

CLAUDIE MASSICOTTE
Université de Western Ontario
London, Canada

ESPACE ET TEMPS DE L'IDENTITÉ
LATINO-AMERICAINE: LA FIGURE DE LA
CATHÉDRALE DANS *LE SIÈCLE DES LUMIÈRES*
D'ALEJO CARPENTIER

Aujourd'hui considérée parmi les figures emblématiques de la civilisation européenne, la cathédrale gothique a, depuis sa création au Moyen-âge (où elle détenait, selon Anikó Ádám, un rôle purement social et fonctionnel)¹, été longtemps oubliée, voire méprisée, par la rationalité moderne (qui tendait à «considérer [ses] formes comme étranges, disproportionnées, comme émanations d'une époque barbare»)², avant de trouver revalorisation dans l'imaginaire des poètes romantiques tels que Chateaubriand et Hugo. Jouant dans cet imaginaire le rôle de *chronotope* où avait lieu «la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret»³, la cathédrale gothique devint alors symbole récurrent de nouvelles réflexions sur l'espace et le temps, tels que perçus par l'écrivain européen du 19^e siècle. D'une part, cette figure architecturale servait à la description d'espaces in-humains ou extra-humains où les champs lexicaux du monstrueux et du fantastique s'entremêlaient à ceux de la transcendance et du sacré. Ainsi, alors qu'Hugo en faisait la

¹ Ádám, Anikó. «Littérature et architecture: Le Symbole cathédrale dans la littérature française du XIX^e siècle» in *Comparative Literature Now*, 1994, p. 652.

² Durand-Le Guérin, Isabelle. «Cathédrales romantiques: enjeux esthétiques et idéologiques», in *La Cathédrale*, 2001, pp. 59-60.

³ Bakhtine, Mikhaïl. «Formes du temps et du chronotope dans le roman» in *Esthétique et théorie du roman*, 1978, p. 237.

demeure d'un être hideux et un lieu de sorcellerie, Brentano et Chateaubriand utilisaient la comparaison avec la figure de la cathédrale afin d'intégrer l'espace naturel dans l'espace divin. D'autre part, le symbole cathédrale étant, pour reprendre le mot ultérieur de Proust, un «espace à quatre dimensions» permettant de mesurer l'écart entre passé et présent, s'y inscrivaient également - voire invariablement - un regard mélancolique sur le passage du temps et la nostalgie d'un passé idéalisé. Ainsi, écrit I. Durand-Le Guérin: «la cathédrale est surtout perçue comme lieu de mémoire, un vestige du passé d'autant plus valorisé que ce passé est lointain. Contempler une cathédrale, c'est retrouver l'atmosphère d'un temps révolu»⁴.

En dialogue avec cette compréhension romantique du symbole-cathédrale comme figure synchrétique permettant la fusion entre différentes spatialités et temporalités imaginaires, éloignées et étrangères, le présent article cherchera à saisir les enjeux nationaux et identitaires relatifs à la représentation de cette figure architecturale dans l'œuvre *Le Siècle des Lumières* d'Alejo Carpentier. Ainsi, à travers l'analyse de son dédoublement esthétique et symbolique dans le roman de l'écrivain cubain, il s'agira d'interpréter la cathédrale comme figure permettant à Carpentier de positionner l'identité latino-américaine par rapport à l'Europe. Ce positionnement s'établira sur la spécificité de l'histoire et de la géographie du Nouveau Continent, lesquelles seront ici conçues à partir des notions de figuration et de réel merveilleux.

Le Siècle des Lumières et la(les) figure(s) de la cathédrale

Roman historique publié en 1962 sous le titre *El Siglo de las Luces*, *Le Siècle des Lumières* d'Alejo Carpentier narre le récit de trois adolescents cubains (Esteban, Sofía et Carlos) qui, suite au décès de leur père et à la rencontre fortuite de Victor Hugues, vivront différemment (à travers leurs actions, leurs voyages, leurs rencontres, leurs amours et leurs lectures) les événements entourant la Révolution française et ses conséquences sur le continent sud-américain.

Le récit présente la figure de la cathédrale en une sorte de dédoublement esthétique, entre l'espace de la représentation picturale et l'espace naturel. L'auteur fait d'abord intervenir la toile *Explosion dans une église* (qu'il réintitule *Explosion dans une cathédrale*) de Monsù Desi-

⁴ Durand-Le Guérin, Isabelle. *op cit.*, p. 64.

derio (auquel il réfère comme «un maître napolitain anonyme»). La figure de la cathédrale intervient ensuite métaphoriquement dans la description prodigieuse de la Mer des Caraïbes, laquelle se définit en une symbiose amalgamant géographie américaine et imaginaire gothique européen.

La cathédrale desiderienne; figure d'une civilisation déclinante

Monsù Desiderio était le pseudonyme employé par deux artistes français (François de Nomé et Didier Barra) qui, au courant du 17^e siècle, ont créé un univers pictural énigmatique, fait de paysages dévastés, de ruines architecturales et d'espaces catastrophiques. Leur peinture *Explosion dans une église* dessine le moment exacte de l'effondrement architectural: tandis que son côté gauche présente les restes intacts de l'église, son côté droit montre des colonnes et des pierres suspendues dans le vide, s'appêtant à tomber. À propos de cette toile, Michel Onfray écrivait récemment:

Une église qui s'effondre, soufflée par une explosion: voilà qui peut sembler une vision extraordinaire, pour ne pas dire invraisemblable, quand on sait la solidité de ces édifices voulus par la chrétienté, symboles de sa puissance, architectures à la fois métaphoriques et bien réelles censées résister aux guerres et aux tremblements de terre [...]. Les beaux agencements montrés jadis comme des réussites d'équilibre et d'harmonie entre les formes, l'élégance des colonnes corinthiennes soutenant de superbes voûtes et permettant une répartition de toutes les forces [...], tout cela est d'un seul coup anéanti. Et l'on saisit ici l'instant catastrophique⁵.

Dans *Le Siècle des Lumières*, Carpentier fait intervenir la toile de Desiderio à six moments clés⁶. La première de ces interventions apparaît dès les premières pages du roman, la cathédrale picturale y faisant l'objet d'une étrange fascination chez les personnages de Sofía et Esteban:

⁵ Onfray, Michel. «Une peinture de l'Apocalypse» in *Revue TDC*, no. 887, 15 janvier 2005, p. 57.

⁶ Pour une description plus élaborée de ces six interventions de la toile de Desiderio dans le roman de Carpentier, voir Léoni, Anne. «L'explosion dans une cathédrale» dans *Le Siècle des Lumières d'Alejo Carpentier* in *Art et Littérature*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, 24-26 septembre 1986.

Mais son tableau préféré était une grande toile, venue de Naples, d'auteur inconnu, qui, contrariant toutes les lois de la plastique, représentait l'apocalyptique immobilisation d'une catastrophe [...]. L'on voyait là: une colonnade dont les tronçons volaient dans les airs, tardant un peu à perdre son alignement, flottant un instant pour mieux retomber, avant de jeter ses tonnes de pierres sur des gens épouvantés. «Je ne sais comment on peut regarder ça», disait sa cousine, étrangement fascinée, en réalité, par ce tremblement de terre statique, tumulte silencieux, illustration de la fin des temps placée à portée des mains, en un terrible suspense. «C'est pour m'habituer», répondait Esteban sans savoir pourquoi⁷.

Or, cette première description du tableau napolitain - décrivant l'effondrement de la cathédrale à travers la métaphore d'une fin des temps suspendue quoiqu'inévitable - permet de situer, dès l'abord du roman, les enjeux symboliques de sa représentation. En effet, d'abord symbole de «cette commotion produite par la Révolution française»⁸, comme le dira Carpentier, la figure de la cathédrale en ruine peut également s'interpréter, plus généralement, comme symbole prophétique du déclin violent et inévitable de l'Europe et de son exportation mortifère dans la civilisation américaine.

Dans *Le déclin de l'Europe* (1941), décrivant «le Vieux Continent [qui] portait son propre cadavre sur le dos»⁹, Carpentier reprenait le mot «cruellement prophétique» de Spengler, selon qui l'Européen du 20^e siècle jouait le rôle du «centurion retrouvé mort à Pompéi, et qui, ayant été l'un des premiers à observer l'éruption du Vésuve, n'avait pas abandonné son poste pour la bonne et simple raison qu'on ne lui en avait pas donné l'ordre»¹⁰. Ce procès apocalyptique fait à l'histoire et à la civilisation européennes, conçues comme déclinantes devant les progrès et réussites de l'Amérique, se transposera métaphoriquement, près de vingt ans plus tard, dans *Le Siècle des Lumières*, à travers l'échec et la dégradation violente de l'idéologie des Lumières et de la Révolution française, telles que perçues et décrites par Esteban. Ainsi, narrant le retour du

⁷ Carpentier, Alejo. *Le Siècle des Lumières*, 1962, pp. 31-32.

⁸ Fell, Claude. «Rencontre avec Alejo Carpentier», in *Les langues modernes*, 1965, p. 362.

⁹ Carpentier, Alejo. *Essais littéraires*, 2003, p. 130.

¹⁰ Ibid. p. 131.

héros dans sa ville natale après de longues pérégrinations au cœur du carnaval révolutionnaire, le narrateur écrira, en des propos qui ne seront pas sans rappeler son observation de la toile de Desiderio:

C'est vers un monde meilleur qu'était parti Esteban, il n'y avait pas si longtemps, ébloui par la grande *colonne de feu* qui semblait s'élever à l'Orient. Il revenait à présent de son voyage, frustré [...]. À mesure que s'écoulait le temps de la traversée, il évoquait les aventures qu'il avait vécues tel un long cauchemar - cauchemar traversé *d'incendies*, de persécutions, de châtements - annoncé par [...] les nombreux augures *de la fin des temps*, qui avaient tant proliféré en ce siècle si long qu'il était aussi chargé d'actions que plusieurs siècles réunis [...]. Ce qui restait en arrière, évoqué dans des abîmes de ténèbres et de *tumulte*, au milieu des roulements de tambours et des râles d'agonie, des cris et des supplices, s'associait dans son esprit à l'idée de *tremblement de terre*, de convulsion collective, de fureur rituelle à « je viens de vivre parmi les barbares », dit Esteban à Sofía¹¹.

Ainsi, à travers cette superposition presque exacte de la terminologie employée pour la description de *l'Explosion dans une cathédrale* (vocabulaire de la destruction, de la fin des temps, du tumulte et du tremblement de terre) à la description du voyage vers les Lumières et la Révolution française, Carpentier introduit métaphoriquement dans le roman sa conception de l'histoire et de la civilisation européennes comme s'effondrant brutalement et irrémédiablement. On peut dès lors comprendre, comme l'écrit R. Silva-Caceres, comment « l'image picturale, les visions apocalyptiques projetées à partir d'une vision apparemment implacable et rigoureuse, donnent une vision morbide, agonisante, de la culture occidentale et coïncident avec le sentiment de Carpentier à ce sujet »¹². Du même coup, le symbole-cathédrale introduit un renversement de l'opposition binaire traditionnelle entre civilisation et barbarie, à travers le procès fait à la gloire européenne nationale et à ses idéologies emblématiques, toutes deux fondées sur une histoire guerrière, sanglante et cruelle.

D'ailleurs, la terminologie de la fin du monde, du déclin, de la destruction et des guerres se voit exportée du continent européen et en

¹¹ Carpentier, Alejo. *op cit.*, 1962, p. 332-333. Je souligne.

¹² Cité dans: Vacher, Pascal. « La cathédrale amazonienne d'Alejo Carpentier », in *La Cathédrale*, 2001, p. 301.

vient également à s'inscrire dans la description des villes latino-américaines visitées par Esteban, telles que les colonies de Pointe-à-Pitre (où, de manière «apocalyptique»¹³, «la terreur s'empara de la population, sous les projectiles tombés du ciel [...]»¹⁴) et de Cayenne («sordide et déprimante, [...] dont l'histoire tout entière n'était qu'une série de rapines, d'épidémies, de meurtres, d'exils, d'agonies collectives»¹⁵). Or, cette description funeste des terres coloniales françaises peut s'interpréter comme conséquence de l'exportation mortifère des éléments de la civilisation européenne en Amérique. Ainsi, de même que la cathédrale de Desiderio put partir d'Europe pour trouver logis dans la demeure des cousins havanais, les valeurs bourgeoises, les guerres révolutionnaires et la guillotine s'inscriront progressivement et infailliblement dans le Nouveau Continent.

Dès lors, il devient également possible de lire la représentation carpentienne de la cathédrale picturale, suivant Pascal Vacher, comme «un manifeste contre une culture européenne»¹⁶ aliénante et envahissante, laquelle détermine les modes, les valeurs, l'histoire et l'avenir de l'Amérique latine. C'est pourquoi, faisant figure de destin imposé («C'est pour m'habituer»¹⁷ dira d'abord Esteban justifiant sa fascination pour le tableau. Puis, beaucoup plus tard: «Même les pierres que j'irai casser maintenant étaient déjà présentes dans ce tableau»¹⁸), la toile de Desiderio devra faire l'objet d'une tentative de destruction ou de négation par le personnage américain (Esteban, déclarera le narrateur, «saisissant un tabouret, [...] le lança contre la toile, y ouvrant une brèche et la faisant tomber avec fracas»¹⁹).

Ainsi, se situant aux antipodes de l'idéal de préservation des romantiques (pour qui, comme vestige du passé et preuve du génie national, la cathédrale européenne devait être défendue contre les restaurations aberrantes et le vandalisme²⁰), cette tentative de destruction

¹³ Carpentier, Alejo. *op. cit.*, 1962, p. 188.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵ *Ibid.*, p. 319.

¹⁶ Vacher, Pascal. *op. cit.*, 2001, p. 301.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ *Ibid.*, p. 396.

¹⁹ *Ibid.* p. 396.

²⁰ Comme le rappelle I. Durand-Le Guérin, de tels propos se trouvaient déjà dans la préface de *Notre Dame de Paris*, où Victor Hugo écrivait: «L'auteur [...] a déjà plaidé

libératrice de la cathédrale picturale, tout en symbolisant la volonté d'une distanciation ou d'une libération de l'aliénation historique et identitaire exportée par le Vieux Continent, exprimera également la volonté de reconstruire sur de nouvelles bases l'identité latino-américaine. Or, cette reconstruction sera métaphorisée à travers une seconde représentation de la cathédrale, laquelle se trouvera, cette fois, superposée à la description paradisiaque de la nature andine.

La cathédrale tellurique et la nature américaine sanctifiée

Voyageant avec émerveillement dans les mers des Caraïbes, Esteban percevra divers éléments de la réalité naturelle, à travers laquelle il inscrira un nouvel imaginaire de la cathédrale gothique - non plus ruinée, déchirée ou s'effondrant, mais devenant métaphore de la splendeur naturelle - qui permettra de redéfinir l'espace andin à travers son inscription dans l'espace sacré :

Il entreprenait de longues explorations des falaises, grim pant, sautant, barbotant, s'émerveillant de tout ce qu'il découvrait au pied des rocs. C'était les vivants rameaux de madrépores, la sveltesse de cathédrale de certains buccins qui en raison de leurs pignons et de leurs aiguilles ne pouvaient évoquer que des créations gothiques [...]. De surprise en surprise, Esteban découvrait le grand nombre de plages où la mer, trois siècles après la découverte, commençait à déposer ses premiers verres polis [...]; verres fins, destinés à de naissantes cathédrales, dont l'eau avait effacé les hagiographies [...] Bonheur total, hors d'époque, de tout lieu. *Te Deum*²¹.

Cette louange à la gloire de Dieu, où la description du paysage andin s'entremêle au vocabulaire architectural et religieux, n'est pas sans rappeler l'imaginaire de certains romantiques, pour qui la revalorisation de la cathédrale gothique s'établissait, à l'inverse du classicisme, sur la proximité de ses formes à celles de l'architecture naturelle. En ce sens, alors qu'Hugo écrivait que «l'œuvre de Dieu faite pour les hommes et l'œuvre des hommes faite pour Dieu, la montagne et la cathédrale,

dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien des démolitions, bien des impiétés» (in Durand-Le Guérin. *op cit.*, 2001, p. 65).

²¹ Carpentier, Alejo. *op. cit.*, 1962, pp. 236-242.

luttaient en grandeur»²², Nodier associait «le faite des grands arbres»²³ aux clochers pointus des églises gothiques. Or, cette comparaison entre la cathédrale et la nature, plus qu'une simple vision de l'édifice religieux comme part de la nature, ou plus qu'une simple valorisation de l'architecture moyenâgeuse, produisit également, chez différents écrivains du 19e siècle comme chez Carpentier, une sacralisation de l'espace naturel. La métaphorisation de la nature comme cathédrale permit ainsi, notamment chez Chateaubriand, d'inscrire sur la terre la réalité céleste, d'intégrer l'espace humain dans l'espace divin:

Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité [...] Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voutes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient sur les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés [...] tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique; tout en fait sentir [...] les mystères de la Divinité²⁴.

Dès lors, l'application carpentienne du topoï romantique à la description des créatures et des îles de la Mer des Caraïbes justifiera l'inscription d'une forme de panthéisme où la nature américaine se trouvera sacralisée, ou divinisée, à l'aide du sentiment grandiose de sa monumentalité.

Autant qu'une certaine redéfinition de l'opposition traditionnelle transcendence/immanence (le royaume de Dieu étant *de ce monde*, en terre américaine), cette reprise du discours romantique sur la cathédrale permettra également une métaphorisation de la conception carpentienne du dilemme universel/local. En effet, dans *Du local à l'universel*, exemplifiant le mot de Miguel de Unamuno selon qui nous devons atteindre l'universel dans les entrailles du local, Carpentier écrira que «dans l'atrium de notre église paroissiale, nous pourrions tout à fait découvrir les éléments d'une tragédie hors du temps»²⁵. Or, dans *Le Siècle des*

²² Hugo, Victor. «Le Rhin», in *Voyages*, 1987, p. 315.

²³ Nodier, Charles. «Trilby ou le lutin d'Argail», in *Contes*, 1961, p. 115.

²⁴ Chateaubriand, René. *Génie du Christianisme*, 1966, pp. 400-401. Cette œuvre de Chateaubriand se trouvera d'ailleurs mise en scène dans *Le Siècle des Lumières*, lorsque, vers la toute fin du récit, Carpentier écrira qu'Esteban «s'était enthousiasmé pour le *Génie du Christianisme*, ouvrage qu'il qualifiait "d'absolument extraordinaire"» (Carpentier, Alejo. *op cit.*, 1962, p. 457).

²⁵ Carpentier, Alejo. *op cit.*, 2003, p. 235.

Lumières, étant sanctuaire pour la contemplation de l'infini, la Mer des Caraïbes («hors d'époque, de tout lieu»²⁶) jouera une fonction esthétique et symbolique similaire à celle de l'«église paroissiale», dans la mesure où elle permettra la superposition d'espaces imaginaires aussi divers qu'éloignés et se fera carrefour intemporel d'époques infinies.

La mer des Caraïbes et le mythe du paradis terrestre originel

Par la sacralisation de l'espace local introduite sous la description architecturale de la Mer des Caraïbes, Carpentier cherchera à réintégrer l'Amérique latine dans sa construction mythologique traditionnelle comme Paradis terrestre originel. Présente dès la Découverte, cette construction mythologique de l'espace américain sera exprimée, notamment, chez Amerigo Vespucci («Cette terre est très douce [...] Et parfois, j'étais si émerveillé [...] qu'à part moi je pensais que je me trouvais près du Paradis terrestre»²⁷) et Christophe Colomb («Je suis convaincu que le Paradis terrestre se trouve là [...] Je crois aussi que l'eau que j'ai décrite peut fort bien en provenir»²⁸). Carpentier ajoutera en effet à ces descriptions: «Esteban voyait dans les forêts de corail une image tangible, une figuration proche et pourtant inaccessible du paradis perdu»²⁹. Aussi, à un certain moment du récit, les propos de Carpentier décrivant la vision d'Esteban lors de sa traversée de la Mer des Caraïbes reprendront presque exactement ceux de l'imaginaire paradisiaque de Colomb dans le journal du troisième voyage. Ainsi, alors que ce dernier écrivait que le Seigneur avait planté en Amérique «l'arbre de vie» au cœur d'une montagne «que j'imaginai comme un tétin sur une poire»³⁰, pour le personnage du *Siècle des Lumières*, «le monde avait la forme d'un sein de femme au bout duquel poussait l'arbre de vie»³¹.

Partie de l'Éden, la Mer des Caraïbes rejoindra ainsi le mythe du retour aux origines: «Mer Première de la création, antérieure au murex

²⁶ Carpentier, Alejo. *op. cit.*, 1962, p. 242.

²⁷ Cité dans: Lavallé, Bernard. *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, 1993. p. 18.

²⁸ Ibid. p. 19.

²⁹ Carpentier, Alejo. *op. cit.*, 1962, p. 237.

³⁰ Cité dans: Verdevoye, Paul. «*Le Siècle des Lumières et la réalité merveilleuse*», in *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, 1983, p. 160.

³¹ Carpentier, Alejo. *op. cit.*, 1962, p. 330.

et à l'argonaute»³², elle se fera origine des temps, de toute vie sur terre. Pour le dire selon les termes de J. Barrosa: «En [*El Siglo de las Luces*], el mar es elemento físico que aparece frecuentemente [...]. Está elaborado directamente en la novela como símbolo materno de la creación; seno de donde mana la vida en su fluir continuo»³³.

Or, cette conception de l'espace géographique américain comme espace originel, paradisiaque, mythique, n'est véritablement compréhensible qu'à travers la notion carpentienne de réel merveilleux - explicitée notamment dans le prologue du *Royaume de ce monde* - selon laquelle la réalité latino-américaine est en soi merveilleuse, voire magique. Ainsi, selon P. Verdevoye, le réel merveilleux définit «une sorte de "miracle" par lequel s'opère "une révélation privilégiée de la réalité, une illumination inhabituelle ou singulièrement favorable des richesses inattendues de cette réalité, perçues avec une particulière intensité en vertu d'une exaltation de l'esprit"»³⁴ et il se lie, chez Carpentier, à «ce que l'on appelle habituellement le tellurisme, cet attachement à la terre nourricière»³⁵. On comprendra dès lors, sous ce concept définitionnel de la réalité latino-américaine, le rapport béat d'Esteban à cette Meráprodigieuse («bonheur total [...] *Te Deum*»³⁶), ainsi que sa construction comme Paradis terrestre habité par des créatures fantastiques (notamment «ces femmes amphibies des mythes anciens»³⁷ ou encore «ce poisson monstrueux»³⁸). Dans cette perspective, la reprise du symbole-cathédrale (qui, comme je l'ai mentionné plus tôt, se jumelait, chez les romantiques, à la création d'espaces parfois fantastiques, parfois divins) appuiera la démarche carpentienne d'une réinscription de la nature américaine dans l'imaginaire traditionnel de l'Éden.

Bref, la confrontation de la cathédrale européenne en ruine à la glorieuse cathédrale andine permettra à Carpentier de défendre, à travers une certaine déconstruction des oppositions civilisation/barbarie, transcendance/immanence et universel/local, l'idée selon laquelle la

³² Ibid. p. 397.

³³ Barroso, Juan. «*Realismo mágico*» y «*lo real maravilloso*» en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, 1977, p. 144-145.

³⁴ Verdevoye, Paul. *op. cit.*, 1983, p. 151.

³⁵ Ibid. p. 152.

³⁶ Carpentier, Alejo. *op. cit.*, 1962, p. 242.

³⁷ Ibid. p. 239.

³⁸ Ibid. p. 241.

véritable beauté ne se trouve pas dans la culture souvent artificielle et souillée, mais dans la nature glorifiée. Aussi et surtout, cette confrontation permettra une redéfinition de l'Amérique latine, où cette dernière, en marche vers un dépassement de l'Europe, s'inscrira comme espace merveilleux, aux origines de la création. On peut ainsi comprendre en quoi la reprise transfigurée de la figure de la cathédrale deviendra essentielle pour l'entreprise carpentienne cherchant à fonder l'indépendance identitaire et historique du continent sud-américain.

Cathédrale(s) et temporalité(s) figurative(s)

Depuis sa création au Moyen-âge, la figure de la cathédrale était conçue, pour reprendre les propos d'Émile Mâle:

Comme un enseignement. Tout ce qui était utile à l'homme de connaître, l'histoire du monde depuis sa création, les dogmes de la religion, les exemples des saints, la hiérarchie des vertus, la variété des sciences, des arts et des métiers, lui était enseigné par les vitraux de l'église ou par les statues du porche³⁹.

Par cette fonction de transmission des vérités sacrées, à travers laquelle il se trouvait également lié à la compréhension de l'histoire religieuse depuis la création du monde à l'Apocalypse, le monument religieux se faisait également sanctuaire voué à la conservation des traces matérielles du passé, ou des événements annoncés à venir.

Or, Carpentier semblera reproduire cette compréhension traditionnelle de la cathédrale comme espace d'inscription du passé et de l'avenir - en mettant même, peut-être, davantage l'emphase sur cet avenir écrit, prophétique - d'après le récit téléologique chrétien. Ainsi, décrivant la réflexion d'Esteban devant la cathédrale peinte par Desiderio, Carpentier écrira:

Il y avait là comme une préfiguration de tant d'événements connus qu'il se sentait étourdi par la quantité d'interprétations auxquelles se prêtait cette toile prophétique, anti-plastique [...] Si la cathédrale [...] était la représentation - arche et tabernacle - de son propre être, une

³⁹ Cité dans: Harvey, Sally. *Carpentier's Proustian Fiction, the Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, 1994, p. 63.

explosion s'y était produite, certainement, quoique retardée et lente [...] Si la cathédrale symbolisait l'époque, une formidable explosion, en effet, avait jeté bas ses murs principaux [...] Si la cathédrale représentait l'église chrétienne, Esteban remarquait qu'une rangée de fortes colonnes y demeurerait intacte, devant celle qui, réduite en morceaux, s'écroulait dans le tableau apocalyptique, tel un présage de résistance⁴⁰.

Quant à la cathédrale métaphorique introduite dans la description de la Mer des Caraïbes et de ses créatures (notamment ces buccins «qui en raison de leurs pignons et de leurs aiguilles ne pouvaient évoquer que des créations gothiques»), Carpentier écrira:

En contemplant un buccin - un seul -, Esteban pensait à la présence de la spirale, au long des millénaires [...]. Que peut-il y avoir autour de moi qui soit désormais défini, inscrit, présent, et que je ne puisse pas encore comprendre? Quel signe, quel message, quel avertissement, dans les boucles de la chicorée, l'alphabet des mousses, la géométrie de la pomme de rose? Regarder un buccin. Un seul. *Te Deum*⁴¹.

Ainsi, par cette description des différents motifs associés à la figure de la cathédrale (la toile et le buccin), l'auteur franco-cubain semblera interpréter la réalité naturelle ou artistique selon une conception chrétienne figurative du temps, de l'histoire et de la destinée humaine. De cette manière, chez Carpentier, la cathédrale deviendra - au même titre que, pour les Pères de l'Église, l'Ancien Testament ou les événements historiques qu'il était présumé représenter - une incarnation matérielle de l'histoire téléologique chrétienne, une figure des événements ou des vérités à venir (Incarnation ou rédemption) dont on doit chercher à retrouver le sens véritable. La cathédrale pourra ainsi se définir, dans l'œuvre carpentienne, non seulement comme espace de conservation des récits chrétiens, mais également comme *figura* au sens interprété par Auerbach chez les Pères de l'Église. Celui-ci écrit:

⁴⁰ Carpentier, Alejo. *op. cit.*, 1962, p. 337-338. Je souligne.

⁴¹ *Ibid.* p. 243.

Historia, aussi bien que *littera*, désigne le sens littéral, l'événement raconté. *Figura* désigne ce même sens littéral ou ce même événement mis en corrélation avec l'accomplissement à venir qui s'y dissimule, et comme cet accomplissement lui-même est *veritas*, *figura* devient aussi un terme intermédiaire entre *littera-historia* et *veritas*⁴².

Or, on peut supposer que cette essence figurative par laquelle le symbole-cathédrale regroupera des temporalités infinies et incarnera des vérités futures, traduira également la conception carpentienne de l'histoire européenne (comme civilisation déclinante) et américaine (comme espace du devenir, comme terre prédestinée à une gloire prochaine). Ainsi, alors que la réflexion figurative sur les éléments de la Mer des Caraïbes produira, dans cet hymne à la gloire de Dieu, une multitude de superlatifs liés au champ lexical du merveilleux et du prodigieux, l'interprétation de la figure-cathédrale dans la toile de Desiderio se fera, quant à elle, beaucoup plus sombre, étant principalement présage de l'éclatement brutal de la civilisation occidentale. À la toute fin du récit, la narration de la guerre, de la destruction, des horreurs du *Dos de Mayo* et de la mort de Sofía et Esteban coïncidera dès lors avec l'évanouissement du tableau qui, ayant été rejoint par l'histoire (ou «[cessant] d'avoir un sujet»⁴³), ne sera plus qu'un morceau de tissus brisé, ensanglanté. La figure de la cathédrale des mers, quant à elle, permettra métaphoriquement d'inscrire la nature latino-américaine dans l'histoire téléologique chrétienne et universelle, comme espace du devenir.

Conclusion

En résumé, après un bref aperçu du *Siècle des Lumières* et des représentations de la figure de la cathédrale qui s'y inscrivent, le présent article a d'abord tenté d'approfondir les enjeux de l'œuvre *l'Explosion dans une cathédrale* dans le roman de l'écrivain cubain. Il s'agissait alors de démontrer comment cet espace de représentation de la cathédrale rend accessible au lecteur la théorisation carpentienne de l'histoire occidentale comme déclinante et son rapport aliénant à l'Amérique latine, dont l'auteur cherche à fonder l'indépendance esthétique, culturelle et

⁴² Auerbach, Erich. *Figua*, 1993, p. 52

⁴³ Carpentier, Alejo. *Op. cit.*, 1962, p. 461

identitaire. Cette théorisation se construit, par ailleurs, parallèlement à la déconstruction carpentienne de l'opposition traditionnelle entre les notions de civilisation et de barbarie. Ensuite, l'analyse de la métaphore de la cathédrale employée pour la description de la Mer des Caraïbes a permis de saisir - à travers la réflexion sur les binarités transcendance/immanence et universel/local qui s'y inscrit - l'intention carpentienne de refonder l'identité latino-américaine sur son insertion dans l'imaginaire chrétien universel. Par là, l'espace naturel se reconstruit comme espace du Paradis originel, incluant les éléments mythiques d'une «réalité merveilleuse». Mais l'inscription de l'Amérique latine dans l'imaginaire chrétien universel ne se forge pas uniquement d'après ses particularités spatiales ou géographiques telles que perçues par l'écrivain: elle se développe également d'après une conception figurative du temps. Ainsi, l'étude de la temporalité figurative inscrite dans les représentations de la cathédrale a permis de présenter l'intention carpentienne d'un positionnement de l'Amérique latine dans l'histoire téléologique chrétienne, non plus seulement comme origine, mais également comme devenir de la création.

De part en part entre tous les éléments de la présente étude, la discussion avec l'imaginaire romantique de la cathédrale a, quant à elle, permis de mieux saisir les raisons de la reprise carpentienne de ce topoï particulier. Figure européenne emblématique généralement associée aux imaginaires spatiaux de l'in-humain (étant un endroit où se dessinent le fantastique et le merveilleux) et de l'extra-humain (s'y établissant un rapport à la transcendance), il semble qu'aucune autre figure n'aurait pu incarner aussi bien, par son inscription dans la description du Nouveau Continent, la vision merveilleuse, paradisiaque et sacrée de la terre américaine pour l'écrivain cubain. De plus, comme figure de réflexion sur la temporalité, de par son inscription des événements passés ou à venir selon le récit téléologique chrétien, elle a su se lier à une certaine conception figurative du temps chez Carpentier.

Bibliographie

Ádám, Anikó. «Littérature et architecture: Le symbole cathédrale dans la littérature française du XIXe siècle» in Steven Tötösy De Zepetnek, Milan V. Dimic, Irene Sywenky, *Comparative Literature Now*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1994. «La genèse d'une cathédrale romantique: le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand», in *La Cathédrale*, Actes du colloque international organisé par le CRLGC, en collaboration avec le CRLMC, Clermont II (23 - 25 mars 2000); Lille, UL3, Travaux et recherches, 2001.

Auerbach, Erich. *Figura*, Paris, Bélin, 1993.

Bakhtine, Mikhaïl. «Formes du temps et du chronotope dans le roman» in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Barroso, Juan. «*Realismo magico*» y «*lo real maravilloso*» en El reino de este mundo y El siglo de las luces, Miami, Ediciones universal, 1977.

Carpentier, Alejo. *Le Siècle des Lumières*, Paris, Gallimard, 1962. *Essais littéraires*, Paris, Gallimard, 2003.

Chateaubriand, René. *Génie du Christianisme*, t. I, Paris, GF Flammarion, 1966.

Durand-Le Guérin, Isabelle. «Cathédrales romantiques: enjeux esthétiques et idéologiques», in *La Cathédrale*, Actes du colloque international organisé par le CRLGC, en collaboration avec le CRLMC, Clermont II (23 - 25 mars 2000); Lille, UL3, Travaux et recherches, 2001.

Fell, Claude. «Rencontre avec Alejo Carpentier», in *Les langues modernes*, 69, 3, 1965.

Harvey, Sally. *Carpentier's Proustian Fiction, the Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, Londres, Tamesis, 1994.

Hugo, Victor. «Le Rhin», in *Voyages*, Paris, Laffont, 1987.

Lavallé, Bernard. *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Bélin, 1993.

Leoni, Anne. «"L'explosion dans une cathédrale" dans Le Siècle des Lumières d'Alejo Carpentier» in *Art et Littérature*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, 24-26 septembre 1986.

Nodier, Charles. «Trilby ou le lutin d'Argail», in *Contes*, Paris, Garnier, 1961.

Onfray, Michel. «Une peinture de l'Apocalypse» in *Revue TDC*, no.887, 15 janvier 2005.

Vacher, Pascal. «La cathédrale amazonienne d'Alejo Carpentier», in *La Cathédrale*, Actes du colloque international organisé par le CRLGC, en collaboration avec le CRLMC, Clermont II (23 - 25 mars 2000); Lille, UL3, Travaux et recherches, 2001.

Verdevoye, Paul. «*Le Siècle des Lumières* et la réalité merveilleuse», in *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, Paris, L'Harmattan, 1983.

**CZAS I PRZESTRZEŃ TOŻSAMOŚCI LATYNO-AMERYKAŃSKIEJ.
FIGURA KATEDRY W POWIEŚCI ALEJO CARPENTIERA
EKSPLOZJA W KATEDRZE**

Streszczenie

Chronotop literatury romantycznej, figura katedry, służył deskrypcji przestrzeni wewnątrzludzkiej i pozaludzkiej, gdzie pola leksykalne monstrualności, rozkładu i śmierci przeplatały się z transcendencją i świętością. U wielu autorów, np. u Chateaubrianda i Hugo, posłużył również rozważaniom na temat czasu, nostalgii i idealizowanej przeszłości. W przedstawionym artykule analizuje się, na ile powieść *Eksplozja w katedrze* (*El siglo de las luces*, 1962) kubańskiego pisarza Alejo Carpentiera podejmuje romantyczny dyskurs tematyczny i narratologiczny na temat katedry. W rezultacie widać, że te odniesienia zezwoliły Carpentierowi na sformułowanie własnych refleksji wobec tożsamości latyno-amerykańskiej w jej stosunku do Europy.