



## L'INCONSCIENT PATRIARCAL D'ALEJO CARPENTIER DANS *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA* / THE PATRIARCAL UNCONSCIOUS OF ALEJO CARPENTIER IN *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*

**ADRIEN VANDERHEYDEN**  
Chercheur indépendant

Recibido: 10/01/2019

**Résumé:** Comment expliquer que dans *La consagración de la primavera*, Carpentier, auteur progressiste et même révolutionnaire, puisse reproduire si nettement une logique patriarcale ? Guidée entre autres par Beauvoir et Bourdieu, l'analyse du texte montre en effet qu'y opère l'idéologie patriarcale dans la distribution des rôles et caractéristiques des différents personnages. Schématiquement, au niveau sentimental, l'homme est séducteur et infidèle, la femme séduisante et fidèle. En politique, l'homme rationalise, enseigne et lutte, la femme sentimentalise, apprend et fuit. Dans le monde de l'art, l'homme réfléchit et construit, la femme ressent et se divertit. Pour expliquer la présence de cette logique patriarcale dans une plume pourtant si engagée en faveur du progrès social, notre hypothèse consiste à penser que ce n'est pas l'auteur qui s'exprime sur cet aspect, mais bien son inconscient idéologique, tel que l'a défini Juan Carlos Rodríguez, c'est-à-dire les idées communes à une société.

**Mots-clés:** engagement, femme, inconscient idéologique, patriarcat, révolution.

Aceptado: 30/05/2019

**Abstract:** How can we explain that Carpentier, a progressive and even revolutionary author, so clearly reproduces a patriarchal logic in *La consagración de la primavera*? Guided among others by Beauvoir and Bourdieu, the study of the text indeed shows that it is shot through by the patriarchal ideology in the distribution of the roles and the characteristics of the various characters. Schematically, at an emotional level, the male character is seductive and unfaithful, and the female character attractive and faithful. In politics, the male reasons, teaches and fights, and the female sentimentalizes, learns and flees. In art, the male thinks and builds, the female feels and enjoys herself. To explain the presence of this patriarchal logic in a pen otherwise so committed to social progress, my hypothesis is that it is not the author who expresses himself on this aspect, but his ideological unconscious, as defined by Juan Carlos Rodríguez, meaning the common ideas of a society.

**Key words:** engagement, woman, ideological unconscious, patriarchy, revolution.

## 1. Un auteur progressiste, une logique patriarcale

*La consagración de la primavera* est l'une des œuvres fondamentales d'Alejo Carpentier. «[S]e expresarán mis ideas marxistas [...] de una manera que no deje lugar a dudas» (Cité par Epple, 1981: 71), annonçait l'intellectuel cubain (1904-1980) en évoquant ce roman qu'il concevait comme un testament. Deux protagonistes d'origines aisées, l'un féminin, la Russe Vera, l'autre masculin, le Cubain Enrique, y constituent les porte-paroles de l'auteur qui leur fait vivre trois événements historiques majeurs du XX<sup>e</sup> siècle: la révolution d'Octobre, la défense de la République lors de la guerre d'Espagne et la révolution cubaine. Son ambition est de montrer l'avènement d'un monde nouveau socialement plus juste que l'ancien. Ce texte, qui s'apparente ainsi au genre du roman à thèse (Soto, 1989: 148), est en fait dû à un romancier résolument progressiste, voire, davantage même, révolutionnaire.

Cependant, dans ce texte où Carpentier projette une société nouvelle, une contradiction peut aujourd'hui attirer l'attention avec les places à y accorder aux femmes, ce qui questionne également celles des hommes. Pogolotti note dès 1979 que «Vera [es] más intuitiva, como mujer, como artista [, mientras que] Enrique, arquitecto cubano, [es] más intelectual», mais, pour elle, «no se contraponen, se complementan» (Pogolotti, 1979: 142). Ileana Rodríguez, en 1983, conclut différemment, avançant, elle, que Vera «es más bien la mujer que se ciñe al ideal de la esposa que quiere el hombre: inteligente, sensitiva, creativa, pero todavía subordinada» (Rodríguez, 1983: 106-107). Becerra Mayor enfin, en 2015, ajoute au débat que les caractéristiques des deux protagonistes sont d'abord celles de Carpentier qui se « dédouble » en eux, mais qu'au cours du procédé celui-ci:

deja para Vera –manifestándose, acaso, su inconsciente patriarcal– todo aquello que fuera relativo al miedo y al espanto ante la guerra, mientras que al personaje masculino le reserva las reflexiones hondas sobre lo que supone una guerra [...] así que] mientras el hombre intelectualiza los acontecimientos, la mujer sentimentaliza lo ocurrido (Becerra Mayor, 2015 : 65).

C'est cette hypothèse de l'inconscient patriarcal proposée par Becerra Mayor que cet article vise à démontrer afin d'expliquer pourquoi un auteur révolutionnaire tel que Carpentier semble reproduire la logique patriarcale dans *La consagración*, Vera y apparaissant en effet exclue, voire donnant l'air de s'exclure elle-même, de toute action d'importance dans le récit, au contraire d'Enrique qui ne cesse de vouloir s'engager.

## 2. L'inconscient idéologique patriarcal

La première notion à avoir à l'esprit à la lecture de *La consagración* est celle de l'«engagement». Non content d'être créateur du genre du «*real maravilloso*» et précurseur du mouvement du «*boom*», l'intellectuel ambitionne d'étendre son influence au-delà du monde littéraire car, comme il l'écrit dans «Papel social del novelista»: «Ocuparse de ese mundo [...] es la tarea del novelista actual [...] porque e]l gran trabajo del hombre sobre esta tierra consiste en querer mejorar lo que es» (Carpentier, 2003: 316). Sa définition de la littérature engagée part du même point que celle de Sartre, l'un comme l'autre «postul[ant] que l'écrivain participe pleinement au monde social et doit par conséquent intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps» (Denis, 2010: 228). Toutefois, l'engagement carpentérien diffère nettement en pratique de celui de l'existentialiste français. Carpentier, qui sait se faire si critique sur certains sujets, décide en effet de s'impliquer définitivement dans le mouvement révolutionnaire cubain dès son apparition, raison pour laquelle il ne le remettra jamais en question. Lui-même résume d'ailleurs cette opposition de conceptions: pour Sartre, «el intelectual [comprometido] es un hombre que dice "no"», jouant une fonction d'éternel contestataire du système en place, tandis que, pour lui, «[h]ay realidades, hechos, ante los cuales hay que decir "sí"» (Carpentier, 2003: 313-314).

Si *La consagración* est un roman, Carpentier entend coller son récit à la réalité socio-historique de la période qu'il couvre. Le recours à des personnages représentant chacun un groupe de personnes prises dans l'Histoire constitue l'un de moyens auquel il recourt pour y parvenir (Rodríguez De Armas, 1986: 249-250). Du fait qu'il écrit dans la veine réaliste ne résulte pas pour autant une tension qui l'empêche de montrer ses thèses divergentes du modèle social en place. C'est précisément cette palette de personnages auxquels il donne vie dans son roman qui l'y aide (Pérez Blanco, 1980: 280-281). Plusieurs d'entre eux finissent par trouver une voie pour s'engager afin d'améliorer la société cubaine au sein du processus révolutionnaire, offrant dans leur diversité de nombreux exemples qui doivent permettre à chaque lecteur de s'identifier, comme l'a expliqué Suleiman au sujet de ce qu'elle a appelé la polyphonie dans le roman à thèse (Rubin Suleiman: 1983). Ce processus d'identification des lecteurs aux protagonistes du roman recherché par Carpentier n'est pas gratuit, il a au contraire pour objectif final de «*removerlos*», tel qu'il l'écrit lui-même (Carpentier 2003: 316), c'est-à-dire littéralement de les «remuer» afin qu'ils s'engagent à leur tour dans la mesure de

leurs moyens à améliorer la société dans laquelle ils vivent. Carpentier se sentait investi d'une grande responsabilité en écrivant, réfléchissant dès lors longuement ses romans, avec pour record les quatorze années de travail nécessaire à *La consagración* (Becerra Mayor, 2015: 13).

Face à pareille conscience affichée en faveur des luttes sociales de son temps, difficile d'admettre que Carpentier ait délibérément maintenu ses personnages féminins de *La consagración* dans des rôles secondaires. C'est là qu'entre en jeu l'hypothèse de l'inconscient idéologique patriarcal que propose cet article. En effet, bien que l'auteur engagé se livre à un exercice politique actif et conscient, il n'en demeure pas moins toujours une part d'inconscient qui s'exprime simultanément, c'est-à-dire ce qu'il met dans son œuvre sans s'en rendre compte, ce qui explique qu'il existe un écart entre le projet initialement pensé par l'auteur et le résultat finalement obtenu, comme l'ont mis en évidence Balibar et Macherey (Balibar et Macherey, 1974: 37-39). Le concept d'«inconscient idéologique» est défini par Althusser, penseur structuraliste qui renverse la notion marxiste d'idéologie comme «fausse conscience», c'est-à-dire résultat d'une propagande active imposée par système en place pour se légitimer, pour expliquer que l'idéologie émerge au contraire directement des relations matérielles de production qui sous-tendent le système pour s'étendre de manière invisible à tous les domaines de l'existence humaine. Il conclut alors que «[l]'idéologie concerne le rapport vécu des hommes à leur monde» (Souligné par Althusser, 1996 [1965]: 240).

Le système détermine d'abord les comportements des individus qui renforcent ensuite eux-mêmes le système en adoptant ces comportements et ainsi de suite. Ce phénomène convertit par conséquent le système en nature pour ceux qui s'y inscrivent, l'idéologie étant, comme l'explique Juan Carlos Rodríguez aussi omniprésente que «el aire que respiramos» (Rodríguez, 2002: 37), raison pour laquelle elle est perpétuée de manière inconsciente dans chacune des actions effectuées. Le domaine de la littérature n'en réchappe donc pas (Becerra Mayor, 2013: 24-28) et, grâce au concept de l'inconscient idéologique, il est possible de dire que ce n'est pas l'auteur qui parle seul dans son texte, en ayant un contrôle absolu de ce qu'il écrit, mais que l'idéologie s'exprime également à travers sa voix, puisqu'il y a «una distinción tajante entre el proyecto del autor y su resultado, lo que evidencia que el autor lejos de ser “*causa y origen* de la obra, no es más que un *efecto* estructural de las relaciones que gobiernan su mundo”» (Souligné par Sánchez Trigueros, 1996: p. 134 ; cité par Becerra Mayor, 2006: 35).

Réunir les concepts d'«engagement» et d'«inconscient idéologique» ne constitue alors pas une contradiction, mais bien l'unique solution pour expliquer

la limite d'action de l'individu au sein de la structure qui l'entoure. Cette structure à laquelle Carpentier ne semble pas parvenir à échapper dans *La consagración* est communément qualifiée de «patriarcale», adjectif renvoyant au «pouvoir des hommes dans la famille et dans toute la société» au détriment des femmes qui y sont dominées (Van Enis, 2010: 21-22). Il convient toutefois d'insister que cette contradiction n'est absolument pas une particularité de l'auteur étudié ici, puisqu'au contraire il semble s'agir d'une norme traversant bonne partie de l'imaginaire révolutionnaire dans la culture du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, en ce compris celui qui se développe à Cuba dans les années soixante, où les mouvements féministes ont même pu aller jusqu'à parler du «machisme-léninisme» de nombreux projets révolutionnaires. Cet inconscient idéologique, par définition largement partagé et que l'on retrouve donc chez bon nombre d'auteurs masculins contemporains de Carpentier, constitue ainsi le terreau dont s'est nourri le texte de *La consagración* qui n'est alors ni le premier ni le dernier à reproduire la tradition révolutionnaire patriarcale de la société dans laquelle il s'inscrit.

Beauvoir, qui dans *Le deuxième sexe*<sup>2</sup> explique entre autres que «le paternalisme qui réclame la femme au foyer la définit comme sentiment, intériorité, innocence» (Beauvoir, 1949: 385), et Bourdieu, qui dans *La domination masculine* met en évidence «la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ces victimes mêmes» que subissent les femmes au sein du système patriarcal (Bourdieu, 2002: 144), constituent deux des références théoriques complémentaires qui seront principalement utilisées dans les analyses proposées ci-dessous. Leurs apports dans la mise en évidence d'idéologèmes (unités minimales idéologiques) sexistes y sont référencés à chaque fois qu'il y a lieu afin de montrer comment opère l'idéologie patriarcale dans la distribution des rôles des hommes et des femmes pour les différents champs que sont la vie amoureuse, la vie politique et la vie artistique, tous les trois essentiels dans le roman de Carpentier.

<sup>1</sup> Les personnages masculins auxquels l'Argentin Julio Cortázar (1914-1984) faisait incarner l'Homme nouveau, «*el Hombre Nuevo*» de Che Guevara, qui adoptent des comportements machistes, comme dans *Rayuela* (1963), en constituent un bon exemple.

<sup>2</sup> Carpentier ne semble pas avoir lu cet ouvrage, publié en 1949 par Beauvoir, qui constitue l'essai féministe majeur de son époque, à en juger du moins par son absence de sa riche bibliothèque que conserve aujourd'hui la Fundación Alejo Carpentier à La Havane. Pourtant, appartenant exactement à la même génération, ces deux intellectuels partageaient non seulement certaines affinités idéologiques, mais entretenaient surtout des liens d'amitié. Cela dit, d'autres textes de Beauvoir s'y trouvent, d'après le relevé que le vice-président de la fondation, Rafael Rodríguez Beltrán, nous a aimablement communiqué: *Les mandarins* (prix Goncourt qui a marqué Carpentier au vu des deux chroniques dans sa rubrique journalistique *Letra y solfa* où il en parle) et *Tout compte fait* (récit autobiographique marqué en deux pages où est précisément mentionné Carpentier). Carpentier aurait donc manqué le grand texte susceptible de le conscientiser quant à la question de l'égalité des genres.

### 3. La vie amoureuse

Dès le départ, Carpentier mêle l'amour à la politique (Rodríguez, 1983: 106). Cependant, les relations sentimentales qu'il dépeint du couple modèle formé par Vera et Enrique portent déjà en elles-mêmes de fortes charges idéologiques, s'exprimant celles-ci à son insu, selon l'hypothèse émise dans cet article. Voici le déroulement des grandes étapes de leur histoire commune.

Tout d'abord, Vera et Enrique vivent des éducations amoureuses très différentes. L'homme du futur couple connaît durant sa jeunesse plusieurs petites histoires sentimentales en divers endroits du globe. Il se rend compte qu'elles n'impliquaient pas un véritable sentiment amoureux, mais il y repense sans amertume, comme le dénote le ton sur lequel il en parle. Il les considère comme des expériences de vie et personne ne l'en blâme dans le roman (371)<sup>3</sup>. Enrique, le représentant masculin, est autorisé à vivre des liaisons essentiellement charnelles lorsqu'il est jeune, incarnant une versatilité masculine valorisée. Pour sa part, Vera ne connaît aucune amourette durant sa jeunesse. Lorsqu'elle quitte le giron familial à l'adolescence, c'est pour rejoindre diverses écoles puis troupes de danse au sein desquelles les jeunes filles doivent respecter «la dura frase de Théophile Gautier : *Fría como una bailarina*» (c'est Carpentier qui souligne: 424). C'est ainsi que la jeune Vera demeure pure, se consacrant uniquement à la danse, comme il convient là aussi semble-t-il dans la logique patriarcale qui transparait dans le roman.

Finalement, Vera connaît une histoire, d'emblée sérieuse, avec Jean-Claude, hispaniste français qui s'engagera du côté républicain lors de la guerre d'Espagne, au sein des Brigades internationales. Enrique n'hésite néanmoins pas à tenter de la séduire à ce moment-là. Leur première rencontre a justement lieu au beau milieu d'une attaque aérienne nationaliste durant la guerre civile espagnole. Vera, venue voir son compagnon blessé, se révèle terrorisée par les avions. Enrique l'assoit alors fermement à ses côtés pour la calmer et lui expliquer qu'elle ne risque rien (293). Le premier échange entre Vera et Enrique montre un homme rassurer une femme, ce qui est prototypique de l'idéologie patriarcale pour laquelle les hommes sont courageux, tandis que les femmes sont peureuses, étant même apparentées aux enfants à cet égard (Beauvoir, 1949: 316-320).

---

<sup>3</sup> Ce type de référence allégée renvoie directement à la page où se retrouve le passage de l'œuvre primaire cité, voire seulement évoqué, puisque tous n'ont malheureusement pas pu être reproduits faute de place. C'est à la fois l'édition critique la plus récente et la plus documentée qui a été choisie: Carpentier, 2015.



Au sujet précisément de sa présence en zone républicaine, son enrôlement dans les Brigades Internationales constitue le premier grand engagement politique d'Enrique. Étonnamment cependant, celui-ci prend sa source en dehors de considérations politiques. C'est en effet en raison de sa tristesse suite à la disparition d'Ada, son premier grand amour, qu'il se lance pour «[v]ivir para *algo* ya que no podía vivir ya para *alguien*» (393). La politique, soit l'engagement public, apparaît véritablement pour Enrique après la fin forcée de sa relation avec Ada, autrement dit un engagement privé. Il y a cependant un lien fort entre les deux. Si le départ d'Enrique pour le front républicain peut passer pour une sorte de suicide, il n'en est rien. Ada disparaissant avec sa famille par la faute d'un régime fasciste, nazi en l'occurrence, c'est d'une part sans doute une façon de venger indirectement la mort de la jeune Juive, mais c'est surtout parce qu'Enrique prend conscience des idéaux d'égalité sociale présents jusque-là à l'état latent en lui. Partant d'un sentiment, il rationalise son engagement, notamment lorsqu'il se met à lire *Le Capital*.

À la suite du bombardement, Enrique insiste alors pour raccompagner Vera là où elle doit passer la nuit afin de la protéger, sans lui demander sa permission : «—“Es a dos pasos de aquí” – me dice: “La acompaño”» (296). Immédiatement après cependant: «“Mais... avant on pourrait peut-être prendre un verre ?”» (le français est de Carpentier: 296). Bourdieu avance pour expliquer ce schéma relationnel qui s'esquisse que «la relation amoureuse [est] le plus souvent pensée par l'homme dans la logique de la conquête» (Bourdieu, 2002: 36). Cela semble ici le cas, puisqu'Enrique lance des «assauts» sur Vera qui pense, elle, devoir s'en protéger en se muant en «forteresse» (296). Ils passent néanmoins la soirée ensemble dans un bar, ce résultat dénotant la force de persuasion de l'homme. De plus, bien qu'elle veuille se constituer en forteresse, Vera n'en oublie pas pour autant qu'elle se doit d'être séduisante, féminine, en tant que femme soumise à l'idéologie patriarcale, puisqu'elle tente discrètement de se recoiffer et de se maquiller durant leur conversation (323). Carpentier montre ainsi, sans questionner la situation, la principale femme de son roman prise entre deux nécessités contradictoires. Elle doit résister aux tentatives de séduction pour préserver la vertu qui ferait sa valeur, mais en même temps se doit d'être séduisante. Bourdieu mentionne d'ailleurs précisément ce cas de figure lorsqu'il signale que les auteurs objetisent leurs héroïnes, «les rappelant et les réduisant en quelque sorte à leur féminité, par le fait d'attirer l'attention sur la coiffure ou tel ou tel autre trait corporel» (Bourdieu, 2002: 88). L'homme pour sa part possède le droit, si pas le devoir, de tenter de séduire la femme, en montrant sa confiance en lui, qualité prévalant chez lui sur la beauté physique.

Le troisième aspect important pour le reste de leur relation apparaissant dès la première rencontre de Vera et Enrique est celui de l'éducation à la politique. Le Cubain commence en effet la soirée en expliquant à la Russe les tenants et aboutissants de la guerre d'Espagne, avant d'enchaîner par le récit de ses premiers engagements révolutionnaires à La Havane. L'enseignant sent cependant bien que l'élève ne suit pas : «/... la rusa esta no entiendo un carajo de lo que le digo: se ríe de mis gesticulaciones, de mis exuberancias verbales, pero me escucha» (324). C'est l'homme qui explique à la femme les rouages de la géopolitique, sujet sérieux entre tous. Celle-ci peine néanmoins à comprendre, car ce n'est pas un sujet auquel il lui convient de s'intéresser habituellement, pas plus que ce soir-là d'ailleurs, selon ce que prescrit l'idéologie patriarcale, comme l'explique plus précisément Solnit grâce au concept de «*mainsplaining*» qu'elle théorise (Solnit, 2018)<sup>4</sup>. Vera est en fait encore une fois cantonnée dans le roman au statut de l'enfant qui ne saurait se préoccuper de sujets sérieux par elle-même, mais qu'un homme, qui serait plus apte à comprendre la politique, peut éventuellement sensibiliser. Plus tard, après la défaite républicaine, Enrique se rend à Paris chez Vera, qui vit seule depuis le décès de Jean-Claude sur le front. Une situation semblable à celle qu'avait vécue Enrique s'est présentée à Vera lorsqu'elle a perdu l'homme de sa vie, Jean-Claude, sur le front de la guerre civile espagnole, par la faute du fascisme donc là aussi. Sa première réaction fut le désarroi total, ce qui est compréhensible. Plutôt cependant que de s'engager pour une cause politique ou d'au moins essayer de comprendre l'engagement de son défunt amant par la suite, elle s'est plutôt réfugiée dans la danse. Laissant les causes de la mort de Jean-Claude de côté, elle n'a pas rationalisé la situation mais a gardé enfouies en elle ses émotions négatives qui constituent un traumatisme. Sa «dépolitisation» est alors maximale.

Ce second tête-à-tête se déroule de façon très similaire au premier. La présence d'Enrique apaise dans un premier temps Vera (478), puis celui-ci reprend résolument son entreprise de séduction (474) face à une Vera qui n'offre plus qu'une faible résistance cette fois (478). Au sein du couple qu'ils forment désormais, c'est à nouveau Enrique qui parle le plus, racontant tout d'abord la fin de la guerre d'Espagne, puis, dans les jours qui suivent, expliquant à Vera la situation de l'Europe que menace la Seconde Guerre mondiale (479-480), décidant pour eux deux qu'ils quittent le Vieux Continent pour vivre à Cuba, son île natale. C'est non seulement l'homme qui explique la politique à la femme, mais aussi lui

---

<sup>4</sup> Ce néologisme, traduit en français par «mecspliation» suite à la contraction du terme « mec » (garçon) et de celui d'« explication », renvoie au fait pour un homme de donner des explications à une femme sur un ton condescendant.



qui prend la première grande décision du couple, ce qui respecte par conséquent le schéma patriarcal selon lequel c'est à l'homme qu'il revient de poser les grands choix pour la vie de son couple ou de sa famille. Qu'ils aillent chez l'homme d'ailleurs n'est pas anodin non plus dans cette logique.

Une vingtaine d'années de leur vie commune à La Havane sera relatée. Après quelque temps, Vera en livre le bilan : ils sont passés du statut d'amants à celui d'amis vivant sous le même toit (606). Autant l'amour naît spontanément dans le roman pour exercer une force irrésistible et réciproque sur les personnages, qu'ils soient masculins ou féminins et quelles que soient leurs origines socio-économiques (367, 792), autant la notion de fidélité y prend par la suite une géométrie très variable. D'ailleurs, contrairement à ce qu'a affirmé Pérez Blanco (Pérez Blanco 1980: 273), la sexualité est une notion primordiale chez Carpentier, tant et si bien qu'elle va jusqu'à entrer en concurrence avec celle de l'amour.

Les statuts sociaux que se donnent ces grands couples du roman s'aimant d'un amour pur et spontané sont à ce propos dignes d'intérêt. Ils sont en effet porteurs de significations idéologiques pour la société idéale que Carpentier envisage. Le plus souvent, ils s'appellent mutuellement «*mi amante*», même après une déjà longue vie commune. Ce terme connote l'importance du sentiment amoureux plus que du statut social dans la façon dont ils considèrent à chaque fois leur relation. Vera dénonce même clairement à plusieurs reprises l'institution du mariage parce que servant avant tout des intérêts tant religieux que bourgeois (682-683), avant malgré tout de finalement devoir y céder pour conserver le crédit nécessaire face aux parents bourgeois des élèves qui fréquentent l'école de danse qu'elle ouvre à La Havane. Mais Carpentier critique-t-il aussi le mariage car celui-ci assure, en plus des intérêts socio-économiques bourgeois, la monogamie en soi qui, comme l'explique Engels, a pour «caractère spécifique [...] de n'être monogamie que *pour la femme seulement*, et non pour l'homme» (souligné par Engels, 1972: 72) ?

C'est très douteux, et, en plus de Vera et Enrique, un troisième personnage est digne d'intérêt pour le comprendre : Teresa, la sulfureuse cousine d'Enrique, très proche du couple, et surtout d'Enrique... Si celle-ci n'est elle-même jamais infidèle à proprement parler, puisqu'elle n'est jamais en couple, elle entraîne consciemment Enrique vers l'adultère:

[...] «acuéstate conmigo». Tan sorpresa me fue la proposición, que la miré sin entender: «¿En serio? [...] ¿Y eso es así, sin más ni más? ¿Sin un poco de *romance* para empezar?» [...] «¿O es que no tienes ganas?» —«Repugnante no eres». —«Pues entonces, no lo pienses más. Y si mañana me ves puteando con otro, no quiero escenas de celos, ni que te creas dueño de nada...» [...] En el modo de desvestirse por vez primera ante un hombre se advierten los hábitos adquiridos por la mujer que muchas veces hizo lo mismo. [...] Y esa noche, y las noches siguientes, conocimos el amor del amor sin amor (souligné par Carpentier : 570-571).

Teresa ne se donne pas de contraintes, habituée au contraire à passer d'un homme à un autre dans des relations purement physiques. Enrique hésite pour sa part, l'idée ne lui ayant jamais vraiment traversé l'esprit de tromper Vera, mais il cède finalement à la proposition de sa cousine qui prend pour le coup un air méphistophélique, endossant le rôle de la femme-tentatrice poussant au péché l'homme innocent, dans l'idéologie patriarcale. La femme serait coupable d'avoir entraîné l'homme à commettre le mal, ce qui est d'autant plus grave que cette première fois en entraîne d'autres au cours de ce fameux séjour à New York, tandis que Vera est restée à La Havane, puis surtout d'innombrables autres encore durant les quinze années qui suivent. Enrique se révèle ensuite même libertin de sa propre initiative, récidivant, cette fois sans aucun scrupule, avec une dénommée Irene, tandis qu'il s'est exilé au Venezuela afin de fuir les polices du dictateur cubain Batista qui le poursuivent pour son activisme révolutionnaire (800-801). Il est cette fois-là présenté comme le maître de la situation, tel qu'il convient à un homme pour l'idéologie patriarcale qui valorise les incartades masculines, les assimilant à des signes de pouvoir.

Il en va tout autrement pour Vera qui connaît elle aussi un grand tentateur pour la pousser à l'infidélité en la personne de José Antonio, publicitaire dépeint comme ayant vendu son âme au capitalisme, ami de jeunesse d'Enrique devenu ami du couple avant de devenir surtout l'ami de Vera... Avec lui, celle-ci revit de façon exacerbée la tension entre la nécessité de protéger sa vertu et le besoin de plaire imposée aux femmes par l'idéologie patriarcale. La tentation est forte pour la Russe, délaissée par son mari dont elle soupçonne en plus quelque aventure extraconjugale en même temps que très flattée de séduire encore bien qu'elle aborde la cinquantaine. C'est un dilemme, relaté sur plusieurs pages, qui se pose à elle face aux avances de José Antonio. Deux Vera luttent intérieurement, alors qu'elle a toutes les raisons de céder (709-711). Une telle résistance mentale de sa part démontre combien Carpentier lui fait assimiler le rôle dans l'idéologie patriarcale de la femme devant impérativement rester fidèle à son mari. Elle se décide néanmoins finalement à céder, tant de raisons l'y poussant, mais le récit l'en empêche tout de même au bout du compte, avec le massacre qui se produit dans son école de danse. Les polices de Batista y tuent plusieurs des danseurs afro-cubains qu'avait recrutés Vera, parce qu'ils s'étaient eux aussi lancés dans l'activisme révolutionnaire. Il est en fait clair qu'il était inacceptable qu'elle passe véritablement à l'acte. À plusieurs reprises, l'histoire interrompt ainsi la vie personnelle de Vera. Cependant, malgré la confirmation des infidélités d'Enrique, entretenues durant quinze ans, qui plus est avec une intime de la famille, Vera

réemménage finalement avec lui, sans (pouvoir) rien lui dire. En tant que femme, le roman montre qu'elle doit accepter que son mari, en tant qu'homme, vive de temps à autre une aventure en dehors de son couple, comme l'encourage l'idéologie patriarcale.

Cette phrase d'Engels sur le concept de fidélité dans l'idéologie patriarcale convient ainsi parfaitement pour résumer cette partie: «Ce qui est crime chez la femme et entraîne de graves conséquences légales et sociales passe chez l'homme pour fort honorable, ou n'est considéré, au pis-aller, qu'une légère tache morale qu'il porte avec plaisir» (Engels, 1972: 83). La sexualité est d'ailleurs évoquée tout au long du roman, aussi bien par les personnages féminins que masculins, comme un acte de possession de la femme par l'homme, tandis que Bourdieu explique précisément à ce propos que «l'acte sexuel lui-même [est] conçu par les hommes comme une forme de domination, d'opposition, de possession» dans l'idéologie patriarcale (Bourdieu, 2002: 36). Toujours selon cette logique, ils convient respectivement aux femmes et aux hommes dans le roman de respecter ce type de description récurrente dans le roman: «Allí hay hermosas muchachas, vigorosos jóvenes» (386). Autrement dit, les femmes doivent être dans la beauté, les hommes dans l'action. D'ailleurs, quand les femmes ne servent pas au niveau de la sexualité, elles devraient, selon Enrique, se comporter comme des hôtesse de l'air, c'est-à-dire «siempre atentas a las llamadas, risueñas y dóciles, como uno quisiera, en suma, que fuese siempre una esposa...» (552-553), ce qui ramène à la remarque d'Ileana Rodríguez citée en introduction quant à l'idéal féminin de Carpentier.

#### 4. La vie politique

Si le genre du roman a fait couler beaucoup d'encre (Soto, 1989: 148), Cairo Ballester a raison lorsqu'elle affirme que *La consagración* «puede catalogarse como una extraordinaria novela política sobre el siglo XX» (Cairo Ballester, 1988: 225). Malgré la formidable esthétisation des événements qui y sont relatés ainsi que le foisonnement des références culturels dont il est le théâtre, c'est la composante politique qui sous-tend toute la mécanique narrative de celui-ci, constituant tant le moteur de la grande histoire de l'humanité que celui de la petite histoire des personnages du roman. Ces deux histoires sont d'ailleurs intimement liées puisque les protagonistes vivent de nombreux événements historiques qui influencent leur parcours en même temps qu'eux-mêmes tentent parfois de les

infléchir en y prenant une part active. Pour Carpentier, il est clair qu'il s'agit de s'engager car, pour lui : «La historia incide demasiado en nuestra vida para que podamos ser apolítico» (Carpentier, 2003: 183).

À l'instar de la vie sentimentale, tout commence par l'éducation. Cairo Ballester évoque d'ailleurs également *La consagración* comme «una obra de aprendizaje, puesto que Vera y Enrique, protagonistas y narradores, se educan por medio del autoexamen y la discusión de las vivencias, de los acontecimientos políticos y sociales y de su repercusión en ambos personajes o en otros» (Cairo Ballester, 1988: 225-256). Force est cependant de constater qu'Enrique et Vera ne sont pas non plus logés à la même enseigne à ce niveau. Enrique débute son éducation politique seul, se forgeant d'abord de lui-même une opinion négative de la haute bourgeoisie qui l'entoure. Aux études, il fréquente des étudiants révolutionnaires avant de projeter, seul, un attentat contre Machado, le dictateur en place. Ses différentes activités contestatrices le contraignent à partir en exil, qu'après un temps il met à profit pour s'engager sur le front de la guerre d'Espagne, côté républicain. Vera vit pour ainsi dire une «anti-formation» politique. Son père lui martèle que se mêler de politique – c'est-à-dire être progressiste dans son esprit – est un grand mal social (611), surtout en tant que «señorita decente» (612). Le schéma de vie socio-politique que son entourage fait passer à Vera durant sa jeunesse se résume en fait par cette proposition que Bourdieu reprend à Kant: «Les femmes [...] ne peuvent pas plus défendre personnellement leurs droits et leurs affaires civiles qu'il ne leur appartient de faire la guerre; elles ne peuvent le faire que par l'intermédiaire d'un représentant» (Bourdieu, 2002: 111). Vera devenue adulte se maintient dans l'apolitisme forcené de son enfance, qui se traduit en fait par du conservatisme contre-révolutionnaire, puisqu'elle s'occupe à son tour de perpétuer ce comportement, quasiment jusqu'à la fin du roman, auprès des jeunes gens qui fréquentent son école, bien qu'elle côtoie avec Jean-Claude puis Enrique des révolutionnaires convaincus. En tant que jeune femme sensible, comme le préconise l'ordre patriarcal, Vera ne se mêle pas de politique. Présentant son père avec une pointe d'ironie, Carpentier semble critiquer l'éducation que celui-ci lui fait passer. Cependant, l'auteur garde ensuite lui-même Vera longtemps enfermée dans un schéma qu'ainsi finalement il pérennise, bien que quelques hommes tentent de la sensibiliser à la politique, respectant encore une fois le rôle de l'enseignant détenteur du savoir qui est masculin et de l'élève ignorante qui est féminine, dans la logique patriarcale.

Qui entreprend la lecture de l'ensemble romanesque de Carpentier comprend vite qu'il y est, plus ou moins explicitement, toujours question de révolution. *La*

*consagración* en est cela dit sans doute l'exemple le plus abouti, ses protagonistes étant amenés à vivre trois des principales révolutions du XX<sup>e</sup> siècle: la révolution d'Octobre, la mobilisation républicaine lors de la guerre d'Espagne et la révolution cubaine. L'épique constitue alors une notion phare pour comprendre l'histoire révolutionnaire telle que l'envisage Carpentier. L'épique se manifesterait selon lui lors d'une «acción grande y pública» (Carpentier, 2003: 157). Cependant, bien qu'il élargisse sur le plan théorique la définition traditionnelle de ce qualificatif, ces «actions grandes et publiques» se cantonnent malgré tout dans le roman à des batailles, telles que celles du front d'Espagne, de la Sierra Maestra et de Playa Girón. Au cours de celles-ci, il montre essentiellement des hommes, les quelques femmes présentes se contentant du rôle traditionnel d'infirmière voire de secrétaire (826) à l'arrière. Cette répartition répond à la logique patriarcale pour laquelle l'homme doit s'affirmer dans des démonstrations publiques de bravoure, tandis que la femme est renvoyée à l'altruisme, dans des rôles secondaires de soin qui la limitent à la fonction maternelle ou de tâches ne marquant pas l'Histoire. Il n'y a pas de femmes épiques dans le roman, alors que c'est l'une des qualités primordiales pour Carpentier dans l'optique de contribuer à la cause sociale. Torres Rosado rappelle à ce sujet la théorie du héros de Campbell qui, s'il la mobilise pour *El reino de este mundo*, autre roman majeur de Carpentier, apparaît également très utile pour mieux comprendre *La consagración*:

Campbell apunta que la épica es una producción literaria que surge en una sociedad, cuya centralidad ha sido desplazada de la mujer al hombre. Como resultado en la mitología patriarcal « *the function of the female has been systematically devalued, not only in a symbolical cosmological sense, but also in a personal psychological.* [...] El fin político de la literatura épica será entonces la defensa y legalización de los valores relativos al patriarcado como justificación a la centralidad masculina (Souligné par Campbell, 1964: 212; cité par Torres Rosado, 1991: 212).

Historiquement pourtant, de nombreuses femmes démontrent leur courage sur différents conflits armés, surtout révolutionnaires, que ce soit lors de la guerre d'Espagne, durant laquelle de nombreuses miliciennes sont à l'œuvre dans la zone républicaine<sup>5</sup>, ou à Cuba, notamment dans la guérilla du mouvement du 26 Juillet avec des femmes telles que Vilma Espín, Celia Sánchez ou encore les membres du peloton Mariana Grajales (Rivera De Jesús, 2017: 713-726). Cela aurait donc été loin d'être invraisemblable, mais Torres Rosado contribue là à prouver que

<sup>5</sup> Les activités menées par ces miliciennes, mais également les tâches relevant du domaine du soin, traditionnellement attribuées aux femmes dans l'idéologie patriarcale, certes prises en charge par des femmes se trouvant à l'arrière, mais de façon publique cette fois, y ont d'ailleurs conduit à «una renegociación de las relaciones de poder entre los sexos [...] que proyectaba una imagen muy distinta del arquetipo del ángel del hogar confinado a la casa» (Nash, 2008: 75).

les sociétés des romans de Carpentier sont tendanciellement androcentrées. Les femmes y sont des objets plutôt que des sujets, ou alors seulement les alliées des volontés des hommes. Si les personnages masculins de Carpentier évoquent de temps à autres des militantes féminines, c'est surtout pour dénoncer le fait que celles-ci ne soignent plus leur féminité : «“[...]Porque son artistas, porque son *intelectuales*” (subrayó la palabra de modo casi agresivo) “se creen obligadas a renegar de todo lo que pueda embellecerlas [...]» (402). Il les enferme dans les clichés patriarcaux des femmes considérées avant tout superficiellement, devant être absolument séduisantes puisque représentant le «beau sexe».

Enrique est prêt à donner sa vie à plusieurs reprises en passant à l'action contre le pouvoir en place. Il en ressort grièvement blessé deux fois. Jean-Claude quant à lui ne reviendra même pas de la guerre d'Espagne. La constante pour ces héros masculins, auxquels on peut notamment ajouter Gaspar, ami d'Enrique de peu d'instruction mais révolutionnaire convaincu, et Calixto, jeune Noir cubain d'origine pauvre, est qu'ils réfléchissent à l'action en la rationalisant, avant de se jeter éperdument dans la bataille. Le contraste avec le comportement des différentes femmes du roman est saisissant, celles-ci ne se contentant en effet pas seulement de rester neutres ou passives, mais prenant souvent le parti de la fuite. Comme le rappelle Gnutzmann: «Vera, la bailarina ahistórica, se mantiene apartada de la lucha en tres momentos claves de la historia mundial» (Gnutzmann, 1986: 169). La Russe ne voit que des implications négatives dans les mouvements révolutionnaires qui ont le don de lui causer des peurs incontrôlables. Aurait-il été impossible que Vera, à la suite du massacre de trois de ses trois danseurs fût partie dans la Sierra Maestra au lieu de s'exiler à Baracoa, petite ville se trouvant pourtant non loin des montagnes où combattent les révolutionnaires? C'eût clairement été une lecture possible<sup>6</sup>, mais l'idéologie patriarcale a une nouvelle fois imposé sa loi en envoyant Vera au loin. Tout ce qu'elle fera ensuite se résume à accepter une révolution faite. D'autres femmes ne l'acceptent même pas, et fuient donc également, après la révolution cette fois, sans avoir combattu non plus pour défendre leurs opinions. C'est le cas de la Comtesse, mère adoptive d'Enrique, qui «est à Miami... [qui] disait, comme ça, que les communistes allaient venir et lui enlever tout son bazar... [qui] avait la trouille...» (le français est de Carpentier: 814) ainsi que de Teresa (822). Toutefois, c'est surtout Vera qui incarne continuellement la fuite dans *La consagración*. Il n'y a pas de véritable évolution ni même de nuances dans son attitude. C'est irrationnellement qu'elle fuit. Elle et les autres femmes

<sup>6</sup> Conception de la lecture en tant qu'activité elle-même créatrice que développe Pierre Bayard (Bayard 1998).



qui prennent si vite peur et qui fuient répètent le schéma patriarcal qui les veut insignifiantes au niveau politique. Toutes ces fuites peu légitimes détonnent d'autant plus face aux engagements audacieux des hommes tels qu'Enrique, comme il convient aux hommes qui doivent encore une fois se montrer courageux et rationnels, toujours selon le patriarcat.

L'homme peut lui aussi ressentir de la peur dans le roman, mais seulement quand elle est tout à fait légitime, et il lui est interdit de reculer face à elle, sous peine d'opprobre. Hans, l'ami allemand d'Enrique, est à ce propos vivement critiqué en tant que collaborateur du régime nazi, ayant eu peur de s'y opposer. Il convient au contraire à l'homme de rester le plus viril possible pour défendre ses idées révolutionnaires : «—“Con eso al lado sí se puede pelear” – dijo uno. —“Pero ante todo con esto” – dijo el teniente Cuéllar, llevándose una mano a la costura de la bragueta» (846) est un type de réflexion réitérée dans le roman. Posséder des organes sexuels mâles, surtout s'ils sont bien développés, serait la clé du succès dans les entreprises hardies. Bourdieu résume à cet égard que «la tradition européenne associe le courage physique ou moral à la virilité (“en avoir”, etc.)» (Bourdieu, 2002: 25).

Les femmes doivent, elles, trouver des moyens détournés pour parvenir à leurs fins, relevant de la manipulation, notamment via la séduction, comme lors de la visite de Machado chez la tante d'Enrique, durant laquelle: «Las mujeres, sobre todo, lo rodeaban lo circundaban, se le lucían, se puteaban, apretando, en torno a quien encarnaba el Poder [...] un cerco de rostros ofrecidos, de brazos desnudos, de cuellos alhajados» (315). En outre, bien qu'elle songe souvent à un passé qui l'obsède, Vera se refuse à y réfléchir véritablement (Martínez Gómez, Morillas, Fernández, 1981: 58). Lorsqu'elle rédige ses mémoires, ce qui constitue pourtant pour un individu la plus profonde plongée possible dans son passé, elle se déclare dans l'impossibilité d'expliquer «todo», surtout «los actos más significantes», qu'elle fait justement relever de «[s]u intimidad de mujer» (760). Impossible pour elle de rationaliser ses actions, d'autant plus que leurs motivations proviennent, en d'autres mots, du «mystère féminin» dans lequel le patriarcat se plaît à enfermer les femmes. Elle-même emploie d'ailleurs pour terminer le qualificatif d'«irrational» (760). Si, malgré tout, les femmes prennent des risques, c'est alors plus à cause de leurs sentiments que de leur raison. Vera par exemple, lorsqu'elle se rend dans l'Espagne en guerre, clarifie d'emblée que c'est par «mero deber de orden sentimental» (349). D'ailleurs, lorsqu'elle revoit Jean-Claude sur qui elle projette de se fâcher: «Siento de repente cuanto de madre lleva dentro toda mujer, aunque nunca se le haya hinchado el vientre en preñez, cuando veo a mi amante

[...] se me disuelve en compasión, lástima, ternura – y hasta diría: en reproches a mí misma» (405). Plus que le sentiment amoureux, c'est l'instinct maternel qui guide Vera, concept qui arrange bien l'idéologie patriarcale, obligeant les femmes à éprouver de la compassion et à prendre soin des autres.

Les prénoms des deux protagonistes principaux, Vera et Enrique, résument finalement bien leurs rôles respectifs dans le roman. Carpentier ne laisse de fait jamais au hasard l'anthroponymie dans ses récits (Leante, 1964: 30-33). «*Vera*» signifie tout d'abord «berge, rive» ou «bord» en espagnol. Il ne fait pas de doute que Vera, se plaçant délibérément en marge des révolutions, est en dehors d'un mouvement aussi puissant qu'un raz-de-marée. Intervient ensuite le second sens de «*vera*» selon les dictionnaires, avec «à côté de, aux côtés de». C'est le rôle que remplit Vera pour Jean-Claude puis Enrique. Elle est à leurs côtés et les soutient, mais sans être dans l'action. C'est exactement ce qui convient aux femmes dans la société patriarcale et qui se retrouve dans l'imaginaire révolutionnaire de nombreux autres auteurs hispanoaméricains de l'époque: compléter l'homme, l'aider, le soutenir. Un sens supplémentaire et complémentaire semble enfin encore possible, à condition d'ajouter un simple tilde sur le «*a*» de «*vera*». Le substantif se transforme alors en verbe conjugué à l'indicatif futur, «*verá*», et fait de Vera le témoin passif d'un événement à venir, nommément la révolution. C'est seulement une fois qu'elle aura vu, à l'image d'un saint Thomas, que Vera, dont le prénom peut aussi être un substantif en russe, sa langue maternelle, signifiant «foi, croyance», croira en la révolution. Tous ces sens se retrouvent alors condensés dans le titre du roman puisque, comme le synthétise Soto

remite finalmente también a la celebración del aprendizaje de Vera, quien encuentra su verdad, es decir, su nombre, a través de este mismo proceso. Vera, primavera, queda inscrita en el título de la novela como el nombre de la estación del renuevo unido al ritual de celebración y consagración de su comienzo (Soto, 1989: 154).

Le prénom «Enrique» quant à lui, forme espagnole qui tire son origine d'une forme germanique signifiant «maître de maison», peut-il vraiment être le fruit du hasard ? Enrique, personnage-symbole représentant l'homme du couple dans le roman, y incarne en effet le rôle de chef de famille, c'est lui qui prend les décisions importantes. Dans un deuxième temps, il y a également un rapprochement à faire avec la langue castillane. Enrique est né dans une famille très aisée et son prénom l'indique bien : «*en – rique*(“*zas*”)», comme pour lui rappeler sans cesse ses origines favorables qu'il voudrait renier, sans jamais néanmoins y parvenir totalement.

## 5. La vie artistique

Dans son introduction à la première édition critique de *La consagración*, Rodríguez Puértolas relève «la impresionante presencia de ciento nueve artistas» dans le texte (Rodríguez Puértolas, 1998: 56). Il est cependant frappant de constater, en les étudiant de plus près à la manière des Guerrilla Girls<sup>7</sup>, qu'il se trouve parmi ces cent neuf artistes cent six hommes pour donc trois femmes seulement (Niki De Saint-Phalle, Marie Laurencin et Amelia Peláez). À travers cette «archive» des artistes connus de Carpentier, il est clair que ce sont les hommes les sujets créateurs dans le canon traditionnel, suivant en cela l'idéologie patriarcale. En revanche, ce sont bien souvent des femmes que ceux-ci représentent dans leurs œuvres que mentionne le roman, faisant alors d'elles surtout des objets (de création) des hommes.

Cela dit, aussi bien Vera qu'Enrique sont passionnés par l'art, tant et si bien qu'ils en ont fait leur métier, elle étant danseuse professionnelle, tandis que lui est architecte. La passion de Vera apparaît néanmoins comme obsessionnelle, elle se sent «*irresistiblemente atraída por la danza*» (755), comparativement à celle d'Enrique, qui semble plus modéré, distribution renvoyant potentiellement encore une fois à un idéologème sexiste. Coïncidence ou non, c'est l'homme qui étudie les savoirs institués par le patriarcat, fréquentant une université, et pas la femme, puisque selon cette idéologie c'est lui qui a la raison et l'intelligence, pouvant donc travailler avec des idées, plutôt qu'elle, qui travaille surtout avec son corps.

Une fois Vera lancée dans la vie, ses tournées ne lui permettent cependant que de «*ganar sueldos de miseria*» (786), puis les apports de son école ne constituent ensuite qu'une rentrée secondaire pour le ménage (669). Enrique gagne en revanche bien sa vie. Il a même de nombreux employés à son cabinet en vue de faire face à une importante masse de travail. La responsabilité au niveau pécuniaire revient donc à l'homme dans le couple, comme il convient selon l'idéologie patriarcale. Si Vera travaille, il apparaît que c'est plus par passion, comme le note Teresa (573), et pour s'occuper, comme le lui fait remarquer Mirta (852). Le fait que le couple n'ait pas d'enfants permet à chacun, aussi bien la femme que l'homme, de se consacrer

---

<sup>7</sup> Ce groupe d'artistes féministes fondé en 1985 à New York a notamment mené dans divers musées d'art des opérations de comptage – des «*weenie counts*», littéralement «décomptes de quéquettes» (organes reproducteurs mâles) – visant à établir le ratio entre les œuvres dues à des hommes face à celles dues à des femmes. Leur conclusion en 1989 pour le Metropolitan Museum of Art de New York est restée célèbre : moins de 5% des artistes exposés dans la section d'art moderne sont des femmes, mais 85% des nus représentent des femmes.

à sa vie professionnelle, alors que l'idéologie patriarcale, critiquée sur ce point par Carpentier, préfère voir les femmes mères au foyer. Il faut cependant constater que la répartition des métiers entre Vera et Enrique respecte au moins deux des trois principes qu'énonce Bourdieu pour montrer la domination masculine dans le monde du travail:

[...] selon le premier de ces principes, les fonctions convenant aux femmes se situent dans le prolongement des fonctions domestiques : enseignement, soin, service ; le deuxième veut qu'une femme ne peut avoir autorité sur des hommes, et a donc toutes les chances, toutes choses étant égales par ailleurs, de se voir préférer un homme dans une position d'autorité et d'être condamnée dans des fonctions subordonnées d'assistance ; le troisième confère à l'homme le monopole du maniement des objets techniques et des machines (Bourdieu, 2002: 129).

Vera se consacre en effet malgré tout aux enfants, mais ceux des autres. Principalement professeure de danse durant sa carrière, elle enseigne les bases de son art dans une école dont elle est en quelque sorte la mère supérieure, pourvoyant également à l'éducation des jeunes personnes qui lui sont confiées, essentiellement des filles. Elle est consciente que la bourgeoisie déconsidère son travail: «Se me veía, en el fondo, como la *nurse* que come en mesa aparte con sus pupilas» (584). Montrant que Vera n'est pas dupe, Carpentier critique partiellement la vision de l'idéologie patriarcale à cet égard, mais il fait tout de même pratiquer cette profession se situant dans le prolongement des fonctions domestiques à sa protagoniste féminine qui, à un autre moment, qualifie ses deux danseurs préférés de «“mis hijos”» (678).

Enrique utilise, lui, toute une série d'instruments sur ses tables de dessins, mais surtout domine les outils disponibles dans le monde de la construction, puisqu'il fournit leurs plans aux maçons. Il travaille dans un monde où se mêlent les techniques et les savoirs et crée des bâtiments solides, durables et à caractère public, assumant «la función del personaje [...] constructor de un Mundo Nuevo» (Fernández Ariza, 1983: 379). Son grand objectif concret est d'ailleurs de remédier au constat que son pays, Cuba, «no ha logrado crearse, en el presente, un estilo arquitectónico original» (703). Ses créations sont par conséquent diamétralement opposées à celles de Vera, ses ballets étant intangibles, éphémères et limités à une ou l'autre représentation réservée à quelques initiés.

Le destin de l'art libre, poursuivi par Carpentier, est lié pour lui à celui de la révolution politique, en effet, cette dernière «constituye el único escenario en el que por fin Vera podrá llevar a la práctica, sin interferencias, su idea, su versión de *La consagración de la primavera* de Stravinsky» (Becerra Mayor, 2015: 859). Si certains critiques ont pu croire que Vera était finalement la véritable révolutionnaire dans

le roman, parce que mêlant des Noirs d'origine pauvre à des Blancs d'origine aisée puis refusant les subsides du dictateur Batista (Montoya Campuzano: 2005), son rôle est en réalité secondaire, car, dans le roman, «[l]a Revolución da existencia a un arte auténticamente libre» (Becerra Mayor, 2015: 859), et pas le contraire. Une société révolutionnaire est le prérequis à une révolution artistique.

Lorsque Vera monte son ballet avant la révolution, Gaspar lui fait la prédiction suivante: «No te irá nadie» (548). Il ne pouvait pas avoir plus raison, Carpentier oubliant en effet complètement dans les derniers chapitres de son roman ce qui était le projet de toute une vie pour Vera, alors que les obstacles d'antan ont disparu (Fernández, 2014: 182). Peut-il simplement oublier une partie aussi importante dans un roman qu'il a tant réfléchi? Ce qui devait être la consécration de l'œuvre révolutionnaire de Vera apparaît finalement comme totalement accessoire par rapport à la révolution politique. C'était l'occasion de réhabiliter Vera en donnant une place importante à son œuvre dans le roman, mais il n'en sera rien, ce qu'elle fait ne marque définitivement pas le récit. En conclusion, non seulement la femme dans *La consagración* est présentée en marge de l'histoire racontée, mais elle-même se définit de la sorte. Bien loin de toute chose politique, elle apparaît uniquement comme un référent «esthétique-littéraire», à l'image des quelques personnages féminins de *El reino de este mundo*<sup>8</sup>.

## 6. La difficile lutte contre l'inconscient idéologique

Carpentier suit une méthodologie exigeante pour construire ses romans et «[d]entro de esa metodología los personajes femeninos no son casuales, sino piezas muy bien elaboradas para cumplir una función dentro de la trama, de tal modo que en algunos casos esas mujeres alcanzan un rol protagónico» (Márquez Rodríguez, 2004: 48). L'analyse proposée ci-dessus démontre toutefois que, s'ils sont effectivement bien présents dans *La consagración*, ces personnages féminins sont loin d'y jouer des rôles protagonistes dans les processus révolutionnaires qui y constituent pourtant le noyau du récit. Ils apparaissent au contraire prisonniers des fonctions qu'assigne le patriarcat à leur genre, tout comme les personnages masculins d'ailleurs.

---

<sup>8</sup> «[...] la mujer es presentada marginada del acontecer narrado. Como individuo su presencia se define en relación a los personajes masculinos que dominan el discurso. Si bien podemos señalar una nueva modalidad en *El reino de este mundo* ésta señala a la reducción de la mujer como elemento técnico, como referente estético literario que viabiliza la codificación novelada de una realidad histórica al margen de la cual se encuentra la mujer» (Torres Rosado, 1991: 216).

Dans les relations sentimentales, conformément à l'idéologie patriarcale, c'est l'homme qui doit jouer courageusement le rôle actif durant la séduction, tandis que la femme doit défendre sa vertu tout en s'assurant néanmoins d'être séduisante. Ce schéma se répète au niveau extraconjugal, puisque l'homme peut être infidèle au contraire de la femme, et cela pour les mêmes motifs. Au niveau politique, essentiel dans le roman, l'homme a droit à une éducation poussée et se politise plus rapidement et fortement que la femme. C'est logiquement que l'homme s'implique alors dans des actions épiques, exaltant son courage pour parvenir à la révolution, tandis que la femme fuit. Ces deux types de comportements distincts trouvent en fait leur source dans le fait que lui rationalise beaucoup plus les événements pour penser l'avenir, tandis qu'elle se retrouve dans la sensibilité, ses sentiments la ramenant vers le passé. Elle constitue alors simplement le soutien de l'homme d'action. Tous deux ont une vocation artistique, mais celle de l'homme s'inscrit dans les connaissances et la construction, tandis que celle de la femme la coupe du reste du monde et s'avère être dans le prolongement de ce que le patriarcat attend des femmes : être féminine, ce qu'elle est en dansant, et s'occuper des autres, ce qu'elle fait en enseignant. Son œuvre artistique aurait dû être la consécration de la synthèse des cultures cubaines. Sa volonté, partant à nouveau de sa sensibilité plus que de sa raison, n'est même pas concrétisée dans le roman, ce qui marginalise tout ce pour quoi elle s'est investie durant le récit, rendant plus secondaire encore qu'il l'était déjà son rôle de référent esthétique-littéraire.

Pour expliquer pourquoi *La consagración* montre plusieurs thèses socialement si progressistes tout en restant conservateur quant à la question de l'égalité entre les femmes et les hommes, l'hypothèse proposée dans cet article consiste à penser que ce n'est pas Carpentier qui s'exprime sur ce thème précis, mais bien l'inconscient idéologique, patriarcal en l'occurrence, qu'il partage avec la majeure partie des auteurs masculins traitant du thème révolutionnaire au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Celui-ci s'est forgé inconsciemment selon les relations matérielles de productions régissant la société occidentale traditionnelle au sein de laquelle Carpentier a vécu. Or, comme l'a noté Althusser, «[p]ara cambiar el mundo de base [...], es preciso cambiar, de base, nuestra manera de pensar» (Althusser; cité par Rodríguez, 2013: 14).

Par nos analyses, nous ne prétendons ainsi pas diminuer la valeur d'une œuvre qui demeure fondamentale en tant que projet esthétique-politique relatant les grands événements de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, pas plus que nous n'entendons remettre en question les indéniables qualités de son auteur. Il ne



s'agissait de fait pas ici d'un jugement, mais bien d'une lecture au cours de laquelle nous avons voulu dépasser ce que Bourdieu a appelé «la résistance à l'analyse», c'est-à-dire la croyance que soumettre un chef d'œuvre littéraire à une analyse critique, en mettant en danger son «statut d'exception», peut amener à le profaner (Bourdieu, 1998: 11-12). Un intellectuel tel que Carpentier a réussi à bien des égards à dépasser le système idéologique dominant de son temps, hormis pour sa composante patriarcale qu'il reproduit comme bien d'autres autour de lui à la même époque, et ce que cette étude ambitionnait de montrer avait précisément trait à cette impossibilité pour tout auteur de contrôler la totalité du sens de son œuvre.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCE PRIMAIRE

Carpentier, A. (2015). *La consagración de la primavera* (Éd. D. Becerra Mayor). Madrid: Akal.

### APPAREIL CRITIQUE

Althusser, L. (1996 [1965]). *Pour Marx*. Paris: La découverte.

Balibar, É. et Macherey, P. (1974). «Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes». *Littérature*, 13, 29-49.

Bayard, P. (1998). *Qui a tué Roger Ackroyd?* Paris: Les Éditions de Minuit.

Becerra Mayor, D. (2006). «El impacto burgués y la ambigüedad de los linajes de Melibea y Calisto». *Verba hispánica*, 14, 21-37.

\_\_\_\_ (2013). *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierra de nadie.

\_\_\_\_ (2015). «Estudio preliminar», dans A. Carpentier, *La consagración de la primavera* (Éd. D. Becerra Mayor) (5-183). Madrid: Akal.

Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*, t. I, *Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.

Bourdieu, P. (1998 [1992]). *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_ (2002 [1998]). *La domination masculine*. Paris: Seuil.

Cairo Ballester, A. (1988). «Carlos Marx en los textos de Alejo Carpentier». Dans A. Cairo Ballester (éd.), *Letras. Culturas en Cuba* (V, 219-233). La Habana: Pueblo y Educación.

Campbell, J. (1964). *The Masks of God, Vol. 3: Occidental Mythology*. New York: Viking Press.

Carpentier, A. (2003). «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo» et «Papel social del novelista». Dans *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria* (164-183 et 303-316). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Denis, B. (2010). «Engagée (littérature)». Dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire* (228-289). Paris: Presses Universitaires de France.

Engels, F. (1972 [1984]). *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État. Sur l'histoire des anciens Germains. L'époque franque. La Marche* (Trad. J. Sterne). Paris: Éditions sociales.

Epple, J.A. (1981). «Marxismo y literatura: una carta de Alejo Carpentier». *Casa de las Américas*, 125, 69-71.

Fernández, T. (2014). «El intelectual latinoamericano ante la revolución: Alejo Carpentier y *La consagración de la primavera*». *Revista de filología*, 30, 173-184.

Fernández Ariza, M.G. (1983). «La aventura del héroe en *La consagración de la primavera* como itinerario mitémico». *Analecta Malacitana: Revista de la Selección de la Facultad de Filosofía y Letras*, 6, 363-379.

Gnutzmann, R. (1986). «*La consagración de la primavera*: historia y ficción». Dans *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 15, 169-185.

Leante, C. (1964). «Confesiones sencillas de un escritor barroco». *Mundo y ambiente de El siglo de las luces*, supplément de *Cuba, Revista Mensual*. La Habana: Cubartimpex, 24, 30-33. Repris de [http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas/227\\_entrevistas\\_2.html](http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas/227_entrevistas_2.html).

Martínez Gómez, J., Morillas, E. et Fernández, T. (1981). «Tiempo y discurso en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier». *Organizaciones textuales. Actas III Símposio del Séminaire d'études littéraires de l'Univeristé Toulouse-Le Mirail*, 53-74.

Márquez Rodríguez, A. (2004). «Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier». *INTI: Revista de literatura hispánica, Cuba: cien años de Alejo Carpentier*, 59-60, 47-60.

Montoya Campuzano, P. (2005). «La danza en *La consagración de la primavera*». *Casa de las Américas (El siglo de Alejo Carpentier)*, 238, 73-80.

Nash, M. (2008). «Mujeres en guerra: repensar la historia». Dans J. Casanova et P. Preston (coord.), *La guerra civil española*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 61-84.

Pérez Blanco, L. (1980). «*La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, canto a la revolución cubana». *Boletín Millares Carlo*, 2, 261-286.

Pogolotti, G. (1979). «La primavera de un consagrado». *Casa de las Américas*, 116, 141-143.

Rivera De Jesús, N. (2017). «La participación de las mujeres en la Revolución cubana». *IX Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, 713-726, Repris de [http://www.revistacodice.es/publi\\_virtuales/ix\\_congreso\\_mujeres/comunicaciones/38\\_noemi\\_rivera\\_def.pdf](http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/ix_congreso_mujeres/comunicaciones/38_noemi_rivera_def.pdf).

Rodríguez, I. (1983). «Procesos ideológicos en *La consagración de la primavera*: una pasada de revista». *Revista de Estudios Hispánicos*, 10, 105-114.

Rodríguez, J.C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.

\_\_\_\_ (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.

Rodríguez de Armas, J.L. (1986). «Apuntes para un estudio de la concepción épica de Alejo Carpentier y su particularización en *La consagración de la primavera*». *Imán*, 3, 243-257.

Rodríguez Puértolas, J. (1998). «Introducción biográfica y crítica». Dans A. Carpentier, *La consagración de la primavera* (Éd. J. Rodríguez Puértolas). Madrid: Clásicos Castalia.

Rubin Suleiman, S. (1983). *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France.

Sánchez Trigueros, A. (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.

Solnit, R. (2018). *Ces hommes qui m'expliquent la vie* (Trad. C. Leroy). Paris: L'Olivier.

Soto, R. (1989). «Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier». *INTI : Revista de literatura hispánica*, 29-30, 147-156.

Torres Rosado, S. (1991). «La mujer como referente estético-literario en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier». *Cincinnati Romance Review*, 10, 208-216.

Van Enis, N. (2010). *Les termes du débat féministe*. Liège: Barricade.