Lui aussi en sera puni par les Dieux jaloux de leurs prérogatives, non résignés à leur Crépuscule en faveur de l'aurore humaine. Mais à la différence des précédents, Orphée n'use d'autre arme que celle de son art, de son chant, fusion de la parole et de la musique et son message sera aussi transmis de la même façon.

A comparer ces deux versions du mythe, je leur trouve les invariants suivants :

le *voyage initiatique* aux Enfers, semé d'épreuves ; la reconquête puis la *perte de l'objet* de la quête en châtiment de l'interdit enfreint et l'impossible recours, l'impossible retour de la seconde chance ;

les Enfers sont l'antinomie de *l'autre monde*, chacun se définissant a contrario : on passe d'un *bord à l'autre bord*, du monde des vivants au royaume des morts, de la Mort qu'on cherche à exorciser, à séduire, avec l'illusion provisoire du triomphe ;

le *Passage*, la *Porte*, le boyau étroit, sont le rite nécessaire pour passer d'un monde à l'autre : Gorges du Ténare, Porte du Ténare, Bouches de l'Enfer sont l'épreuve nécessaire pour pénétrer dans le Royaume des Ombres ; la présence des *fleuves* est tout aussi consubstantielle au mythe, puisqu'ils constituent autant d'épreuves et de barrières à franchir : Orphée traverse les fleuves maudits,

(5) Virgile, *Georgiques*, IV, le chant est essentiellement consacré à exalter l'amour des garçons ; le XI, c'est la mort d'Orphée. Ovide, *Métamorphoses*, Livre II. Voir aussi F. Azouvi, "Orphée au nom fameux : du mythe à la légende", in *Avant-scène Opéra* N°5.

l'Achéron, le Péryphlégéthon, le Cocyte, le Styx. Cette omniprésence des fleuves est telle que, souvent, le Tartare, Royaume des Morts, est pris lui-aussi pour un cours d'eau. C'est sur la rive d'un fleuve que le serpent aquatique tue Eurydice ; c'est sur les berges du Strymon que se retire Orphée vaincu ; enfin, c'est l'Ièbre qui portera sa tête coupée par les Bacchantes jusqu'à l'île de Lesbos ;

le *nocher*, le *passer*, sa barque, sa perche, Charon, en un mot, le guide nécessaire de l'initiation, lié au Passage, à l'Épreuve ;

la *mort*, le Royaume de la Mort, de Pluton et de Proserpine, ou Enfers, est caractérisé par l'ombre, la froideur, l'humidité. La christianisation du mythe en fera plus tard un enfer de flammes ;

la *nature sauvage* est un autre élément constitutif du mythe, auquel on pense peu. Orphée plus que le dompteur de la nature par la beauté de son chant qui charme les bêtes, attendrit les rocs et calme la tempête, selon Marcel Détiéne, est celui qui "*s'exclut de la vie cultivée*" pour rejoindre "*les puissances violentes de la nature*" et communiquer avec elles⁽⁶⁾. Cela s'applique si parfaitement au héros des *Pasos*, qui prétend abandonner la civilisation au profit de la forêt amazonienne, que cela me dispense d'y revenir. Orphée en sera finalement victime, mais il est, en fait, un intermédiaire entre la culture et la nature, ce qui convient parfaitement aussi à notre personnage ;

Eurydice n'est qu'une confuse et tardive apparition dans la littérature grecque⁽⁷⁾ qui ne semble exister qu'après sa mort. J'en retiens qu'elle est l'*inspiratrice du chant* d'Orphée, le prétexte du voyage : l'inspiration elle-même sans doute, l'Autre part de soi dont la quête ne cesse peut-être jamais ; *Eurydice* prétexte du chant, c'est ainsi que l'entendra la Renaissance héritière de la tradition courtoise du chant à la Dame. Ce mythe, marqué originellement par la *fusion de la parole* et de la musique, est aussi le mythe fondateur des recherches florentines pour retrouver la tragédie grecque et qui donnera la naissance de l'opéra, quatre versions d'Orphée fondant le *drama per musica*⁽⁸⁾ grâce à l'intervention de ce *recitativo*, ce "*parlar col canto*", ce "*favellar in armonia*" dont le musicien de Carpentier retrouvera le secret au fin fond de la forêt vierge.

Je considère également que le mythe se rapporte à la *perte* de la moitié, frappant ainsi l'être d'incomplétude, vide, absence qu'on cherche à combler. Mais,

(6) Marcel Détiéne, "Le Mythe d'Orphée au miel", in *Faire de l'Histoire*, dirigé par J. Le Goff et P. Nora, Paris, 1974, tome 3, p. 56-75. Orphée est tué avec des instruments de la vie cultivée, de la culture : sarcloirs, râtaux, hoyaux.

(7) Cf Azouvi, cité, p. 10.

(8) Successivement, Politien, Peri, Caccini, Monteverdi, donc, de la fin du XV^e siècle à 1600-1601 pour Peri, Caccini et 1607 pour Monteverdi. Rappelons l'Orphée de Gluck au XVIII^e siècle, célébrité ; celui, pratiquement retrouvé en 85 à Vaison, de Haydn et la parole d'Offenbach, Orphée aux Enfers, sans oublier la version de Milhaud : à chaque fois, un type de déclamation lyrique, de cette fusion de la parole et du chant qui est la quête du héros de Carpentier.

l'ayant perdue dans sa spécificité féminine opposée, l'Orphée du mythe renonce à l'Autre définitivement et tente de combler le manque de l'Autre par le Même : par l'homosexualité à laquelle il initie les peuples de Thrace, ce pourquoi les Bacchantes le déchireront; si le *serpent* qui étouffe ou pique Eurydice est accessoire, on retiendra par contre qu'Orphée, par son chant, parvient à suspendre le temps lui-même dont la roue cesse de tourner. Notons déjà que le musicien de Carpentier remonte le Temps et arrive au monde d'avant l'histoire, à la Genèse. Enfin, la symbolique du *chiffre sept* est peut-être adventice.

Orphée en Amazonie ou la quête d'Eurydice

Tout lecteur des *Pasos perdidos* aura reconnu dans la structure du mythe d'Orphée et dans les constantes relevées une grille qui s'applique assez exactement au roman de Carpentier. Les affinités sont bien plus grandes que ce que je soupçonnais au départ et d'une précision d'autant plus troublantes que le romancier ne cite jamais le mythe, à deux rares exceptions près (il parle d'"órfico ensalmador" et de paysage plutonien) n'y pensant visiblement pas, alors qu'il insiste longuement sur Sisyphe et Prométhée et compare l'expédition à celle des Argonautes (dont certaines versions disent pourtant qu'ils furent guidés par Orphée).

Que serait Orphée sans sa harpe ? Notre musicien absurde, dans sa mégapole insensée, ne manque pas d'être marqué par cet attribut. Ou sinon, lui, ce qu'il considère comme le meilleur de sa musique, illustration de films publicitaires où frissonnent les "líquidos arpeggios de celesta, los portamenti fluidos del Martenot, el oleaje de las arpas" ⁽⁹⁾.

Cependant, loin de suspendre la roue du temps par sa musique comme le héros grec, le musicien ne peut que répéter, dans un ennui croissant, le passage répétitif de la bande sonore, le disque en somme. Si le temps s'arrête dans la ville, ce n'est que parce qu'il a oublié de remonter sa montre ⁽¹⁰⁾. Formellement exprimé, il y a une part perdue de lui "el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser" ⁽¹¹⁾ dont il a la nostalgie poignante qui est aussi celle des origines perdues. Dans ces conditions, la mort apparaît comme l'armature secrète qui seule pourra dépasser un jour le clivage du sujet, dont le miroir ne donne qu'une illusoire apparence d'unité⁽¹²⁾. Aliéné, il constate amèrement "lo difícil que es volver a ser

(9) *Pasos*, p. 28.

(10) *Ibidem.*, p. 20.

(11) *Ibidem.*, p. 24. Sa nostalgie des origines, p. 37.

(12) *Ibidem.*

hombre cuando se ha dejado de ser hombre" (13). Avec la sensation schizoïde d'entendre parler un autre, il crie : "*¡estoy vacío! ¡Vacío! ¡Vacío!*" (14).

Cette part perdue de lui, morte apparemment, c'est l'inspiration enfuie, une cantate inachevée au fond d'un tiroir, à l'intérieur d'une armoire, et une thèse abandonnée sur l'origine magique de la musique. De là sa vie routinière et sans but de Sisyphe absurde de la répétition (15).

La mission qu'on lui propose, la recherche des instruments primitifs qui prouveront sa thèse, ce voyage en Amérique latine est l'occasion d'une redécouverte intime liée au son, à la musique : à celle de la langue originelle, maternelle, l'espagnol enfoui au fond de lui. Ce voyage est d'abord intérieur, une exploration personnelle progressive de son passé le plus lointain, une retrouvaille proustienne du temps perdu dont j'ai parlé ailleurs (16).

Mais dès qu'il s'embarque sur le fleuve, le voyage prend une dimension mythique. Car le fleuve est fabuleux (17).

Pronto llegamos a la orilla del río que *corría en la sombra, con un ruido vasto, continuado, profundo, de masa de agua dividiendo las tierras (...)*. En la oscuridad parecía que el agua, que empujaba el agua desde siempre, no tuviera otra orilla y que su rumor lo cubriera todo en lo adelante, hasta los confines del mundo.

Est-ce hasard? Un Grec, qui lit et cite Homère, accompagné d'un chien borgne du nom de Polyphème, au profil antique, sera le nocher de cette odyssee nouvelle. Sous le signe dégradé d'une Vénus en bois pourrissant qui fait la figure de proue d'une sorte de vaisseau fantôme de Cythère inversé : on ne part plus pour Eros, mais pour Thanatos (18).

A partir de là, de fleuve en rivière, de rivière en canal, de labyrinthe en labyrinthe liquide, le cours d'eau s'étrangle en mince boyau au milieu d'un monde d'arbres fermés, impénétrable, inabordable, infranchissable, interdit :

un valladar inabordable, absolutamente recto, recto como una empalizada, como una inacable muralla de árboles erguidos, tronco a tronco, hasta el lindero de la corriente, sin un paso aparente, sin una hendedura, sin una grieta (19).

C'est enfin le "*Caño secreto*", le rituel du Passage :
"*¡Ahí está la puerta!*" s'écrie le guide :

(13) Idem.

(14) Idem.

(15) De ce vieux projet, il n'a écrit que le prélude et "*el recitativo inicial de Prometeo, del soberbio grito de rebeldía*" p. 15. Aussi pp. 12.

(16) B. Pelegrin, "Ritmo hesicástico y ritmo sistálico en *Paradiso de Lezema Lima y Los pasos perdidos* d'A. Carpentier", La Havane, 1983.

(17) *Pasos*, p. 112.

(18) Idem.

(19) Ibidem., p. 162, et p. 163.

Trois V mis en abyme marquent la fatidique entrée que seul un initié pouvait connaître pour s'infiltrer péniblement avec la pirogue dans ce "*pasadizo abovedado*", "*estrecho*", "*bajo*", "*angosto túnel*" et le héros est saisi de l'effroi sacré "*de Algo desconocido y terrible - a que deben conducir esos túneles que se ahondan en sus flancos*" (20). Le canot, c'est le berceau de l'enfance ou l'inverse cercueil et le passeur, avec sa perche, assume le rôle implicite d'un Charon, de ces "Barqueros y Señores de la *Otra Orilla*" qui seront évoqués ailleurs, hors situation fluviale (21). Notons que, au contact de ce monde inconnu de lui, ce héros s'était déjà défini collectivement a contrario, intégré, disait-il, aux "hombres de *mi Orilla*". L'autre rive, c'est forcément la civilisation qu'il a abandonnée, le monde des vivants, ou du moins ce qu'il croyait vivant.

Pour l'heure, il a passé les sombres bords, largué les amarres et sa navigation est jalonnée d'incidents qui sont considérés par le musicien comme autant d'épreuves : "*Comprendí que había pasado la Primera Prueba*", "*comprendo que he pasado la Segunda Prueba*" (22), se dit-il lorsqu'il surmonte la terreur face aux obstacles terribles.

C'est qu'il est entré dans ce qu'on appelle banalement l'Enfer vert, que je considère comme un avatar inconscient du Royaume des Morts des Anciens, qui se défend, qui résiste, qui a ses gardiens comme semble le suggérer l'épigraphe du chapitre IV :

¿No habrá más que silencio, inmovilidad, al pie de los árboles, de los bejucos ? Bueno es, pues, que haya guardianes (*Popol-Vuh*).

Des visions d'épouvante s'offrent au voyageur dans un "*inesperado heleenismo del ambiente*" (23). Ce qu'il voit, "aturdido, asustado, febril", pris d'une innomable peur, "miedo indefinible", est digne des cauchemars éternels des Enfers glauques et humides des Grecs :

"frutos muertos", "horruras de polvos cuya fetidez enroñaba las caras", "simientes velludas que hacían llorar (...) Pedro lo que estaba abajo era tal vez peor que las cosas que hacían sombra. Entre dos aguas (...), dit-il avec effroi, on entrevoyait un "cochambroso enrevesamiento de culebras. - Chasquidos inesperados, súbitas ondulaciones, bofetadas sobre el agua, denunciaban una fuga de seres invisibles que dejaban tras de sí una estela turbia, podredumbres, remolinos grisáceos, levantados al pie de las cortezas negras moteadas de liendres- (...) (24).

Mais cela n'est encore rien face aux horreurs qui n'ont pas de figure, de

(20) Idem.

(21) Voir pages, 141, 133, 139.

(22) Ibidem., p. 166, 173.

(23) "Helenismo del ambiente", pp. 139-140, 141, 157.

(24) Pp. 162-163.

nom, ces "*Cosas* que pasaban debajo de nosotros, *cosas* que se zambullían" (25).

En changeant de paysage, notre Orphée aux Enfers a l'illusion d'avoir échappé à l'horreur et à l'épouvante

Abajo, en los grandes ríos, quedaron los saurios monstruosos, las anacondas, los peces con tetas, los laulus cabezones, los escualos de estampa de animales prehistóricos, legado de las dragonadas del Tercero (26).

Mais ce n'est que pour retomber sur une monstruosité inédite qui, avec le religieux qui maintenant l'accompagne, prend les couleurs sulfureuses et rougeoyantes d'un enfer chrétien : "ésta es la vegetación diabólica que rodeaba al Paraíso terrenal de la Culpa". Et le musicien qui a le privilège de voir l'interdit avoue : "Inclinado sobre el caldero demoníaco, me siento invadido por le vértigo de los abismos" et de nous parler de son "mudo estupor", devant cette "alucinada contemplación" et ces "ingratos parajes.

L'avertissement du moine, dans ce dantesque décor, prend une résonance symbolique : "Ningún misionero ha regresado de allá" (27). Car "On ne voit pas deux fois le rivage des morts", aurait dit Phèdre.

Eurydice retrouvée

Mais que faire, sans Eurydice ? L'épouse perdue, disais-je, l'autre part du moi enfui, c'était l'inspiration, l'inspiratrice sans doute, le souffle perdu, le pneuma, le neume qu'il retrouvera, le chant primordial dont j'ai montré la symbolique ailleurs (28). A mes yeux, une femme au nom de psalmodie, de prière, d'invocation,

Rosario, va l'incarner. Voilà une Eurydice, perdue peut-être dans une autre vie ou une mémoire enfouie, voilà une source d'inspiration, ou du moins sa cristallisation, que notre Orphée retrouve, arrache à une sorte de mort, assurant par là-même sa propre résurrection avant de consumer finalement sa perte.

Certes l'évocation des mythes gréco-latins, les références mythologiques explicites sont des grilles de lecture que la culture du héros et de Carpentier posent pour déchiffrer et défricher ce Nouveau Monde, pour le faire accéder à la conscience de l'Occident. Cependant, on remarquera que Rosario, dont il nous dit

(25) Idem. Souligné dans le texte.

(26) Ibidem., p. 188.

(27) Ibidem., p. 208.

(28) Etude citée note 16.

que "*su misterio era emanación de un mundo remoto* ", facilite puissamment l'émergence de sa propre mémoire archaïque, qui a de mythologiques clés ⁽²⁹⁾.

En effet, quelque chose de profond semble la rattacher à la Grèce. Par son physique, elle évoque "la Parisienne de Creta" ⁽³⁰⁾. Si elle parle de maladie et de mort, elle a "un *concepto mitológico* de la fisiología humana" ⁽³¹⁾. La mort de son père la situe, avec les autres femmes de la déploration funèbre, au chœur des Choéphores, de la tragédie antique dont elle retrouve, telle Cassandre, les proférations, les imprécations contre la Mort et les prophéties hallucinées.

La rencontre avec Rosario revêt des aspects fatidiques que seule une lecture profonde du mythe occulte me semble pouvoir éclairer. Le décor, l'endroit précis du voyage, lus de la sorte, prennent une valeur symbolique : le musicien est déjà sur l'*Autre bord* mythique, il a déjà franchi une étape irréversible ; c'est non seulement sur un pont, mais en son milieu, qu'a lieu la rencontre inattendue : littéralement, c'est sur un gouffre qu'il découvre cette sorte de morte dans une espèce de linceul :

ya estábamos en la *otra vertiente* de la cordillera cuando un frenazo brutal nos detuvo *en medio* de un *pequeño puente* de piedra tendido sobre un torrente de *tan hondo lecho que no se veían sus aguas* (...).

La femme qui cause ce brusque arrêt, "*envuelta en una ruana azul*", la tête voilée, est plongée dans une sorte d'état de transe, aveugle à ce qui l'entoure : "le hablaban y no respondía *como estupe facta, con la mirada empañada y los labios temblorosos* ".

Il faudra une sorte de rite, "*una tableta de melaza* " qu'on lui fait mâcher, pour qu'elle revienne, comme de très loin, d'un autre monde, à la vie :

"Parecía regresar de muy lejos, descubriendo el mundo con sorpresa".

Mais le plus étonnant au regard de la simple logique réaliste du récit, que la lecture mythique profonde éclaire, elle semble reconnaître le héros :

"Me miró como si mi rostro le fuese conocido" et, telle Eurydice ressuscité par ce nouvel Orphée ou Lazare : "*se puso de pie* ".

Le paysage, à l'allégorie implicite ajoute la symbolique presque consciente de l'enfer : une avalanche, une commotion tellurique, marque cette rencontre ou ces retrouvailles inconscientes : une avalanche, un volcan se manifestent, "*arremolinando las brumas que empezaron a salir, como despedidas a empellones, del fondo de un cráter*".

⁽²⁹⁾ P. 175.

⁽³⁰⁾ P. 86.

⁽³¹⁾ P. 134. Je souligne.

Peut-on s'en étonner ? Le cri de la femme est un appel au secours, digne d'Eurydice, à celui qu'elle a reconnu comme l'Orphée qui l'arrache à la mort :

"La mujer pareció despertar repentinamente ; dio un grito y se agarró de mí, implorando (...) que no la dejaran morir de nuevo " (32) ce qui n'a de sens que si elle était morte auparavant.

Rosario est donc associée à la mort. Après l'incident, c'est une évocation des morts, des enfers, qui est l'objet des conversations des voyageurs de l'autobus : "El autobús se llenó de anécdotas de emparamados, de gente muerta (...) cerca de la boca de aquel volcán (...) metidos en su propio hielo como dentro de vitrinas" (33). Abandonner ces lieux équivaut alors à "se regresaba al *suelo de los hombres* ", car on était sur l'Autre bord sans doute.

La relation de Rosario à la mort, dont elle portait les stigmates à sa première apparition, se précise encore lors du décès de son père qui donne lieu aux scènes déjà rapportées de tragédie antique et de déploration. A la fin de sa déploration funèbre et visionnaire, "Al fin la sacaron de la estancia *como desmayada*" (34), image même de la perte de vie. Mais la scène des pleureuses et du deuil mené par Rosario nous est expliquée par l'auteur en termes qui se peuvent appliquer directement à la fonction originelle du chant d'Orphée, "*una suerte de protesta desesperada, conminatoria, casi mágica, ante la presencia de la Muerte en casa*" (35).

Pour le musicien, c'est la découverte, au plus profond de lui, de l'écho archaïque de ces rites funèbres qui l'avaient précédé "*en el reino de este mundo* ", venus, du plus profond des âges, de la mémoire collective ou de celle d'une vie ou d'un autre monde antérieurs. En tous les cas, au niveau conscient, il le rapporte au mythe, au chant, à sa cantale sur le Prométhée de Shelley dont un vers lui revient de loin :

... How canst thou hear

Who knowest not the language of the death ?

L'oreille, la voix, la mort, qui ressortissent encore plus au mythe d'Orphée. Première révélation pour notre Orphée sans le savoir qui commence à retrouver lentement en lui la part perdue de lui dans l'Autre monde, sur l'Autre versant, sur l'Autre bord, sa voie, sa voix, qui a partie liée avec le chant, avec la mort :

Los hombres de las ciudades en que había vivido siempre no conocían ya el sentido de esas voces, en efecto por haber olvidado el lenguaje de quienes saben hablar a los muertos (36).

(32) P. 83-84. Je souligne.

(33) P. 84. Je souligne.

(34) Pp. 130-132. Je souligne.

(35) P. 133.

(36) Idem.

Ce savoir, cette langue, il va l'acquérir lentement dans sa progressive initiation ; tout comme il a retrouvé la langue perdue de sa mère, il va découvrir ou redécouvrir la langue de la femme, d'amour, de mort, de musique.

Mais Rosario, initiatrice ou compagne de cette lente ascèse, si elle est liée à la mort païenne, semble également marquée au feu, du feu des flammes sans lesquelles, depuis le christianisme, il n'y a plus d'enfer, fût-il celui du grec Orphée. Elle en est marquée et elle le marque, même à distance ⁽³⁷⁾. Le ciel même participe de la couleur du feu qui accompagne cette femme ⁽³⁸⁾. C'est sur fond de flammes que le musicien découvre sa beauté :

"No sabría decir por qué esa mujer me pareció muy bella, de *pronto* , cuando arrojó a la chimenea un puñado de gramas olorosas (...)". Elle part et, lui, dit-il, "Me quedé solo contemplando el fuego. Hacía mucho tiempo que no contemplaba el fuego" et il reste, rêveur devant la cheminée ⁽³⁹⁾.

Notre Orphée a trouvé son Eurydice. Mais, comme suscité par la réalité profonde du mythe, voici concrétisé sous les yeux du musicien, le drame orphique archétypal : un indien mort, "mordido por un crótalo", le serpent donc, la mort et le chant d'exorcisme contre elle du sorcier, défini clairement cette fois par l'auteur comme "*órfico ensalmador*". La fonction du mythe nous est livrée dans sa nudité :

Le chant a pour raison de "tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte (...)". "Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra (...) " qui tend vers le chant, fusion magique et primordiale du verbe et de la musique, "intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre (...)". Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda, descorazona. En la boca del Hechicero, *del órfico ensalmador* estertora, cae convulsivamente, el Treno (...) ⁽⁴⁰⁾.

Cette scène orphique externe devient l'illumination intime du héros qui avoue rester "deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música". Et c'est bien là la phase ultime de son initiation, de ce voyage intérieur qui lui a permis de retrouver la part perdue de lui, au fond de lui, l'inspiration orphique qui le rend à la composition abandonnée de sa cantate, car il a le secret du récitatif, de la fusion de la parole et du chant que cherchaient les compositeurs de la Renaissance, auteurs des "Orfeo" fondateurs de l'opéra :

"El Treno estaba dentro de mí (...) " dit-il, mais il a fallu cette progressive

(37) P. 141.

(38) P. 135.

(39) P. 88, 135.

(40) P. 186. Je souligne.

initiation pour le faire émerger à sa conscience. "en la orillas del río poblado de monstruo , cuando escuché como aullaba el hechiceros sobre un cadáver ennegrecido por la ponzoña de un crótalo" ⁽⁴¹⁾.

Inversion du mythe

Ces éléments frappants du mythe inexprimé d'Orphée nous di pensent d'en rajouter de secondaire . On notera cependant que le sentiment de sacrilège qui gagne le musicien est justifié, dans la mesure où ce sera la cause de la punition du profanateur des secrets interdits :

"Me siento vagamente inquieto - un poco intruso, *por no decir sacrilego* al pensar que con mi presencia *se rompe el arcano de* una teratología de lo mineral (...) de escorias *plutonianas* " ⁽⁴²⁾.

"Nos vemos como intrusos, prestos a ser arrojados de un *dominio vedado* ". Et ce domaine interdit, c'est celui de la mort : "*Nada parece de seres vivientes* " ⁽⁴³⁾

Car l'effraction de l'interdit est bien le crime d'Orphée. Ce serait taxer Pluton de grande inconséquence que de rendre à Orphée son Eurydice chérie pour la lui reprendre aussitôt sous prétexte qu'il a porté le regard sur elle. C'est la contemplation de l'interdit et la complaisance à soi durant l'épreuve qui sont punis chez Orphée. Mais, ce vers de Prométhée, que cite Carpentier, n'est-il pas l'aveu de ce crime : chercher la vie au coeur de la mort, dans les yeux de la mort

Ha ! I scent life ! Let me but look into his eyes ! ⁽⁴⁴⁾.

("Je suis la vie à la trace, mais laissez-moi seulement regarder dans ses yeux").

Notre Orphée a trouvé la vie au sein de la mort comme l'indique l'épigramme de la VI^e partie. Désormais, la civilisation devient l'*autre bord* cet "*allá*", "*allá* " ⁽⁴⁵⁾ et il refuse désormais le retour vers son point de départ.

Mais c'est ici que s'inverse le mythe : il a trouvé la part perdue de l'inspiration, mais le début de la cantate reste là-bas, dans le tiroir au fond de l'armoire : encore une part qui le mutile. Laissant la partie achevée entre les mains de Rosario, il repart vers le monde chercher le début et un autre type de libération par le divorce. Étrangement, vue de l'avion qui le ramène vers le monde avec sa chevelure flottante, Rosario "*tiene algo de viuda* ", ⁽⁴⁶⁾ comme s'il était mort. Pour

(41) P. 216-217. Je souligne.

(42) P. 206. Je souligne.

(43) P. 188.

(44) *Pasos*, II, p. 39. Voir aussi l'épigramme à la IV^e partie : "Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo" (Quevedo).

(45) P. 202, p. 227, 228, 238, 267, 268, 270, 273.

(46) P. 240.

la civilisation, pour sa femme Ruth, c'est lui le disparu, le mort dans l'enfer vert qu'avec un rite médiatique retentissant sinon par ses larmes et son chant, elle ramène du royaume des ombres avec une "*virtud conyugal*" sinon digne des époux mythiques, Orphée et Eurydice, du moins du musicien Bach et de sa femme Ana Magdalena ⁽⁴⁷⁾. J'irai jusqu'à dire que notre musicien, Orphée dans la jungle, est devenu Eurydice dans la ville, mais une Eurydice qui résisterait à la résurrection qu'on lui impose :

El olor peculiar de este apartamento me devuelve a una vida que no quiero vivir por segunda vez ⁽⁴⁸⁾.

Désormais, pour lui, c'est ce monde qui est l'enfer, le royaume de la mort. Les livres sont morts, les gens sont des momies, la ville n'est que ruines, image de la désolation, du vide, de l'absurdité ⁽⁴⁹⁾. Et cependant, malgré l'absence d'attaches, il reste prisonnier de ce nouvel enfer : "*La ciudad no me deja ir*" avoue-t-il ⁽⁵⁰⁾.

Cet Orphée déchu, revenu au monde, est incapable de chanter, de communiquer le savoir auquel il fut initié : "No puedo, en efecto, revelar lo que de maravilloso ha tenido mi viaje" (...) "Me puedo callar muchas cosas" ⁽⁵⁰⁾. L'initié garde jalousement ses clés pour lui ou méprise trop les êtres pour sentir le besoin missionnaire du prosélytisme. Le peu qu'il explique, c'est "algo remoto, singular, incomprendible para los de acá, pues su explicación requería la posesión de ciertas claves" ⁽⁵¹⁾. Mais que ne les donne-t-il ? L'égoïsme, la fermeture aux autres est peut-être le péché impardonnable de cet Orphée désabusé. Ces clés, il sera lui-même incapable de les utiliser, car il ne trouvera plus jamais la porte, le fameux passage marqué des trois V.

Si Orphée pleura sept mois sur les bords du Strymon, notre musicien, dont le récit commence par la mention de sept mois, et qui dure effectivement sept mois, de juin à décembre, reste sept mois encore sur la rive du fleuve attendant la baisse des eaux pour trouver le Passage. Il n'a pas eu la puissance d'arrêter le temps, "Visitador incapaz de *permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido*" ⁽⁵²⁾. Il n'a pas eu la force d'être à la hauteur du privilège concédé. Littéralement, il n'a pas compris ce qui lui arrivait, Orphée inverse, il *n'a pas su voir* l'évidence :

He viajado a través de las edades ; pasé a través de los cuerpos y de los tiempos, sin tener consciencia de que había dado con *la recóndita estrechez* de la más ancha puerta.

(47) P. 244.

(48) P. 248.

(49) P. 248, 253.

(50) P. 260.

(51) P. 246, 251. Je souligne

(52) P. 272. Je souligne

Même son ambition retrouvée, "buscar su victoria sobre la muerte en una ordenación de neumas", est un échec ; il était revenu vers le monde pour reprendre le début de sa cantate mais il ne peut plus revenir sur ses pas pour retrouver la fin qu'il avait laissée dans la forêt. Marqué par l'incomplétude de son être au départ, il demeure tout aussi mutilé de son autre moi à la fin, cette Rosario qui conserve la moitié retrouvée, cette Eurydice qu'il n'a pas su ramener avec lui, qu'il n'a pas su regarder, garder : il prétendait revenir quand il fallait rester ou l'emporter avec lui. Et le voici revenu au point de départ, mais marqué du double échec : il a tout râté, ici et là-bas ; il a perdu sur tous les tableaux, sur les deux bords, sur les deux mondes. Vaincu par lui-même, il conclut :

He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto - ahora trunco - que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez lo que fui (53).

Dans le Royaume de la mort, il avait trouvé la vie : il avait connu les vraies constellations mythologiques, l'Hydre, le Navire Argos, le Sagittaire, la Chevelure de Bérénice, dont il ne connaissait à la ville que les figurations chez son astrologue de maîtresse, Mouche⁽⁵⁴⁾. Maintenant, cette dernière, avec sa femme Ruth, sont comme les Bacchantes qui déchirent médiatiquement l'Orphée raté. Il avait vécu, sans le savoir, le vrai mythe. Désormais, Eurydice perdue, il ne reste du mythe qu'un symbole dérisoire, desséché, momifié, mort comme cette "*piel de serpiente expuesta en una vitrina*"⁽⁵⁵⁾.

Cependant, l'échec est lui-même inscrit dans le mythe d'Orphée, victime de sa propre insuffisance. Mais n'est-ce pas le propre de la nature humaine que de passer sa vie à chercher l'autre part de soi, la partie perdue, l'autre moitié dont nous pleurons l'amputation sans savoir ce que c'est ? Cette Eurydice que nous appelons de nos vœux, est toujours ailleurs, sur l'autre bord, l'autre rive. C'est pour combler la distance qui nous sépare, la fatale béance, qu'il y a le cri, l'écrit, l'écriture, le chant. Aussi virtuellement infinis qu'est infinie la distance qui nous en sépare et que rien, jamais, ne pourra combler.

(53) P. 278. Je souligne.

(54) P. 50.

(55) P. 261.