

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de  
**Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI**

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها  
**محمد الخبو و هادية عبد الكافي**

**UNIVERSITE DE SFAX**  
**Faculté des Lettres et Sciences Humaines**

**RECHERCHES UNIVERSITAIRES**

***ECRITURE PICTURALE***

Etudes éditées  
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

**Nº 5 - 6**  
**2006 - 2007**



# **Recherches Universitaires**

## **Directeur :**

M. Salah KECHAOU

## **Rédacteur en chef :**

M. Mounir TRIKI

## **Comité de rédaction :**

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

**Rédaction et administration :**

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,  
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

**Téléphone : 00216 74 671 139**

**Fax 00216 74 670 540**

**Courriel : [recherches.universitaires@yahoo.fr](mailto:recherches.universitaires@yahoo.fr)**



## **Le Réalisme grotesque médiéval chez Marguerite Yourcenar et Alejo Carpentier : de la toile au roman**

**Fabienne VIALA**

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle  
53 boulevard de la Libération  
94300 Vincennes (France)

### Résumé

---

Parfaitement contemporains l'un de l'autre et jouissant d'une renommée internationale, l'académicienne Marguerite Yourcenar et le romancier cubain Alejo Carpentier ne se connaissent pas et ne se sont apparemment pas lu. Pourtant, tous leurs écrits se rejoignent dans une même passion - l'histoire - et une même obsession - l'impérieuse nécessité de témoigner avec authenticité du passé de l'humanité. L'art est une pièce maîtresse dans ce projet esthétique et ontologique, et c'est dans la salle imaginaire de son musée personnel que l'auteur trouve les formes et les couleurs de sa propre narration historique. Conscient de la puissance évocatrice de l'image, les romanciers mettent en pratique une écriture picturale, qui mobilise la puissance allégorique d'une scène figée pour réveiller la conscience historique du lecteur spectateur. En l'occurrence, Yourcenar et Carpentier écrivent les troubles de l'histoire - les guerres de religion dans *L'œuvre au noir*, la révolution française importée aux Antilles dans *Le siècle des lumières* - « à la manière » des triptyques de Bosch, des allégories de Breughel et des eaux fortes de Goya. Le tableau est dans ce cas-là une référence tacite qui modélise l'écriture romanesque pour lui donner une dimension picturale. Elle seule pourra être assez suggestive pour parler au lecteur de notre temps et le rapprocher d'une histoire lointaine dont il est pourtant l'héritier.

### Abstract

---

Marguerite Yourcenar, member of the French Academy (1903-1987), and Cuban novelist Alejo Carpentier (1904- 1980) share the same passion for History, and the same narrative obsession: they both want to tell the past of mankind throughout fiction. In their quest for genuineness, they take artistic material as a masterpiece, and their literary project, poetical

and ontological at the same time, leads them in their personal museum, where they find the images and the colours for their own historical narrations. Indeed, these two authors use the allegoric dimension of famous paintings in order to awaken the historical conscience of the reader. Yourcenar and Carpentier are interested in problematic historical events – the war between Catholics and Protestants in *L'œuvre au noir*, the French Revolution and its failed adaptation in the Caribbean territory in *El siglo de las luces*, and they paint the past in Bosch's, Breughel's or Goya's style. As an implicit reference, the painting modalizes the novel and gives it a pictorial dimension that enables the reader to consider History as the universal heritage he shares with humanity.

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

Tous leurs écrits, récits de fiction comme essais, se rejoignent dans une même passion - l'histoire - et une même obsession - l'impérieuse nécessité de témoigner avec authenticité du passé de l'humanité.

Ce qui rapproche indéniablement les deux romanciers, c'est que cet intérêt pour le passé n'est jamais anecdotique. Ils ne se situent pas sur le terrain de l'histoire événementielle, mais de l'histoire culturelle. Ecrire l'histoire consiste à transformer 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.

Passeurs de mémoire, animés par des motivations culturelles qui leur sont propres, ils tissent une toile romanesque d'où émergent des hommes du passé, mis en fiction dans un champ temporel, géographique et culturel déterminé, pour nous faire mesurer la permanence des conflits définitoires de la nature humaine. Autrement dit, 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 : dense et éclectique, leur culture artistique se fait musée personnel et l'on y 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. En effet, les œuvres des grands maîtres ont une force allégorique, celle de témoigner de leur temps tout en étant représentatives des immuables faiblesses de la nature humaine. On peut même parler de catalogue pour Yourcenar, qui s'était constitué un album avec les reproductions des œuvres qui l'avaient inspirée pour écrire *L'Œuvre au Noir*. On y trouve 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>. Les références récurrentes à des tableaux de Bosch, Breughel, Rembrandt, Goya et bien d'autres permettent de peindre l'histoire avec des couleurs universelles qui s'imposent au lecteur spectateur.

Nous nous intéresserons ici à un cas particulier de l'esthétique narrative historique des deux auteurs, à savoir les moments où l'iconographie modélise la narration, où tel ou tel épisode de l'histoire est écrit « à la manière de »... Conscients de la puissance évocatrice de l'image, les romanciers mettent en pratique une écriture picturale, qui s'inspire de tableaux, de gravures ou de sculptures qu'il ne s'agit plus de reconnaître, mais de sentir. La représentation, en tant qu'elle s'appuie sur une mise en scène picturale, produit une narrativité particulièrement adéquate au matériau historique que le roman veut sculpter.

En l'occurrence, Yourcenar et Carpentier écrivent les troubles de l'histoire (les guerres de religion dans *L'Œuvre au noir*, la révolution française importée aux Antilles dans *Le Siècle des lumières*) « à la manière » des triptyques de Bosch, des allégories de Breughel et des eaux fortes de Goya. Le tableau n'est dans ce cas là pas décrit ni même cité, il est une référence tacite qui modélise l'écriture romanesque pour lui donner une dimension picturale. Elle seule pourra être assez suggestive pour parler au

---

1. Après la publication du roman, Yourcenar dépose un dossier intitulé « Notes de composition de *L'Œuvre au noir* (1956/1969) à la Houghton Library.

lecteur de notre temps et le rapprocher d'une histoire lointaine dont il est pourtant l'héritier.

### Le carnaval macabre de Münster

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 « Cité 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. Si l'on songe au *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 et un mélange de 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 ».

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 rouges 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 Age, qui était mis en scène dans les fêtes populaires, il est le lieu

---

2. Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard « Folio », p.89.

ambivalent où s'exprime la jouissance et la souffrance, la vie et la mort, microcosme où s'exhibe les désordres du monde :

Ce corps ouvert, non prêt – mourant- naissant- à naître, n'est pas franchement délimité du monde ; il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. Il est cosmique, il représente l'ensemble du monde matériel et corporel dans tous ses éléments. 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. C'est dans le roman de Rabelais qu'elle a trouvé son accomplissement le plus complet et le plus génial [...] 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 Age ; 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 Age ne connaissait que cette conception du corps<sup>3</sup>.

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

Bernard Rottman 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>4</sup>.

Les atrocités perpétrées, qui vont par la suite être décrites en détails, 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 salutaire : 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 :

---

3. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard « tel », 1993, p. 36.

4. *L'Œuvre au noir*, op.cit. p. 86.

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 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 tâches apparaissaient sur la rondeur d'un jambon, on se gorgeait<sup>5</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 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 ressort autant de l'univers culinaire que du monde de la guerre. On pense par exemple à ce moment du *Quart-Livre*, où Pantagruel et ses compagnons débarquent sur l'île des Chiquanous, où les habitants 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

---

5. *Ibid.*, p. 89.

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>6</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 cédait 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>7</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 dans le troisième panneau où les flammes 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 seins tombant et le ventre bombé<sup>8</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>9</sup>.

On voit bien que 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

---

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 90.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 94

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.

Le chapitre s'achève sur une représentation infernale, où les habitants réduits en esclavage 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, 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>10</sup>.

En plus des couleurs (rouge, gris et noir) et de la topologie infernale (ils « redescendent » dans leur taudis), on retrouve le bestiaire que convoque systématiquement Bosch pour signifier les pêchés 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. [...] 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>11</sup>.

A la fin du siège de la ville, la tribu d'hérétiques s'est transfigurée en rats, qui 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>12</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

---

10. *Ibid.*, p. 93.

11. *Ibid.*, p. 94.

12. *Ibid.*, p. 97.

figuré par un énorme chariot de foin tiré par des créatures démoniaques à tête de rats, pâtes 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 sadiques cruautés 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>13</sup>.

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 ». En même temps, son parcours a des résonances christiques, puisque au nom de sa foi, il a fait un voyage qui « avait tourné au chemin de croix »<sup>14</sup>, laissant sa jeune femme en holocauste sur l'autel de l'idéal.

### **Le faux Pays de Cocagne tropical**

Dans *le Siècle des lumières*, Cayenne est par deux fois le théâtre infernal et macabre de l'histoire. Si le point de vue d'Esteban, au chapitre IV, convoque principalement les gravures grotesques de Goya, le parcours initiatique féminin se construit sur une représentation picturale inspirée du grotesque médiévale.

---

13. *Ibid.*, p. 103.

14. *Ibid.*, p. 98.

A 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 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, surnommée très bibliquement « le fléau de Jaffa », créent une atmosphère cauchemardesque qui exacerbe tous les vices.

La colonie est 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. Et Sofia ne peut que constater avec amertume : « Tout ça est assez grotesque »<sup>15</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>16</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

15. Aljo Carpentier, *Le Siècle des lumières*, Gallimard « Folio », p. 424.

16. *El siglo de las luces*, Madrid, Alianza editorial, p. 353.

vins aux gros bonnets de la colonie, qui, dans les chambres de l'auberge attendaient leurs maîtresses<sup>17</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. A nouveau c'est *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>18</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 point du jour, tout humides du goudron avec lequel on avait barbouillé leurs planches<sup>19</sup>.

Le cortège funéraire passe au milieu des convives comme un présage de damnation imminente. D'ailleurs, 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>20</sup>.

Deux religieuses grises, possédées du démon, se prostituèrent sur les quais, tandis que le vieil Acadien, d'autant plus plongé dans

17. *Le Siècle des lumières, op.cit.* p. 443.

18. *El siglo de las luces, op.cit.*, p. 354.

19. *Le Siècle des Lumières, op.cit.*, p. 444.

20. *El siglo de las luces, Ibid.*

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>21</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>22</sup> au nom d'une juste laïcité.

En dehors de l'épisode guyanais, d'autres moments de l'histoire d'Esteban peignent les Antilles aux couleurs d'un « Pays de Cocagne » tropical, avec l'ironie amère qui caractérise le grand tableau de Breughel l'ancien. C'est ainsi qu'Esteban considère Paramaribo, après son triste séjour à Cayenne :

Quando 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>23</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>24</sup>.

Le mât de Cocagne est un jeu très répandu dans les fêtes populaires : on suspend à son sommet des mets et des friandises que remporte le premier qui s'en empare. C'est lui qu'on retrouve au centre de *La nef des fous*, ce tableau de Bosch qui met en garde contre la gourmandise, l'abondance et l'insouciance. On pense alors à la courte nouvelle du recueil *Guerre du temps* intitulée le

21. *Le Siècle des Lumières Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 155.

23. *El siglo de las luces, op.cit.*, p. 253.

24. *Le Siècle des lumières, op.cit.*, p. 321.

*chemin de Saint Jacques*, où le fumet des nourritures et les rires gras de la foule à la foire de Burgos détournent le jeune pèlerin du chemin de Compostelle. Après les privations et la fatigue, il succombe aux réjouissances du corps – nourriture, boisson et sexualité – avant de s'embarquer pour le Nouveau Monde dans une caravelle explicitement comparée à « la nef des fous », tellement est disparate la population qui va chercher richesse et aventure au-delà des mers.

La récurrence de l'image révèle la cohérence de l'imaginaire carpentérien, nourri de représentations médiévales. L'histoire est une grotesque mascarade, qui conduit au pire parce qu'on veut pour soi le meilleur. Dès lors, le renversement, qui est au cœur de la vision populaire médiévale, est synonyme de désillusion et de noirceur dans le parcours des personnages romanesques. Juan ne trouvera au Nouveau Monde que la maladie, la mort et l'exil, de même qu'Esteban ne tardera pas à découvrir le mal absolu qui se cache à Paramaribo sous le vernis des apparences.

A l'hôpital, il rencontre neuf esclaves qui vont être proprement amputés de la jambe gauche par le chirurgien, en punition de leur tentative de fuite. Au cynisme du médecin qui rappelle qu'on coupe aussi le bras des esclaves qui ont levé la main sur leur maître, Esteban maudit à jamais la race des hommes : « Nous sommes les bêtes les plus infectes de la création »<sup>25</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. Ainsi, l'une des orgies des corsaires de la République, intitulée par Esteban « le boucan des boucans », nous met face à un grand tableau de débauche, qui rappelle très fortement *le Pays de Cocagne* du maître flamand.

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. Or, 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*

---

25. *Ibid.*, p. 325.

*de Cocagne* de Breughel : réalisé l'année de la répression du duc d'Albe aux Pays-Bas, le tableau a souvent été interprété comme une mise en garde contre les excès qui conduisent à la paresse physique et morale et anéantissent la résistance à la tyrannie.

Or, dans le *Siècle des lumières*, la guerre de courses est vécue comme le plus sûr moyen d'oublier les troubles historiques qui ensanglantent la terre ferme :

Aquella tarde, todos se sentían como devueltos a una existencia normal, a un ancho horario cotidiano ajeno a la tremebunda escansión de la guillotina – salidos de una temporalidad desaforada para inscribirse en lo inmutable y eterno<sup>26</sup>.

Cet après-midi, tous se sentaient comme restitués à une existence normale, à un ample horaire quotidien, bien éloigné de la terrifiante scansion de la guillotine – évadés d'un monde temporel désaxé pour s'inscrire dans une immuable éternité<sup>27</sup>.

Rendus à leur insouciance, les marins corsaires n'écoutent plus que leurs corps, qui les exhortent à la jouissance. Lors d'une escale sur une côte déserte aux allures paradisiaques, on se met 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 :

Sobre aquellas carnes empezó a caer una tenue lluvia de jugo de limón, naranja amarga, sal, pimienta, orégano y ajo, en tanto que una camada de hojas de guayabo verde, arrojada sobre los rescoldos, llevaba su humo blanco, agitado, oloroso a verde – aspersión de arriba, aspersión de abajo – a las pieles, que iban cobrando un color de Carey al tostarse, quebrándose a veces, con chasquido seco, en una larga resquebrajadura que liberaba el unto, promoviendo alborotosos chisporroteos en el fondo de la fosa, y cuya misma tierra olía ya a chamusquina de verraco. Y cuando faltó poco para que los cerdos hubiesen llegado a su punto, sus vientres abiertos fueron llenados de codornices, palomas torcaces, gallinetas y otras aves recién desplumadas. Entonces se retiraron las varas que mantenían las entrañas abiertas y los costillares se cerraron sobre la volatería, sirviéndole de hornos flexibles, apretados a sus resistencias, consustanciándose el sabor de la carne oscura y escueta con el de la carne clara y lardosa, en un buacán

26. *El siglo de las luces*, op.cit., p. 185.

27. *Le Siècle des lumières*, op.cit., p. 236.

que, al decir de Esteban, fue « Bucán de Bucanes », cantar de cantares<sup>28</sup>.

Sur ces chairs commença à tomber une pluie ténue de jus de citron, d'orange amère, de sel, de poivre, d'origan et d'ail, tandis qu'une couche de feuilles vertes de goyaviers, jetées sur les braises, faisait monter les volutes de sa fumée blanche, fleurant bon les champs, - aspersion d'en haut, aspersion d'en bas-, vers les peaux qui prenaient en grillant une couleur d'écaille, éclatant parfois en une longue crevasse qui libérait la sauce, provoquant d'allègres crépitements au fond de la fosse dont la terre même sentait à présent le cochon grillé. Et quand les porcs furent presque à point, on les farcit de cailles, de pigeons ramiers, de poules d'eaux et de divers oiseaux qu'on venait de déplumer. On retira alors les baguettes qui maintenaient le ventre ouvert, et les côtes se refermèrent sur le gibier, l'emprisonnant comme dans un four, la saveur de la chair foncée et maigre se mêlant intimement à celle de la chair claire et grasse, en un boucan qui, au dire d'Esteban, fut un « boucan des boucans », cantique des cantiques<sup>29</sup>.

La dilatation narrative transforme la description en véritable nature morte où les couleurs et les odeurs des chairs prêtes à être mangées éveillent les sens. Au-delà de la précision synesthésique des saveurs, on retrouve ici la tradition médiévale du banquet qui joue de la surenchère : le corps mange un corps lui-même farci. Le rituel du découpage, du remplissage et de la cuisson donne accès à une dimension sacrée et liturgique où le corps qui mange célèbre le corps mangé.

Le banquet est une pièce essentielle de toute réjouissance populaire. En effet, l'acte de manger et de boire est une manière de triompher du monde, de l'avaler plutôt que d'être avalé par lui. Le « boucan des boucans » peut, dans un premier temps, être lu dans cette perspective puisqu'il célèbre le sentiment de libération des corsaires de la République, qui sur cette plage utopique, ont l'impression d'échapper à l'histoire de leur siècle :

Le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque. Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans le manger que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment. La rencontre de l'homme

28. *El siglo de las luces, op.cit.*, p. 198.

29. *Le Siècle des lumières, op.cit.*, p. 252.

avec le monde qui s'opère dans la bouche grande ouverte qui broie, déchire et mâche, est un des sujets les plus anciens et les plus marquants de la pensée humaine. L'homme déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi<sup>30</sup>.

Le repas est largement arrosé par des hommes qui n'ont rien à envier à Grandgousier, Gargantua et autres buveurs gigantesques de Rabelais :

Corrió el vino en las jícaras, al compás de la engullidera, en tal profusión – con barriles rotos a hachazos en la borrachera ; barriles largados sobre las cuestras de grava [ ... ] ; barriles rotos por los que los hacían rodar de bando a bando [...] ; barriles estrellados, agujereados a balazos, zapateados [...] - 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>31</sup>

Le vin coula à flots dans les tasses aussi rapidement que dans les gosiers, avec un telle profusion (barils brisés à coups de hache au cours de l'ivresse : barils lancés sur les pentes caillouteuses, dont les douves éclataient en heurtant quelque pierre tranchante ; barils rompus par ceux qui jouaient à les faire roulés[ ... ] ; barils mis en pièces, troués à coups de fusil, piétinés [...] 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>32</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 ».

En effet, le tableau va s'obscurcir à l'arrivée d'un négrier espagnol aux mains d'esclaves mutins. En apprenant qu'il y a des femmes entassées dans les cales de l'*Andorinha*, les hommes échauffés par le vin et mis en appétit par la viande, deviennent incontrôlables, au point que la paisible plage déserte devient le décor de viols collectifs. Le joyeux banquet où régnait la convivialité masculine tourne à la rixe, entre blancs et noirs d'abord, puis entre marins français ensuite, pour un corps féminin qu'on s'arrache des mains, comme un bon morceau ou une part de butin.

30. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, op.cit., p. 280.

31. *El siglo de las luces*, op.cit., p. 198.

32. *Le Siècle des lumières*, op.cit., p. 252.

Réduits à la primitivité animale de leurs instincts corporels, le primat de la jouissance transforme les hommes en bêtes sauvages :

En toda la isla, sonaba un asordinado concierto de risas, exclamaciones, cuchicheos, sobre el cual se alzaba a veces un vago bramido, semejante a la queja de una bestia enferma, oculta en alguna guarida cercana. A ratos cundía el ruido de una riña - acaso por la posesión de una misma mujer. Esteban volvía a encontrar el olor, las texturas, los ritmos y jadeos de Quien, en una casa del barrio del Arsenal de La Habana, le hubiera revelado los paroxismos de su propia carne. Una sola cosa valía esta noche ; el Sexo. El Sexo, entregado a rituales propios, multiplicado por sí mismo en una liturgia colectiva, desaforada, ignorante de toda autoridad o ley...<sup>33</sup>

On entendait dans toute l'île un concert en sourdine de rires, d'exclamations, de chuchotis, dominé parfois par un vague rugissement, semblable à la plainte d'une bête malade, cachée dans une proche tanière. Par moments se répandait le bruit d'une rixe – pour la possession peut-être d'une même femme. Esteban retrouvait l'odeur, les textures, les rythmes et les halètements de celle qui, autrefois, dans une maison du quartier de l'Arsenal à La Havane, lui avait révélé les paroxysmes de sa propre chair. Une seule chose comptait cette fois : le sexe. Le sexe, livré à ses rituels propres, multiplié par lui-même en une sorte de liturgie collective, démesurée, ignorant toute autorité ou toute loi<sup>34</sup>.

Le rituel sexuel reprend les modalités qui prévalaient au rituel culinaire, dans une association typiquement médiévale du bas corporel. De même qu'on ripaillait collectivement, dans la surenchère, de corps d'animaux farcis, de même l'acte sexuel se démultiplie dans une liturgie collective où les interdits tombent. Mais il ne s'agit plus cette fois de corps d'animaux morts mais de corps de femmes esclaves, reconduites dans leur servitude sexuelle. En accord avec la conception médiévale populaire, le corps qui mange devient ce qu'il mange : en ingérant du porc sauvage, les convives du banquet adoptent la sauvagerie des animaux, sans qu'aucun interdit et qu'aucune norme ne pèsent sur eux.

La perte des barrières morales et du respect de l'autre au nom de la satisfaction individuelle – cette absence totale de loi – est rendue sensible par les débordements bruyants et violents du corps. Mais

---

33. *El siglo de las luces, op.cit.*, p. 201.

34. *Le Siècle des lumières, op.cit.*, p. 255-256.

ce dernier traduit une déroute éthique spirituelle, comme chez Breughel, où l'exacerbation des sens endort la raison.

Le capitaine Barthélemy, après avoir remis la cocarde tricolore et la nationalité française aux noirs, vend « le chargement » aux hollandais qui pratiquent toujours l'esclavage ! Résigné, il répond à l'indignation d'Esteban par ce triste constat : « nous vivons dans un monde absurde ».

Dans le *Quart-Livre* de Rabelais, au chapitre 25 du livre II, on apprend comment Pantagruel et ses compagnons déconfirent les 660 chevaliers du roi Anarche. Après avoir fait griller leurs ennemis dans des traînées de poudre, le feu se transforme en joyeux âtre de cuisine dans lequel on fait griller quantité de gibier. Dans la mesure où le flambage des chevaliers rappelle la pratique carnavalesque du pantin qu'on met au feu, qui représente la mort, l'hiver, la vieille année, on voit que le passage de la guerre au « boucan » célèbre la victoire de l'intelligence humaine sur la force brutale des chevaliers en armures (c'est Panurge qui a inventé la poudre). Le passage de la scène de bataille à la scène de ripailles célèbre la disparition du vieux monde et l'avènement du nouveau :

Ainsi le sang se transforme en vin, la mêlée cruelle et la mort atroce en joyeux festin, le bûcher du sacrifice en âtre de cuisine. Les batailles sanglantes, les déchiquetages, sacrifices dans les flammes, morts, coups, rossées, imprécations, injures sont plongés dans le « temps joyeux » qui donne la mort et la vie, qui interdit à l'ancien de se perpétuer et ne cesse d'engendrer le nouveau et le jeune<sup>35</sup>.

Or, c'est exactement le contraire qui a lieu dans le troisième chapitre du *Siècle des lumières*. Le joyeux festin dégénère en pugilat, justement parce que l'idéologie révolutionnaire est devenue réactionnaire. Ce Nouveau Monde où devaient régner liberté, égalité et fraternité n'est plus qu'un système colonialiste où les nations européennes se font la guerre pour jouir des richesses de la terre antillaise. La vente des esclaves, faits citoyens français pour la forme après leur avoir laissé les restes de viande et avoir violé leurs femmes, est l'expression paroxystique des impasses d'un monde revenu à ses pratiques brutales et féodales, anachroniques et contradictoires.

---

35. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, op.cit., p. 211.

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. Mais c'est lors d'une fête populaire spontanée, organisée par le peuple noir, que l'on mesure pleinement en quoi la référence à l'iconographie médiévale permet à Carpentier de peindre les couleurs de l'histoire.

Dans *El entierro de la Sardina*, Goya représente une scène du carnaval de Madrid : on reconnaît au centre de la foule, la procession burlesque composée de l'oncle Chispas, la fille Chusca et Juanillo, le bourreau des cœurs. La sardine accrochée au mannequin, que la foule doit traditionnellement enterrer au bord du Manzanares, est remplacée par une bannière à l'effigie d'un masque. Le tableau est généralement interprété comme une allégorie burlesque du départ de l'armée napoléonienne en mars 1813.

Or, le carnaval par lequel le peuple noir célèbre l'Épiphanie surgit au moment de la mort de Collot d'Herbois, après que Jeannet ait ordonné : « Qu'on l'enterre ! Il ne mérite pas plus d'honneurs qu'un chien ». L'enterrement, non plus de la sardine, mais du bouc-émissaire qui cristallise les humiliations et les frustrations des déportés, coïncide avec les festivités des noirs en liesse :

Pero el día de su sepelio, un alegre estrépito de tambores llenaba la ciudad. Los negros bien enterados que algo había cambiado en Francia, habían pensado, aunque tardíamente, en celebrar su Carnaval de Epifanía, olvidado durante los años de ateísmo oficial. Desde temprano se habían disfrazado de Reyes y Reinas del África, de diablos, hechiceros, generales y bufones, echándose a las calles con calabazos, sonajas y cuanto pudiera golpearse y sacudirse en honor de Melchor, Gaspar y Baltasar. Los sepultureros, cuyos pies se agitaban impacientemente al compás de las músicas lejanas, cavaron a toda prisa una fosa exigua, donde metieron a empellones el ataúd de tablas rajadas cuya tapa, además, estaba medio desclavada<sup>36</sup>.

Mais le jour des obsèques, un joyeux tumulte de tambours emplit la ville. Les nègres, sachant fort bien qu'il y avait en France quelque chose de changé, avaient pensé, quoique tardivement à célébrer leur carnaval d'Épiphanie, oublié pendant les années d'athéisme officiel. Dès la première heure, ils s'étaient déguisés en rois et en reines d'Afrique, en diables, en sorciers, en généraux et en bouffons, se précipitant dans les rues munis de calebasses, de sonnailles, de tout ce qui pouvait être

---

36. *El siglo de las luces*, op.cit., p. 232.

percuté, secoué, en l'honneur de Melchior, de Gaspard et de Balthazar. Les fossoyeurs dont les pieds s'agitaient avec impatience au rythme des musiques lointaines, creusèrent en tout hâte une fosse exiguë, où ils poussèrent violemment le cercueil aux planches fissurées, dont le couvercle était en outre à moitié décloué<sup>37</sup>.

Le carnaval des noirs de Cayenne, comme celui du peuple de Madrid, marque le déclin du pouvoir des français : après des années d'athéisme contraint et forcé, une fête religieuse de tradition syncrétique noir-américaine surgit de manière spontanée. C'est justement cet élan, qui se passe d'ordre et d'autorisation, que l'on retrouve dans toutes les expressions populaires carnavalesques. Ainsi, quand Goethe décrit dans *Le voyage en Italie* le carnaval de Rome en 1788, il note bien que les festivités sont décidées à l'initiative du peuple : « Le carnaval de Rome n'est pas proprement une fête que l'on donne au peuple, mais que le peuple se donne à lui-même »<sup>38</sup>.

La fête célèbre le couronnement symbolique des humiliés, qui redeviennent rois et reines en leur royaume. Le renversement de l'autorité se traduit par la danse des fossoyeurs, qui se débarrassent bien vite de leur tâche.

Non seulement, l'enterrement n'est que partiellement réalisé (la fosse est peu profonde, le cercueil est décloué) mais la dépouille de Collot va être livrée en pâture aux porcs affamés :

A mediodía, mientras se bailaba en todas partes, aparecieron varios cochinos, de los plumizos, pelados, orejudos ; de los de trompa afilada y hambre perenne, que metieron el hocico en la sepultura, encontrando buena carne tras de una madera ya vencida por el peso de la tierra. Empezó la inmundia ralea, sobre un cuerpo removido, empujado, hurgado por la avidez de las bestias. Alguna se llevó una mano que le sonaba a bellotas entre los dientes. Otras se ensañaron en la cara, en el cuello, en los lomos. Y los buitres que ya esperaban, posados en las tapias del cementerio, acabaron con los demás. Así terminó la historia de Jean-Marie Collot d'Herbois bajo el sol de la Guadalupe<sup>39</sup>.

A midi, pendant qu'on dansait partout, apparurent plusieurs porcs, de ceux qui sont couleurs de plomb, pelés, oreillardes, au groin pointu, et toujours affamés, qui introduisirent leur museau dans la sépulture, y trouvant une chair appétissante derrière les planches

37. *Le Siècle des lumières*, op.cit., p. 294.

38. Goethe *Voyages en Suisse et en Italie*, Paris, Hachette, 1862, p. 458.

39. *El siglo de las luces*, op.cit., p. 233.

déjà défoncées sous le poids de la terre. Ces bêtes se mirent au travail, sur un cadavre ballotté, poussé, fouillé avec avidité. L'une d'entre elles emporta une main qui faisait entre ses dents un bruit de glands. D'autres s'acharnèrent sur le visage, le cou, le dos. Et les charognards qui attendaient déjà, posés sur les murs du cimetière achevèrent le reste. Ainsi prit fin l'histoire de Jean-Marie Collet d'Herbois, sous le soleil de Guyane.<sup>40</sup>

La profanation de la sépulture d'un ancien haut dignitaire du gouvernement révolutionnaire revient à maudire à jamais l'envahisseur français, qui n'a pas sa place en terre antillaise : à l'enterrement carnavalesque succède un déterrement tout aussi symbolique.

D'autant que l'association métaphorique du porc au noir opprimé est filée dans tout le roman : précédemment, dans « le boucan des boucan », où au festin de porcs sauvages succède le viol des femmes noires, puis la vente de tous les esclaves mutins aux hollandais ; plus loin au chapitre sixième, dans la scène de retrouvailles grotesques entre Sofia et Victor, où ce dernier s'indigne que les porcs noirs soient en liberté, juste avant qu'il ne promulgue la loi qui rétablit l'esclavage.

Cette fois-ci, ce sont les animaux – porcs puis charognards – qui dépècent et dévorent la dépouille crue du révolutionnaire honni, comme les esclaves affamés de l'*Andorinha* s'étaient jetés sur les reliefs refroidis de viande boucanée.

L'histoire de la Révolution aux Antilles et de ses Désastres est bien décrite grâce aux thématiques et aux représentations de l'iconographie médiévale, à travers une vision populaire et carnavalesque du monde. On avait déjà assisté à la fin du second chapitre au dépeçage par les chiens du cadavre de l'Anglais Dundas. Ici, il ne s'agit plus de colons européens en lutte pour le contrôle de l'archipel, mais de la reprise symbolique de leur territoire par les autochtones.

## BIBLIOGRAPHIE

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard « tel », 1993.

---

40. *Le Siècle des lumières*, op.cit., p. 295.

CARPENTIER Alejo, *Le Siècle des Lumières*, traduction de R.L.F.Durand, « folio » Gallimard, 1998.

*El siglo de las luces*, Madrid, « El libro de bolsillo », Biblioteca Carpentier, Alianza editorial, 2003.

*Guerre du temps et autres nouvelles*, « folio » Gallimard 1999.

YOURCENAR Marguerite, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard « Folio », 1968.