

Compostelle déterritorialisée, ou saint Jacques aux Amériques

Mikołaj Wyrzykowski

Doctorant en études littéraires à l'UQÀM,
QC, Canada

*Ánimo, pues, caballeros,
Ánimo, pobres hidalgos
Miserables, buenas nuevas,
¡Albricias, todo cuitado!
Que el que quiere partirse
A ver este nuevo pasmo
Diez navíos salen juntos
De Sevilla este ano...!*¹

[...]

*give me your tired, your poor
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tossed to me,
I lift my lamp beside the golden door!*²

*They knew they were pilgrims*³

1 Carpentier, Alejo, *El camino de Santiago*, dans *Guerra del tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 61, dans la traduction de René L. F. Durand, Paris, Gallimard, 1989, p. 70 : " Allons, hauts les cœurs, gentilshommes,/ Haut les cœurs, pauvres hidalgos/ Miséreux, bonnes nouvelles/ Étrennes, vous qui souffrez !/ Car pour celui qui veut aller/ voir cette nouvelle merveille,/ Dix navires partent ensemble/ De Séville cette année !... ".

2 Le sonnet d'Emma Lazarus dans *The Oxford Book of American Poetry*, présenté par Lehman, David, Oxford University Press, 2006, p. 184. Nous utilisons la traduction de Georges Perec, " Ellis Island ", dans *La Pléiade, tome II*, Paris, Gallimard, 2017, p. 899 : " donnez-moi ceux qui sont las, ceux qui sont pauvres,/ vos masses entassées assoiffées d'air pur,/ les rebuts misérables de vos terres/ surpeuplées/ envoyez-les-moi/ ces sans-patrie ballottés par la tempête/ je lève ma lampe près de la Porte d'Or ".

3 Pour la citation, voir l'ouvrage sur *Plymouth Plantation* de William Bradford : G. Turner, John, *They Knew They Were Pilgrims*, Yale University Press, 2020, p. 4, notre traduction : " Ils savaient qu'ils étaient pèlerins ".

Compostela desterritorializada, o Santiago en las Américas

Resumen: El Camino de Santiago, entre las otras rutas de peregrinación, tiene el privilegio de seguir el camino del sol poniente, de esta manera, los peregrinos que caminan hacia el oeste expresan “el orden del cielo, paso a paso”. En los primeros tiempos de esta peregrinación, este viaje “iniciático” concluía en el confín del mundo, el lugar de España conocido como Fisterra: del latín *Finis terrae*, nombre que refería al Fin del Mundo, donde, para los hombres medievales, terminaba el universo conocido y, custodiado por el límite infranqueable del océano Atlántico, comenzaba el sueño de *terrae incognitae*. Reflexionaremos sobre cómo este mito del *nec plus ultra* se transforma en las obras de Alejo Carpentier (*Los pasos perdidos*; *El Camino de Santiago*) y Paul Claudel (*Le Soulier de Satin*; *Le Livre de Christophe Colomb*) en el mito del *plus ultra*: en efecto, con el descubrimiento de la Tierra Nueva, el Camino de Santiago ya no se detenía en Fisterra, sino que ampliaba los límites del conocimiento. En ese momento, la leyenda compostelana se trasladó al otro lado del Atlántico y la figura del Apóstol, en esta travesía del océano, sufrió transformaciones al adquirir una nueva forma cosmológica y volver a conectar con las figuras que la precedieron. La travesía del Atlántico aparecía como una “peregrinación a la inversa”; así, los caminos a Compostela no solo atravesaban España, sino también el océano, que se convertía en lugar de Santiago, patrón de los viajeros por tierra y de los navegantes. La peregrinación española se desterritorializa así y se multiplica, dando lugar a otras formas de viaje, como el nomadismo moderno, cuyos escritos seguirán inspirándose en el centro espiritual compostelano.

Palabras clave: peregrinación, nomadismo, Compostela en América, desterritorialización, cruzar el océano.

Compostela deterritorialised, or Saint James in the Americas

Abstract: *The Camino di Santiago (or Way of Saint James), among other pilgrimage routes, has the privilege of following the path of the setting sun – in this way, pilgrims walking to the west express “the order of heaven, step by step.” In the early days of this pilgrimage, this ‘initiatory’ journey ended at the edge of the world, the place in Spain known as Fisterra: from the Latin Finis terrae, the name designated the End of the World where, for medieval people, the known universe ended and, guarded by the impassable limit of the Atlantic Ocean, the dream of terrae incognitae began. We will reflect on how this myth of the nec plus ultra is transformed in the works of Alejo Carpentier (Los pasos perdidos; El Camino de Santiago) and Paul Claudel (Le Soulier de Satin; Le Livre de Christophe Colomb) into the myth of the plus ultra: in fact, with the discovery of the New Land, the Camino de Santiago no longer stopped at Fisterra, the limits of knowledge being pushed further. At this point, the legend of Compostela was transported to the other side of the Atlantic and the figure of the Apostle, in this crossing of the ocean, underwent transformations by gaining a new cosmological form and reconnecting with the figures that preceded him. The crossing of the Atlantic appeared to be a “pilgrimage in reverse: thus, the paths to Compostela not only travel through Spain, but also across the ocean, which became a place belonging to Saint James, patron saint of travellers on land and of sailors. The Spanish pilgrimage was thus deterritorialized and multiplied, giving rise to other forms of travel, such as modern nomadism, the writings on which would continue to draw on the spiritual centre of Compostela.*

Keywords: *Pilgrimage, nomadism, Compostela in America, deterritorialisation, crossing the ocean.*

Compostela desterritorializada, ou Santiago nas Américas

Resumo: O Camiño de Santiago, entre as outras rutas de peregrinación, ten o privilexio de seguir o camiño do sol poñente, deste xeito, os peregrinos que camiñan cara ao oeste expresan “a orde do ceo, paso a paso”. Nos primeiros tempos desta peregrinación, esta viaxe “iniciática” concluía no confín do mundo, o lugar de España coñecido como Fisterra: do latín *Finis terrae*, nome que refería á Fin do Mundo, onde, para os homes medievais, remataba o universo coñecido e, custodiado polo límite infranqueable do océano Atlántico, comezaba o soño de *terrae incognitae*. Reflexionaremos sobre como este mito do *nec plus ultra* se transforma nas obras de Alejo Carpentier (*Los pasos perdidos*; *El Camino de Santiago*) e Paul Claudel (*Le Soulier de Satin*; *Le Livre de Christophe Colomb*) no mito do *plus ultra*: en efecto, co descubrimento da Terra Nova, o Camiño de Santiago xa non se detiña en Fisterra, senón que ampliaba os límites do coñecemento. Nese momento, a lenda compostelá trasladouse alén do Atlántico e a figura do Apóstolo, nesta travesía do océano, sufriu transformacións ao adquirir unha nova forma cosmolóxica e volver conectar coas figuras que a precederon. A travesía do Atlántico aparecía como unha “peregrinación á inversa”; así, os camiños a Compostela non só atravesaban España, senón tamén o océano, que se convertía en lugar de Santiago, patrón dos viaxeiros por terra e dos navegantes. A peregrinación española desterritorializase así e multiplicase, dando lugar a outras formas de viaxe, como o nomadismo moderno, cuxos escritos seguirán inspirándose no centro espiritual compostelán.

Palabras clave: peregrinación, nomadismo, Compostela en América, desterritorialización, cruzar o océano.

Le Chemin de Saint-Jacques, parmi d'autres routes de pèlerinage, a ce privilège de suivre la trajectoire du soleil couchant – en cela, le pèlerin marchant à l'ouest exprime “pas à pas l'ordre du ciel”⁴. C'est un parcours que nous pouvons qualifier d'initiatique car, si l'on quitte le cadre de la simple commémoration de l'apôtre saint Jacques à Compostelle, il est une initiation à un savoir qui dépasse l'individu et qui “ramène au commencement, un commencement qui peut être la grâce de l'originel (...)”⁵. Dans les débuts dudit pèlerinage, cette quête se terminait sur les confins du monde, l'endroit qu'on appelait Finistère : du latin *Finis terrae*, le nom désignait le Bout du Monde où s'arrêtait pour un homme du Moyen Âge l'univers connu et commençait, gardé par la limite infranchissable de l'Atlantique, le rêve des *terrae incognitae*. Nous allons réfléchir à comment la formule antique *nec plus ultra*, selon laquelle il n'y avait rien au-delà du détroit de Gibraltar, correspond plutôt, dans les œuvres d'Alejo Carpentier et de Paul Claudel, à la formule de Charles Quint

4 *Saint-Jacques-de-Compostelle : la quête du sacré*, présenté par Alphonse Dupront, Turnhout, Belgique, Brepols, 1985, p. 209.

5 *Ibidem*, p. 247.

*plus ultra*⁶, désignant la vocation universelle de l'empire " sur lequel le soleil ne se couchait jamais " et qui se prévalait de la mission universelle " d'unifier " le monde. En effet, avec la découverte de la Terre Nouvelle le Chemin de Saint-Jacques ne s'arrêtait plus à Finisterre, les limites de la connaissance étant poussées plus loin. À ce moment la légende de Compostelle fût transportée sur l'autre côté de l'Atlantique et la figure de l'Apôtre, lors de cette traversée de l'océan, subit des transformations par le fait de gagner une nouvelle forme cosmologique et de renouer avec les figures qui lui étaient antécédentes. En effet, la traversée de l'Atlantique paraît comme un " pèlerinage à l'envers " de saint Jacques. Puisqu'il a été lui-même miraculeusement transporté en Espagne, maintenant il accompagne les autres dans leurs tentatives de passer la Finisterre afin d'élargir la *co-naissance*⁷. Ainsi les chemins vers Compostelle vont non seulement à travers l'Espagne, mais aussi à travers l'océan qui devient un lieu propre de saint Jacques, patron des voyageurs sur la terre et des marins : jusqu'au XVI^e siècle la plupart des vaisseaux circulant entre le continent primitif et l'Amérique portaient le nom de Santiago⁸; ce n'est pas un hasard qu'un instrument de navigation utilisé jusqu'au XVIII^e siècle portait le nom de *baculum Jacobi*⁹. N'oublions pas non plus que l'apôtre, dans les quatre miracles des vingt-trois du *Liber Sancti Iacobi*, apparaît comme un habitant des profondeurs maritimes, un saint sauvant de la noyade, un serviteur du Dieu de la mer¹⁰.

Il n'est donc pas étonnant que les deux auteurs tissent leurs intrigues sur ce matériau à la fois historique et légendaire. Paul Claudel, après ses premiers drames symbolistes, vit au cours de la nuit de Noël de 1886 une conversion à la foi en Dieu et à partir de ce moment-là son écriture est profondément rattachée au catholicisme. À côté de son activité d'écrivain Claudel mène une carrière de diplomate, ce qui lui permet de vivre à Prague, Francfort, Hambourg et particulièrement en Chine, où il passe quinze ans et connaît l'amour idéal, pourtant impossible, avec Rosalie Vetch. Cette relation constitue l'inspiration pour la création du *Partage de Midi* en 1905 et ensuite *Le Soulier de Satin* en 1929, narrant la relation amoureuse entre Prouhèze et Rodrigue : son action se déroule principalement en Espagne de XVI^e siècle, mais le monde entier en est la scène. *Le Livre de Christophe Colomb* est postérieur à ce drame et témoigne également de l'intérêt particulier que Claudel a accordé à l'Espagne, pour qui elle était un pays à la fois catholique et exotique, pourvue d'une " mission " d'évangélisation du Nouveau Monde. Écrivant peu avant la guerre civile il revenait

6 Voir Lope, Hans Joachim, " El camino de Santiago: Observaciones sobre el mito del Plus Ultra en un cuento de Alejo Carpentier ", *Anuario de estudios filológicos*, 1988, 11, p. 217-229.

7 C'est une formule de Paul Claudel, jouant avec les expressions " connaître " et " naître avec ". Le préfixe " co " désignant le fait de " mettre ensemble ", cela correspond à sa vision de la découverte de l'Amérique.

8 Starkie, Walter, *The Road to Santiago*, London, John Murray, 1957, p. 43-44.

9 Lope, Hans-Joachim, " El Camino de Santiago " (observaciones sobre el mito de plus ultra en un cuento de Alejo Carpentier), *art. cit.*, p. 225.

10 Péricard-Méa, Denise, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Nœud gordien 2000, p. 90.

volontiers, tout comme Franco par la suite, aux faits historiques, ainsi qu'aux figures ayant marqué le pays, dont saint Jacques faisait partie. De même que Claudel, Alejo Carpentier, précurseur du réalisme magique (terme qui apparaît dans la préface à *El reino de este mundo*) travaille, après avoir fui la dictature de Gerardo Machado, dans la diplomatie en tant qu'ambassadeur cubain à Paris. Il connaît les œuvres de Claudel et il adapte pour la radio *Le Livre de Christophe Colomb* (1932) dans lequel, comme dans *Le Soulier de Satin*, saint Jacques fait son apparition : et comme dans la première pièce, dans *El arpa y la sombra* (1979) Christophe Colomb est aussi engagé dans une relation amoureuse assez ambiguë avec la reine Isabelle. Ainsi, par le même imaginaire partagé, et malgré les différences idéologiques, nous pouvons tisser des liens communs entre ces auteurs.

Les deux s'intéressent à la découverte du Nouveau Monde à partir de points de vue différents : Claudel, dans l'esprit catholique au sens étymologique du terme, désire que la sainte messe soit perpétuelle, chantée sans répit dans le monde entier ; Carpentier est fasciné avant tout par l'entrelacement des croyances indigènes avec la culture occidentale, qu'il représente sous forme de réalisme magique. Malgré les différences, la figure du marin génois¹¹ paraît centrale pour les deux auteurs qui voient la découverte de l'Amérique comme une possibilité de retour au jardin d'Éden. Dans *Los pasos perdidos* de Carpentier cette remontée au pays des origines est représentée sous forme de roman – expédition d'un musicologue antillais, habitant à New York, dans la jungle amazonienne, dont la narration nous est donnée par les entrées dans son journal. *Le Livre de Christophe Colomb* est une pièce de théâtre de Paul Claudel qui marie la découverte de l'Amérique au récit de la Genèse¹², mettant en scène la joie résultant d'un monde uni. Nous verrons les différents sens de cet universalisme dans lequel saint Jacques joue un rôle central.

Connaissance de l'Amérique

Afin de comprendre comment un pèlerinage européen devient une invitation à partir en Amérique, essayons tout d'abord de trouver la genèse de la transposition du Chemin de Saint-Jacques en dehors de son cadre. Juan, le protagoniste de la nouvelle d'Alejo Carpentier intitulée *El camino de Santiago* dont l'action se passe au XVI^e siècle – où les chemins de Compostelle, peuplés de vagabonds et critiqués par les protestants, traversent une crise dont ils sortent triomphants¹³ –, entend

11 Comme illustration, voir Dalí, Salvador, *El sueño de Cristóbal Colón*, 1958, The Dali Museum, St. Petersburg (Floride).

12 Weber-Cafilisch, Antoinette, "A quoi tient *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel", dans *Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique*, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 212-213.

13 Péricard-Méa, Denise, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Age*, op. cit., p. 348.

les histoires fantastiques sur le Nouveau Continent et par conséquent est tenté d'abandonner les vœux donnés à saint Jacques pour, avec d'autres pécarios, traverser l'Océan. Sur la foire de Burgos il entend la chanson d'un aveugle qui, plus tard, s'avère être un diable déguisé¹⁴. Cette tension entre les deux possibilités – le monde connu et l'ailleurs lointain –, de même qu'entre l'ordre divin et l'ordre diabolique, est maintenue tout au long du récit.

Les vers entendus incitent le protagoniste de Carpentier à échanger la coquille, symbole des pèlerins (nous pourrions voir ses lignes comme indiquant Compostelle), contre la Rose des Vents¹⁵ dont se servaient les marins pour naviguer en suivant les vents correspondant au moins aux quatre points cardinaux. Or, à ce moment on n'est pas encore sûr s'il s'agit de dévier du droit chemin ou de l'élargir, en transportant avec les " dix navires " tout le Chemin de Saint-Jacques de l'Espagne jusqu'en Amérique. Compostelle représente ici l'Ancien Monde et Séville le Nouveau, la situation géographique de la seconde ville évoquant l'emplacement des mythiques colonnes d'Hercule, représentées sur le drapeau espagnol où elles sont accompagnées de la devise de Charles Quint *plus ultra*. Ce n'est donc pas par hasard que Carpentier choisit Séville comme ville lui permettant le départ au-delà du monde connu : dans *La Divine Comédie*, Dante écoute le récit d'Ulysse qui, après un séjour chez Circée, se remet en voyage et avec ses compagnons échoue entre les colonnes d'Hercule, d'où il part ensuite pour continuer son périple plus à l'ouest¹⁶. Ainsi le personnage de Carpentier, Juan (appelé *el Indiano*, *el Soldado*, *el Romero*, dépendamment d'où il parle), lui-même sans visage, contient une multitude de figures historiques et mythiques. Pécario s'avère ainsi le pivot de l'Histoire.

Y cuando los Juanes llegan a la Casa de Contratación, tienen ambos
–con el negro que carga sus collares– tal facha de pécarios, que la virgen
de los Mareantes frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar.
–Dejadlos, Señora –dice Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, pensando
en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes–. De-
jadlos, que con ir allá me cumplen¹⁷.

Les deux truands, même dans leurs habits déchirés et suscitant plutôt de la pitié que de la gloire héroïque, paraissent comme fondateurs de nouvelles villes et accomplissent par là le vœu donné à saint Jacques. Dans cette dernière scène du *relato* il y a

14 Carpentier, Alejo, *El camino de Santiago*, dans *Guerra del tiempo*, op. cit., p. 61, dans la traduction de René L. F. Durand, Paris, Gallimard, 1989, p. 70

15 *Ibidem*, p. 64, dans la traduction de René L.F. Durand, op. cit., p. 74.

16 Cette épisode de l'*Odyssée* est rapporté par Dante dans la *Divina Commedia*, *Inferno*, *canto XXVI*, 102-111.

17 Carpentier, Alejo, *El camino de Santiago*, op. cit., p. 94-95, dans la traduction de René L. F. Durand, op. cit., p. 106-107 : " Et quand les deux Juan arrivent à la Casa de Contratación ils ont – eux et le nègre qui porte leurs colliers – une telle allure de fripons, que la Vierge des navigateurs fronce les sourcils quand elle les voit s'agenouiller devant son autel. –Laissez-les, madame, dit saint Jacques, fils de Zébédée et Salomé, en pensant aux cent villes nouvelles qu'il doit à de tels truands. Laissez-les car, en partant là-bas, ils me paient bien leur dû. "

bien deux Juan : *el Romero* et *el Indiano*, un pèlerin européen et un aventurier américain qui viennent à Casa de Contratación pour s'engager sur un navire et pouvoir unir les deux facettes d'un même personnage et, par ce départ vers l'Amérique, échapper au cercle vicieux des voix narratives se superposant dans le récit sans jamais donner d'accord final. La forme d'apparition de la Vierge des navigateurs et de l'Apôtre n'est pas précisée ; nous pourrions donc imaginer que les deux figures divines, comme c'était le cas dans la tragédie antique, font irruption dans la réalité ou regardent d'en haut le théâtre humain. Il est frappant de voir que Claudel emploie dans ses pièces le même procédé, représentant saint Jacques avec un corps aux dimensions cosmiques. Il l'explique ainsi dans *Mémoires improvisés* : " Et si les personnages surnaturels entrent dans ma composition, c'est que leur présence m'a paru artistiquement nécessaire, de même que dans *l'Iliade* l'absence des personnages de l'Olympe représenterait quelque chose d'absolument inconcevable et sans laquelle cette magnifique épopée n'existerait pas "¹⁸. La présence de saint Jacques paraît donc nécessaire lors de cette épopée profondément *pèlerine* qu'est la conquête de l'Amérique :

LA REINE ISABELLE : Vers le Monde nouveau qui me servira de guide ?

*Dans l'étendue bleu s'est dessinée en bleu foncé
et presque noir l'image oblique des deux Amériques
reliées par l'isthme de Panama.*

L'EXPLICATEUR : C'est saint Jacques qui te servira de guide.

LE CHŒUR : C'est saint Jacques vers le Monde nouveau
qui te servira de guide !

*On voit apparaître sur la toile de fond, bleu sur
bleu comme tout à l'heure, l'image colossale de saint
Jacques en costume de pèlerin avec son grand chapeau,
son bourdon et ses coquilles. Les étoiles de la constel-
lation d'Orion le décorent. Il porte sur son épaule les
colonnes d'Hercule et tient à la main son bâton. Il est
enfoncé dans la mer jusqu'à mi-corps.*

L'EXPLICATEUR : C'est le pèlerin saint Jacques Apôtre qui
se met en marche lui-même au travers de la mer pour
t'indiquer le chemin. Il a déraciné les colonnes d'Hercule
et les emporte à son épaule.

LE CHŒUR : Le monde s'ouvre. Les portes sont ouvertes.
Elles sont déracinées, les antiques colonnes de notre Connaissance !¹⁹

¹⁸ Autrand, Michel, " Préface ", dans Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, op. cit., p. XXXIV-XXXV.

¹⁹ Claudel, Paul, " Le Livre de Christophe Colomb ", dans *Théâtre*, tome II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, la " NRF ", 2011, p. 625.

Saint Jacques apparaît ici en forme de pèlerin avec ses attributs traditionnels ; or ce n'est plus un pèlerin sur terre, mais sa représentation cosmique, décorée par les étoiles de la constellation d'Orion qui, comme l'indique Claudel dans *Le Soulier de Satin*, porte également le nom de Saint Jacques²⁰. L'apôtre est " enfoncé dans la mer jusqu'à mi-corps ", ce qui correspond aux rituels païens repris par le christianisme²¹ qui continuent, par exemple, lors de la fête consacrée à Sarah, la patronne des Gitans, à Saintes-Maries-sur-Mer en Camargue, dont la légende racontant l'arrivée des trois Maries par la mer ressemble d'ailleurs à la légende de translation du corps de saint Jacques²². Or, dans la pièce de Claudel, saint Jacques n'est pas une statue : son apparition, s'étendant des " eaux d'en bas " jusqu'aux " eaux d'en-haut " ²³ et portant sur l'épaule les colonnes d'Hercule²⁴, ressemble aux interventions des dieux dans le théâtre antique. L'apôtre, par son bâton de pèlerin, lie le ciel et la mer : son immersion dans l'eau garantit la renaissance de cette ancienne union, de même que la régénération de continent primitif par le voyage vers le Nouveau Monde. Nous retrouvons ainsi le moment recherché par le narrateur de *Los pasos perdidos*, à savoir celui du partage des eaux²⁵. Isabelle, représentant ici l'Espagne (qui " épouse " le Nouveau Monde, étant pour sa part " épousée " par Colomb qui lui donne une bague de fiançailles²⁶, histoire étrange qui est aussi rapportée par Carpentier²⁷), est donc invitée à passer outre les colonnes d'Hercule, suivre le soleil et goûter l'expérience d'une terre étrangère. Notons la répétition dans les répliques qui procède par variations des mêmes termes (nouveau monde, guide, saint Jacques) et qui est presque incantatoire : ce début de la scène finale, intitulée " Alléluia ! ", paraît en effet comme une entrée dans une liturgie. Ainsi, la découverte de l'Amérique est par Claudel transposée sur le plan mystique et symbolique. L'Ancien Monde est initié à une nouvelle Connaissance (soulignons l'emploi de la majuscule), initiation qui sous la plume de l'écrivain catholique gagne une portée eschatologique. Les étoiles qui apparaissent sur le firmament sont comparées à des colombes des cieux – une comparaison curieuse, car Claudel, procédant par l'homophonie des mots, compare ensuite Colomb à une colombe, symbole de l'Esprit-Saint (Carpentier, en s'inspirant du *Livre de Christophe Colomb*, donne à Isabelle le surnom de " Columba " dans sa dernière œuvre intitulée *La arpa y la sombra*). Le vocabulaire du sacré est employé pour des faits historiques.

20 Claudel, Paul, *Le Soulier de Satin*, Paris, Gallimard, " NRF ", 1929, scène VI.

21 Eliade, Mircea, *Traité d'histoires des religions*, Paris, Payot, 1968, p. 170-171.

22 Nous retrouvons cette analogie dans Marie Mauron, *Cette Route étoilée*, Paris, Amiont-Dumont, 1957.

23 C'est ainsi que le ciel et la mer sont nommés en hébreu dans la parasha *Bereshit* (Genèse 1: 7).

24 Dans deux de ses dialogues, *Timée* et *Critias*, Platon mentionne que l'Atlantide se situe au-delà des colonnes d'Hercule. Ce lieu mythique a été géographiquement identifié dans le détroit de Gibraltar. Nous ajoutons que cela est tout-à-fait conforme avec le mythe de Finisterre qui, d'après les croyances ésotériques, est un des lieux où aurait pu échouer les Atlantes, y laissant leur Savoir Perdu – d'où aussi la puissance tellurique de ce lieu.

25 C'est d'ailleurs le titre français de *Los pasos perdidos*, traduit par *Le partage des eaux*.

26 La bague peut symboliser ici de l'Espagne avec la mer qui serait analogique avec la vieille tradition vénitienne consistant à lancer un anneau dans la mer. Pour aller plus loin, voir Salomon Reinach, *Le mariage avec la mer, Cultes, mythes et religions*, t. II, Paris, Éd. Ernest Leroux, 1906, p. 206-219.

27 Voir Carpentier, Alejo, *El arpa y la sombra*, México D.F., Siglo XXI Ediciones, 1979.

En effet, le drame terrestre, à l'instar des croisades au Moyen Âge, reflète la verticalité de l'ordre céleste ; la traversée de l'Océan, mouvement horizontal dont l'objectif est d'unir les deux " bouts du monde ", s'inscrit dans un cycle cosmologique. Néanmoins nous avons aussi des documents historiques attestant la " participation " de figure saint Jacques et de la légende de Compostelle dans la traversée de l'Océan. On procède ainsi à une extension du terme " pèlerinage ", parcours qui ne s'arrête plus à Saint-Jacques-de-Compostelle, l'Apôtre lui-même devenant une image de l'Espérance²⁸, de la Connaissance attendant sur l'Autre Côté.

Matamore dans le theatrum mundi

Or, notons que ladite Connaissance a une dimension très concrète : l'évangélisation du Nouveau Continent dans le but d'assurer une union du monde dans le Christ. " Claudel croit que l'Empire espagnol était destiné à conquérir le monde pour y faire régner le Christ et nombreux sont les témoignages de cette conviction dans *Le Soulier de Satin*. Cette mission „providentielle" n'est pas une invention de Claudel ; c'est une conviction très répandue dès le début du XVI^e siècle (...) ”²⁹. Si nous considérons que les légendes reliées au Chemin de Compostelle sont transportées en Espagne, cela concerne aussi l'histoire de Charlemagne, les récits ésotériques incluant des alchimistes et des Templiers, l'héritage Celte. La seconde représentation la plus courante de saint Jacques est celle de Matamore, image moderne de la lutte contre les Turcs ottomanes, symbolisant le combat des chrétiens contre les ennemis de leur foi. C'est la figure d'un saint guerroyant, qui avait déjà été employée lors de nombreuses batailles et ne pouvait pas ne pas accompagner les Espagnols lors de la conquête de l'Amérique. Transporté sur l'autre côté de l'océan, saint Jacques est mis en scène par les missionnaires dans un nombre important de rituels représentant les affrontements entre les chrétiens et les musulmans (ou les diables, comme dans *Los pasos perdidos*) ; Charles Quint, de même que l'Ordre de Santiago, font référence au Matamore pour se montrer défenseurs de chrétienté³⁰.

L'image et le mot traversent l'Atlantique avec les Conquistadors et donnent le *Mataindios* " tueur d'Indiens ", terme là encore jamais employé dans les textes originaux (on ne doit guère le trouver avant le XX^e siècle). Les adversaires n'étaient plus des infidèles, mais des païens ignorant la véritable religion. Les chroniques relatent une quinzaine d'apparitions du saint sur son coursier blanc arrivant à la rescousse des soldats espagnols en difficulté³¹.

28 *La quête du sacré*, Alphonse Dupront (dir.), *op.cit.*, p. 252.

29 Bâtard, Yvonne, " Claudel et l'Espagne ", dans *Littératures* 9, 1961, p. 137-148, p. 141-142.

30 Péricard-Méa, Denise, *Le Matamore. Mythe, images et réalités*, Cahors, La Louve, 2011, p. 80-83.

31 *Ibidem*, p. 77.

Nous voyons qu'à l'intérieur de la représentation de saint Jacques nous avons une multiplicité de figures qui hésitent entre la paix et le feu, entre un saint sur un cheval blanc et un diable déguisé (image équivoque présente dans les croyances indigènes et dont les traces nous retrouvons chez Carpentier). Ainsi cette image, servant souvent de déguisement, voyage à travers les pays et les époques, devenant symbole de la sainte lutte menée par l'Église. Une fois l'océan traversé, il change seulement d'adversaire, les Maures devenant d'autres " mécréants ".

LE CHŒUR : Isabelle, c'est saint Jacques qui te parle, le patron de l'Espagne, le frère de Jean et le fils de Zébédée.

ISABELLE : J'écoute.

LE CHŒUR : Te souviens-tu de Las Navas ?

Ici sur le vitrail on voit vaguement se dessiner derrière saint Jacques l'image d'un cavalier chevauchant l'épée au poing

ISABELLE : Je me souviens ! Tu chevauchais l'épée au poing à la tête des légions espagnoles³².

Voici un dialogue entre Isabelle et saint Jacques. Or, la rencontre n'a pas lieu *in persona*, le face-à-face ne correspondant pas à la mystique de Claudel : la reine d'Espagne entend des voix confuses que le chœur seulement sait rapporter à l'Apôtre. Il est caractérisé, comme chez Carpentier, par ses liens de parenté, mais ne peut jamais apparaître en sa *vraie* figure, représenté comme une statue dans l'Église ou sous une forme cosmique et qui, comme c'est le cas ici, intervient par le biais d'un médiateur ; sa voix, incarnée par le chœur, est à la fois omnisciente et intérieure, faisant penser à l'énonciation mystique³³. Afin de le reconnaître, Isabelle est amenée à rebrousser la mémoire du pays et revenir à Las Navas, une bataille qui a eu lieu le 16 juillet 1212 et avec laquelle la présence des musulmans sur la péninsule ibérique a commencé à diminuer. Claudel désigne saint Jacques en tant que Matamore chevauchant à la tête des légions espagnoles. Cervantes décrit l'apôtre de la même façon dans *Don Quichotte*, où Sancho Panza demande à son maître pourquoi lors d'une bataille les soldats s'exclament "¡Santiago y cierra España!"³⁴. Chose curieuse, dans *El reino de este mundo* d'Alejo Carpentier, nous trouvons aussi un dieu de guerre (un dieu caribéen de feu, un " fils de tonnerre " ³⁵), figure qui est non seulement antécédente à Matamore, mais qui très clairement *est* saint Jacques :

32 Claudel, Paul, " Le Livre de Christophe Colomb ", dans *Théâtre*, tome II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, la " NRF ", 2011, p. 590.

33 Voir plus dans Certeau, Michel de, *La fable mystique. XVIe et XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982.

34 Voir Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, ch. 58.

35 Dans Mc 4, 17 Jésus appelle les frères Jacques et Jean " fils du tonnerre ", un terme par lequel on désigne toujours l'Apôtre. Le mot original en grec (d'origine araméenne : בן [ben, 01123] et נָגַר [regaz, 07266]) est Βοανηργής, ce qui donne dans la translittération *Boanerges* (Boan, forme galiléenne pour ben, fils ; rogaz, de ragaz, tremblement, ébranlement, tonnerre).

A pesar de esas sinfonías discordantes que Don Esteban Salas enriquecía con bajones, trompas y atiplados de seises, el negro hallaba en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos san-sulpicianos del Cabo. Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios, el can de los dominicos, los dragones aplastados por santos pies, el cerdo de San Antón, el color quebrado de San Benito, las Vírgenes negras, los San Jorge con coturnos y jaboncillos de actores de tragedia francesa, los instrumentos pastoriles tañidos en noches de pascuas, tenían una fuerza envolvente, un poder de seducción, por presencia, símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía de los altares de los hounforts consagrados a Damballah, el Dios Serpiente. Además, Santiago es Ogún Fai, el mariscal de las tormentas, a cuyo conjuro se habían alzado los hombres de Bouckman. Por ello, Ti Noel, a modo de oración, le recitaba a menudo un viejo canto oído a Mackandal:

*Santiago, soy hijo de la guerra:
Santiago,
¿No ves que soy hijo de la guerra?*³⁶

Nous voyons ci-dessus une prière d'intercession à Santiago-Ogún Fai, prière qui est assignée à un révolutionnaire mythifié nommé Mackandal et qui est répété par l'esclave Ti Noel. Cette prière est précédée par une énumération impressionnante qui oppose le mièvre style sulpicien aux représentations des saints dans les églises espagnoles dont la palpitante richesse, liant le christianisme et les croyances primitives, stimule les sens de celui qui regarde et le séduit par son mystère. Le syncrétisme hypnotisant de ces figures permet de mettre en branle l'imaginaire d'un individu et de créer de nouvelles mythologies. Les saints se trouvent à la frontière entre le mysticisme baroque et les bizarreries théâtrales, semblables finalement aux dieux indigènes. Dans la prière qui suit, saint Jacques cesse d'être seulement le patron de l'Espagne et devient un dieu de guerre qu'on invoque pour combattre les

36 Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo, Obras literarias de Alejo Carpentier*, II, México D.F., Siglo XXI Ediciones, 1983, p. 61-62, trad. René L.-F. Durand, *Le royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1980, p. 84-85 : " Malgré ces symphonies discordantes que Don Estéban Salas enrichissait de sons de trompes et de bassons, et de voix aigues d'enfants de chœur, le nègre trouvait dans les églises espagnoles une chaleur de vaudou qu'il n'avait jamais trouvée dans les églises sulpiciennes du Cap. Les ors baroques, les chevelures humaines du Christ, le mystère des confessionnaux surchargés de sculptures, le chien des dominicains, les dragons écrasés par de saints pieds, le porc de saint Antoine, la couleur foncée de saint Benoit, les vierges noires, les saint Georges à cothurnes et pourpoints d'acteurs de tragédie française, les instruments pastoraux joués les nuits de Noël, avaient un pouvoir enveloppant, une force de séduction – présences, symboles, attributs et signes – semblables à ceux qui se dégageaient des autels des hounforts consacrés à Dambalah, le dieu Serpent. Et puis, saint Jacques est Ogoún Fai, le maréchal des tempêtes, à la conjuration de qui s'étaient soulevé les hommes de Bouckman. Aussi, Ti Noel lui récitait-il souvent, en guise de prière, un vieux chant de Mackandal :

Saint Jacques, je suis le fils de la guerre :
Saint Jacques,
Ne vois-tu pas que je suis le fils de la guerre ? "

“ mécréants ” (quelle que soit la définition de ce terme, pouvant aussi bien signifier les hérétiques que les antirévolutionnaires). La légende de Compostelle se trouve donc changée et déracinée, de même que les colonnes d’Hercule.

Comme nous l’avons déjà dit, de même que l’image de Matamore, les autres éléments du Chemin de Saint-Jacques se trouvent aussi transportés sur l’autre côté de l’Atlantique. Cela comprend le récit de la conquête de Charlemagne. Le narrateur de *Los pasos perdidos* d’Alejo Carpentier rencontre dans la jungle amazonienne deux jongleurs qui chantent la chanson de Roland : “ [a]quellos dos juglares de caras negras cantaban décimas que hablaban de Carlomagno, de Rolando, del obispo Turpín, de la felonía de Ganelón y de la espada que tajara moros en Roncesvalles ”³⁷. L’Amérique dans l’imaginaire de l’auteur cubain est une terre où la coexistence de toutes les cultures paraît encore possible ; c’est une terre des récits fantastiques et du réalisme magique dont les habitants préfèrent la mémoire lointaine qui permet de “ retrouver un temps où tout était grand, marqué d’héroïcité et surtout enté sur l’au-delà ”³⁸, plus qu’avoir un toit sur la tête³⁹. Or, même si, chez Claudel, la figure de l’apôtre est employée à des fins de conquête, la comparaison avec Carpentier nous laisse présupposer que les représentations de Roland ou de saint Jacques, comme nous le verrons, sont fondamentalement universelles et composées de diverses croyances se rencontrant en Amérique.

Vers la polyphonie des croyances

Pour les “ pèlerins de la mer ”, passer outre les colonnes d’Hercule devenait une exploration du jardin des Hespérides, une redécouverte de la Connaissance ésotérique des Atlantes (voire de l’immortalité recherchée par Gilgamesh) et, dans la vision chrétienne, un voyage vers l’Au-delà. Dans *Le Livre de Christophe Colomb* Claudel se réfère très précisément (“ Il eut un homme nommé Jean ! ” ; “ Au commencement était

37 Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, dans *Obras literarias de Alejo Carpentier*, II, p. 245, trad. René L.-F. Durand, *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 141 : “ Ces deux jongleurs à mine noire chantaient des dizains qui parlaient de Charlemagne, de Roland, de l’évêque Turpin, de la félonie de Ganelon, et de l’épée qui à Roncevaux avait taillé en pièces les Maures. ”

38 *La quête du sacré*, op. cit., p. 228.

39 Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 251, trad. René L.-F. Durand, *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 147-148 : “ Pour la contredire, je lui dis que si quelque chose, précisément, m’émerveillait dans ce voyage, c’était de découvrir qu’il restait encore de par le monde d’immenses territoires dont les habitants restaient étrangers aux fièvres du moment et qu’ici, bien que de très nombreuses personnes se contentassent d’un toit en feuilles, d’une jarre, d’une marmite, d’un hamac et d’une guitare, il se perpétuait chez elles cependant un certain animisme, une conscience de très vieilles traditions, un vivant souvenir de certains mythes qui révélaient en somme la présence d’une culture plus honnête et plus valable, probablement, que celle que nous avions laissée “là-bas”. Il était plus intéressant pour un peuple de conserver le souvenir de la “Chanson de Roland” que d’avoir de l’eau chaude à domicile. ”

le Verbe ⁴⁰) aux premiers versets de l'Évangile de saint Jean. L'eau de l'Atlantique se rapporte tout naturellement à la Genèse et sa traversée est une promesse du paradis, ressemblant à une traversée des épreuves de l'âme après la mort où saint Jacques joue le rôle du guide et du maître⁴¹. " Sur le plan existentiel d'abord, cette mer toute proche et en quelque manière créatrice du sentiment du sacré relié à Compostelle est à la fois manifestation de la toute-puissance créatrice, figure d'immortalité dans la rythmique éternelle de ses flux et de ses reflux et l'immensité de son énergétique vitale, comme une eau mère pour une nouvelle naissance ⁴². Le voyage vers l'Amérique est donc en même temps, chez les deux écrivains, un parcours initiatique, un rite du passage du monde connu au monde inconnu⁴³, et aussi une tentative de revenir aux sources : fantasme de l'unité perdue du monde.

Le voyage présenté dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier est en cela aussi une remontée des temps. À force de s'enfoncer dans la jungle, le musicologue antillais et sa compagne française Mouche rebrousse l'Histoire, en allant de la civilisation contemporaine, à travers le Moyen Âge et jusqu'à l'homme primitif, le trajet étant ponctué par l'évolution des instruments de musique. Comme dans beaucoup d'autres de ses ouvrages⁴⁴, Carpentier emploie ici une structure de composition musicale dont l'accord final serait une union de la parole avec le son – les mots, jadis liés au chant, devenus actuellement silencieux⁴⁵ –, le partage n'étant plus une division, mais une symbiose. Regardons un rituel que si trouve au milieu de ce périple :

Pero en ese instante sonaron tambores y agudas flautas y varios Diablos aparecieron en una esquina de la plaza, dirigiéndose a una mísera iglesia, de yeso y ladrillo, situada frente a la catedral incendiada. Los danzantes tenían las caras ocultas por paños negros, como los penitentes de cofradías cristianas; avanzaban lentamente, a saltos cortos, detrás de una suerte de jefe o bastonero que hubiera podido officiar de Belcebú de Misterio de la Pasión, de Tarasca y de Rey de los Locos, por su máscara de demonio con tres cuernos y hocico de marrano. Una sensación de miedo me demudó ante aquellos hombres sin rostro, como cubiertos por el velo de los parricidas; ante aquellas máscaras, salidas del misterio de los tiempos, para perpetrar la eterna afición del hombre por el Falso Semblante, el disfraz, el fingirse animal, monstruo o espíritu nefando. Los extraños danzantes llegaron a la puerta de la iglesia y golpearon, repetidas veces con la aldaba. Largo tiempo permanecieron

40 Claudel, Paul, " Le Livre de Christophe Colomb ", dans *Théâtre*, tome II, la Pléiade, *op. cit.*, p. 610-612.

41 Péricard-Méa, Denise, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 57.

42 *La quête du sacré*, Alphonse Dupront (dir.), *op. cit.*, p. 233.

43 Pour la structure du parcours d'un héros mythique, voir Joseph Campbell, *A Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Pantheon Books, 1949.

44 Nous pensons notamment à " El Camino de Santiago ", dans *Guerra del tiempo*, Cuba, Editorial Letras Cubana, 1958; *Concierto baroco*, México D.F., Siglo XXI Ediciones, 1974.

45 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, trad. Sophie Renaut, Zones Sensibles, 2011, p. 16.

de pie ante la puerta cerrada, llorando y plañendo. Pero, de súbito, los batientes se abrieron con estrépito y, en una nube de incienso apareció el Apóstol Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, montado en un caballo blanco que los fieles llevaban en hombros. Ante su corona de oro retrocedieron los diablos despavoridos, como atacados de convulsiones, tropezando unos con otros, cayendo, rodando en tierra. Detrás de la imagen había brotado un himno, apoyado, en vieja sonoridad de sacabuche y chirimía, por un clarinete y un trombón:

Primus ex apostolis

Martir Jerosolimis

Jacobus egregio

*Sacer est martirio*⁴⁶.

Les protagonistes sont ici témoins d'un véritable mystère, genre théâtral apparu au XV^e siècle, qui célèbre le martyre de saint Jacques⁴⁷. En même temps la cérémonie commence comme un rituel primitif liant les sons violents des tambours à une danse sauvage. Tous les participants portent les masques et il est impossible de dire s'ils jouent des *vrais* diables (comme ils sont bien nommés au tout début par une majuscule) ou s'ils ont un visage voilé par un tissu noir à l'instar des pénitents catholiques. Il n'est pas nécessaire de trancher, car la scène relève de "l'éternelle attachement de l'homme au Faux Semblant" : "croire" n'est pas ici une conviction, mais le fait de jouer "comme si", illusion qui ne peut pas être brisée⁴⁸. Frapper aux portes de l'église est comme une prière d'intercession, un cri de propitiation.

46 Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo; Los pasos perdidos*, dans *Obras literarias de Alejo Carpentier, II*, México, Siglo veintiuno editores, 1983, p. 243-245, *Le partage des eaux*, trad. René L.-F. Durand, Paris, Galimard, la " NRF ", 1956, p. 137-141 : " Mais à ce moment on entendit des tambours et des flûtes aigues, et plusieurs Diablos apparurent en un coin de la place, se dirigeant vers une église misérable, de plâtre et de briques, qui s'élevait devant la cathédrale incendiée. Les danseurs avaient le visage dissimulé sous un morceau de drap noir, comme les pénitents de confréries sévillanes ; ils avançaient lentement, à petits sauts, derrière une espèce de chef ou maître de ballet, qui aurait pu jouer le rôle de Belzebuth de Mystère de la Passion, de Tarasque ou de Roi des Fous, par son masque de démon à trois cornes et museau de cochon. Une sensation de peur altéra mes traits devant ces hommes sans visage, qu'on eût dit recouverts du voile des parricides ; devant ces masques issus du mystère des temps pour perpétuer l'attachement éternel de l'homme au Faux Semblant, au travesti ; son goût de se faire passer pour animal, monstre ou esprit malfaisant. Les étrangers danseurs arrivèrent jusqu'à la porte de l'église et frappèrent plusieurs fois avec le marteau. Ils restèrent longtemps debout devant la porte fermée, pleurant et gémissant. Mais tout à coup les battants s'ouvrirent à grand bruit et dans un nuage d'encens apparut l'apôtre saint Jacques, fils de Zébédée et de Salomé, monté sur un cheval blanc que les fidèles portaient sur leurs épaules. Devant sa couronne d'or, les diables effrayés reculèrent : comme pris de convulsions, ils se heurtaient les uns aux autres, tombaient, roulaient par terre. Derrière la statue avait jailli un hymne, appuyé, dans une vieille sonorité de saquebute et de chalumeau, par une clarinette et un trombone :

Primus ex apostolis

Martir Jerosolimis

Jacobus egregio

Sacer est martirio "

47 La religion catholique médiévale rencontre ici les rituelles indigènes. Voir l'analyse plus détaillée dans Benito Pelegrín, " Du culte à la culture, Los pasos perdidos d'Alejo Carpentier ", *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 18, 2008.

48 Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. " Idées ", 1969, p. 47.

La foule s'effraie et se dissipe dès que saint Jacques fait irruption dans la cérémonie : même sous forme de figure concrète, et non une apparition cosmique, il incarne un temps autre, une parole détachée⁴⁹, le regard d'un saint de l'Au-delà sur la misère des diables d'ici-bas. Son entrée sur scène est tout à fait spectaculaire, accompagnée par un nuage d'encens et un hymne chanté en latin (un autre élément "étranger" à côté de Belzebuth qui est mentionné avec le Tarasque et le Roi des fous, le rituel entier étant un mélange syncrétique des croyances occidentales et amérindiennes), d'autant plus qu'il apparaît encore une fois sous sa forme de Matamore, monté sur un cheval blanc et caractérisé par sa filiation généalogique : il demeure tel que présenté dans les Évangiles, à savoir le fils de Zébédée et de Salomé. Pourquoi Jacques le Majeur est vénéré, et non un autre saint ? Nous pouvons justifier ce culte, qui peut apparaître comme une aberrance au milieu de la jungle amazonienne, par la place prépondérante que tenait Compostelle en Europe médiévale, élargissement du pouvoir religieux exercé par Cluny. Dans sa traversée des époques, le narrateur de *Los pasos perdidos* rencontre des compositions musicales, vestiges d'un culte qui, tel les ruines d'un empire perdue, devient partie intégrante de la jungle. Notons que les quelques vers chantés à la gloire de l'apôtre viennent de "Dum pater familias", consigné à la fin du manuscrit [du *Codex Calixtinus*], d'une main hâtive, en notation aquitaine, alors que tout le manuscrit utilise une notation bourguignonne très soignée⁵⁰. Ce chant, écrit en latin, souvent faussement considéré comme "l'hymne des pèlerins", était destiné plutôt au clergé lettré, à savoir les chanoines de Compostelle. Composition anonyme de par son origine, elle peut être assimilée par une toute autre culture, tout comme la figure de saint Jacques : au Moyen Âge déjà les différents saints convergeaient souvent en une seule et même figure, raison pour laquelle Jacques le Majeur et le Mineur étaient confondus, et on attribuait habituellement à ce premier l'Épître de Jacques lié au sacrement de l'extrême onction⁵¹, alors que c'est probablement un "Jacques" postérieur à la période apostolique qui en est auteur. Dans le cadre limité de cette étude, il suffit d'indiquer le *Codex Calixtinus* comme, avant tout, une source des pièces musicales médiévales, extrêmement importante pour Carpentier qui, ne l'oublions pas, était musicologue. Si nous pouvons considérer le Temps comme Musique, le narrateur de *Los pasos perdidos* essaie de la jouer à l'envers : trouver des partitions liturgiques du Moyen Âge, ainsi que des instruments primitifs, ne fait que l'assurer – comme les miracles qui raffermisssaient la foi d'un pèlerin de jadis – qu'il va dans la bonne direction. Entendant "Dum pater familias", il n'assiste pas à un rituel qui lui est étranger, il le vit comme sien.

Le padre Henestrosa, qui accompagne les deux protagonistes à cette étape de *Los pasos perdidos*, explique que la statue du saint est arrivée peu après la fondation de la ville qui, en résultat, porte le nom de Santiago de Aguinaldos ; cela laisse déjà

49 Millet-Gérard, Dominique, "Un théâtre de la méditation : mouvement et suspens dans *Le Soulier de Satin*", dans *Le Verbe et la Voix. Vingt-cinq études en hommage à Paul Claudel*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 6.

50 Marcel Pérès Ensemble Organum, *Les vêpres de Saint Jacques de Compostelle*, CIRMA, 2004, p. 5.

51 Péricard-Méa, Denise, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*, op. cit., p. 57-76.

percevoir le syncrétisme des croyances, mis en scène dans ce mystère qui lie les célébrations de *Corpus Christi* aux traditions locales, ces rituels n'étant pas si lointains des autres. Est-ce une preuve d'existence d'un " paradis ", perdu quelque part au milieu des temps, où toutes les croyances auraient un statut égal, ou bien c'est une union " universelle " qui introduit tout de même une domination ? Serait-il possible de ne tomber ni dans le fantasme d'un âge d'or perdu, ni dans le rêve d'une union uniforme de toutes les cultures ? Comment la notion du sacré, telle qu'élaborée par le christianisme, peut-elle s'ouvrir à la multiplicité, sans pour autant s'y dissoudre ?

LE CHŒUR : Jacques n'est pas un soldat seulement, c'est un pèlerin.

ISABELLE : Je le sais, et tout l'Occident connaît jusqu'à Compostelle au bord de l'Océan le chemin de Saint-Jacques.

LE CHŒUR : Il y a un autre chemin sur la mer. Isabelle ! Isabelle ! est-ce que l'Océan m'arrêtera toujours ?

ISABELLE : Au-dessus de l'Océan il n'y a que le soleil qui puisse passer.

LE CHŒUR : C'est que Pierre a fait, Jacques peut le faire. Et déjà je me préparais comme lui à marcher sur la mer, sur ce grand tapis que le soleil déroule. Et c'est toi qui me tiens arrêté par le coin de mon manteau.

ISABELLE : Comment est-ce moi qui t'empêche de passer ?

LE CHŒUR : Isabelle ! Isabelle ! de l'autre côté de l'Océan il y a des millions d'hommes qui m'attendent⁵².

Nous voyons ici très clairement que les deux écrivains ont une conception très différente de ce que devrait être la Connaissance, ce paradis terrestre et céleste qui attend d'être découvert sur l'autre côté de l'Atlantique. Bien entendu, pour Claudel comme pour Carpentier, l'Océan est une mer originelle, " car une des croyances les plus inscrites dans l'âme profonde des cultures occidentales est le gigantisme de l'humanité primitive " ⁵³. Or, d'un côté nous avons l'universalisme (la catholicité, selon l'étymologie) qui est une union sous le drapeau de Jacques le Majeur, dont les interventions surnaturelles sont liées au pouvoir terrestre d'Isabelle, mais qui se prépare à marcher dans une entreprise d'évangélisation sur " ce grand tapis que le soleil déroule " (la lumière du ciel trouve son reflet dans l'Océan, permettant ainsi une réunion des eaux d'en bas aux eaux d'en haut) ; de l'autre côté nous avons un paradis qui est terre du syncrétisme où la figure de saint Jacques est faite de multitudes (puisant dans les dieux issus d'autres religions, tels que Ogún Fai, déjà mentionné, ou Osiris et Hermès/Mercure), et son culte s'exerce en même temps que tous les autres, sans négation, mais

52 Claudel, Paul, *Le Livre de Christophe Colomb*, dans *Théâtre*, tome II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, la " NRF ", 2011, p. 590.

53 *La quête du sacré*, op. cit., p. 234.

dans la rencontre même des tensions entre les croyances. Saint Jacques, suivant la route au-dessus de l'Océan où "il n'y a que le soleil qui puisse passer", remet l'Occident entier en marche vers ses origines qui paraissent à la fois nouvelles et déjà connues, et c'est seulement grâce à cette marche *élémentaire* que nous pouvons rêver d'une harmonie possible entre la monophie – la tradition représentée par Claudel –, et la polyphonie, à savoir le syncrétisme de Carpentier. Même si les deux auteurs restent profondément marqués par ce désir de retrouver un paradis terrestre, le Chemin de Saint-Jacques étant employé comme le mythique Chemin des Origines, Claudel succombe à la tentation d'accomplir ce fantasme d'union perdue tandis que, en ce qui concerne le narrateur de Carpentier, même s'il réussit sa recherche, il lui est impossible d'habiter le temps anhistorique retrouvé : la musicalité même de l'écriture n'est-elle une (dis)solution finale de sa quête ?

Si ce parcours initiatique qu'est le chemin de Saint-Jacques sur la mer bifurque en deux visions assez différentes de la Connaissance, la musique paraît en effet comme le seul moyen de les unir à nouveau. C'est le narrateur de *Los pasos perdidos* qui, de même que Claudel dans *Le Livre de Christophe Colomb*, réfléchit à lier la parole et la musique dans sa nouvelle composition :

Por otra parte, me había impresionado mucho, en aquellos días lejanos, la revelación de un tropo compostelano – *Congaudeant Catholici* –, en que una segunda voz era situada sobre la del cantus firmus con el papel de adornarla, de darle las melismas, las luces y sombras que no fuera decente agregar directamente al tema litúrgico, cuya pureza, así, quedaba salvaguardada: especie de guirnalda colgada de una severa columna, que nada le restaba de su dignidad, pero le añadía un elemento ornamental, flexible, ondulante. (...) Así pensaba lograr una coexistencia de la escritura polifónica y la de tipo armónico, concertadas, machihembradas, según las leyes más auténticas de la música, dentro de una intensidad expresiva, cuya concepción general era, por lo pronto, bastante sensata⁵⁴.

L'image est très parlante : un trope de Compostelle, qui se trouve dans le premier livre du *Codex Calixtinus*, sert d'exemple qui illustre comment les voix polyphoniques peuvent venir s'attacher, telles les branches de lierre, au tronc d'arbre qu'est l'harmonie

54 Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo; Los pasos perdidos*, dans *Obras literarias de Alejo Carpentier*, II, p. 348, trad. René L.-F. Durand, *Le Partage des eaux*, op. cit., p. 256-257 : " J'avais été d'ailleurs très impressionné à cette époque lointaine par la révélation d'un trop de Compostelle – *Congaudeant Catholici* –, dans lequel une seconde voix était située sur celle du *cantus firmus* avec mission de l'orner, de lui donner des mélismes, les lumières et les ombres qu'il n'eût pas été convenable d'ajouter directement au thème liturgique dont la pureté était ainsi sauvegardée : sorte de guirlande suspendue à une colonne sévère, qui ne lui enlevait rien de sa dignité, mais lui ajoutait un élément ornamental, souple, onduleux. (...) Je pensais obtenir de cette façon une coexistence de l'écriture polyphonique et de celle du type harmonique, accordées, accouplées, selon les lois les plus authentiques de la musique, à l'intérieur d'une ode vocale et symphonique en augmentation constante d'intensité expressive, dont la conception générale était du moins assez sensée. "

traditionnelle. Ainsi le thème liturgique *Congaudeant Catholici* (considéré comme probablement la première composition polyphonique, même si les trois voix arrivent lors de son exécution à des dissonances extrêmes) est enrichi, embelli par les mélismes qui n'auraient pas pu être ajoutées à la première partition. Dans un chapitre intitulé "l'attestation de la Figure", Hans Urs von Balthasar parle de l'apparition de ladite Figure comme du "spectacle le plus merveilleux et l'harmonie la plus parfaite en ce monde"⁵⁵; or, suivant l'esthétique chrétienne, ce n'est pas un seul accord unisson, mais une réconciliation des contradictions, les fiançailles des dissonances. "Car il ne s'agit pas d'un accord entre deux sons équivalents, mais du passage incessant, dont nous avons le témoignage, de l'image à l'archétype; et cela, non pas simplement en étant entraînés de bas en haut, mais en mourant et ressuscitant avec l'archétype"⁵⁶. Claudel développe cette idée de dispersion musicale et son recueillement en une seule composition à sa façon, comme une possible unification d'accords discordants qui créerait une harmonie.

De tous ces mouvements épars je sais bien qu'il se prépare un accord, puisque déjà ils sont assez unis pour dis-corder⁵⁷

Ce voyage initiatique vers le Nouveau Monde, dont nous trouvons les traces dans les œuvres de Claudel et Carpentier, passe par trois étapes : quête du savoir et son élargissement ; rencontre avec une altérité qui s'avère être un reflet ; la découverte d'une terre paradisiaque où toutes les différences pourraient s'harmoniser en un *croire* universel. Le narrateur de *Los pasos perdidos* exprime très bien la possible mission du Nouveau Monde : "[m]e preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por vez primera, cierta simbiosis de culturas, cuando fui distraído de mis reflexiones por algo que me sonaba a cosa a la vez muy próxima y muy lejana"⁵⁸. C'est bien ce que fait Carpentier, en mélangeant dans son roman la culture européenne avec les croyances indigènes de l'Amérique Latine. Selon la vision de Claudel, au contraire, la mission universelle du catholicisme a pour but d'unir les continents. D'un côté, aucune croyance ou culture ne contient pas une vérité tout entière : inscrites dans un même réseau en constante reconfiguration, et qui est défini par l'échange, elles s'enrichissent réciproquement. De l'autre, le même *récit*⁵⁹ se manifeste à travers les fragments d'une vérité – symbolisée par le Chemin

55 Balthasar, Hans Urs von, *La Gloire et la Croix*, tome 1, Apparition, traduit de l'allemand par Robert Givord, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 558.

56 *Ibidem*, p. 559.

57 Claudel, Paul, *Le Soulier de Satin*, dans *Théâtre*, II, Le Pléaïde, *op. cit.*, p. 380.

58 Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo; Los pasos perdidos*, dans *Obras literarias de Alejo Carpentier*, II, p. 247, trad. René L.-F. Durand, *Le Partage des eaux*, *op. cit.* p. 142-143 : "Je me demandais si le rôle de ces pays dans l'histoire des hommes ne serait pas de rendre possibles, pour la première fois, certaines symbioses de cultures, quand je fus distraït de mes réflexions par quelque chose qui faisait naître en moi un écho à la fois très proche et très lointain".

59 C'est ainsi que Thierry Hentsch qualifie la particularité du christianisme dans *Raconter et mourir. Aux sources de l'imaginaire occidental*, Montréal, PUM, 2002, p. 224-228.

de Compostelle – dispersés dans les cultures différentes. Tandis que pour Claudel le catholicisme est l'aboutissement du théâtre dont la monde est la scène, Carpentier se déplace d'une culture à une autre tel un nomade intellectuel⁶⁰. Or, malgré les différences, l'essence de leur mouvement témoigne de la même recherche spirituelle.

Les Chemins de Saint-Jacques sont donc pourvus d'embranchements multiples, où a lieu la possible symbiose des cultures. Le pèlerinage subit des transformations au point d'être enlevé de son territoire géographique – *déterritorialisé*, comme le diraient Deleuze et Guattari – et c'est ainsi qu'il s'inscrit dans un temps-espace mythique où il n'y a plus de différence entre les pécaros qui dévient du droit chemin et les pèlerins qui le suivent, car ils participent tous à cette marche vers un ailleurs, leur *arche* et *telos*. Composée de multiplicités, cette trajectoire *se joue* selon l'errance polyphonique ou la monophonie du pèlerinage. Les deux parcours restent intrinsèquement enchevêtrés dans un réseau non arborescent mais rhizomique ; le long de ses lignes, comme sur un système nerveux du monde, se déplacent les sujets, chacun à la recherche d'un sacré qui lui est propre et qui pourtant est relié à celui des autres. C'est un constant échange : le pèlerinage n'est alors jamais achevé, car pouvant nous guider aussi bien *plus ultra* que *plus intra*⁶¹.

La poétique de Compostelle subsiste alors en tant qu'imaginaire partagé, jailissant de l'intérieur des œuvres pour se donner à voir par son esthétique, et nous pourrions aller jusqu'à dire que la quête pèlerine est aujourd'hui dispersée dans le monde et nécessite un mouvement nomade, revenant perpétuellement aux mêmes lieux géographiques et textuels afin d'être actualisée et à nouveau créatrice du sens.

Fecha de recepción / date of reception / data de recepción: 17/XI/2022

Fecha de aceptación / date of acceptance / data de aceptación: 13/II/2023

60 White, Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 58.

61 Bruno Latour nous met en garde devant le danger de fier seulement à la ligne droite devenue, dans les temps modernes, celle du progrès technoscientifique. Il propose plutôt d'adopter une attitude " *plus intra* " afin de, dans le cadre limité de notre vie, s'émanciper du désir de vouloir atteindre l'horizon de l'infini. Voir Bruno Latour, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 365.

Bibliographie

Liber Sancti Iacobi – Codex Calixtinus (XII^e siècle), trad. Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle*, Paris, Tallandier, 2003.

Corpus

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Mexique, E.D.I.A.P.S.A., 1949, trad. René L. F. Durand, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1954.

– *Los pasos perdidos*, Cuba, Edición Habana Cuba, 1954, trad. René-L. F. Durand, *Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, 1956.

– “El Camino de Santiago”, dans *Guerra del tiempo*, Cuba, Editorial Letras Cubana, 1958, trad. René L. F. Durand, “Le Chemin de Saint Jacques”, dans *Guerre du temps et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. “La Croix du Sud”, 1967.

Claudé, Paul, *Le Soulier de Satin*, Paris, Gallimard, la “NRF”, 1929.

– *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris, French & European Pubns, 1932.

Critique

Autrard, Michel, “Préface”, dans Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, Paris, Gallimard, coll. “folio théâtre”, 1997.

Balthasar, Hans Urs von, *La Gloire et la Croix*, tome 1, “Apparition”, traduit de l’allemand par Robert Givord, Paris, Desclée de Brouwer, 1990,

Bâtard, Yvonne, “Claudel et l’Espagne”, dans *Littératures* 9 (1961), p. 137-148.

Bergh, Klaus Müller, “Paul Claudel y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: un enfoque intertextual”, *Imán*, 3:3 (1986), p. 275-295.

– “The Perception of the Marvelous: Paul Claudel and Carpentier’s, *El Arpa y La Sombra*”, *Comparative Literature Studies*, vol. 24, no. 2 (1987), p. 165-191.

Campbell, Joseph, *A Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Pantheon Books, 1949.

Dupront, Alphonse (sous la dir. de), *La quête du sacré : Saint-Jacques de Compostelle*, Turnhout, Brepols, 1985.

– *Du sacré : croisades et pèlerinages, images et langages*, Paris, Gallimard, 1987.

Eliade, Mircea, *Traité d’histoires des religions*, Paris, Payot, 1968.

– *Le mythe de l’éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. “Idées”, 1969

Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, trad. Sophie Renaut, Zones Sensibles, 2011.

Magnarelli, Sharon, “*El Camino de Santiago* de Alejo Carpentier y la picaresca”, *Revista Iberoamericana*, 86 (1974), p. 65-86.

Millet-Gérard, Dominique, “Un théâtre de la méditation : mouvement et suspens dans *Le Soulier de Satin*”, dans *Le Verbe et la Voix. Vingt-cinq études en hommage à Paul Claudel*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

- Lope, Hans-Joachim, “ El camino de Santiago: Observaciones sobre el mito del Plus Ultra en un cuento de Alejo Carpentier ”, *Anuario de estudios filológicos*, 11 (1988), p. 217-229.
- Péricard-Méa, Denise, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Nœud gordien 2000.
- *Le Matamore. Mythe, images et réalités*, Cahors, La Louve éditions, 2011
- Starkie, Walter, *The Road to Santiago*, London, John Murray, 1957.
- Weber-Cafilisch, Antoinette, “ A quoi tient *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel ”, en *Christophe Colomb et la découverte de l’Amérique. Mythe et histoire*, Jacques Houriez (dir.), Presses universitaires de Franche Comté, 1992, p. 201-240.
- White, Kenneth, *L’Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.
- Valor, Javier Mompó, “ El arpa y la sombra: procesos intertextuales en la construcción del personaje de Cristobal Colón ”, *América sin nombre*, N. 9-10 (noviembre 2007), p. 139-147.

