

“ RELIGION DE L’ART ” : LE SACRE DU PRINTEMPS, DANSE SACRALE ET SACRALISATION DE LA DANSE EN LITTÉRATURE CHEZ ALEJO CARPENTIER

NELLY RAJAONARIVÉLO

Université de Provence

INTRODUCTION

*L*a consagración de la primavera, roman du cubain Alejo Carpentier (1978), éponyme du célèbre ballet de Stravinsky *Le Sacre du printemps* (1913), nous plonge d’emblée dans une certaine expérience du sacré à travers la danse. Promettant un “ sacre ”, en relation supposée avec la cérémonie de régénération de la Nature célébrée par la tribu primitive slave des Nartes, ce récit s’ancre, dès les premiers mots, dans l’univers de la danse et évoque, plus avant, la légende slave qui a inspiré le livret des *Ballets russes*, l’immolation d’une jeune vierge en offrande à Iarilo, dieu du soleil et du printemps.

Dès ce lever de rideau narratif, l’héroïne, la danseuse russe Vera, nous livre les clés de la lecture : sa rêverie sur l’exécution des fouettés, une des prouesses techniques de la danse classique, rejoint sa perception du paysage qu’elle traverse en train, si surprenant qu’il semble décor de théâtre, proche de son univers du spectacle. Cette « Haute Présence de Montagnes »¹, Pyrénées espagnoles sacralisées par ces majuscules, lui rappelle la montagne sacrée de la vieille légende narte, où la Vierge Éluë se livre à la fameuse danse sacrale finale du ballet, danse frénétique jusqu’à la mort par épuisement. Averti par ce signe mystérieux, le lecteur ne comprendra qu’à la fin du roman que la sacrifiée, c’est Vera elle-même, brisée d’abord dans sa carrière d’interprète, puis de chorégraphe, lorsque son projet vital d’un nouveau *Sacre du printemps* interracial est anéanti : c’est le sacrifice sans doute nécessaire à la régénération non de la nature mais de l’Histoire, à l’avènement d’un nouveau printemps politique que représentera symboliquement ici la Révolution Cubaine. La consécration espérée est avortée par la dictature de Batista lorsque la police assassine ses danseurs et détruit son studio des vieux quartiers de la Havane, point culminant des épisodes de barbarie que Vera a connus pendant près d’un demi-siècle de “modernité” marqué par les guerres et les totalitarismes, de la Révolution russe à la cubaine en passant par la Guerre Civile Espagnole et la Seconde Guerre Mondiale.

Cependant, avant de devenir, dans le roman, à la fin des années 1950, allégorie politique de la Révolution, d’un futur meilleur, d’un espoir pour Cuba, le *Sacre du printemps* est pour

l'héroïne, depuis sa petite enfance puis tout au long de sa carrière, le signe du sacré qui l'entoure et le témoin du processus de sacralisation de la danse qu'elle vit.

RELIGION ET RITUEL DE LA DANSE SACRÉE

En effet, ce ballet marque Vera pour la première fois quelques années après sa création, en 1917, date importante dans sa vie : elle vient de s'installer à Saint-Petersbourg, fuyant avec sa famille sa ville natale de Bakou où se déchaînent de violents conflits, et assiste à l'accouchement de sa cousine Capitolina, difficile et impressionnant enfantement qui la traumatise à jamais. Sur fond pesant de guerre mondiale et de montée de la Révolution russe dont on entend les bruits au dehors, alors qu'elle n'a elle-même que huit ans, elle enregistre une conversation du médecin accoucheur avec son père mentionnant le scandale provoqué par le *Sacre du printemps* à Paris², et s'en souvient vingt ans plus tard ! Il faut dire que cette rapide allusion au mythique ballet n'a rien de fortuit ni de secondaire : associée à l'épreuve de l'accouchement et au son de la *Marseillaise* que les soldats chantent au même moment dans la rue après avoir entonné l'*Internationale*, elle inaugure la nouvelle ère révolutionnaire, qui commence en Russie et s'achèvera à Cuba, dont le *Sacre* devient donc le symbole.

Vocation

Pour Vera, c'est aussi l'aube d'une nouvelle vie, consacrée à la danse, après l'avoir découverte pour la première fois sur la scène du théâtre de Bakou juste avant son départ :

[...] Y me sentía, ahora, irresistiblemente atraída por la danza – danza presente en el gran vals de *Eugene Oneguín* que aún me sonaba en la memoria. Grandes cambios se habían operado en esa memorable noche que determinó mi vocación. ³ (VII, 35, p. 638)

Dehors, à la sortie de la représentation, les coups de feu et les bombes retentissent. Elle vit donc cette révélation de la danse comme une sorte de *hiérophanie*⁴, l'éclosion d'une véritable « vocation », littéralement appel, sinon de Dieu, d'une transcendance artistique entraînant de « grands changements » intérieurs, qu'elle vit comme une forme de religion. « Moi, j'ai foi en les vocations »⁵, avouera-t-elle, adulte, pour justifier son basculement dans le monde de la danse, préférant la vie difficile et le destin d'artiste à son existence confortable et toute tracée de petite bourgeoise : foyer des artistes contre vie médiocre du foyer. C'est une « foi » qui lui demande donc un premier sacrifice de taille, une dévotion artistique qui s'exprime désormais dans un véritable culte, avec ses idoles, ses rites, ses mythes et son service : la discipline... Un culte qui prend sa source dans l'opposition fondamentale entre le monde de l'Art et le monde réel, entre celui, protecteur et enchanteur, du théâtre et celui, violent et laid, de la rue.

Initiation et ascèse

La première danseuse idolâtrée par Vera sera bien sûr sa première formatrice, Madame Christine, à Saint-Petersbourg, grande prêtresse qui l'initie véritablement à la danse et la

lancera dans sa carrière. C'est le début de sa « véritable existence ». Leurs rapports sont à la fois ceux de maître à disciple et de fille à mère spirituelle, mêlant révérence, admiration, respect, froideur parfois, mais aussi beaucoup d'affection... Pour la petite Vera, c'est un honneur que de subir enfin les reproches de son professeur, qui ne s'adressent qu'à celles qui sont enfin dignes de les recevoir, qui ont atteint un niveau suffisant et font preuve d'un potentiel de progression.

Être bonne disciple implique la discipline : l'apprentissage, l'exercice, l'entraînement deviennent désormais une véritable obsession pour la petite fille. Maintenant, « je ne pense qu'à danser » répète-t-elle, en précisant qu'il s'agit de « son unique raison de vivre », pour survivre « au-dessus des soucis quotidiens », pour s'élever, survoler le monde prosaïque, voire profane. Les lancinants et sempiternels comptes de temps qui ponctuent le roman (« 1, 2, 3... et 1, et 2, et 3... ») en rendent bien compte : la vie entière de Vera est rythmée par ce rituel des exercices à la barre, répétés indéfiniment pour parfaire la technique. Il s'agit d'exercices autant physiques que spirituels d'ailleurs, car, possédée par le « *daimon* de la danse » selon ses propres mots, Vera tend vers la « Transfiguration de la Figure » :

Luego, tras de observar una disciplina ascética, buscar la libertad, el re-nacimiento del gesto dentro de las limitaciones del tiempo, del compás, hasta lograr la espontánea Transfiguración de la Figura. “ *Me quito las zapatillas para que mis pasos no sean entorpecidos en mi marcha hacia la llama* ” - leíase en los Himnos de Prudencio que Jean-Claude [...] había traducido del latín... Una vez más, caminando hacia la llama que me ardía, me quitaría las zapatillas para que otros las calzaran. Realizarme a mí misma *en los demás y con los demás*. Empezaba a ver claro. Tras del golpe recibido, salía de una *lóbrega noche* (y pensaba nuevamente en quien me había revelado la poesía de San Juan de la Cruz...).⁶ (V, 28, p. 515)

Cette réflexion de Vera sur son rôle de danseuse et de chorégraphe, pleine d'espoir en son voyage à Paris pour tenter de diffuser son spectacle cubain⁷, en apôtre d'une bonne parole autant éthique⁸ qu'esthétique, est empreinte d'une spiritualité dont le message est prêché par le travail et l'exemple. Les deux auteurs invoqués, le mystique espagnol Saint Jean de la Croix et le latin chrétien Prudence⁹ sont là pour l'attester. La danse est d'abord une « flamme », un appel et un guide, un espoir et un réconfort, et surtout un but comme Vera l'affirme souvent. On voit bien que la référence à ces deux poètes religieux insiste sur les facteurs communs qu'ils ont avec Vera : tous trois connurent cette « flamme », la révélation, et assurent la propagation du message par la création artistique, poésie ou danse. Mais c'est une « flamme » ambivalente pour Vera : la danseuse est la vestale, la gardienne du précieux feu sacré qu'elle protège, entretient et transmet, mais qui matérialise aussi le châtement si elle faillit à son vœu¹⁰. Esthétiquement, la flamme symbolise aussi cette “ ardeur ” qui consume et enflamme les artistes, “ papillons de nuit ” qui “ brûlent les planches ” mais se brûlent aussi les ailes au brasier fascinant d'une gloire fragile.

La « Transfiguration de la Figure », magnifiée ici par la majuscule, est la faculté d'un Dieu à se métamorphoser, tel le païen Jupiter, ou, plus chrétiennement, à se transfigurer, à prendre figure, tel le Verbe incarné, prenant figure humaine en Jésus mais parfois aussi de jardinier

pour Madeleine ou d'ermite pour les disciples d'Emmaüs¹¹. Mais, comme pour la « flamme », Carpentier choisit soigneusement le terme qui relie l'art à la religion : la transfiguration de l'artiste, du comédien, est cette métamorphose glorieuse et miraculeuse sur scène, dont les danseurs Anna Pavlova et Vaslav Nijinski¹² sont peut-être les parangons pour le ballet – nous y reviendrons.

La danse est aussi une véritable « ascèse », qui demande effort, persévérance, rigueur et discipline, ainsi qu'une exigeante hygiène de vie tant pour la nourriture que pour le sommeil, les loisirs... On se souvient de la culpabilité de Vera et son urgence à faire une *barre* dans son studio de La Havane, le lendemain d'une ivresse exceptionnelle, pour se régénérer et éliminer l'alcool et tout le mal qu'elle a infligé à son corps.

Grâce, vœu et “ entrée en ” danse

La danse est enfin une *foi* qu'elle doit diffuser et transmettre à l'exemple de son propre professeur : l'heure est venue pour elle de “ passer le flambeau », “ céder le pas », ici, les chaussons, pour que d'autres accèdent à la “ grâce », dans toute la polysémie du terme. En effet, dans les moments de découragement face à la difficile *élévation* du saut associée à la *grâce* artistique, peut-on s'empêcher de conclure à une recherche de grâce divine ?

Carezco de verdadera gracia, lo sé. (Mi gracia, cuando la tengo, no me viene de duende ni de ángel : es mera imposición, a mi anatomía, de normas académicas bien asimiladas) ; carezco de *elevación*, lo sé [...] ; soy *pesada*, irremediamente *pesada* [...] ¹³ (II, 16, p. 303)

La *grâce* est là encore un mot charnière entre l'art et le religieux. Le « *duende* » ou « l'ange » sont tout d'abord des termes magiques et religieux pour exprimer cet “ enthousiasme » de l'artiste, enflammé, inspiré par un dieu “ en lui ». Ce « poids » du corps, ensuite, que la danseuse doit arracher du sol et élever vers le haut, lutte quotidienne pour obtenir la légèreté, l'ascension, c'est la condition humaine matérielle et finie face à l'immortalité immatérielle de l'âme ou d'un “ au-delà ” : la “ pesanteur et la grâce ”... D'ailleurs, ensevelie par le désespoir, à Baracoa, ayant failli à sa mission et cherchant refuge dans une « divine solitude », isolée de tout, Vera ne cherche-t-elle pas encore une libération de ce « corps-fardeau » ? :

En cuanto a mí, cargo con el peso de mi propio cuerpo como si cargara con un fardo inútil ¹⁴ (VI, 33, p. 593)

Bref, comme “ croyante pratiquante ” puis elle-même apôtre ou “ prêtresse ” du culte chorégraphique, Vera initie à son tour ses jeunes élèves cubaines qui font leur “ entrée en danse ” comme on ferait son entrée au couvent, avec ferveur, discipline et habit compris : prenant, sinon le voile, les fameux collants, justaucorps et pointes indispensables au cours de danse classique. Vera se désespère d'ailleurs de ne pouvoir retenir ou convaincre la majorité d'entre elles :

“ Y era la inevitable pregunta del comienzo : “ ¿Dónde puedo conseguir el *maillot* y las *zapatillas*, Madame ? ” Y era la inevitable frase – para magro consuelo mío – que, al llevarse

un día sus ropas de trabajo en un maletín, se creían siempre obligadas a ofrecerme a manera de desagravio : “ Las guardaré como recuerdo ”.¹⁵ (V, 25, p. 453)

Comme pour un adieu à la Mère Supérieure, les jeunes recrues s'échappent en conservant leur tenue (leur défroque ?) comme on garde en souvenir une image du catéchisme ou une médaille de première communion. Dans la société bourgeoise cubaine qui se respecte, la plupart des jeunes filles arrêtent la danse au moment du mariage (« abandonnant les collants pour une robe de mariée »¹⁶...), signifiant encore que le studio est l'apanage de nonnes vierges entièrement et exclusivement dédiées à leur art, incompatible avec toute autre union ou vie de famille normale...

Le rapprochement va même assez loin puisque Carpentier y inclut le vœu de chasteté : Vera, petite, traumatisée par la grossesse déformante et l'accouchement douloureux de sa cousine Capitolina, se promet de ne jamais altérer l'esthétique éthérée de la ballerine.

[...] mis condiscípulas me habían enterado de todo lo que puede saberse en materia de procreación humana... Me pareció que el procedimiento inventado por el Señor era bastante feo y brutal, y, por lo pronto, en lo que se refería a mí, estaba bien resuelta a no someterme a semejante prueba. Además... ¿quién ha visto nunca parir a una bailarina ? [...] Para alcanzar las cimas de su arte, pensaba yo, la bailarina tiene que mantenerse casta y pura, considerando su entrada en el *maillot* como una suerte de entrada en religión. Se ingresaba en el ballet como se ingresa en el Carmelo...¹⁷ (VII, 36, p. 650-651)

Chasteté, pureté, entrée en religion, Carmel... Ce souvenir nous est livré par Vera vers la fin du roman, dans ses grands moments d'introspection curative, à Baracoa, comme pour couronner d'un point d'orgue la symbolique du culte que Carpentier s'est attaché à construire tout au long du récit.

Pavlova : culte marial, culte de "l'étoile "

On ne peut pas avoir deux religions en même temps, et ce culte de la danse remplace bien la foi traditionnelle que Vera renie, celle de son enfance et de sa culture orthodoxe russe. À part les vocations, « Moi, je n'ai foi en rien » affirme-t-elle, « pas même en les icônes au regard sombre et pathétique »¹⁸. Elle conservera cependant toute sa vie une religiosité, un sentiment et un certain comportement religieux encore imprégnés du christianisme de son éducation, exprimant finalement en toute occasion son profond sens du sacré.

Enrique raconte par exemple sa surprise lorsque, angoissée par la montée de la Seconde Guerre Mondiale et les menaces nazies, Vera manifeste le souhait d'aller prier sainte Paraskeva et Notre-Dame de Kazan¹⁹, alors qu'elle ne lui a jamais parlé de religion depuis le début de leur relation. Pour la tranquilliser et supporter l'attente interminable avant leur départ pour Cuba, Enrique la conduit à la cathédrale russe de saint Alexandre Nevsky, rue Daru à Paris.

De même, bien des années plus tard, une fois coupée du monde de la danse à Baracoa, privée de son exercice quotidien, elle plonge presque naturellement dans l'univers pieux et recueilli de la messe. Bien sûr, ses instincts d'esthète la conduisent avant tout vers la

« musique d'église », surtout la *Messe en si* de Jean-Sébastien Bach, dont elle qualifie le *Kyrie* de sublime : encore une spiritualité artistique donc. Mais ce recueillement spontané est sans doute inspiré aussi par le culte aux « trois Vierges » de Baracoa (celle de la famille Frómata, celle de la famille César, et la *Virgen Catalana* de la paroisse), dont les fêtes et processions rythment à tour de rôle le cours monotone de l'année au village, et lui rappellent le culte aux Vierges des orthodoxes et l'adoration des icônes de son enfance.

Mais la divinité que Vera vénère par-dessus tout, depuis qu'elle la vit apparaître, enfant, sur une scène londonienne, puis qu'elle la rencontra dans sa loge après le spectacle, c'est la danseuse Anna Pavlova, paragon de la *prima ballerina*. Si Vera est la grande prêtresse de la danse, alors Pavlova en est incontestablement la *diva*, littéralement la grande Déesse, l'idéal inaccessible. Objet d'admiration également pour Enrique, elle n'est évoquée par les deux héros que par des hyperboles : « l'Incomparable », « l'Unique », « la ballerine merveilleuse », « la femme géniale » ; ou avec des majuscules emphatiques : « sa Présence », « l'Esprit de la Danse », « la Vérité de la Danse », « la Forme », « Celle qui »... Génie de la danse portée aux nues, divinisée donc, Pavlova est même vénérée comme une Vierge, qui serait synchrétique entre les icônes russes et les multiples idoles des autels afro-cubains que Vera découvre à La Havane puis à Baracoa. Il semble donc que Vera transpose le système et les pratiques du christianisme sur une autre divinité, représentante de sa croyance en la Danse.

Le signe le plus visible en est la petite vitrine-autel, semblable aux petits autels domestiques très répandus à Cuba, dans laquelle Vera conserve, comme des reliques, le chausson-fétiche et le portrait-icône dédicacés à la petite fille qu'elle était alors le jour de leur rencontre. Enrique ne manque pas de souligner avec ironie cette « dévotion à sainte Anne, cygne et martyre de Saint-Saëns »²⁰, se référant au rôle phare de la ballerine dans la *Mort du Cygne*, solo chorégraphié par Fokine sur la musique de Saint-Saëns issue du *Carnaval des animaux*. Cette vitrine suit Vera partout : même dans sa fuite pour Baracoa, alors qu'elle prétend vouloir oublier tout ce qui la rattache à la danse, elle en emporte le contenu enfoui au fond d'une malle. Elle y avait également placé, aux côtés de l'image de la Mère-Déesse, tel un texte sacré, un exemplaire des fameuses *Lettres sur la danse* de Noverre, Père fondateur de la danse classique au XVIII^{ème} siècle : une divinité, une religion, son Livre... et son martyre mythique symbolisé par l'agonie poignante du Cygne que la danseuse rejoue indéfiniment sur scène.

Ballerine emblématique de l'esthétique romantique et fantastique, de ce “ ballet blanc ” avec ses tulles et ses pointes, ou la pâleur et la maigreur des danseuses est de rigueur, Pavlova semble sur scène « une femme-oiseau intangible, inaccessible », « un corps sans poids réel », « un être fabuleux » et « immatériel », une femme « aérienne, éthérée »²¹, frôlant à peine le sol de ses pointes légères.

Sa blancheur de peau et de costume l'apparentent donc à la Vierge Immaculée, symbole de pureté et de chasteté. Enrique lui-même trahit son émotion au souvenir exalté d'une apparition de la danseuse étoile, tel un ange, évoquant les mystères évangéliques : *Incarnation*, « l'Esprit de la Danse se fit chair et habita parmi nous » ; *Résurrection*, puisque

après sa mort sur scène elle renaît toujours par un « miracle chaque soir renouvelé » ; *Transfiguration*, « elle transfigura l'ennuyeux cygne de Saint-Saëns en ineffable cygne de Mallarmé » ; et *Assomption*, « soulevant un corps frémissant, sans poids, élevé par l'air qui délimitait sa blancheur immaculée, à la fois plume, épi balancé par une brise presque imperceptible – blanche flamme lointaine [...] »²². Il s'agit bien en effet d'une élévation miraculeuse mais réelle du corps, d'un envol, essence de la danse pour Vera, qui a le pouvoir d'élever le spectateur à son tour, de l'abstraire du quotidien, du temps et de la réalité.

DU “ PAVLOVISME ” AU PRIMITIVISME

Révocation en doute : l'idole en question

La passion aveugle de Vera pour Anna Pavlova est telle qu'on peut difficilement imaginer sa remise en cause, après l'affirmation au début du roman que « toucher à » Pavlova « serait comme injurier le Pape devant un catholique »²³. . . . Encore une comparaison religieuse ! Pourtant, une fois à La Havane, absorbée dans sa chorégraphie du *Sacre du printemps*, c'est un regard critique et détaché que Vera pose soudain sur la petite vitrine et son idole :

Un foso se había abierto ahora entre mis actuales visiones de la Danza y todo lo que este retrato, que tenía ante los ojos, significaba. “ El iniciado matará al iniciador ”, leíase en el frontis de ciertos templos antiguos. [...] Ella venía a representar para mí un pasado hartó encerrado en sus propios límites, reacio, en todo caso, a haber avanzado al ritmo de los mejores compositores de la época.²⁴ (VI, 32, p. 574)

C'est bien une question de doctrine divergente qui l'éloigne maintenant de l'idole, et même un “ fossé ” esthétique : Vera recherche une certaine vérité moderne de la danse, à travers le révolutionnaire *Sacre* de Stravinsky, que Pavlova, au goût musical étriqué, détestait. Vera prône même une nouvelle école, à l'opposé du classicisme russe désormais dépassé :

Y ahora, yo me le presentaría con *La consagración* y hasta con *Ionización* de Varèse, al frente de “ mis ” gentes que – con excepción de Mirta – no habían aprendido a bailar, como ella, en la escuela del viejo Custine, sino en la Gran Academia de Lo Que Se Lleva en la Sangre.²⁵ (VI, 32, p. 574)

Vera se réfère aux danseurs cubains de sa deuxième école de La Havane, tous noirs ou mulâtres et sans formation classique initiale, mais possédant un extraordinaire sens du rythme et de la danse de par leur culture afro-cubaine. On mesure donc la portée révolutionnaire (artistiquement d'abord !) du projet de Vera : une nouvelle version de la chorégraphie du *Sacre du printemps*, basée sur le folklore afro-cubain.

Primitivisme grec, slave, afro-cubain : re-sacralisation de la danse

En réalité, Vera, illustration de la vague primitiviste de la première moitié du XX^e siècle tant admirée par Carpentier, est en quête des racines rituelles et sacrées de la danse. C'est le paradoxe d'une “ modernité ” qui veut retrouver l'authenticité, la pureté des origines et

l'essence de l'Art à travers l'art “ primitif ”, “ archaïque ”, comme en témoigne la mode des “ arts nègres ” chez les peintres, sculpteurs, compositeurs ou chorégraphes de l'époque. Quoi de mieux pour l'héroïne que de se trouver à l'une des sources mêmes de ces cultures africaines ?

Elle a le déclic lors d'une cérémonie de *santería*²⁶ afro-cubaine, à Guanabacoa près de La Havane, invitée par son ami Gaspar. Elle assiste alors à une transe, possession par le *Santo*, et aux danses rituelles des cérémonies afro-cubaines (sauts, danse *verticale*, et sortie du *diablito*, danse giratoire). Ce spectacle lui rappelle étrangement les racines grecques de la danse, les possessions des sibylles qui transmettaient les oracles des dieux, ou encore la danse dionysiaque de fécondité. De même, la légende afro-cubaine de Kasikanekua, jeune fille sacrifiée par le Sorcier, se rapproche des cérémonies antiques d'adoration du soleil s'accompagnant de vierges sacrifiées, telle Iphigénie par Agamemnon, la fille de Jephthé par son père ou Aphrodite auto-sacrifiée pour sortir Adonis des Enfers²⁷.

Carpentier sait où il veut mener le lecteur : dans ce passage, soulignant la ressemblance de la double hache du dieu *Changó* à l'attribut du roi Minos chez les Crétois, il semble faire une subtile allusion aux origines mêmes de la danse, attribuées à la Crète²⁸, où elle était déjà alors rituelle et religieuse. Considérée par certains comme le premier-né des arts, la danse était un moyen de transcender le quotidien, de s'initier aux mystères de la vie et la mort, de la fertilité, ou bien de communier avec la nature, avec le rythme de l'univers. Cette danse rituelle des origines était génératrice d'extase, sorte d'ivresse causée par l'action hypnotique des rythmes et l'automatisme des mouvements répétés : elle est imprégnée d'un caractère magique. Notons d'ailleurs que cette association entre les rites afro-cubains et ceux de l'Antiquité grecque donne alors tout son sens à l'allusion, rapide mais nullement fortuite, à la vague ressemblance physique de Vera à Clotilde Sakharoff²⁹, au début du roman. Cette danseuse et chorégraphe, danseuse “ libre ” aux pieds nus, à l'instar d'Isadora Duncan, méprisée comme telle par Vera, a relié elle aussi la danse africaine aux origines grecques de l'art. Dans ses magnifiques solos (*Chanson nègre*, *Danseuses de Delphes*, *Faune*), on retrouve cette même quête des sources de la danse qui l'a conduite elle aussi vers les chorégraphes de Nijinski³⁰. La ressemblance physique des deux danseuses est alors le signe symbolique d'un parcours artistique parallèle.

A Guanabacoa, donc, devant le spectacle de ces rites, empreints de « sacralité primordiale », Vera croit avoir assisté symboliquement à la Naissance de la Danse³¹. Par association d'idées, elle pense aux rites slaves illustrés dans le *Sacre du printemps* par la chorégraphie de Nijinski, imprégné lui aussi du primitivisme de son époque qui débuta précisément en Russie vers 1907. La transe afro-cubaine, écho de l'extase dionysiaque, renvoie donc au culte même de Dionysos, dieu de la fécondité-fertilité, avec ses rites agraires du printemps que l'on retrouve dans l'argument du *Sacre*. Piétinements, sauts, *danse sacrale* de possession et sacrifice final : toutes les composantes s'y retrouvent. C'est là que naît le projet de l'héroïne : elle fera de ce ballet une transposition afro-cubaine, adoptant une démarche similaire au

primitivisme slave des créateurs de 1913, Roerich, le librettiste, Stravinsky, le compositeur, et Nijinski, le chorégraphe.

Espace du sacré, axis mundi

En s'intéressant au primitif artistique, et donc au sacré, parallèlement Vera se détache peu à peu d'une vision chrétienne du monde pour se situer "en-deçà" du christianisme, à la source du religieux. Elle rend compte de sa conception profondément sacrée du domaine que représente pour elle l'univers de la Danse.

En effet, si le domaine du sacré se distingue du profane par un univers protégé, séparé, isolé du reste du monde, et dans lequel se manifeste quelque chose de "tout autre", selon la définition de Mircea Eliade³², un au-delà de nous-mêmes, alors la Danse en est sans doute une modalité pour Vera. On se rappelle que sa vocation s'enracine dans la fuite de la réalité profane, laide et agressive, faite de guerres et de manipulations, pour se réfugier dans le monde du ballet, merveilleux, fabuleux, peut-être cette « réalité surnaturelle » dont parle Eliade. En effet, la scène ou le studio de danse sont véritablement cet « espace sacré » qui s'oppose au reste du monde, à l'étendue « informe » car dépourvue de sens. L'espace sacré, poursuit Eliade, est « le seul qui soit *réel*, qui *existe réellement* »³³, et qui par ailleurs représente le « point fixe au milieu de la fluidité amorphe de l'espace profane », « l'orientation » dans le chaos³⁴. C'est ainsi que Vera définit l'espace de son travail : le théâtre, la *fiction* de la scène devient sa *réalité*, sa *vraie vie*, tandis que le monde réel devient pour elle imaginaire et faux, angoissant, déroutant...

Estaba resuelta a vivir *mi* realidad, realidad del arte, que me situaba en un mundo que no era el de los transeúntes que me cruzaban en las calles. [...] se me habían invertido las perspectivas de lo real. Lo *real-mío* era el que estaba del lado de acá de las candilejas ; lo *real-ajeno*, aquel vasto espacio en sombras, poblado de cabezas apenas visibles, que se extendía del lado de allá [...] ³⁵ (VII, 37, pp. 672-673)

Quant au studio de danse, à La Havane notamment, il ne doit pas être contaminé par ce qui se passe au-dehors, ni par la politique ni même par des préoccupations sociales ou familiales. C'est une "bulle", le lieu sacré inviolable, exclusivement consacré au culte de la danse. Voilà pourquoi Vera se désespère, et même enrage, lorsque ses danseurs mulâtres y lisent les journaux ou commentent les nouvelles brûlantes de la politique cubaine. Pire, c'est pour elle un sacrilège que de se précipiter sur les postes de radio, courir aux fenêtres ou dans la rue, au beau milieu d'une répétition, comme le font ses danseurs pendant le coup d'État de Batista en 1952, l'assaut à la caserne Moncada par Castro en 1953 ou la tentative d'assassinat de Batista en 1957.

Un troisième espace sacré, enfin, est identifiable au travers de l'analyse du comportement de Vera : c'est la fameuse petite vitrine qu'elle accroche religieusement dans tous les lieux où elle s'installe, à Londres, à Paris, à la Havane. Cet objet est l'autel qui consacre le lieu où elle habite : à l'instar du « poteau sacré » chez les peuples primitifs, il représente son « Centre du

Monde », son *axis mundi*, « un axe cosmique, car c'est autour de lui que le territoire devient habitable »³⁶, pour reprendre la terminologie de Mircea Eliade. En effet, le rôle de cet autel rituel est bien « d'établir un contact avec la transcendance », de pouvoir communiquer avec la divinité, ici, Pavlova, on le rappelle. Pour Vera, la déracinée, l'éternelle nomade, qui ne cesse de fuir les guerres et la violence du monde, ce « pilier rituel » est indispensable, car il est le seul objet qui définit « son monde » en terre étrangère, qui lui permette de se sentir chez elle finalement.

Rites et mythes sacrés

Mircea Eliade précise que « les cultes de la Terre-Mère, de la fécondité humaine et agraire, de la sacralité de la Femme, etc., n'ont pu se développer et constituer un système religieux richement articulé que par la découverte de l'agriculture »³⁷ : ce sont donc des cultes de peuples agriculteurs sédentaires. On peut comprendre alors la fascination de Vera pour la légende du *Sacre du printemps* : l'histoire d'une tribu de *nomades*, ces « hommes du Cheval et de la Roue, fatigués d'errer de l'aube au crépuscule, de lune en lune, dans d'interminables prairies »³⁸, qui, au printemps, après plusieurs années de marche, devant le signe sacré de la Montagne désignant le lieu où elle doit s'installer, se sédentarise, se fixe enfin et consacre l'endroit par le sacrifice d'une jeune vierge, prix de la fertilité de la terre et du retour du prochain printemps. . . Ne s'agit-il pas là de l'allégorie de sa propre vie d'artiste-*nomade*, d'éternelle pèlerine, de son propre chemin dont le seul repère est ce point fixe de la vitrine sacrée qu'elle emporte partout ? Cuba n'est-elle pas la terre où elle décide enfin de se sédentariser, où elle pourra enfin « plonger ses racines »³⁹, semer puis développer un projet artistique d'envergure et se livrer au culte de la danse ?

La terre d'élection, pour être fertile, généreuse, pour se renouveler chaque année, demande cependant un sacrifice. Le rite du sacrifice, ici immolation d'une jeune fille en offrande à la Terre nourricière, est un acte sacré par lequel l'homme se concilie les puissances supérieures, la divinité. Mais tout sacrifice est paradoxal, il comporte deux pôles : d'un côté, le don, de l'autre l'abandon d'une partie de ses richesses, en l'occurrence une vie. C'est une offrande et une privation en même temps, puisque la vie offerte est détruite. Vera médite sur le cycle nourricier, plus macabre que vital, que représente finalement le mythe du *Sacre du printemps* : c'est la répétition sans fin d'un crime pour payer le tribut de sang à la Nature, terre insatiable qui en demande toujours plus. Mais à Cuba, terre de régénération des mythes universels⁴⁰, Vera refuse désormais cette cruauté du mythe. Le ressourcement de la terre affaiblie ne passera plus par une absorption de force vitale contenue dans le sang répandu de la victime (transvasement de la vitalité créatrice d'un être à un autre), mais par la procréation d'un couple, union d'un homme et d'une femme dans une *danse sacrée* finale de vie et non de mort. De plus, ce couple représente le croisement, la greffe féconde de deux races, de deux cultures : il sera composé des deux fidèles disciples de Vera, Mirta, la Russe blanche, et Calixto, le noir Cubain. Le *Sacre du printemps* est devenu latino-

américain : métis, syncrétique, porteur de l'avenir, de régénération, il marque un renouveau de l'art et de la culture. Il est un hymne à la vie, à l'amour et aux hommes :

No. Ahora no veía yo ese desenlace como un rito *sacrificial* sino como el ascendente rito *vernal*, propiciador de fecundidad, que debió ser en sus albores. [...] Por lo tanto, el holocausto pedido por Roerich debía transformarse – a mi modo de ver – en un enorme *pas de deux* que fuese llevando una danza agónica hacia una Danza de la Vida – recordándose que la dicotomía Muerte-Vida, ilustrada por las más altas literaturas de todos los tiempos, seguía inseparable de la magnificación amorosa, fuese en consejas, fuese en símbolos: Amor-Muerte, Danza del Amor y de la Muerte. Muerte por amor de Isolda; sino fatal de los amantes de Verona, de los amantes de Teruel, etc.⁴¹ (V, 25, pp. 457-458)

Il s'agit désormais d'un rite « d'offrande de sèves humaines » et non plus de sang, glorification d'un couple mixte par le groupe comme symbole de l'art universel, sans frontières, sans races, et sans chaînes ni de dieux ni de Maîtres.

Sacre du printemps : consécration ou sacrifice ?

Le sacrifice est avant tout une consécration : la victime devient sacrée en se voyant offerte au dieu. Il permet donc à l'homme de participer au monde sacré en interposant entre lui et le divin une réalité intermédiaire (la victime), qui assure un contact ou une communication entre les deux mondes. Transposé à l'univers sacré de Vera et à sa conception du *Sacre*, le sacrifice n'est plus nécessaire puisque c'est l'art lui-même, le rite dansé, la danse sacrée, qui consacre autant les Élus que l'ensemble des participants et les fait entrer en communication avec le "divin".

Sacrifice et communauté

L'élaboration d'une nouvelle version du *Sacre* correspond au moment où l'expérience privée et intime du sacré chez Vera devient collective, partagée entre les membres d'une communauté : celle, réduite, de son école de danse, mais symboliquement étendue à l'ensemble de la société cubaine. C'est donc une conception de la communauté, de "l'être-ensemble" collectif, qu'elle définit aussi à travers sa version du ballet⁴².

Si l'on en croit René Girard⁴³, le premier sacrifice de la première victime surgit d'un état de violence qui n'est surmonté que lorsque les membres du groupe s'entendent pour désigner un coupable ; en mourant, celui-ci efface leurs torts, parce qu'il pourvoit, en vertu du choix commun, à la réconciliation commune. Vera refuse donc aussi cette notion de faute et de bouc émissaire pour harmoniser la communauté ou renforcer la cohésion du groupe. Son *Sacre* est également le refus d'une éternelle expiation, d'un acte de soumission au dieu, au Maître ou à l'Ordre des Choses : au contraire, c'est un acte de rébellion de l'homme responsable de son destin, préfigurant la Révolution, affirmant son autonomie et son pouvoir créatif en proposant une alternative au rite originel meurtrier.

Vera au seuil du triomphe

Pour l'héroïne, le spectacle est devenu un projet vital qui la conduit vers une consécration espérée. Elle en perçoit l'avant-goût lors d'une grande répétition générale, peu de temps avant le drame de son studio. Son ami José Antonio la couvre de compliments : « tu as réalisé ton œuvre »⁴⁴ lui dit-il. Elle-même ressent la force de son innovation finale, celle d'une *danse sacrale* « tendue, agonique, sensuelle et paroxystique, dans laquelle les pas, les gestes, les attitudes – en lévitation ou en affaissement – semblaient jaillir de la musique, comme engendrés par l'asymétrie spasmodique des accords. »⁴⁵ Le triomphe ne fait pas de doute.

Mais les augures printaniers en auront décidé autrement. Un beau jour de printemps, au mois de mai 1957 exactement, Vera découvre avec horreur la dévastation de son studio de Plaza Vieja par la police politique⁴⁶ et, surtout, le massacre, la mutilation et l'exposition publique des corps martyrs de trois de ses danseurs. La vision apocalyptique qu'elle décrit insiste sur le sang répandu, ce sang sacrificiel qu'elle avait symboliquement refusé dans son ballet, mais auquel elle n'a pu échapper dans le monde réel. Vera, accablée, meurtrie, abattue, morte vivante telle Eurydice enfouie au fond des enfers, au point qu'elle disparaît sans laisser de traces, s'assimile à la Sacrifiée du mythe, devant l'anéantissement de son projet et la perte de ses danseurs.

Comment interpréter un tel sacrifice dans la symbolique sacrée du roman ? Il est à l'opposé de ce que véhicule le nouveau *Sacre du printemps*. Commis par des agents extérieurs à la communauté sacrée guidée par Vera, ennemis et violateurs de son espace donc, c'est un acte sacrilège avant tout, inexplicable autrement que par les enjeux politiques qu'il manifeste. Il est preuve que l'idéal collectif auquel aspire Vera est impossible à réaliser dans le contexte du totalitarisme cubain : les méthodes de la dictature sont justement de faire régner l'ordre social par les sacrifices. Allégorie de la Révolution, le *Sacre* ne pourra être envisageable qu'après l'avènement de Castro en 1961, à la fin du roman.

RELIGION DE L'ART

Au terme de cette exploration des manifestations du Sacré dans le roman d'Alejo Carpentier, nous pouvons sans hésitation conclure à une sacralisation totale de la danse vécue par l'héroïne comme une véritable religion de l'art. Si la religion est « l'administration du sacré » comme le dit Henri Hubert, elle se manifeste ici dans toutes ses composantes : sa ou ses divinités, sur lesquelles porte la foi des fidèles (Pavlova, ou simplement un “principe supérieur” dont Vera reconnaît la transcendance) ; ses ministres ou officiants (les prêtresses, Madame Christine puis Vera) ; son rituel (règles de conduite, pratiques ou prescriptions “religieuses” qui comprennent ici l'exercice, l'ascèse, le culte de la vitrine-autel. . .) ; et enfin, ses représentations (croyances, mythes, images, icônes. . .).

On observe que le parcours “religieux” de Vera, à travers la danse, suit un mouvement général du christianisme orthodoxe de son enfance vers un primitivisme plus proche du

sacré : il s'agit d'un retour aux sources et de la religion et de l'art, dans une articulation étroite puisque chez Vera les deux sont indissociables. Finalement, on retrouve un mouvement parallèle au retour aux sources de l'Histoire et de la civilisation que l'on peut analyser dans presque tous les romans ou contes de Carpentier, comme *Los pasos perdidos* ou *Viaje a la semilla*... L'Art en est le moteur : comme chez Proust, dont l'influence est grande sur l'écriture de Carpentier, l'art est le foyer, le noyau ou le cœur tant de son œuvre que de sa vie. Carpentier, comme son héroïne Vera, est un mystique de l'Art, un art sans doute élitiste, mais communicable à tous.

Cette sacralisation de l'Art, chez les français Proust ou Valéry, lui aussi plus que présent dans *La consagración de la primavera*⁴⁷, va puiser dans une tradition philosophique allemande qui remonte au XVIII^{ème} siècle, de Kant à Nietzsche puis Heidegger en passant par Hegel et Schopenhauer. En effet, en introduction de son analyse du paradigme allemand de la « théorie spéculative de l'art », Jean-Marie Schaeffer⁴⁸ rapporte les déclarations de Valéry évoquant ses débuts de poète à la fin du XIX^{ème} siècle :

Nous avons eu [...] la sensation immédiate qu'il s'en fallait de fort peu qu'une sorte de culte, de religion d'espèce nouvelle, naquît et donnât forme à tel état d'esprit, quasi mystique, qui régnait alors et qui nous était inspiré ou communiqué par notre sentiment très intense de la valeur universelle des émotions de l'Art. Quand on se reporte à la jeunesse de l'époque, [...] on observe que toutes les conditions d'une formation, d'une création presque religieuse, étaient alors absolument réunies. En effet, à ce moment-là régnait une sorte de désenchantement des théories philosophiques, un dédain des promesses de la science [...]. Les religions avaient subi les assauts de la critique philologique et philosophique. La métaphysique semblait exterminée par les analyses de Kant.⁴⁹

Cette conception religieuse de l'Art chez Valéry se retrouve bien sûr dans *l'Âme et la danse*, dont une épigraphe du roman de Carpentier se fait l'écho. Reprenant l'idée platonicienne de l'art comme médiation vers le Divin⁵⁰, du Beau comme révélation de l'Être au sein du sensible, provoquant « l'exaltation artistique », Valéry fait dialoguer ainsi les spectateurs des danseuses :

«Éryximaque : Ne crois-tu pas que la pensée des Immortels soit précisément ce que nous voyons, et que l'infinité de ces nobles similitudes, les conversions, les inversions, les diversions inépuisables qui se répondent et se déduisent sous nos yeux, nous transportent dans les connaissances divines ?

Phèdre : Qu'il est pur, qu'il est gracieux, ce petit temple rose et rond qu'elles composent maintenant, et qui tourne lentement comme la nuit !... Il se dissipe en jeunes filles, les tuniques s'envolent, et les dieux semblent changer d'idée !...

Éryximaque : La divine pensée est à présent cette foison multicolore de groupes de figures souriantes ; [...] »

« Socrate : [...] Une simple marche, et déesse la voici ; et nous, presque des dieux !⁵¹

Jean-Marie Schaeffer nous rappelle que le symbolisme du XIX^e siècle finissant, à travers la référence à Kant de Valéry, ne fait que reprendre les affirmations de la "révolution

romantique”, qui vit une même crise des fondements philosophiques (et plus largement spirituels) un siècle plus tôt, « l'expérience d'une désorientation existentielle, sociale, politique, culturelle et religieuse », d'une part et, d'autre part, « la nostalgie irrépressible d'une (ré)intégration harmonieuse et organique de tous les aspects d'une réalité désormais vécue comme discordante, dispersée et désenchantée »⁵². On croit reconnaître ce qu'exprime Vera face au monde qui l'entoure, cette réalité faite de guerres et dépourvue de sens, figure du désenchantement : elle cherche dans la danse une « compensation » qui correspond « à la nostalgie d'une vie “authentique”, non désacralisée et non aliénée »⁵³.

C'est Hegel (1770-1831) qui créa au départ le terme de “religion de l'art”, en parlant de la Grèce antique. Pour lui, l'art révèle « le Divin, les intérêts les plus élevés de l'homme, les vérités les plus fondamentales de l'Esprit »⁵⁴. Il fonde alors cette tradition allemande mentionnée par Schaeffer, qui fait de l'art « un savoir extatique, c'est-à-dire qu'il révèle les vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes »⁵⁵. Schaeffer résume ainsi son analyse :

Depuis à peu près deux siècles, notre conception des arts est fondée sur une sacralisation de l'œuvre d'art : l'art est une force de révélation ontologique, une connaissance extatique qui nous “sauve” de l'existence inauthentique et aliénée qui est notre lot quotidien. Cette théorie spéculative de l'Art, développée par le romantisme en réponse à la crise de l'ontologie rationaliste provoquée par le criticisme kantien, postule une identité d'essence entre art et philosophie. Reprise et développée par les grands philosophes de la tradition idéaliste allemande, de Hegel à Heidegger, cette conception, qui dote l'art d'une fonction de compensation, s'est répandue peu à peu dans le monde de l'art et a joué un rôle central dans la logique du modernisme artistique.[...].⁵⁶

Parmi les variantes de la sacralisation de l'art, il montre l'importance de la philosophie de Schopenhauer (1788-1860) :

le pessimisme schopenhauerien est inconcevable sans la compensation que procure l'extase esthétique, véritable rédemption qui permet à l'homme d'échapper aux malheurs de la volonté de vivre : aussi n'est-ce pas un hasard si c'est surtout l'idée du salut par l'art qui a retenu l'attention des lecteurs et plus généralement du public.⁵⁷

C'est enfin Nietzsche (1844-1900), empreint des idées de Schopenhauer, qui réinterprète la fonction religieuse de l'art, conçu comme expression d'une force vitale élémentaire : l'artiste s'inscrit dans le mouvement même de la « volonté de puissance », puisqu'il la révèle par ses fictions dans un monde où tout n'est qu'apparence, il répète l'apparence pour elle-même. Puisant lui aussi dans les racines grecques de l'art, Nietzsche voit dans la musique et la danse des formes d'expression dionysiaques, capables de transmettre un savoir utile à la communauté par le plaisir et l'extase. Il adhère donc à ses débuts à la conception de “l'œuvre d'art totale” de Wagner, auteur selon lui d'une authentique redécouverte du dionysiaque⁵⁸ : forme artistique qui permet de percevoir le monde par les pulsions du corps et non scientifiquement au moyen de concepts et de mots.

Inge Baxmann nous rappelle ainsi que le corps et la danse constituent chez Nietzsche le fondement d'un nouveau mode de pensée et une nouvelle conception de la culture :

Nietzsche s'est demandé s'il était à nouveau possible d'opposer, à une époque moderne désintégré, une vision susceptible de créer une communauté, via une nouvelle culture de la vie et de la fête. Le mouvement réformateur allemand du début du XX^e siècle reprit cette question à son compte. D'innombrables projets de nouvelle culture de la vie se sont fondés sur Nietzsche pour faire surgir « l'homme nouveau », dans une culture de l'avenir aux fondements quasi religieux. Via le rythme et la danse, il s'agissait de faire renaître les origines dionysiaques à l'époque moderne.⁵⁹

A travers les thèmes du culte de l'art comme compensation, de la recherche d'une vérité aux sources grecques de la danse, d'un transfert de sacralité de la religion vers l'art, ou d'une nouvelle forme de communauté moderne, on perçoit donc à quel point Carpentier est imprégné de cette pensée philosophique allemande et de ses développements dans toute l'Europe. C'est sans doute l'expression de sa propre conception d'un « art de vie » qu'il confie à Vera, à laquelle il prête sa voix deux ans avant sa mort.

¹ « Alta Presencia de Montañas » dans le texte, in Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, I, 1, p.96, Madrid, Edition Clásicos Castalia, 1998, introduction et notes de Julio Rodríguez Puértolas. Toutes les citations en espagnol du présent article seront tirées de cette édition, avec indication, entres parenthèses, du numéro de la partie, du chapitre et de la page dont elles sont extraites.

² *La consagración... op. cit.*, II, 15, p. 298.

³ « [...] et je me sentais à présent irrésistiblement attirée par la danse – danse présente dans la grande valse d'*Eugène Onéguine* qui résonnait encore dans ma mémoire. De grands changements s'étaient opérés en cette nuit mémorable qui détermina ma vocation. » (nous traduisons)

⁴ Terme par lequel Mircea Eliade désigne la révélation, la manifestation du sacré. Cf *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1965 (1957).

⁵ *La consagración... op. cit.*, III, 19, p. 361 (nous traduisons).

⁶ « Puis, après avoir observé une discipline ascétique, chercher la liberté, la re-naissance du geste dans les limites du tempo, du rythme, jusqu'à obtenir la Transfiguration spontanée de la Figure : « *J'enlève mes chaussons pour que mes pas ne soient pas gênés dans ma marche vers la flamme* », lisait-on dans l'un des hymnes de Prudence que Jean-Claude [...] avait traduit du latin... Une fois de plus, marchant vers la flamme qui me consumait, j'ôterais mes chaussons pour voir d'autres les chausser. Me réaliser moi-même *dans les autres et avec les autres*. » Je commençais à voir clair. Après le coup reçu, je sortais d'une *nuit ténébreuse* (et je pensais à nouveau à celui qui m'avait révélé la poésie de saint Jean de la Croix...). » (*la Danse sacrée*, p. 341)

- ⁷ Elle part pour Paris à la recherche de financements et d'un contrat pour une tournée de sa nouvelle version du *Sacre du printemps*.
- ⁸ Son ballet mêle diverses races de danseurs contre la ségrégation raciale officielle et symbolise une liberté à tous niveaux qui s'oppose au totalitarisme alors en vigueur à Cuba. Elle refuse, quitte à tout abandonner, de se faire parrainer par la dictature cubaine de Batista, comme le lui suggère à Paris le mari de son amie Olga, ancien “ collabo ” pendant la Seconde Guerre Mondiale.
- ⁹ Ces deux auteurs réapparaissent régulièrement dans le roman, en souvenir du premier amant de Vera, Jean-Claude, qui l'initia à la littérature espagnole classique. Les vers de saint Jean de la Croix (1542-1591), poète des ténèbres éblouissantes, de la mystique négative (“ ¿Adónde te escondiste, / amado, y me dejaste con gemido ? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido ; / salí tras ti, clamando, y eras ido. ”), tirés du *Cántico espiritual*, *Canciones entre el Alma y el Esposo*, accompagnent à plusieurs reprises les moments de désespoir de Vera, précisément ces moments de la “ nuit obscure de l'âme ” qu'elle évoque ici. . . Prudence (en latin Aurelius Prudentius Clemens) est un poète hispano-latin chrétien du IV^{ème} siècle. Les Hymnes dont il s'agit ici appartiennent au *Livre des Couromnes (Peristephanon)* que Vera cite ailleurs : ce sont des poèmes en vers lyriques en éloge aux premiers martyrs de la chrétienté espagnole. L'article d'A. Carbón Sierra, « La cultura greco-latina en dos novelas de A. Carpentier », in *Homenaje a Carpentier*, La Havane, Universidad de la Habana n°223, 1984, p. 67-89, nous éclaire sur les sources de la citation précise de Vera (tirée de l'Hymne VI, vers 79-81), mais non sur son véritable rôle dans le récit, autre qu'une simple « preuve de la culture et des conceptions de Carpentier sur la littérature ». Pour nous, en répétant ces vers et surtout en les transposant à sa propre expérience, Vera se compare implicitement ici à l'un des « martyrs » chantés par Prudence, guidés par la foi et chargés de la diffuser coûte que coûte. . . Une précédente référence de Vera à un autre hymne de Prudence, dédié à la jeune martyre Eulalie (« Olalla », p. 236), torturée à mort à l'âge de douze ans, figure évidemment son propre « martyr » ou « sacrifice » que nous avons déjà évoqué.
- ¹⁰ Les vestales, prêtresses de la déesse romaine Vesta, étaient vouées à la chasteté. Les infidèles à leurs vœux étaient enterrées vivantes. Vera sera cette vestale injustement sacrifiée après le massacre de son école de la Havane, seulement coupable d'avoir peut-être “ péché par vanité, d'avoir vécu trop exclusivement pour la danse et par la danse ” (*La consagración. . .*, VI, 33, p.597). Symboliquement enterrée vivante, telle Eurydice elle vit une véritable “ descente aux enfers ” et s'enfuit à Baracoa, à l'extrémité orientale de l'île.
- ¹¹ C'est aussi après sa Résurrection qu'a lieu, sur le mont Thabor, la montagne sacrée, la « Transfiguration de la Figure » du Christ, sa dernière apparition, dans la gloire de sa divinité, à trois de ses apôtres (Pierre, Jacques et Jean).
- ¹² Nijinski, chorégraphe du *Sacre du printemps*, fut connu et admiré pour son pouvoir exceptionnel de transfiguration, notamment dans *L'Après-midi d'un Faune* (1912), où il incarne avec puissance le personnage.
- ¹³ « Je manque de grâce véritable, je le sais. (Ma grâce, quand j'en ai, ne me vient pas du *duende* ou d'un ange : c'est la simple soumission de mon anatomie à des normes académiques bien assimilées) ; je manque d'*élévation*, je le sais [...] ; je suis *pesante*, irrémédiablement *pesante* [...] » (nous traduisons)
- ¹⁴ « Quant à moi, je porte le poids de mon propre corps, comme si je portais un fardeau inutile. » (nous traduisons).
- ¹⁵ « Et c'était l'inévitable question du début : « Où puis-je acheter le maillot et les chaussons, Madame ? » Et c'était l'inévitable phrase – piètre consolation pour moi – qu'elles se croyaient toujours obligées de m'adresser, en manière d'excuse, quand un beau jour elles emportaient leurs affaires de danse dans une petite valise : « Je les garderai comme souvenir. » » (*La Danse sacrée, op. cit.*, p. 291)
- ¹⁶ *La consagración. . .*, *op. cit.*, V, 24, p. 444 (nous traduisons).
- ¹⁷ « [...] mes condisciples m'avaient mise au courant de tout ce que l'on peut savoir en matière de procréation humaine. . . Il me sembla que le procédé inventé par le Seigneur était assez laid et brutal, et, pour l'instant, en ce qui me concernait, j'étais bien résolue à ne pas me soumettre à une telle épreuve. D'autre part . . . qui a

jamais vu une ballerine accoucher ? [...] Pour atteindre les sommets de son art, pensais-je, la ballerine doit se garder chaste et pure, considérant son entrée dans le maillot comme une sorte d'entrée en religion. On était admis au ballet, comme on était admis au Carmel... » (*La Danse sacrale, op. cit.*, p. 448)

¹⁸ *La consagración...*, *op. cit.*, II, 15, p. 301 (nous traduisons)

¹⁹ *Idem*, III, 17, p. 320-321.

²⁰ *Idem*, VI, 32, p. 574.

²¹ Ces expressions apparaissent dans le roman respectivement aux pages suivantes : II, 12, pp. 250, 252 et 254, et VII, 36, p. 651.

²² *Idem*, II, 12, pp. 249-250 (traduction de *La Danse Sacrale, op. cit.*, p. 133)

²³ *Idem*, II, 11, p. 231 (nous traduisons)

²⁴ « Un fossé s'était creusé à présent entre mes vues actuelles sur la Danse et tout ce que ce portrait, que j'avais devant les yeux, signifiait. " L'initié tuera l'initiateur ", lisait-on sur le fronton de certains temples antiques. [...] Elle représentait finalement pour moi un passé trop enfermé dans ses propres limites, et qui s'était montré en tous cas peu enclin à avancer au rythme des meilleurs compositeurs de l'époque. » (*La Danse sacrale, op. cit.*, pp. 387-388)

²⁵ « Et maintenant je me présenterais à elle avec *Le Sacre* et même avec *Ionisation* de Varèse, à la tête de " mes " gens, qui – à l'exception de Mirta – n'avaient pas appris à danser, comme elle, à l'école du vieux Clustine, mais à la Grande Académie de Ce Que L'on Porte dans le Sang. » (nous traduisons et corrigeons « Custine » par « Clustine », danseur et chorégraphe russe partenaire de Pavlova, que Carpentier confond sans doute avec Astolphe marquis de Custine (1790-1857), écrivain français.

²⁶ La *santería* est un culte syncrétique animiste, né vers la fin du XIX^e siècle, issu des religions africaines yoruba ou araras des esclaves noirs de Cuba, auxquelles se mêle le christianisme espagnol. Elle s'apparente au vaudou haïtien, avec l'invocation de nombreuses divinités (les *orishas*, aussi appelés *santos*, saints) par la transe et la pratique de la sorcellerie.

²⁷ *La consagración...*, *op. cit.*, IV, 21, p. 395.

²⁸ Cf. Paul Bourcier, *Histoire de la Danse en Occident*, Tome I, *De la Préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, Coll. Solfèges, 1994, p. 24-26.

²⁹ On remarquera de plus que la biographie de la danseuse Clotilde Sakharoff (1892-1974), Clotilde von Derp ou von Der Planitz de son vrai nom, épouse du danseur et chorégraphe Alexandre Sakharoff, comporte de nombreux points communs avec le personnage de Vera. Cette Allemande fuira également la Seconde Guerre Mondiale avec son mari pour se réfugier en Amérique Latine.

³⁰ Le rôle du Faune, rappelons-le, est emblématique du danseur d'exception qu'a été Nijinsky.

³¹ Tout comme le héros des *Pasos perdidos*, du même Carpentier, croit avoir assisté à la « Naissance de la Musique » au cœur de la forêt vierge amazonienne.

³² Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane, op. cit.*, p. 17.

³³ *Idem*, p. 25.

³⁴ *Idem*, pp. 60-61.

³⁵ « J'étais résolue à vivre ma réalité, réalité de l'art ; celle-ci me situait dans un monde qui n'était pas celui des passants qui me croisaient dans la rue. [...] les perspectives du réel s'étaient pour moi inversées. Mon *réel a moi* était celui qui se trouvait de ce côté-ci des feux de la rampe ; le *réel des autres*, ce vaste espace dans l'ombre, peuplé de têtes à peine visibles, qui s'étendait de l'autre côté [...] » (*La Danse sacrale, op. cit.*, pp. 464-465)

³⁶ *Le Sacré et le profane, op. cit.*, p. 35.

³⁷ *Idem*, p. 22.

³⁸ *La Consagración...*, *op. cit.*, I, 1, p. 97 (traduction de *La Danse sacrée*, *op. cit.*, p. 12)

³⁹ Les épigraphes des III^e et IV^e parties du roman semblent à ce sujet tisser un champ sémantique autour des verbes « semer » puis « germer », qui préfigurent les affirmations de Vera dans la V^e partie, à Paris : « je suis devenue une barbare antillaise », puis dans l'avion qui la ramène à Cuba : « j'éprouvai – comme jamais auparavant – l'impression de *retourner chez moi* ».

⁴⁰ Carpentier a toujours répété que face à l'épuisement des mythes en Europe, à une certaine “décadence culturelle de l'Occident”, l'Amérique, avec ses mythes propres, était le lieu de leur conservation, de leur régénérescence, de leur réactualisation.

⁴¹ « Non. Maintenant je ne voyais pas ce dénouement comme un rite *sacrificiel* mais comme le rite *vernal* ascendant, propitiatoire de fécondité, qu'il avait dû être à ses débuts. [...] Par conséquent, l'holocauste demandé par Roerich devait se transformer – à mon avis – en un énorme *pas de deux* qui pût amener une danse d'agonie vers une Danse de la Vie. Il fallait se rappeler que la dichotomie Mort-Vie, illustrée par les plus grandes littératures de tous les temps, était toujours inséparable de la glorification de l'amour, soit en poésie, soit dans les fables ou dans les symboles : Amour-Mort, Danse de l'Amour et de la Mort. Mort par amour d'Iseult ; destin fatal des amants de Vérone, des amants de Teruel, etc., etc. » (nous traduisons)

⁴² Nous avons développé ailleurs les modalités de cet “être-ensemble” alternatif que constitue la danse pour Vera, et les implications politiques qu'il entraîne dans la Cuba des années 1950. Voir « Entre danse et politique : le pouvoir de la femme-artiste dans *La Consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier », publication de l'Atelier Traverses/ Créations au féminin, « Femmes et pouvoirs », Université de Paris VIII, à paraître.

⁴³ Cf. *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette Littérature, Coll. Pluriel, 1998 (1972 chez Grasset).

⁴⁴ *La consagración...*, *op. cit.*, VI, 32, p. 573.

⁴⁵ *Ibid.* (traduction de *La Danse sacrée*, *op. cit.*, p. 386)

⁴⁶ Après les cours de danse, le studio de Vera était devenu le lieu de réunion clandestin des danseurs, jeunes militants communistes préparant la Révolution cubaine contre le dictateur Batista.

⁴⁷ Valéry fournit un des leitmotiv du roman de Carpentier, « *la mer, la mer, toujours recommencée* » tirée du *Cimetière marin*, plus une épigraphe importante (partie VII du roman) tirée de *L'Âme et la danse*, dialogue socratique sur l'essence de la danse et la signification du mouvement, confié aux Grecs Socrate, Phèdre et Éryximaque : « ... *esta mujer extrañamente desarraigada y que se aferra* [sic] *a su propia sombra* », p. 619 (« ... cette femme bizarrement déracinée, et qui s'arrache incessamment de sa propre forme », dans la version originale de Paul Valéry, in *L'Âme et la danse*, Gallimard, 1944, p. 156). La portée symbolique de ces deux citations, que nous ne pouvons développer ici, est très vaste sur le personnage de Vera.

⁴⁸ Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'Art : un paradigme philosophique de la modernité », in *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, *Revue Germanique Internationale*, 2/1994, PUF, 1994, pp. 195-207.

⁴⁹ Paul Valéry, “Propos sur la poésie”, in *Œuvres*, I, Gallimard, 1957, p. 1381, cité par Jean Marie Schaeffer, “La religion de l'art...”, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁰ Dans son article “L'espace de la danse ou la fiction de l'espace. Quelques remarques programmatiques sur Mallarmé”, Zsuzsa Simonffy écrit : « Nous avons évoqué le divin, parce qu'il est courant de voir, depuis Platon, la danse sous le jour de la représentation spatiale du mouvement de l'Esprit qui veut retrouver la divinité. D'après ses idées, à l'origine de la danse, se trouve le divin. Avant de devenir mouvement elle est signe », in *Écrire la danse*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. Littératures, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1999. Jean-Marie Schaeffer, que nous venons de citer ici, indique également les auteurs grecs Pindare ou Démocrite.

⁵¹ Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, *op. cit.*, pp. 143 et 146.

⁵² J-M. Schaeffer, « La religion de l'Art... », *op. cit.*, p. 199

⁵³ *Idem*, p. 202.

⁵⁴ *Esthétique*, Flammarion, 1979, t. I, p. 20, cité par J-M. Schaeffer.

⁵⁵ « La religion de l'Art... », *op. cit.*, p. 197

⁵⁶ *Idem*, pp. 258-259.

⁵⁷ *Id.*, p. 205.

⁵⁸ Voir Rainer Rochlitz, « Religion de l'art et théorie esthétique en Allemagne », in *Histoires et théories de l'art...*, *op. cit.*, pp. 209-220.

⁵⁹ Inge Baxmann, « Nietzsche et la culture du corps et de la danse en Allemagne », in *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre National de la Danse, Coll. Recherches, 2003, p. 55.