

# LE RÉALISME GROTESQUE MÉDIÉVAL ET LA PEINTURE DE L'HISTOIRE CHEZ MARGUERITE YOURCENAR ET ALEJO CARPENTIER

par Fabienne VIALA (Université Paris III)

Bien qu'ils soient parfaitement contemporains et que leurs plus grands romans aient été primés à des périodes très proches, l'académicienne Marguerite Yourcenar (1903-1987) et le romancier cubain Alejo Carpentier (1904-1980) ne se connaissent pas et ne se sont pas lus. Entrés au panthéon culturel de leur pays, ils jouissent d'une renommée internationale alors même qu'il appartient chacun à un univers culturel spécifique – l'Europe d'un côté, l'Amérique latine de l'autre.

Tous leurs écrits, récits de fiction et essais, partagent la même passion pour l'histoire et la même obsession poétique : l'impérieuse nécessité d'en témoigner avec justesse et authenticité. Ni l'un ni l'autre ne se situe sur le terrain de l'histoire événementielle, mais bien sur celui de l'histoire culturelle.

Passeurs de mémoire, animés par des motivations culturelles qui leur sont propres, Yourcenar et Carpentier transforment en matériau romanesque des faits politiques et culturels, non pour les « vulgariser » ou rendre le passé divertissant, mais pour retranscrire une réalité humaine qui peut servir de catalyseur et réveiller la conscience historique endormie du monde contemporain. Derrière la toile romanesque qu'ils tissent, sur des trames spatio-temporelles multiples, il s'agit de dire le passé pour donner un présent à la communauté des hommes d'aujourd'hui, dans une démarche de *païdeia* historique.

L'une des pièces maîtresses de leur écriture romanesque est l'art, et plus particulièrement l'art pictural. Dense et éclectique, leur culture

artistique se fait musée personnel où l'on trouve les grandes œuvres de la peinture, de la gravure, de la sculpture et de la musique qui ont marqué l'histoire de l'humanité depuis les premiers âges. C'est dans cette salle imaginaire que l'écrivain se recueille pour trouver les formes et les couleurs qu'il donne à sa propre narration historique.

On peut parler de catalogue dans le cas de Yourcenar, qui s'était constitué un album avec les reproductions des œuvres qui l'avaient inspirée pour écrire *L'Œuvre au Noir* : Dürer, Bosch, Breughel, Vermeer, Franz Hals et ses portraits de la Régente des Pays-Bas, Rembrandt, Jacob van Ruysdael et d'autres anonymes<sup>1</sup>. Chez Carpentier, la référence à de grands tableaux allégoriques de Bosch ou de Breughel revient chaque fois que la fiction veut peindre une période particulièrement troublée de l'histoire et l'imposer à la conscience du lecteur spectateur.

Nous nous intéresserons ici à un cas particulier de l'esthétique narrative historique des deux auteurs, ces moments où l'iconographie modélise la narration. Conscients de la puissance évocatrice de l'image, les romanciers mettent en pratique une écriture plastique, qui s'inspire des œuvres maîtresses du réalisme grotesque médiéval qu'il ne s'agit plus seulement de reconnaître, mais bien de ressentir.

Si la contextualisation historique n'est pas la même dans *L'Œuvre au Noir* et dans *Le Siècle des Lumières*, ces deux grands romans initiatiques, publiés respectivement en 1968 et 1962, font endosser à leurs protagonistes la livrée de leur siècle. Ainsi se voient représentés les troubles de leur époque – les Guerres de Religion dans *L'Œuvre au Noir*, la Révolution française importée aux Antilles dans *Le Siècle des Lumières* – avec la violence visuelle et sensitive d'une mise en scène picturale. Cette dernière génère une narrativité particulièrement adéquate au matériau historique que le roman veut sculpter.

---

<sup>1</sup> Après la publication du roman, Yourcenar dépose un dossier intitulé « Notes de composition de *L'Œuvre au Noir* (1956/1969) » à la Houghton Library. Nous renvoyons ici à *L'Album illustré de L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, sous la direction d'Alexandre TERNEUIL, Tournai, La Renaissance du livre, 2003.

## **Le Jardin des Délices terrestres**

Un chapitre de *L'Œuvre au Noir*, dont le titre donne la triste tonalité – « La mort à Münster » – nous plonge dans le quotidien d'une petite communauté religieuse hérétique, un mouvement anabaptiste qui prit place à Münster de 1532 à 1536 et qui fut décimé par les troupes catholiques. L'état de siège qui affame la population exacerbe les comportements pulsionnels et les vices dans la petite Citadelle des bons, qui finit par revêtir les sombres couleurs de l'enfer :

Peu à peu, un changement se faisait à l'intérieur des âmes, comme celui, qui, la nuit, transforme insensiblement un songe en cauchemar<sup>2</sup>.

La trame narrative adopte la progression décadente des triptyques de Bosch. Dans *Le Jugement dernier*, le panneau de gauche représente le paradis, celui de droite les enfers, tandis que sur le panneau central, surmonté du Christ et des saints qui les jugent, se déploient les actions des hommes : perversités et horreurs s'accumulent dans une minutieuse représentation des atrocités où se côtoient scènes humaines et animales.

Or, si l'on suit le fil du chapitre, Yourcenar commence par nous faire entrer dans une secte que la foule endoctrinée considère comme une « Arche », une Terre Promise pour les déshérités, « un monde nouveau où toutes les choses de la vie devenaient différentes, faciles, simplifiées »<sup>3</sup>. Puis, nous sommes témoins des débordements de l'utopie, qui tombe dans le fanatisme et l'autoritarisme : l'idéal spirituel n'est plus qu'un alibi pour les présumés prophètes, qui jouissent de tout, en excès, au détriment de la communauté. Enfin, dans la dernière partie du chapitre, le paradis se renverse en son contraire et devient un lieu infernal, décrit avec les couleurs sanguines et l'iconographie animalière du troisième panneau de Bosch.

Dans cette représentation picturale, le corps occupe une place centrale. En accord avec le réalisme grotesque du Moyen Âge, qui était mis en scène dans les fêtes populaires, il est le lieu ambivalent où

---

<sup>2</sup> Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 89.

<sup>3</sup> *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 87.

s'expriment la jouissance et la souffrance, la vie et la mort, microcosme où s'exhibent les désordres du monde :

Dans cette tendance, le corps représente et incarne tout l'univers matériel et corporel compris comme le bas absolu, comme un principe absorbant et donnant le jour, comme une tombe et un sein corporels, comme un champ que l'on a ensemencé et où les nouvelles pousses arrivent à maturité. Telles sont, simplifiées à dessein, les lignes directrices de cette conception originale du corps. [...] Elle est représentée dans l'art pictural par Jérôme Bosch et Breughel le Vieux [...]. Cette image du corps a été tout particulièrement développée dans les spectacles et les fêtes populaires du Moyen Âge ; fête des sots, charivaris, carnivals, dans l'aspect populaire et public de la fête du Corps Dieu, dans les diableries-mystères, les soties et les farces. Toute la culture populaire et spectaculaire du Moyen Âge ne connaissait que cette conception du corps<sup>4</sup>.

La fébrilité du corps se nourrit d'une foi aveugle, qui brouille les frontières du Bien et du Mal, à l'image des panneaux centraux des triptyques de Bosch qui décrivent la confusion dans laquelle vivent les créatures mortelles :

Les fruits de la terre appartenaient à tous comme l'air et la lumière de Dieu ; [...] Tous s'aimant d'un rigoureux amour, s'aidaient, se reprenaient, s'aidaient les uns les autres pour s'avertir de leurs péchés ; les lois civiles étaient abolies, abolis les sacrements ; la corde punissait les blasphèmes et les fautes charnelles. [...] La petite citadelle des Bons, cernée par les troupes catholiques, vivait dans la fièvre de Dieu<sup>5</sup>.

Quand Simon et Hilzonde, la mère de Zénon, arrivent à Münster, ils pénètrent dans un environnement et un décor proches de ceux de la fête populaire :

---

<sup>4</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « tel », 1993, p. 36.

<sup>5</sup> *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 87.

## *Le réalisme grotesque médiéval et la peinture de l'histoire*

Bernard Rottmann les reçut aux portes de Münster dans un encombrement de charrois, de sacs et de barils. Les apprêts du siège rappelaient l'activité désordonnée de certaines veilles de fête<sup>6</sup>.

Les atrocités perpétrées, qui vont par la suite être décrites en détail, se construisent sur les représentations du grotesque corporel qui était de rigueur dans les festivités populaires. Mais ici, le rire provoqué par le renversement de l'autorité n'est nullement salulaire. La bassesse humaine devient la règle mortifère qui va conduire toute la communauté à sa perte. Dans ce crescendo horrifique, le corps qui ripaille est un corps qui rit, parce qu'il se nourrit sadiquement du spectacle de la mort :

Quelques excursions heureuses, culbutant les cuisines de l'évêque, ayant rapporté un butin de pourceaux et de poules, on festoya sur l'estrade au son des fifres ; Hilzonde rit comme les autres quand les aides de cuisine de l'ennemi, faits prisonniers, furent forcés d'apprêter les mets, puis tués par la foule à coups de pieds et de poings. [...] Le nouveau Christ-Roi ordonnait jeûne sur jeûne pour ménager les vivres empilés partout dans les caves et les greniers de la ville ; parfois, cependant, si une caque aux harengs puait outre mesure, ou si des taches apparaissaient sur la rondeur d'un jambon, on se gorgeait<sup>7</sup>.

Nous sommes bien en pleine esthétique carnavalesque. C'est après avoir « culbuté » l'autorité religieuse, où l'évêque est représenté implicitement comme une grosse figure de carton-pâte qu'on fait tomber à la renverse, que l'on peut rompre le jeûne. Le carnaval est l'époque où l'on autorise l'abattage du bétail et la consommation de viande. L'acte de chair interdit pendant le jeûne devient donc licite, et pendant la fête, on peut profiter avec excès de tout ce dont on a été privé.

La scène du festin de Münster rappelle les banquets de l'œuvre de Rabelais. Au début de *Gargantua*, Grandgousier convie toute la population à ripailler, parce que les tripes de bétail ne se conservent pas ; là aussi, c'est quand les jambons menacent de pourrir, qu'on « se gorge ». Mais à la différence du banquet rabelaisien, qui prend un caractère œcuménique et universel, tant la nourriture est riche et abondante – on se

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

rappelle les 367 014 bœufs tués pour l'occasion – à Münster les excès de table ne font que reculer pour un temps éphémère la terrible famine qui suivra.

De plus, dans l'imagerie carnavalesque médiévale, il n'est pas rare que des scènes de batailles se transforment en ripailles, à partir de l'image du corps dépecé qui appartient autant à l'univers culinaire qu'à celui de la guerre. On pense par exemple à ce moment du *Quart-Livre*, où Pantagruel et ses compagnons débarquent sur l'île des Chiquanous. Les habitants y gagnent leur vie en se faisant battre. Pendant un repas de noces, le passage à tabac d'un Chiquanou au son du tambourin est l'occasion d'une énumération anatomique des parties du corps malmené de la victime. La mise en pièces du corps pendant le banquet provoque le rire, comme à Münster, où l'on tue les cuisiniers à coups de pieds et de poings. Mais, encore une fois, le grotesque corporel est réinvesti d'une signification beaucoup plus noire chez Yourcenar. La mort n'est plus une mise en scène, c'est une réalité quotidienne et banale :

On tuait beaucoup ; le Roi faisait disparaître les lâches et les tièdes avant qu'ils en infectassent d'autres ; chaque mort d'ailleurs économisait une ration. On parlait de supplices dans la maison où logeait Hilzonde, comme autrefois à Bruges du taux des laines<sup>8</sup>.

Devenu l'expression de l'excès et du refus de la norme morale, le corps devient indécent. Les séances où Hilzonde s'offre au Prophète roi en témoignent :

Elle céda avec dégoût aux baisers de cette bouche moite, mais ce dégoût tournait à l'extase ; les dernières décences de la vie tombaient comme des guenilles, ou comme cette peau morte qu'on racle dans des étuves ; baignée par cette haleine fade et chaude, Hilzonde cessait d'être, et avec elle, les craintes, les scrupules, les déboires d'Hilzonde<sup>9</sup>.

On retrouve ici l'ambivalence de certains tableaux de Bosch, comme *Le Jardin des délices*, où la nudité innocente dans laquelle évoluent les hommes dans un lieu de jouvence tourne à l'affrontement sanguinaire

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 90.

dans le troisième panneau, envahi par les flammes qui traduisent le caractère éphémère et fragile du monde. Au plus fort de l'imposture, Hilzonde endoctrinée transforme le viol en extase mystique. La description de son corps nu, blanc et grêle, telle une amande émondée, adopte l'esthétique des représentations médiévales :

Le Roi pressé contre elle admirait ce corps grêle dont la maigreur semblait, disait-il, faire saillir davantage les formes bénies de la femme, les longs seins tombants et le ventre bombé<sup>10</sup>.

La perte de la décence s'accompagne de celle de la pudeur :

On ne se cachait plus pour soulager les besoins du corps malade ; on avait par fatigue cessé d'enterrer les morts [...] <sup>11</sup>.

Ici, le bas corporel – sexualité, scatophilie – n'est nullement au service d'une célébration vitale, comme chez Rabelais, mais d'une illustration morbide. Münster est un microcosme où se joue à huis-clos un carnaval macabre causé par l'exploitation de la crédulité des faibles par les imposteurs, tel Hans Bockold qui s'est su Dieu à l'âge de seize ans à la suite d'une crise d'épilepsie. C'est bien la superstition, celle-là même qui associe le haut mal et le surnaturel, qui fut la source de l'imposture, du fanatisme et du chaos.

Dans *Le Siècle des Lumières*, Cayenne est par deux fois le théâtre infernal et macabre de l'histoire, aux chapitres IV et V. C'est sur cette même scène, et dans la réitération du même cadre spatio-temporel, que les idéaux révolutionnaires des deux cousins subissent l'épreuve de la réalité, dans un double itinéraire initiatique, masculin avec Esteban, féminin avec Sofia.

À l'instar de la secte allemande de *L'Œuvre au Noir*, Cayenne a tous les attributs d'un monde clos sur lui-même. Colonie dans la colonie, c'est une prison, d'abord pour les parias discrédités par le pouvoir en place, puis pour les nouveaux notables bonapartistes encerclés par les nègres marrons réfugiés dans la forêt vierge. Il ne s'agit plus d'une utopie

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 94.

religieuse, mais des vestiges de l'utopie laïque des premiers temps de la Révolution française.

Les Français subissent les affres de l'isolement : ils manquent de nourriture, de médicaments et de soins élémentaires. Comme dans Münster assiégée, la famine et l'épidémie de peste, « le fléau de Jaffa » rapporté d'Égypte par les troupes napoléoniennes, créent une atmosphère cauchemardesque qui exacerbe tous les vices. La colonie devient l'espace carnavalesque des plus absurdes renversements. Depuis le Concordat que Napoléon a signé avec le Pape, les prêtres assermentés sont souillés au sang de porc, et, depuis la loi du 30 floréal, an X, l'esclavage est rétabli. Sofia ne peut que constater avec amertume : « Tout ça est assez grotesque »<sup>12</sup>.

On retrouve par conséquent l'ambivalence caractéristique des représentations médiévales populaires. Le corps qui agonise tente de jouir jusqu'au dernier souffle, l'orgie et la luxure cohabitent avec la maladie et la mort :

En espera de el daño – tarde o temprano llegaría – la lujuria se hizo una con el miedo. Las alcobas se ofrecían a quien las deseara. Buscábanse los cuerpos en la proximidad de las agonías. Se daban bailes y festines en medio de la plaga. Gastaba aquél, en una noche, lo amasado durante años de prevaricaciones. Quien había escondido luises de oro, presumiendo de jacobino, los asomaba al tapete del naípe. Regalaba Hauguard sus vinos a las señoras de la colonia, que, en los cuartos de la posada, esperaban amantes<sup>13</sup>.

En attendant la contagion, car tôt ou tard elle devait se produire, la luxure devint inséparable de la peur. Les alcôves s'offraient au gré d'un chacun. Les corps se recherchaient dans la proximité des agonies. Des bals et des festins étaient célébrés au milieu du déchaînement de la maladie. Tel individu dépensait en une nuit ce qu'il avait amassé pendant des années de prévarications. Tel autre qui avait caché des louis d'or, bien qu'il se flattât d'être jacobin, les jouait aux cartes. Hauguard offrait ses vins aux gros

---

<sup>12</sup> Alejo CARPENTIER, *Le Siècle des Lumières*, Paris, Gallimard, traduction de R. L. F. DURAND, coll. « Folio », 1998, p. 424.

<sup>13</sup> *El Siglo de las Luces*, Madrid, Alianza editorial, 2003, p. 353.



## *Le réalisme grotesque médiéval et la peinture de l'histoire*

bonnets de la colonie, qui, dans les chambres de l'auberge attendaient leurs maîtresses<sup>14</sup>.

Devant l'imminence de la mort, on veut vivre de manière condensée tous les plaisirs de la vie, et Cayenne devient une allégorie du vice, à la manière des *Sept péchés capitaux* peints par Bosch. Comme à Münster, la luxure et la gourmandise compensent l'angoisse de la mort : on se gorge de femmes, de nourriture et de vin. L'avarice des révolutionnaires, qui avaient conservé des louis, devient Envie d'argent facile et Démon du jeu. Comme dans une gigantesque foire, Cayenne trouve un exutoire dans l'expression grotesque du corps, où le malade subrepticement rongé par le mal égyptien, ingurgite tout ce qu'il peut pour retarder l'imminence de la tombe.

### **La Charrette de foin**

Le macabre carnaval de Münster s'achève sur une représentation infernale, où les habitants réduits en esclavage par leur prophète et roi ressemblent à des morts-vivants, épuisés par le travail et la faim :

Vers le soir, les travailleurs s'arrêtaient et restaient les jambes pendantes en plein vide, le cou levé, cherchant impatiemment dans le ciel les signes de la fin des temps. Mais la couleur rouge à l'occident pâlisait ; un crépuscule de plus tournait au gris, puis au noir, et les démolisseurs fatigués redescendaient à l'intérieur de leurs taudis, pour se coucher et dormir<sup>15</sup>.

En plus des couleurs – le rouge, le gris et le noir – et de la topologie infernale – ils « redescendent » dans leur taudis – on retrouve le bestiaire que convoque systématiquement Bosch pour signifier les péchés et la part démoniaque de la créature pécheresse :

Des gens se vantaient d'avoir goûté du hérisson, du rat, ou pis encore, tout comme des bourgeois qu'on tenait pour austères se targuaient tout à coup de fornications dont semblaient incapables ces squelettes et ces fantômes.

---

<sup>14</sup> *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 443.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 93.

[...] Le visage des fidèles avait pris l'expression sournoise de chiens courants qui font semblant de ne pas entendre derrière leurs oreilles le claquement du fouet<sup>16</sup>.

À la fin du siège de la ville, la tribu d'hérétiques s'est transfigurée en vermine, et c'est en tant que telle qu'ils se résignent à leur triste fin :

Ces gens en haillons, hâves, aux gencives gangrenées par la faim, faisaient aux reîtres bien nourris l'effet d'une vermine dégoûtante qu'il était facile et juste d'écraser. [...] Les mourants comprenaient vaguement que les promesses du Prophète se réalisaient pour eux, autrement qu'on avait cru, comme il arrive toujours avec les prophéties : le monde de leur tribulation finissait ; ils s'en allaient de plain-pied dans un grand ciel rouge<sup>17</sup>.

C'est un autre triptyque de Bosch – *La Charrette de Foin* – qui est ici évoqué. Entre le paradis à gauche, et l'enfer à droite, le monde d'ici-bas, où chacun cherche à jouir du moment présent, est figuré par un énorme chariot de foin tiré par des créatures démoniaques à têtes de rats, pattes de sauterelles, et autres difformités hybrides ; la charrette des pécheurs se dirige vers le panneau de droite, où les calamités de l'Enfer se déclinent sur un fond rouge d'où s'élèvent les flammes d'un grand incendie.

La thématique de l'animalité, qui exprime la part vicieuse de l'homme, vient conclure le chapitre sur l'utopie anabaptiste de Münster. Le faux-prophète est mis en cage sur la place publique, soumis aux humiliations dont il fut autrefois l'initiateur :

Les gens de Münster s'étaient lassés de ce spectacle, mais des enfants, pressés contre les barreaux, persistaient à jeter à l'intérieur des épingles, du crottin, des bouts d'os pointus, sur lesquels le captif était forcé de marcher nu-pieds. Des gardes comme autrefois dans la salle des fêtes, repoussaient mollement cette canaille : Monseigneur von Waldeck tenait à faire durer le Roi jusqu'à son exécution, prévue au plus tôt pour la mi-été<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.103.

On peut faire ici un ultime rapprochement avec l'*Ecce homo* de Bosch, qui représente le Christ jugé et présenté à la haine de la foule, soumis à la vindicte publique des notables, dans l'indifférence du reste de la cité.

Ce tableau devait former un triptyque avec *Le Portement de croix* où, au milieu de visages grossiers et difformes, seule Sainte Véronique garde une posture sereine de recueillement, priant intérieurement pour le Christ souffrant.

Simon Adriansen joue le rôle de la Sainte, dans un ultime renversement, puisqu'il est le seul à avoir pitié du Nouveau Christ. D'autant que son parcours a des résonances christiques : au nom de sa foi, il a fait un voyage qui « tournait au chemin de croix »<sup>19</sup>, laissant sa jeune femme en holocauste sur l'autel de l'idéal.

Le tableau de Bosch, renommé « El Carro de Heno » en castillan, est une œuvre incontournable dans la culture hispanique depuis que Philippe II en avait fait acquisition pour le si austère palais de *El Escorial*, avec d'autres tableaux du maître flamand, comme *Le Jardin des Délices*, qu'il pouvait contempler des heures durant.

Il n'est pas étonnant que Carpentier le convoque sous la forme d'une réécriture « à la manière de » pour décrire les débordements guyanais. Là aussi, *La Charrette de foin* qui se profile à l'horizon :

Mientras las campanas de la ciudad tocaban a funerales, sonaban hasta el alba, las orquestas de bailes y festines, apartándose los bancos y mesas sacados a la calle para dejar pasar ataúdes que, en carretas, en carromatos, en carrozas viejas, aparecían con las luces del día, sudando la brea con que habían embadurnado sus tablas<sup>20</sup>.

Tandis que les cloches de la ville sonnaient le glas, on entendait jusqu'à l'aube les orchestres des bals et des banquets, et il fallait écarter les bancs et les tables, sortis dans la rue, pour laisser passer des cercueils qui sur des charrettes, des chariots, de vieux carrosses, faisaient leur apparition au

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>20</sup> *El Siglo de las Luces, op. cit.*, p. 354.

point du jour, tout humides du goudron avec lequel on avait barbouillé leurs planches<sup>21</sup>.

Le cortège funéraire passe au milieu des convives comme un présage de damnation imminente. L'inversion carnavalesque réitère cette imagerie apocalyptique puisque c'est Satan qui conduit l'attelage :

Dos religiosas grises, poseídas por el Demonio, se prostituyeron en los muelles, mientras el anciano acadiense, más metido en Isaías y Jeremías cuanto más se le esmirriaban las carnes sobre el esqueleto, clamaba, en las plazas, en las esquinas, que bien llegado era el tiempo de comparecer ante el Tribunal de Dios<sup>22</sup>.

Deux religieuses grises, possédées du démon, se prostituèrent sur les quais, tandis que le vieil Acadien, d'autant plus plongé dans son Isaïe et dans son Jérémie qu'il devenait plus efflanqué, s'écriait sur les places et aux coins des rues que le temps était venu de comparaître devant le tribunal de Dieu<sup>23</sup>.

L'image du chariot qui conduit les impies aux flammes de l'enfer est un motif récurrent qui recouvre différentes significations contextuelles. Dans *L'Œuvre au Noir*, la charrette conduit Idelette et les autres membres de la secte des anges aux flammes purificatrices du bûcher. Dans *Le Siècle des Lumières*, on croise « la sempiternelle charrette, dans laquelle un prêtre aux mains liées, est conduit à l'échafaud »<sup>24</sup> au nom d'une juste laïcité.

### **Le Pays de Cocagne**

Dans le roman de Carpentier, des épisodes critiques de l'histoire d'Esteban sont peints avec les couleurs, l'ambivalence et l'ironie amère qui caractérise le fameux tableau de Breughel l'Ancien, intitulé « Le Pays de Cocagne » :

---

<sup>21</sup> *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 444.

<sup>22</sup> *El Siglo de las Luces, op. cit.*, p. 354.

<sup>23</sup> *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 444.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 155.

## *Le réalisme grotesque médiéval et la peinture de l'histoire*

Cuando Esteban, después de su angustiada espera en el depresivo y sórdido ambiente de Cayena – mundo cuya historia toda no era sino una sucesión de rapiñas, epidemias, matanzas, destierros, agonías colectivas – se encontró en las calles de Paramaribo, tuvo la impresión de haber caído en una ciudad pintada y adornada para una gran fiesta – ciudad con algo de kermese flamenca y mucho de una Jauja tropical<sup>25</sup>.

Quand Esteban, après son attente angoissée dans l'atmosphère sordide et déprimante de Cayenne, monde dont l'histoire tout entière n'était qu'une série de rapines, d'épidémies, de meurtres, d'exils, d'agonies collectives, se trouva dans les rues de Paramaribo, il eut l'impression d'être tombé dans une ville peinte et décorée pour une grande fête, ville qui rappelait par certains côtés une kermesse flamande et par beaucoup d'autres un pays de Cocagne tropical<sup>26</sup>.

L'espace antillais, dès lors qu'il subit la pression d'une idéologie inadéquate, est un espace illusoire où toutes les réjouissances – ressenties par le médium corporel – se renversent en leur contraire. Il convient de s'interroger alors sur la particularité de cette référence au *Pays de Cocagne*, œuvre maîtresse de l'école flamande, alors même que la destinée d'Esteban se déroule plus de deux siècles plus tard, d'autant plus que Carpentier connaît très bien la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>.

Cette œuvre de 1567 est une évocation du « luilekkerland », le pays des douces friandises de la tradition populaire flamande ; on y voit trois hommes étendus sur le sol, endormis ou morts, au milieu des reliefs d'un festin. La légende des pays utopiques de la glotonnerie se caractérise par son ambivalence. Elle peut être joyeuse et synonyme de vie et d'abondance, comme lorsque Alcofibras séjourne dans la bouche de Pantagruel. Au contraire, elle peut avoir une signification plus sombre, comme dans *Le Pays de Cocagne* de Breughel. Réalisé l'année de la répression du duc d'Albe aux Pays-Bas, le tableau a souvent été

---

<sup>25</sup> *El Siglo de las Luces*, op. cit., p. 253.

<sup>26</sup> *Le Siècle des Lumières*, op. cit., p. 321.

<sup>27</sup> La régie épigraphique du *Siècle des Lumières* est essentiellement construite sur des références aux eaux-fortes de Goya, chaque chapitre étant introduit par un sous-titre tiré de la série des *Caprices* ou des *Disparates*, gravées en partie pendant l'invasion napoléonienne en Espagne, qui coïncide parfaitement avec la fin du parcours des deux cousins à Madrid.

interprété comme une mise en garde contre les excès qui conduisent à la paresse physique et morale et anéantissent la résistance à la tyrannie. Cette œuvre est contemporaine de la destinée romanesque de Zénon, et bien qu'elle ne soit pas à proprement parler « réécrite » dans *L'Œuvre au noir*, il est tentant de confronter les imaginaires romanesques de deux auteurs qu'on pouvait croire, à tort, fort éloignés l'un de l'autre.

Lors d'une escale sur une côte déserte aux allures paradisiaques, les Corsaires de la République se mettent en chasse de porcs sauvages qui vont être « boucanés » par les cuisiniers. Dans la légende du pays de Cocagne, il est dit que les cochons courent et que les pigeons volent déjà tout rôtis, prêts à être dévorés. Dans la réécriture carpentérienne, « le boucan des boucans » fait l'objet d'une longue description qui célèbre la gourmandise :

Corrió el vino en las jícaras, al compás de la engullidera, en tal profusión [...] que las tripulaciones acabaron por dormirse ahítas, muertas, al pie de los árboles uveros o sobre las arenas que aún conservaban calores de sol...<sup>28</sup>

Le vin coula à flots dans les tasses aussi rapidement que dans les gosiers, avec un telle profusion [...] que les équipages finirent par s'endormir, rassasiés, morts de fatigue, au pied des raisiniers ou sur le sable qui gardait encore la tiédeur des rayons de soleil...<sup>29</sup>.

L'image finale du corps repu qui succombe au sommeil au pied d'un arbre rappelle sans doute possible *Le Pays de Cocagne* de Breughel, d'autant que le texte joue de la même ambivalence, les convives étant « morts de fatigue ».

Monde à l'envers, les Antilles sont au premier abord un Pays de Cocagne qui tourne au Carnaval macabre. Chacune des exécutions sur la place publique draine un large public, à qui l'on vend rafraîchissements et friandises, et même de petites guillotines-souvenirs. L'histoire de la Révolution aux Antilles et de ses Désastres est bien décrite grâce aux

---

<sup>28</sup> *El Siglo de las Luces, op. cit.*, p. 198.

<sup>29</sup> *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 252.

thématiques et aux représentations de l'iconographie médiévale, à travers une vision populaire et carnavalesque du monde.

Le référence médiévale s'impose comme une évidence à Marguerite Yourcenar qui veut pénétrer « une de ces époques où la raison humaine se trouve prise dans un cercle de flammes »<sup>30</sup>. Les fantasmagories et les allégories de l'école flamande entretiennent une relation de cohérence et de synchronie avec le contexte historique de *L'Œuvre au Noir*.

Selon la même démarche, Carpentier éclaire le parcours d'Esteban, dans un chaotique dix-huitième siècle, à la lumière des tableaux du réalisme grotesque médiéval, nourris de sémantique carnavalesque et du rôle métonymique du corps, que l'imaginaire carpentérien, au-delà de sa cubanité, convoque comme une allégorie universelle de l'*hybris* des hommes, ces fragiles créatures historiques.

Zénon et Esteban ont foi dans le progrès et dans la perfectibilité de la condition humaine, et ils y participent à travers différentes disciplines : l'étude de la médecine et de la philosophie pour l'un, la traduction des idéaux révolutionnaires français en espagnol et leur adaptation caribéenne pour l'autre. Zénon sent très tôt qu'il est destiné à faire de grandes choses, dans la lignée de Pythagore, Copernic ou Nicolas de Cusa. Le jeune créole cubain, Esteban, va lui aussi se sentir appelé par la vocation historique, après sa rencontre avec le très charismatique et franc-maçon Victor Hugues. Leurs itinéraires respectent les stations du *Bildungsroman*, avec cette particularité que c'est l'Histoire de leur temps qui fait l'objet d'un apprentissage.

Yourcenar et Carpentier ont foi en la fiction pour peindre l'histoire, et croient en son pouvoir catalyseur, par le prisme de destinées romanesques, petites fenêtres qui s'ouvrent sur la grande histoire. Le lecteur est alors invité à se pencher sur les troubles de l'époque, représentés « à la manière » des triptyques de Bosch ou des allégories de Breughel. Le tableau n'est dans ce cas-là pas décrit, ni même cité, et l'*ekphrasis* reste tacite. Elle modélise l'écriture romanesque pour lui donner une dimension picturale, seul médium capable de parler au lecteur de notre temps pour le rapprocher d'une histoire lointaine dont il est pourtant l'héritier.

---

<sup>30</sup> *L'Œuvre au Noir, op. cit.*, p. 178.





