

Alejo Carpentier: la musique mise en mots

Alejo Carpentier:
Die in Worte gesetzte Musik

Alejo Carpentier: la musique mise en mots
Parmi tous les grands écrivains sud-américains de notre siècle, Alejo Carpentier est peut-être celui dont l'oeuvre entière est la plus imprégnée de musique. Profondément musicien lui-même, il a su montrer combien purement se révèlent profitables et enrichissantes les multiples influences du monde sonore sur sa propre production littéraire. L'auteur de cet article, Jacques Demierre, vient de composer une oeuvre qui se base sur le «Concierto barroco», nouvelle de Alejo Carpentier. La création de cette oeuvre aura lieu dans le cadre des «Tage für politische Musik» à Zurich (7 décembre 1985).

Alejo Carpentier: Die in Worte gesetzte Musik
Unter allen grossen südamerikanischen Schriftstellern unseres Jahrhunderts ist Alejo Carpentier vielleicht derjenige, dessen Werk am stärksten von Musik durchdrungen ist. Carpentier (1904–1980), der selbst auch Komponist und Musikhistoriker war, hat zu zeigen vermocht, wie wertvoll und bereichernd sich vielfältige musikalische Einflüsse für die literarische Produktion erweisen können. Der Autor dieses Artikels, Jacques Demierre, hat in diesem Jahr ein Werk komponiert, das auf Carpentiers Novelle «Barockkonzert» basiert und das im Rahmen der «Tage für politische Musik» am 7. Dezember 1985 in Zürich uraufgeführt wird.

par Jacques Demierre

«Je crois que la connaissance d'un art qui ne soit pas celui que l'on pratique habituellement constitue un enrichissement. C'est une nouvelle ouverture sur le monde. En tant que narrateur, j'ai autant besoin de l'élément couleur, forme, rythme que du mot. J'aime les écrivains qui dessinent, les compositeurs qui peignent et les peintres qui font des poèmes (Garcia Lorca était un excellent musicien; Schoenberg un excellent peintre; Picasso et Arp écrivaient des poèmes; Alberti était un dessinateur magnifique, etc.)» On pourrait allonger la liste: Alejo Carpentier était un musicien/musicologue passionné.

Vie

C'est en 1904 que l'écrivain naît à La Havane. Une grand-mère élève de César Franck, une mère russe et pianiste, un père breton élève de Pablo Casals: il ne pouvait difficilement ne pas porter l'empreinte d'une ambiance familiale aussi fortement musicale. Des études de piano puis de composition le mènent à approfondir sa connaissance de la musique; quelques pièces pour piano, très influencées par Debussy, seront les seuls témoignages de son activité de compositeur. Simultanément, son père, architecte, le pousse également à travailler le dessin. Son métier d'écrivain sera à jamais marqué par la pratique de ces deux arts essentiellement très proches que sont l'architecture et la musique.

Dès le début des années vingt, Carpentier se consacre à la profession de journaliste qu'il ne cessera pour ainsi dire jamais de pratiquer. Il définit celui-ci de la manière suivante: «Le journaliste est en soi-même un historien, c'est le chroniqueur de son temps et celui qui anime par ses écrits la grande nuit du futur.» Durant ces mêmes années, Carpentier fait partie du «Grupo Minorista», mouvement politico-culturel qui laisse entre-

voir, principalement dans son manifeste de 1927, des préoccupations qui réapparaîtront plus tard, lors de la révolution cubaine. On y parle non seulement beaucoup de poésie nouvelle, de Picasso, de Stravinsky, mais aussi «de la Révolution d'Octobre et des dix jours qui ébranlèrent le monde». Le point peut-être le plus important est celui de l'abandon d'un certain esthétisme caractérisant la poésie du début du siècle, lié à la nécessité, à travers la politisation de l'intellectuel, d'une transformation et d'un changement autant au niveau artistique et intellectuel qu'au niveau social. A cette même époque, Carpentier organise avec le compositeur Amadeo Roldán des concerts de musique moderne. On peut y entendre des oeuvres de Schoenberg, Satie, Honegger, Poulenc, Stravinsky.

En 1927, l'écrivain est emprisonné après avoir signé un manifeste contre le tyran Machado. C'est durant ces mois de prison qu'il écrit son premier roman, *Ecue-Yamba-O* !. L'année suivante, aidé par le poète Robert Desnos, il fuit Cuba et arrive à Paris où il trouve très rapidement une place au sein du monde artistique parisien. Il côtoie Aragon, Eluard, Tzara, Péret, Prévert, Michel Leiris, Ribemont-Dessaignes, Chirico, Tanguy, Masson, Giacometti, Picasso, Max Ernst. Il devient aussi le principal chroniqueur culturel de Cuba à Paris. Invité par Breton à collaborer à la Révolution Surréaliste, il n'envoie aucun texte. Il participe également à des émissions de radio: «Desnos adaptait, Artaud mettait en scène, je mettais en ondes...». Les activités de Carpentier sont multiples, il se lie à Honegger, à Marius-François Gaillard, à Villa-Lobos. Son orientation politico-culturelle, déjà présente dans son activité contre la dictature de Machado, reste constamment entière dans ses chroniques: il écrit à propos de la guerre civile espagnole, à propos du na-

zisme dont la montée le fait quitter la France en 1939 et rejoindre La Havane où il reprend sa place au sein de la presse écrite et parlée. Il part pour le Venezuela en 1945 où il enseigne l'histoire de la culture à l'école des Beaux-Arts de Caracas. Ce n'est qu'en 1959, aussitôt après la victoire de la révolution cubaine qu'il rentre à Cuba. Il est enfin pendant de nombreuses années ministre-conseiller à l'ambassade de Cuba à Paris, où il meurt en 1980.

Écrire un texte pour un musicien

Les rapports qu'entretient Carpentier avec la musique sont tellement nombreux et divers qu'il est parfois difficile, voire impossible, de donner une vision globale de cet enchevêtrement artistique sans en trahir la richesse inté-

rien est à mon avis, pour un écrivain, un travail extrêmement délicat. Il faut que ce dernier connaisse autant la musique que le compositeur. Qu'il la connaisse à fond. Qu'il étudie son œuvre, ses méthodes harmoniques, ses possibilités. On n'écrit pas le même poème pour Amadeo Roldán et Edgar Varèse...». Il crée aussi les *Invocations* en collaboration avec Darius Milhaud. Pourtant la puissance d'écriture de Carpentier ne se situe pas dans la poésie. Il le dit lui-même: «Je respecte beaucoup la poésie. Je crois qu'elle est l'expression littéraire suprême. Mais je ne suis pas poète.»

Quant à ses œuvres pour la scène, mis à part deux ballets, un opéra-bouffe et une collaboration en 1978 avec le compositeur Michel Puig («Les portes du soleil»), son projet le plus ambitieux et

plusieurs lignes: sur plusieurs portées.» Mais le projet de Varèse ne voit pas le jour, car le retour du compositeur en Amérique du Nord marque la fin de ce début de collaboration.

Historien de la musique

Au niveau d'une réflexion historique et sociale sur la musique, la production de Carpentier consiste essentiellement en deux ouvrages. D'une part, *La Música en Cuba*, paru en 1946, où il tente d'intégrer en une approche historique diachronique les différents aspects de la musique populaire et de la musique savante tout en les replaçant dans leur contexte social particulier (milieu, densité de population, éléments ethniques), et d'autre part, *Ese musico que llevo dentro*, en trois volumes, qui n'est autre qu'une sélection de tous ses écrits journalistiques (sur la musique) parus à Cuba et à l'étranger entre 1923 et 1977. Bien que, surtout grâce à la culture quasi universelle de l'auteur, ces deux livres présentent un intérêt non négligeable, d'un point de vue purement musicologique, leur portée est moindre. Que ce soit dans *La Música en Cuba*, où le travail scientifique à partir du corpus musical proprement dit laisse la part trop belle à des considérations d'ordre purement historique ou anecdotique (il faut toutefois relever que cet ouvrage repose sur un matériau de première main recueilli dans des archives, des collections et des bibliothèques, et a permis de découvrir les œuvres de Esteban Salas, compositeur cubain de la fin du dix-huitième siècle; pourtant, comme l'écrit lui-même Carpentier, «l'objet primordial de ce travail réalisé sur un terrain presque vierge» consiste en une information de base donnant à d'autres chercheurs le point de départ nécessaire), ou bien dans *Ese musico que llevo dentro*, où la superficialité journalistique se fait soudain très apparante à la lecture de ces textes placés hors de leur contexte de production quotidienne, il semble bien que la richesse musicale de Carpentier ne réside pas dans son activité à proprement parler musicographique, mais qu'elle apparaît paradoxalement et presque implicitement dans sa création littéraire. Il ne croit d'ailleurs pas «que la confusion des genres soit recommandable. Le journaliste a ses impératifs, la littérature de création est située à un niveau distinct. Les buts sont différents».

Emploi structurel du temps

«Il sera temps alors de faire de la musique sur la terre, en ordonnant les unités qui composent le Temps (Le Livre de Chilam-Balam).» Cette phrase mise en exergue au chapitre cinq du *Partage des Eaux* est particulièrement significative du rôle fascinant qu'exerce le temps dans l'œuvre de Carpentier. Trait commun à d'autres écrivains sud-américains tels Cortazar ou Borges, l'emploi thématique et structurel du temps apparaît chez Carpentier comme une fixation particulièrement révélatrice de ses origines «musicales». C'est



rieure. Sa collaboration avec Amadeo Roldán, García Caturla, ou encore Marius-François Gaillard le conduit par exemple à écrire des poèmes dont la structure est pensée expressément en vue d'une mise en musique. Sa position à ce sujet est intéressante dans la mesure où il travaille à partir d'une globalité texte/musique. Il affirme même que ces poèmes ne peuvent être lus — étant encore incomplets, et présentant certains vides structuraux volontaires — en dehors de leur accomplissement total et de leur complémentarité musicale. «Une chose est faire de la littérature, une autre est d'écrire des textes pour un musicien [...]. Le texte destiné à inspirer une partition doit être complété par la musique, il doit exiger, pour lui-même, l'intervention du commentaire sonore [...]. Collaborer avec un musi-

le plus intéressant ne s'est malheureusement pas réalisé. Je veux parler ici de sa collaboration avec Edgar Varèse. En 1929, Georges Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos et Alejo Carpentier travaillent tous trois «au livret de cet opéra monstre, pour lequel Varèse aurait remplacé le temple de Bayreuth par un train de je ne sais combien de wagons, qui, de long en large, traverserait un pays entier.» En effet, pour réaliser *The One All Alone*, opéra gigantesque en un acte, Varèse aurait voulu non pas une scène, mais une série d'espaces semblables aux pistes qui proposent simultanément, comme au cirque *Barnum*, la vision éclatée d'un spectacle total. Le travail avance lentement, péniblement. Chaque semaine les trois écrivains reprennent le livret, le resserrent. «Le texte est écrit comme une partition musicale, sur

à ce niveau-là, me semble-t-il, qu'il faut chercher la véritable musicalité de l'écrivain cubain, comme si, tout au long de sa création littéraire, il n'avait cessé de composer de la musique, de composer en jouant avec et contre le temps. «[...] les jours coulent [...] en un temps immobile, où demain est identique à hier, où les heures se mesurent au mouvement des ombres», peut-on lire dans *Le Chemin de Saint-Jacques* (in *Guerre du Temps*). La durée elle-même n'a plus d'existence propre. Un sentiment de cercle fermé, de boucle qui se referme sur elle-même, s'installe: «cette perpétuelle substitution d'un objet par un autre, immobile, dressé sur le même piedestal, me faisait penser à l'éternité» (in *Guerre du Temps*). Le sens est aboli, le temps est aboli, il n'y a plus d'écoulement, ni dans une direction ni dans l'autre. Tout est simultanéité. Le temps, l'espace, le mouvement sont unis en une même immobilité. Dans le *Partage des Eaux*, le protagoniste principal, qui n'est pas compositeur et musicologue par hasard, en remontant le fleuve Orénoque, remonte le cours du temps à travers sa propre confrontation aux différents stades de la vie humaine. Dans *Chasse à l'Homme*, le temps de l'action complète est au contraire extrêmement court (le temps d'une exécution de la Symphonie Héroïque de Beethoven, écrit Carpentier). Dans le *Concert baroque*, le temps s'accélère, la chronologie s'affole, Scarlatti, Haendel et Vivaldi mangent et discutent autour de la tombe de Stravinsky, puis voient passer le cercueil de Wagner, avant que ne retentissent, le soir même, les échos d'un concert donné par Louis Armstrong... La liste est longue, laissons parler Carpentier. «J'ai essayé de spéculer sur le temps à ma manière. Avec le temps circulaire je reviens au point de départ, c'est-à-dire à un récit qui se referme sur lui-même dans le *Partage des Eaux* et dans *Le Chemin de Saint-Jacques*. Le temps récurrent, ou soit, le temps inversé, le temps qui recule dans *Retour aux Sources*. Le temps d'hier dans aujourd'hui, c'est-à-dire un hier signifié présent dans un aujourd'hui signifiant, dans le *Siècle des Lumières*, dans le *Recours de la Méthode*, dans le *Concert Baroque*. Un temps qui tourne autour de l'homme sans altérer son essence dans mon récit *Pareil à la Nuit*, où l'on assiste au départ d'un homme pour la guerre et où l'époque est ce qui bouge autour de lui.» Cette conception du temps se retrouve, par extension, au niveau du traitement de l'histoire: le présent, le passé et le futur ne font qu'un, appartiennent à une même totalité spatio-temporelle, «de présent est addition perpétuelle». Ces préoccupations formelles (revendication en quelques sortes des origines surréalistes de Carpentier) pénètrent même sa propre vision du roman: «Je me passionne pour les thèmes historiques pour deux raisons: parce que la modernité n'existe pas pour moi dans le sens qu'on lui donne; l'homme est à la fois le même à différents âges, et le situer dans son passé peut aussi être le

situer dans son présent. La deuxième raison est qu'un roman entre deux ou plusieurs personnages ne m'a jamais intéressé. J'aime les grands thèmes, les grands mouvements collectifs. Ils donnent la plus grande richesse aux personnages et à la trame.»

Présence de la musique

La musique est en réalité présente dans toutes ses œuvres. Ainsi, le *Partage des Eaux*, où le personnage central, auteur d'une théorie sur les origines mimétiques et magiques de la musique, assiste en pleine forêt vierge à une sorte de renaissance du monde musical («Alors, dans la vaste forêt qui s'emplit de terreurs nocturnes, la Parole surgit. Une parole qui est désormais plus que simple parole, qui prend la voix de celui qui s'exprime et celle qu'on attribue aussi à l'esprit du cadavre. L'une sort de la gorge du rebouteur; l'autre de son ventre [...]. Elles alternent et se répondent [...]. On entend des espèces de portamenti gutturaux, qui se prolongent en hurlements; des syllabes qui soudain se répètent beaucoup, finissant par créer un rythme; il y a des trilles soudain coupés par quatre notes qui sont l'embryon d'une mélodie. Puis c'est la vibration de la langue entre les lèvres, un mugissement rentré, un halètement à contre-mesure, sur laalebasse. C'est quelque chose [...] qui ignore la vocalise mais est déjà plus que le mot [...]. Le Thrène [...] râle et s'affaisse convulsivement et me laisse ébloui sous le coup d'une révélation: je viens d'assister à la Naissance de la Musique»). L'intérêt que porte Carpentier à l'aspect «ethnologique» de la musique n'a peut-être d'égal que l'amour qu'il voue à la musique populaire. «Ce que je n'accepte pas, c'est une certaine hiérarchisation de la musique (très bourgeoise, d'ailleurs) qui donne au musicien savant (sic) le docte droit de s'inspirer de ce que chante et danse le peuple.» Les références à la musique populaire sont innombrables: «Mais non loin du clavier, un verre posé sur la caisse de résonance, Filomeno rythmait à présent les danses en raclant une râpe avec une clef. Diable de nègre! s'écriait le Napolitain (Domenico Scarlatti, NdR), quand je veux m'en tenir à une mesure, lui m'impose la sienne. Je finirai par jouer de la musique de cannibales» (*Concert baroque*). Le jazz lui aussi est un élément très important chez l'écrivain américain. «Pour moi, cette petite merveille d'écriture pianistique qu'est *Sophisticated Lady* de Duke Ellington se révèle aussi intéressante, musicalement, que les *Danseuses de Delphes* de Debussy; il y a plus d'invention, peut-être, dans *The Man I Love* de Gershwin — plus de génie, c'est le mot — que dans l'académisme avantgardiste d'un *Shimmy* de Paul Hindemith écrit vers 1922.» Pourtant, et c'est l'un des aspects peut-être les plus attachants de Carpentier, ni la musique dite populaire, ni la musique dite savante, ne sont plus privilégiées l'une que l'autre dans son œuvre. Toutes les musiques (ou presque...), de tous temps et de tous

lieux sont comme universellement intégrées à sa création littéraire. Mahler, Verdi, Stravinsky, Hændel, Beethoven, Wagner, Scarlatti, Monteverdi, le chant grégorien, la musique polyphonique, etc., etc.: l'occident entier succombe lui aussi à la voracité de l'écrivain. En réalité, l'universalité de sa culture imprègne chaque élément, chaque thème, chaque aspect du matériau développé dans les divers romans. Au niveau du traitement des faits historiques, le travail effectué relève également d'une recherche quasi scientifique (comme dans le *Siècle des Lumières*, ou encore dans *Le Royaume de ce Monde*). Un dernier exemple enfin, simple mais néanmoins très significatif, de la richesse sémantique — aux racines extrêmement profondes — des textes de l'écrivain cubain: au cours du *Concert Baroque*, Carpentier évoque une farandole menée par le nègre Filómeno tout en citant quelques lignes d'une chanson populaire. Cette action littéraire, banale en apparence, fait en réalité référence aux cortèges qui à diverses époques défilaient dans les rues de La Havane, menés par un danseur expérimenté portant à bout de bras la représentation figurée d'une couleuvre ou d'un scorpion, et qui peuvent eux-mêmes être vus, d'après certains spécialistes, comme une survivance totémique ou comme la perpétuation du culte du cobra pratiqué au Dahomey.

La qualité, la richesse et la profondeur de l'écriture de Carpentier, le soin particulier donné à l'organisation des détails, à leur ornementation interne, engendrent un type de lecture plurielle particulièrement passionnant. Ses livres peuvent être compris à différents niveaux, dans la mesure où leur richesse sémantique et structurale leur permet de supporter divers genres d'approches. La forme globale — dirons-nous en schématisant — est généralement assez simple, mais la structuration de la forme est, elle, riche et complexe, sans toutefois être compliquée. Artistiquement parlant, et à la vue du chemin qui l'a mené du surréalisme de ses jeunes années à la formulation de sa théorie du *réel-merveilleux* — dans laquelle il voit l'expression la plus authentique du monde américain — et au développement de son style extrêmement baroque, le rapport de Carpentier au langage est très net: «Le langage n'est pas une fin, mais un moyen. De là le fait que le langage doive en tous les cas s'ajuster à la composition littéraire du roman. Il faut mener le langage à ses possibilités extrêmes, en accord avec les exigences du contenu, quitte à arriver, si c'est nécessaire, aux extrêmes du *Finnegan's Wake* de Joyce».

Bien qu'il ne soit pas possible dans le cadre limité de cet article de développer plus amplement la position de l'écrivain face à l'écriture, il est toutefois important de souligner l'un des points les plus significatifs de sa production littéraire, c'est-à-dire la mise en œuvre d'un champ d'action où tout en dépassant la notion d'éclatement traditionnellement

liée au concept de modernité, il parvient à conserver une linéarité narrative, souvent construite à l'aide d'éléments structuraux d'ordre circulaire, inversé, ou encore chronologiquement fragmenté. En ce sens, son œuvre me paraît extrêmement moderne, sans pour autant endosser les attributs extérieurs de la modernité: de là même provient sa force.

Structures musicales

Nous avons vu que le poids de la pratique et de la pensée musicale se ressent à tous les niveaux de l'œuvre littéraire de Carpentier. Une des constantes les plus typiques de cette influence est l'emploi d'une structure musicale préétablie et connue en guise de forme donnée, antérieure à la construction du roman. Ainsi, l'écrivain cubain prétend avoir appliqué à *Chasse à l'Homme* une structure «en forme de sonate: première partie, exposition, trois thèmes, dix-sept variations et conclusion au coda. Un lecteur attentif connaissant la musique peut facilement observer ce développement». Sans entrer dans le détail d'une correspondance terme à terme (le problème n'est pas là), la question se pose: quelle est la pertinence, aussi bien littéraire que musicale, d'une telle transposition structurale effectuée «en bloc» d'un art vers un autre? Ne s'agit-il pas, en fin de compte, d'une simple métaphore allant dans le sens de l'image artistique habituellement reflétée par Carpentier (écrivain polyvalent dont l'écriture reste intimement liée à une pensée musicale)? Ce n'est pas parce que l'on parle constamment de musique dans ses livres (sous toutes ses formes d'ailleurs: titres *Concert baroque*, *La Consagración de la Primavera*, traduit en français par *La Danse sacrée*), anecdotes, thèmes littéraires, descriptions, personnages, décor, etc.) que l'affirmation d'une «structure musicale» devient pertinente pour autant. L'écrivain parle de la forme de la sonate; cette dernière est-elle réellement une forme définie? Ou n'est-ce pas plutôt, comme l'écrit Charles Rosen, «une manière d'écrire, un sens des proportions et de la direction, une facture plutôt qu'un schéma»? Les qualités constituantes du matériau sonore d'une part, et du matériau graphique de l'autre ne me paraissent pas être suffisamment identiques pour supporter un tel échange structurel sans perdre leur cohérence interne. Toujours dans *Chasse à l'Homme*, Carpentier met en parallèle le temps musical et le temps littéraire: «l'action [. . .] dure le temps d'une exécution traditionnelle de la Symphonie Héroïque de Beethoven, soit à peu près quarante-six minutes». Ici aussi le message est ambigu. Fondamentalement l'affirmation est purement métaphorique mais elle laisse transparaitre l'illusion d'une logique musicale rigoureuse appliquée au matériau littéraire. Enfin, dans *La Harpe et l'Ombre*, l'écrivain avertit le lecteur: «ce petit livre ne doit être vu que comme une *variation* (dans le sens musical du terme) sur un grand thème qui de-

meure, par ailleurs, un thème très mystérieux . . . » Il ne croit pas si bien dire dans la mesure où le mystère des structures musicales reste entier . . . et ne renvoie en fait, une fois celles-ci appliquées à la littérature, qu'aux traditionnelles conventions de la Rhétorique.

Littérature et révolution

Carpentier possède une vision claire du rôle qui est le sien, tant sur le plan artistique que social. Selon lui, «l'écrivain américain a le devoir de «révéler» des réalités encore inédites. Et surtout, de sortir du «nativisme», du «typicisme», de l'image pittoresque, afin de «déprovincialiser» sa littérature en l'élevant à la catégorie des valeurs universelles». Très engagé dans la vie sociale cubaine après la révolution de 1959 (militant du PCC, député à l'Assemblée Nationale du Pouvoir Populaire), il doit à celle-ci, grâce à une politique éditoriale très vigoureuse, la diffusion sur une plus grande échelle de ses ouvrages. La plupart de ses romans avaient en effet été publiés soit en Espagne, soit au Mexique. Même le *Partage des Eaux*, qui obtient le Prix du Meilleur Livre étranger en 1956 (en édition française) est alors à peine connu à Cuba. Tout en essayant d'intégrer les événements révolutionnaires à sa propre expression littéraire, la position du romancier est parfois peu confortable: «il arrive que la Révolution avance plus rapidement que l'écrivain». Pourtant aucun parmi ceux qui constituent la nouvelle littérature cubaine ne peut éviter de considérer l'année 1959 comme une date cruciale. Il y a l'avant et l'après révolution . . . Carpentier l'exprime très justement (même si à l'intérieur de ses textes on ne trouve pas — heureusement d'ailleurs . . . — de manifeste dogmatique, mais plutôt une réflexion très critique sur la praxis révolutionnaire): «La Révolution m'a donné la conscience de l'*utilité*. Grâce à elle j'ai pu me rendre compte, un jour, qu'autant mon travail littéraire, que mon activité à l'intérieur de n'importe quel secteur du cadre révolutionnaire, pouvait être utile . . . ».

Jacques Demierre

Textes parus en français:

Le Royaume de ce Monde
Le Partage des Eaux
Chasse à l'Homme
Le Siècle des Lumières
Guerre du temps
Le Recours de la Méthode
Concert baroque
La Harpe et l'Ombre
La Danse sacrée
Varèse vivant
Chroniques

La plupart des œuvres sont parues chez Gallimard, Paris