

GONZALO CELORIO

Baroque et critique

dans la littérature hispano-américaine

I

Dans l'ancien collège de Saint-Ildefonse, superbe édifice d'architecture coloniale du XVIII^e siècle qui fut le siège de la pensée la plus illustre de l'époque, Octavio Paz disait récemment que le manque de tradition critique au Mexique s'expliquait par l'absence des Lumières dans le monde hispanique: «Il me semble que ce qui nous a manqué, ce sont les Lumières et la philosophie critique. Nous n'avons pas eu de XVIII^e siècle»¹.

Pour avoir été dite dans un pareil lieu, une telle assertion suppose une image, sinon paradoxale, du moins inquiétante: notre virtuel siècle des Lumières est nié précisément dans l'enceinte de ce qui fut le siège de la Société de Jésus, dont les brillants humanistes ont incarné d'une certaine manière l'esprit encyclopédique de la Nouvelle-Espagne. De façon significative, l'édifice de Saint-Ildefonse ne répond pas au style néoclassique propre aux Lumières que les Colonies espagnoles n'adoptèrent que lorsqu'elles cessèrent de l'être. C'est plutôt une construction ornementée selon le goût baroque qui, en Amérique espagnole et surtout au Mexique, se prolonge avec une énergie féconde durant presque tout le siècle.

Quel étrange malaise — les choses étant ce qu'elles sont — provoque cette image! Quel sens donner à cette idée que les Lumières aient été écartées de notre histoire, y compris leurs équivalents possibles, dans le lieu même où, il y a deux siècles, enseignèrent des humanistes à pensée critique et vocation universelle comme Francis Xavier Alegre et Diego José Abad? Quel sens donner par ailleurs à cet esprit encyclopédique des Jésuites — en dépit de ses limites et de sa dépendance, de son importance et de sa portée — qui s'est forgé dans un espace baroque comme celui de Saint-Ildefonse, protégé par la démarcation métisse de la pierre de taille et du «tezontle», ouvert et fermé par ses portails à colonnes tronquées et ses bas-reliefs contournés; ou, comme celui du Collège Saint-Martin, à Tepotzotlán,

1. Octavio Paz, «La Littérature ibéro-américaine par un témoin oculaire», conférence à l'Ancien Collège de Saint-Ildefonse, 22 Août 1988, *Congrès du Cinquantenaire de l'Institut International de Littérature ibéro-américaine*. La dernière partie a été publiée dans *Proceso*, 11^{ème} année, n° 617, Mexico, Août 1988, p. 46-49 («La littérature hispano-américaine est-elle moderne?», cit. p. 48).

recouvert de stucs protubérants et de retables «churrigueresques» où étudièrent le poète néo-latin Rafael Landivar et l'historien qui annonce notre anthropologie moderne, Francisco Xavier Clavijero?

Au cours du XVIII^e siècle, le baroque acquiert en Nouvelle-Espagne un caractère propre, ce qui crée des différences pertinentes par rapport aux modèles péninsulaires. Alors que le baroque espagnol, à partir de l'instauration de la dynastie des Bourbons, se soumet aux normes qui finiront par être celles du néo-clacissisme, notre baroque prend des traits d'identité culturelle américaine. De Wölfflin à Maravall, le baroque a été considéré comme l'art de la Contre-Réforme dans les pays catholiques. Et c'est comme tel qu'il fut imposé dans l'Amérique espagnole avec le dessein idéologique de veiller à l'orthodoxie des Créoles et de consolider l'intégration des indigènes au sein du système de valeurs de l'Ancien Monde². Modifié par l'interprétation des Espagnols venus ou nés ici, enrichi et violenté par le poids de la tradition pré-hispanique, le baroque est devenu pour nous, pendant le siècle des Lumières, l'art de la *Contre-Conquête* selon le mot de Lezama Lima:

Le baroque, en tant que style, a désormais accompli, dans l'Amérique du XVIII^e siècle, le pacte de famille de l'Indien Kondori; et le triomphe prodigieux de l'Aléijadinho, qui prépare déjà la révolte du siècle prochain, apporte la preuve qu'il est mûr pour la rupture. C'est la preuve la plus décisive: quand un artiste de la forme est stimulé par une grande tradition et, loin de la diminuer, l'agrandit, c'est un symbole de ce que ce pays a atteint sa forme dans l'art de la cité³.

Face au rationalisme européen qui domine le siècle, notre baroque constitue, comme identité, ce que Edmundo O'Gorman a appelé *le rêve de la Nouvelle-Espagne*. Et dans ce rêve d'autosatisfaction, les Lumières font irruption comme un cauchemar, considérant que la seule vérité possible — la vérité universelle — est celle qui procède de la culture européenne. Ainsi, des hommes comme Francisco Xavier Clavijero, étudiant l'histoire ancienne du Mexique; Rafael Landivar, chantant ses beautés naturelles et ses traditions; Juan José Eguiara y Eguren, recensant ses références

2. Leonardo Acosta écrit: «Le baroque est entré en Amérique après l'étape aventurière de la Conquête, "la période héroïque". Son objet sera précisément de mythifier et d'éterniser cette conquête, de lui donner sa valeur, non plus légale — ce qui avait été l'œuvre des théologiens et des juristes — mais artistique et culturelle. Ou, pour le dire de façon plus brutale, selon les propres termes de la Couronne Espagnole dans les *Lois des Indes*, au chapitre sur les villes et les constructions coloniales: "Que quand les indiens les verront, il faut qu'elles suscitent leur admiration, et qu'ils comprennent que les espagnols y installent là leur siège, qu'ils les craignent et respectent pour désirer leur amitié et ne pas les offenser". «El barroco de Indias y la ideología colonialista», dans *Comunicación y Cultura*, n°2, Mexico, 1978, p. 135.

3. José Lezama Lima, *La Expresión americana*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 78.



Ancien collège de Saint-Ildefonse, Mexico, D.F.

bibliographiques, plus qu'aux Lumières, appartiennent au baroque, lequel grâce à ses particularités locales, nourrit ce qu'on appelle *la querelle du Nouveau Monde*⁴.

La Compagnie de Jésus est certainement attentive aux voix des Lumières, aux voix des livres interdits qu'introduisaient les voyageurs curieux sur notre continent, aux voix des dignitaires ecclésiastiques étrangers qui, dans les collèges et les missions jésuites aux quatre coins du monde, débattent des affaires politiques de l'Amérique, aux voix qui discréditent l'Empire espagnol... Enfin, aux voix qui ouvrent les frontières du traditionalisme hispanique et qui retentiront sur le processus de l'indépendance américaine. Mais ces voix, qui proviennent des systèmes critiques modernes, résonnent ici dans un espace baroque et, au lieu d'articuler un discours «éclairé» dans le sens rigoureux qui ferait de nous d'exacts partenaires de la modernité européenne, conduisent plutôt au repli sur les valeurs nationales embryonnaires. Quoi qu'il en soit, dans cet espace baroque qui est désormais le nôtre — propre et singulier — les idées des Lumières s'installent, mal à l'aise et à l'étroit, comme des intruses ou des étrangères. De leur intention universaliste ne se manifeste ici que la volonté revendicative, face à la culture universelle, des valeurs de la naissante mexicanité. Clavijero, avec une sagesse critique inhabituelle, s'attache à défendre les cultures mexicaines indigènes contre les thèses discriminatoires de Buffon, De Pauw et Robertson; et Landivar, dans son *Rusticatio Mexicana*, promène Jupiter et Diane, Apollon et Latone parmi les nopals d'un paysage mexicain, à peine altéré, dans sa paix bucolique, par les cris de quelque ara polychrome.

La pensée des Lumières, d'où émanent les principes de l'universalité encyclopédique et de la critique, se loge donc ici dans la passion mexicaine du baroque. C'est là peut-être notre singularité: non dans l'absence des Lumières, et donc de l'esprit critique, mais dans le couple inséparable, qui n'est ni déplacement ni rupture, des Lumières et du Baroque, de la critique et de la passion. *Passion critique* assurément, et ce n'est pas en vain que s'intitule ainsi un livre assez récent d'Octavio Paz, recueil et commentaire de sa pensée critique dont je transcris l'épigraphe de la main de l'auteur des *Fils du limon*:

*Passion et critique: amour immodéré, passionnel de la critique et de ses mécanismes précis de déconstruction, mais aussi critique amoureuse de son objet, critique passionnée de cela même qu'elle nie*⁵.

Dans cette même conférence magistrale de Saint-Ildefonso, Octavio Paz, en séparant le monde hispanique de la pensée critique moderne, définit son identité précisément par cet écart:

4. Jorge Alberto Manrique, «Del barroco a la Ilustración», dans *Historia General de México*, El Colegio de México, Mexico, 1977, vol.2, p. 437 sq.

5. Octavio Paz, *Pasión crítica*, éd. H. Verani, Seix Barral, Barcelone, 1985.

Même avec la meilleure bonne volonté, nous ne pouvons pas comparer Feijóo ou Jovellanos à Hume, Locke, Diderot, Rousseau ou Kant; là se fait la grande rupture; là commence l'ère moderne et notre séparation. C'est pourquoi l'histoire moderne de nos pays a été une histoire excentrique⁶.

Cette proposition de Paz ne se borne pas à définir notre histoire en fonction de son excentricité par rapport aux systèmes critiques modernes, elle inclut un jugement de valeur: parce qu'excentriques, nos pays sont acritiques, c'est-à-dire rudimentaires face au monde moderne. Pareille valorisation ne paraît pas éloignée du paradigme ancestral qui oppose la rationalité européenne au primitivisme américain, même si ce dernier s'orne des grâces douteuses de l'innocence, de l'état de nature ou de la promesse; civilisation *versus* barbarie donc, avec toutes ses implications idéologiques et ses séquelles littéraires. Si, nous appuyant sur les thèses d'Edmundo O'Gorman, nous acceptons que l'Amérique s'intègre au répertoire des idées et des valeurs sur lesquelles repose la culture occidentale, il faudrait fixer son identité sur les particularités d'une pareille incorporation⁷. C'est sur cela que reposerait l'excentricité dont parle Paz (surtout si l'on prend en compte le modèle hispanique, excentrique en soi, auquel s'intègre l'Amérique espagnole), plus que sur une opposition réductrice qui a généré tant d'exotismes.

De notre excentricité, il ne s'ensuit pas que nous n'ayons pas de tradition critique, mais que, précisément à cause de cette excentricité, notre critique adopte des modalités spécifiques chaque fois que, dans notre histoire, les Lumières ont alterné avec le baroque en une sottise coexistence.

Après avoir soustrait notre histoire aux Lumières, Paz fait une réserve qui, peut-être, ne contredit pas en son essence la superposition spécifique des idées des Lumières en Amérique à laquelle j'ai fait référence:

S'il est vrai qu'en Amérique hispanique, nous n'avons pas eu de mouvements intellectuels comparables à ceux qui sont apparus en Europe depuis le XVIII^e siècle, il n'en est pas moins vrai que nous avons eu des penseurs qui ont réfléchi parfois avec brio et d'autres fois avec profondeur sur notre histoire, notre culture et nos particularités. Leur point de départ a été quelque doctrine européenne, mais leurs conclusions ont été, presque toujours, originales⁸.

6. Octavio Paz, «Es moderna la literatura hispanoamericana?», *loc. cit.*

7. Edmundo O'Gorman dit: «Maintenant, il est temps de penser l'Amérique nouvellement apparue comme un sphinx qui, de l'autre côté de l'océan, pose des questions qui sont autant de défis aux systèmes et aux conventions de l'Ancien Monde. Sa seule présence est une mise à l'épreuve de ces convictions et de ces systèmes. L'Amérique exige son inclusion dans la culture européenne; mais à son tour, l'Europe va exiger de l'Amérique qu'elle se comporte d'après les présupposés sur lesquels cette culture est fondée». *Fundamentos de la Historia de América*, U.N.A.M., Mexico, 1942, p.25-26.

8. Octavio Paz, *op.cit.*

Cette remarque ne va pas, cependant, sans poser quelques questions. Précisons, avant de les formuler, le concept d'originalité qui apparaît ici étroitement lié à celui de propriété: une chose est originale en tant qu'elle est propre, qu'elle n'est pas copie, imitation ou contrefaçon d'une autre; en tant qu'elle n'est pas étrangère. Comme, selon Paz, nous n'avons pas connu les Lumières, la possibilité d'articuler un mouvement intellectuel propre nous a été niée. Ainsi, seule nous reste la capacité exceptionnelle de parvenir à des conclusions propres en utilisant les doctrines européennes qui, de ce fait, nous sont étrangères.

Il faudrait se demander d'abord comment on peut tenir pour originaux et spécifiques les produits de l'application d'un système étranger quand c'est précisément le système qui détermine les produits. Mais il y a d'autres questions peut-être plus importantes. Si nous n'avons pas connu les Lumières, comment quelques intellectuels hispano-américains ont-ils pu utiliser les systèmes critiques des Lumières pour parvenir à leurs propres conclusions? La pensée des Lumières ne consiste-t-elle pas précisément en cela: adopter une attitude critique face à un objet d'étude déterminé? D'autre part, si les Lumières nous sont étrangères — puisque européennes ou simplement parce que «ça ne s'est pas fait», comme on dit en Amérique espagnole — comment, si cela s'était produit, aurions-nous pu élaborer une pensée originale et spécifique alors que, dans ce cas, il est manifeste qu'elle aurait été copiée ou importée et donc qu'elle n'aurait été ni spécifique, ni originale?

Qu'il me soit permis de répondre à ces questions par une lapalissade: compte tenu de notre histoire coloniale hispanique, donc excentrique, la spécificité américaine est d'avoir des choses en principe étrangères que nous faisons propres parce qu'étrangères. Telle est notre originalité. Nous n'avons pas de tradition critique à la manière européenne, nous en avons une à la manière américaine. Qu'est-ce que cette tradition? Celle qui naît de la superposition — et non du déplacement ou de la rupture — d'un système «éclairé» à un système baroque, de quelques idées dites universelles à une culture américaine dite singulière.

En ce qui concerne la littérature hispano-américaine, Octavio Paz signale dans sa conférence largement citée une différence substantielle entre la critique et la création:

Cette littérature, dit-il, s'est montrée riche en œuvres poétiques et de fiction, mais pauvre dans le théâtre et le champ de la critique littéraire, philosophique et morale⁹.

Sans parler du théâtre, il semble y avoir un consensus au sujet d'une si grande disproportion. Noé Jitrik écrit:

9. *Ibid.*

*La critique littéraire en Amérique Latine a eu un rôle que nous pouvons désigner comme «inégal» par rapport à celui qu'a eu la littérature. En effet, si l'on considère dans son ensemble l'histoire de la critique, on remarque au moins deux faits: le premier est qu'il y a des moments vides, comme des lagunes sur un territoire, sans propositions d'aucune sorte; le second, qu'apparemment les grandes œuvres et les grands noms, à de rares exceptions près, sont ceux des grands écrivains et non ceux des critiques*¹⁰.

On pourrait souscrire à cette remarque si générale en subordonnant les mots *critique* et *création* à la taxinomie européenne qui les oppose comme objectivité et subjectivité, raison et imagination, rigueur et passion. Dans cette perspective, notre critique apparaît certes comme pauvre — partielle et discontinue — si on la compare à notre création littéraire. Cependant, inscrits dans notre propre tradition, ces deux termes ne peuvent être perçus comme opposés, et peut-être même ne sont-ils pas différenciables de façon pertinente.

Après avoir exposé cette dichotomie entre richesse de notre création littéraire et pauvreté de notre critique, Paz se pose une question fondamentale: «Est-ce à dire qu'il n'existe pas de littérature critique ou que nous n'avons pas de critique littéraire, philosophique ou morale?»¹¹. Et la réponse immédiate est que l'existence de la première ne fait pas de doute. En revanche, il lui paraît pour le moins douteux que se soit développée chez nous une critique littéraire ou d'autre nature. En effet, l'existence d'une littérature de création qui adopte une position critique par rapport à son monde référentiel ou virtuel ne fait pas d'objection. Des romans comme *Monsieur le Président* de Miguel Angel Asturias, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Le Deuil humain* de José Revueltas, par exemple, pratiquent la critique — sociale, morale ou politique en l'occurrence — à travers la création littéraire. Cependant, il faudrait dire que d'autres textes, aussi créatifs, appartenant au monde de la fiction, comme *L'Aleph* de Borges ou *Le Tour du Jour en 80 Mondes* de Cortázar, sont aussi critiques, même si l'objet premier de leur critique est la littérature. Si ceux-là font de la critique sociale, morale ou politique, ceux-ci font de la critique littéraire. Ainsi les œuvres, en principe de littérature critique, deviennent, par leur référentialité, des œuvres de critique littéraire, de la même manière que les œuvres antérieurement citées finissent par être des œuvres de critique sociale, morale ou politique.

Avec de tels antécédents et dans ce cadre, le roman hispano-américain que Severo Sarduy appelle *néo-baroque* exerce une critique vigoureuse à travers une des techniques les plus créatives du baroque: la parodie. Dans cette littérature, fondée à la fois sur la critique et l'artifice, les «Lumières» et le baroque américains offrent les meilleurs fruits de leur promiscuité historique.

10. Noé Jitrik, *La Vibración del presente [Travaux critiques et essais sur les textes et écrivains latino-américains]*, 1ère éd. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1987, p.7.

11. Octavio Paz, *op.cit.*

Il y a près de vingt ans, Severo Sarduy publiait un essai inaugural, intitulé «Le Baroque et le Néo-baroque» dans le livre devenu incontournable: *L'Amérique Latine dans sa littérature*¹². Il y fait remarquer, sans prétendre l'expliquer en termes historiques ou idéologiques, la présence forte de l'esthétique baroque dans les manifestations artistiques de la culture hispano-américaine — en particulier littéraires et d'origine cubaine — et il se propose de préciser formellement le concept de «baroque» qui a élargi son spectre sémantique jusqu'à la métaphore généralisée. «La terre est classique et la mer est baroque» rappelle Lezama Lima; «le Popocatepetl est classique et l'Ixtaccihuatl est baroque» a dit, je crois, Fernando Benítez.

Pour illustrer l'utilisation des divers recours au baroque qu'il a consignés dans son livre, Sarduy fait référence à José Lezama Lima, Alejo Carpentier et Guillermo Cabrera Infante. Ces écrivains cubains ont reconnu eux-mêmes dans leurs essais et leurs romans leur filiation baroque.

Comme on l'a fait remarquer plus haut, Lezama Lima, dans un brillant chapitre de *La expresión americana*, considère que le baroque acquiert sur notre continent un caractère propre, non seulement en raison des particularités que les Créoles impriment aux modèles péninsulaires, mais aussi par la marque des cultures pré-hispaniques dans l'art colonial, ce qui est donc, pour Lezama Lima, un signe d'identité et une condition de maturité de notre émancipation culturelle. Le baroque est, pour ainsi dire, notre classicisme, notre paradigme. Sans brider sa liberté métaphorique (qui le conduit à parler, par exemple, de baroqueisme tellurique, et de mulâtres baroques, dans leur essence), Alejo Carpentier, de son côté, a répété dans ses romans et dans de nombreux essais que nos manifestations culturelles et littéraires, et même notre nature, ont été et sont baroques. Et Cabrera Infante dans ses romans comme *Trois Tristes Tigres* et *La Havane pour un Infante défunt* a exacerbé de manière explicite, à travers des réflexions métalittéraires, les ressources constitutives du code esthétique du baroque comme la parodie, l'hyperbole et la paronomase.

Contrairement à l'essai de rigueur formelle de Severo Sarduy, on a utilisé les termes *baroque* et *néo-baroque*, depuis cet article, avec une inflation croissante. C'est que les postulats de Sarduy, enrichis deux ans plus tard avec son livre *Barroco* et qui, à l'origine et de façon prioritaire, furent appliqués aux écrivains cubains, constituent une typologie, fondée sur la parodie et l'artifice, à laquelle peuvent répondre virtuellement des œuvres fort diverses du récit latino-américain contemporain. Je pense, par exemple, aux romans qui se définissent par un langage parodique comme *Los Relámpagos de Agosto* de Jorge Ibargüengoitia ou *Terra Nostra* et *Colomb et son œuf* de

12. Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», dans *América Latina en su Literatura*, coordination et introduction de César Fernández Moreno, 4^{ème} éd. Siglo XXI, Mexico, 1977, p. 167-184.



Santa Maria Tonantzintla, Puebla

Carlos Fuentes; je pense à des textes dont la référencialité repose d'abord sur la culture livresque (art de l'art = artifice) comme certaines fictions de Borges et de Bioy Casares ou de nombreux chapitres de *Marelle*; je pense aux grandes constructions verbales à la façon de *Paradiso* ou de *L'Automne du Patriarche* de García Márquez ou au discours de Carlota dans *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso; je pense à la superposition des discours dans *Le Livre de Manuel* de Cortázar ou dans *Cent ans de solitude*, où Artemio Cruz ou le bébé Rocamadour s'ajoutent à la liste prolifique des Aurelianos et José Arcadios... Enfin, le propre modèle théorique de Sarduy favorise l'extension du terme *néo-baroque* à des œuvres fort différentes, au point qu'il ne serait pas exagéré de prendre la *baroquicité* — si l'on peut dire — comme l'un des signes d'identité du roman hispano-américain contemporain.

Je ne sais si mes remarques contribuent à préciser le terme *néo-baroque* ou au contraire en accroissent l'extension. Quoi qu'il en soit, je crois qu'il convient d'en signaler quelques aspects qui dépassent les typologies strictement formelles et qui font référence à certains traits de son contenu idéologique pour en enrichir la signification. Sans m'attacher maintenant à développer ces points, en eux-mêmes fort complexes, je me bornerai à les énoncer et à avancer quelques réflexions. Je me référerai tout d'abord à l'intention délibérée des écrivains néo-baroques d'articuler un discours incluant des éléments spécifiques de l'esthétique baroque — en particulier la parodie — et, en second lieu, aux implications possibles d'une telle visée.

La différence entre les baroques du XVII^e siècle et les néo-baroques de notre époque réside peut-être en ce que les premiers ne savaient pas qu'ils étaient baroques et que les seconds le savent assurément. Gracián écrit son *Agudeza y Arte de Ingenio* en pensant peut-être qu'il formulait un traité de préceptes classiques — c'est-à-dire orthodoxe. Les écrivains néo-baroques, en revanche, utilisent leur subtilité et leur esprit de façon délibérée. Une pareille intentionalité peut nous paraître artificielle, mais disons, à la décharge de ces auteurs, que le baroque a précisément comme signe distinctif l'artifice, et, qu'en outre, au-delà de l'aventure, de l'abandon au plaisir de la prolifération, de la liberté et du caprice personnel, le baroque est un art préfabriqué comme l'a montré admirablement José Antonio Maravall: c'est un art dirigé — ce qui est préconçu et généralisé à travers le *kitsch*. Ainsi donc, l'intention baroque, préalable à l'écriture, fait partie de sa *baroquicité*. Mais quelle est la finalité de pareille intention dans le cas des écrivains tenus pour néo-baroques? Rien d'autre, comme nous l'avons vu, que l'exercice de la critique à travers la parodie. Proche des thèses de Mikhaïl Bakhtine sur la carnavalisation, Severo Sarduy met l'accent sur la parodie comme recours pertinent du baroque qui utilise, selon lui, deux mécanismes de langage: l'*intertextualité*, qui consiste en «l'incorporation d'un texte étranger au texte, son collage ou sa superposition à sa surface même», et l'*intratextualité*, qui se réfère aux textes qui «ne sont pas introduits dans l'apparente surface plane de l'œuvre comme éléments

allogènes — citations et réminiscences —, mais qui, intrinsèques à la production scripturale, à l'opération de chiffage, de tatouage qui définit toute écriture, participent de l'acte même de la création»¹³.

L'intertextualité se manifeste dans l'inclusion, soit littérale, soit modifiée bien que reconnaissable, d'autres textes. Mais plus que dans ces manifestations extérieures, visibles à la surface du discours, c'est dans l'intratextualité que réside essentiellement l'esprit parodique du baroque. Ainsi considérée, la parodie implique un double discours, une double textualité: un discours référentiel, préalable, connu et reconnaissable, qui est déformé, altéré, parodié, porté à ses extrêmes par le discours du baroque. Pareille opération suppose un retour, elle est en elle-même un retour. La parodie, à mon sens, n'est rien d'autre qu'arriver, *de retour*, au point de départ et reprendre ce point avec les bénéfices acquis en pareil périple: c'est la critique, que la distance et la perspective font apparaître. La parodie ne se limite donc pas à la raillerie du discours de référence: elle implique une attitude critique qui pondère, sélectionne, assume, fixe, récupère et préserve les valeurs culturelles. Dans *La Rose pourpre du Caire*, si je peux me permettre de prendre un exemple cinématographique, le discours parodique de Woody Allen ne cherche pas à ridiculiser le discours filmique du Hollywood des années trente; en le parodiant, il le critique, lui confère un statut, le récupère pour son propre discours et lui rend le plus amoureux des hommages: il sauve ainsi son actualité, c'est-à-dire sa dimension et sa valeur historiques.

Telle semble être, dans le récit latino-américain contemporain, l'intention du discours parodique: se sentir possesseur d'une culture et manifester une pareille certitude à travers la critique, le jeu, la réflexion, la reconnaissance. En effet, notre roman se divertit et s'attache à articuler un discours baroque, qui le sera d'autant plus qu'il s'écartera davantage du discours parodié, que la distance sera plus grande entre l'aller et le retour. Exemples de ce virage extrême: dans *Paradiso*, Lezama Lima appelle le membre viril «aiguillon du leptosomatique macrogénitome», élargissant ainsi, à la manière de Góngora, la relation entre le signifiant et le signifié. Carpentier, dans *Concert baroque*, ne se borne pas à raconter sa mise en scène parodique d'un opéra sur le thème de Montezuma dirigé par Vivaldi dans un théâtre de Venise, sinon qu'il parvient à introduire à côté de Vivaldi, de façon carnavalesque, Haendel et Scarlatti, la baguette de Stravinsky et la vive trompette de Louis Armstrong. Dans *Le Monde hallucinant*, Reinaldo Arenas fait que le frère Servando Teresa de Mier, même si je ne le soupçonne pas d'être mû par la concaténation proliférante des hyperboles au sein du roman, s'échappe de la prison déguisé en rat — si gros étaient les rongeurs de la prison de Cadix. Severo Sarduy en arrive à identifier Fidel Castro avec le Christ Rédempteur lui-même dans le chapitre intitulé «L'entrée du Christ à la Havane» de son roman *Écrit en dansant*.

13. *Ibid.*, p. 177-178.

C'est là le point extrême, développé plus haut avec les exemples de la littérature cubaine, où le néo-baroque relève d'un type de production artistique révélé dans les années soixante, peu avant le développement de ce qu'on a appelé le *boom* du roman latino-américain, dont l'essence repose précisément sur la différenciation entre l'aller et le retour. Je parle de ce que Susan Sontag a appelé alors le *Camp* et que Carlos Monsiváis a appliqué heureusement à diverses manifestations de la culture mexicaine¹⁴.

Certaines caractéristiques du *Camp* ont des rapports évidents avec l'esthétique néo-baroque et s'appliquent à divers romans hispano-américains. Ainsi *Écrit en dansant* de Sarduy lui-même, *Le Monde hallucinant* de Reinaldo Arenas, et d'autres qui, que je sache, n'ont pas été lus à la lumière du néo-baroque, mais qui pourraient répondre aux postulats de Sarduy comme *Tres novelistas burguesas* et *La mystérieuse disparition de la petite marquise de Loria* de José Donoso, ou les romans de Manuel Puig comme *La Trahison de Rita Hayworth* ou *Pubis angélique*. À l'évidence, la forme domine ici le contenu: un langage abondant, généreux et exquis semble se perdre dans la frivolité ou la décadence de ses thèmes. Mais le baroque n'est-il pas précisément l'art de la perte, de l'excroissance?

*L'exclamation ineffable, dit Sarduy, que suscite n'importe quelle chapelle de Churriguera ou de l'Aleijadinho, quelle strophe de Góngora ou de Lezama, quel acte baroque, qu'il appartienne à la peinture ou à la pâtisserie, Que de travail!, implique un adjectif à peine dissimulé: que de travail perdu! que de jeu et de gaspillage, que d'efforts sans finalité!*¹⁵

Précisément, de tels signes de gaspillage garantissent que l'objet de la parodie a été assumé et dépassé. Ces romans qu'on pourrait considérer comme néo-baroques sont le témoignage de ce que notre discours romanesque jouit désormais des attributs salutaires de la critique: l'humour, le jeu, la pondération. Pour la première fois peut-être dans notre histoire littéraire, tout un art romanesque se définit en exprimant avec abondance et générosité — jusqu'au gaspillage — qu'il revient des choses, qu'il revient à sa propre histoire.

Gonzalo Celorio

traduit par Pierre Rivas et Maï Lefort

14. Voir Carlos Monsiváis, *Días de Guardar*, Biblioteca Era, Mexico, 1970, p.172.

15. Severo Sarduy, *op. cit.*, p.182.



Santa María Tonantzintla, Puebla