MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Le baroque en Amérique : une esthétique à l'épreuve du transfert culturel

Jean-Claude Laborie

10.58048/2263-7664/553

Littérature comparée et Esthétique(s)

Introduction

L'objet « baroque » sur lequel notre étude entend s'appuyer constitue un sujet complexe, qui permet d'interroger la plupart de nos concepts critiques. Sa constitution et son autonomie sont un premier défi parce qu'il apparaît comme une reconstitution critique fondée sur des revendications et des catégorisations rétrospectives. En second lieu, il prend la forme d'un réseau instable et non celle d'une esthétique clairement définie. Il est fondamentalement un rapport, une relation problématique entre des éléments convoqués à l'intérieur des œuvres elles-mêmes, mais également avec des données qui lui sont extérieures. En effet, la dispersion et l'autonomie des motifs rassemblés dans un cadre, un sonnet ou un retable laissent toujours la question de la signification en suspens. De même le statut allégorique et/ou symbolique des divers éléments, ainsi que la constante représentation par les artistes baroques des procédures de lecture de leur œuvre, débordent le cadre et déstabilisent les tentatives d'interprétation.

La plupart des commentaires ou des discours suscités par le baroque se concentrent, de manière symptomatique, sur les différentiels ou les contiguïtés avec l'esthétique du classicisme, avec la société qui le voit émerger, mais également avec les circonstances

historiques de ses déplacements dans l'espace ou avec ses résurgences dans le temps. Le seul point commun à toutes les tentatives de définition, ou simplement de stabilisation d'un discours sur cette relation, demeure la convocation systématique de systèmes culturels de référence à partir desquels les analyses sont émises. Ainsi, les critères extrêmement malléables du baroque sont-ils amenés à fonctionner de manière analogique en accord avec chaque contexte.

Ainsi se justifie la convocation de la notion de « transfert culturel », seule capable de contraindre l'analyse (l'analyste) à considérer les deux termes nécessaires à la lecture, à savoir les systèmes culturels de départ et d'arrivée. En effet, l'esthétique baroque est plus que toute autre, parce qu'elle est intégrative et qu'elle ne s'impose aucune signification définitive, ouverte à des phénomènes d'intertextualité, de superpositions qui témoignent du processus créatif et de son impossible achèvement. De manière systématique, il est donc nécessaire de tenir compte des opérations de relecture et de reconfiguration que l'artiste met en œuvre, mais également de celles qu'impliquent toutes les lectures ultérieures. Nous postulons donc qu'il est impossible de rendre compte d'une œuvre de cette nature sans reconstruire l'histoire de toutes ses lectures parce que la spécificité baroque réside essentiellement dans le refus de la synthèse et la recherche permanente d'une coexistence de toutes les significations possibles.

L'histoire de l'esthétique baroque ne peut donc se saisir qu'en termes de moments qui autorisent la confrontation entre des périodes historiques différentes. La relation entre ces diverses périodes n'est pas la réactivation d'une constante universelle, mais le résultat d'un travail de relecture et de réinterprétation. Il est donc essentiel de procéder en examinant les invariants qui autorisent la permanence de la référence à un modèle ainsi que les reconfigurations propres aux différents contextes. L'acclimatation du baroque en Amérique dès la fin du XVIe siècle et ses résurgences dans ce même espace américain pendant quatre siècles constituent des points d'observation à partir desquels les spécificités du paradigme initial peuvent être efficacement interrogées. Le recours à la notion de transfert culturel permet ainsi de poser quelques questions décisives.

À ce point de notre présentation, il est aisé de constater la remarquable homologie entre cette description de l'objet et notre travail de comparatiste, les questions d'influences, de réception, de traductions, ou de relations intimes de l'œuvre avec le milieu culturel

relevant directement de nos préoccupations les plus constantes.

Le baroque américain et les transferts culturels

La notion de transfert culturel est entrée explicitement dans nos horizons de recherche avec les travaux sur les échanges franco-allemands de Michel Espagne[1]. Mais le terme reformule une perspective de recherches défrichée depuis le début du XXe siècle par les anthropologues et les sociologues américains et français[2]. On désigne ainsi une approche pluridisciplinaire des phénomènes d'interculturalité, une approche définie comme l'examen des conditions dans lesquelles un système culturel se confronte à un autre, en activant sur le mode du rapport de forces des processus de négociation, de rejet et d'adaptation. Ce type d'étude privilégie les opérations de traduction, d'hybridation ou de métissage, en partant du présupposé de l'impureté de toute forme d'expression culturelle. Cela permet, dans notre champ propre, de remettre en question les termes de « copie » et « d'original » et d'en finir une bonne fois pour toutes avec les concepts d'invention *ex nihilo* ou de génie créateur, pour problématiser les créations esthétiques à partir des notions d'appropriation, de résistance et de reformulation impliquant la réception créative, l'intertextualité et la traduction.

Le cadre américain est probablement l'un des plus intéressants de ce point de vue, dans la mesure où le système culturel y est tout entier le produit d'un échange asymétrique entre les systèmes culturels européens, les cultures indigènes et africaines. De ces relations violentes et traumatisantes, lors de la conquête et de la séquence coloniale, sont nées des manifestations culturelles complexes dont l'écho est encore aujourd'hui perceptible. Le paradigme du baroque américain, parce qu'il fut impliqué très intimement dans la plupart des processus historiques, politiques et identitaires américains, se prête particulièrement à ce type d'analyse. Le transfert du baroque d'Europe en Amérique sur les navires des conquistadors et des marchands aux XVIe et XVIIe siècles contraint, en effet, à la reconstruction d'un axe d'étude allant du baroque ibérique d'origine aux reconstructions néo-baroques dans le sous continent, au XXe siècle. Une vision d'ensemble, impossible dans l'espace de cette étude, devrait également intégrer la question décisive des différences entre le baroque de la Contre Réforme et celui qui naquit en Espagne à la même époque, ou bien celle de ce que l'on appela « l'ultra

baroque » ou baroque colonial, florissant en Nouvelle Espagne et au Brésil, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, c'est-à-dire bien au-delà des limites chronologiques du baroque historique européen. En effet, tous les discours sur le néo-baroque, qui nous intéressent ici, sont fondés sur des relectures et des sélections de traits ou de motifs polis et reconfigurés dans le cadre d'un discours critique prenant en charge la totalité de l'histoire des relations entre l'Europe et l'Amérique. Ils invitent donc à des retours temporels et spatiaux permanents.

Il est ainsi nécessaire, même schématiquement, de restituer la totalité du parcours historique de la notion. Dès le XVIe siècle, deux types d'œuvres baroques coexistent en Europe, qui ne s'opposent pas en termes d'esthétique mais de pragmatique. Nous avons d'un côté le baroque de la Contre Réforme, promu par le Concile de Trente, dont les jésuites seront les principaux propagateurs, et de l'autre un baroque « laïque » dont les contours sont plus indécis. En effet, à une esthétique tridentine conçue comme « un art de la persuasion », il est aisé d'opposer des œuvres privilégiant des notions plus anthropologiques comme l'instabilité ou l'inquiétude. Dans le cadre européen, ces deux séries ne sont que des catégories critiques fragiles dans la mesure où la plupart des œuvres chevauchent les frontières. L'inquiétude et l'instabilité sont en effet, très souvent, les fondements même d'un discours théologique qui engage fermement les destinataires à se tourner vers Dieu. C'est, par exemple, toute l'ambiguïté des fameuses « vanités » du XVIIe siècle.

Cependant, cette opposition prend tout son sens dans le cadre de la colonisation et de l'évangélisation du Nouveau Monde. S'il est indéniable que les premières manifestations baroques, en Amérique, essentiellement dans l'architecture religieuse et dans le théâtre jésuite, s'ancrèrent dans le processus d'évangélisation, elles allaient très rapidement subir des transformations notables en se diversifiant et en s'adaptant aux matériaux et aux savoir-faire locaux. L'imitation des canons européens effaça progressivement les significations symboliques originelles renvoyant au contexte culturel européen, justifiant des juxtapositions de motifs qui établissaient, sur la foi d'analogies, la continuité entre des éléments importés et des éléments autochtones. Les Européens installés au Nouveau Monde, comme les indigènes, développaient ainsi les potentialités intégratives de l'esthétique baroque, son aspect organique, en réordonnant à l'intérieur des œuvres la continuité entre des éléments culturels arrachés aux deux systèmes concurrents, alors

même que cet ordre était impossible dans le réel. Ce baroque colonial qui, d'un côté, supposait la possibilité d'une société métisse et de l'autre pouvait se comprendre comme une stratégie des colonisateurs pour rendre leur propre culture intelligible aux indigènes, entretenait une ambiguïté de lecture permanente. L'œuvre emblématique de cette confusion reste la fameuse vierge noire de Guadalupe, réalisée en 1555 par un peintre indigène, Marcos, à partir d'un modèle européen, aboutissant à une image syncrétique de la vierge Marie et de la déesse aztèque Tonantzin, un tableau qui déclencha une ferveur « nationale », en opérant simultanément un détournement de la foi indigène vers Marie et l'appropriation locale du culte marial. Il est impossible ici d'entrer dans le détail de toutes les formes d'ambivalence autorisées par de telles pratiques, si ce n'est pour dire que, lors du transfert culturel, le baroque tint une place essentielle parce qu'il était associé au système culturel dominant, et que son appropriation par les indigènes et les métis, qui cherchaient leur légitimité dans le nouvel ordre politique et culturel, le constituait comme une lice dans laquelle le modèle hispanique était remis en question et redéfini complètement. Cependant, dans la mesure où le terme, et donc la conscience d'une unité esthétique, n'existait pas encore, les contours de cette lice sont à reconstituer à partir des données mouvantes de la société coloniale américaine, une tâche immense et inachevée à ce jour[3].

Le baroque ainsi reconfiguré perdura jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, relégué à l'arrière plan par les indépendances qui cherchèrent leurs nouvelles références culturelles en Europe. Ce n'est qu'après l'opération de recyclage du baroque espagnol par les avant-gardes latino-américaines des années vingt[4], que, dans les années cinquante, un certain nombre d'artistes sud-américains feront de la réappropriation polémique d'une esthétique, impliquée à de multiples titres dans les différentes étapes de la constitution de l'identité sud-américaine, un enjeu idéologique. Le baroque, puis sa conversion ultérieure en « néo-baroque », allaient retrouver, au sein de ce discours, sa puissance contestataire originelle. La reconfiguration nécessaire à son réemploi justifiant un nouvel examen du modèle initial, la question esthétique se trouvait ainsi liée de manière indissoluble à l'affirmation identitaire, conçue comme l'expression d'une volonté d'intégration au nouveau contexte culturel mondial.

Baroque et néo-baroque

L'espace latino-américain offre l'opportunité d'une discussion théorique complexe et largement étayée sur l'héritage baroque. Nous privilégierons trois auteurs que la tradition historiographique a très souvent réunis parce qu'ils sont tous trois cubains et quasiment contemporains. Alejo Carpentier, le fin lettré, communiste orthodoxe et pape des lettres cubaines, José Lezama Lima (1910-1976), l'homosexuel introverti, cloîtré dans son appartement du vieux quartier de la Havane, et Severo Sarduy (1937-1993), le poète exilé vivant à Paris et fréquentant assidûment les milieux structuralistes français, forment, malgré leurs différences, un ensemble cohérent, à l'intérieur de la production littéraire et critique latino-américaine. Ces trois écrivains, en quelques années, accumulèrent les éléments d'une production théorique essentielle et sans commune mesure en Amérique latine[5]. Ils procédèrent, quoique de manière très contrastée et souvent conflictuelle, à une réévaluation complète de leur héritage baroque en refermant la parenthèse moderniste de la période antérieure. Leurs textes les plus significatifs s'étalent de 1949, date du premier moment de la construction du *realismo maravilhoso* d'Alejo Carpentier jusqu'en 1975 et la parution de *Barroco* de Severo Sarduy, le texte de José Lezama Lima, *La expresión americana* datant quant à lui de 1957[6]. Ces textes, largement diffusés en Amérique latine grâce à l'aura de la révolution castriste (1959), alimentèrent les débats esthétiques et politiques du continent tout entier. Les trois Cubains tentèrent, chacun poursuivant un objectif singulier au point de ne jamais former une école, de dégager des critères définitoires du baroque afin d'établir la continuité entre le passé et le futur du continent américain. Ce travail d'héritier passait d'abord par une relecture sélective du baroque historique, qui divergeait des analyses européennes.

C'est Alejo Carpentier (1904-1980) qui, de retour d'Haïti en 1943, proposa le concept de « réalisme merveilleux », faisant du baroque le seul langage capable de saisir l'essence de la réalité américaine. Ce faisant, Carpentier s'inscrivait dans un contexte politique et culturel nouveau et rompait avec les modernistes qui avaient cherché leur voie dans les théories européennes pour tenter de fonder une poétique nationale. Sensible aux théories de « l'éon baroque » d'Eugénio D'ors, il renouait avec le baroque historique pour l'étendre à l'Amérique toute entière. Comme « l'ultra baroque », le réalisme merveilleux était, pour lui, fondé ontologiquement dans la réalité américaine. Il s'agissait donc d'une opération mimétique qui chargeait l'écrivain d'une fonction herméneutique en accord avec son engagement politique. La prolifération hyperbolique des signifiants et la

saturation syntaxique opéraient la fusion des réalités diverses et contradictoires qui avaient fondé l'Amérique métisse. L'écrivain devenait celui qui avait la « foi », « celui qui comme Don Quichotte pouvait s'immerger, corps et âmes dans le monde d'Amadis[7] ». L'essentiel pour notre propos réside dans le fait que Carpentier renouait ainsi les fils du baroque colonial auquel il n'ajoutait que l'émancipation complète des écrivains américains. Ce qui n'était que cliché et construction savante en Europe devenait « naturel » sous les tropiques[8]. Carpentier, en construisant cette triangulation avec la nature, ne faisait que réactiver l'utopie baroque de la période coloniale. Les caractéristiques de l'esthétique baroque, définies par Heinrich Wölfflin et ses héritiers (l'illusion, le mouvement, l'instabilité, l'ostentation et le contraste), se retrouvaient de manière analogique dans l'histoire, la géographie et la culture américaines. Cette position est la traduction esthétique de la situation politique de Carpentier. La révolution castriste à laquelle il avait adhéré conférait, en effet, à Cuba, et plus largement à la Caraïbe, le privilège d'un laboratoire du futur de l'humanité. Le baroque, en s'opposant au classicisme, et en proposant une intégration de toutes les données culturelles constitutives de la culture caraïbe, retrouvait sa fonction originelle. Il permettait de nommer le monde nouveau, ce à quoi la langue espagnole de Cortés et Christophe Colomb avait échoué. L'œuvre romanesque de Carpentier, dont on peut louer la cohérence, est tout entière engagée dans la réalisation de cette hypothèse, tout en s'achevant sur le constat de la crise des mots et des choses, sur la fin de la transparence et la mesure de la désillusion et du désenchantement, l'inflation des termes descriptifs aboutissant, dans les derniers textes, à l'obscurité et à la déformation. Il n'en reste pas moins que la réhabilitation du baroque constituait un défi pour tous les artistes latino-américains qui eurent à choisir leur voie en fonction de cette proposition.

José Lezama Lima et Severo Sarduy s'opposent totalement à la position de Carpentier. Le premier est ce que l'on peut appeler un « exilé de l'intérieur » et le second un opposant au castrisme, vivant à l'étranger. S'ils reprennent le débat sur le baroque, en lui concédant une nécessité pour tout artiste latino-américain, ce n'est plus en termes de nature mais de culture. L'adoption du nom « néo-baroque » signale le fait que leur position est essentiellement critique et rénovatrice[9]. De fait, la trajectoire théorique de Lezama et Sarduy recentre la question sur le langage, sur l'expression et sur le littéraire. Ils rejettent catégoriquement toute concession à une ontologie américaine ou une vision

universalisante du baroque. Nos deux auteurs reviennent ainsi à l'idée d'un baroque hispanique circonscrit historiquement, que la transplantation en Amérique aurait revivifié. Cependant, pour ces deux poètes, il n'est plus question simplement d'assumer un héritage historique mais de l'impliquer dans une rébellion contemporaine contre toute sagesse et toute norme poétique. De manière significative, le point de départ de leurs analyses sera le poète cordouan, Luis de Gongora, qui constituera la référence incontournable pour un baroque « furieux ».

La question du langage poétique baroque induisait l'analyse classique et attendue de la métaphore. Il s'agissait de poser comme élément distinctif du baroque la relation singulière établie entre les deux termes de la métaphore. De la motivation du terme métaphorique, et de la distance avec le premier terme se déduisait l'épistémé baroque, mais également l'espace littéraire. Lezama, qui consacra beaucoup de pages à Gongora [10] et lui vouait une extraordinaire admiration, partageait avec Sarduy l'analyse de la poétique gongorine, dont le fonctionnement correspondait à sa propre pratique. Le texte le plus décisif sur ce terrain est le dernier chapitre, « la métafora al cuadrado », que Sarduy consacre à la métaphore gongorine dans *Escrito sobre un cuerpo*[11]. L'auteur y propose l'idée selon laquelle le point de départ de la poésie de Gongora est le code culturel, c'est-à-dire déjà une métaphore figée par l'usage, le réel ne constituant pas le point de départ mais bien le point d'arrivée toujours tremblant et indirect. La métaphore est donc un redoublement qui permet d'atteindre le réel « corrodé ». À partir d'une image tirée de *Las Soledades*, « si el agua cristal, el cristal agua », il précise sa pensée, le second terme « cristal agua » se repliant, se reflétant dans le premier pour révéler une qualité invisible du réel « agua » dont la première occurrence dans le vers activait une métaphore figée. La figure produit ainsi une « cantidad adverbial », une durée ou bien un léger durcissement qui assure le passage du comparé au comparant et constitue du même coup le germe d'une prolifération de la « substancia metaforica misma[12] ». La césure, que Sarduy commente en faisant le détour par *les Ménines* de Vélasquez et le pli deleuzien, est un miroir. Elle devient :

> « Une barre virtuelle qui traverse le poème et divise le vers en deux parties symétriques qui renvoient l'une à l'autre et s'inversent mutuellement, comme l'espace reflété dans un miroir et l'espace réel[13]. »

Comme chez Vélasquez le miroir est premier dans l'ordre de la connaissance. Dans cette démarche se glisse pour l'auteur « le signe même de la littérature[14] ». La conclusion traditionnelle d'un échec du langage baroque et de la compensation par l'artifice s'inverse ainsi en un triomphe du langage poétique, l'ellipse ou le détour aboutissant finalement à une approximation de l'essence même du langage. C'est bien sûr rapprocher Gongora de Mallarmé, selon une doxa structuraliste, à laquelle la lecture de Sarduy renvoie très fréquemment. Lezama, à partir de la même analyse, postule plutôt la recherche d'une transcendance, de Dieu, ou parfois du revers des choses et de l'image des images. Ce n'est que plus tardivement, dans *La expresión americana,* que Lezama acclimatera Gongora en Amérique, en le conviant au vaste banquet littéraire du baroque américain :

> « L'une de ces fêtes régies par la soif aussi dionysiaque que dialectique d'incorporer le monde, de faire sien le monde extérieur, à travers le four transmutatif de l'assimilation[15]. »

Lors de ce repas, Gongora apportant les olives, prend place dans la longue généalogie gongorine hispano-américaine, au côté de Lope de Vega, d'Alfonso Reyes et de Sor Juana de la Cruz. Le défilé s'achève par la consommation de la feuille de tabac et de sa fumée unificatrice. Le transfert d'Espagne en Amérique est décrit comme un accomplissement, le baroque ayant alors rencontré ses matériaux et sa pleine expansion, comme le souligne Lezama un peu plus loin par ces mots, qui valent une analyse.

> « En Espagne les deux gargouilles majeures (Quevedo et Gongora) venaient tout droit de la tradition humaniste, en Amérique elles se présentaient comme dans un tissu bariolé, frelon du dimanche dont nous percevons ensuite qu'il arrive augmenté et nimbé par sa réputation première[16]. »

Gongora, associé ici à son rival Quevedo, est donc désigné comme un poète dont le point de départ est bien la culture humaniste, domestiqué lorsqu'il passe en Amérique, parce que ses métaphores rencontrent *in absentia*, non pas un référent comme chez Carpentier, mais une possibilité de jouissance, « un certain plutonisme, feu originaire qui rompt les fragments et les unifie[17] ». La singularité américaine du baroque réside pour Lezama dans l'inversion de polarité, par l'ajout d'une tension unificatrice à toute œuvre

baroque, alors qu'en Espagne, les éléments disjoints prolifèrent sans jamais fusionner. C'est la situation politique et culturelle de l'Amérique coloniale qui avait suscité la tension utopique, incarnée par la stratégie de compensation dont Sor Juana de la Cruz, la nonne mystique mexicaine, l'architecte indien péruvien Kondori ou le sculpteur boiteux brésilien, l'Aleijadinho, avaient été les héros. C'est la situation d'emprisonnement et d'exil volontaire au cœur même de son pays qui justifie la fureur baroque de Lezama. L'écart propre à la métaphore est donc un espace de fusion et de jouissance, un espace qui n'est jamais véritablement circonscrit autrement qu'en poésie. Ce sont les mêmes potentialités intégratives que nous avions trouvées chez Carpentier, à la différence que ce dernier se perçoit dans le mouvement de l'histoire alors que Lezama, dans une impasse, ouvre les mille fenêtres de la poésie.

Chez Sarduy, la sélection de ces mêmes traits définitoires du baroque historique espagnol, reconnus chez Gongora, Quevedo ou Caldéron, obéit à une perspective critique du modernisme par la post-modernité. Le retour à une esthétique originelle désigne l'Amérique comme le lieu d'émission d'une critique, hors de toute revendication nationale ou historique. Néanmoins, ce choix n'est pas une simple stratégie de décentrement puisque le baroque est interprété comme ce que l'auteur appelle ainsi :

> « Une retombée de certains modèles scientifiques sur un autre versant de la production symbolique, contemporaine ou non. L'écoute de ces résonances n'est commandée par aucune notion de contiguïté ou de causalité : chambre où l'écho parfois précède la voix[18]. »

Il est donc intrinsèquement lié à la perte de la centralité consécutive à la remise en cause des modèles cosmologiques par Copernic et Képler et constitue une force de dispersion et de prolifération. C'est par la force d'une puissante analogie que le baroque, reconfiguré en « néo-baroque », trouve sa pertinence au XXe siècle. Mais le préfixe « néo » est d'ordre parodique et signale à la fois la référence et le dépassement du modèle, dans la perspective du post-modernisme. Ainsi, encore une fois les caractéristiques du baroque historique se retrouvent activées au sein d'un système totalement nouveau. Sarduy dessine et sature un espace littéraire singulier, celui d'un miroir aléatoire installé entre l'Amérique et l'Europe.

Conclusion

La reconstitution de ces lectures du baroque historique laisse entrevoir un horizon méthodologique. Le critère fondamental qui élit le baroque comme référence incontournable est absolument stable. Nos trois auteurs justifient leur retour à cette esthétique par l'écart entre le signifié et le signifiant que le baroque creuse et utilise comme possibilité d'expansion. Si Carpentier y voit la possibilité d'un nominalisme complexe apte à saisir et à résoudre les contradictions d'une Amérique créole (comme le fera également Édouard Glissant, dans sa *Poétique de la relation*), ce n'est qu'en introduisant la nature comme un troisième terme opérant la soudure. Lezama sature cet écart et le désigne comme le lieu poétique d'une tension créatrice. Sarduy, enfin, en fait le modèle de la dispersion, de la satire et de la parodie, au point de l'élire comme un modèle structurel, analogique de la post-modernité.

Cela signifie clairement que la généalogie du baroque n'est pas le récit d'une évolution continue et que chaque reconfiguration est aléatoire au regard de la chronologie. Les résurgences reprennent exactement les données disponibles dès l'origine pour les articuler à de nouveaux systèmes de référence. Nous retrouvons cependant deux paradigmes fondamentaux dans l'histoire américaine du baroque, l'un qui permet de relier le développement que donne Carpentier de l'héritage utopique du baroque colonial articulé à une vision de l'Histoire et de l'identité multiple, et l'autre qui retient essentiellement la mise en œuvre dans l'espace culturel d'un processus créatif fait de redoublement, de tension et de prolifération.

Nous retiendrons, pour finir, le fait que le concept représente une gageure pour l'analyse comparatiste en la contraignant au retour constant sur son discours de la méthode.

1 Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

2 Pour une approche rapide et synthétique de cette généalogie du transfert culturel dans les sciences humaines, voir Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1996.

3 C'est le travail entrepris par un historien comme Serge Gruzinski, dont on retiendra des ouvrages importants qui balisent le terrain, *La guerre des images, de Christophe Colomb*

à Blade Runner, (1492-2019), Paris, Fayard, 1990, ou *Visions indiennes, visions baroques, les métissages de l'inconscient,* Paris, PUF, 1992. Ces travaux doivent beaucoup à celui qui fut un précurseur, Nathan Wachtel, *La vision des vaincus,* Paris, Gallimard, 1971.

4 La référence à la poésie baroque, et notamment à Gongora, revient constamment dans la plupart des mouvements de l'avant-garde latino-américaine. Des auteurs comme J. L. Borges, Pablo Neruda ou même Alejo Carpentier, feront leurs premières armes dans cette atmosphère d'effervescence critique. Voir notamment T. Becerra, *Las vanguardias hispanoamericanas,* Madrid, Editorial Sintesis, 2006, et H. J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamerica, manifiestos, proclamas y otros escritos,* Rome, Bulzoni, 1986.

5 Voir pour une discussion sur cette école cubaine, Françoise Moulin civil, *Formes et significations du néo-baroque dans le roman cubain contemporain, (Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima et Severo Sarduy),* Thèse, Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Claude Fell, 1994, ainsi que l'article du même auteur, « Au commencement était Gongora (remarques sur une généalogie Gongora/Lezama/Sarduy) », *América* (n°19), Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1997.

6 Pour José Lezama Lima, l'édition princeps est *La expresión americana,* La Havane, Instituto Nacional de Cultura, 1957, nous citerons la réédition faite à Mexico, Fondo de cultura economica, 1993, et pour la traduction française *L'expression américaine*, préface et traduction de Maria Poumier, notes de Irlemar Chiampi, Paris, L'Harmattan, 2001. Pour le texte de Severo Sarduy, *Barroco,* 1ère édition, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1974, nous citerons en espagnol la réédition dans *Ensayos generales sobre el barroco*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de cultura economica, 1987, et pour l'édition française de Jacques Henric, revue par l'auteur (1975), Paris, Gallimard Folio essais, 1991. Alejo Carpentier donnera trois textes critiques sur le « réalisme merveilleux » ; en 1949, le prologue de *El Reino de este mundo,* Mexico, Edicion y Distribution Iberoamericana, 1949, et pour l'édition française *Le royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1954, (aucune édition française ne reprend le prologue) ; en 1964, une version plus élaborée du prologue, intitulée « De lo real maravilhoso americano », et finalement dans une conférence à Caracas en mai 1975, « El real y el realismo maravilhoso ». Ces deux derniers textes ont été édités dans *Tientos, diferencias y otros*

ensayos, Barcelone, Plaza & Janés, 1987.

7 Dans le prologue de *El Reino de este mundo,* Carpentier écrit exactement : « Para empezar, la sensacion de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse co milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadis de Gaula o Tirante el Blanco », *op. cit.,* p. 8.

8 Cette position rappelée dans le prologue de *El Reino de este mundo*, p. 7 et 8, est mise en œuvre dans les romans sur le plan narratif. Voir par exemple le traitement du personnage de Mouche, dans *Los pasos perdidos,* qui adopte des postures ridicules devant les réalités américaines parce qu'elle vient d'Europe et reste liée au milieu surréaliste parisien, constamment stigmatisé par l'auteur qui l'avait assidûment fréquenté dans les années 30.

9 Les éléments de cette réflexion sont proposés par Françoise Moulin Civil dans son article « le néo-baroque en question », dans *América, n°20*, Presse de la Sorbonne nouvelle, 1998, p. 25. Nous souscrivons totalement à cette présentation du panorama critique du néo-baroque.

10 Citons notamment l'essai « Sierpe de Don Luis de Gongora », en 1951, dans son premier recueil, *Analecta del reloj,* La Havane, Origenes, 1953, et le chapitre 2 de *La expresión americana, op. cit.*, dans lequel il dit : « El gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesi innovador, de rebelion desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excessos luciferinos. », p. 87, et dans *L'expression américaine, op. cit.,* « le gongorisme, signe très américain, apparaît comme une frénésie innovatrice, de rebellion, de mise au défi, d'orgueil déchaîné, qui l'amène à des excès luciférien s. », p. 57.

11 *Ensayos generales, op. cit.,* « Escrito sobre un cuerpo », p. 271 et suivantes, dans la traduction française chez Folio essais, le chapitre consacré à la métaphore, « la métaphore au carré », se trouve inséré dans *Barroco,* p. 193 et suivantes.

12 *Ensayos, op. cit.*, p. 272, et *Barroco,* p. 194.

13 *Barroco, op. cit.,* p. 199 et 200. *Ensayos, op. cit.,* p. 274. « Una linea virtual atraviesa el poema y divide sus versos en dos partes simétricas que se oponen y duplican mutuamente, como el espacio de un espejo y el espacio real. ».

14 *Barroco, op. cit.*, p. 196. *Ensayos, op. cit.,* p. 273. « Signo de lo litterario ».

15 *L'expression, op. cit.,* p. 60. *La expresión, op. cit.,* p. 90 et 91. « una de esas fiestas regidas por el afan, tan dionisiaco como dialectico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilacion ».

16 *L'expression, op. cit.*, p. 100. *La expresión, op. cit.,* p. 136. « En España las dos gargolas mayors venian recias de la tradicion humanista, en America gastaban como un tejido pinturero, avispon del domingo que después precisamos aumentado y nimbado en la alabanza principal ».

17 *L'expression, op. cit.*, p. 52. *La expresión, op ; cit.,* p. 80. « un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica ».

18 *Barroco, op. cit.,* p. 11. *Ensayos, op. cit.,* p. 147. « La « retombée » de ciertos modelos cientificos (cosmologicos) en la produccion simbolica no cientifica, contemporanea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin nocion de contigüidad ni de causalidad : en esta camara, a veces el eco precede la voz ».