

# Metáforas de la luz

*Métaphores de la lumière*

*Editores científicos*

**M<sup>a</sup> Loreto Cantón Rodríguez**  
**I. Esther González Alarcón**  
**Covadonga Grijalba Castaños**  
**Yolanda B. Jover Silvestre**



**AFUE**

edual





## **Métaforas de la luz**

### ***Métaphores de la lumière***

XXIV Coloquio AFUE

Almería, 15-17 abril 2015

Esta publicación ha sido posible gracias a la ayuda económica de:

Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE)

© Sus autores

#### **Editores científicos:**

Cantón Rodríguez, M<sup>a</sup> Loreto

González Alarcón, I. Esther

Grijalba Castaños, Covadonga

Jover Silvestre, Yolanda B.

#### **Comité científico**

Bruña Cuevas, Manuel, Universidad de Sevilla

Campos Plaza, Nicolas, Universidad de Murcia

Donaire Fernández, M<sup>a</sup> Luisa, Universidad de Oviedo

Lafarga Maduell, Francisco, Universidad de Barcelona

Oliver Frade, José M., Universidad de La Laguna

Oumhani, Cécile, Université Paris-Est Créteil

Serrano Mañes, Montserrat, Universidad de Granada

Valles Calatrava, José R., Universidad de Almería

Yllera Fernández, Alicia, UNED

#### **Comité organizador**

Cantón Rodríguez, M<sup>a</sup> Loreto

González Alarcón, I. Esther

Grijalba Castaños, Covadonga

Jover Silvestre, Yolanda B.

#### **Libros electrónicos nº 82**

Editorial Universidad de Almería, 2017

editorial@ual.es

www.ual.es/editorial

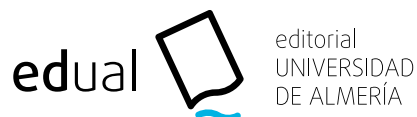
Telf/Fax: 950 015459

#### **Diseño y maquetación:**

Jesús C. Cassinello

ISBN: 978-84-16642-99-1

Depósito legal: AL 2579-2017



En este libro puede volver al  
índice pulsando el pie de la página

## Índice

---

<b>Prólogo</b> . . . . .	8
<b>Préface</b> . . . . .	10

### Conferencias plenarias

<b>Metáfora narrativa e intertexto. Iluminaciones poéticas del relato</b>	
José María Fernández Cardo . . . . .	13
<b>Métaphores lexicalisées en français régional antillais</b>	
André Thibault . . . . .	23

### Lingüística y lenguas para objetivos específicos

<b>La luz en páginas web de hoteles francófonos: sentido real o figurado del término <i>lumière</i></b>	
M <sup>a</sup> Elena Baynat Monreal . . . . .	45
<b>Criterios lingüísticos para el análisis de <i>sûrement</i> en francés contemporáneo</b>	
Alicia Esteban Márquez . . . . .	55
<b>Quelques aspects socioculturels des métaphores de la lumière (étude comparative du français, de l'espagnole et du russe)</b>	
Olga Freidson . . . . .	68
<b>Les archétypes et les stéréotypes implicites à travers la métaphore dans le proverbe marocain</b>	
El Mostafa Ftouh . . . . .	78
<b>'Clair comme...': entre la comparaison et la métaphore</b>	
Alicja Kacprzak . . . . .	86
<b>Histoire de l'astérisque (*) et métaphores de la clarté</b>	
Elena Llamas Pombo. . . . .	99
<b>La lumière dans l'architecture : étude lexicale et sémantique</b>	
Mercedes López Santiago. . . . .	115

<b>Le rôle des figures de style dans la construction sémantique dans le discours médiatique en Algérie: cas de la métaphore et de la métonymie</b> Sabrina Merzouk . . . . .	126
<b>La Métaphore dans le Proverbe en Langue Française chez les Etudiants Algériens : entre Représentations, Compréhension et Remédiations Didactiques</b> Ouahiba Chali y Mounia Sebane. . . . .	140

## Literatura

<b>L'Espagne à la lumière des proverbes et des sentences dans les récits de quelques voyageurs français du XVIIIe siècle</b> Irene Aguilà-Solana . . . . .	147
<b>La dynamique spatiale de l'adultère dans le roman. <i>Une Femme</i> de Maurice Leblanc</b> Ana Alonso. . . . .	158
<b>Viajeros en busca de la luz por España en la segunda mitad del siglo XIX</b> Irene Atalaya. . . . .	169
<b>La lumière leclézienne dans <i>Mondo et autres histoires</i></b> Claude Benoit Morinière . . . . .	179
<b>Images de lumière dans <i>Le passeur de lumière</i>, de Bernard Tirtiaux</b> Marie-France Collart . . . . .	189
<b>El carácter polivalente y simbólico del sol en <i>La colonie du nouveau monde</i></b> Isaac David Cremades Cano . . . . .	199
<b>A la luz de George Sand: <i>La petite Fadette</i></b> M. Carme Figuerola Cabrol . . . . .	210
<b><i>Pas pleurer</i> de Lydie Salvayre: une écriture d'ombre et de lumière</b> Ana Teresa González Hernández. . . . .	220
<b><i>Le Nabab</i> d'Alphonse Daudet : lumières et ombres du Second Empire</b> Edurne Jorge Martínez. . . . .	230
<b>Rimbaud, l'Éclair</b> Salah J. Khan. . . . .	240
<b>Luz y tinieblas en el relato de viajeras francesas a España en la segunda mitad del siglo XIX</b> Francisco Lafarga . . . . .	250
<b>La luz y el imaginario mineral en George Sand. Análisis aproximativo de algunos relatos</b> M <sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro. . . . .	258

<b>La luz como metáfora latente entre la vida y la muerte. Ausencias y presencias en la literatura francesa de género fantástico</b>	
Jordi Luengo López. . . . .	268
<b>Dans la <i>Solitude des champs de coton</i>, jeux d'ombre et de lumière</b>	
Elena Meseguer Paños. . . . .	278
<b>Proust et les éblouissements</b>	
André-Alain Morello . . . . .	288
<b>La Poétique de la lumière dans l'espace zolien</b>	
Antonia Pagán López. . . . .	294
<b>Ombres et lueurs sous l'Occupation dans <i>Lettres à un ami allemand</i> d'Albert Camus</b>	
Marina Pedrol-Aguilà . . . . .	305
<b>La nuit et le froid dans <i>Le chien de Don Quichotte</i></b>	
María Teresa Pisa Cañete . . . . .	316
<b>De la oscuridad a la luz en <i>Sans feu ni lieu</i>, de Fred Vargas</b>	
Eva Robustillo Bayón . . . . .	326
<b>Luces y sombras en torno a Gilles de Rais</b>	
Bruno Sánchez Montes . . . . .	332
<b>La lumière et ses métaphores dans l'œuvre d'Albert Camus</b>	
Cristina Solé Castells . . . . .	340
<b>Exaltación de la luz africana en la infancia de J.-M. G. Le Clézio</b>	
María José Sueza Espejo . . . . .	348
<b>Del <i>Château des Carpathes</i> y la <i>Luz de la Luna</i>. Jules Verne, magia y leyenda</b>	
Lourdes Terrón Barbosa. . . . .	358
<b>La métaphore de la lumière et ses valences dans <i>La Peau de chagrin</i> de Balzac</b>	
Roxana-Anca Trofin. . . . .	369

## Literatura comparada

<b>En el corazón de las tinieblas: diálogos estéticos entre Joseph Conrad y Jean-Marie Gustave Le Clézio</b>	
Alba Fernández Fernández . . . . .	379
<b>Del <i>Paraíso perdido</i> de John Milton al caos primordial del cristal y la luz con Baudelaire y Achille Chavée</b>	
Pilar Garcés García . . . . .	389

<b>Ombres et Lumières dans la frontière de la langue: <i>Hendaya</i> de Marcos Eymar Benedicto</b>	
M <sup>a</sup> Carmen Molina Romero . . . . .	403

### **Literatura francófona (s. XX)**

<b>De l'espace à la Métaphore dans <i>Marrakech, lumière d'exil</i> de Rajae Benchemsi</b>	
Naoufal El Bakali . . . . .	415
<b>Estudio de la luz en los relatos de Cécile Oumhani</b>	
María Ferriz Núñez . . . . .	421
<b>Assia Djebar ou le désir d'Icare au féminin</b>	
Manuela Ledesma Pedraz. . . . .	430
<b><i>Si le soleil ne revenait pas</i> o el triunfo de la luz sobre las tinieblas</b>	
Montserrat López Mújica . . . . .	438
<b>Reflets et miroitements: <i>Les confessions</i> de Saint Augustin dans le roman de Claude Pujade-Renaud, <i>Dans l'ombre de la lumière</i></b>	
Isabelle Rouane Soupault . . . . .	446
<b>Contribution à la description lexicographique des locutions dans une perspective d'enseignement-apprentissage du FLE</b>	
Àngels Catena y Anna Corral . . . . .	457
<b>El reto sociolingüístico de la enseñanza de un mínimo parémico del francés para hispanohablantes nativos</b>	
Antonio Daniel Fuentes González . . . . .	470
<b>Las poetas de Quebec traducidas en España</b>	
María José Hernández Guerrero . . . . .	483
<b>Traduction des métaphores de la lumière du français en lituanien dans les œuvres de Patrick Modiano</b>	
Aurelija Leonavičienė . . . . .	495

### **Otras áreas: Cultura, didáctica y traducción**

<b>Les métaphores de la lumière dans la chanson québécoise moderne</b>	
Robert Proulx . . . . .	505
<b>La métaphore de la lumière dans les parémies choisies par les auteurs de manuels de français en Espagne au XIXe siècle</b>	
María Inmaculada Rius Dalmau . . . . .	515

## Índice alfabético de autores

---

Aguilà-Solana, Irene . . . . .	147	Llamas Pombo, Elena . . . . .	99
Alonso, Ana . . . . .	158	López Mújica, Montserrat . . . . .	438
Atalaya, Irene . . . . .	169	López Santiago, Mercedes . . . . .	115
Baynat Monreal, M <sup>a</sup> Elena . . . . .	45	Lozano Sampedro, M <sup>a</sup> Teresa . . . . .	258
Benoit Morinière, Claude . . . . .	179	Luengo López, Jordi . . . . .	268
Catena, Àngels. . . . .	457	Merzouk, Sabrina . . . . .	126
Chali, Ouahiba. . . . .	140	Meseguer Paños, Elena . . . . .	278
Collart , Marie-France . . . . .	189	Molina Romero, M <sup>a</sup> Carmen . . . . .	403
Corral, Anna . . . . .	457	Morello , André-Alain . . . . .	288
Cremades Cano, Isaac David . . . . .	199	Pagán López, Antonia . . . . .	294
El Bakali, Naoufal. . . . .	415	Pedrol-Aguilà, Marina . . . . .	305
Esteban Márquez, Alicia . . . . .	55	Pisa Cañete, María Teresa. . . . .	316
Fernández Cardo, José María . . . . .	13	Proulx, Robert. . . . .	505
Fernández Fernández, Alba. . . . .	379	Rius Dalmau, María Inmaculada. . . . .	515
Férriz Núñez, María. . . . .	421	Robustillo Bayón, Eva . . . . .	326
Figuerola Cabrol, M. Carme . . . . .	210	Rouane Soupault, Isabelle . . . . .	446
Freidson, Olga . . . . .	68	Sánchez Montes, Bruno . . . . .	332
Fthouh, El Mostafa . . . . .	78	Sebane, Mounia. . . . .	140
Fuentes González, Antonio Daniel. . . . .	470	Solé Castells, Cristina . . . . .	340
Garcés García, Pilar. . . . .	389	Sueza Espejo, María José . . . . .	348
González Hernández, Ana Teresa . . . . .	220	Terrón Barbosa, Lourdes . . . . .	358
Hernández Guerrero, María José. . . . .	483	Thibault, André . . . . .	23
Jorge Martínez, Eurne . . . . .	230	Trofin, Roxana-Anca . . . . .	369
Kacprzak Alicja . . . . .	86		
Khan, Salahuddin Joseph . . . . .	240		
Lafarga, Francisco . . . . .	250		
Ledesma Pedraz, Manuela . . . . .	430		
Leonavičienė Aurelija . . . . .	495		

## Prólogo

Esta obra ofrece parte de las comunicaciones y conferencias que se presentaron con motivo de la celebración del el XXIV Coloquio Internacional de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

En torno al lema *Metáforas de la luz* se reunieron un grupo de profesores investigadores de los estudios franceses y francófonos de la Universidad española y de otros centros académicos y de investigación nacionales e internacionales.

Las metáforas, tanto literarias como lingüísticas, pueden encontrar su sentido en la vida cotidiana. Desde la literatura, el uso de metáforas se inscribe en el valor poético del discurso en general; desde la lingüística, el uso de enunciados metafóricos conduce al análisis de diferentes tipos de léxico y expresiones semánticas. Las expresiones metafóricas conviven con las diferentes identidades culturales, estableciendo diferentes categorizaciones y sentidos desde la filosofía o el cognitivism.

El motivo inspirador del coloquio tiene como punto de partida las características especiales de la provincia de Almería para servir, a continuación, que el debate se extienda a cada uno de los ámbitos de los estudios franceses y francófonos en sus diferentes aspectos: literarios, lingüísticos, didácticos, así como todo lo relacionado con la cultura francófona y la traducción.

Queremos agradecer a todos los francesistas miembros de la AFUE y en especial a la Junta Directiva el apoyo ofrecido desde que se decidió en Asamblea celebrar este coloquio en nuestra Universidad. Queremos dar las gracias también a todos los participantes miembros de la asociación o venidos de otros países y, sobre todo, a los conferenciantes plenarios por sus contribuciones en torno al tema central del coloquio.

El volumen comienza recogiendo la conferencia inaugural y la conferencia de clausura. La primera impartida por el catedrático D. José M. Fernández Cardo con el título *Metáfora narrativa e intertexto. Iluminaciones poéticas del relato*, ofrece un acercamiento al término de metáfora, desde sus diferentes denominaciones poéticas a partir de *les vagues de brique* d'Apollinaire, hasta la reciente propuesta de Kamel Daoud en su obra, *Mersault, contre-conquête*. Analiza el profesor Fernández Cardo las tipologías de metáforas apuntadas por Jean Ricardou insistiendo, sobre todo, en las analogías de la sonoridades que se ofrecen en los textos del surrealismo y del Nouveau Roman. Posteriormente se detiene en los usos y funciones del intertexto en la construcción de la metáfora narrativa. Para ello parte de la obra de Daoud, *Mersault, contre-conquête* con las referencias explícitas realizadas a la obra de Camus, *Létranger*. Realiza el profesor un análisis pormenorizado comparativo de los macroprocesos analógicos para construir la ficción a partir de los diferentes tipos de metáforas.

La conferencia de clausura estuvo a cargo del profesor André Thibault de la Universidad de Paris-Sorbonne. Con su título *Métaphores lexicalisées en français regional antillanais*, nos presenta un estudio de esas metáforas a través de ejemplos de obras literarias de las Antillas. Las particularidades lexicales de esta lengua se deben a la riqueza del léxico que contienen y que provienen de todas sus influencias coloniales además de las innovaciones formales



o semánticas. Pocos son los trabajos de investigación sobre el léxico de las Antillas y, sin embargo, existen una cantidad ingente de ejemplos literarios que poder analizar. El estudio parte de una clasificación de las metáforas lexicalizadas por referentes: animales, vegetales, humanas o inanimadas. Existen también algunos referentes conceptuales abstractos. Tras un análisis pormenorizado de cada una de ellas y sus ejemplos en multitud de obras literarias, el autor concluye indicando la influencia de estas metáforas sobre el receptor lector de la obra de las Antillas.

Después del contenido de las conferencias, nos adentramos en la *Lingüística y lenguas para objetivos específicos*, para seguidamente pasar al estudio de la Literatura., dividido en tres secciones: una primera, más general, *Literatura*, donde el lector pasea por las historias acontecidas en el interior de las novelas que vieron la luz en diversos y distintos siglos, y otras dos más concretas, específicas y más cercanas en el tiempo; *La Literatura comparada (siglo XX)* y la *Literatura francófona*, también del siglo XX.

El volumen se cierra con aportaciones de otras áreas, como la didáctica, la traducción o temas culturales dando una visión global de la rigurosa investigación que surge dentro del seno de la asociación de francesistas, referente dentro y fuera de nuestras fronteras.

*M<sup>a</sup> Loreto Cantón Rodríguez, I. Esther González Alarcón,  
Covadonga Grijalba Castaños et Yolanda B. Jover Silvestre*

## Préface

Cet ouvrage propose une partie des communications et des conférences qui ont été présentées lors de la célébration du XXIV<sup>e</sup> Colloque International de l'Association des Francisants de l'Université Espagnole.

Autour du thème *Métaphores de la lumière*, un groupe de professeurs-chercheurs en études françaises et francophones de l'université espagnole et d'autres centres académiques et de recherche nationaux et internationaux se sont réunis.

Les métaphores, tant au niveau littéraire que linguistique, peuvent trouver leur sens dans la vie quotidienne. Du point de vue de la littérature, l'usage des métaphores s'inscrit dans la valeur poétique du discours en général; côté linguistique, l'usage d'énoncés métaphoriques amène à l'analyse de différents types de lexique et d'expressions sémantiques. Les expressions métaphoriques coexistent avec les différentes identités culturelles, établissant différentes catégorisations et sens selon la philosophie ou le cognitivisme.

Le leitmotiv du colloque a pour point de départ les caractéristiques spéciales de la province d'Almería pour servir, par la suite, au fait que le débat s'étende à chacun des domaines des études françaises et francophones sous différents aspects: littéraire, linguistique, didactique, tout comme ce qui est en rapport avec la culture francophone et la traduction.

Nous voulons remercier tous les francisants membres de l'AFUE et tout spécialement le Bureau de direction, du soutien reçu depuis qu'il a été décidé lors de l'Assemblée, de célébrer ce colloque dans notre Université. Nous tenons également à remercier tous les participants membres de l'association, les personnes d'autres pays et, surtout, les conférenciers pléniers pour leurs contributions autour du thème central de ce colloque.

Le volume commence par recueillir la conférence inaugurale et les conférences de clôture. La première, donnée par le professeur d'université D. José M. Fernández Cardo avec pour titre *Métaphores narratives et intertexte. Illuminations poétiques du récit*, offre un rapprochement au terme de métaphore, depuis ses différentes dénominations poétiques à partir des *vagues de brique* d'Apollinaire, jusqu'à la récente proposition de Kamel Daoud dans son ouvrage, *Mersault, contre-conquête*. Le professeur Fernández Cardo analyse les typologies de métaphores soulignées par Jean Ricardou, en insistant surtout sur les analogies des sonorités offertes dans les textes du surréalisme et du Nouveau Roman. Il s'attarde ensuite sur les usages et fonctions de l'intertexte dans la construction de la métaphore narrative. Pour cela, il se fonde sur l'œuvre de Daud, *Mersault, contre-conquête* avec les références explicites réalisées dans l'œuvre de Camus, *L'étranger*. Le professeur réalise une analyse comparative détaillée des macro processus analogiques pour construire la fiction à partir des différents types de métaphores.

La conférence de clôture a été assurée par le professeur André Thibault de l'Université de Paris-Sorbonne. Avec pour titre *Métaphores lexicalisées en français régional antillais*, il nous présente une étude de ces métaphores à travers des exemples littéraires d'œuvres antillaises. Les particularités lexicales de cette langue se doivent à la richesse du lexique qu'elles contiennent et qui proviennent de toutes les influences coloniales en plus des innovations

formelles ou sémantiques. Les travaux de recherche sur le lexique des Antilles sont peu nombreux, mais il existe toutefois une quantité considérable d'exemples littéraires pouvant être analysés. L'étude part d'un classement des métaphores lexicalisées par référents: Animales, végétales, humaines ou inanimées. Il existe de même quelques référents conceptuels abstraits. Après une analyse détaillée de chacun d'entre eux et de leurs exemples dans une multitude d'œuvres littéraires, l'auteur conclut en indiquant l'influence de ces métaphores sur le récepteur-lecteur de l'œuvre des Antilles.

Après le contenu des conférences, nous avons approfondi le thème de la *Linguistique et les langues sur objectifs spécifiques*, pour ensuite passer à l'étude de la littérature, divisée en trois groupes: un premier, plus général, la *Littérature*, où le lecteur se promène dans les histoires ayant lieu à l'intérieur des romans et qui ont vu le jour au cours de divers et multiples siècles, et deux autres plus concrètes, spécifiques et plus proche dans le temps; la *Littérature comparée* (XXe siècle) et la *Littérature francophone*, également du XXe siècle.

Le volume se clôt avec des contributions d'autres domaines, comme la didactique, la traduction ou des thèmes culturels, donnant une vision globale de la recherche rigoureuse qui émerge au sein de l'association des francisants, référence au cœur même et en dehors de nos frontières.

M<sup>a</sup> Loreto Cantón Rodríguez, I. Esther González Alarcón,  
Covadonga Grijalba Castaños et Yolanda B. Jover Silvestre

## CONFERENCIAS PLENARIAS

---



## Metáfora narrativa e intertexto. Iluminaciones poéticas del relato

José María Fernández Cardo

*Universidad de Oviedo*

[cardo@uniovi.es](mailto:cardo@uniovi.es)

Como punto de partida empezaré recordando que la palabra *metáfora* se utiliza en el griego moderno para designar los medios de transporte público, o sea los autobuses, y hasta he leído en algún sitio que también pudiera designar una transferencia bancaria. En un país en que la plaza de La Constitución se llama «Sintagma» todo es posible... El sentido de metáfora en el griego moderno sería explicable desde la formación retórica elemental, compartida por casi todos, ya que la metáfora venía a designar un transporte de sentido, ligado por la tradición de los estudios literarios al género poético, donde generalmente se da por sentado que allí el lenguaje es metafórico o está plagado de metáforas. En los cuestionarios de antaño sobre textos literarios una de las preguntas clásicas que se proponía a los alumnos era aquella de «señala las metáforas del poema». La concepción surrealista de la metáfora, rebautizada con el nombre de imagen, dentro de la línea marcada por Pierre Reverdy, vino a ensanchar el campo y a desbordar la retórica en sentido restringido para pasar a ocupar un territorio transgenérico, tan extenso que casi vino a identificarse con lo que se denomina «escritura», «estilo» o simplemente «literatura», como bien podría deducirse de la famosísima frase de Proust en *À la recherche du temps perdu*, bien conocida, y de cuya cita bien podemos dispensar aquí al lector.

A mediados del pasado siglo, en España, mucho antes de que llegaran de allende los Pirineos los ecos de las revoluciones lingüísticas y de las teorías estructuralistas sobre el lenguaje literario, había alguna preocupación por definir lo que no eran metáforas. Recuerdo muy bien que en uno de los manuales de bachillerato al uso por aquellos años se proponía como ejemplo de no metáforas estas dos expresiones, ¡inolvidables, claro!: no es metáfora decir que una «señora es una talega de virtudes», y tampoco aquello de que «Nebrija es el arriero mayor de la gramática hispana». Hoy cabrían muchas dudas sobre aquella preceptiva, todo dependería del contexto y de la situación del enunciado, o por decirlo más moderno, de lo que en algunos medios franceses se denomina «la signifiante», que no me gusta traducir por «significancia» -indefectiblemente termina por llevarnos a la «insignificancia»-, y que se relaciona con el uso diverso a la par que concreto del lenguaje en acción.

Al objeto de ilustrar las consideraciones que siguen sobre la metáfora recurriré a una expresión metafórica no menos llamativa en su formulación que los dos ejemplos de no metáfora evocados hace un momento. Me referiré a *las olas de ladrillo*, en francés *vagues de*

*brique*, que de inmediato paso a contextualizar, restituyéndola al entorno textual dentro del que significa y del que nunca debió extraerse. La expresión «vagues de brique» se encuentra en el archiconocido poema de Guillaume Apollinaire *La chanson du mal-aimé* (incluido en el volumen *Alcools*), cuyos primeros versos me permito traer a colación:

Un soir de demi-brume à Londres  
Un voyou qui ressemblait à  
Mon amour vint à ma rencontre  
Et du regard qu'il me jeta  
Me fit baisser les yeux de honte

Je suivis ce mauvais garçon  
Qui sifflotait mains dans les poches  
Nous semblions entre les maisons  
Onde ouverte de la mer Rouge  
Lui les Hébreux moi Pharaon

Que tombent ces vagues de briques  
Si tu ne fus pas bien aimée  
Je suis le souverain d'Égypte  
Sa sœur-épouse son armée  
Si tu n'es pas l'amour unique

La expresión, en principio extraña, de las «olas de ladrillo» ahora resulta no sólo comprensible sino hasta explicativa, a poco que uno se sitúe dentro de la lógica en que el texto se mueve...Y si he elegido precisamente este texto poético de Apollinaire es por el hecho simple de que la poesía de Apollinaire se la califico con toda la razón de «poesía narrativa», y para muestra bien vale este botón, y por el hecho un poco más complejo de que el motor de este texto está fuera, «ailleurs» que diríamos en francés, en otro texto, en el relato bíblico de la salida de Egipto de los hebreos con destino a la tierra prometida, en el capítulo 14 del libro del Éxodo, pasaje llevado al cine en una vieja película hollywoodense de 1956, *Los Diez Mandamientos* con Charlton Heston en el papel de Moisés y Yul Brynner en el de Ramsés (II). El intertexto bíblico ha servido en el texto de Apollinaire para producir una metáfora, no sólo válida por su capacidad expresiva, sino por su capacidad para incidir en la orientación de las estrofas que le siguen; en parte, gracias a ella el texto cambia y puede proseguir con la estrofa

Au tournant d'une rue brûlant  
De tous les feux de ses façades  
Plaies du brouillard sanguinolent  
Où se lamentaient les façades  
Une femme lui ressemblant

Se ha podido interpretar la metáfora gracias al fragmento del texto que precede, pero también «les vagues de briques» tienen una función semántica teledistante, al ser determinantes en la concepción-comprensión de la estrofa que viene inmediatamente después, y tampoco quisiera dejarme en el tintero los dos hechos culturales implicados: los hebreos en Egipto hacían sobre todo ladrillos y muchas fachadas londinenses están hechas también a base del mencionado material. Práctica exótica esta de la metáfora, capaz de relacionar el AQUÍ y el ALLÍ, l' ICI et l' AILLEURS. Convendrán conmigo que no hay mejor ejemplo para ilustrar las metáforas intertextuales que estas migraciones del sentido de un libro bíblico que precisamente se titula el Éxodo.

Estas «olas de ladrillo» que he sacado aquí a relucir me servirán de punto de partida para las construcciones venideras, que tampoco se pretenden excesivamente sólidas, a poco que reparemos en el hecho de que tienen una base de agua y ladrillo... pero volvamos a las cosas serias. Esa metáfora de Apollinaire, que determina la continuación del poema ha recibido en la retórica al uso nombres prestigiosos, del tipo «metáfora hilada», «metáfora generadora» y hasta «metáfora estructural», por las consecuencias que tiene en la propia estructura del texto como tal, o si se quiere mejor, por sus consecuencias en la estructuración que está a punto de fijarse.

Jean Ricardou, teórico y novelista, en los aledaños del «Nouveau Roman» y del grupo «Tel Quel», escritor y teórico de la literatura, con prestigio en Francia durante la década de los setenta, y, que fuera de los mencionados ámbitos, no ha tenido la relevancia que cabía esperar, y sobre todo en España, donde sus textos no han sido ni siquiera traducidos, plantea el asunto del que ahora nos ocupa de manera particularmente gráfica, en su afán de oponer lo que él llama «metáfora expresiva» a la *metáfora estructural*, por no hablar de la oposición *metáfora ornamental / metáfora funcional*, que vienen a designar lo mismo, pero con palabras, quizás más vistosas, y no sé si también más luminosas. Cuenta Jean Ricardou esta pequeña fábula, y me permito llamarla así en la medida que es una ficción que tiene por protagonista al rey de los animales en plena selva: cuando digo de alguien en un elogio que es un «león» lo que en realidad pretendo decir es que su comportamiento es o ha sido valeroso, valiente o agresivo, y de este modo, ab initio, acabaría de producir una metáfora expresiva, y ni eso, porque la asociación analógica hace tiempo que estaría lexicalizada en la lengua francesa, en la española y seguramente también en otras... pero, si por el contrario, en ese mismo elogio me pongo a hablar del león, de su melena, de sus colmillos, de sus reacciones frente a los incendios de la sabana lo que acabo de producir es una metáfora con capacidad para generar una orientación diferente del relato, de la historia o del elogio en este caso; gracias a la irrupción de este elemento el texto se organizará de manera diferente a partir de ese momento, mediante la asociación analógica la narración se verá afectada en su estructura y evolucionará hacia horizontes quizás no previsibles originariamente... quién sabe si el león no se transformará en un animal mitológico, sin correlato entre la fauna descrita por los biólogos, tumbado a la sombra de unos árboles cuyas raíces no existen en ningún bosque de la flora terrestre...

Y llegados a este punto, y ya que hasta este momento se ha insistido más bien en aspectos semánticos relacionados con la metáfora, me gustaría ahora ocuparme brevemente de los

espacios más verbales en los que también funciona la analogía, es decir cuando la relación analógica entre el componente y el compuesto metafóricos se realiza tomando como base la sustancia fónica; y para decirlo más claro todavía: a lo que me refiero es a la relación analógica de las palabras en el nivel del significante, convencido por y con Valéry de que una mística bien puede crearse en la literatura a través de las analogías fonéticas de las palabras, lo que en la poesía ha venido denominándose tradicionalmente rima, porque no conviene perder de vista que es el trabajo y la conciencia del lenguaje llevados hasta sus últimas consecuencias las que hacen la literatura, y no solo la poética, sino también la narrativa. Dentro del género de la poesía y en su historia muchos poetas y muchas escuelas han teorizado y practicado el trabajo analógico de las sonoridades, pero es quizás a partir del surrealismo cuando el lenguaje verbal estalla en toda su materialidad, constituyendo una especie de apoteosis de la analogía fonética. El ejemplo que más me gusta, y quizás uno de los que mejor ilustre el asunto que ahora nos ocupa, es el texto de Desnos que se titula *Blanc-Seing*, incluido en el volumen *Corps et biens* y fechado el 27 de noviembre de 1922:

Hommes mangés aux mythes  
Il est trop tard pour soupeser vos tares  
aux cinq blancs seins si saints de n'être pas sains  
nous sommes soumis  
L'appeau ? La peau, peau-pierre  
Aimez-vous la paupière des seins ?  
Ces pots de peau simulent la pierre blanchie par les flots.  
Pour mesurer ces seins  $\pi$  est inutile.  
Ces pots de lait sont laids, je les abandonne aux faiseurs de lais.  
Moi j'aime l'épaule de la femme,  
Les pôles de l'affame  
et ses reins froids comme les cailloux du Rhin.

Se dirá, y probablemente con toda la razón, que esto es una buena muestra de escritura automática, y que en ella las asociaciones fonéticas -las sonoridades análogas- están llamadas a desempeñar un papel de primer orden, pero ¿qué ocurriría si algunas de esas palabras las tomamos como sustancia fónica capaz de generar un relato determinado en su estructura y en su contenido por la sucesión de secuencias narrativas relacionadas con su contenido semántico?: *seing, cinq, sein, sain, saint*, naturalmente el relato está por escribir y lo único que parece estar claro es ¿que debería constar de cinco capítulos!... Las prácticas de lo que hace algunos años se denominaba *producción textual* iban por tales derroteros, y ya sé que esa combinación de palabras era el emblema que identificaba a los entornos telquelianos, pero desde la década de los 50 en los primeros textos del «nouveau roman» la analogía fonética de determinadas voces incidía en el desarrollo del relato novelístico, que avanzaba a base de actualizar las virtualidades semánticas contenidas en palabras asociadas por la rima, produciendo consecuencias poco previsibles en el desarrollo de la ficción, y todo ello basado en relaciones de carácter metafórico, de doble composición, es decir a base de un componente



y de un compuesto metafóricos. Y el ejemplo que me viene de inmediato, ineludible en mi trayectoria personal, es la serie de metáforas estructurales de un texto como *Le Voyeur* de Robbe-Grillet (1955), se podrían convocar otros ejemplos, pero este es el que me queda más a mano. La simple enumeración de la serie *violette, mouette, fillette, cigarette, lunettes, bicyclette* bastaría para evocar todo el entramado metafórico que interactúa a lo largo de los tres capítulos que constituyen el texto de la novela.

En el modelo de metáfora estructural descrito por Jean Ricardou hay una característica esencial que no debe ser obviada, relacionada con la doble perspectiva en la que el texto narrativo se sitúa, la de la escritura y la de la lectura, en definitiva los dos polos de la comunicación literaria. Desde la perspectiva del autor-escritor hay una distribución real, actualizada si se quiere, su decisión personal a la hora de hacer funcionar los dispositivos que constituyen la relación metafórica de los diferentes niveles estructurales del relato, pero no es menos cierto que desde el otro polo, desde el del receptor-lector, existe también la capacidad de hacer funcionar esos mismos dispositivos de manera distinta, desarrollando las potencialidades virtuales que les son inherentes, conduciendo en algunos casos a interpretaciones pertinentes que al autor no se le hubieran nunca ocurrido, ni en sus mejores sueños, siempre que naturalmente se proceda al análisis riguroso, texto en mano, como suele decirse. Aunque cueste mucho trabajo crearlo, todo texto vendría a funcionar a modo del *blanc-seing*, documento en blanco con signatura de autor, que espera a un lector que venga a mancharlo con la tinta de su propio sentido. Modiano, en el discurso de recepción del premio Nobel venía a decir esto mismo, pero mucho mejor:

Au moment où vous écrivez les derniers paragraphes, le livre vous témoigne une certaine hostilité dans sa hâte de se libérer de vous. Il vous quitte à peine avez-vous tracé le dernier mot. C'est fini, il n'a plus besoin de vous, il vous a déjà oublié.. Ce sont les lecteurs qui le révéleront à lui-même. Vous éprouvez à ce moment un grand vide et le sentiment d'avoir été abandonné. Et aussi une sorte d'insatisfaction à cause de ce lien entre le livre et vous, qui a été tranché trop vite. Cette insatisfaction et ce sentiment de quelque chose d'inaccompli vous poussent à écrire le livre suivant [...]

Y no me parece que este sea el modo de funcionar exclusivo de ese conjunto vago de textos narrativos que alegremente metemos en el saco de la modernidad o de la literatura modernista, si no postmoderna del siglo XX. Bien mirado, y desde la perspectiva que ahora nos ocupa, un texto como el balzaciano resistiría sin problemas lecturas como las que se han sugerido arriba. Ya sabemos lo aficionado que era Balzac a las correspondencias, las *swedenborgianas*, entre los mundos de arriba y de abajo, pero probablemente mucho más que a las correspondencias entre los mundos espirituales y materiales, lo era a las textuales, que él establecía a renglón seguido a través de su propia escritura. Me detendré con la brevedad requerida en un par de páginas de su escritura, archiconocidas, ya que pertenecen al retrato de M.Goriot, realizado desde la perspectiva de Mme. Vauquer, la dueña de la pensión del mismo nombre, en el íncipit mismo de la novela. Balzac conocía, sin necesidad de nombrarla, cómo funcionaba en la narración la *metáfora hilada*, pues no en vano, en menos de dos páginas, se asocia a la descripción de Goriotle *jabot* (no importa que sea *dormant*), *les cheveux en ailes de pigeon*, una taza de la que no se separa con el dibujo de dos *tourterelles qui se*

*becquetaient*, visto todo ello por el ojo de una urraca, *l'oeil de pie* de Madame Vauquer, que por la noche en la cama se asaba como una perdiz, en *rôtissant, comme une perdrix dans sa barde, au feu du désir qui la saisit de quitter le suaire de Vauquer pour renaître en Goriot*, cual ave Fénix... Sabíamos el afán de Balzac de transferir a las especies sociales de *La Comedia Humana* las características de las especies animales, pero no nos habíamos fijado en que los pájaros daban tanto y tan seguido juego metafórico.

Y como el tiempo también vuela, tanto o más que los pájaros, no quisiera dejarme en el tintero, o más bien en el disco duro del ordenador, la segunda parte del enunciado titular relativo a usos y funciones del *intertexto* en la construcción de la metáfora narrativa. No nos complicaremos en exceso, así que me conformaré con utilizar el concepto de *intertexto*, que ha conocido tan amplios desarrollos por parte de la crítica literaria de los últimos años, como sinónimo del OTRO TEXTO, que en la construcción de la metáfora narrativa se utiliza como *componente metafórico* del TEXTO SEGUNDO, identificado como *compuesto metafórico*, dentro del marco general asociado a prácticas literarias relacionadas con la reescritura. A tal efecto contamos con un texto recientemente publicado, adscrito, pues, a la que no queda más remedio que llamar Literatura Francesa del siglo XXI, por incipiente que sea su historia, y del que se habló mucho hace algunos meses en Francia, ya que quedó en el umbral de la puerta que daba acceso al Goncourt, tuvo 4 votos, uno menos que la novela ganadora de Lidia Salvayre, *Pas pleurer*. Me refiero al libro del periodista y escritor argelino Kamel Daoud, que lleva por título *Meursault, contre-enquête*, Actes Sud, 2014. Con semejante título ya queda suficientemente acotado el intertexto, el otro texto que por mor de coherencia aquí designaremos con el pomposo nombre de componente metafórico, o sea *L'étranger* de Camus, tan argelino un autor como el otro, ambos periodistas y escritores de artículos polémicos, así como de relatos cortos y de novelas, y por si no fuera suficiente *L'étranger* es la primera novela de Albert del mismo modo que *Meursault, contre-enquête* es la primera de Kamel. El protagonista de la novela de éste, un tal Haroum, se presenta ni más ni menos que como hermano del árabe asesinado por Meursault, innombrado en la novela de Camus, y al que aquí se le restituye el nombre que le es propio, Moussa. Quien no haya leído la novela de Kamel Daoud no le será difícil desde su memoria de *L'étranger* el representarse, aunque sea de forma somera, de qué trata la historia contada en un texto que empieza de buenas a primeras de esta guisa:

Aujourd'hui, M`ma est encore vivante.

Elle ne dit plus rien, mais elle pourrait raconter bien des choses. Contrairement à moi, qui, à force de ressasser cette histoire, ne m'en souvient presque plus.

Je veux dire que c'est une histoire qui remonte à plus d'un demi-siècle. Elle a eu lieu et on en a beaucoup parlé. Les gens en parlent encore, mais n'évoquent qu'un seul mort –sans honte vois-tu, alors qu'il y en avait deux, de morts. Oui, deux. La raison de cette omission ? Le premier savait raconter, au point qu'il a réussi à faire oublier son crime, alors que le second était un pauvre illettré que Dieu a créé uniquement, semble-t-il, pour qu'il reçoive une balle et retourne à la poussière, un anonyme qui n'a même pas eu le temps d'avoir un prénom.

Principio en sí mismo violento, me parece a mí, e irrupción narrativa muy connotada que no hace sino plantear lo que muchos ya habían sugerido, el racismo latente en el texto de

Camus, en donde los colonos tenían nombre y los colonizados no, dentro de una historia que se sitúa casi veinte años antes de la guerra de Argelia, época ésta en la que precisamente se sitúa el texto de Kamel Daoud. No me detendré en el análisis pormenorizado de una novela que lo merece, sino solo en la secuencia del crimen, leída como metáfora implícita cuyo componente metafórico o comparante se encuentra en la secuencia paralela del intertexto, o sea en la novela de Camus, y que vendría a reconciliarme de forma definitiva con el tema del Coloquio que hoy se inaugura. Sin duda aquel capítulo seis de la primera parte de *L'étranger* es probablemente la escena más solar y luminosa de la narrativa francesa contemporánea, o por lo menos la más comentada, una escena en que la luz y el calor mediterráneos matan. Este texto, el segundo, el de Kamel Daoud, opera toda una subversión del primero: mientras que allí en *L'étranger* todo ocurre a pleno sol, al mediodía, aquí todo sucede de noche, dentro de un cobertizo, en donde Haroum el argelino mata a un francés, todavía innominado a esas alturas del relato:

C'est alors que le Français a bougé –ou peut-être ne l'a-t-il même pas fait -, il s'est replié dans l'ombre vers le coin le plus reculé du hangar. Devant moi, tout était ombre et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes se dessinaient avec une confusion insultante pour la raison. Parce qu'il avait reculé, l'obscurité dévora ce qui restait de son humanité, je ne voyais plus que sa chemise qui me rappela son regard vide du matin, ou de la veille. Je ne savais plus.

Ce furent comme deux coups brefs frappés à la porte de la délivrance. C'est du moins ce que je crus ressentir. Après ? J'ai traîné son cadavre jusque dans la cour, puis nous l'avons enterré [...] Curieusement j'avais froid, alors que nous étions au cœur de l'été, alors que la nuit était chaude et aussi sensuelle qu'une femme qui a trop attendu l'amour [...]

Desde la experiencia contemporánea de la literatura narrativa, más allá de una concepción de la metáfora ligada en exclusiva al género lírico, y desde la superación de una concepción restringida de la misma como fulgor expresivo-retórico constituido por unas pocas palabras dentro de un solo verso, lo que aquí se ha pretendido es servirse de la relación metafórica in extensum más allá de la frase, del capítulo, de la parte e incluso identificándola con el texto. Los términos de metáfora narrativa, metáfora estructural o metáfora generadora serían, pues, empleados para designar macroprocesos analógicos que inciden en la construcción de la ficción. Gracias a la metáfora, parafraseando ahora a Paul Ricoeur, se ha producido una nueva pertinencia semántica mediante un sistema de relaciones analógicas infrecuentes dentro de tal o cual forma de relato, y es precisamente dentro de la sucesión de fragmentos que lo constituyen donde se opera la denominada *síntesis de lo heterogéneo*.

En todo caso, yo quisiera señalar que estos procesos que aquí acabo de describir, huyendo en la medida de lo posible de encorsetamientos de metodología y terminología, constituyen una manera, entre otras, de dar cuenta de la producción del sentido, o si se quiere de determinadas formas de significar. El planteamiento en términos de metáfora narrativa, en mayor o menor medida intertextual, no quiere abundar en la descripción y funcionamiento de la *metáfora-tropo* dentro de una concepción arcaizante de la retórica, en el nivel de la *elocutio*, sino que apuntaría más bien a través de la *dispositio* al nivel de la *inventio*, con la intención de hacer funcionar la metáfora en los niveles del texto denominados *verbal*, *sintác-*

tico y semántico. Soy consciente de en una época como la nuestra, en la que ya llevamos 15 años de siglo XXI, poco a poco hemos ido perdiendo lastre semiótico, y algo de la fe que teníamos hace algunos años en los rigores semiológicos y en los trabajos inspirados por ellos.

Trataré de explicarme con más claridad, y con tal propósito volveré a la novela de Kamel Daoud. Me puede divertir, pero no creo que ese haya sido mi propósito aquí, describir el proceso de reescritura de la novela de Camus y hasta en ocasiones valorar esa escritura hipertextual como parodia no exenta de creatividad verbal y sintáctica (en el nivel del relato), pero lo que más me llega y seguramente más transcendencia ideológica y social ha tenido es el mensaje de sentido de que es portadora la novela del escritor argelino, que dice haberla escrito en francés de Argelia, léase en la lengua de un argelino actual en medio de determinada situación histórica, unos años después de las revoluciones de la primavera árabe y unos meses antes de los atentados del 7 de enero de París.

Es precisamente en esa línea de sentido, donde la metáfora que es el texto *Meursault, contre-enquête* pudiera encontrarse con su verdadero significado; será entonces cuando el lector atento descubra las razones profundas de un crimen cometido con nocturnidad y probablemente sin alevosía. No es casual que la reescritura de la rebelión de Meursault contra el cura en su celda de prisionero ocupe en la sintaxis del relato el último de los capítulos, el que cierra el libro, de la escritura de Haroum, que se rebela contra el imán para gritar su verdad desnuda, y que increpa al lector en estos términos: «Tu vis ailleurs, tu ne peux pas comprendre ce qui endure un vieillard qui ne croit pas en Dieu, qui ne va pas à la mosquée, qui n'attend pas le paradis, qui n'a ni femme ni fils et qui promène sa liberté comme une provocation» (p. 150).

En los manuales de historia literaria Camus entraba en la categoría de la literatura francesa comprometida, dentro de una época y un tiempo determinados, pero la novela de Kamel (¡Quién lo diría! ¡Hasta la fonética de sus nombres les asocia!) no tiene un menor grado de compromiso, incide por su propio pie en la historia de ayer o quién sabe si en la que está por hacer. Tan molestos son sus textos para el integrismo que un imán salafista ya ha dictado sentencia (fatwa). Que nadie crea, pues, que las metáforas narrativas e intertextuales son retórica iluminada, sino más bien una luz poética capaz de iluminar las sombras que pueblan la noche del sentido.

La frase estaba hecha para terminar, pero no convendría dejar de hacer la observación colindante de la que a continuación me paso a ocupar, con la brevedad requerida en un final que ya se vislumbra: una especie de acto de eutanasia discursiva, para terminar, focalizado en los nombres propios de personaje de las novelas. Los nombres de persona no escapan a las construcciones de la metáfora narrativa, la designación de los actantes responde en muchos textos novelísticos a procesos de construcción de esencia metafórica, en la medida en que son producto de una o varias operaciones analógicas, en definitiva, y para reutilizar la terminología que se ha venido empleando a lo largo de esta exposición, ellos mismos son compuestos metafóricos, y en mas de una ocasión el componente procede además de otro texto, del que ha emigrado abundando una vez más en la relación exótica.

La novela de Kamel Daoud vuelve a proporcionarnos una vez las ilustraciones convenientes. Cuatro son los personajes importantes en ella nominados: Haroum, el narrador, Moussa,



el árabe asesinado, hermano del anterior, Meriem, la mujer que el lector toma fácilmente por trasunto de Marie, la joven de *L'étranger*, y el francés asesinado que se llama Joseph –el lector se entera después del crimen-. La iluminación onomástica no viene solo del texto de Camus, sino de bastante más lejos, la relación exótica arranca nada más y nada menos que de dos textos fundadores, la *Biblia* y el *Corán*, donde Aarón y Miriam (en castellano) designan a los dos hermanos de Moisés (en el texto de Kamel, Moussa). Miriam salvó con su palabra a Moisés que se perdía aguas abajo, de ahí que, precisamente por su relación con el lenguaje, tuviera fama en Israel de profetisa. Como personaje de la novela de Kamel Daoud a ella también le corresponde la misión de despertar el lenguaje en el narrador Haroum, ella le ha enseñado a leer en francés: «Avec ma langue et la bouche de Meriem, j'ai dévoré des centaines de livres! (p. 100)... El francés asesinado tampoco se llama Joseph por casualidad, el nombre es igualmente de abolengo bíblico, y por eso Haroum el narrador escribe: «après que j'ai tué Joseph, et que je l'ai jeté dans un puits –manière de parler, parce que je l'ai enterré» (p. 101). La historia de José, asesinado por sus hermanos, y arrojado a lo profundo de un pozo, es o, por lo menos era hace algunos años, bien conocida...

Cuando redactaba las primeras líneas de esta conferencia y ponía el énfasis en las *olas de ladrillo*, en mi afán por iluminar el funcionamiento de la metáfora en la poesía narrativa de Guillaume Apollinaire, no podía imaginar que la corriente del texto me volviera a traer de nuevo hasta las aguas exóticas relacionadas con la figura de Moisés. Una vez más la práctica de la escritura me ha sorprendido, desembocando en la expresión de su propia aventura.

## Referencias Bibliográficas

- APOLLINAIRE, Guillaume (1920 pour le texte et 1999 pour les commentaires), *Alcools* (texte et dossier), la Bibliothèque Gallimard.
- BALZAC, (1971), *Le Père Goriot*, Éditions Gallimard.
- CAMINADE, Pierre et Madeleine (1972), «Métaphore et Nouveau Roman», *Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui*, Vol. I (Colloque de Cerisy), *Problèmes Généraux*, Paris, U.G.E., Coll. 10/18.
- CAMUS, Albert (2006), *L'étranger*, *Œuvres Complètes I, 1931-1944*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi.
- DAOUD, Kamel (2014), *Meursault, contre-enquête* (roman), Actes Sud.
- DESNOS, Robert (1930 pour le texte et 1968 pour la préface), *Corps et biens*, collection Poésie, NRF Gallimard (Préface de René Bertelé).
- FERNÁNDEZ CARDO, José María (1988), «De la metáfora narrativa a la metáfora fílmica», *Investigaciones Semióticas III*, Retórica y Lenguajes, Vol. I, Asociación Española de Semiótica (Actas del III Simposio Internacional, Madrid, 5-7 de diciembre de 1988), Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp.397-402.
- (1993), «Poeticidad y metáfora en la narrativa literaria y fílmica», *Cuadernos de Filología Francesa*, 7, Cáceres, Facultad de Filosofía y Letras, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- MODIANO, Patrice (2014), *Discours prononcé, dimanche 7 décembre, à Stockholm à l'occasion de la réception du Prix Nobel*, LeMonde.fr

- PROUST, Marcel (1989), *À la recherche du temps perdu*, «Le temps retrouvé», vol. IV, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard.
- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du Nouveau Roman* (Chapitre «La métaphore, aujourd'hui»), Paris, Collection Tel Quel, Seuil.
- (1976), «Terrorisme, théorie», *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, vol. 1 (Colloque de Cersy), Paris, U.G.E., Coll. 10/18.
- RICOEUR, Paul (1983), *Temps et récit*, vol. I, Paris, Éditions du Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1955), *Le voyeur* (roman), Les Éditions de Minuit.

# Métaphores lexicalisées en français régional antillais

André Thibault

*Universidad de Paris-Sorbonne*

[andre.thibault@paris-sorbonne.fr](mailto:andre.thibault@paris-sorbonne.fr)

## 0. Introduction

Le français régional antillais<sup>1</sup>, qui connaît une brillante illustration littéraire – en particulier dans les œuvres appartenant au courant de la Créolité – se caractérise entre autres par un ensemble de particularités lexicales appartenant à différentes catégories du point de vue de leur origine : héritages caraïbes, héritages africains, archaïsmes et régionalismes du français colonial, mais aussi de nombreuses innovations qui peuvent être formelles ou sémantiques. Parmi ces dernières, on compte des restrictions et des extensions, mais aussi des métonymies et des métaphores. Cette contribution se centrera sur ces dernières, que l'on catégorisera et illustrera par de nombreux exemples littéraires. Précisons qu'il s'agit de métaphores lexicalisées, et non de métaphores vives. Le degré de lexicalisation est démontré d'une part par la fréquence relativement élevée de ces unités lexicales dans le discours, d'autre part par leur prise en charge par la lexicographie spécialisée.

En ce qui concerne l'étude du vocabulaire antillais (qu'il s'agisse du français régional ou du créole), l'étude des métaphores est encore balbutiante. Il n'y a guère que Marie-Christine Hazaël-Massieux (contribution à paraître)<sup>2</sup> qui se soit penchée sur la question. Tout reste donc à faire, et cette contribution n'a pour seule prétention que d'apporter sa petite pierre à l'édifice. Notre dépouillement s'est fait manuellement à partir de notre fichier d'attestations littéraires (près de 50.000 citations illustrant plusieurs centaines de types lexicaux), avec un complétage dans de nombreuses sources lexicographiques.

- 
- 1 C'est-à-dire, essentiellement, d'Haïti, de Martinique et de Guadeloupe. Bien que partageant des origines, une culture, une géographie et une histoire partiellement communes, les peuples habitant ces territoires ont connu des parcours divergents (indépendance haïtienne d'une part, statut de départements français d'autre part) et leurs variétés de français ne connaissent pas le même statut social, ni les mêmes particularismes. Elles présentent toutefois assez de traits communs pour qu'il soit scientifiquement rentable de les regrouper.
  - 2 Hazaël-Massieux, Marie-Christine, «Sens figurés et métaphores : pour le développement du lexique créole», dans A. Thibault (éd.), *Du français au créole*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2015.

La métaphore est la figure qui a donné lieu au plus grand nombre de réflexions, de travaux, de colloques et de publications ; nous n'allons pas entamer ici un passage en revue de l'énorme bibliographie sur le sujet, mais il est nécessaire de proposer à tout le moins une définition de travail. Nous entendons par *métaphore*, dans le cadre de cet article, un transfert dénomiatif basé sur une comparaison implicite entre deux référents perçus comme ayant un trait en commun. Comme il s'agit de se concentrer sur la métaphore *lexicalisée*, nous définirons cette dernière comme une métaphore ne résultant pas d'un acte créatif de la part du locuteur, qui l'a simplement acquise comme le reste de ses ressources lexicales en étant exposé à sa langue maternelle depuis l'enfance. Elle s'oppose à la métaphore *vive*, création d'écrivains ou parfois de terminologues, qui n'est pas (encore) partagée par la communauté linguistique. Parmi les métaphores lexicalisées, certaines sont dites *mortes* (comme c'est le cas de *chabin*, v. ci-dessous), c'est-à-dire que leur motivation sémantique première n'est plus sentie comme telle par le sujet parlant, alors que d'autres sont motivées en synchronie (c'est le cas, comme on va le voir, de la plupart d'entre elles dans notre nomenclature).

## 1. Classement des matériaux

Devant l'abondance des matériaux réunis, le problème de leur classement s'est posé. Parmi toutes les possibilités qui se présentaient, nous avons opté pour un classement axé autour des changements de cadre que la métaphore instaure entre les grandes catégories cognitives que sont : les référents animaux, végétaux, humains ou totalement inanimés. On constate en effet que la plupart des métaphores relevées ont pour effet de comparer un référent quelconque à un animal (2.1., procédé zoomorphique), à une plante (2.2., procédé phytomorphique), à un être humain (2.3., procédé anthropomorphique) ou à une chose (2.4., procédé réifiant). Exceptionnellement, on trouve aussi des métaphores strictement conceptuelles (2.5.) par lesquelles on passe du concret à l'abstrait.

Nous allons consacrer à chaque type lexical un court article lexicographique, comportant : 1) le mot-vedette ; 2) sa catégorie grammaticale ; 3) sa définition ; 4) une brève explication, lorsque nécessaire, du processus métaphorique à l'œuvre ; 5) un (ou plusieurs) renvois bibliographiques à des ouvrages ayant déjà rendu compte de l'existence du type lexical, en français régional ou, à défaut, en créole ; 6) de nombreux exemples littéraires, classés par ordre chronologique, dûment référencés, choisis dans la mesure du possible pour faire ressortir le plus grand nombre d'éléments définitionnels, et au sein desquels le mot-vedette fait l'objet d'une mise en relief typographique (caractères gras).

### 1.1. Métaphores zoomorphiques

Cette section regroupe des cas où un référent (qu'il soit humain, 2.1.1., ou inanimé, 2.1.2.) est comparé à un animal.

#### 1.1.1. référent animal > référent humain

— *chabin*, *chabine* n. m., f. «personne de traits plus ou moins négroïdes mais dont la peau (souvent rousselée), les cheveux (assez frisés, voire crépus) et les yeux sont relativement clairs». Ce mot est bien attesté dans les dictionnaires français du XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner le

«produit prétendu de l'accouplement d'un bouc et d'une brebis» ainsi que différentes espèces de moutons (v. FEW 22, I, 284a). La métaphore consiste donc à désigner des individus qui partagent des traits phénotypiques *mixtes*, à moins qu'il ne s'agisse simplement d'une allusion (tout aussi métaphorique) à la texture et à la couleur des cheveux du chabin, clairs mais souvent crépus comme la laine d'un mouton. – FEW 2, 309b, *caprinus* ; FEW 22, I, 284a ; FEW 23, 64b ; Telchid 1997 s.v. *chabin(e)* ; Pompilus 1961, 146 s.v. *chabine* ; «(fr. rg.) métis de Noir et de Blanc à la peau, aux yeux et aux cheveux généralement clairs, ces derniers étant frisés ou crépus (*chabin* en F.R.A.)» Confiant 2007 s.v. *chaben* 1.

Clair de peau comme sa mère, les cheveux plutôt **chabin**, Spéro était couvert de taches sombres tout le long du dos [...]. (Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, 1992, p. 61)

D'un côté, mon papa Esternome, mais de l'autre un **chabin** à cheveux rouges, méchant comme un mangeur de guêpes, qui souvent, et véritablement, perdait la tête dans des rages sans man-man. (Patrick Chamoiseau, *Texaco*, 1992, p. 117)

L'une d'elles, haute **chabine** aux yeux gris, soulevait les rires des spectateurs, en se déhanchant brusquement et en mouvementant son bas-ventre à grands coups de reins. (Ernest Pépin, *Tambour-Babel*, Gallimard, 1996, p. 104)

Il ne parvenait pas à comprendre pourquoi cette **chabine**, à la figure tiquetée de rousseurs, continuait à le morguer depuis tant et tellement d'années, bourrique qu'elle était, foutre ! (Raphaël Confiant, *Case à Chine*, 2007, p. 25)

Nous nous sommes mariés un mois après, malgré les mauvaises paroles de certaines ravèt l'égliz qui disaient ne pas comprendre comment un Africain noir comme hier soir avait osé demander en mariage une **chabine** dorée... (Ina Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, 2011, p. 257)

L'étymon de fr. *mulâtre*, l'ibéroroman *mulato*, repose sur la même métaphore : ce mot désigne en espagnol et en portugais le mulet, c'est-à-dire le produit hybride de l'accouplement de deux espèces différentes (v. TLF s.v. *mulâtre*, rubrique «Étymologie et histoire»).

– *ravet (d'église)* n. m., f. «dévot, personne excessivement religieuse» ; *ravette-l'église* (forme créolisante). Formé par analogie sur *rat d'église*, mais ici le dévot est comparé à un cafard (c'est le sens premier de l'antillanisme *ravet*) plutôt qu'à un rat. – Thibault 2010, 77.

Il prit pied sur le piège et se mit à mâchonner comme un **ravet d'église** au moment de l'hostie. (Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I : Antan d'enfance*, 1996 [1990], p. 61)

Ermantia était du genre **ravet d'église**. Sa mère était pareille, sa grand-mère aussi. Elle était reine de la prière. (Louison Cazal, *Une journée Miklon*, 2004, p. 113)

Bien des humains ne vivent que dans l'attente du faux pas de leur prochain et une **ravette-l'église** à l'œil aussi acéré que sa langue se chargea volontiers de renseigner Madame Mouton sur les innocentes amourettes de sa fille rebaptisées pour l'occasion du nom honni de liaison scandaleuse. (Ina Césaire, *Zonzon tête carrée*, 1994, p. 50).

Nous nous sommes mariés un mois après, malgré les mauvaises paroles de certaines **ravèt l'égliz** qui disaient ne pas comprendre comment un Africain noir comme hier soir avait osé

demander en mariage une chabine dorée... (Ina Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, 2011, p. 257)

### 1.1.2. référent animal > référent inanimé

— *décollage* n. m. «premier verre de rhum (ou, plus rarement, d'un autre alcool) pris le matin». On pourrait croire, a priori, que cette expression évoque métaphoriquement le décollage de l'avion qui prend son envol (et donc du buveur qui se prépare à affronter sa journée), mais il n'en est rien. Ce substantif se rattache au créole *dékolé-mabouya* n. (v. Confiant 2007, 912 s.v. *mabouya* 2), qui signifie littéralement «décoller le mabouya (= fr. rég. ant. *margouillat* «petit lézard vert»)». Il s'agit d'une métaphore dans laquelle les sécrétions matinales dans le gosier du buveur sont comparées à un petit lézard bien accroché qu'il faut, grâce à l'alcool, «décoller». – Confiant 2007, 912.

On avait fini de prendre le «**décollage**», et comme on rentrait tout juste de la mer, on était encore là, devant les «Sept Pêchés», avec son pantalon puant la marée, éculé, et raidi par le sel. (Joseph Zobel, *Diab'-la*, 1947, p. 31)

Sous le tamarin, il y a une table portant le nécessaire pour les libations du matin, le **décollage** : deux pots de madoux, une bouteille d'absinthe, une bouteille de rhum. On peut se servir en passant, en courant, véritable numéro de voltige – si on est pressé, si c'est l'heure de prendre la mer et que l'autre est déjà prêt à pousser la pirogue. (Joseph Zobel, *Les Mains pleines d'oiseaux*, 1978, p. 47)

[...] si Homère avait été un type plus vigilant, il se serait rendu compte que Richard ne l'invitait plus du tout à boire un **décollage**, tôt le matin, à la boutique de Mme Cinna. (Raphaël Confiant, *Mamzelle Libellule*, 1994 [1987], p. 143)

Ils sont entrés dans un bar pour boire, ils étaient des réguliers. L'enfant buvait un soda, le vieux son **décollage** matinal. Une absinthe, ça l'aidait à partir du bon pied, à lui donner du ballant. (Louison Cazal, *Une journée Miklon*, 2004, p. 42)

Le **décollage** pour ouvrir les yeux du matin. (Ernest Pépin, *L'Envers du décor*, 2006, p. 100)

## 1.2. Métaphores phytomorphiques

Cette section regroupe des cas où un référent (qu'il s'agisse d'un humain, 2.2.1. ; d'une partie du corps humain, 2.2.2. ; d'un inanimé, 2.2.3. ; d'un référent abstrait, 2.2.4.) est comparé à un végétal.

### 1.2.1. référent végétal > référent humain

— *câpre*, *câpresse* n. m., f. «personne dont la couleur de peau, olivâtre et plutôt foncée, rappelle celle des câpres [boutons à fleurs du câprier, confit dans le vinaigre, qui sert de condiment]». – Thibault 2008, 250 s.v. *câpresse*.

MM. Clavier, conseiller, et Quiqueron, conseiller privé, étaient à bord. Ce sont de gros **capres** bien nourris. Leur tenue a été plus convenable que celle des blancs, qui ont cherché l'occasion de causer avec eux. [En note : *Un capre* vient d'un mulâtre et d'une noire – ou inversement. Mais

ici, il faut plutôt comprendre simplement sang-mêlé relativement foncés [...]. (Pierre Dessalles, *La vie d'un colon à la Martinique au XIX<sup>e</sup> siècle, Journal 1848-1856*, présenté par Henri de Frémont et Léo Élisabeth, 1986 [1848], pp. 37-38)]

Comme xénisme, dans un texte rédigé en anglais : [...] to the more experienced eyes of a creole, accustomed to live in the country districts, every individual of mixed race appears to have a particular color of his own. Take, for instance, the so-called **capre** type, which furnishes the finest physical examples of all, –you, a stranger, are at once impressed by the general red tint of the variety ; but you do not notice the differences of that tint in different persons, which are more difficult to observe than shade-differences of yellow or brown. Now, to me, every **capre** or **capresse** has an individual color ; and I do not believe that in all Martinique there are two half-breeds –not having had the same father and mother– in whom the tint is precisely the same. (Lafcadio Hearn, *Two Years in the French West Indies*, 1890, p. 121).

Puisqu'elle était une jeune, grasse et belle **câpresse**, à peau d'ambre, M. Justin en avait fait sa maîtresse et reconnu l'enfant. (Joseph Zobel, *Rue Cases-Nègres*, 1950, p. 155)

Une belle **câpresse** comme toi, pourquoi tu t'entiches d'un bougre aux yeux fendus qui ne possède même pas deux sous vaillants en poche ? (Raphaël Confiant, *Case à Chine*, 2007, p. 346)

### 1.2.2. référent végétal > partie du corps humain

– *cheveux (en) grains de poivre ; cheveux grainés / grenés*, (var. créolisante) *chivé-grenen* loc. subst. m. pl. «cheveux noirs très crépus dont l'aspect évoque la forme de grains de poivre». Cf. encore *tête grainée / grinnée* loc. subst. f. «tête dont les cheveux noirs très crépus évoquent la forme de grains de poivre». – Telchid 1997, 93 s.v. *grains de poivre* ; Ludwig et al. 2002, 94 s.v. *chivé (grenné)* ; Confiant 2007, 553 s.v. *grennen* 3 et 289 s.v. *chivé (grennen)*.

Des femmes aux cheveux-soie [des Hindoues] s'acoquinèrent avec des hommes aux **cheveux-grains-de-poivre**. Des marmailles mélangées virent le jour [...]. (Raphaël Confiant, *Case à Chine*, 2007, p. 181)

Mes élèves, **cheveux en grains de poivre rouge**, noirs comme la misère de leurs parents, nouaient leurs souliers par les lacets et les suspendaient, précautionneux, à leurs épaules. (Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, 1989, p. 140)

#### ◇ *cheveux grainés* :

Si donc tu n'aimes pas les garçons, c'est que je ne te plais pas, alors ? Je suis trop boudinée pour toi, peut-être ? Ma peau est trop foncée ? J'ai les **cheveux** trop **grainés**, c'est ça ? Monsieur rêve d'une mulâtresse ! fit à nouveau Rita, de plus en plus irritée. (Raphaël Confiant, *Case à Chine*, 2007, p. 254)

Mais ce n'est pas tout dire, que cet habit de sueur et ce **cheveu grainé** : il y avait que nos-tr'homme vivait seul comme mangouste dans une case en bois-bombe tressé selon une science obscure. (Patrick Chamoiseau, 'Le dernier coup de dent d'un voleur de banane', dans R. Ludwig éd., *Écrire la 'parole de nuit'. La nouvelle littérature antillaise*, 2010 [1994], p. 30)



Entré [à l'école] à neuf ans, il sortait à dix ans à coups de trique, accusé d'avoir un jour crayonné une tête de nègre avec un nez large comme deux paumes de mains et des **cheveux grainés**. (Louison Cazal, *Une journée Miklon*, 2004, p. 70)

Ces garçons, ces filles auraient pu illustrer le slogan de 'United Colors of Benetton', car aucun d'entre eux n'était de même couleur, l'un pâle, l'autre noir bon teint, celui-là chabin ou mulâtre. Pourtant, s'ils se distinguaient par leurs **cheveux**, bouclés, frisés, carrément **grenés**, et leurs peaux, ils se ressemblaient par l'exubérante gaieté, l'effervescence, la manière désinvolte dont ils habitaient leurs vêtements. (Maryse Condé, *La Belle créole*, 2001, p. 257)

[en créole] L'heure d'appeler sa meute de négriyon-a-**chivé-grenen**, de les compter un à un avant de passer à la douche du soir, approche. (Audrey Pulvar, *L'enfant-bois*, 2004, p. 93)

◇ *tête grinnée* :

Pourtant nous n'avons rien de commun avec ces Nègres à **tête grinnée**, ces cultivateurs qui ont toujours manié le coutelas ou conduit le cabrouet à bœufs pour notre compte. (Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, 1989, p. 127)

— *choux* n. m. «petits chignons tressés évoquant la forme d'un petit chou». Dans des locutions : *cheveux en choux* loc. subst. m. pl. «coiffure consistant à réunir les cheveux en petits chignons tressés évoquant la forme d'un petit chou» ; *peignée à choux* loc. adj. «coiffée de telle façon que les cheveux sont réunis en petits chignons tressés évoquant la forme d'un petit chou». – Ludwig *et al.* 2002, 95 s.v. *chou*, sens 2 («cheveux divisés en petits carrés, entortillés puis maintenus en rond par une épingle»).

Maïotte avait enroulé ses cheveux en petites pelotes. Elle appelait cela des **choux**. Cocotte les palpa et laissa glisser ses mains sur la rondeur des joues. Maïotte sourit à la caresse de la vieille. (Joseph Zobel, *Les jours immobiles*, 1946, p. 16)

Le plus long était de peigner ses cheveux et de les enrouler en «petits **choux**» maintenus par des épingles. (Joseph Zobel, *Laghia de la mort*, 1978, p. 42)

Milo entra dans la chambre à coucher où Arielle, ses cheveux de soie graissés pour la nuit et roulés en quatre '**choux**', ce qui lui donnait l'air à la fois jeunot et vieillot, lisait *l'Imitation de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. (Maryse Condé, *La Belle Créole*, 2001, p. 230)

Entre Lili, une toute jeune et menue adolescente, vêtue d'une simple robe de cotonnade, qui lui glisse quelques mots à l'oreille avant de s'asseoir par terre pour s'installer dans son giron. Man Filibo entreprend de la coiffer ('**choux**' ou 'papillotes'). (Ina Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, 2011, p. 245)

◇ *cheveux en choux* :

Effrayée, je me retourne aussitôt pour découvrir une vieille créature, sa houe menaçante à la main, ses **cheveux en choux** de trois jours sur la tête, une bouche manquant de dents, une robe en haillons... (Gisèle Pineau, 'Tourments d'amour', dans Ralph Ludwig éd., *Écrire la 'parole de nuit'*. La nouvelle littérature antillaise, 2010 [1994], p. 80)

◇ *peignée à choux* :

Une grosse femme se tenait sur le palier, éclairée par la lampe à pétrole qu'elle élevait au-dessus de sa tête. **Peignée à choux**, le visage agréable, les yeux un peu braques, les seins ballottant dans sa chemise de nuit de coton blanc à empiècement crocheté. (Maryse Condé, *La Belle Créole*, 2001, p. 161)

– *coco d'yeux, coco des yeux*, [variante créolisante] *coco-z'yeux* loc. subst. m. pl. «globe oculaire». Le mot *coco* désigne normalement la noix de coco en créole antillais ; il s'agit donc d'une métaphore reposant sur une analogie formelle entre les deux référents, plus ou moins sphériques, ainsi qu'entre la couleur blanche du globe oculaire et celle de la pulpe de noix de coco. – Telchid 1997, 44 s.v. *coco-z'yeux* ; Ludwig et al. 2002, 176 s.v. *koko-zyé* ; Confiant 2007, 675 s.v. *koko-zié*.

Et là, ainsi, comme ça, tout bonnement, il vit du **coco de ses z'yeux** ce que tout averti aurait bien aimé voir : un Mentô. (Patrick Chamoiseau, *Texaco*, 1992, p. 69)

Pour un brin de dentelle ou de n'importe quoi, Bonbon offrait un bout de sa viande dans une feuille de banane. Il la soupesait le bras tendu, un **coco-z'yeux** fermé sur un joyeux braillement. (Id., p. 106)

Il pénétra dans la maison avec l'air de ne pas trop en croire les **cocos de ses yeux**. (Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I : Antan d'enfance*, 1996 [1993], p. 43.

Elle se redressa d'un bond, ce qui fit sursauter le Chinois, et s'approcha de lui, toujours en le regardant dans le **coco des yeux**. (Raphaël Confiant, *Case à Chine*, 2007, p. 118)

– *écale des yeux* loc. subst. f. «paupière». Calque du créole *kalazyé* (v. Ludwig et al. 2002, 161). Le mot *écale* signifie en français général «enveloppe extérieure de la coque de certains fruits (noix, noisette, amande, etc.)» (TLF).

Flamète n'avait pas besoin de réclamer quoi que ce soit. Dorélia le lui affectait au fur et à mesure qu'elle pressentait le besoin : le bol de café, le chapeau-bakoua, la grosse ceinture, tout en le lorgnant sous l'écale des yeux. (Louison Cazal, *Une journée Miklon*, 2004, p. 13)

– *graines* n. f. pl. «testicules». Comparaison implicite entre le référent végétal et le référent animal, basée sur leur capacité commune à faire naître la vie. – Telchid 1997, 93.

La mort est là, dans le creux de tes **graines**. C'est la première fois que je la découvre en ce lieu. D'habitude, elle se pose dans les yeux des gens, elle court dans leurs veines ou s'assied à l'intérieur de leur gorge, les empêchant de respirer. [...] j'aurais dû m'en douter, comprendre qu'elle s'installerait au siège même de la vie [...] (Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, 1979, p. 234)

Rénor, tu peux ouvrir autant de mes sacs de lentilles et de pois rouges que tu veux, éventrer mes caisses de morue salée, boire mon tafia sans payer, mais faut avoir deux **graines** solidement accrochées entre les jambes pour affronter Fils du Diable en Personne. (Raphaël Confiant, 'Fils du Diable en Personne', dans Ralph Ludwig éd., *Écrire la 'parole de nuit'. La nouvelle littérature antillaise*, 2010 [1994], p. 41)

Peut-être José Merlot aurait-il pris peur et réinstallé Benjy dans ses fonctions ? On murmurait que c'était un homme sans **graines**, toujours de l'avis du dernier qui avait parlé. (Maryse Condé, *La Belle Créole*, 2001, pp. 285-285)

Sacré vagabond de coolie, je m'en vais te dire une bonne chose, une fois pour toutes : si tu as des **graines**, interdis à ta mal-parlante de femme de se mêler des affaires de la mienne ! (Ina Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, 2011, p. 252)

### 1.2.3. référent végétal > référent inanimé

— *collier(-)chou* loc. subst. m. «collier formé d'une enfilade de boules d'or creuses, dont la forme évoque celle d'un petit chou». «Le Collier-choux : est formé d'une succession de boules d'or enfilées sur une chaînette. Chaque boule est composée de deux demi-sphères striées de même diamètre et soudées l'une à l'autre. Anciennement, ce collier accompagnait plus particulièrement la tenue jupe-chemise et pouvait faire trois à quatre fois le tour du cou. Les boules creuses et légères donnent à ce bijou la fragilité d'une coquille.»<sup>3</sup> – Telchid 1997, 44 ; Ludwig *et al.* 2002, 95 s.v. *chou* ; Confiant 2007, 677 s.v. *kolié-chou*.

Comme xénisme, dans un texte rédigé en anglais : [...] a necklace of double, triple, quadruple, or quintuple rows of large hollow gold beads (sometimes smooth, but generally all graven) –the wonderful **collier-choux**. (Lafcadio Hearn, *Two Years in the French West Indies*, 1890, p. 37)

Cela lui ramenait de quoi s'acheter grain après grain un **collier-choux** massif et des aunes de madras dans lesquelles une aiguille du quartier lui taillait de belles gaules ou des têtes calendées. (Patrick Chamoiseau, *Texaco*, 1992, p. 85)

Je t'imagine avec ta belle robe matador, tes **colliers-choux**, ton madras et moi à ton bras, entrant dans le bureau de vote, pareils à deux jeunes mariés. (Ernest Pépin, 'La revanche d'Octavie', dans Ralph Ludwig éd., *Écrire la 'parole de nuit'*. La nouvelle littérature antillaise, 2010 [1994], p. 76)

Alors qu'elle habitait N'Zérékoré en Haute-Guinée, ses bijoux disparurent. Elle en fut d'autant plus désolée qu'il s'agissait de souvenirs de famille : collier grenn dô et **collier chou** offerts par sa mère, gourmette de première communion, camée ayant appartenu à une aïeule montée en broche. (Maryse Condé, *La Vie sans fards*, 2012, p. 256)

### 1.2.4. référent végétal > référent abstrait

— *Radio bois-patate* loc. subst. f. «transmission, de bouche à oreille, d'informations plus ou moins avérées ; rumeur publique». Le type lexical *bois-patate* désigne une espèce de liane sauvage, rampante, servant entre autres à nourrir les lapins (v. R. Ludwig *et al.* 2002, 87 s.v. *bwa*, sens n° 4). Les innombrables ramifications de cette plante sont comparées implicitement aux rumeurs qui se répandent rapidement et dans toutes les directions au sein de la population. – Telchid 1997, 149.

---

3 <http://www.kamaniok.fr/merveille/merveille.htm>, consulté le 25 mars 2015.

Le cadavre de l'impudent ne tarda pas à sentir mauvais et quelqu'un se dévoua pour le charroyer à l'hôpital colonial où on le plaça à la morgue. Son corps servit, dit **Radio-bois-patate**, à des expérimentations médicales. (Raphaël Confiant, 'Fils du Diable en Personne', dans Ralph Ludwig éd., *Écrire la 'parole de nuit'*. La nouvelle littérature antillaise, 2010 [1994], p. 50)

Quand cet homme sera prêt, il m'appellera et c'est la **Radio-bois-patate** qui m'apportera la nouvelle. (Sylviane Telchid, 'Mondésir', dans Ralph Ludwig éd., *Écrire la 'parole de nuit'*. La nouvelle littérature antillaise, 2010 [1994], p. 99)

Je n'avais qu'une seule idée en tête : enjamber le pont Gueydon au plus vite et aller me cacher au Bord-de-Canal chez le père d'Adelise (à condition que le vieux-corps ne soit pas encore au courant de ma rupture avec sa fille. **Radio bois-patate** fonctionne si bien !) (Raphaël Confiant, *Chimères d'En-Ville*, 1997, p. 46)

Les deux compères siphonnaient la bouteille de rhum en cinq sec, brocantant les dernières nouvelles, surtout celles que **Radio-bois-patate** (nettement mieux informée que Radio Martinique), station sans locaux ni antenne, dirigée et informée par la canaille, avait mises en circulation. (Raphaël Confiant, *Brin d'amour*, 2001, p. 25)

### 1.3. Métaphores anthropomorphiques

Cette section réunit des métaphores où différents référents sont comparés à un être humain (2.3.1.), à une partie du corps de l'homme (2.3.2.) ou à une caractéristique de celui-ci (2.3.3.).

#### 1.3.1. référent humain > référent humain

On relève trois cas où des personnes sont désignées à l'aide d'un mot qui sert normalement à se référer à d'autres gens, toujours en raison d'un trait commun que l'on prête aux uns et aux autres.

– *major* n. m. «caïd, homme dur et violent exerçant son autorité sur la population d'un quartier défavorisé» ; *major de quartier*, *nègre-major*. Le «major» de quartier est implicitement comparé à un major dans le domaine militaire, les deux personnages ayant en commun leur position de chef et l'exercice de l'autorité indiscutée garanti par la force. – Telchid 1997, 112 s.v. *majo* (sans *-r* graphique final, mais avec la précision qu'il faut prononcer le *o* ouvert).

Il passait le plus clair de son temps à se durcir les muscles et à développer la puissance de ses ruades. Bientôt, au lieu d'assurer la quête des messes dominicales, il suivit le **major** du quartier dans ses défis ambulatoires aux **majors** de l'Anse-l'Etang, du Vert-Pré, de Lestrade, de Trou-Terre ou autres coins. (Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, 1986, p. 88)

Les **Majors** furent une catégorie de guerriers permanents. Hommes à combat, dominateurs, ils régnaient sur un quartier, une rue, sur un côté du monde, et se partageaient la ville en d'innombrables fiefs. [...] Un **Major** n'attaque jamais un autre **major**, sauf pour des affaires de territoire ou bien de protection. (Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I : Antan d'enfance*, 1996 [1990], p. 167)

[...] quelque soirée où deux **majors** de grand renom devaient se mesurer l'un à l'autre dans un laghia de la mort... (Joseph Zobel, *Gertal : et autres nouvelles*, 2002, p. 60)

Il y avait, entre tous, ce Romule et sa réputation de **nègre-major**, de fier-à-bras, ses muscles épais de docker et son gros créole éraillé, qui te mettait mal à l'aise. (Raphaël Confiand, *Case à Chine*, 2007, p. 25)

D'où sors-tu, toi, pour me donner des ordres ? Monsieur joue au **major** ? (Ina Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, 2011, p. 252)

— *matador* n. f. (aussi employé comme substantif en apposition ou comme attribut) «femme antillaise à l'esprit combatif, considérée comme forte et respectée». Apparaît souvent sous la forme composée *femme-matador*. – Telchid 1997, 117.

Ces Dames tenaient des réunions auxquelles j'accompagnais la madame Eléonore pour servir du thé et des madeleines. Elles étaient très dignes, très de-ce-que-de, très **matadors**. (Patrick Chamoiseau, *Texaco*, 1992, p. 308)

Lors de la réunion suivante, je retrouvai mon air de **matador**, dos droit, regard ferme, voix claire, geste tranchant. (*Id.*, p. 468)

Ma légende s'augmenta : plus que jamais **matador**-Texaco, j'avais domestiqué le destructeur de monstres. (*Id.*, p. 483)

Femmes de Haïti, de Guadeloupe ou de Martinique, elles rappellent les matrones qui dans les villes d'Afrique détiennent le pouvoir du quotidien, celui du marché tout bouillant et de l'influence sagement assise. Elles sont tout autant **matador**. (Édouard Glissant, *Tout-monde*, 1993, p. 544)

Du débit de la régie sortit Man Ya, la **matador** que personne n'avait jamais vue trembler devant personne. (Ina Césaire, *Zonzon tête carrée*, 1994, p. 35)

Les autres l'imitèrent et l'un d'entre eux bougonna contre 'cette **femme-matador** qui fait aux gens perdre leur temps'. (Raphaël Confiand, *Chimères d'En-Ville*, 1997, p. 119)

À partir de là semble s'être développé le sens de «demi-mondaine, femme indépendante et de grande prestance, toujours richement vêtue et parée, accordant ses faveurs en échange de très généreuses compensations financières». – Confiand 2007, 952 s.v. *matadò* 1 (sens présenté dans cette source comme archaïque aujourd'hui).

[...] elle ne mettait plus les pieds à Haute-Terre que chaussée d'un modèle de souliers à talons aiguille, dont la hauteur était tout à fait proportionnelle à la fulgurance de son ascension sociale. Tante Lucina passait pour une **femme matador**. Bien que née sans gouache, ni peinture, elle réussit à peindre en couleur la toile de sa vie. (Gisèle Pineau, *La Grande Drive des esprits*, 2010 [1993], p. 145)

Elle s'approcha donc de ce lieu de perdition qu'était la Case-à-rhum, lieu que s'interdisaient de fréquenter les négresses de bien pour ne point être confondues avec les deux **femmes-matadors** du quartier [...]. (Raphaël Confiand, *L'émerveillable chute de Louis Augustin*, 2010, p. 32)

C'est vrai que j'étais belle ! Ah pour ça, oui ! Des békés m'envoyaient des cadeaux, des mulâtres en redingote me proposaient de devenir leur **femme-matador**, ce qui veut dire qu'ils me loueraient une maison à la Grand'Rue, celle qui partageait Saint-Pierre en deux, m'offriraient de

quoi vivre sans travailler pour personne et viendraient douciner mon corps chaque fois que l'envie leur en prendrait. (Raphaël Confiant, *Case à Chine*, 2007, p. 346)

Comme elle venait de Saint-Pierre – à ce qu'il paraît –, on a supposé que Madame y avait fait la **matador**, ce qui avait probablement déraillé ses organes... (*Id.*, p. 434)

Le composé *robe-matador* n. f. «robe traditionnelle antillaise, richement parée, portée autrefois par les demi-mondaines, ou dans des circonstances exceptionnelles» se rattache à ce second sens. Aujourd'hui, le terme désigne des robes représentatives du costume folklorique antillais qui ne sont portées que lors d'événements festifs particuliers. – Telchid 1997, 117 s.v. *matador*.

[attestation «chaînon» entre *matador* et *robe matador*] Depuis que la pauvre mamzelle Frasine est morte, c'est la seule couturière que je connaisse, qui sache faire des **robes** comme les belles femmes de Saint-Pierre – les **matadors**, comme on les appelait – en portaient avant la catastrophe. (Joseph Zobel, *Les Mains pleines d'oiseaux*, 1978, p. 21)

Je t' imagine avec ta belle **robe matador**, tes colliers-choux, ton madras et moi à ton bras, entrant dans le bureau de vote, pareils à deux jeunes mariés. (Ernest Pépin, 'La revanche d'Octavie', dans Ralph Ludwig éd., *Écrire la 'parole de nuit'. La nouvelle littérature antillaise*, 2010 [1994], p. 76)

Elle rêva que, perdant rides et douleurs, elle avait réenfilé la **robe matador** de ses vingt ans. (Maryse Condé, *La Belle Créole*, 2001, p. 191)

Elle serrait contre son ventre le panier caraïbe contenant les golles et la **robe matador** que Thérèse n'avait pas songé à lui reprendre. (Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, 2006, p. 75)

– *mentor* n. m. «sorcier considéré comme très puissant et influent». Le TLF définit ce mot comme suit : «[p. allus. à un personnage de l'Odyssée d'Homère] personne servant de conseiller sage et expérimenté à quelqu'un». Le sorcier ainsi appelé dans les Antilles est donc implicitement comparé à un vieux sage. Aussi attesté sous les graphies *Mentor*, *Mentô* (cette dernière illustrant la chute typiquement antillaise du -r implosif avec allongement compensatoire). – Tourneux / Barbotin 1990, 263 s.v. *mantô* («sorcier qui pratique la sorcellerie la plus puissante»).

Le bijou, quel qu'il soit, est acheté sur la prescription d'un sorcier émérite, d'un '**Mentor**', auquel on a confié l'intention pour laquelle on veut avoir un 'protègement'. Lorsque le bijou a été acquis, il est remis au **Mentor**, qui le 'monte' suivant les règles de son art et le rend ensuite à son client. (Eugène Revert, *De quelques aspects du folk-lore martiniquais*, 1951, p. 55)

Les 'charmes' assurent donc la force, la puissance de ceux qui 'savent', des 'Forts', des '**Mentors**'<sup>2</sup>, et leur permettent d'écraser leurs adversaires, de leur infliger les pires maladies ou les plus cuisantes défaites. (*Id.*, pp. 50-51) [En note : «2. Le terme est réellement employé dans tout le sud et l'est de l'île et trahit ainsi curieusement l'influence de la littérature classique sur les quimbois martiniquais, ainsi que l'extension de ceux-ci dans les milieux les plus aisés et les plus cultivés.»] (*Id.*, p. 50)

Face à ce tournant nécessaire, il entra comme d'habitude dans une calculation longue comme tété de vieille femme, mais cette fois pas tout aussi stérile. Son calcul après mille détours le ramena aux paroles du **Mentor**. (Patrick Chamoiseau, *Texaco*, 1992, p. 156)

Mon Esternome ne savait quoi penser : son **Mentor** n'avait pas prévu ça. (*Id.*, p. 182)

[graphie créolisante *Mentô*] Et là, ainsi, comme ça, tout bonnement, il vit du coco de ses z'yeux ce que tout averti aurait bien aimé voir : un **Mentô**. Excuse la précision, mais afin de comprendre, il faut savoir qu'avec les hommes de force (l'Histoire les appelle quimboiseurs, séanciers ou sorciers), surgissait parfois la Force, et c'était s'il te plaît, Le **Mentô**. (*Id.*, pp. 69-70).

### 1.3.2. partie du corps d'une personne > référent végétal

— *bonda Man Jacques*, [variante graphique créolisante] *bonda-man-jak* loc. subst. m. «variété de piment aux formes arrondies et bien piquant». Le mot *bonda*, d'origine portugaise (lui-même du kimbundu, langue d'Afrique), signifie «derrière, postérieur» (v. Telchid 1997, 25) et *Man* veut dire «Madame» ou «maman» (*id.*, 114). – Tourneux / Barbotin 1990, 313 s.v. *piman* ; Ludwig *et al.* 2007, 79 ; Confiant 2007, 220.

Les femmes firent les yeux doux à Clodomir qui avait retrouvé son créole bredouillard et 'Ton Germain', lançant son éternel défi à la souffrance physique, paria une fois de plus avec un quidam de passage qu'il ingurgiterait en mâchant un piment rouge du type '**Bonda Man Jacques**', d'un seul coup d'un seul. (Ina Césaire, *Zonzon Tête Carrée*, 1994, p. 115.)

Quand mon poisson a bien macéré, je verse le tout dans mon Koko-nèg [= récipient culinaire artisanal] en terre cuite, je parfume avec deux feuilles de bois d'Inde et un zizing [= une petite quantité] de piment vert **Bonda Man Jak**<sup>4</sup> [...]. (Ina Césaire, *Moi Cyralia, gouvernante de Lafcadio Hearn*, 2009, p. 32) [en note de bas de page : 4. 'Le derrière de Madame Jacques', dénomination d'une variété de piment dodu et de saveur très piquante.]

Vous n'allez tout de même pas aller vous coucher sans souper ? J'avais préparé un bon manger : tripes et ti-nains, et puis, comme entrée, quelques tranches de sang frit avec un piment fraîchement cueilli dans mon jardin : un '**bonda-Man-Jak**'<sup>10</sup> qui mérite bien son nom ! (Ina Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, 2011, p. 52) [En note de bas de page : 10. Surnom d'un piment violent : 'le cul de Mme Jacques']

### 1.3.3. caractéristique humaine > caractéristique d'un inanimé

— *bréhaïne* adj. «stérile (en parlant de la terre) ; très peu poissonneuse (en parlant de la mer)». Dans le français des dictionnaires, *bréhaïne* est vieux et populaire et se dit d'une femelle ou d'une femme stérile (v. TLF, qui l'illustre d'un ex. de Balzac et d'un autre de la Varenne). En français littéraire antillais, il est attesté en référence à une femme, mais on l'emploie aussi très souvent métaphoriquement en parlant de la terre ou de la mer. Le type créole correspondant est *branhang* (Ludwig *et al.* 2002, 85), *bwarennng* (Confiant 2007, 253) ou *branrany* (Valdman *et al.* 2007, 102).

◇ «stérile (en parlant de la terre)»



[...] quand un béké détenait un Mentô parmi ses nègres, qu'il le veuille ou pas, [...] qu'il soit gentil ou tout méchant, que sa terre soit bonne ou **bréhaigne**, [...] ce béké tombait ruiné. (Patrick Chamoiseau, *Texaco*, 1992, pp. 71-72)

Il lançait moult paroles sur les terres des nègres, celles qui étaient **bréhaignes** depuis une éternité de temps et encombrées de roches grises [...]. (Raphaël Confiant, *La lessive du diable*, 2000, p. 139)

Heureusement, sa terre n'est point **bréhaigne** comme à Morne-Bal'ai ou à Moulin-L'Étang. (*Id.*, p. 150)

#### ◊ «très peu poissonneuse (en parlant de la mer)»

Ainsi Bogino, l'à moitié dérangé du cerveau, s'entêtait à rapiéceter un vieux canot qui n'avait pas servi depuis le temps du marquis d'Antin et cela bien que la mer de Grand-Anse fût réputée **bréhaigne** de toute éternité. (Raphaël Confiant, *Brin d'amour*, 2001, p. 64)

[...] elle accusait la mer de tous les maux : de happer les bambins innocents, de scander le sommeil des humains de ses vagues fracassantes, de noircir l'argenterie avec ses embruns plus salés qu'ailleurs et, surtout, d'être **bréhaigne**. Désespérément **bréhaigne**. De mémoire de Grand-Ansois, personne ne pouvait se vanter d'en avoir vu revenir le moindre canot rempli de bonites, de thons, de coulirous ou de balarous comme à Marigot [...]. (*Id.*, p. 142)

Tu sais bien que notre mer est **bréhaigne**, Irmine. Ici-là, pas de poissons, foutre ! (*Id.*, p. 314)

## 1.4. Métaphores réifiantes

Un référent quelconque, végétal, animal ou humain, est souvent comparé implicitement à un inanimé. Ce sont les végétaux (2.4.1.) qui sont le mieux représentés dans cette catégorie.

### 1.4.1. référent inanimé > référent végétal

— *arbre(-)chandelier, chandelier* n. m. «espèce de cactus dont les branches rappellent la forme d'un chandelier». Cf. *candélabre*, ci-dessous, pour une image similaire. – Valdman et al. 2007, 113 s.v. *chandelye*, sens 4.

Une bande de corbeaux s'abat sur les **chandeliers**. (Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, 2003 [1944], p. 267)

De l'autre côté c'est le même découragement : la poussière s'élève, tournoie en tourbillons épais et s'abat sur les **chandeliers**, l'herbe mauvaise et espacée, rongée à ras du sol, comme une pelade. (*Id.*, p. 274)

Ils longeaient maintenant les premières clôtures de **chandeliers**. (*Id.*, p. 280)

Il longeait la haie de **chandeliers** d'Annaïse. (*Id.*, p. 370)

Bonds élastiques d'un chat sauvage franchissant une haie d'**arbres-chandeliers**. (Frankétienne, *Les affres d'un défi*, 2010, p. 11)

Des tronçons de tripes suspendus à des branches d'**arbres chandeliers**. (*Id.*, p. 75)

La marchande de fritures a toisé Carmeleau entre deux haies d'**arbres chandeliers**. (*Id.*, p. 118)

Dans un vacarme infernal, Tête-Sans-Corps s'éloigne de la route, traverse en trombe une haie d'**arbres-chandeliers**, suivi par une meute de chiens aboyant après les ombres de la nuit. (*Id.*, p. 188)

— *candélabre* n. m. «espèce de cactus dont la forme rappelle celle d'un candélabre». Cf. ci-dessus *arbre-chandelier, chandelier*. – Valdman *et al.* 2007, 323 s.v. *kandelab*, sens 2.

Côté jardin et côté cour, le gazon était entretenu avec une méticulosité particulière. Des **candélabres**, de la verveine, des herbes à pisser, des citronnelles, des crêtes-de-coq, des griffes de chatte étaient dispersés dans toute l'habitation. (Jean Métellus, *La famille Vortex*, 1982, p. 70)

— *flamboyant* n. m. «arbre tropical se caractérisant par de nombreuses fleurs d'un rouge orangé évoquant la couleur d'une flamme». – TLF s.v. *flamboyant*, sens III.

Élie et moi étions devenus amis. À midi nous mangions sous un énorme **flamboyant** qui poussait dans une arrière-cour, non loin de l'école. L'endroit était frais, rouge de toutes les fleurs qui jonchaient le sol. (Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, 1972, p. 73)

Il y en a qui sont assis sur les racines qui font des espèces de contreforts autour du tronc du **flamboyant**. (Joseph Zobel, *Les Mains pleines d'oiseaux*, 1978, p. 51)

Au début de juin, les **flamboyants** qui se trouvent dans la cour de l'école des frères de l'Instruction chrétienne se mettent à fleurir. (Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, 2009 [1991], p. 82)

Le mois de mai arriva et fit danser les jupons rouges des **flamboyants** dans les bras du vent. (Ernest Pépin, *L'Homme-au-bâton*, 1992, p. 105)

— *fromager* n. m. «grand arbre tropical au bois très tendre». La dénomination repose sur une comparaison implicite entre la texture très tendre du bois de cet arbre, et celle du fromage. – TLF s.v. *fromager*<sup>2</sup>.

L'Eglise étoit de maçonnerie, petite & assez propre. Il y avoit devant la porte nombre de gros arbres, qu'on appelle **Fromagers**, qui faisoient un très-bel ombrage. (Père Labat, *Nouveau voyage aux Isles de l'Amérique [...]*, La Haye, 1724, p. 83)

Nous avons encore une autre espece de cotton, qu'on appelle, Cotton de **Fromager**. L'arbre qui le porte devient fort gros & fort grand. [...] Le bois de cet arbre est blanc & tendre, mais il est filasseux, ce qui le rend difficile à couper, sur tout quand il est un peu vieux ; il est ployant & souple, & vient fort vite. (*Id.*, p. 128)

– Voyez. Le **fromager**, dit-il... / Surplombant le goudron, l'arbre immense bruissait. Nul oiseau n'apprêtait au bout de ses branches l'étincelle d'une parure, nul vol ne troublait sa pose hiératique, figée dans les nœuds et les épines de l'écorce. Le ciel est plus profond au-dessus du centenaire, au pied duquel le promeneur se hâte. (Édouard Glissant, *La lézarde*, 1997 [1958], p. 16)

Mais un vieux **fromager**, insouciant du déluge et de l'ouragan, ouvrira son refuge de branches pour vous sauver la vie en mémoire du feu que vous aurez préservé. (Daniel Maximin, *L'île et une nuit*, 1995, p. 44)

– *raquette* n. f. «espèce de cactus dont les feuilles évoquent la forme d'une raquette» ; «feuille de cette plante». Dans le français des dictionnaires, ce référent est appelé *figuier de Barbarie*. – TLF s.v. *raquette* B 1 et rubrique 'Étymol. et Hist.', B 3.

Ce parapet avoit des angles saillans de distance en distance ; il étoit couvert de douze ou quinze rangs de **raquettes** qui faisoient une largeur de cinq à six toises [...]. (Père Labat, *Nouveau voyage aux Isles de l'Amérique* [...], La Haye, 1724, t. 1, p. 166)

Les Anglois appellent Poirier piquant ce que nous appellons **Raquettes** aux Isles, on pourroit ce me semble, l'appeller figuier piquant, puisque le fruit qu'il porte a beaucoup de rapport à la figue ordinaire. Cependant je croi qu'ils ont raison, & que nous n'avons pas tort : car si le fruit ressemble un peu à une poire, comme ils le prétendent, il faut convenir que la feuille a assez la figure d'une **Raquette**, & le fruit celle d'une figue, mais garnies de si fortes épines, que rien au monde n'est plus piquant. (*Id.*, t. 2, p. 697)

Et il ne craint pas qu'un zombi le flanque dans les piquants de **raquette**, comme on a fait une fois à ti-Léonce ! (Joseph Zobel, *Les Jours immobiles*, 1946, p. 184)

Les feuilles d'alloués (aloès) ou de '**raquettes**' (figuiers de Barbarie) sont employées comme émoullients ou contre les brûlures. (Eugène Revert, *De quelques aspects du folk-lore martiniquais*, 1951, p. 41-42)

Quand elle était là, et avant cette drôle de maladie qui prenait Orme à n'importe quel moment, n'importe où, et la jetait sur les cailloux pointus, dans les **raquettes** épineuses, cette case était si bien tenue, si soignée ! (Joseph Zobel, *Les Mains pleines d'oiseaux*, 1978, p. 32)

Les zombis traversent une immense savane plantée de cactus aux larges **raquettes** ; ils marchent les uns derrière les autres, sans rien oser dire. (Frankétienne, *Les affres d'un défi*, 2010 [1979], 18)

#### 1.4.2. référent inanimé > référent animal

– *fer(-)de(-)lance* loc. subst. m. «trigonocéphale, serpent très venimeux dont la tête triangulaire rappelle la forme de la pointe en fer d'une lance». – Confiant 2007, 189 s.v. *bet-lonng* («*fer-de-lance* en F.R.A.»).

Comme xénisme, dans un texte rédigé en anglais : And the **fer-the-lance** reigns absolute king over the mountains and the ravines ; he is lord of the forest and solitudes by day, and by night he extends his dominion over the public roads, the familiar paths, the parks, pleasure resorts. (Lafcadio Hearn, *Two Years in the French West Indies*, 1890, p. 51)

[...] comme on dit que le trigonocéphale **fer-de-lance** a fait quand il serait venu du Brésil sur un branchage [...]. (Édouard Glissant, *Tout-monde*, 1993, pp. 572-573)

Elle [la rivière] gronde, mugit, bouillonne, oubliant que sa coulée itinérante n'a fait, plus souvent qu'à son tour, que croiser le chemin [...] de quelque manicou errant ou d'un **fer-de-lance** endormi. (Ina Césaire, *Zonzon tête carrée*, 1994, p. 9)

– Un serpent ! s'écria-t-il ! Un trigonocéphale ? / Lorsque je lui eus rappelé que prononcer le nom du **fer de lance** portait malheur, il demanda timidement s'il avait bien compris. (Ina Césaire, *Moi Cyrilia, gouvernante de Lafcadio Hearn*, 2009, p. 86)

### 1.4.3. référent inanimé > partie du corps humain

— *cheveux-soie* n. m. pl. «cheveux très lisses et très droits, en général associés aux Indiens coolies, et dont l'aspect évoque celui de la soie». – Tourneux / Barbotin 1990, 383 s.v. *swa* (*chivé swa*) ; Telchid 1997, 163 s.v. *soie* (*cheveux*) ; Confiat 2007, 289 s.v. *chivé* (*laswa*).

Des femmes aux **cheveux-soie** [des Hindoues] s'acoquinèrent avec des hommes aux cheveux-grains-de-poivre. Des marmailles mélangées virent le jour [...]. (Raphaël Confiat, *Case à Chine*, 2007, p. 181)

Ou alors une Indienne aux **cheveux-soie** interminables dont l'épiderme diffusait des décharges d'électrique douceur et qui vous emprisonnait dans son regard d'ambre. (Raphaël Confiat, *L'émerveillable chute de Louis Augustin*, 2010, p. 40.

### 1.4.4. référent inanimé > référent inanimé

— *farinade, farinade-lapluie* n. f. «petite averse de pluie très fine». Adaptation du créole haïtien *farinay* (Valdman et al. 2007, 230), de même sens.

La pluie, mais pas seulement une petite **farinade** : de grandes, de grosses pluies persistantes. (Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, 2003 [1944], p. 320)

Ce qui nous menace n'est pas une petite **farinade-lapluie**, sinon<sup>4</sup> une maman-lavalasse-dlo. (René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, 1988, p. 198).

## 1.5. Métaphores conceptuelles (concret > abstrait)

— *amarrer* v. tr. «manipuler (quelqu'un) par des moyens occultes ; envoûter, ensorceler». Avec le sens général de «lier», *amarrer* (*maré* dans les créoles) connaît une très large extension et n'est pas restreint à des contextes relevant de la marine. Dans le sens métaphorique dont il est ici question, où l'attachement n'est pas physique mais bien de nature occulte, il est propre aux petites Antilles. – Thibault 2008, 232-233.

Tu devrais essayer d'**amarrer** ta maman. / Tu arraches une poignée de cabouillat là, dans la savane, et tu y fais autant de nœuds que la longueur des brins d'herbe le permet, et tu tiens ça bien fort dans ta main. Puis, lorsque ta maman arrive, tu marches vers elle pour lui dire bonsoir, et avant même de parler, tu laisses tomber le cabouillat derrière toi. Je t'assure que jamais plus tu seras battu. Ta maman pourra te disputer, juger, mais jamais elle ne portera la main contre toi. Elle sera liée tout bonnement. (Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, 1950, pp. 38-39)

◇ (spécialement) *amarrer la pluie* loc. verb. «faire pleuvoir par des moyens occultes».

On admirait la précision avec laquelle Probus pouvait '**amarrer la pluie**' juste au-dessus du champ auquel elle était destinée, sans mouiller d'une seule goutte le champ limitrophe. (René Depestre, *Le mât de cocagne*, 1979, pp. 126-127)

---

4 Note : l'hispanisme *sinon* (pour «mais bien») doit être dû au fait que l'auteur a vécu vingt ans à Cuba.

◊ (dérivé) *amarreur de pluie* loc. subst. m. «homme ayant la réputation de savoir faire pleuvoir par des moyens occultes».

Il était 'un **amarreur de pluie**' que trois morts alcooliques tenaient dans leurs griffes sur les quais de Port-au-Prince. (René Depestre, *Le mât de cocagne*, 1979, p. 132)

— *dérade* (en -) loc. adv. «à la dérive (en parlant d'une embarcation)» ; le plus souvent employé dans la littérature au sens figuré, en parlant métaphoriquement de bâtiments désaffectés, d'animaux abandonnés et errants ou de personnes ayant perdu leurs repères, tous comparés implicitement à des embarcations parties à la dérive en mer par mauvais temps. Il s'agit d'un dérivé de *dérader* v. intr. «s'éloigner de la rade, du mouillage, à cause du mauvais temps» (TLF). Le TLF le présente comme un «subst. fém. néol.» et ne l'a repéré que chez Rimbaud (1871). Dans la littérature antillaise, il est extrêmement fréquent ; toutefois, il n'a guère attiré l'attention de la lexicographie différentielle jusqu'à présent.

Mais au milieu du repas, un coup de bile lui vient et le voilà qui se met à arpenter le village en criant, s'époumonant comme un homme saoul à ras bords : écoutez-moi, ne rampez pas dans les hautes herbes, espèces de serpents que vous êtes, crapauds marécageux **en dérade** !... (Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, 1979, p. 146)

Une rumeur parlait de gendarmes assassins sévissant dans les mornes, mitraillant le peuple [...] des usines **en dérade**. (Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, 1986, p. 192)

Et chacun avalait sa soupe, l'esprit **en dérade**. (Gisèle Pineau, *La Grande Drive des esprits*, 2010 [1993], p. 141)

[...] voilà ce général **en dérade** dans une envolée lyrique sur les plaisirs et les beautés du pays [...]. (Édouard Glissant, *Tout-monde*, 1993, p. 452)

Mais l'amour doit nous faire survivre, m'éclairer la sortie de secours au-dehors de ma case calcinée de moiteur confinée, nous embarquer dehors **en dérade** loin des vents, des lames et des brisants. (Daniel Maximin, *L'île et une nuit*, 1995, p. 58)

Et Tine, la devineuse-séancière, qui espérait Mano, telle une statue de la Sainte Vierge égarée au mitan d'une procession dont le monsieur-abbé aurait eu l'esprit **en dérade** ! (Raphaël Confiant, *La lessive du diable*, 2000, p. 18)

La Belle, au fil des temps de cette Habitation, avait connu l'enfer. Souvent hasardée en elle-même, **en dérade** dans ces choses intérieures [...]. (Patrick Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, 2007, p. 315)

[...] ce Terres-Sainville tout en cases délabrées, de refuge à la négraille, des Indiens **en dérade** rêvant encore d'un improbable rapatriement à Pondichéry [...]. (Raphaël Confiant, *Case à Chine*, 2007, p. 14)

[...] la rivière sortirait de son lit, emportant roches, troncs d'arbres, animaux **en dérade** et, pour leur malheur, personnes imprudentes. (*Id.*, p. 350)

Mon esprit **en dérade** s'exerçait autrement. (Patrick Chamoiseau, *Les neuf consciences du Mal-fini*, 2009, p. 121)

Le jour où maître Micmac [...] me convoqua à son étude pour m'informer que [...] j'étais le seul et unique héritier de ma grand-mère, je ne sautai point de joie comme un cabri **en dérade**. (Raphaël Confiant, *L'émerveillable chute de Louis Augustin*, 2010, p. 161)

– *français brodé* loc. subst. m. «variété de français élaborée et recherchée, considérée comme très prestigieuse dans la société antillaise». Le français raffiné et recherché est implicitement comparé à un ouvrage de broderie, tout en détails et en finesses. – Confiant 2007, 256 s.v. *bwodé* 1.

Agacé par l'insistance du Chinois-pays, Rénor avait saisi deux billets de mille francs de son comptoir avant de tirer sur les nattes d'Ismène, sa fille, celle dont la belleté faisait pâlir d'envie les mulâtresses à **français brodé** et à lèvres fardées du Centre-Ville. (Raphaël Confiant, 'Fils du Diable en Personne', dans Ralph Ludwig éd., *Écrire la 'parole de nuit'*. La nouvelle littérature antillaise, 2010 [1994], p. 41)

Nous tous, nous voulons que nos enfants charrient dans leur tête le **français brodé** [...]. (Louison Cazal, *Une journée Miklon*, 2004, p. 106)

La femme, Julianise, fille d'un prêtre du culte indien, le recevait avec des débordements de câlineries que personne n'eût pu soupçonner d'elle. Elle ne lui demandait jamais rien : ni cadeaux, ni argent, ni promesses de mariage, seulement de belles paroles. Elle aimait l'entendre prononcer pour elle toute seule ce beau **français brodé** qui était le sien et le percevait sous les traits des héros de romans-photos italiens (qu'elle appelait 'journaux d'amour') avec lesquels elle décorait les parois de sa case. (Raphaël Confiant, *L'Allée des Soupirs*, 2010, pp. 243-244)

◇ Cf. encore *broder français* loc. verb. «parler cette variété».

Hégésippe croit il est bel esprit, pour **broder francé** comme pas un. (Édouard Glissant, *Mahogany*, 1987, p. 60)

## 2. Conclusion

Ces métaphores n'ont rien d'exceptionnel en tant que telles. Elles reproduisent des mécanismes qui sont illustrés dans n'importe quelle autre langue, car ils reposent sur des universaux cognitifs (la métaphore occupant une place centrale dans le fonctionnement du langage). Ce qui caractérise toutefois ces métaphores, c'est qu'elles ont beau être perçues comme parfaitement lexicalisées pour le lecteur endogène, ce n'est évidemment pas le cas pour le lecteur exogène. Par conséquent, la réception du discours littéraire antillais de la part de lecteurs n'étant pas familiers avec ces métaphores oscille entre deux réactions : une de perplexité lorsque les métaphores nous sont opaques (ce qui est le cas lorsqu'on ignore le sens propre du mot employé métaphoriquement, comme *bois-patate* ou *ravet*, par exemple), et une autre de ravissement esthétique lorsque des métaphores totalement banales pour le lecteur antillais nous apparaissent au contraire comme relevant de la création littéraire, le cactus devenant candélabre, la pluie une fine averse de farine, et le serpent une effrayante pointe de lance prête à nous attaquer. C'est bien sûr ce qui fait une bonne partie du charme de cette littérature antillaise, qui retient de plus en plus l'attention des chercheurs, littéraires comme linguistes.

## Références Bibliographiques

### Sources primaires

- CAZAL, Louison, *Une journée Miklon*, 2004.
- CESAIRE, Ina, *Zonzon tête carrée*, 1994.
- CESAIRE, Ina, *Moi Cyralia, gouvernante de Lafcadio Hearn*, 2009.
- CESAIRE, Ina, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, 2011.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Chronique des sept misères*, 1986.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Une enfance créole I : Antan d'enfance*, 1996 [1990].
- CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, 1992.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Une enfance créole I : Antan d'enfance*, 1996 [1993].
- CHAMOISEAU, Patrick, *Un dimanche au cachot*, 2007.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Les neuf consciences du Malfini*, 2009.
- CONDE, Maryse, *Traversée de la mangrove*, 1989.
- CONDE, Maryse, *Les derniers rois mages*, 1992.
- CONDE, Maryse, *La Belle créole*, 2001.
- CONDE, Maryse, *Victoire, les saveurs et les mots*, 2006.
- CONFIANT, Raphaël, *Mamzelle Libellule*, 1994 [1987].
- CONFIANT, Raphaël, *Chimères d'En-Ville*, 1997.
- CONFIANT, Raphaël, *La lessive du diable*, 2000.
- CONFIANT, Raphaël, *Brin d'amour*, 2001.
- CONFIANT, Raphaël, *Case à Chine*, 2007.
- CONFIANT, Raphaël, *L'Allée des Soupirs*, 2010.
- CONFIANT, Raphaël, *L'émerveillable chute de Louis Augustin*, 2010.
- DEPESTRE, René, *Le mât de cognac*, 1979.
- DEPESTRE, René, *Hadriana dans tous mes rêves*, 1988.
- DESSALLES, Pierre, *La vie d'un colon à la Martinique au XIX<sup>e</sup> siècle, Journal 1848-1856*, présenté par Henri de Frémont et Léo Élisabeth, 1986 [1848].
- FRANKETIENNE, *Les affres d'un défi*, 2010.
- GLISSANT, Édouard, *La lézarde*, 1997 [1958].
- GLISSANT, Édouard, *Mahagony*, 1987.
- GLISSANT, Édouard, *Tout-monde*, 1993.
- HEARN, Lafcadio, *Two Years in the French West Indies*, 1890.
- LABAT, Père J.-B., *Nouveau voyage aux Isles de l'Amérique [...]*, La Haye, 1724 [1722].
- LAFERRIERE, Dany, *L'Odeur du café*, 2009 [1991].
- LUDWIG, Ralf (éd.), *Écrire la 'parole de nuit'. La nouvelle littérature antillaise*, 2010 [1994].
- MAXIMIN, Daniel, *L'île et une nuit*, 1995.



- METELLUS, Jean, *La famille Vortex*, 1982.  
PEPIN, Ernest, *L'Homme-au-bâton*, 1992.  
PEPIN, Ernest, *Tambour-Babel*, Gallimard, 1996.  
PEPIN, Ernest, *L'Envers du décor*, 2006.  
PINEAU, Gisèle, *La Grande Drive des esprits*, 2010 [1993].  
PULVAR, Audrey, *L'enfant-bois*, 2004.  
REVERT, Eugène, *De quelques aspects du folk-lore martiniquais*, 1951.  
ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, 2003 [1944].  
SCHWARZ-BART, Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, 1972.  
SCHWARZ-BART, Simone, *Ti Jean L'horizon*, 1979.  
ZOBEL, Joseph, *Les jours immobiles*, 1946.  
ZOBEL, Joseph, *Diab'-la*, 1947.  
ZOBEL, Joseph, *Rue Cases-Nègres*, 1950.  
ZOBEL, Joseph, *Laghia de la mort*, 1978.  
ZOBEL, Joseph, *Les Mains pleines d'oiseaux*, 1978.  
ZOBEL, Joseph, *Gertal : et autres nouvelles*, 2002.

#### Sources secondaires

- CONFIAANT, Raphaël, *Dictionnaire créole martiniquais-français*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge, 2007.
- FEW = Wartburg, Walther von (1922-2002), *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, Bonn / Leipzig / Bâle, Teubner / Klopp / Zbinden, 25 vol.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine, «Sens figurés et métaphores : pour le développement du lexique créole», dans A. Thibault (éd.), *Du français au créole*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2015.
- LUDWIG, Ralph / Montbrand, Danièle / Pouillet, Hector / Telchid, Sylviane, *Dictionnaire créole français (Guadeloupe)*. Nouvelle édition, Servedit / Jator, s.l., 2002.
- POMPILUS, Pradel, *La langue française en Haïti*, Paris, Institut des hautes études de l'Amérique latine, 1961.
- TELCHID, Sylviane, *Dictionnaire du français régional des Antilles, Guadeloupe - Martinique*, Paris, Bonneton, 1997.
- THIBAUT, André, «Les régionalismes dans *La Rue Cases-Nègres* (1950) de Joseph Zobel», dans A. Thibault (coord.), *Richesses du français et géographie linguistique* (vol. 2), Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2008, p. 227-314.
- THIBAUT, André, «L'œuvre d'Aimé Césaire et le 'français régional antillais'», dans Cheymol, M. / Ollé-Laprune, Ph. (dir.), *Aimé Césaire à l'œuvre*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2010, 47-85.

TLF = *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècle (1789-1960), 1971-1994*, édité par Paul Imbs (vol. 1-10), Paris, CNRS, et par Bernard Quemada (vol. 11-16), Paris, Gallimard.

TOURNEUX, Henry / Barbotin, Maurice, *Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe (Marie-Galante)*, suivi d'un 'Index français-créole', 'nouvelle édition', Paris, Karthala, 1990.

VALDMAN, Albert *et al.*, *Haitian Creole-English Bilingual Dictionary*, Indiana University, Creole Institute, Bloomington, 2007.

# LINGÜÍSTICA Y LENGUAS PARA OBJETIVOS ESPECÍFICOS

---

# La luz en páginas web de hoteles francófonos: sentido real o figurado del término *lumière*

**M<sup>a</sup> Elena Baynat Monreal**

*IULMA-Universidad de Valencia*

[melena.baynat@uv.es](mailto:melena.baynat@uv.es)

## Resumen

Nos hemos basado en un corpus formado por las páginas web privadas de 2000 alojamientos de Francia y Canadá de diferentes tipos de categorías compuesto por 33.500 palabras en lengua francesa. Hemos clasificado el léxico aparecido por orden de frecuencia. Un término recurrente es la palabra *lumière*, con 226 frecuencias en nuestro corpus. Analizaremos los diferentes usos y significados de este término en las páginas analizadas, tanto en sentido real como figurado y/o metafórico (estrategia promocional). El corpus en el que hemos basado esta investigación es fruto del trabajo del equipo de investigación COMETVAL al que pertenecemos como investigadores dentro del marco del proyecto del mismo nombre<sup>1</sup>.

## Palabras clave

*turismo, internet, promoción hotelera, lexicografía, lingüística de corpus.*

## Résumé

Nous nous sommes basés sur un corpus formé par des pages web privées de 2000 hébergements de la France et du Canada de différents types de catégories, composé par 33.500 mots en langue française. Nous avons classifié le lexique apparu par ordre de fréquence. Un terme récurrent y est le mot *lumière* avec 226 fréquences dans notre corpus. Nous analyserons les différents usages et significations de ce terme dans les pages web analysées, leur sens réel et figuré/métaphorique (stratégie promotionnelle). Le corpus sur lequel nous avons basé ce travail de recherche est le fruit du travail de l'équipe de recherche COMETVAL auquel nous appartenons en qualité de chercheurs du projet du même nom.

## Mots-clés

*tourisme, internet, promotion hôtelière, lexicographie, linguistique de corpus.*

---

1 Realizamos esta publicación en el marco del Proyecto de investigación COMETVAL concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (anterior, Ministerio de Ciencia e Innovación), Referencia FFI2011-24712, *Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés y francés) de páginas electrónicas de promoción turística*. 2011-2014.

## 0. Introducción

La «difusión electrónica» a través de Internet «ha potenciado los aspectos promocionales y la implicación del interlocutor» (Calvi, 2010: 9-32). Efectivamente, la web ha revolucionado y hecho evolucionar la promoción de productos turísticos: el destinatario actual ha dejado de ser el tradicional receptor pasivo y receptivo para convertirse en un interlocutor activo y participativo que, además de leer y ver, interviene en las páginas web que visita, seleccionando información, tomando decisiones o, incluso, dialogando con otros usuarios.

En este sentido las páginas web, consideradas por Calvi como un «nuevo género fronterizo» (2010: 9-32), se convierten en el medio estrella de la promoción turística, adquiriendo dimensiones más abiertas, evolucionadas, interactivas y dinámicas. Los responsables y directivos de los alojamientos turísticos son conscientes del poder de seducción de estas páginas web, por ello las usan como principal medio, tanto de promoción como de gestión, puesto que abren nuevas dimensiones propagandísticas: en efecto, suponen una apertura total del establecimiento a todo el mundo, pudiendo atraer así a un gran número de clientes. El único inconveniente es que la competencia también aumenta y que, por ello, los establecimientos hoteleros deben proponer sitios que sean frecuentemente mejorados y más originales que los demás, con imágenes y textos atrayentes o sugerentes que sirvan de reclamo inequívoco a sus futuros posibles clientes. Y, para competir en este océano de propuestas, se necesita contratar a expertos en marketing que hallen nuevas estrategias de seducción y promoción adecuadas y eficaces.

Todo ello nos lleva a hallar en las páginas web un interesante discurso promocional que incorpora un lenguaje original y atrevido, un tipo de textos que utilizan, en ocasiones, un léxico particular y novedoso así como unos recursos lingüísticos y estilísticos originales e interesantes de analizar. Porque, como es sabido, el lenguaje especializado, aunque posea otros rasgos distintivos, se diferencia mayormente del resto de lenguajes por el uso de un léxico particular:

*El léxico, junto con las características gramaticales y las marcas discursivas de los textos especializados, que les confieren un estilo determinado, constituyen el conjunto de rasgos lingüísticos más destacado que distingue a las lenguas de especialidad de la lengua común. Su objetivo es el de lograr la comunicación con la máxima eficacia, concisión y claridad, siempre dentro del contexto extralingüístico en el que se producen (Gómez de Enterría, 2001).*

Confirmaremos las palabras de Gómez, pues, en el caso de las páginas web de alojamientos, el léxico es fundamental para promocionar de un modo más efectivo los productos ofertados así como para atraer la atención de un mayor número de clientes. Y estos últimos se han convertido en agentes activos del proceso: son cibernautas que no buscan solamente información básica sobre el alojamiento sino, además, que esta llame especialmente su atención: que esté preferentemente acompañada de un cierto grado de originalidad, sorpresa y dinamismo.

## 1. Presentación del corpus

Partimos de un corpus formado por páginas web privadas de alojamientos en lengua francesa seleccionados del gran abanico de Internet. Este corpus forma parte de otro corpus trilingüe (castellano, inglés y francés) más amplio compuesto por diferentes textos turísticos: páginas web privadas e institucionales pero también otros géneros discursivos de Internet. Este macro-corpus ha servido de base de diferentes investigaciones del equipo de investigación COMETVAL, como por ejemplo, publicaciones monográficas (Sanmartín, 2012) o la creación de un diccionario trilingüe de turismo en línea<sup>2</sup> recientemente publicado (Enero 2015).

El sub-corpus concreto en el que basamos esta investigación está formado por páginas de 2000 alojamientos de Francia y Canadá de diversos enclaves geográficos (ciudad, montaña, campo) así como de diferentes concepciones (para familias, negocios, deportistas, temáticos...) y de distintos tipos de categorías (hoteles, campings, albergues, alojamientos rurales, *chambres d'hôte*, etc)<sup>3</sup>. Está compuesto por 1.198.577 palabras en lengua francesa que hemos seleccionado por su frecuencia de uso gracias al programa *Antconc 3.4.1* (Laurence: 2013). Si descartamos otras categorías y nos centraremos en los sustantivos –categoría a la que pertenece la palabra *lumière*, nuestro objetivo de estudio-, el listado de nombres comunes más frecuentes (en el orden en que aparecen ordenados con la herramienta *Word list*) ha sido el siguiente:

TÉRMINO	Nº DE FRECUENCIAS
hotel/hotel <sup>4</sup>	6.359+1.508= 7.867
chambre/s	5.505+4407= 9.912
Salle	3.631
Lit	2.775
service/s	2.731+1872= 4.603
Séjour	2.604
personnes/personne /pers	2.404+1643+1932= 5.979
Forfait	2.326
Déjeuner	2.250
Accès	2.204
Bain	2.123
Centre	2.038
Saint	1.871
Activités	1.871
Suite	1.690

Figura nº 1: 20 sustantivos más frecuentes del corpus (programa de frecuencias ANTCONC)

2 *Multilingual Dictionary of Tourism* (<http://tourismdictio.uv.es/glosario.php#r%C3%A9servation>)

3 Para más información sobre el corpus COMETVAL consultar la bibliografía (Baynat: 2013)

4 Palabra incorrectamente escrita en las páginas web por faltar el acento circunflejo: este error de carecer las palabras de ciertos acentos es muy frecuente en las páginas analizadas.

En el cuadro anterior se observa que los sustantivos comunes más repetidos en nuestro corpus de estudio son, por orden de frecuencia, los que se refieren a: instalaciones (*chambre, salle, centre, suite, bain*), tipo de alojamiento (*hôtel*), mobiliario (*lit*), servicios (*service, déjeuner, accès, activités*) y gestión (*séjour, forfait*)<sup>5</sup>.

Sin embargo, otros aspectos menos materiales o prácticos pero más visuales, como puedan ser las vistas, la decoración o la luminosidad, son menos frecuentes en el corpus aunque, como trataremos de demostrar, no por ello, menos relevantes:

TÉRMINO	Nº DE FRECUENCIAS
Vue	1.677
Confort	1.212
Luxe	782
Ambiance	619
Mer	587
Style	567
Décor	446
Détails	424
Charme	374
beauté/ belle/beaux	304+285+243=832
Sélection	288
Agréable	283
Atmosphère	266
Calme	250
Lumière	226

Figura 2: otros sustantivos menos frecuentes del corpus (programa de frecuencias ANTCON)

Consideramos que algunos nombres relacionados con la imagen ofrecida en la página web de los alojamientos analizados así como la primera percepción visual de los visitantes del sitio, aunque se refieran, en ocasiones, solamente a detalles, marcan la diferencia entre unos establecimientos y otros, pudiendo influir notablemente en la decisión y elección de los viajeros, pues muchas veces la primera impresión es la que permanece.

Por ello, términos como los de la figura 2 que, desde el punto de vista de la frecuencia, no son destacables en nuestro corpus, pueden ser, sin embargo, decisivos para promocionar un alojamiento, puesto que, tal como mostraremos con el ejemplo de *lumière*, son una especie de «términos-reclamo». En efecto, este tipo de palabras son las que dan más juego a los

5 Los cinco aspectos citados son los cinco grandes grupos en los que hemos reagrupado y clasificado los términos para la creación del citado diccionario multilingüe de turismo (2015).



publicistas para crear imágenes atractivas –algunas metafóricas- de ciertos aspectos diferenciadores de los alojamientos. La originalidad es fundamental para una promoción eficaz de un producto turístico:

[...] el sector turístico es una pieza clave de la economía de muchos países[...],no obstante, se trata de un sector frágil en mucho sentidos, puesto que suele mostrar un comportamiento fluctuante[...] Por ello, a la hora de «engrasar» el engranaje del turismo y hacerlo funcionar a buen ritmo, es fundamental dar a conocer y «vender» el destino turístico de manera efectiva y atrayente para el turista potencial» (Edo, 2012: p.52)

Concretamente, en nuestro corpus, hemos podido constatar que uno de los aspectos privilegiados en las páginas web analizadas es el término elegido para nuestro análisis: la luz (*la lumière*). En consecuencia, analizaremos las colocaciones de esta palabra, los tipos de adjetivos o complementos que la acompañan o se relacionan con ella y sus diferentes usos y significados, buscando el sentido real del término pero también el figurado y/o metafórico. Consideramos que puede ser una muestra ejemplificativa de la importancia del uso particular del discurso y de un determinado léxico como estrategia promocional en el sector turístico.

## 2. Análisis del término *lumière* en el corpus

### 2.1. La luz natural

Como ya hemos comentado, el término *lumière* tiene 226 frecuencias en nuestro corpus, clasificaremos los usos del citado lema siguiendo criterios morfo-semánticos.

En primer lugar debemos decir que la principal característica que se observa al leer los ejemplos del término *lumière* en el corpus de referencia es el hecho de utilizar un lenguaje eminentemente descriptivo, con abundancia de adjetivos y figuras retóricas. El uso de este tipo de lenguaje, en ocasiones cercano al literario –incluso, a veces, excesivamente exagerado- es un recurso frecuente del lenguaje promocional turístico cuyo principal objetivo es seducir al lector mostrándole una imagen positiva de los alojamientos y ofreciéndole unos «bellos» espacios con unas atmósferas «agradables» y «atractivas». Tal y como comenta Pierini (2009) el uso de los adjetivos juega un papel fundamental en el discurso, modulando y elaborando el significado de los términos a los que califican. Como veremos, este uso de un lenguaje descriptivo, con proliferación de adjetivos calificativos así como de una gran cantidad de hipérbolos, metáforas, personificaciones y otros recursos estilísticos es muy frecuente en este tipo de páginas.

Comenzaremos mostrando algunos ejemplos del uso del término para referirse a la luminosidad -tanto natural o artificial- del alojamiento, sus instalaciones o sus habitaciones. Comenzaremos por las referencias a la luz natural, la que proviene del sol.

El primero que destacaremos es uno en el que se describen los rayos del sol que entran en un hotel normando: el publicista aprovecha la ocasión para crear una imagen metafórica y majestuosa de la luz amarillenta que entra en la sala, a la que da el calificativo de *rubia*, como si se tratase de una cabellera humana; el contraste entre la decoración interior y la luz del sol

de la playa consiguen aportar a la promoción del hotel una imagen de elegancia y bienestar de las más atractivas y sugerentes<sup>6</sup>:

Vous êtes ailleurs à l'Hôtel Normandy Barrière [...] *l'élégance* simple et directe du hall et du bar décoré par Jacques Garcia dans des tons clairs et boisés qui jouent sur le grain des étoffes avec la *lumière blonde* de la Normandie des plages [...] ([www.lucienbarriere.com/fr/hotel-luxe/Deauville-Normandy-Barriere/presentation-hotel.html](http://www.lucienbarriere.com/fr/hotel-luxe/Deauville-Normandy-Barriere/presentation-hotel.html))

Hemos hallado otros casos, como el del hotel *La Cloche* en los que la presencia de la luz del sol (a través de una cristalera) se relaciona también con la elegancia:

A la *lumière* d'une élégante verrière offrant une splendide vue sur la fontaine, le restaurant «les Jardins de la Cloche» vous accueille tous les jours de 12 à 14 heures (sauf le dimanche midi) et de 19 à 22 heures. ([www.hotel-lacloche.fr](http://www.hotel-lacloche.fr))

En otros hoteles se destaca la armonía cromática del sol al entrar de madrugada por el balcón de la habitación o la abundancia de luz como un aspecto positivo:

*Harmonie de couleurs du sud, lumière du matin*, balcon sur la mer, et souci du détail dans les chambres, tout est pensé pour faire de chaque séjour un merveilleux souvenir, une folle envie de revenir. ([www.royal-riviera.com](http://www.royal-riviera.com))

La salle de séjour et la salle à manger sont percées de larges fenêtres où *la lumière entre abondamment*. ([www.auperchoir.com](http://www.auperchoir.com))

[...] 4 grandes salles pourvues d'équipements modernes et de vitres panoramiques qui vous éclairent d'une *abondante lumière* [...] ([www.lemeridienversailleshotel.com/fr](http://www.lemeridienversailleshotel.com/fr))

En la mayoría de los casos analizados, la entrada de la luz del sol en las diversas instalaciones y espacios del alojamiento (calificada normalmente como «*lumière naturelle*» o «*lumière du jour*») «se vende» como una ventaja más, un plus que se ofrece al cliente y con el que se le quiere acabar de convencer a efectuar la reserva en ese establecimiento y no en otro. La colocación *lumière naturelle* tiene 41 frecuencias en nuestro corpus y *lumière du jour* 45. Mostraremos ejemplos de ambas colocaciones:

*Salle de bain* bénéficiant de la *lumière naturelle*, avec double vasque, baignoire et douche. ([www.hotel-de-toiras.com](http://www.hotel-de-toiras.com))

Toutes les *salles* disposent de *lumière naturelle*, de climatisation et d'équipements techniques sophistiqués : ([www.lemasdepierre.com](http://www.lemasdepierre.com))

La majorité de nos *espaces de conférence* sont pourvus de fenêtres et d'un accès à une terrasse extérieure. *Lumière du jour* et air frais combineront ainsi leurs bienfaits pour un effet énergisant. ([www.deltahotels.com/fr](http://www.deltahotels.com/fr))

En partie *baigné de lumière naturelle* et ouvert sur un jardin intérieur, le Spa Le Bristol [...] du luxe à la française. ([www.lebristolparis.com](http://www.lebristolparis.com))

---

6 El resaltado en *cursiva* es nuestro (en este y en todos los ejemplos siguientes).

[...] Réinventez vos rites quotidiens [...] et craquez pour notre touche personnelle : *lumière naturelle en abondance*, élégance contemporaine [...] ([www.hotel71.ca/](http://www.hotel71.ca/))

La luz del sol ayuda a crear ambientes que los alojamientos promocionan como ideales para las celebraciones o reuniones, inundados de una luminosidad fuera de lo común, en ocasiones incrementada gracias al reflejo de la luz natural en espejos situados en los salones de algunos hoteles, como es el caso que sigue:

La *salle de séjour* et la *salle à manger* sont percées de larges fenêtres où *la lumière entre abondamment*. ([www.auperchoir.com](http://www.auperchoir.com))

[...] le salon Méditerranée accueille trois miroirs majestueux aux cadres dorés et patinés *réfléchissant la lumière naturelle*. Cette *salle aux éclairages surprenants* - abat-jour contemporains surdimensionnés et appliques originales - est idéale pour des réunions ou des cocktails de 80 à 100 personnes. ([www.royal-riviera.com](http://www.royal-riviera.com))

En frecuentes ocasiones se unen las imágenes que hacen referencia a la luz con las que se refieren al agua creando combinaciones muy sugerentes como las que mostramos a continuación, siendo lo más común recurrir el recurso del uso de la repetida imagen del «baño de luz natural» o de los espacios «inundados de luz natural»:

[...] jardin, véritable *puits de lumière* au coeur de l'hôtel. ([www.hotel-de-toiras.com](http://www.hotel-de-toiras.com))

la Chambre Studio est un véritable havre de paix *baigné de lumière naturelle* ([www.leroyal-monceau.com](http://www.leroyal-monceau.com))

une atmosphère unique *empreinte d'eau et de lumière* ([www.aubergedelarive.com/hotel-congres-mariages](http://www.aubergedelarive.com/hotel-congres-mariages)).

Dans l'enceinte du Spa, un espace de remise en forme, *inondé de lumière naturelle* offre[...] ([www.lebristolparis.com/fr](http://www.lebristolparis.com/fr))

Nos Junior Suites lumineuses: *La lumière entre à flots* par les larges fenêtres des Junior Suites illuminant toute la pièce d'une teinte dorée. ([www.trianonpalace.fr](http://www.trianonpalace.fr))

Como se observa en los ejemplos que siguen, cuando se hace alusión a la luz del sol se suele hacer referencia también, muy a menudo, al jardín, un espacio privilegiado de los alojamientos que aporta una imagen de frescura, bienestar y relax a la promoción de las instalaciones del establecimiento y desde el cual entra directamente la luz del sol:

Le salon Elysée Avec le Malmaison et le Marly, il forme trois salons en enfilade qui s'habillent et s'ouvrent à votre gré pour former un *espace de lumière donnant sur le jardin*, unique à Paris ! ([www.lebristolparis.com/fr/bienvenue](http://www.lebristolparis.com/fr/bienvenue))

*Salles et salons*, de plain-pied avec le *jardin*, éclairés à la *lumière du jour* peuvent accueillir séminaires, réunions, séjours incentives et conférences de 5 à 60 personnes. ([www.hotel-saint-antoine-albi.com/fr/](http://www.hotel-saint-antoine-albi.com/fr/))

También hemos hallado, en algunos de los alojamientos, referencias a la luz natural del sol mucho menos poéticas y más prácticas, relacionadas con la ecología y la conservación del medio ambiente. Muchos hoteles modernos –mayormente los canadienses- utilizan esta

imagen de ecológicos para su promoción, es decir, destacan en su publicidad sus políticas y acciones relacionadas con el respeto de la naturaleza:

Nous avons installé des panneaux photovoltaïques qui *convertissent la lumière du soleil en électricité* afin d'aider à l'alimentation en énergie de l'étage supérieur et des ampoules L.E.D. extérieures de l'hôtel. [...] ([www.hvq.com](http://www.hvq.com))

Dans le but d'améliorer notre performance environnementale [...] voici quelques solutions vertes appliquées à l'Auberge de la Rive :[...]Fermer les rideaux lorsque la chambre est vacante pour *limiter l'usure liée à la lumière du soleil* [...] ([www.aubergedelarive.com](http://www.aubergedelarive.com))

Actions vertes dans tout l'hôtel [...] Lors du montage des salles, *la lumière naturelle* qui provient des fenêtres est *la seule source de lumière*, lorsque c'est possible. ([www.hotelcastel.ca](http://www.hotelcastel.ca))

En otras páginas analizadas se ofrece, incluso como una ventaja, la posibilidad que se le da al cliente de elegir entre beneficiarse de la luz del sol o prescindir de esta, según le interese, como en la página web del hotel *Montagne* «Le voile tendu à la grande fenêtre laisse *fuser la lumière du jour*. La nuit, un rideau opaque coulisse pour éliminer les rayons de la lumière extérieure.» ([www.hotelmortagne.com](http://www.hotelmortagne.com))

## 2.2. La luz artificial

Las alusiones a la luz artificial de los espacios interiores de los alojamientos son, en general, menos descriptivas o poéticas, se refieren, en su mayoría, a la presencia de una agradable luz tenue o la posibilidad de variar su intensidad para ofrecer un ambiente más íntimo o acogedor:

Accès Wi-Fi, écran 4\*3 motorisé, climatisation, occultation électrique des fenêtres, *variation de la lumière*, vestiaires intégrés. ([www.hotel-lacloche.fr](http://www.hotel-lacloche.fr))

les Chambres Deluxe de l'hôtel 5 étoiles [...] Parées de lustres en cristal et de tissus soigneusement choisis, elles bénéficient d'un agréable espace de lecture, véritable invitation à *un moment de détente dans un espace baigné de lumière*. (<http://crillon.concorde-hotels.fr/fr/>)

Quizá las imágenes más destacables desde el punto de vista metafórico, y relacionadas con la luz artificial son, como en el último ejemplo, las que se relacionan con cualidades acuáticas (similares a las que ya citamos al hablar de la luz natural).

## 2.3. Otros sentidos figurados del término lumière en el corpus

Hemos halado, en nuestro corpus, 9 frecuencias de la colocación *ville lumière* que se refiere a la ciudad donde está ubicado el alojamiento, en varias ocasiones, como era de esperar, empleada como sinónimo de París:

La Chambre Deluxe Collection vous offre un écrin intime et élégant pour votre séjour dans la Ville Lumière... ([www.leroyalmonceau.com](http://www.leroyalmonceau.com))

Située au sixième étage de l'hôtel, la piscine de l'hôtel Le Bristol Paris offre une vue imprenable sur la ville lumière. ([www.lebristolparis.com/fr](http://www.lebristolparis.com/fr))

Choisissez notre auberge de jeunesse à Paris [...] dans l'épicentre historique et culturel de la ville lumière. ([www.bvjhotel.com/auberge\\_de\\_jeunesse\\_paris\\_centre.html](http://www.bvjhotel.com/auberge_de_jeunesse_paris_centre.html))

Sin embargo, en otras ocasiones se refiere a otras urbes como, por ejemplo, Lyon o la ciudad canadiense de Shawinigan:

Chambre supérieure [...]vous sentirez vibrer le cœur de la ville la journée et apprécierez le calme nocturne de la ville Lumière. ([www.hoteldudauphin.fr](http://www.hoteldudauphin.fr))

Shawinigan [...] elle fut aussi la première ville québécoise dotée d'un plan d'urbanisme et à se munir d'un éclairage public à l'électricité, ce qui lui a valu le surnom de ville Lumière. ([www.gouverneurshawinigan.com](http://www.gouverneurshawinigan.com))

Para finalizar añadiremos dos ejemplos de usos particulares y curiosos del término en el francés canadiense.

En algunas páginas web de hoteles analizadas, también se utiliza la colocación *puits de lumière* como sinónimo de chimenea:

L'absence de fenêtre dans le salon est compensée par un *puits de lumière*, créant ainsi une ambiance intime et apaisante au coin du feu. ([www.lapinsonniere.com](http://www.lapinsonniere.com))

O incluso, en algunos establecimientos canadienses, para denominar al semáforo:

A la deuxième *lumière*, tournez à droite sur la rue Queen». ([www.paysanne.com](http://www.paysanne.com))

Par la route 117 sud: à Ste-Adèle tournez à gauche à la première *lumière* [...] ([www.auxdormants-duboise.com](http://www.auxdormants-duboise.com))

Muy probablemente, estos dos últimos usos inusitados del término *lumière* como sinónimo de chimenea y de semáforo –en nuestro corpus siempre en hoteles de Canadá– provengan de la influencia del contacto continuo con la lengua inglesa en ese país, puesto que el término *light* si se usa en inglés con estos sentidos.

### 3. Conclusiones

Tras nuestro modesto análisis del término *lumière* en el corpus citado, podemos concluir que los términos más frecuentes de las páginas privadas de promoción de los alojamientos no son siempre los más importantes, ni los que más riqueza léxica aportan para crear un lenguaje promocional seductor. Para llamar la atención del visitante de la página promocional, además de informarle de los elementos más esenciales del hotel (las características generales cuantitativas y cualitativas de las instalaciones, los servicios, las habitaciones, el mobiliario o los aspectos prácticos de la gestión) un sitio web eficiente debe ofrecer algo más. El cibernauta necesita información práctica, pero también otra adicional que le haga considerar ese alojamiento más atractivo y seductor que los demás: aspectos como las vistas, el lujo, el confort, la decoración, el ambiente, la belleza, la luminosidad o los simples detalles ayudan a crear esa imagen positiva y atrayente del lugar. Se trata de ofrecer calidad física y tangible, pero también ese algo más, es decir, prometer una atmósfera de bienestar, belleza y armonía ideal con el que todos sueñen.

Como hemos comprobado en nuestro análisis de los ejemplos de frases en los que aparece la palabra luz -en más medida la natural que la artificial- este elemento es un aspecto fundamental que ayuda a vender una imagen del alojamiento más atractiva y positiva, haciendo sentir al lector que esa abundancia de luminosidad en las instalaciones le ayudará a encontrar un ambiente más elegante y armonioso donde imperarán las sensaciones positivas de belleza, elegancia, armonía, alegría y relax. Al mostrarnos frecuentes imágenes de la luz relacionadas con el medio acuático, se hace pensar al futuro cliente que también hallará en este alojamiento una atmósfera relajante y tonificante comparable a la que siente uno a orillas del mar. En definitiva, la luz se convierte en una de esas ventajas añadidas que ayudan a crear un producto atractivo al consumidor de alojamientos hoteleros, un ambiente especial que el turista desee disfrutar.

La riqueza y originalidad del lenguaje, las combinaciones léxicas o las imágenes discursivas que se pueden crear -algunas metafóricas- son, en definitiva, junto a las fotografías, las herramientas más poderosas que tiene el creador de una página web promocional para lograr sus objetivos de seducción.

## Referencias Bibliográficas

- BAYNAT MONREAL, M<sup>a</sup> E. (2013): «Viajando por internet: promoción turística de diferentes establecimientos hoteleros franceses» in «Les mondes du Français» Barcelona: ed. de la Universitat de Barcelona. (pp. 376-393)
- CALVI, M<sup>a</sup> V. (2010): *Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación* in Revista Ibérica, pp. 9-32. <http://www.aelfe.org/?s=revista&veure=19>(última visita 09/09/2015)
- EDO MARZÁ, N. (2012): «páginas web privadas e institucionales: el uso de la adjetivación en un corpus inglés-español de promoción de destinos turísticos», in *Discurso turístico en Internet*, Madrid: Iberoamericana Verbuet, p.52
- GÓMEZ DE ENTERRÍA, J. (2001): *La enseñanza, aprendizaje del español con fines específicos*. Books.google.com. Editorial Edinumen.
- LAURENCE, A. Website (software): <http://www.laurenceanthony.net/software.html> (última visita 04/02/2016)
- PIERINI, P. (2009): «adjectives in tourism english on the web: a corpus-based study» in *Círculo de Lingüística Aplicada a la comunicación* 40/2009, pp.93-116.SANMARTÍN, J. (ed.) (2012): *Discurso turístico e Internet*, Iberoamericana, Madrid.

# Criterios lingüísticos para el análisis de *sûrement* en francés contemporáneo

Alicia Esteban Márquez

Universidad Autónoma de Madrid

[ali070188@hotmail.com](mailto:ali070188@hotmail.com)

## Resumen

Este trabajo propone el estudio del adverbio *sûrement*. En un primer momento delimitaremos las propiedades lingüísticas que caracterizan este adverbio a través de sus diferentes empleos. Analizaremos su comportamiento mediante un estudio polifónico y argumentativo, teniendo como referencia los trabajos de J.C. Anscombre et O. Ducrot (1983) y Anscombre, Donaire y Haillet (2013). Tras haber examinado el corpus, proponemos la existencia de dos *sûrement*. *Sûrement*<sub>1</sub>, que presenta la estructura de «X*sûrement*». Tras hacer un análisis detallado de sus propiedades sintácticas y semántico-pragmáticas llegamos a la conclusión de que estamos ante un «adverbio de constituyente». En el caso de *sûrement*<sub>2</sub>, presenta la estructura: «*Sûrement* X» y usando la metodología anteriormente citada llegamos a la conclusión de que estamos ante un «adverbio de enunciado».

## Palabras clave

*sûrement*, polifonía, argumentación.

## Résumé

Ce travail propose une étude de l'adverbe *sûrement*. Dans un premier temps, nous délimiterons les propriétés linguistiques qui caractérisent cet adverbe à travers ses différents emplois. Nous analyserons ensuite son comportement à la lumière de l'approche polyphonique et argumentative, à la suite des travaux J.C. Anscombre et O. Ducrot (1983) et Anscombre, Donaire y Haillet (2013). Après avoir examiné attentivement les corpus, nous posons l'existence de deux *sûrement*, désignés respectivement par *sûrement*<sub>1</sub> et *sûrement*<sub>2</sub>. *Sûrement*<sub>1</sub> présente la structure «X *sûrement*». Après avoir fait une étude détaillée de ses propriétés syntaxiques et sémantico-pragmatiques nous concluons, que nous avons affaire à «un adverbe de constituant». Quant à *sûrement*<sub>2</sub>, il présente la structure: «*Sûrement* X», et en employant la méthodologie antérieurement citée, nous concluons qu'il s'agit d'«un adverbe d'énoncée».

## Mots-clés

*Sûrement*, polyphonie, argumentation.



## 0. Introducción

A menudo, cuando hablamos de *sûrement* pensamos que es: un adverbio de frase, que ayuda a expresar al locutor el grado de certeza que tiene respecto del contenido expresado a través de su enunciación.

Pero, ¿qué diferencia hay entre estos dos enunciados?:

- (1) 10 choses que vous ignorez *sûrement* sur Usain Bolt, le roi du sprint.  
(RUE89 SPORTS, 2012, *10 choses que vous ignorez sûrement sur Usain Bolt, le roi du sprint.*, <http://tempsreel.nouvelobs.com/sport/20130816.OBS3442/10-choses-que-vous-ignorez-surement-sur-usain-bolt-le-roi-du-sprint.html> [Página consultada el 3 de marzo de 2014])
- (2) Chômage: les dispositifs d'urgence montent lentement mais *sûrement*  
(HEBERT, D., 2013, *Chômage: les dispositifs d'urgence montent lentement mais sûrement* <http://tempsreel.nouvelobs.com/economie/20131226.OBS0719/chomage-les-dispositifs-d-urgence-montent-lentement-mais-surement.html>, [Página consultada el 3 de marzo de 2014])

En este trabajo, proponemos un estudio que pretende poner en evidencia las propiedades lingüísticas específicas del adverbio *sûrement*, en sus diferentes valores a partir de los resultados obtenidos a partir del análisis de nuestro corpus<sup>1</sup>.

En cuanto a la metodología utilizada, nos apoyaremos en las aportaciones de Schlyther (1977), así como en los trabajos desarrollados por Anscombe y Ducrot (1983), y sus continuadores.

En el presente estudio, se aplican criterios formales, polifónicos y argumentativos con el fin de poner de manifiesto que a una misma entidad léxica le pueden corresponder varias entidades semánticas.

La hipótesis de trabajo de la que parte nuestra investigación es la siguiente: un adverbio como *sûrement*, puede presentar un valor semántico diferente dependiendo del contexto en el que aparezca.

Si nos fijamos en el tratamiento dado a *sûrement* en las diferentes gramáticas, observaremos que normalmente, se le atribuye la etiqueta de adverbio:

Es el caso, por ejemplo, de *La Grammaire Méthodique du Français* en la que *sûrement* aparece dentro del grupo de los: *adverbes de commentaire phrastique*, definiendo dicho tipo de adverbios como: «[...] des compléments modalisateurs d'une phrase assertive, positive ou négative. Ils précisent le degré de la réalité que le locuteur assigne au contenu propositionnel du reste de la phrase» (Riegel, Pelat, Rioul, 2001: 379)

En el caso de diccionarios como el *Trésor de la Langue Française* tenemos la siguiente definición: «D'une manière qui préserve des risques, en toute sécurité.» (Deindein, J. <http://>

---

1 Para realizar el corpus hemos utilizado varias fuentes: *Le Nouvel Observateur*, (2000-2014) y diversas obras literarias en francés contemporáneo. (Ver bibliografía).



[atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=885730770](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=885730770); [Página consultada el 21 de agosto de 2015.]

A su vez, Schlyter lo clasifica dentro de los *adverbes de phrase* que son definidos como: «[...] Sémantiquement, ces adverbes sont un commentaire de sorte que la phrase où entre l'adverbe peut être paraphrasé par «que S est ADJ».(1977: 99)

Y dentro de estos *adverbes de phrase* en la subclasificación de los adverbios de *phrase illocutifs*.

Molinier-Levrier (2000), por otra parte, en su clasificación de los *adverbes en«-ment»* establecen una primera distinción entre *les adverbes de phrase* y *les adverbes intégrés à la proposition*. Los primeros tienen como características principales:

- *poder aparecer en posición inicial en frase negativa y*
- *no poder ser extraídos por C'est...que,*

mientras que los segundos:

- *no pueden aparecer en posición inicial de una frase negativa y*
- *pueden ser extraídos por C'est...que.*

Por otro lado, Molinier-Levrier (2000) establece una subclasificación de los *adverbes de phrase*, distinguiendo los *conjonctifs* de los *disjonctifs*. El operador *sûrement* pertenece al conjunto de los *disjonctifs* y más concretamente a otro subgrupo de los *adverbes disjonctifs*: el de los *adverbes modaux* que son descritos como:

[Les adverbes qui] peuvent constituer seuls une réponse à une question total sans être soumis à des restrictions de sélection particulières. [...] ces adverbes ont pour fonction d'évaluer la vérité ou le degré de certitude, sur une échelle nécessairement positive, de la proposition qu'ils accompagnent. Ils sont donc des modalisateurs de l'assertion. (Molinier-Levrier, 2000 : 91-92)

## 1. Presupuestos teóricos

Los diferentes estudios en polifonía lingüística parten de una misma base: rechazar la idea según la cual detrás de un enunciado, solo se encuentra el sujeto que produce el enunciado, o en palabras de O. Ducrot *un sujet parlant* que es definido por J.C. Anscombe como:

[...] l'auteur empirique de l'énoncé, «l'être du monde réel qui le produit, au travers de divers choix linguistiques et d'une activité neuronale et phonique. En tant qu'être réel, il n'occupe aucune place effective dans l'édifice proprement polyphonique. (Anscombe, 2013 : 10a).

Seguiremos este enfoque según el cual en un enunciado puede haber varias voces, explícitas o implícitas, cuyo origen no tiene por qué corresponder a la misma entidad, es decir, aquel que realiza el acto de enunciación. Es al locutor al que se le atribuye la responsabilidad de la enunciación, definido por J.C. Anscombe como: «l'être [...] discursif que l'énoncé lui-même presente comme son auteur, comme le responsable de sa production» (2013 : 10a) y, por tanto, es este el responsable de la presencia de distintas voces. Esto no quiere decir que

el locutor sea el origen, ni siquiera que las comparta. Es por esto que el locutor puede adoptar distintas actitudes con respecto a dichas voces, puede estar de acuerdo, puede mostrar una actitud neutra, o puede mostrar su desacuerdo.

En el marco del presente trabajo, a estas voces presentes en la estructura superficial del enunciado hacemos corresponder, en estructura profunda, unos puntos de vista.

Pero, ¿qué es un punto de vista?: la representación discursiva de un proceso.

Intentaremos explicar estos presupuestos teóricos, más adelante, con ejemplos representativos del funcionamiento de *sûrement*<sub>2</sub>.

## 2. *Sûrement*<sub>1</sub>

Como hemos dicho al principio de nuestro trabajo, nuestra idea de base, surge del supuesto de que a una misma entidad léxica le pueden corresponder varias entidades semánticas. Nuestro trabajo pretende defender que el operador *sûrement* es un modalizador, o no, en función del cotexto en el que aparece.

Para verificar esta afirmación propondremos un mini-corpus de cada una de las entidades semánticas que nos permitirá hacer las observaciones pertinentes para diferenciar cada uno de los valores propuestos:

- (3) La conversation prend alors une tournure moins générale, et j'apprends qu'il s'agit d'une somme à grouper pour l'exploitation d'un merveilleux instrument, le *chryscope*, destiné à découvrir, *sûrement* et de loin, le moindre filon d'or. – Une affaire épatante! (ALLAIS, A. 1893, *Le parapluie de l'escouade*: 28-29)
- (4) Chômage: les dispositifs d'urgence montent lentement mais *sûrement* (*de façon sûre*)  
(HEBERT, D: 2013, Chômage: les dispositifs d'urgence montent lentement mais *sûrement* <http://tempsreel.nouvelobs.com/economie/20131226.OBS0719/chomage-les-dispositifs-d-urgence-montent-lentement-mais-surement.html>, [Página consultada el 3 de marzo de 2014])
- (5) [...] La ville de Certigny était un oursin vénéneux que tous ses prédécesseurs s'étaient bien gardés de tripoter au risque de s'y blesser les doigts. Un enjeu hautement surveillé. Une municipalité communiste qui semblait doucement, mais *sûrement*. (JONQUET, T., 2006, *Ils vont votre épouvante et vous êtes leur crainte*: 92.)
- (6) La jeune femme le vit se glisser, avec la souplesse d'un serpent, au milieu des Sauvages qui entravaient sa route; il approchait lentement, *mais sûrement* du wigwam. (AIMARD, G. – D'AURIAC J.B, 1879. *Cœur de Panthère*: .151.)
- (7) [...] Nointel est plus dévoué, plus ardent que jamais ; il affirme à son ami qu'il ne perd pas un instant, qu'il poursuit lentement et *sûrement* son enquête, [...]  
(DU BOISGOBEY, F., 1889, *Le crime de l'Opéra 2 : la pelisse du pendu*: .143-144)
- (8) Une femme tricote sous des tilleuls, le silence est extrême, et il marque *plus sûrement* qu'un poteau frontière la limite de Paris. (BAZIN, R., 1909, *La barrière*:196-197.)

- (9) [...] Votre image demeurera sous mes paupières baissées, mais j'ai confiance qu'Isabelle m'assistera plus (*\*très*) *sûrement* que vous qui n'êtes pas née pour vous détourner, fût-ce une seconde, de votre personne. (BARRÈS, M., 1922, *Un Jardin sur L'Oronte* : 161-162.)
- (10) [...] Mais une double difficulté se présentait ; s'ils faisaient un trop grand détour, il leur devenait impossible de joindre les amis avant la nuit ; s'ils ne se cachaient pas promptement et *sûrement*, le danger était pire encore. (AIMARD, G. – D'AURIAC. J.B., 1867, *Jim l'Indien*: 182.)

Uno de los primeros criterios que nos permite diferenciar un valor de otro, es el de posicionamiento, como ya demostró Schlyter (1977). Formalmente cuando *sûrement* es un adverbio de constituyente, puede aparecer en posición, intermedia, o en *incise*(3), (6), (7), (8), (9) o (10) o en posición final (5) y (4). En este caso *sûrement*<sub>1</sub> nunca puede aparecer en posición, inicial de frase negativa, ya que eso es una característica propia de los adverbios de enunciado, como será el caso de *sûrement*<sub>2</sub> que estudiaremos más adelante.

*Sûrement*<sub>1</sub> presenta la estructura de: «X *sûrement*» «X et *sûrement*» ó «X mais *sûrement*».

La conmutación, nos permite defender nuestra tesis de que *sûrement* tiene varios valores semánticos. En cada uno de los ejemplos citados (3-10) con anterioridad, el operador *sûrement* puede ser sustituido por *de façon sûre* como en (4). Lo que nos indica que estamos ante un adverbio de constituyente, en palabras de Schlyer (1977), es decir, de un operador que no modifica al enunciado en su conjunto sino, a uno de sus constituyentes.

La combinación de *sûrement*<sub>1</sub> con otros elementos como la conjunción *mais* en (6) o con la conjunción *et* como en (7), es otro de los criterios, propuestos por Schlyter (1977), a tener en cuenta a la hora de establecer el valor de del operador que nos ocupa. En este caso *sûrement*<sub>1</sub> podrá aparecer junto a un comparativo de superioridad, como vemos en (8) sin embargo, nunca podrá tener grado y aparecer junto al adverbio cuantificador *très* como vemos en (9), al contrario de lo que ocurre cuando *sûrement* funciona como adverbio de enunciado, tal y como veremos más adelante. En este caso el locutor se sirve de *sûrement* para expresar que la acción del verbo va a producirse de forma segura.

Otro de los criterios, Schlyter (1977), que nos permite diferenciar un valor de otro, es que *sûrement*<sub>1</sub> puede aparecer como respuesta a una pregunta introducida por un morfema interrogativo como *qui*, *que*, *quand*, *comment*..., lo que indica que es un «adverbio de constituyente» como ocurre en (7bis<sup>2</sup>).

(7bis) Reste Nointel. Nointel est plus dévoué, plus ardent que jamais ; *Comment, il poursuit l'enquête ? Il affirme qu'il continue l'enquête sûrement.*

*Sûrement*<sub>1</sub> no puede aparecer a la izquierda de la negación *pas* como en (10bis) característica propia de los adverbios de constituyente, siguiendo los criterios propuestos por Schlyter (1977), pudiendo hacerlo por el contrario los adverbios de enunciado, como es el caso de *sûrement*<sub>2</sub> como veremos más adelante.

2 Los ejemplos seguidos de (bis) han sido confeccionados por nosotros mismos.

(10bis) Mais une double difficulté se présentait ; s'ils faisaient un trop grand détour, il leur devenait impossible de joindre les amis avant la nuit ; s'ils ne se *\*cachaient promptement et s rement pas*, le danger était pire encore.

Por último, diremos que *s rement*<sub>1</sub> a diferencia de *s rement*<sub>2</sub> puede ser extraído por *c'est...que* como dijimos anteriormente, característica propia de los adverbios de constituyente como en el caso de (4bis)

(4bis) Ch mage: les dispositifs d'urgence montent lentement mais *c'est s rement qu'ils montent*.

En cuanto al estudio argumentativo de *s rement*<sub>1</sub> podemos afirmar, que no es pertinente, ya que no modifica el esquema polifónico del enunciado en el cual aparece, como ocurre con todos los adverbios de constituyente. El locutor se sirve de *s rement*<sub>1</sub> para indicar que la acción del verbo, que ha enunciado con anterioridad, se va a producir de forma segura. *S rement* en este caso, no introduce ningún punto de vista diferente, ya que actúa sobre el contenido de la proposición.

### 3. S rement<sub>2</sub>

El operador *s rement*<sub>2</sub> puede aparecer en posición inicial como en (11), en posición intermedia, en *incise*, o no, como en (12) y (13), o en posición final como en (14).

(11) A qui a profit  ce m me qui s'est propag  de manière spectaculaire sur internet ? S rement pas   celui qui l'a lancé. (SCHIMITT, A, 2013, A qui a profit  ce m me qui s'est propag  de manière spectaculaire sur internet ? *S rement pas à celui qui l'a lancé*. <http://tempsreel.nouvelobs.com/vu-sur-le-web/20130425.OBS7224/harlem-shake-un-phenomene-viral-tres-orchestre.html> [Página consultada el 4 de marzo de 2014])

(12) [...] Blanche tourna la tête vers le bruit, puis, tout en tripotant son loup du bout de sa fourchette, elle lâcha :

– Noémie Labarrière va *sûrement* vous appeler, pour son chien. (AUBERT, B., 2002, *Funerarium*: 145.)

(13) [...] C'est celle d'un temple secret, un CAMPS, ça s'appelle : Centre d'aide médico-social précoce... C'est vous dire... Là, *sûrement*, ils vont Aider le Centre de mon Précoce à vivre un univers Social sans trop de Médico... (MEYER C, 2005, *Le Livre noir de la psychanalyse*:519.)

(14) Une nuit de gros temps, cependant, dans ma bannette, sous mon duvet mouillé, les genoux glacés, dans les coups de gîte et le vacarme, doutant tout à coup de l'utilité de tout cela, j'ai été pris d'un tremblement incontrôlable, comme dans une très forte poussée de fièvre, qui a duré jusqu'à ce que je prenne mon quart, à 5h30, peu avant que le ciel ne blanchisse. Fatigue, cafard, peur? Tout ça, *sûrement*. (LAFURIE S., 2013, *Le plus beau reportage de Serge Lafaurie. Québec-Saint-Malo: «Hyper-chaud: <http://tempsreel.nouvelobs.com/medias/20131112.OBS4930/le-plus-beau-reportage-de-serge-lafaurie-quebec-saint-malo-hyper-chaud.html>* [Página consultada el 4 de marzo de 2014])

Sin embargo, *sûrement*<sub>2</sub> no puede figurar al principio de una frase interrogativa como en (12bis):

(12 bis) Blanche tourna la tête vers le bruit, puis, tout en tripotant son loup du bout de sa fourchette, elle lâcha:

—\**Sûrement*, est-ce que Noémie Labarrière va vous appeler, pour son chien ? (AUBERT, B. 2002, *Funerarium*:145)

*Sûrement*<sub>2</sub>, a diferencia de *sûrement*<sub>1</sub>, conmuta sistemáticamente por *probablement*, como en (15)

(15). Le 13 mai, lors des *violences autour du sacre du PSG* au Trocadéro, à Paris, Jean Sébastien Vialatte, maire de Six-Fours-les-Plages dans le Var, *avait écrit sur le réseau social Twitter* : «Les casseurs sont *sûrement* / (*probablement*) des descendants d’esclaves, ils ont des excuses #Taubira va leur donner une compensation!» (OBS&AFP; 2013, *Le député UMP auteur d’un tweet raciste fait repentance*» <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20130626.OBS4692/le-depute-ump-auteur-d-un-tweet-raciste-fait-repentance.html>, [Página consultada el 4 de marzo de 2014])

*Sûrement*<sub>2</sub> puede combinarse como *sûrement*<sub>1</sub> con *mais* como en (16) o con *et* como en (17), sin embargo *sûrement*<sub>2</sub>, a diferencia de *sûrement*<sub>1</sub>, no puede combinarse con un comparativo ya sea de igualdad, de inferioridad o de superioridad como en (18), esta construcción se da cuando *sûrement* es un adverbio de constituyente como hemos visto anteriormente. Por el contrario, mientras que *sûrement*<sub>1</sub> no admite grado, puesto que expresa un alto grado de certeza, *sûrement*<sub>2</sub> lo admite y por lo tanto puede combinarse con otros cuantificadores como *très*, en el caso de (19), o con otros adverbios como *peut-être* como veremos más adelante, por motivos que explicaremos en el estudio argumentativo.

(16) — Ah ! «Chib Moreno, la résurrection» ! Ironisa-t-elle.

— Ça veut dire que celui qui a fait ça haïssait la petite ?

— Peut-être.

— Mais s’il la haïssait, pourquoi emporter son corps ? S’obstina Chib.

— Pour le détruire, le démembrer, le manger, j’en sais rien, mais *sûrement* pour quelque chose de très moche. [...] (AUBERT, B., 2002, *Funerarium*: 136)

(17) Probable que ce Le Guern avait fait naufrage un jour. Et probable que le bateau s’appelait le Vent de Norois. Et *sûrement* qu’alors la tête du Breton avait fait eau, comme le rafirot. [...]. (VARGAS, F., 2001, *Pars vite et reviens tard*: 21)

(18) [...] Et si l’entourage du chef de file des députés PS reconnaît que l’élu à bien «suggéré au président de rencontrer l’ensemble des députés socialistes», ce ne serait pas en raison d’un éventuel problème posé par l’entourage du chef de l’Etat. «Parmi 292 députés, il est *\*plus sûrement que possible* d’en trouver un qui se fera l’écho de ce genre de revendications mais ça n’est absolument pas ce qui a motivé la demande».

(CARTONÉ, M., 2013, *Inquiets, les députés PS souhaitent rencontrer Hollande* <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20131115.OBS5667/inquiets-les-deputes-ps-souhaitent-rencontrer-hollande.html>, [Página consultada el 4 de marzo de 2014])

- (19) Petit traité et familier de la peste. Contenant la description,[...]. Et reconnaîtra qu'il est atteint de la dite peste tel qui présentera les bosses à l'aine, qu'on dit communément bubons, tel qui souffrira des fièvres et des étourdissements, [...] Tel qui voudra se préserver de l'atteinte de l'infection aura soin de faire afficher sur sa porte le talisman de croix aux quatre pointes qui écartera très sûrement la contagion de sa maison. (VARGAS, F., 2001, *Pars vite et reviens tard*: 161-162.)

*Sùrement*<sub>2</sub> a diferencia de *sùrement*<sub>1</sub>, como ya hemos visto, no puede aparecer como respuesta a una pregunta introducida por un morfema interrogativo como *qui*, *que*, *quand*, *comment*..., como en (20bis). Sin embargo, *sùrement*<sub>2</sub> puede responder a una pregunta total como en (21) cosa que no sucede en el caso de *sùrement*<sub>1</sub>.

(20bis) [...], Martin Beaudinard demanda :

«Tu en as réglé combien, de problèmes, dans ta vie ?»

Charly répéta, comme s'il ne comprenait pas la question:

«Combien ?/ Comment ?» \**Sùrement*

[...] Il ferma les yeux, sans doute pour signifier qu'il se concentrait, puis murmura : «Est-ce que je suis moi ? Je n'ai jamais compté.

-Mille ?

-*Sùrement* pas. Quelques dizaines, tout au plus. (GIESBERT, F. O., 2007, *L'Immortel*:7-8)

- (21) «Le premier tour avait été cruel pour François Hollande, le second est assassin. Amplifiée par une abstention galopante, la débâcle rose est quasi générale», commente Alexis Brézet dans «Le Figaro».

Mais «un remaniement suffira-t-il à signifier le changement ? *Sùrement* pas», répond Dominique Quinio. (OBS&AFP : 2014, *Après «la dérouillée», Hollande sommé de «changer pour de bon* : <http://tempsreel.nouvelobs.com/elections-municipales-2014/20140331.OBS1931/apres-la-derouillee-hollande-somme-de-changer-pour-de-bon.html>, [Página consultada el 4 de marzo de 2014])

*Sùrement*<sub>2</sub> puede aparecer a la izquierda de la negación *pas* como en (22), porque es una característica propia de los adverbios de enunciado.

(22) Le fin visage d'Aïcha se crispa.

— Une dernière inspection, je ne veux pas qu'il y ait de problèmes, ce serait trop moche, expliqua-t-il vaguement. Préviens-les que je suis là-bas et qu'il vaut mieux qu'ils ne viennent pas, OK ?

— Mais si Andrieu...

— Il n'a *sùrement* pas envie de voir la toilette mortuaire d'Élilou, alors dis-lui que je les rejoindrai quand tout sera prêt. (AUBERT, B., 2002, *Funerarium*: .74)

En (22) podemos observar como la negación afecta al enunciado «Il n'a pas envie de voir la toilette mortuaire de Éliou[...]». En este caso la negación *pas*, no afecta a *sûrement*, puesto que *sûrement* no actúa sobre el contenido de la enunciación si no que, siguiendo la definición de R. Quirk et S. Greenbaum, los denominados adverbios de «style disjuncts», son: «[...] des adverbes qui véhiculent le commentaire du locuteur sur la forme de ce qu'il dit, définissant en quelque sorte sous quelles conditions il parle.»(1973 : 242) sirve al locutor para expresar en el marco discursivo en el que se encuadra la enunciación.

El último criterio formal del que nos serviremos para diferenciar *sûrement*<sub>1</sub> de *sûrement*<sub>2</sub>, es el que nos permite observar que mientras que *sûrement*<sub>1</sub> puede ser *focus* de la *phrase*, en palabras de Schlyter (1977), *sûrement*<sub>2</sub> no, característica propia de los adverbios de enunciado, como ya hemos visto en la clasificación propuesta por Molinier, un claro ejemplo de esto es (23 bis).

(23bis) \**C'est sûrement / sûr que vous ignorez 10 choses sur Usain Bolt, le roi du sprint.*

Siendo la extracción posible, pero el valor sería el de *sûrement*<sub>1</sub>, a saber: «*C'est de manière sûr que vous ignorez...*».

En el caso de *sûrement*<sub>2</sub> haremos un análisis polifónico, para defender nuestra tesis inicial, es decir, que en este caso estamos ante un modalizador, entendiendo como modalizador, aquel operador, que expresa la actitud del locutor con respecto al punto de vista.

Si cogemos el ejemplo (4), podemos decir que en este enunciado hay cuatro puntos de vista, de ahora en adelante: (pdv)

Pdv<sub>1</sub>: cuyo origen es el locutor, en adelante: L [10 choses que vous ignorez sur Usain Bolt]

Pdv<sub>2</sub>: cuyo origen es el L [Je vais vous le dévoiler], en este caso es la conclusión, lo que nos lleva al pdv<sub>3</sub>.

Pdv<sub>3</sub>: cuyo origen es un *on-locuteur*, una ley general aceptada por la comunidad lingüística a la que pertenece el locutor: [Lorsque quelqu'un ne connaît pas quelque chose, on lui explique]

Pdv<sub>4</sub>: Cuyo origen es L. [Puisque on n'est pas censé connaître la vie de Usain Bolt]

*Sûrement*<sub>2</sub> le sirve al locutor para expresar que deja abierta la posibilidad de que el interlocutor al que se dirige, puede ser un experto en la vida de Usain Bolt y conocer todos los detalles de su vida a la perfección, pero no es lo esperado. Es por esto que funcionan los siguientes encadenamientos:

(4 bis) 10 choses que vous ignorez sur Usain Bolt, le roi du sprint. (Évidement, naturellement + comme de bien entendu + comme on pouvait s'y attendre.)

Con *sûrement*<sub>2</sub> el origen de los indicios en los que se basa L para hacer la afirmación:

«10 choses que vous ignorez *sûrement* sur Usain Bolt, le roi du sprint.», «Normalement, on ne connaît pas la vie entière d'un athlète» no tienen por qué ser algo conocido por todos. Son el origen de una deducción por parte de L, es por esto que no puede ser un «*savoir partagé*» (J.C. Anscombe, 2013: 15b) puesto que se trata de una opinión personal, obtenida a partir del razonamiento de L. Estos indicios, basados en la opinión personal de L, son utilizados como

la justificación de un razonamiento, en este caso el razonamiento es la enunciación. Este es el motivo por el cual funciona el encadenamiento con *car*:

(Je dis) 10 choses que vous ignorez sur Usain Bolt, le roi du sprint, car en général on ne connaît pas tout la vie d'Usain Bolt.

En ausencia de un «*savoir partagé*», relativo a (*p*), *sûrement p* es válido si (*p*) forma parte de un razonamiento deductivo: (Puisqu' en général on ne connaît pas la vie entière d'Usain Bolt, (je vais vous dire 10 choses que vous ignorez sûrement d'Usain Bolt, le roi du sprint).

Desde un punto de vista polifónico diremos entonces que *sûrement*<sub>2</sub> tiene el siguiente esquema:

«*Puisque (q) sûrement (p)*» o «*Sûrement (p) car (q)*».

Donde (*p*) no tiene porqué ser aceptado por el interlocutor al que se dirige el locutor, puede ser que: el interlocutor conozca a la perfección la vida de Usain Bolt, sin embargo, esto no es lo esperado, como ya dijimos anteriormente, y demostramos por la aceptación del enunciado de diversos encadenamientos. Pero, también hay que recordar que la comunidad lingüística tiene ciertas normas que hacen que decir: «10 choses que vous ignorez sur Usain Bolt, le roi du sprint» suponga una osadía por parte del locutor que lo enuncia. Es por ello, que el locutor se sirve de *sûrement* para justificar por qué enuncia: «10 choses que vous ignorez sur Usain Bolt» partiendo siempre de un pdv anterior al *nunc* de la enunciación (*q*), es decir: «Normalmente les gens ne connaissent pas la vie entière des athlètes». Lo que permite justificar los otros dos puntos de vista propuestos al principio del epígrafe: pdv<sub>2</sub>: «Puisqu'on ne connaît pas la vie d'Usain Bolt, je vais vous la dévoiler» y pdv<sub>3</sub>: «Lorsque quelqu'un ne connaît pas quelque chose, on lui explique».

*Sûrement*<sub>2</sub>, es utilizado por el locutor porque como hemos dicho, el locutor quiere justificar su enunciación, pero teniendo en cuenta que lo que le permite justificar su enunciación es una deducción llevada a cabo por él mismo, se trata de la opinión personal de L. Aquí el locutor habla desde «su certeza», diciendo *sûrement* el locutor no presenta su certeza sino que la muestra, es decir, en palabras de Anscombe:

[...] je me mets en scène comme plus ou moins assuré de la véracité de certains faits. De la même façon qu'en disant *sincèrement*, je ne dis pas que je suis sincère, je parle depuis ma sincérité: la sincérité ou l'assurance sont les cadres – les espaces discursifs – à l'intérieur desquels je dis inscrire (et que s'inscrit) mon discours. (Anscombe, 2013 : 78-79b)

Se crea así lo que J. C. Anscombe (2013: 77b) denomina *espace discursif*. Siempre hay un punto de vista previo, que puede estar explícito o no. En este caso, no está explícito, y forma parte de un presupuesto lingüístico que forma parte de la comunidad lingüística a la que pertenece el locutor: «Normalment on ne connaît pas la vie entière des athlètes», supuesto que permite justificar la enunciación, cosa que queda demostrada por su posible encadenamiento mediante la conjunción *car*: «(je dis) 10 choses que vous ignorez sur Usain Bolt car en général, on ne connaît pas la vie entière des athlètes.».

Con *sûrement*<sub>2</sub>, el locutor atenúa el enunciado ya que no tiene potestad para afirmar con certeza absoluta que lo que dice es así, no puede decir a su interlocutor que no sabe de al-



go, es por esto, que *sûrement*<sub>2</sub> conmuta por *probablement*, y no por ningún otro adverbio que indique seguridad absoluta, y puede aparecer combinado con un adverbio como *peut-être*. Con *sûrement*<sub>2</sub>, lo que expresa es que él puede asegurar con certeza absoluta que desde su marco discursivo, el que él crea, su interlocutor «on ne connaît pas la vie entière de Usain Bolt», sin embargo, es consciente de que esto puede ser rebatido por su interlocutor, y por eso dicha enunciación puede ser justificada mediante la conjunción *car*. Mediante este proceso L siempre puede alegar que él está seguro de su enunciación, porque parte de su propio *espace discursif*.

#### 4. Conclusiones

Después de este pequeño esbozo sobre el operador *sûrement* parece que como defendíamos al principio, de nuestra exposición, a una misma entidad léxica le pueden corresponder dos entidades semánticas, con un estatus diferente dentro de la oración. Que cada entidad semántica tenga un estatus diferente, hace que las diferentes entidades, funcionen de forma diferente, gramaticalmente hablando. Argumentativamente, mientras que *sûrement*<sub>1</sub> es un adverbio de constituyente que no implica ninguna opinión por parte del locutor, con el adverbio de enunciado *sûrement*<sub>2</sub>, el locutor introduce una opinión con respecto al punto de vista, está casi seguro de algo, es decir, este adopta una actitud de *prise en charge* con respecto al punto de vista expresado, basándose en un *espace discursif* creado a partir de su experiencia, anterior al *nunc* de la enunciación.

#### Referencias Bibliográficas

- AIMARD, G. –D'AURIAC J.B. (1879): *Cœur de Panthère*, Paris, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 962 : [en línea], URL: <https://www.gutenberg.org/files/36460/36460-h/36460-h.html> [Página consultada el 5 de Octubre del 2013]
- (1867): *Jim l'Indien*. Paris. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 395 : version 1.01.: [en línea], URL: <https://www.gutenberg.org/files/36460/36460-h/36460-h.html> [Página consultada el 7 de Octubre del 2013]
- ALLAIS, A. (1893): *Le parapluie de l'escouade*. Paris, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 836 : version 1.0., [en línea] URL: <https://www.gutenberg.org/files/36460/36460-h/36460-h.html> [Página Consultada el 5 de Octubre del 2013]
- ANSCOMBRE, J.-C. (2013a): «Polyphonie et représentation sémantique des marqueurs de discours. Quelques problèmes» en *Revue de Sémantique et Pragmatique*, N°33-34, pp.7-33
- (2013b): «A coup sûr et Bien sûr et les fondements de la certitude» en *Revue de Sémantique et Pragmatique*, N°33-34, pp.67-94,
- ANSCOMBRE, J.-C., DONAIRE M.L., HAILLET P.P. (2013): *Opérateurs discursifs du français. Éléments de description sémantique et pragmatique*. Berna, Peter Lang.
- ANSCOMBRE, J.-C. & DUCROT, O. (1983): *L'argumentation dans la langue*. Bruxelles, Mardaga.
- AUBERT B. (2002): *Funerarium*. Paris, Seuil.

- BARRÊS, M. (1922): *Un Jardin sur L'Oronte*. Paris, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 157: version 1.02 : [en línea], URL: <https://www.gutenberg.org/files/36460/36460-h/36460-h.html>[Página consultada el 10 de Octubre de 2013.]
- BAZIN, R. (1909): *La barrière*. Paris, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 952: version 1.0.: [en línea], URL: <https://www.gutenberg.org/files/36460/36460-h/36460-h.htm> [Página consultada el 5 de Octubre del 2013]
- CANTORNÉ, M, (2013) «Inquiets, les députés PS souhaitent rencontrer Hollande» [en línea]: <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20131115.OBS5667/inquiets-les-deputés-ps-souhaitent-rencontrer-hollande.html>, [Página consultada el 4 de marzo de 2014]
- DENDIEN, J. *Trésor de la Langue Française*. Université de Lorraine: [en línea], <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1036185360>; [Página consultada el 6 de Marzo de 20015.]
- DU BOISGOBEY, F. (1889): *Le crime de l'Opéra 2 : la pelisse du pendu*. Paris, La Bibliothèque électronique de Québec, Collection À tous les vents, Volume 895: version 1.0, [en línea] URL : <https://www.gutenberg.org/files/36460/36460-h/36460-h.html> [Página consultada el 9 de Octubre de 20013.]
- GIESBERT, F,-O. (2007): *L'Immortel*. Paris, Flammarion.
- HEBERT,D. (2013) «Chômage les dispositifs d'urgence montent lentement, mais sûrement», [en línea], <http://tempsreel.nouvelobs.com/economie/20131226.OBS0719/chomage-les-dispositifs-d-urgence-montent-lentement-mais-surement.html>, [Página consultada el 3 de marzo de 2014])
- JONQUET, T. (2006): *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*. Paris, Seuil.
- LFAURIE, S. (2013) «Le plus beau reportage de Serge Lafaurie. Québec-Saint-Malo: «Hyperchaud !» [en línea], <http://tempsreel.nouvelobs.com/medias/20131112.OBS4930/le-plus-beau-reportage-de-serge-lafaurie-quebec-saint-malo-hyper-chaud.html>, [Página consultada el 4 de marzo de 2014].
- MEYER C., (2005): *Le livre noir de la psychanalyse*. Paris, Des Arènes 3.
- MOLINIER, C., LEVRIER, F. (2000): *Grammaire des adverbes. Description des formes en -ment*. Genève-Paris, Droz.
- RIEGEL, M; PELLAT, J-C.; RIOUL, R. (2001): *Grammaire Méthodique du Français*. Paris, Presses Universitaires en France.
- RUE 89 SPORTS (2012) «10 choses que vous ignorez sûrement sur Usain Bolt, le roi du sprint» [en línea] <http://tempsreel.nouvelobs.com/sport/20130816.OBS3442/10-choses-que-vous-ignorez-surement-sur-usain-bolt-le-roi-du-sprint.html> [Página consultada el 4 de marzo de 2014].
- SCHLYTER, S. (1977): *La place des adverbes en -ment en français*. Constance [thèse de doctorat]
- SCHIMITT, A. (2013) «A qui a profité ce même qui s'est propagé de manière spectaculaire sur internet ? Sûrement pas à celui qui l'a lancé.», [en línea], <http://tempsreel.nouvelobs.com/vu-sur-le-web/20130425.OBS7224/harlem-shake-un-phenomene-viral-tres-orchestre.html>[Página consultada el 4 de marzo de 2014]

QUIRK, R; GREENBAUM, S. (1973): *A University Grammar of English*. London, Longman. VARGAS, F. (2001): *Pars vite et reviens tard*. Paris, Viviane Amie.

[www.lenouvelobservateur.com](http://www.lenouvelobservateur.com) avec AFP (2013), [en línea]: «Le député UMP auteur d'un tweet raciste fait repentance» <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20130626.OBS4692/le-depute-ump-auteur-d-un-tweet-raciste-fait-repentance.html> [Página consultada el 4 de marzo de 2014].

[www.lenouvelobservateur.com](http://www.lenouvelobservateur.com) avec AFP (2014), [en línea]. : «Après «la dérouillée», Hollande sommé de «changer pour de bon» [en línea] <http://tempsreel.nouvelobs.com/elections-municipales-2014/20140331.OBS1931/apres-la-derouillee-hollande-somme-de-changer-pour-de-bon.html> [Página consultada el 4 de marzo de 2014].

## Quelques aspects socioculturels des métaphores de la lumière (étude comparative du français, de l'espagnole et du russe)

Olga Freidson

*Université d'Economie de Saint-Pétersbourg, Russie*

[olga-freidson@mail.ru](mailto:olga-freidson@mail.ru)

### Résumé

Notre recherche se porte sur l'analyse des métaphores de la lumière dans une perspective cognitive et comparative. Nous étudions les mécanismes cognitifs et la motivation culturelle qui fournissent la base à ces métaphores en français, en espagnole et en russe. Les métaphores analysées reflètent la mentalité des trois nations, leur vision du monde. Et de ce fait nous voyons les traits particuliers présentés dans les trois langues. Mais, car le phénomène de la lumière est à la base de notre expérience physique et/ou culturelle, ce fait explique pourquoi nous retrouvons aussi les métaphores identiques.

### Mots-clés

*métaphore, expression figée, culture, communication interculturelle.*

### Resúmen:

Nuestra investigación se basa en el análisis de las metáforas de la luz desde el punto de vista cognitivo y comparativo. Estudiamos los mecanismos cognitivos y la motivación cultural que suministran la base de estas metáforas en el francés, el español y el ruso. Las metáforas analizadas reflejan la mentalidad de estas tres naciones, su visión del mundo. De aquí podemos deducir particularidades de sus idiomas. Como el fenómeno de la luz es básico para nuestra percepción física y/o cultural del mundo no es sorprendente que también encontramos metáforas semejantes.

### Palabras clave

*metáfora, expresión fija, cultura, comunicación intercultural.*

## 1. Introduction

La mondialisation à l'heure actuelle a jeté les bases d'un nouveau monde : monde qui offre de nouveaux potentiels par la multiplication des échanges internationaux. La question de l'intercompréhension entre les gens et les cultures se pose dès lors d'autant plus que nous sommes déjà tous dans cette réalité interculturelle. La différence des cultures et peut provoquer la mésintelligence ou bien le fait de torturer le comportement des autres. La communication interculturelle n'a jamais été une chose facile c'est pourquoi une étude de cultures étrangères est une clé pour communiquer et se comprendre dans de différents contextes socioculturels.

L'axiome est le fait que la langue véhicule la mentalité du peuple. En effet, les peuples de cultures différentes perçoivent le monde différemment, en regardant à travers le prisme des valeurs propres à leur communauté. On apprend une langue et on pénètre dans la culture qu'elle représente intrinsèquement. La langue c'est le moyen pour intervenir, pour comprendre et produire du sens. Par conséquent c'est la langue qui organise, classe et s'approprie les événements et objets de son environnement. Elle sert aussi à approfondir et à expliciter la signification des faits linguistiques à l'aide de la connaissance de l'environnement naturel et du contexte socioculturel dans lequel le discours prend forme.

Les représentants des cultures différentes pas seulement parlent des langues différentes mais aussi ils utilisent de différents systèmes de la communication et moyens d'expressions. Ainsi, n'importe quelle langue, étant le gardien de l'identité nationale, donne une bonne possibilité d'étudier les spécificités socioculturelles de la nation qui parle cette langue. Outre cela, l'étude conceptuelle de la même notion dans les différentes langues permet de trouver le point de vue commun et des idées universelles ainsi que de relever l'identité nationale par rapport aux autres. Cette identité est exprimée dans une langue à travers les mots et les expressions qui expriment tel ou tel concept. Dans notre démarche c'est le concept de **la lumière**.

La lumière comme une des conditions essentielles de la vie humaine joue un rôle essentiel dans notre vie quotidienne et occupe la place principale dans le processus cognitif de la conceptualisation du monde et par conséquent dans la métaphorisation de l'activité intellectuelle.

## 2. Lumière dans la langue française

D'après le Dictionnaire historique de la langue française, le mot *lumière* n'est pas issu des deux noms du latin classique *lux* et *lumen* désignant la *lumière* (comme le mot espagnol *luz*) mais d'un mot plus tardif *luminaria*, neutre pluriel de *luminare* qui était employé pour les cierges, les flambeaux et les astres. Le premier sens attesté en français en 1080 de *lumière* «fenêtre laissant passer le jour» semble avoir été inconnu du latin. Attesté au XIII<sup>e</sup> siècle, on trouve le sens plus courant d'un «agent physique capable de rendre les choses visibles», de clarté, *lumière du jour*, ainsi que de la «source de lumière, point lumineux» (Rey, 1992 : 1038).

Lorsque *la lumière* émane d'une bougie, d'une lampe on parle de la lumière artificielle. Par métonymie, le mot *lumière* désigne également appareil d'éclairage ou la source lumineuse

elle-même. *Les lumières de la ville* sont l'éclairage public. D'ici en XVII<sup>e</sup> siècle la métaphore *ville lumière* est née. Elle signifie la ville de Paris comme la première ville au monde où on a réalisé l'éclairage public pour lutter contre l'insécurité mais aussi comme la ville qui a longtemps rayonné sur le monde.

Ainsi on voit la métaphore **lumière – source lumineuse**. Par analogie dans ce sens le mot lumière désigne aussi «éclat du regard manifestant un état, un sentiment» (Rey, 1992 : 1039). La métaphore **lumière – éclat du regard** présente l'expression des sentiments.

Au sens figuré, la lumière est «ce qui éclaire, illumine l'esprit» (Robert, 2011 : 1310). Dans ce sens *la lumière naturelle* est le synonyme de la *raison* et devient *la lumière de l'intelligence*.

Toujours dans le domaine de l'esprit *la lumière* dans les expressions verbales a le sens de clarté. La locution *mettre en lumière* signifie élucider, rendre explicite. Les expressions *jeter, faire la lumière, toute la lumière sur qqch* – faire toutes les explications nécessaires, rendre clair ce qui présente des difficultés à l'esprit.

La métaphore base de ces significations est **lumière - raison**.

*Les lumières* ont la signification vieillie des «connaissances acquises, du savoir». En Histoire des idées, *la philosophie des lumières* est l'idéologie soutenue par les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle suivant laquelle la raison naturelle doit se délivrer «des contraintes théologiques et formelles pour s'intéresser à la nature, dans une nouvelle démarche de recherches des connaissances, caractéristique de l'esprit même, des Lumières» (Larousse, 2015).

Ainsi on voit la métaphore **lumière - connaissances** qui est ressortie de la métaphore précédente.

Dire de *quelqu'un* que *c'est une lumière* souligne son intelligence exceptionnelle, sa grande valeur. Dans une loge maçonnique les sept lumières représentent les sept premiers dignitaires d'une loge et recevoir la lumière signifie chez les francs-maçons d'être admis à l'initiation. La lumière est alors la connaissance transfigurante que les francs-maçons ont le devoir d'acquérir.

La lumière en tant que connaissance par l'intermédiaire de la métonymie obtient le nouvel sens – celui d'une personne qui possède les connaissances, et la nouvelle métaphore naît : **lumière – personne d'une intelligence**.

En théologie *la lumière* est attribut du Dieu, la source de la Vérité, du Bien. La lumière est alors le fondement de la croyance et de la foi. *Le fils* ou *l'enfant de la lumière* est l'expression désignant le croyant. *Les esprits de lumière* sont les anges.

La métaphore **lumière – dieu, divinité** est représentée dans cette signification du mot lumière.

La connotation spirituelle de la lumière est particulièrement forte, peut-être grâce à l'effet psychologique que la lumière et son absence produit sur une personne (la nuit nous fait peur, l'arrivée du jour peut apporter du nouveau et du bien) ainsi qu'à sa nature à la fois corporelle et quasi incorporelle (elle ne se manifeste que dans la rencontre avec quelques choses). L'équivalence entre la lumière et le Dieu existe dans de nombreux systèmes religieux. Dans le bouddhisme, où le concept d'un Dieu de lumière n'existe pas, la métaphore lumineuse conceptualise «le degré le plus haut de la connaissance – celle de la vérité absolue ou ultime»

(Thuan, 2007 : 759). Chez les Grecs anciens le monde des dieux et des hommes est opposé au royaume des ombres, de la mort. «Dans le système de l'Islam, où le culte des éléments naturels est déclarativement écarté, Allah est décrit dans le Coran comme 'la lumière des cieux et de la terre'» (Filatova, 2008 : 7). Jesus Christ dans la tradition chrétienne est aussi appelé la *lumière du monde* ainsi que l'Evangile est représenté comme Lumière.

Le mot *lumière* a aussi la signification technique. Il désigne l'ouverture pratiquée dans un instrument, un outil, une machine : *lumières des canons*. La cavité centrale d'un objet creux : *la lumière d'un tuyau*.

Ainsi, d'après les significations des métaphores liées avec le mot *lumière*, nous voyons que les Français rapportent la lumière à une source lumineuse, objet qui éclaire les choses, aux idées qui illuminent les situations, les faits, avec l'esprit. On peut retrouver tout ça dans les significations des mots latins *lux*, *lucis* et *luminaria* qui sont à la base des métaphores françaises (ainsi qu'espagnoles et russes comme nous le montrerons plus tard). Ce qui est particulièrement spécifique à la langue française c'est le développement par extension du sens «*esprit, raison*». Grace à ce développement apparaît la signification des connaissances, des Lumières et ensuite, par métonymie, d'une personne d'une intelligence exceptionnelle. La présentation du Dieu comme synonyme de la Vérité et du Bien est aussi très caractéristique et liée avec la valeur importante de la religion chrétienne en France.

### 3. Lumière dans la langue espagnole

D'après le Dictionnaire de la langue espagnole de l'Académie espagnole le mot *luz* – *lumière* provient du latin *lux*, *lucis*. Le dictionnaire représente seize significations du mot dont beaucoup sont pareilles à celles du français.

Premièrement on voit la présentation de la lumière comme agent physique qui éclaire les objets, la lumière naturelle, le jour : *a primera luz* – à l'aube, la première lumière du matin.

Avec le changement de la source de l'éclairage, comme en français, vient la signification du mot *luz* comme *source de l'éclairage artificiel* et l'éclairage lui-même. Quelques expressions figées sont liées avec ce sens du mot *luz* - *luz cenital* (éclairage zénithal), *a media luz* (dans la pénombre), *lucos (luz) corta / de cruce / de carretera* (les feux de route), *entre dos lucos* (entre deux feux).

L'électricité comme le type de l'éclairage artificiel vient à part. Ainsi en espagnol sont présentés deux métaphores liées aux progrès technique :

**Luz – source lumineuse**, éclairage artificiel et

**Luz – courant électrique** : il recibo de la luz (réception de l'électricité).

Les autres types des métaphores présentés en espagnole sont liés au fait d'éclaircir, de mettre qqch en évidence, à la représentation de la lumière comme l'idée abstraite de la raison. La lumière est la vérité et la clarification de la raison (*esclarecimiento o claridad de la inteligencia*) : *a buena luz* – avec réflexion, *quedarse a media luz* – rester dans la pénombre, *luz de la razón* – lumière de la raison, *de pocas lucos* – qui n'est pas intelligent, *aclarar las lucos* – ramener qqn à la raison, *arrojar luz sobre* – mettre en lumière, *dar luz* – donner lumière, *expliquer*.

La métaphore espagnole **luz – vérité, raison** par les relations métonymiques donne lieu à la signification de la lumière comme le modèle, la personne ou la chose qui peut illustrer, illuminer ou guider (*modelo, persona o cosa, capaz de ilustrar y guiar*) : **luz – modèle, personne ou chose de guidage.**

En différence du français en espagnole il n'y a pas de métaphore avec le mot *luz* représentant la personne d'une intelligence exceptionnelle. La raison peut guider ou illuminer, et même s'il s'agit d'une personne ce n'est pas son intelligence qui est au premier plan, mais plutôt ses capacités du guide. Pour désigner les hommes du siècle des Lumières les espagnols ont adaptés le verbe latin *illustrare*. Ce sont *los ilustrados* qui soutiennent la philosophie des Lumières et pas *los luces*.

Une autre signification du mot *luz* signifie «*Cada una de las ventanas o troneras por donde se da luz a un edificio*» - chacun des fenêtres et des créneaux par lesquels la lumière entre dans un logement. Nous avons trouvé cette signification de la lumière seulement en espagnol. Ni en français, ni en russe les mots *lumière* et *свет* n'ont pas ce sens. L'importance de ces parties de l'habitation qui, par métonymie, ont été nommés comme lumière, à notre avis, provient de l'histoire de l'Espagne. Pendant plusieurs siècles les Espagnols luttèrent contre les Maures, et les habitations des ceux-là étaient construites de telle manière pour que l'ennemi ne puissent pas y entrer facilement. Les créneaux et les fenêtres se trouvaient très haut de la terre, et du sol de l'intérieur on remarquait plutôt les rayons de la lumière que les rayères dans les murs.

Ainsi on trouve la métaphore à part en espagnol : **luz – fenêtre, créneau.**

La dernière signification figée en espagnol est liée à la notion de l'argent et de la richesse, bien qu'à nos jours on utilise rarement le mot *luz* dans ce sens.

**Luz – argent, richesse.**

Le mot latin *lux, lucis* duquel provient le mot *luz* avait la signification de la brillance, des bijoux. Dans le premier dictionnaire raisonné de la langue espagnole qui a été publié en 1494 par Antonio de Nebrija le mot *luz* est déterminé comme *lux, lucis* et aussi comme *splendor* qui aussi avait la signification de la brillance et de la richesse. Mais au cours de temps cette signification a été supplantée par les mots *esplendor* et *luxe*. Dans la langue moderne le mot *luz* dans le sens de l'argent et celui de la richesse n'est utilisé que dans les expressions figées : «1) l'argent – *a media luz* – (*avoir peu d'argent*), *no tener luz* – (*ne pas avoir de l'argent*), *sin luz y sin moscas* – (*sans argent*) ; 2) splendeur d'une pierre précieuse, la broderie avec des fils brillants (de l'or et de l'argent) : *traje de luces*» (Larousse, 1962 : 597). En français il existe aussi cette expression *habit de lumière* qui est l'emprunt de l'espagnol et signifie l'habit riche du toréador.

Ainsi, en espagnol nous voyons un développement fort du sens matériel du mot *lumière*. Il est lié aux objets lumineux, à l'électricité, aux fenêtres (les types de la construction expliqués par les conditions de la vie et la nécessité de la défense). La présentation de l'argent et de la richesse comme la lumière est aussi la spécificité de la langue espagnole. Bien qu'à nos temps ce sens n'existe qu'aux expressions figées, le fait même de son existence dans la langue montre la valeur particulière de cette notion.



## 4. Lumière dans la langue russe

La structure sémantique du concept свет en russe est pareille à celle présentée dans les dictionnaires français mais il existe quelques différences principales.

Le mot russe свет (lumière) provient des racines indo-européennes «çvētās» (claire, blanc) et «çvitrās» (blanc) (Фасмер, 1987 : 575), avec celle-ci est liée aussi le mot latin *vitrum*.

D'après le Dictionnaire de l'Académie russe la première signification du mot russe свет représente le rayonnement électromagnétique qui éclaire le monde environnant, un éclairage naturel par opposition à l'ombre. Dans le langage parlé свет peut signifier aussi l'aube, le petit matin. Ces significations sont connues dès le XIe siècle et sont liées aux phénomènes naturels.

Comme et en français, en russe il existe la signification de свет comme *source lumineuse*. On peut зажечь свет (donner de la lumière), выключить свет (éteindre la lumière). On dit souvent верхний свет (éclairage par-dessus, grande lumière), боковой свет (lumière rasant), ближний свет (feux de croisement). Mais pour désigner l'éclairage artificiel les Russes utilisent plutôt le mot огни (les feux) que свет : огни города (les lumières de la ville), огни аттракционов (les néons des manèges), огни взлётно-посадочной полосы (les feux de chenal).

De la signification *source lumineuse*, par la métonymie, provient l'autre sens du mot свет celui du lieu d'où vient la luminosité, d'un endroit éclairé : стоять спиной к свету (présenter le dos à la lumière), повернуться лицом к свету (se tourner face au jour).

Ainsi nous pouvons distinguer les deux premières significations figurées du mot свет :

**свет (lumière) – source lumineuse,**

**свет (lumière) – endroit éclairé.**

A la base de la première signification figurée, celle de la source lumineuse, apparaît la métaphore de свет comme la clarté due à la réflexion de la lumière sur les yeux qui manifeste une émotion. Comme en français nous voyons la métaphore свет (lumière) – **éclat du regard**.

Un autre sens figuré de свет en russe est *ce qui éclaire, fait compréhensible le monde, ce qui fait la vie heureuse*. La lumière est présentée comme le symbole de la vérité, de l'esprit ainsi que de la joie et du bonheur. Expression ни света, ни радости (il n'y a ni lumière ni joie) le montre. Notons que cette métaphore est largement utilisée dès le XIe siècle et elle avait aussi la signification de la luminosité spirituelle (Семенов, 2003 : 395). Donc, la valeur métaphorique représente les liaisons étroites dans la mentalité russe entre la vérité, la luminosité spirituelle que celle-là peut apporter et le bonheur dans la vie comme la conséquence de la possession des connaissances.

**свет (lumière) – vérité, bonheur.**

La connotation émotionnelle présentée dans la métaphore est très importante. Elle souligne l'orientation des russes vers les émotions d'un côté, de l'autre côté elle est à la base de l'autre métaphore du mot свет en russe et dans ce cas elle n'a pas d'équivalent ni en français, ni en espagnole. Les Russes utilisent l'appellatif tendre свет, свет ты мой (ma lumière tu es),

свет моих очей (la lumière de mes yeux) pour s'adresser à une personne chère, bien aimée où bien pour parler d'elle : он – свет моей жизни (il est la lumière de ma vie).

**свет (lumière) – personne bien aimée.**

Ainsi nous pouvons voir ici les différences principales de la présentation du mot *lumière* en français et de son équivalent russe свет. L'orientation des Français vers la raison, les connaissances est bien distinguée : la lumière c'est la raison, les connaissances, la personne d'une intelligence. Tandis que pour les Russes свет (la lumière) c'est la vérité, le bonheur et la personne bien aimée. La spiritualité, les émotions sont prépondérants dans ce cas.

Nous voudrions aussi préciser qu'en russe il y a le mot qui signifie une personne d'une intelligence exceptionnelle. Le mot светоч qui a la même racine que le mot свет et qui provient du mot slavon *свтычь* signifiant un objet de l'éclairage artificiel (Виноградов, 1999 : 626). Jusqu'à la deuxième moitié du XIXe siècle ce mot avait le sens du flambeau. Peu à peu, sous l'influence de la langue française (qui à cet époque-là était la langue parlée par tous les aristocrates russes, on peut dire que c'était même leur langue maternelle) le mot светоч commence à désigner une personne d'une intelligence exceptionnelle. Le mot свет reste avec sa signification émotionnelle, et, en même temps apparaît le deuxième sens du mot светоч qui, comme en le mot lumière en français, avait la première signification de la source lumineuse. On voit l'influence du modèle français pour avoir dans la langue russe la signification nécessaire.

**Свет (lumière) – monde.**

La différence principale dans la présentation du concept свет en russe consiste à sa signification équivalente au mot *monde* en français et *mundo* en espagnole.

L'utilisation du mot russe свет dans le sens du monde, de l'univers, de la terre et des gens qui habitent le monde est enregistrée en slavon dès le XIe siècle parallèlement au sens du rayonnement lumineux. Il est important de noter que ce sens le mot свет est gardé en russe ainsi que dans seulement deux langues slaves : en slovène et en tchèque. Toutes les autres langues slaves ont adapté le mot мир (le monde) pour désigner cette notion.

Il est probable que la notion du rayonnement qui éclaire le monde environnant a donné par extension le sens de l'endroit éclairé, du monde / de la terre et des gens qui habitent ce monde.

A la base de la valeur métaphorique свет (lumière) – monde il existe beaucoup d'expressions figées qui peuvent être sous-divisées en thèmes suivants :

свет (lumière) – *l'univers, la terre* : на краю света (au bout du monde), перевернуть весь свет (chercher partout), путешествие вокруг света (le voyage autour du monde), Новый свет (Le Nouveau Monde), Старый свет (L'Ancien Monde) ; не ближний свет (très loin) ;

свет (lumière) – *le monde des gens et l'autre monde* : тот свет (l'autre monde), этот свет (le monde des gens), нет на свете (ne pas être vivant), появиться на свет (naître), уйти со свету (mourir), белый / Божий свет (la Terre et les gens) ;

свет (lumière) – *publication, mise en jour d'un ouvrage* : выйти в свет (être imprimé), выпустить что-либо в свет (publier qqch).

La signification du mot свет comme les gens qui entourent, la société est apparu en russe en XVI-XVIIe siècles pendant la période de la formation de l'Etat Russe (Семенов, 2003 : 395). Vers la fin du XVIIe siècle ce sens se rétrécit et commence à désigner ensemble des personnes constituant les classes sociales privilégiées, la haute société. Les expressions figées *бывать, вращаться в свете* (fréquenter les salons), *выводить кого-л в свет* (faire sortir qqn), *появиться в свете* (entrer dans le monde), *положение в свете* (position sociale) font le voir. L'expression *Высший свет* devient l'équivalent du *beau ou du grand monde* en français. Cette signification du mot свет existe et à nos jours, mais elle a changé de connotation. Si à l'époque *Высший свет* signifiait les manières raffinées, la connaissance du code spécial de conduite, maintenant c'est plutôt la vie en société, considérée surtout dans ses aspects de luxe et de divertissement.

La présentation du Dieu comme la lumière n'est pas fixée dans les articles des dictionnaires académiques, étymologiques et analogiques de la langue russe. Seulement dans un dictionnaire raisonné de la langue russe, publié en 1882 (Даль, 1882 : 150) il y a l'utilisation religieuse du mot свет (lumière). L'auteur définit la signification свет (lumière) comme l'Evangile et Jésus Christ. En même temps il met cette signification sur la même ligne que celle de la vérité, de la foi et du bonheur. L'existence du mot свет (lumière) dans ce sens seulement dans la Bible et dans les œuvres sacrés comme le calque de la traduction est expliquée par la christianisation tardive de la Russie et la présence jusqu'à nos jours de la «double foi» - le mélange du christianisme et des survivances païennes. Le mot свет (lumière) comme le symbole de la vérité, de l'esprit, du bonheur et de la joie ne peut être assimilé à aucun des Dieux figurant dans la mentalité russe : ni au Dieu chrétien ni au dieu païen – *Iarilo*, le dieu du soleil, de la lumière et de la fertilité. Tous les deux sont fort présentés dans la culture. Par exemple en Russie on accueille toujours *Iarilo* par les crêpes (son symbole), les chansons pendant la semaine des sept jours gras. En effet, on fête son arrivée (l'arrivée du printemps) et le départ de l'hiver en brûlant le mannequin de celui-ci. Que cette fête soit maintenant rattachée au calendrier chrétien (la semaine avant le carême) ne change rien à son origine païenne.

Ainsi, les significations figées du mot russe свет (lumière), comme et en français et en espagnol, unissent la réalité matérielle en représentant les sources lumineuses, l'éclairage artificiel, l'endroit éclairé et l'aspect immatériel du concept de la lumière en signifiant la vérité. Mais la vérité chez les Russes est liée au bonheur et cela donne par extension métonymique le sens de la personne bien aimée. La signification de l'endroit éclairé à fait naître la représentation de la lumière comme le monde et les gens qui habitent ce monde. Cela a donné toute une série des expressions figées liées à la naissance, à la mort, à l'opposition des mondes des gens et des morts. La formation de l'Etat Russe a reproduit le sens plus étroit – celui de la haute société, du beau monde, ce qui a été aussi provoqué par la nécessité de la société de montrer la différence des couches sociales, l'importance de la connaissance des règles de la conduite.

## 5. Conclusion

L'analyse des définitions des mots *lumière* en français, *luz* en espagnol et свет en russe ainsi que les expressions figées et métaphoriques liées au concept de la lumière dans ces trois lan-

gues nous ont permis de dresser la présentation de la lumière dans la mentalité des Français, des Espagnols et des Russes.

Comme le phénomène de la lumière est universel pour tous et il est basé sur la réalité matériel et ses caractéristiques immatériels à la fois, nous avons pu remarquer que le concept de la lumière est représenté de la même manière dans les trois langues : il est peut être divisé en deux parties : celle de la présentation de la réalité matérielle et celle de la présentation de l'aspect immatériel. Mais la manière comment sont conçues ces parties, les accents faits par les nations sont différents. Ils constituent les traits caractéristiques de la mentalité des peuples. Ainsi, nous voyons que les Français accordent de l'importance à la raison, aux connaissances. Tandis que les Russes pensent plutôt à l'âme et au bonheur. Dans les trois langues il existe la personnification du mot lumière. Mais la lumière en français c'est une personne de l'esprit, très intelligente, en russe on dit свет en parlant d'une personne bien aimée, chère au cœur, en espagnol c'est le modèle à suivre. De la même manière nous avons remarqué les différences des connotations du sens Vérité. En français ce sens a la connotation du Dieu (elle montre l'importance accordée à la religion par les Français). Tandis qu'en espagnol la vérité est associée avec la raison. En russe c'est le synonyme du bonheur. Nous voyons que les Espagnols font plus attention à l'aspect matériel : le mot *luz* signifie la source lumineuse, le courant électrique, l'éclairage artificiel et l'argent, la splendeur. En même temps les Russes, en élargissant la signification assez concrète de l'endroit éclairé ont développé la présentation métaphorique de la lumière comme le monde, les gens et la haute société.

Le fait qu'en espagnol le mot *luz* signifie les fenêtres est expliqué par les conditions historiques. L'association de la lumière avec la richesse et la splendeur peut être expliquée par la spécificité culturelle. Une grande importance accordée par les Russes au sens de l'endroit éclairé est à l'origine de la présentation de la lumière comme le monde en général et la haute société au sens plus étroit.

Ainsi, l'étude contrastive du concept de la lumière dans les trois langues a montré les points communs et les différences de la mentalité des peuples. Avec l'augmentation si forte des relations internationales à nos jours il faut bien savoir les spécificités des nations pour que la communication soit efficace. Les études contrastives et interculturelles permettent bien de les mettre en valeur.

## Références bibliographiques

*Diccionario de la lengua española* [en ligne] <http://lema.rae.es/drae/?val=luz> [Page consultée le 8 avril 2015].

*Encyclopédie Larousse en ligne* [en ligne]. [http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/si%C3%A8cle\\_des\\_Lumi%C3%A8res/130660](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/si%C3%A8cle_des_Lumi%C3%A8res/130660) [Page consultée le 23 mars 2015].

FILATOVA, K. (2008) «La perception de la lumière au centre du réseau sémantique» [en ligne] <http://formes-symboliques.org/spip.php?article269> [Page consultée le 27 mars 2015].

NEBRIJA, A. *Vocabulario espanol-latino* [en ligne]. [http://www.rae.es/sites/default/files/Archivos\\_de\\_la\\_BCRAE\\_Vocabulario\\_espnaol-latino\\_Nebrija.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Archivos_de_la_BCRAE_Vocabulario_espnaol-latino_Nebrija.pdf) [Page consultée le 8 avril 2015].

*Nuevo pequeño Larousse ilustrado* (1962). p. 597.

- REY, A. (1992) *Dictionnaire historique de la langue française*. V. 1. Paris, Le Robert.
- REY, A., REY-DEBOVE, J. (2011) *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Le Robert.
- THUAN, Tr. X. (2007) *Les voies de la lumière. Physique et métaphysique du clair-obscur*. Poitiers, Fayard.
- ВИНОГРАДОВ, В (1999) История слов. Москва, РАН.
- ДАЛЬ, В. (1882) Толковый словарь живаго Великорусскаго языка: В 4 томах. Т. 4. СПб. – М., Изд-во Тип. М.О. Вольфа.
- ЕВГЕНЬЕВА, А. (1999) Словарь русского языка. Т. 4. Москва, Институт русского языка Академии наук СССР.
- СЕМЕНОВ, А. (2003) Этимологический словарь русского языка. Москва, Русский язык от А до Я. Издательство Юнвес.
- ФАСМЕР, М. (1987) Этимологический словарь русского языка в 4-х томах. Т. 3. Москва, Прогресс.

# Les archétypes et les stéréotypes implicites à travers la métaphore dans le proverbe marocain

**El Mostafa Ftouh**

*Université Sultan Moulay Slimane – Beni Mellal*

[e.ftouh@usms.ma](mailto:e.ftouh@usms.ma)

## Résumé

Le proverbe marocain comme expression souvent présente dans le parler des Marocains contribue à créer implicitement des archétypes et des stéréotypes. Dans notre communication, nous comptons répondre à deux questions principales : Comment la métaphore, dans le proverbe marocain, contribue à créer des archétypes et des stéréotypes implicites ? Et comment ces prototypes influencent sur la relation humaines? L'accès au sens métaphorique passe par un acte qui consiste à vider un ou plusieurs constituants linguistiques de leurs sens premiers et leur attribuer un nouveau sens. C'est un transfert de sens d'un niveau littéral à un second métaphorique.

## Mots-clés

*Linguistique, archétype, stéréotype, proverbe, métaphore.*

## Resumen

El proverbio marroquí menudo como esta expresión al hablar marroquíes contribuye a crear implícitamente arquetipos y estereotipos. En nuestra comunicación, tenemos la intención de responder a dos preguntas fundamentales: ¿Cómo metáfora, en el proverbio marroquí ayuda a crear arquetipos y estereotipos implícitos? ¿Y cómo estos prototipos influyen en la relación humana con otra dentro del mismo grupo o conocido el uno al otro en otro grupo? Acceso metafóricamente a través de un acto de vaciar uno o más componentes de su primer significado lenguaje y darles un nuevo significado. Se trata de una transferencia de significado de un nivel literal a un segundo metafórico.

## Palabras clave

*Lingüística, arquetipo, estereotipo, proverbio, metáfora.*

## 0. Introduction

Le discours oral des Marocains est souvent un discours en filigrane qui use fréquemment de proverbes ou de paraboles faisant de lui un discours détourné, contourné, allusif et plein d'implicite sous des dits apparents. Il est à signaler que deux précédés sont les générateurs principaux des stéréotypes et des archétypes : les anecdotes et les expressions figées (proverbes et idiomes).

Dans cet article, nous partons d'une hypothèse selon laquelle tous les proverbes, traitant le genre humain, sont des générateurs d'archétypes et de stéréotypes. Pour démontrer cette hypothèse, nous comptons répondre à deux questions principales : Comment la métaphore, dans le proverbe marocain, contribue à créer des archétypes et des stéréotypes implicites ? Et comment ces modèles influencent sur les relations humaines au sein du même groupe ou envers l'autre dans un autre groupe ?

## 1. La métaphore dans le discours

Searle (1979 : 121) se pose la question de savoir comment l'auditeur attribue à l'énoncé un sens métaphorique au lieu de lui conférer uniquement un sens littéral. Il stipule que c'est l'inconsistance du discours qui laisse paraître des interprétations métaphoriques.

L'accès au sens métaphorique passe par un acte qui consiste à vider un ou plusieurs constituants linguistiques de leurs sens premiers et leur attribuer un nouveau sens. C'est en effet, un transfert de sens d'un niveau littéral à un second niveau implicite ou métaphorique. L'activité comparante «*permet de mettre en rapport un comparé et un comprant. Tout sujet dispose dans la langue de deux modes d'intervention : le mode comparatif (comme...) et le mode métaphorique, c'est-à-dire un dispositif marqué et un autre plus implicite*» (MORINET, 1995 : 201).

Searle traite le problème de l'implicite dans sa relation avec la métaphore. Il pose le double problème d'encodage et de décodage de la métaphore en se posant les questions suivantes :

*Comment se fait-il que le locuteur veuille dire 'S est R' en disant métaphoriquement 'S est P', alors que P ne signifie manifestement pas R ? En outre, comment se fait-il que l'auditeur sache, en entendant l'énonciation 'S est P', que le locuteur veut dire 'S est R' ? (1982 : 151-152).*

A partir de ces questions, SEARLE met en relation des segments linguistiques entretenant des relations de transmission de sens, entre les trois sens (S = P) et (S = R) puisque (P = R)<sup>1</sup>, le sens S garde un niveau de sens littéral, là où ce sens n'est qu'un leurre permettant le transfert du sens vers un autre implicite qui est P. C'est en effet le sens métaphorique qui permet la montée du sens S vers la surface sémantique P et prenant ainsi la position du sens premier dissimulant le sens R. Comme exemple, nous pouvons voir ce proverbe qui relève de l'arabe marocain:

1 P : sens profond, S : sens superficiel, R : sens intermédiaire.

A. A. *lxu žnaḥ*.

B. B. (Lit) : *Le frère est une aile*. C. *«le frère est un soutien»*.

Selon la relation de transitivité de SEARLE,  $A=B=C$ . Si  $A=B$ , comment est fait le passager vers  $A=C$  ? Le sens «B» fait l'intermédiaire entre les deux puisque le Cra est porteur de certaines propriétés qui peuvent être transférées vers le Cré pour donner le sens implicite métaphorique. Ainsi, le mot «*žnaḥ* : aile» fait le sens A, il supporte les traits sémantiques /+voler/, /+lever/, /+élan/, /+rapidité/, /+haut/, etc. qui forment le même champ sémique de «B». Ces traits subissent une fusion pour donner un domaine précis qui fait le sens «C», en l'occurrence ici *«le support et le soutien»*. Le sens «C» n'était pas explicite dans l'énoncé «A», mais il fait le résultat d'un processus inférentiel qui passe par le sens «B». Ce mécanisme inférentiel donne une certaine légitimité, une certaine vraisemblance et une acceptabilité à l'énoncé «A». Nous avons montré comment le proverbe véhicule un sens implicite à travers la métaphore. Dans le cas des parémies traitant le genre humain, un ensemble de proverbes génèrent des archétypes et des stéréotypes.

## 2. Les archétypes et les stéréotypes

Si les archétypes et les stéréotypes sont les résultats des images métaphoriques véhiculées par les proverbes, ces images sont générées à partir des prédications d'espèce. Les prédications d'espèce sont des données inférentielles relatives à des entités et construite à partir d'un cumul culturel et social dans une communauté donnée. En revanche, ces préformes contribuent à la formation des proverbes et aide à leur enracinement dans la mentalité des gens. TAIPI stipule que *«ces prédications d'espèce ne sont pas universelles, mais plutôt circonscrites dans une culture donnée, dans la mesure où, par exemple, la bêtise attribuée à l'âne n'est pas forcément entérinée par l'usage dans toute les cultures du monde»* (2000 : 104).

Un archétype est une image que fait une personne d'un tiers du même groupe social d'appartenance (endogroupe). Il s'appuie sur des données de sexe, d'âge, de relations familiales, etc. C'est une donnée qui relève de la psychanalyse. Un stéréotype est l'image d'un individu ou d'un groupe social aux yeux d'un autre groupe (exogroupe). Il peut s'appuyer sur des données d'origine, de religion, de race etc. C'est une donnée qui relève de la psychologie sociale.

### 2.1. Les archétypes

En psychanalyse, la notion d'archétype est définie par l'allemand JUNG (1994) comme étant des préformes vides qui organisent la vie instinctive et spirituelle, et structurent les images mentales (pensées, fantasmes, rêves, etc.). Ils structurent ainsi «l'inconscient collectif» qui fait un concept fondateur de la pensée de JUNG en psychologie analytique. Un archétype est un modèle général représentatif d'un sujet. Selon JUNG, ce concept d'archétype est un concept limite, hypothétique, puisque ne pouvant être appréhendé qu'au travers de ses effets. Pour ceci, il dit : *Lorsque je parle de l'atome, c'est du modèle que l'on en a construit que je parle ; et lorsque je parle de l'archétype, c'est de ses représentations qu'il s'agit, jamais de la chose en elle-même qui, dans les deux cas, reste un mystère relevant de la transcendance* (1994 : 108).



### 2.1.1. Les archétypes négatifs

Parmi les archétypes négatifs révélés par les proverbes marocains, ceux qui représentent l'ami comme un ennemi au lieu de le présenter comme source d'appui. Nous pouvons voir les deux exemples suivants :

- *ṣṣaḥb ɛlla.*  
(Lit. *l'ami est une maladie*) : «*l'ami est source d'ennuis*».
- *ḥḍi mn ɛduk marra w mn ṣaḥbk ʔalf marra.*  
(Lit. *méfie de ton ennemi une fois et de ton ami mille fois*) : «*l'ami n'est pas digne de confiance*».

Les archétypes construits par ces proverbes sont issus du référentiel implicite relatif aux items lexicaux clés de ces proverbes. Les mots «*ɛlla : maladie*» et «*ɛdu : ennemi*» dans les deux proverbes marocains connotent tout ce qui est troublant, mal, ennuyeux, problématique, etc. En fait, l'ami devient un modèle archétypal négatif construit à partir d'une combinaison d'un savoir culturel et d'une expérience vitale. Ainsi, le proverbe crée un archétype selon lequel tout ami n'est pas digne de confiance puisqu'il est un ennemi et source d'ennuis.

Le malheur des proverbes vient du fait qu'ils présentent des réalités qui peuvent être dénuées par le temps et avec l'expérience humaine, mais de temps en temps elles surgissent quand elles trouvent un espace et une opportunité d'exister et de s'imposer.

Prenant un autre type d'archétypes négatifs, le cas de la vanité des personnes bavardes. La vanité peut être définie comme étant le défaut d'une personne trop fière, satisfaite d'elle-même et étalant cette satisfaction. C'est un caractère de comportement présent chez un nombre de personnes qui pourrait mener au snobisme surtout lorsqu'il s'agit d'un certain excès. Si les français disent : «*ce ne sont que les tonneaux vides qui font beaucoup de bruit*», les allemands disent : «*ce sont les vases creux qui résonnent le plus*», les marocains affirment : «*kif / ki ṭbal, ṣṣawt ɛali wżżawf xawi : Comme le tambourin, la voix haute et l'intérieur vide*».

Ces images figuratives métaphoriques mettent en relation comparative deux réalités distinctes : l'homme vain et l'instrument bruyant. Cette dernière caractéristique est de sens dénotatif pour l'instrument mais connotative pour la personne. Ces comparaisons laissent entendre un sens implicite qui est la vanité et la pauvreté cognitive de la personne.

Cette expression fait appel à d'autres parémies : «*fort gloussement et point d'œufs*» disent les Anglais et «*les poules qui gloussent le plus fort ne sont pas les meilleures pondeuses*» disent les Français. S'ajoute à cette expression parémique un proverbe africain qui affirme : «*l'oiseau qui chante beaucoup ne sait pas faire son nid*». La vanité passe de l'homme aux volatiles pour atteindre d'autres animaux. Cette vanité animale vient de l'Irlandais : «*ce n'est pas la vache qui beugle le plus qui donne le plus de lait*». La caractéristique de la vanité se transfère aussi vers les plantes à travers le proverbe danois : «*les épis vides se dressent vers le ciel, tandis que les pleins se courbent vers la terre*».

La vanité humaine est associée à celle de l'instrument musical, à la fatuité volatile, à l'infertilité animale et au vide des épis. Les expressions proverbiales sont ici des manifestations

métaphoriques traduites par des images culturelles et sémantiques très expressives. Elles créent des préformes standards et universelles.

### 2.2.2. Les archétypes positifs

Si ces proverbes présentent l'ami comme un ennemi duquel il faut se méfier, d'autres valorisent le frère et lui donne une représentation valorisante, comme dans les proverbes suivants:

- *lxu žnaḥ*  
(Lit. le frère est une aile) : «le frère est source d'aide».
- *xuk xuk la yğrrk saḥbk, w saḥbk, la yğrrk fih ṭṭmaε*  
(Lit. ton frère ton frère, ne sois pas trompé par ton ami, ton ami, ne sois pas envié par la cupidité) : «le frère est plus bienveillant que l'ami».

Ces proverbes construisent des archétypes valorisant le frère par rapport à l'ami. Le modèle archétypal positif du frère revient dans le premier proverbe au mot «*žnaḥ* : aile» qui connote le soutien, l'appui, le fait de voler haut, etc. Dans le second, c'est la redondance du mot «*xuk* : ton frère» qui signifie l'insistance sur cette relation fraternelle.

Nous parlons d'archétypes locaux qui se construisent à l'intérieur de la communauté, par elle-même et utilisés par elle même. Ce sont des autostéréotypes qui font les croyances que nous entretenons des individus membres de notre propre groupe d'appartenance.

Toutefois, le sens proverbial implicite duquel résulte un archétype s'ancre dans la conscience des membres de la communauté. L'image manifestée par le proverbe est le résultat d'une analyse sur l'axe syntagmatique, mais pour répondre à la question de savoir «*pourquoi une personne est archétypée comme telle ?*», l'analyse sur l'axe paradigmatique permet d'arriver aux prédications d'espèces relatives aux items lexicaux clés de la suite qui ont généré métaphoriquement cet archétype négatif ou positif.

## 2.2. Les stéréotypes

Comme nous l'avons signalé plus haut, un stéréotype concerne l'image construite par les membres d'une communauté des personnes d'un exogroupe. C'est une généralisation qui touche un groupe de personnes et les différencie des autres. LEYENS (1983) définit les stéréotypes comme des théories implicites de personnalité que partage l'ensemble des membres d'un groupe à propos de l'ensemble des membres d'un autre groupe.

Le proverbe construit son implicite proverbial à partir des prédications d'espèce qui génèrent des stéréotypes qu'il ancre dans la mentalité des gens de sa communauté sociale. Les valeurs stéréotypées sont issues des croyances qui concernent les caractéristiques des membres d'un autre groupe, croyances qui sont généralisées à tous les membres de ce groupe. Elles révèlent des charges implicites positives valorisantes ou négatives dévalorisantes à l'instar des archétypes.

### 2.2.1. Les stéréotypes négatifs

Les stéréotypes négatifs sont des images construites à partir des expériences communes et des idées partagées par les membres d'un groupe. Les modèles stéréotypés deviennent

problématiques lorsqu'ils sont inexacts et résistent au changement du temps, même quand la réalité les contredit. De plus, l'usage des stéréotypes négatifs mènent souvent à des jugements erronés, car trop réducteurs. Nous pouvons voir le sens proverbial implicite duquel résultent des modèles stéréotypés relatifs aux membres des communautés linguistiques arabe et berbère à partir des proverbes suivants :

- *lɛrubɪ w lɛfɑr lɑ twɑrrihum bɑb dɔdɑr*  
(Lit. le paysan arabe et la souris ne leur montre pas la porte de la maison) : «le paysan arabe est un homme qui ne maîtrise pas les valeurs de la bienséance».
- *ʃʃlɰ yla tɛɑrrb yrmi mmu f zzriba*  
(Lit. le berbère, s'il s'arabise abandonne sa mère dans l'étable) : «le berbère est un ingrat».

Comme nous l'avons signalé plus haut, le stéréotype est construit par un groupe de personne pour un exogroupe. Dans notre exemple, le paysan arabe est stéréotypé négativement puisqu'il est comparé métaphoriquement à la souris qui est indésirable, curieuse et importune. Dans le proverbe second, l'acquisition de la langue arabe et avec elle de nouvelles valeurs pousse le berbère à oublier ses valeurs d'origine.

Etant donné que la relation entre berbères et arabes a toujours connu des hauts et des bas à causes de certains préjugés relatifs, à notre opinion, à des données historiques et coloniales, l'arabe et le berbère sont devenus des modèles négatifs stéréotypés réciproquement. Le manque de bienséance de l'arabe et l'ingratitude et l'avarice du berbère sont des caractéristiques qui s'enracinent dans le culturel des deux communautés par le biais de l'universalité du proverbe et l'effet métaphorique proverbial.

Dans le cas des stéréotypes négatifs, l'image stéréotypée ancre une idée qui influence négativement sur les relations humaines. En cherchant des proverbes qui stéréotypent métaphoriquement les étrangers, nous avons remarqué qu'il y a plus de stéréotypes visant les juifs que d'autres origines.

En formant une minorité dispersée dans toutes les régions du Maroc, et en pratiquant des métiers populaires «infériorisés» comme la cordonnerie, la couture féminine, la vente des épices, etc., et en professant, surtout, une croyance jugée, historiquement et dogmatiquement, comme étant «ennemie», les juifs se sont marginalisés et par conséquent stéréotypés négativement.

Cette situation socio-économique et historique a donné naissance à des clichés racistes où le juif est péjorativement imagé, d'une manière générale, comme : méprisable, inutile, têtue, rusé, etc. Le contenu implicite est le résultat des images métaphoriques créées à travers le discours figuratif : Le mépris (*xʃɑrɑ f-lihudi ɛɑynih* : «Le juif ne mérite même pas ses yeux»). L'inutilité (*f-ħɑl l-li kɑyħɑssɑn lwlɑd lihud, lɑ ʔɑzr lɑ mɑnfɑɛɑ* : «C'est comme coiffer les enfants des juifs, ni récompense ni bénéfice»). La tromperie (*ttqɑl w l-ɛɑqba w l-ħmɑr yhudi* : «la lourdeur, la montée et l'âne juif»). L'entêtement (*bħɑl l-li dɑf ɛ lihudi l-zɑm ɛ* : «Comme celui qui pousse un juif à la mosquée»).

Tous ces moyens sémantiques sont utilisés pour bien former l'image stéréotypique dans l'imaginaire des gens. Si les Marocains stéréotypent les juifs comme tels, il existerait for-

cément des stéréotypes qui prennent la revanche des juifs. Malheureusement ce sont des représentations qui ne mènent qu'à la haine, au repoussement, à l'éloignement et à la mésestimation chez les personnes qui manquent de discernement. Donc, peut-on dire que toute personne bavarde est vaine ? Ceci met en question la valeur pragmatique et l'universalité sémantique des proverbes.

### 2.2.2. Les stéréotypes positifs

S'il existe des stéréotypes négatifs, il existe aussi des stéréotypes positifs. Or, dans l'analyse de notre corpus, nous avons relevé plus de proverbes créant des stéréotypes dévalorisants. La grande partie des proverbes qui stéréotypent les juifs leur donne une mauvaise image en vue d'une dévalorisation. Or, malgré leur rareté, certains proverbes visent la valorisation des non musulmans aux yeux des marocains comme dans les deux proverbes suivants :

- *kul ṭeam lihudi w nes f fraš nnšrani*  
(Lit. mange la nourriture du juif et dors dans le lit du chrétien)
- «les juifs valorisent leur nourriture et les chrétiens entretiennent leurs lits».
- *lwin meā nnšara wala lglas xšara*  
(Lit. travailler avec les chrétiens mieux que rester oisif)  
«faire n'importe quel travail même avec un non musulman au lieu de rester oisif».

Les deux proverbes créent deux stéréotypes qui concernent l'image des non musulmans aux yeux des Marocains. Ces deux stéréotypes sont le résultat d'un implicite métaphorique proverbial issu de la mise en valeur de ces deux personnes, ce qui en crée une image positive. La fonction d'ancrage de ces stéréotypes est garantie par la forme métaphorique de laquelle résulte une image créée implicitement dans l'esprit des Marocains par le proverbe.

En effet, les stéréotypes qui ne sont pas nécessairement négatifs, ont pour fonction de rendre l'environnement complexe dans lequel on vit plus compréhensible et prévisible (HAMILTON et TROLIER, 1986). Donc, grâce à leurs aspects cognitifs, les stéréotypes positifs s'avèrent très utiles puisqu'ils aident à mettre de l'ordre et de la cohérence dans notre univers social, qui autrement serait probablement chaotique. En revanche, les stéréotypes négatifs causent la haine, le malentendu et les fausses idées figées.

## Conclusion

Le proverbe marocain véhicule deux types de sens, un sens explicite et un autre métaphorique. Le sens explicite est un sens compositionnel qui résulte de la composition sémantique des items lexicaux de la suite parémique, alors que le sens implicite résulte de la charge métaphorique des prédications d'espèce. Elles correspondent à des codes sociaux bien établis et font une connivence entre le locuteur et son interlocuteur.

Si les proverbes créent des stéréotypes ou des archétypes, c'est grâce aux données métaphoriques. Des formes qui ont un double tranchant : soit le rapprochement entre membres du même groupe ou de communautés différentes, soit la création d'une mésestimation et d'une

haine réciproque qui mène au conflit et parfois à des guerres basées sur des idées toutes faites. Des idées qui résistent aux temps vu l'universalité du proverbe.

## References bibliographiques

- HAMILLTON, D. L. ET TROLIER, T. K. (1986) : *Stereotypes and stereotyping: An overview of the cognitive approach*. San Diego, CA: Academic Press.
- JUNG, C.G. (1994) : *Correspondance 1950-1954*, Paris, Albin Michel, (pp. 219-220).
- LEYENS, J-Ph., 1983, *Sommes-nous tous des psychologues ?* Bruxelles, Mardaga.
- MORINET, CH. (1995) : «la comparaison en amont et en aval de la métaphore», in *Faits de langue*, N° 5: *la comparaison*, pp. 201-208.
- SEARLE J. R. (1979) : «Le sens littéral», In *Langue française*, Traduit par : F. LATRAVERSE, N°42, pp. 34-47.
- SEARLE, J. (1982) : *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Trad. et préf. de J. PROUST. Paris, Minuit.
- TAIFI. M. (2000), *Sémantique linguistique: Références, prédication et modalité*. SFR, Publication de la faculté de Fes, Maroc.

## **‘Clair comme...’ : entre la comparaison et la métaphore**

**Alicja Kacprzak**

*Uniwersytet Łódzki*

[alicjakacprzak@wp.pl](mailto:alicjakacprzak@wp.pl)

### **Résumé**

Utilisé dans une formule comparative clair comme..., cet adjectif revêt plusieurs significations, ce dont témoigne notre recherche de type onomasiologique, basée sur un corpus de 455 occurrences de clair (e)(s) + comme, relevées dans la base de données Frantext. Deux groupes sémantiques sont formés par les expressions analysées : celui qui comporte des emplois propres du terme en question et celui qui englobe des emplois figurés. Différentes nuances, dont certaines à valeur métaphorique, peuvent cependant être constatées au sein de chaque ensemble, ce que nous nous proposons de démontrer par notre étude.

### **Mots-clés**

métaphore, comparaison, expression comparative.

### **Resumen**

Usado en una fórmula comparativa claro como..., este adjetivo tiene varios significados, como demuestra nuestra investigación de tipo onomasiológico, basada en un corpus de 455 ocurrencias de claro (a) (-os, -as) + como, encontradas en la base de datos Frantext. Con las expresiones analizadas se forman dos grupos semánticos: uno que comprende los usos propios del término en cuestión y otro que abarca los usos figurados. Sin embargo, lo que pretendemos demostrar en nuestro estudio es que dentro de cada conjunto se pueden observar diferentes matices, incluyendo los de carácter metafórico.

### **Palabras clave**

metáfora, comparación, expresión comparativa.

## 0. Introduction

La lumière qui est l'un des phénomènes physiques essentiels de la vie sur la Terre constitue de ce fait un élément culturel dont l'importance pour l'humanité ne saurait être remise en cause. Par conséquent, le concept de *lumière* forme un noyau notionnel particulier qui donne lieu en français à un grand nombre de mots et de locutions servant à en parler. Parmi différents vocables relatifs à la lumière en français, le mot *clarté* est énuméré d'habitude comme l'un des essentiels dans les définitions de la lumière (cf. déjà le *Dictionnaire de Trévoux*, 1738-1742 : «*Lumière* - Corps subtil [...] qui cause la clarté, qui éclaire, qui donne la couleur à toutes choses, qui ébranle les yeux»). Quant à son dérivé, adjectif *clair*, c'est le mot *lumière* qui apparaît à son tour dans sa définition fondamentale (cf. le *Dictionnaire de Trévoux*, 1738-1742 : «*Clair* - lumineux, éclatant, qui est plein de lumière»). Cet adjectif est aussi par conversion utilisé et noté comme adverbe (cf. le *Dictionnaire de Trévoux*, 1738-1742 «**CLAIR** se dit aussi parfois absolument & adverbialement. Il fait *clair* pour dire, il fait jour [...]»).

Parmi différents emplois de ce lexème, il semble intéressant d'étudier ceux qui le situent comme un élément du tour comparatif *clair comme*.... En effet, toutes les formules basées sur l'argument de l'analogie jouent dans le discours un rôle remarquable, consistant à rendre plus compréhensible le monde extralinguistique grâce au procédé de la représentation de l'inconnu par le connu. Certains rhétoriciens opposent la comparaison et la métaphore, qui, toutes les deux appartiennent au même ensemble de figures de sens fondées sur l'idée de la ressemblance. Selon eux, la comparaison se distingue de la métaphore par la présence de liens comparatifs explicites, notamment adverbes (*tel, comme*), conjonctions de subordination (*ainsi que, plus que*), verbes (*ressembler*), etc. D'après cette distinction, le syntagme *clair comme*... constituerait donc toujours une comparaison, indépendamment du sens véhiculé. Peut-on cependant considérer les tours suivants comme tout à fait équivalents, en prenant en compte leur identité formelle qui se manifeste au moyen de *comme* ? S'agit-il toujours de la comparaison ou parfois aussi de la métaphore ?<sup>1</sup>

- (1) Quand le *béryl* est *clair comme de l'eau*, allant comme elle du vert pâle au bleu de ciel, il porte le nom d'aigue-marine qui veut dire «eau de mer»<sup>2</sup>
- (2) Je suis très frappé par le comportement du P.C. qui - *c'est clair comme le jour* - facilite la situation et la réélection du président sortant<sup>3</sup>.
- (3) J'étais transie, enragée de faim, mais *mon cerveau était clair comme du verre*<sup>4</sup>

Il est facile de constater que chaque emploi de *clair comme* dans les phrases citées est différent, ce qui est causé avant tout par la signification du mot *clair*. Son évolution sémantique

1 Tous les exemples littéraires cités dans l'article proviennent de la base de données Frantext.

2 METTA Nicolas, METTA Andrée, *Les Pierres précieuses*, 1960.

3 MENDÈS-FRANCE Pierre, *Oeuvres complètes. 6. Une vision du monde, 1974-1982*, 1990.

4 GARAT Anne-Marie, *Les mal famées*, 2000.

a été marquée par quelques étapes et a donné lieu aux changements sémantiques, présentés ainsi par le TLFi :

1.
  - a. éclatant [par sa couleur] XI<sup>e</sup> s. *vis cler* (Alexis, éd. Ch. Storey, 347); ca 1100 *soleil cler*, *jur cler*, *helme cler*, *sanc cler* (Roland, éd. Bédier, 157, 162, 3274, 1342);
  - b. éclatant [par sa sonorité] † ca 1100 *graile cler* (*ibid.*, 3194);
  - c. limpide mil. XIII<sup>e</sup> s. *iaue clere* (G. DE COINCY, *Miracles*, éd. Koenig, t. 3, 173, v. 207);
2. ca 1174 peu dense (B. DE STE-MAURE, *Troie*, 14485 ds T.-L. : *li renc cler*);
3. fin XII<sup>e</sup> s. évident, compréhensible (*Dialogues Grégoire*, 13, 19, *ibid.*).

Les significations liées à la couleur et à la luminosité s'avèrent ainsi comme les plus anciennes, pouvant caractériser d'un côté le teint du visage (*vis cler*) et du sang (*sanc cler*), et de l'autre s'appliquant à la brillance du soleil (*soleil cler*), du jour (*jur cler*) et du heaume (*helme cler*). La deuxième signification de *clair* (notée à peu près à la même époque que le sens premier) se rapporte par analogie à la clarté du son (*graile cler*). Plus tard semblent se joindre aux précédentes les valeurs de la limpidité, notamment de l'eau (*iaue clere*) et du manque de densité notamment dans un rang (*renc cler*). Le premier sens non matériel de *clair*, se rapportant à l'évidence, est noté à la dernière position de la liste étymologique du TLF. Il s'ensuit qu'à part le sens a) tous les autres sont obtenus par analogie de plus en plus éloignée, jusqu'au sens figuré abstrait 3. Soulignons que cette polysémie du lexème *clair* reste toujours en vigueur, ce qui est reflété par les définitions dictionnairiques qui prennent en considération ses emplois variés (cf notamment le TLF).

Plusieurs sens du mot *clair* se voit aussi reflété par les séquences *clair + comme*. En constatant leur différenciation, nous nous proposons d'étudier ces emplois, afin de décrire leurs spécificités formelles, sémantiques et pragmatiques, ce qui nous permettra ensuite de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse que la présence de *comme*, lien comparatif, n'exclue pas que l'expression puisse porter une valeur métaphorique. À cette fin nous soumettons à l'analyse 455 occurrences de *clair + comme* relevées dans Frantext.

## 1. Forme

Pour ce qui est de la forme des syntagmes analysés, quasi identiques ils présentent cependant des différences relatives au nombre et au genre grammaticaux du lexème *clair*. Ainsi, avons-nous noté l'apparition de:

- clair comme* – 261 occurrences
- claire comme* – 118 occurrences
- clairs comme* – 38 occurrences
- claires comme* – 39 occurrences.



La première singularité concerne un chiffre proportionnellement très élevé de la forme du masculin singulier par rapport au féminin singulier. Elle s'explique cependant facilement par le fait que cette première comporte aussi les emplois adverbiaux dans lesquels *clair* reste invariable.

En deuxième lieu, il faut constater le nombre bien inférieur des emplois au pluriel, ce qui jette une lumière intéressante sur les conditions pragmatiques de l'utilisations des syntagmes en questions que nous allons mettre en lumière dans la suite de la présente étude.

## 2. Sens

Comme il a été déjà signalé, la formule *clair comme...* revêt plusieurs significations, ce qui est causé essentiellement par la polysémie du mot *clair*. Le TLF présente les sens de l'adjectif et de l'adverbe en question en en proposant une distinction selon les significations propres et figurées. Le premier groupe contient les emplois relatifs au domaine de la vue et de l'ouïe, alors que le deuxième - ceux qui résultent du transfert sémantique «par référence à une source lumineuse qui rayonne ou reçoit une bonne lumière».

L'analyse des 455 syntagmes contenant le noyau *clair comme* permet d'abord de découvrir que dans la grande majorité des cas ils sont employés au sens figuré abstrait, en exprimant le caractère évident d'un fait quelconque. Comme en témoignent les exemples, cette formule était aussi bien en usage au XVII<sup>e</sup> s. (4) qu'elle l'est actuellement (5) :

(4) (...) *ils vous diront que **ce que j' avance est clair comme le jour***<sup>5</sup>.

(5) *C'était **clair comme le jour**. J'y croyais*<sup>6</sup>.

Le tour prenant en compte la luminosité, la lumière, la couleur, qui vient comme deuxième du point de vue de la fréquence, est cependant beaucoup plus rare. Ses exemples proviennent aussi des siècles différents, entre les XVII<sup>e</sup> (6) et le XX<sup>e</sup> (7) ss.

(6) (...) *les ruës d'Avignon pleines de chandelles, de lanternes, de flambeaux par toutes les fenestres, pour voir monsieur le cardinal qui y arriva à sept heures du soir : **il y faisoit clair comme en plein jour***<sup>7</sup>

(7) (...) *je vois les montagnes **clair comme en plein jour**, un plein jour triste - c'est la lune qui les éclaire*<sup>8</sup>

5 FÉNELON, *Lettre à Louis XIV*, 1694.

6 DURAS Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, 2006.

7 VOITURE Vincent, *Lettres*, 1648.

8 BEAUVOIR Simone de, *Journal de guerre : septembre 1939-janvier 194*, 1990.

Il en est de même de l'expression relative à la limpidité, qui est notée dans un nombre limité d'exemples. Ceux-ci proviennent aussi des époques différentes, entre autres du XVI<sup>e</sup> s (8) et du XX<sup>e</sup> s. (9), ce qui constitue une preuve de son caractère universel.

(8) (...) *ne sauriez prendre vos repas, sinon que la vaisselle soit bien luisante, le verre bien fringué, les serviettes blanches comme neige, le pain bien chaplé, la viande quelque délicate qu'elle soit bien proprement apprestée et servie, et le vin ou autre bruvage **clair comme Emeraude***<sup>9</sup>

(9) *Ces cafés étaient remplis de français qui buvaient, dans de petits verres, quelque chose de **clair comme de l'eau** : la tzuica*<sup>10</sup>.

Le tour évoquant la clarté du son apparaît comme le moins fréquent, même s'il est notée aussi aux époques différentes, notamment au XVIII<sup>e</sup> s. (10) et à la fin du XX<sup>e</sup> s. (11).

(10) *la bonne porcelaine a un son **clair comme le verre***<sup>11</sup>

(11) (...) *Jacob apprit le chant du rossignol, celui qui chante même la nuit d'un chant **clair comme le cristal***<sup>12</sup>

### 3. Usage

Ayant constaté les valeurs sémantiques du lexème *clair* dans ses différents emplois, nous nous proposons par la suite d'étudier le côté pragmatique des syntagmes avec *comme* qui le contiennent. À cette fin, il est nécessaire de procéder à l'analyse détaillée des tours en questions, en prenant en compte les termes comparés et les termes comparants de chaque type de comparaison, à savoir celles qui expriment «évidence», «luminosité», «limpidité» et «clarté du son», afin de voir leurs distributions réciproques possibles.

#### 3.1. L'idée de l'évidence

Cette valeur est le plus souvent (presque la totalité des exemples, 41 sur 49) exprimée à l'aide de l'expression adverbiale, celle-ci accompagnant les verbes appartenant au champ notionnel d'«opérations intellectuelles», tels *avancer, démontrer, expliquer, faire voir, paraître, prouver, ressortir*, etc.

(12) - *Je vous prouverai **clair comme le jour**, reprit la petite voix sifflante de Cripure*<sup>13</sup>

---

9 LÉRY Jean de, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, 1578.

10 VERCEL Roger, *Capitaine Conan*, 1934.

11 DU HALDE LE PÈRE Jean-Baptiste, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, 1735.

12 BOBER Robert, *Quoi de neuf sur la guerre ?*, 1993.

13 GUILLOUX Louis, *Le Sang noir*, 1935.

Il se peut aussi que la comparaison soit introduite d'une manière absolue, sans verbe, surtout dans un dialogue :

- (13) - *Les parents seraient en droit de se plaindre.*  
- **Clair comme le jour**<sup>14</sup>.

Dans ce type de syntagmes la comparaison se rapporte le plus souvent à un comparé exprimé par cataphore sous forme d'une subordonnée complétive représentant le pronom *il* impersonnel (14) ou une proposition juxtaposée représentant le pronom *ce* (15) :

- (14) *On sera bien honteux lors qu' il paroîtra **clair comme le jour**, comme il va arriver, qu' il est seulement question de semer*<sup>15</sup>  
(15) *Et puis voilà : tout d' un coup, c' était là, c'était clair comme **le jour** : l' existence s'était soudain dévoilée*<sup>16</sup>.

Le comparé peut être cependant exprimé aussi par anaphore, auquel cas il est repris par un déictique anaphorique, tel pronom démonstratif *cela*

- (16) *Comment ! vous n'y êtes pas encore ? Vous avez la conception bien dure. Cela est **clair comme le jour***<sup>17</sup>

Les comparés qui apparaissent dans ce groupe sémantique ne forment pas de groupe particulier du point de vue de sens, sauf qu'il s'agit d'une manière générale d'un fait ou événement constaté (*il est seulement question de semer, l'existence s'était soudain dévoilée, Vous avez la conception bien dure, etc.*) qui sont soumis à une sorte d'évaluation par comparaison.

Le comparant de loin le plus fréquent dans ce groupe est *comme le jour* (trois quarts des cas) avec sa variante beaucoup plus rare *comme jour* (14). On note aussi la variante *comme le jour définitif* (15) dans laquelle l'emploi de l'adjectif définitif semble avoir une valeur expressive supplémentaire.

- (17) *Léon buvait - fait désormais acquis - expliquait **clair comme jour** la faillite des agrandisseurs*<sup>18</sup>

14 GUILLOUX Louis, *Le Sang noir*, 1935.

15 BOISGUILBERT Pierre de, *Le Détail de la France sous le règne présent*, 1695.

16 SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, 1938.

17 ALLAINVAL Léonor, Jean-Christine SOULAS de, *L'École des bourgeois*, 1729.

18 MONTHERLANT Henry de, *Les Célibataires*, 1934.

- (18) *les soldats alliés perdaient courage ; et surtout, surtout, Foch n'avait plus de réserves ! Cela était désormais **clair comme le jour définitif**!*<sup>19</sup>

D'autres comparants qui se répètent dans ce contexte (mais seulement à partir du XX<sup>e</sup> s.) sont *comme de l'eau de roche* et *comme deux et deux font quatre*.

- (19) *N'était-il pas **clair comme de l'eau de roche** que François était devenu fou, que son suicide avait uniquement pour cause une crise de folie ?*<sup>20</sup>
- (20) *C' est **clair comme deux et deux font quatre**. A partir de là tout s' enchaîne.*<sup>21</sup>

Notons aussi l'expansion à l'aide du mot sous de cette dernière expression :

- (21) *Tu comprends ? Oh ! la ! la ! Bien sûr que je comprends ! Il est clair **comme deux sous et deux sous font quatre sous** que le bel élan d'altruisme d'Iris et de Florian passe par la générosité de cette chère Madame Berg-Fontange (...)*<sup>22</sup>

Quant aux syntagmes adjectivaux *clair comme* évoquant une évidence (relativement rares), ils se rapportent essentiellement aux comparés nominaux appartenant au champ notionnel de «pensée, jugement», notamment : *argument, conception, raisonnement*, etc.

- (22) *Et tout cela me montre un joli mauvais raisonnement assez général et **clair comme le jour***<sup>23</sup>.

Étant donné cependant un caractère beaucoup moins idiomatique de cette comparaison adjectivale, leurs comparants prennent des formes plus fantaisistes, consistant soit en extension de la formule canonique *comme le jour*, (20) soit en la supplantant par une autre.

- (23) *Cet argument est encore démonstratif et **clair comme le jour dans son midi***<sup>24</sup>.
- (24) *Le pacte est **clair comme les yeux de Clémence***<sup>25</sup>
- (25) - *Ce que tu dis là est **clair comme l'eau courante au soleil***.<sup>26</sup>

---

19 DE GAULLE Charles, *Articles et écrits*, 1975.

20 QUEFFÉLEC Henri, *Un recteur de l'île de Sein*, 1944.

21 BEAUVOIR Simone de, *Les Mandarins*, 1954.

22 DORIN Françoise, *Les Vendanges tardives*, 1997.

23 GIDE André, ALÉRY Paul, *Correspondance (1890-1942)*, 1942.

24 MESLIER Jean, *Mémoire des pensées et des sentiments*, 1729.

25 GENEVOIX Maurice, *Rroú*, 1931.

26 ROUMAIN Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, 1944.

### 3.2. L'idée de la luminosité

Les syntagmes exprimant la luminosité forment un groupe assez important, englobant un cinquième des cas (17 sur 88). Il se divise à son tour en deux sous-groupes, selon que la qualité évoquée se rapporte aux conditions atmosphériques et est alors synonymique à la clarté, ou qu'elle concerne une autre entité, auquel cas elle évoque la couleur, le teint.

Dans la première situation, c'est l'expression impersonnelle météorologique *il fait...* qui se voit accompagnée par une formule comparative, ayant un caractère d'adverbe d'intensité.

- (26) *les ruës d'Avignon pleines de chandelles, de lanternes, de flambeaux par toutes les fenestres, pour voir monsieur le cardinal qui y arriva à sept heures du soir : **il y faisoit clair comme en plein jour***<sup>27</sup>
- (27) (...) *l'orage se dissipe, chuchota-t-il en me montrant le ciel déjà plus clair. Si la lune se dégage, d' un instant à l' autre **il va faire clair comme en plein jour***.<sup>28</sup>
- (28) *je vois les montagnes **clair comme en plein jour**, un plein jour triste - c'est la lune qui les éclaire*<sup>29</sup>
- (29) *Par devant nous, **i' fait clair comme en plein soleil***<sup>30</sup>

On constate que dans le cas évoqué on n'utilise que le comparant *comme en plein jour* (ou *en plein soleil*) qui met en contraste les conditions lumineuses naturelles.

Nombreux sont aussi des où la comparaison relative à la luminosité est exprimée par des syntagmes adjectivaux se rapportant au mot *ciel* indiqué *expressis verbis* comme un terme comparé.

- (30) *Avant d'aller au lit, nous nous sommes réconciliés sur le palier, devant la fenêtre ouverte sur **un ciel clair comme l'intérieur d'un saphir***.<sup>31</sup>
- (31) *L' air est ineffablement limpide ; **le ciel clair comme ma pensée***<sup>32</sup>
- (32) *Ce matin **le ciel était limpide et clair comme un diamant***<sup>33</sup>

A nouveau, est-il facile de constater que les tours comparatifs qui accompagnent les adjectifs sont moins idiomatiques, en conséquences de quoi aussi les comparants utilisés sont accidentels, même si les deux exemples contiennent l'idée de pierres précieuses dont la brillance constitue un trait stéréotypé (*diamant, saphir*).

27 VOITURE Vincent, *Lettres*, 1648.

28 GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes*, 1951.

29 BEAUVOIR Simone de, *Journal de guerre : septembre 1939-janvier 1941*, 1990.

30 GENEVOIX Maurice, *Ceux de 14*, 1950.

31 YOURCENAR Marguerite, *Les Vagues* [trad.], 1937.

32 GIDE André, *Journal : 1889-1939*, 1939.

33 TOURNIER Michel, *Les Météores*, 1975.

Comme il a été dit ci-dessus, la luminosité peut se rapporter aussi à d'autres entités qui apparaissent comme les comparés nominaux, tels *regard* (33), *front* (34), *visage* (35). Remarquons que tous se rapportent à la figure humaine et à son éclat possible.

(33) *Mais, tout en écoutant, elle laissait passer **son regard**, aigu et **clair comme l'eau de roche**, sur les membres du conseil, dont l'indifférence manifeste lui inspirait plus de mépris que de mécontentement*<sup>34</sup>

(34) *Elle avait des yeux verts comme des vagues et **un front clair comme une plage***<sup>35</sup>.

(35) *D'après les mémoires d'un autre instituteur, Botev était à cette époque d'une rare beauté, avait **un visage clair comme celui d'une jeune fille***<sup>36</sup>.

Face à ces comparés proches par le sens, les comparants utilisés ne forment aucune catégorie commune. Le comparant *comme l'eau de roche* qui se rapporte au regard est par ailleurs employés dans des comparaisons exprimant l'évidence. Les comparants *comme une plage* et *comme celui d'une jeune fille* ont un caractère accidentel.

### 3.3. L'idée de la limpidité

Le groupe suivant de syntagmes comparatifs exprime la limpidité, celle-ci étant une qualité caractérisant des liquides et, plus rarement, des pierres précieuses. Les termes qui désignent ces entités, *vin*, *tzuica*, *quartz*, apparaissent comme des comparés dans les exemples ci-dessous.

(36) *Sébastien avant d'aller dans la ville haute, aux Belvédčres, s'empiffrer de jambon cuit au geničvre en l'arrosant de grandes rasades de Ripaille, ce **vin blanc clair comme de l'eau de glacier** et sec comme une pierre à fusil*<sup>37</sup>

(37) *Ces cafés étaient remplis de français qui buvaient, dans de petits verres, **quelque chose de clair comme de l'eau : la tzuica***<sup>38</sup>

(38) *un exemple frappant est **le quartz (...)** clair comme de l'eau*<sup>39</sup>

Il est notable que le seul comparant utilisé dans ce type de comparaisons est *clair comme de l'eau*, avec son expansion *clair comme de l'eau de glacier*.

---

34 GARAT Anne-Marie, *Dans la main du diable*, 2006.

35 CARDINAL Marie, *Les mots pour le dire*, 1975.

36 ÉLUARD Paul, *Poèmes de Christo Botev [trad.]*, 1952.

37 PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, 1978.

38 VERCEL Roger, *Capitaine Conan*, 1934.

39 METTA Nicolas, METTA Andrée, *Les Pierres précieuses*, 1960.

### 3.4. L'idée de la clarté du son

Le dernier groupe de syntagmes étudiés est utilisé afin de rendre compte de la clarté du son. Parmi les comparés notons par conséquent les mots appartenant au champ notionnel de la voix, comme *timbre* (39), *chant* (40), etc. Parfois, le comparé représente un artefact pouvant produire une voix, comme c'est le cas de *porcelaine* (41).

- (39) *Elle a un timbre très beau, à la fois doux et clair **comme la voix d'une femme qui n'aurait jamais manqué de rien***<sup>40</sup>.
- (40) *Un matin, le lendemain du jour où Jacob apprit le chant du rossignol, celui qui chante même la nuit **d'un chant clair comme le cristal***<sup>41</sup>
- (41) (...) *la bonne porcelaine a **un son clair comme le verre***<sup>42</sup>.

Même si les comparants ne se répètent pas, il est possible de constater une proximité sémantique entre les lexemes *crystal* et *verre*. En effet les deux mots partagent quelques sèmes, notamment celui de [+dureté] qui se rapporte à la propriété de deux matériaux qui peut donner lieu à la production d'un son au toucher.

## 4. La comparaison ou la métaphore ?

Notre étude mène à confirmer l'hypothèse de la diversité de valeur du syntagme *clair + comme*, qui est une conséquence directe des emplois propres et figurés du mot *clair*. En admettant que dans tout son emploi relatif à la vue et à l'ouïe, ayant donc un sens physique, il garde son sens propre, et par conséquent les tours exprimant la luminosité, la limpidité et la clarté du son peuvent être reconnus comme des comparaisons. Il existe évidemment une certaine gradation en ce qui concerne leur caractère plus ou moins figuratif, ce qui est lié au fait que les comparants et les comparés appartiennent ou non à la même isotopie (Robrieux : 2000, 48). Ainsi, la mise en contraste de la lumière de lune et de la lumière de jour (42) est faiblement figurative, car les deux corps célestes sont considérés (du moins par la doxa !) comme émanant une lumière.

- (42) (...) *l'orage se dissipe, chuchota-t-il en me montrant le ciel déjà plus clair. Si la lune se dégage, d'un instant à l'autre **il va faire clair comme en plein jour***.<sup>43</sup>

Il en va de même de l'exemple suivant (43) dans lequel la qualité limpide d'un liquide est comparée à celle de l'eau. Une distance sémantique entre le comparant et le comparé n'est

40 NIMIER Marie, *La reine du silence*, 2004.

41 BOBER Robert, *Quoi de neuf sur la guerre ?*, 1993.

42 DU HALDE LE PÈRE Jean-Baptiste, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, 1735.

43 GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes*, 1951.

pas grande, en conséquence de quoi l'effet rhétorique de la comparaison est considéré comme faible, au contraire de sa grande pertinence imagée.

(43) *noyé dans un liquide clair comme de l'eau*<sup>44</sup>

L'exemple suivant (44) illustre le cas où l'effet rhétorique de la comparaison est important, du fait de la forte tension de la comparaison qui résulte d'un caractère imprévisible du comparant *la voix d'une femme qui n'aurait jamais manqué de rien*.

(44) *Elle a un timbre très beau, à la fois doux et clair comme la voix d'une femme qui n'aurait jamais manqué de rien*<sup>45</sup>.

La figurativité de la comparaison semble être encore plus importante dans l'exemple suivant (45) où l'on met en contraste l'aspect lisse de la tête d'un homme (*oncle Octave*) et d'un oeuf, deux entités dont la distance sémantique est grande.

(45) *Mon oncle Octave était gai comme un pinson, clair comme un oeuf*<sup>46</sup>

Si, en plus, la signification réelle de cette expression, à savoir la calvitie complète, est prise en compte, il s'avère qu'il s'agit d'un emploi stéréotypé métaphorique du comparant *oeuf*, dont le trait [+surface lisse] est partagé par le comparé *crâne chauve* (pour «oncle Octave»).

Dans le groupe d'exemples contenant le lexème *clair* utilisé au sens figuré, il est possible de constater la même gradation de la figurativité. Ainsi, dans l'exemple suivant (46), le comparé *raisonnement* est qualifié à l'aide de l'adjectif *clair* signifiant 'évident' et du comparant *comme le jour*, évoquant 'la clarté', aussi au figuré.

(46) *Et tout cela me montre un joli mauvais raisonnement assez général et clair comme le jour*<sup>47</sup>

Il n'y a donc pas d'incompatibilité importante entre les deux termes, comparé et comparant, appartenant au même ensemble notionnel, ce qui revient à constater que la figurativité de cette comparaison (basée sur la métaphore !) n'est pas élevée.

Il n'en est pas de même dans l'exemple (47) exprimant sans doute 'la transparence d'un accord', dans lequel le comparé *le pacte* et le comparant *les yeux de Clémence* ne font pas partie de la même isotopie.

---

44 CENDRARS (SAUSER FRÉDÉRIC) *Blaise/Bourlinguer*, 1948.

45 NIMIER Marie, *La reine du silence*, 2004.

46 ROY Claude, *Moi je*, 1969.

47 GIDE André, VALÉRY Paul, *Correspondance (1890-1942)*, 1942.



(47) ***Le pacte est clair comme les yeux de Clémence***<sup>48</sup>

Ainsi le syntagme *les yeux de Clémence* ne peut être considéré comme symbole de transparence que grâce au transfert métaphorique basé sur l'identité des sèmes connotatifs caractérisant le signifié *yeux*, à savoir [+pureté], [+transparence]. La pertinence de cet emploi reste cependant minimale, car échappant à la logique commune.

## 5. Conclusion

Notre analyse montre que le syntagme *clair comme...* dont la différenciation formelle, sémantique et pragmatique est très importante constitue essentiellement un tour comparatif, mais qui présente aussi dans certains cas un caractère métaphorique. En tant que comparaison, il comporte différents niveaux de figurativité, entre les emplois non figuratifs, mais qui sont par contre très pertinents et les emplois figuratifs, mais dont la pertinence est moindre. Il est à remarquer que la figurativité résulte le plus souvent du caractère du comparant : plus il est insolite, plus l'effet rhétorique de la comparaison est important. Un certain nombre de comparants issus eux-mêmes de la métaphore apportent une touche métaphorique à l'expression de la comparaison.

## Références bibliographiques

- BOISSINOT, A. (1991) : «Comparaison est-elle raison ?» in *Espaces Temps*, Vol. 47, pp. 113-128.
- DÉTRIE, C. (2001) : *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion.
- GROSS, G. (1996) : *Les expressions figées en français : Noms composés et autres locutions*, Gap, OPHRYS.
- KACPRZAK, A. (2002) : «La stéréotypie des clichés comparatifs: problème de linguistique, de traduction et de glottodidactique» in Kacprzak A. (orgs.) : *Points communs: linguistique, traductologie, glottodidactique*, Łódź, Wydawnictwo BIBLIOTEKA, pp. 121 – 126.
- KACPRZAK, A. (2013a) : «À la recherche de l'équivalence interlinguale : «rouge comme ...» vs «czerwony jak...» in *Roczniki Humanistyczne KUL*, T. LXI, z. 8 - 2013, pp. 25-40.
- KACPRZAK, A. (2013b) : «'La Terre est bleue comme une orange' : de la comparaison dans le discours littéraire», in Muryn, T., Mejri, S., Prażuch W., Sfar I (orgs.) : *La phraséologie entre langues et cultures. Structures, fonctionnements, discours*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, pp. 29 – 40.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. (1985) : *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- LEWICKI, A.-M. (2005): *Studia z teorii frazeologii*, Łask, LEKSEM.
- MORINET, Ch. (1995) : «La comparaison en amont ou en aval de la métaphore» in *Faits de langues* n°5, pp. 201-208.

48 GENEVOIX Maurice, *Rrouú*, 1931.

ROBRIEUX, J.-J. (2000) : *Rhétorique et argumentation*, Paris, NATHAN.

SCHAPIRA, Ch. (1999) : *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Gap, OPHRYS.

SRPOVÀ, M. (1991) : «À propos des locutions comparatives en FLE : (regard d'un apprenant étranger)» in *L'information grammaticale*, vol. 48, pp. 36 - 40.

# Histoire de l'astérisque (\*) et métaphores de la clarté

Elena Llamas Pombo

IEMYR · Universidad de Salamanca

[pombo@usal.es](mailto:pombo@usal.es)

À ma collègue Carmen García Cela,  
pour sa clarté.

## Résumé

Dans la catégorie des signes orthographiques, l'astérisque est un signe auxiliaire de l'écriture manuscrite, imprimée et électronique. Ses origines sont contemporaines de la création des signes de ponctuation, bien que dans la tradition grammaticale latino-médiévale il soit classé parmi les *notae sententiarum* ou notes critiques d'établissement des textes. Ses premières définitions reflètent l'isomorphisme et les métaphores qui associent la clarté ou présence de lumière à l'intelligibilité des productions verbales. Nous présentons l'histoire de l'*astérisque*, ainsi qu'une étude comparée français-espagnol sur son usage, y compris celui de l'*astérisme* et de l'*astéronyme*.

## Mots-clés:

*ponctuation, notae sententiarum, astérisque, astérisme, astéronyme.*

## Resumen

Dentro de la categoría de los signos ortográficos, el *asterisco* es un signo auxiliar de la escritura, tanto manuscrita como impresa o electrónica. Su origen es contemporáneo de la creación de los signos de puntuación, aunque en la tradición gramatical latino-medieval aparece entre las *notae sententiarum* o notas críticas para el establecimiento correcto de los textos. Sus primeras definiciones reflejan el isomorfismo y las metáforas que asocian la claridad o presencia de luz a la inteligibilidad de las producciones verbales. Presentamos la historia del *asterisco*, así como un estudio comparado francés-español sobre su uso, junto con los del *asterismo* y del *asterónimo*.

## Palabras clave

*puntuación, notae sententiarum, asterisco, asterismo, asterónimo.*

## 0. Introduction. Métaphores de la clarté

Un isomorphisme essentiel relie, dans la culture occidentale, la *clarté* et l'intelligible ; analogie à travers laquelle, la réalité conçue par l'esprit est assimilée à une propriété physique de la lumière. Sous forme de métaphore lexicalisée, cette analogie est parvenue aux langues romanes à travers la langue latine, dont les rhéteurs consacrent le concept de *claritas*. Aux dires de Quintilien, par exemple, *pulchritudinem rerum claritas orationis illuminat*, «la clarté de l'énoncé fait briller la beauté du sujet» (*Instit.*, 2.16.10).

Mais cet isomorphisme est bien plus primitif et universel. D'après les *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand (1984 : 173), dans le régime diurne des images, l'isomorphisme *de la parole et de la lumière* se manifeste déjà dans les cultures upanishadiques et égyptienne : «Jung montre que l'étymologie indo-européenne de 'ce qui luit' est la même que celle du terme signifiant 'parler', similitude qui se retrouverait en égyptien». Une même identification entre la Parole et la lumière fonde la doctrine chrétienne sur la nature divine : «Au commencement était la Parole ; la Parole était auprès de Dieu, la Parole était Dieu. [...] La Parole était la vraie lumière, celle qui éclaire tout humain» (*Nouvelle Bible Second*, Jean 1, 1 et 9).

Cette théologie de la lumière, fondée sur les Écritures, l'Évangile et l'influence platonique se trouve à la base de la pensée médiévale qui a transmis à la culture occidentale toute une *esthétique de la lumière*, esthétique qui sous-tend de nombreuses projections plastiques ainsi que des réformes architectoniques du Moyen Âge (celles-ci ont récemment fait l'objet d'un essai de philosophie esthétique dû à A. Pradier [2015]).

Pour nous en tenir au domaine linguistique, nous pouvons rappeler qu'en latin, comme dans toutes les langues romanes, les verbes du champ visuel développent fréquemment des significations abstraites dans le domaine de l'activité mentale, par le moyen d'une métaphore en vertu de laquelle 'la vision physique est connaissance, intellection' (Santos et Espinosa, 1996 : 124). Étant donné que les verbes lat. *videre*, esp. *ver*, fr. *voir* ont la capacité d'exprimer la compréhension intellectuelle (dans des énoncés du type *je ne vois pas bien ce que tu veux dire*), l'intelligibilité des productions verbales est aussi exprimée en termes de lumière et de clarté.

Comme Lakoff et Johnson l'ont bien expliqué dans leur célèbre traité *Metaphors We Live By* (1995 : 85 [1980]), les métaphores structurent partiellement les concepts que nous utilisons dans la vie quotidienne et cette structure se reflète dans nos expressions verbales : «nos expériences avec les objets physiques, notamment avec notre corps, se trouvent à la base des métaphores ontologiques» (*ib.* : 63). Si, en l'occurrence, *comprendre* c'est *voir*, les idées et le discours verbal peuvent eux-aussi être «lumineux». En français comme en espagnol, nous employons des expressions telles que «Ya veo lo que dices» ; «La discusión fue opaca» ; «Je vois ce que tu veux dire» ; «De mon point de vue, c'est différent» ; «L'argument est clair» ; «Pourriez-vous éclairer vos commentaires» ; «Son argument est transparent» ; «La discussion était opaque», etc. (*ib.* : 87-88).

Dans son développement de cet isomorphisme, la *Rhétorique latine* enseignait trois vertus rhétoriques pour la perfection de l'*elocutio* : *perspicuitas*, *ornatus* et *aptum* (Lausberg,

1984 : 11 et 47). Le mot *PERSPICUITAS*, –‘transparence’, ‘clarté de style’, ‘évidence’ en philosophie (Gaffiot, s.v.)– renvoie, par son étymologie, à ‘la qualité d’une vue pénétrante’. En effet, *PERSPICUITAS* dérive de *PERSPICUUS*, participe de *PERSPICIO*, un verbe formé de *PER* et *SPECERE*, qui signifie ‘regarder attentivement’. Ainsi, dans le mot *PERSPICUITAS*, l’acuité de la perception intellectuelle demeure assimilée à l’acuité du sens de la vue.

L’importance en français d’une telle vertu à été soulignée dans les études classiques de rhétorique :

La terminologie française connaît deux termes pour le mot *perspicuitas* : *clarté* (Littré, s.v., 5<sup>e</sup>) avec l’adjectif *clair* (Littré, s.v., 9<sup>e</sup>) et *netteté* (Littré, s.v., 3<sup>e</sup>) avec l’adjectif *net* (Littré, s.v., 9<sup>e</sup>). L’histoire de la langue française a tendance à exiger la *clarté* ou *netteté* à la *pureté*, et à attribuer au français en tant que langue une *virtus* rhétorique connaturelle, qui va au delà de la grammaire elle-même [...] (Lausberg, 1984 : 47 ; la traduction est nôtre. Les citations suivantes, de Lamy et de Rivarol, sont également rapportées par Lausberg).

«Le Genie de nôtre langue est la netteté et la naïveté», affirme Bernard Lamy (1699 : 99) ; et Rivarol de dire en 1783 : «la syntaxe française est incorruptible. C’est de là que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre langue. Ce qui n’est pas clair n’est pas français» (2014 : 77 [1797]). Ces affirmations font preuve du rapport très étroit que maintient la langue française avec l’idéal de *clarté*, rapport qui n’est pas sans contestation, comme en témoigne le traité *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, où Henri Meschonnic (1997) a tenté d’infirmier les mythes du *génie* et de la *clarté* de la langue française.

Dans cet immense champ métaphorique, notre contribution portera ici sur deux aspects particuliers concernant le domaine de l’histoire des idées linguistiques : la métaphore de la clarté dans la théorie de la ponctuation et l’histoire du signe de l’astérisque.

En correspondance avec la doctrine rhétorique sur l’art de la parole orale, les théoriciens de la ponctuation de la langue écrite n’ont pas manqué d’en expliquer l’usage par le truchement du réseau allégorique de la *clarté* ou de la lumière. Par exemple, Cassiodore, qui accordait une importance déterminante à la formation des scribes et à la correction des copies, s’est ainsi exprimé sur le grand pouvoir clarificateur de la ponctuation, dans la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle :

*Positurae seu puncta quasi quaedam uiae sunt sensuum et lumina dictionum, quae sic lectores dociles faciunt tanquam si clarissimis expositoribus imbuantur.*

(Les signes de ponctuation sont, pour ainsi dire, les chemins de la phrase et les flambeaux des mots ; aussi instructifs pour les lecteurs que le plus clair des commentaires).

(M. Aurelii Cassiodori, *De institutione divinarum litterarum*, chapitre, 90, d’après l’édition de M. Hubert (1970 : 68), la traduction en français est nôtre).

L’image d’un chemin, dont le parcours est obligatoirement linéaire et non discret, symbolise la *linéarité* de l’écriture et le cadre formel du code visuel de signalisation ; un code permettant la «circulation» précise des mots et des sens, parce que la clarté peut parfois se concentrer, bien mieux que dans un commentaire, en un seul signe non alphabétique. Les «points de lumière» symbolisent parallèlement le caractère *discontinu* des signes de ponc-

tuation. De tout temps, on fera l'éloge de la clarté d'une bonne ponctuation, comme dans ce passage du grammairien français René Georquin soulignant son importance: «Elle rend la pensée plus claire ; en découpant la phrase en ses différents éléments qu'elle met en valeur, elle lui donne son sens et son rythme» (Georquin, *La prose d'aujourd'hui*, 1956 : 205, cit. par Colignon, 1988 : 89).

## 1. Histoire de l'astérisque

### 1.1. L'astérisque parmi les *notae sententiarum*

Cassiodore fait allusion aux signes de ponctuation syntaxique, les *distinctiones* ou *positurae*, définis sans interruption depuis l'Antiquité et tout au long du Moyen Âge en triades correspondant aux parties du discours (*commata*, *cola* et *periodon*). Or il existe une deuxième liste de signes de «traitement du texte», les *notae sententiarum* ou *scripturarum notae*, qui se trouvent à l'origine des notations critiques des philologues et font partie de l'histoire de la ponctuation occidentale. Il s'agit de la liste de signes graphiques qu'Isidore de Séville a recensés et définis au VII<sup>e</sup> siècle dans ses *Étymologies*, tout en affirmant que ces signes étaient déjà employés par les plus célèbres auteurs de l'Antiquité. En effet, on considère que l'invention de l'astérisque est due à Aristophane de Byzance (circa 257-180 av. J.-C.) et à son disciple Aristarque de Samothrace (circa 220-143 av. J.-C.), pionniers au II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ dans l'édition des poèmes homériques. Origène d'Alexandrie (185-253), l'un des pères de l'Église, éditeur des Saintes Écritures au III<sup>e</sup> siècle, se servit également de l'astérisque dans son établissement des textes. La note bio-bibliographique qui lui est consacrée par Diderot et d'Alembert est l'un des rares passages de l'*Encyclopédie* où il est question de l'astérisque :

Pour cet effet, il se servit de quatre différentes especes de marques, déjà en usage alors parmi les Grammairiens: l'obélisque, l'astérisque, le lemnisque, & l'hypolemnisque. L'obélisque étoit une ligne droite, comme une petite broche (-) ou comme une lame d'épée; & c'est aussi de - là qu'elle prend son nom. L'astérisque étoit une petite étoile (\*); le lemnisque étoit une ligne entre deux points (÷); & l'hypolemnisque, une ligne droite avec seulement un point dessous ( ) (*Encyclopédie*, 1<sup>e</sup> éd., 1751-1772, s.v. ORIGÈNE).

À l'intérieur des *Étymologies*, Isidore de Séville a inclus dans *De Grammatica* toute une théorie de l'écriture en tant que substitut de la voix et support de la mémoire, qui intègre l'usage de la ponctuation syntaxique et de vingt-six signes critiques ou *notae sententiarum*. Le premier de ces signes est l'astérisque (voir ses formes calligraphiques dans les *figures 1* et *2*) :

※ *Asteriscus adponitur in his quae omissa sunt, ut inlucescant per eam notam, quae deesse uidentur. Stella enim ἀστήρ dicitur Graeco sermone, a quo asteriscus est diriuatus.*

(※ L'astérisque est placé là où il y a eu une omission, pour que, grâce à lui, on puisse voir ce qui manque avec la clarté de la lumière. En effet, en grec «étoile» se dit *aster*, d'où dérive le nom *asteriscus*).

(W. M. Lindsay (éd.), *Isidori Hispalensis Episcopi. Etymologiarum siue Originum Libri XX. Liber i. De grammatica. xxi. De notis sententiarum. § 1 et § 2.* La traduction en français est nôtre).

Les recherches actuelles sur la récupération de la notation critique dans les manuscrits carolingiens et isidoriens (Steinová, 2014, 2015 ; Andrés Sanz, 2016), nous font remarquer le déploiement d'une série de métaphores autour du champ lexical de la lumière, de la clarté et de la vision, au fil des travaux de transmission et d'édition des textes réalisés par Isidore et par les Pères de l'Église. L'astérisque y est cité à travers les termes *asteriscus*, *stellam* et *signa radiantia*. Dans la *Praefatio in Psalterium*, texte attribué à Isidore de Séville, on peut lire :

[...] *ubi uero aliquid deest, ut clareat, asterisci figura signatum est* [...]

(Quand on est sûr que quelque chose manque, on l'a noté par un astérisque, pour que cela reste clair).

(Fischer, éd., 1968 : 257-258, cit. par Andrés Sanz, 2016 : 284. La traduction en français est nôtre).

*Asteriscos, stellam et signa radiantia* sont synonymes chez saint Jérôme (ca. 347-420) :

[...] *ut quae diligenter emendauit, cum cura et diligentia transcribantur. Notet sibi unusquisque uel iacentem lineam uel signa radiantia, id est, uel obelos uel asteriscos* [...]

(Il faut transcrire avec soin et diligence chaque chose que j'ai corrigée consciencieusement. Que chacun remarque la présence d'une barre horizontale ou des signes rayonnants, c'est-à-dire des obèles ou des astérisques).

(Jérôme, *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*. Weber et al., éd., 1994, cit. par Andrés Sanz, 2016 : 295. La traduction en français est nôtre).

[...] *Origenes de translatione Theodotionis addidit et signum posuit asterisci, id est, stellam, quae, quod prius absconditur uidebatur, inluminet et in medium proferat* [...]

(Dans sa traduction de Théodotion, Origène a ajouté et marqué par le signe de l'astérisque, c'est-à-dire par une étoile, ce qui est resté dérobé à la vue, afin qu'on le voit tout de suite, pour l'éclairer et pour mettre ce fait sous les yeux).

(*Lettre de Jérôme à Sunia et Fretela*, Hilberg, éd., csel, 55, 1912 : 247-289, cité par Andrés Sanz, 2016 : 291. La traduction en français est nôtre).

## 1.2. Variantes médiévales de l'astérisque

Si l'astérisque, [✱] ou [✳], est consigné par Isidore de Séville comme signe qui marque le lieu d'une omission, ce signe a le plus souvent pris la forme d'une croix potencée [⊕] ou d'une simple croix [+] au Moyen Âge. Nous trouvons cette forme au x<sup>e</sup> siècle, par exemple, dans la célèbre copie de *L'Histoire des fils de Louis le Débonnaire* de Nithard (Ms. Paris, BnF, lat. 9768, fol. 11r), employée pour le renvoi en bas de page, où figure une phrase oubliée qui aurait dû figurer à l'intérieur de la colonne du texte (voir *figure 3*) : ⊕ *in basilicam ubi nunc quiescunt*).

Sur une page du *Chansonier de Saint-Germain-des-Prés* (Ms. Paris, BnF, fr. 20050, fol. 146r), daté du xiii<sup>e</sup> siècle, l'astérisque en forme de croix potencée [⊕] renvoie le lecteur en bas de page (voir *figure 4*), où figure la strophe qui aurait dû passer plus haut et qui se termine par l'avertissement : *cist dairiens vers doit aleir apres lou premier*. Si, d'après Isidore, les signes d'omission s'emploient pour que, grâce à eux «l'on voit avec la clarté de la lumière»,

le signe de renvoi constitue ici un outil de la mise au clair du texte, plutôt que la trace d'une négligence de copiste.

En tant qu'*appel au lecteur*, l'astérisque garde de nos jours sa fonction de renvoi en bas de page (voir plus loin § 2.1). Et son emploi médiéval en tant que *marque de lecture* et d'*aide-mémoire* inscrite par l'usager du livre reste également disponible pour les lecteurs actuels. Dans cette fonction, l'astérisque a souvent alterné avec la *manicule* [☞] (Voir figures 5 et 6, *Fuero de Salamanca*, du xiii<sup>e</sup> siècle, fols. 10v et 22v).

Les trois fonctions originaires de l'astérisque latino-médiéval définies par Isidore et exemplifiées ici subsument celles qui en dériveront dans l'usage et dans la norme contemporaines, aussi bien en français qu'en espagnol. À savoir :

1. Appel sur un phénomène d'établissement du texte : marque d'une *omission* (un manque, une suppression, une occultation, etc.).
2. Appel sur un phénomène d'établissement du texte : marque du *renvoi en bas de page*.
3. Appel sur le contenu du texte, comme marque de lecture : *mise en relief*.

### 1.3. Datation des dénominations

#### 1.3.1. A. fr. *estoilette*

Les dictionnaires de l'ancien et du moyen français attestent dès le xiii<sup>e</sup> siècle le mot *estoilette* (ou ses variantes *estoilette* et *estellette*) uniquement dans le sens général de 'petite étoile' ou 'décoration en forme de petite étoile' (Godefroy et dmf, s.v. *estoilette* ou *estoilette*). Cependant, le terme *estoilette* désignait déjà le signe graphique de l'astérisque à la fin du xiii<sup>e</sup> siècle: cette acception est bien attestée dans le remaniement du *Roman de la Rose* réalisé par Gui de Mori, terminé très probablement en 1290. Mori a élaboré et expliqué un système propre de signes diacritiques pour noter l'adaptation du roman, où figure l'*estoilette* avec la finalité d'attirer l'attention du lecteur sur l'insertion d'une addition (Hasenohr, 1990 : 285) : *Et ce que g'i ajousterai / ausci entendre vous ferai / par une estoilette petite / qui sera en la marge escrite* (vv. 65-68, éd. Valentini, 2007 : 81). Le manuscrit de Tournai démontre clairement que le signe formé par une croix potencée [⊕] représentait en réalité une petite étoile, une *estoilette*, c'est-à-dire un astérisque (voir figure 7, Ms. Tournai, B.M., 101, fol. 5v<sup>o</sup>). Mais les termes *astérisque* en français et *asterisco* en espagnol ne seront attestés qu'à partir du xv<sup>e</sup> siècle, au temps de la standardisation graphique favorisée par l'emploi de l'écriture imprimée.

#### 1.3.2. Esp. *asterisco*

*Asterisco* est attesté pour la première fois en espagnol en 1490, dans le *Vocabulaire* d'Alfonso de Palencia :

Y en los versos se ponian .xxvj. notas: que tenian los nombres yuso escriptos: Ponia se *asterisco* en las cosas que los .lxx. interpretes dexaron de las que tenian en hebraico: por que por la tal notaçion se esclareciessen. Ca aster en griego es estrella. & dende la señal de asterisco es \* o assi ※



(Alfonso de Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance*, 1490. Gracia Lozano López, éd., Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison), 1992. corde, s.v. *asterisco*, ex. n<sup>o</sup> 8 et fgrae, s.v. *asterisco*).

### 1.3.3. Fr. *astérisque*

En français, la première attestation du mot *astérisque* date de 1570, dans la traduction en français de la *Cité de Dieu* de saint Augustin par Gentian Hervet :

*astérique* «signe d'écriture en forme d'étoile»  
 [...] Quelques signes faits en mode d'estoilles..., lesquels signes ils appellent *astériques*.  
 (GENTIAN HERVET, 1499-1584), *Cité de Dieu*, II, 209-210. Paris : Nicolas Chesneau 1579, tlf, s.v. *astérisque*).

### 1.3.4. Fr. *astérisce*

Le moyen français a connu un autre mot de la famille sémantique d'*asteriscus* : le terme *asterice*, qui signifiait 'pierre précieuse (resssemblant à une étoile), astérie', attesté au moins en 1485.

*asterice*, subs fem 'Pierre précieuse (resssemblant à une étoile), astérie' (DMF s.v.).  
*asterice* s. f., 'pierre fine qui tire son nom de sa ressemblance avec une étoile' (God., s.v.).  
*Asterice* est une pierre blanche qui a une lumière enclose dedens soy ainsy comme une estoile qui va parmy elle et fait les rais du soleil apparoir blans.  
 (Corbichon, *Traduction des Propriétés des choses de Barthélémy l'Anglais*, XVI, 17, éd. 1485, cité par Godefroy, s.v.).

Ce mot correspond en français moderne à *astérie* ou *astérias*, qui signifie, comme terme zoologique, 'animal marin communément appelé étoile de mer'. En tant que terme de l'optique, *astérie* est une 'étoile lumineuse observée par réflexion de la lumière sur certains cristaux', synonyme d'*astérisme*. En minéralogie, 'variété d'opale présentant le phénomène d'*astérisme*' (TLFI, s.v. *astérie*).

## 2. Norme et usage de l'astérisque

Notre classement des usages contemporains est établi sous la perspective d'une graphématique comparée français-espagnol. Il est fondé sur les fonctions et non pas sur la morphologie ou aspect formel du signe de l'astérisque, afin d'éviter l'enchevêtrement de ces deux types de critères que l'on peut constater dans certains ouvrages normatifs.

Nous croiserons les données relevant des trois fonctions principales –a) *renvoi en bas de page*, b) *marque d'une omission* et c) *mise en relief d'un passage*– avec le classement des signes de ponctuation en trois niveaux :

- a. Niveau du mot ou *ponctuation du mot*.
- b. Niveau de la phrase et de l'énoncé ou *ponctuation de phrase*.

- c. Niveau métaphrastique de l'agencement du texte : *ponctuation du texte, mise en texte ou mise en page.*

## 2.1. Niveau métaphrastique : l'agencement textuel

### 2.1.1. Fonction de renvoi en bas de page

Au niveau métaphrastique, c'est-à-dire de la segmentation du texte sur la page et de l'agencement textuel, nous distinguons, en premier lieu, un usage de l'astérisque comme *appel de note*, en fonction de *renvoi en bas de page*.

Lorsqu'on veut appeler une note dans un texte, et qu'on préfère éviter le recours aux chiffres, on place un astérisque en haut à droite du mot qui appelle la note (avant toute autre ponctuation). En bas de page, l'astérisque est rappelé, et suivi du texte de la note. Pour l'appel suivant, on place deux astérisques, puis trois, etc.

Ce système a l'avantage d'être élégant (Drillon, 1991 : 428).

Puede aparecer en cualquier lugar de un texto manuscrito como llamada de nota, esto es, para indicar que habría de interpolarse en ese punto alguna glosa, acotación, advertencia o, sencillamente, un fragmento de texto olvidado; dicho pasaje se añadirá efectivamente en el margen, a pie de página o al final del texto, y habrá de marcarse, a su vez, mediante la anteposición del mismo signo empleado en la llamada [...] En textos impresos [...] suelen resultar preferibles otros procedimientos (orae, 2010 : 435).

### 2.1.2. Fonction de segmentation textuelle : fr. *astérisme*, esp. *asterismo*

Le terme typographique *astérisme* désigne le [symbole](#) [\*\*\*], composé de trois [astérisques](#) disposés en [triangle](#), dont la fonction est de marquer une segmentation du texte : un sous-chapitre à l'intérieur d'un chapitre, une transition plus importante qu'un paragraphe, etc. (Voir dans la [figure 8](#) un usage contemporain). Le terme anglais *asterism* recouvre les deux variantes : trois astérisques en triangle [\*\*\*] ou en formation linéaire [\*\*\*]. Certes, dans la typographie actuelle, la suite linéaire de trois astérisques [\*\*\*] remplit plus fréquemment que l'*astérisme* la fonction de séquenciation (voir un exemple dans la [figure 9](#)).

Jacques Drillon, dans son traité sur les emplois littéraires de la ponctuation, se permet de qualifier esthétiquement cette ponctuation :

Une édition des œuvres de Chamfort réalisée par Arsène Houssaye en plein xix<sup>e</sup> siècle rigoriste emploie trois astérisques en triangle pour annoncer chaque maxime, chaque portrait. C'est très joli :

\*\*\* *Ce que j'ai appris, je ne le sais plus. Le peu que je sais encore, je l'ai deviné*  
(Drillon, 1991 : 430).

L'emploi contemporain de l'*astérisme* n'est pas rare dans les genres narratifs ; cependant, ni le *Trésor de la langue française* (TLFI) ni le *Dictionnaire académique* de l'espagnol (DRAE) n'attestent l'acception typographique des mots *astérisme* et *asterismo*, dérivée de leurs significations astronomiques premières. (Le TLFI n'atteste que le sens astronomique, 'constellation, groupe d'étoiles' et le sens optique, 'phénomène lumineux observé dans certains

cristaux [...] qui possèdent la propriété de réfléchir une lumière intense sous forme d'étoile à six branches appelée *astérie*'. De même, le DRAE définit *asterismo* exclusivement comme : 'constelación', 'conjunto de estrellas', dans sa 22<sup>e</sup> éd.

En ce qui concerne l'origine de l'*astérisme*, nous trouvons son antécédent manuscrit dans l'assemblage de trois points en forme de triangle [ : ], signe qui a connu plusieurs variantes et développements graphiques : a) Un signe semblable faisant partie des *notae sententiarum* servait, précisément, à noter la fin d'une section du texte, comme signe opposé au *paragraphus*. «Dans l'écriture insulaire britannique, la variante [ ∷ ] était devenue signe de ponctuation ou *positura* à part entière et notait la fin d'un paragraphe dans une série de paragraphes ou de textes, pour faire remarquer qu'il fallait encore attendre une continuation au sein de cette série» (Parkes, 1992 : 306). b) Sous la forme [ ∷ ], Parkes recense un signe utilisé par les imprimeurs avec la même fonction que l'ancien astérisque : associer un sujet du texte à un élément ajouté en marge et, spécialement, un passage omis dans le texte par le copiste original. c) Il faut aussi tenir compte du *trigon*, neume utilisé dans la notation musicale grégorienne : dans les variantes de Saint-Gall, le *trigon* adopte la forme [ ∷ ]. d) La ponctuation forte ou *distinctio*, enfin, a adopté une forme semblable dans plusieurs écritures : la forme du trigon [ ∷ ] en Irlande, au IX<sup>e</sup> siècle, ou la forme [ ∷ ] dans l'écriture caroline. Dans les manuscrits en langue romane, le signe formé par trois points [ : ] a été utilisé comme marque de la hiérarchisation discursive ; dans le *Cancionero de Baena* castillan, du XV<sup>e</sup> siècle, par exemple, on peut le trouver en tant que hiérarchisateur discursif, accompagnant les rubriques qui présentent les séries strophiques ; tout comme notre deux-points actuel [ : ], il sert à introduire un discours direct (voir *figure 10*) ou à annoncer un développement ultérieur.

### 2.1.3. Fonction de justification

Dans les usages typographiques de segmentation textuelle, il faut consigner également la fonction de justification de l'astérisque, que nous pouvons constater dans la *figure 11*, reproduisant une édition de l'imprimeur Jean de Tournes de 1549. Dans cette fonction, l'astérisque est concurrencé par d'autres signes, comme l'*hedera* ou feuille de lierre [ 🍀 ] ou différents types de croix, souvent employés dans les colophons.

## 2.2. Niveau du mot : fonction d'abréviation. Fr. *astéronyme*, esp. *asterónimo*

Si l'astérisque médiéval avait pour fonction de marquer «une omission», ce signe graphique est devenu apte à signifier «l'occultation» d'une partie du mot ; acte de soustraction que nous appelons en morphologie *abréviation* ou *troncation* et que l'Académie espagnole appelle fonction *indicador de omisión* (ORAE, 2010 : 436).

L'abréviation non connotée des noms se fait habituellement par le moyen d'un point, depuis le Moyen Âge : *R.* équivaut à *Rollant* ; *P. Dupont* équivaut à *Pierre Dupont*, etc. Mais le triple astérisque et les points de suspension en fonction d'abréviation du nom vont au-delà d'un simple abrègement de la séquence graphique d'un mot : ils ajoutent une connotation de *masque* ou *occultation* du nom propre. C'est ce que l'Académie espagnole appelle *fonction euphémistique* (ORAE, 2010 : 437) et Jorge de Buen (2013) *omisión discreta*. Exemples :

Les soupçons qu'il avait sur les absences se fortifiaient. Elle passait pour avoir été autrefois la maîtresse de B\*\*\*, le grand Physiologiste.

(Julien Benda. *La croix de roses*, cit. par Drillon, *ib.* : 428).

*Dîner chez les M\*\*\**, puede leerse en el diario de la duquesa de C\*\*\*, madame de G\*\*\*, *comme d'habitude, préside la table à poil*.

(Mendoza *Ciudad* [Esp. 1986], cit. par ORAE, 2010 : 437)

*El padre J\*\*\* llegó con su novia* (cit. par Jorge de Buen, 2013).

[...] por lo que hace a Dumas, no será ocioso recordar la existencia de una tardía versión francesa, publicada ya en el siglo xviii: *Le génie d'Alphonse V d'Aragon et de Sicile, ou ses pensées, avec les traits remarquables de sa vie*, par l'Abbé M\*\*\* de la Can, Bruxelles, et se trouve à Paris : H. C. de Hansy, 1765. El autor que se oculta bajo ese asterónimo es el Pág. Joseph Mery de la Canorgue, que entre 1761 y 1768 dio a las prensas diversas traducciones y adaptaciones (Montaner 2000 : 215).

Cette fonction d'abréviation ou de troncation euphémistique est désignée par les termes *asterónimo* en espagnol et *astéronyme* en français, d'usage courant chez d'éminents typographes, linguistes et philologues. Certains typographes, comme Jorge de Buen (2013), regrettent que ce signe soit tombé en désuétude alors qu'il se trouve encore prescrit dans les traités de ponctuation :

Lorsqu'on ne veut pas donner en entier un nom propre (nom de personne, de lieu...), on note l'initiale suivie d'un (ou de plusieurs) astérisque(s) [...] Lorsque l'astérisque masque un nom propre, les linguistes le nomment «astéronyme» (Drillon, *ib.* : 428-429).

Una secuencia de tres o más asteriscos puede utilizarse para eludir la reproducción de palabras malsonantes o nombres propios que no se desea dar a conocer, reemplazando la palabra completa o únicamente su parte final, aunque se trata de un procedimiento que está en desuso en la actualidad (orae, 2010 : 436).

*Asterónimo*. Es una forma del seudónimo que consiste en abreviar el nombre de un autor por medio de uno o más asteriscos. Salvo el uso esporádico en alguna obra literaria para sustituir un nombre de persona, ha sido empleado especialmente por periodistas, pero también escasamente, por ser una forma despersonalizadora [...] (Martínez de Sousa, 2004 : 299).

En ce qui concerne sa forme, d'après Drillon (*ib.*), «un usage voudrait qu'on emploie autant d'astérisques que le nom a de syllabes. Mais cela n'est pas trop courant». Dans l'orthotypographie espagnole, cette valeur dite «euphémistique» correspond seulement à trois astérisques, selon Martínez de Sousa (2004 : 445). Pour Uribe (2009), dans sa fonction d'occultation, l'astérisque marque un degré de précision supérieur à celui du tiret de l'anglais ou à celui des points de suspension : il n'attire peut-être que davantage l'attention sur ce qu'on dissimule. Sur Internet, enfin, l'usage euphémistique de la troncation et de l'abréviation ne semble pas être tombé en désuétude, comme l'on a pu affirmer ; nous pouvons l'attester dans toutes les variantes possibles (voir, par exemple, dans les moteurs de recherche, la même séquence graphique <es un hijo de p\*\*a>, <es un hijo de p\*\*\*>, <es un hijo de p...>.

Malgré cette présence chez les typographes et les éditeurs de textes, ni le *Dictionnaire académique espagnol* (DRAE), ni le *Trésor de la langue française* (TLFI) ne consignent l'acceptation typographique du mot *astéronyme*. Défini exclusivement dans son sens astronomique comme 'mom d'astre' (1969) par le TLFI, le DRAE ne consigne même pas le terme dans sa 22<sup>e</sup> édition, alors que la fonction d'abréviation de l'astérisque figure toujours dans une notice du *Fichero General histórico* sous le nom d'*asterisco pospuesto* : «*Asterisco pospuesto*: El que, por triplicado, se utiliza a continuación de una versal cuando no interesa dar el nombre propio de alguien que protagoniza el hecho que se narra» (FGH de la RAE, s.v. *asterisco*, nº 34).

### 2.3. Niveau phrastique : ponctuation séquentielle

Dans la notation grégorienne carrée, l'*astérisque* et l'*obèle* marquaient respectivement une pause longue ou une pause brève (Houston, 2013 : 97). L'*astérisque* marquait la fin de l'interprétation du *cantor* ou soliste ; le même signe marquait le dernier des *kyries* pour indiquer le changement de chœur. Enfin, deux astérisques indiquaient le passage qui devait être chanté par deux chœurs.

L'un de ces usages musicaux est encore attesté par la RAE : l'astérisque comme marque d'unités syntaxiques autonomes et notation des pauses et du suprasegmental.

El asterisco, precedido y seguido de espacio, se insertaba en los versículos de los textos litúrgicos (oraciones, salterios, etc.) para ayudar a la correcta colocación de la pausas en la lectura o recitación:

*Porque el señor conoce el camino de los justos; \* mas la senda de los malos perecerá.*

(ORAE, 2010 : 436).

## 3. En guise de conclusion

C'est précisément dans la fonction de ponctuation séquentielle que nous avons cité à plusieurs reprises, dans cet article, deux signes de notation : l'*astérisque* et l'*obélisque* ou *obèle*.

*Astérisque* et *Obélisque* ?... Certes, le couple de noms de ces deux signes graphiques évoque sans doute celui d'*Astérix* et *Obélix* ; deux personnages de fiction bien connus et deux noms propres que la typographie aurait inspirés à leur créateur, Goscinny, par influence de sa famille, qui possédait une imprimerie.

Un peu comme les récits de fiction, l'histoire de la ponctuation des langues européennes mérite d'être racontée comme une aventure des écritures, qu'il importe actuellement de divulguer avec une visée pédagogique. C'est une histoire que nous intitulons *Arquéologie du clavier de notre ordinateur* (fig. 12).

## Références bibliographiques

- ANDRÉS SANZ, M<sup>a</sup>. A. (2016) : «*De notis et signis. Algunas cuestiones sobre el léxico de la Praefatio in Psalterium* atribuida a Isidoro de Sevilla», in Andrés Sanz, M<sup>a</sup>. A. et Paniagua, D. (éds) : *Formas de acceso al saber en la Antigüedad Tardía y en la Alta Edad Media. La transmisión del conocimiento dentro y fuera de la escuela*. Turnhout : FIDEM-Brepols, Col. «Textes et Études du Moyen Âge», pp. 281-299.
- BUEN, J. de (2013) : «Historias y curiosidades de los signos tipográficos», Site *Imprimátvr. Agencia de visto bveno* [En ligne] [Page consultée le 10/04/2015]  
< <http://www.imprimatvr.com/historias-y-curiosidades-de-los-signos.html>>.
- COLIGNON, J.-P. (1988) : *La ponctuation. Art et finesse*. Paris, Éditions Éole.
- DRILLON, J. (1991) : *Traité de la ponctuation française*. Paris, Gallimard.
- DURAND, G. (1984) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. 10<sup>e</sup> éd. Paris, Bordas-Dunod.
- HASENOHR, G. (1990) : «Les systèmes de repérage textuel», in Martin, H.-J. et Vezin, J. : *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*. Paris, Éditions du Cercle de la Librairie Promodis, pp. 273-288.
- HOUSTON, K. (2013) : *Shady Characters: Ampersands, Interrobangs and other Typographical Curiosities*. Londres, Penguin Group.
- HUBERT, M. (1970) : «Corpus stigmatologicum minus», in *Archivum latinitatis medii aevi*, n<sup>o</sup> 37, pp. 5-171.
- LAKOFF, G. et M. JOHNSON (1980) : *Metaphors We Live By*. Chicago, The University of Chicago Press [Trad. française : *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris, Minit, 1985. Trad. espagnole : *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1995].
- LAMY, B. (1699) : *La Rhétorique ou l'art de parler*, 4<sup>e</sup> éd., Amsterdam, Paul Marret [1<sup>e</sup> éd., *L'art de parler*, Paris, André Pralard, 1675].
- LINDSAY, W. M. (éd.) (1990 [1911]). *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum siue Originum libri XX*. Oxford, Clarendon Press.
- LLAMAS-POMBO, E. (1999) : *De Arte Punctandi. Antología de textos antiguos, medievales y renacentistas*. Salamanca: SEMYR, Prospectos y Manuales, n<sup>o</sup> 5.
- (2015a) : «Méditation sur l'imaginaire du livre, de l'écriture et de la ponctuation», in Albert, S., Demaules, M., Doudet, E., Lefèvre, S, Lucken, Ch. et Sultan, A. (éds) : *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*. Paris, Honoré Champion, 2 vols., pp. 527-542.
- (2015b) : «Ponctuer, éditer, dire. Notes sur la ponctuation du discours dans l'écriture médiévale», in López Muñoz, J. M. (éd.) : *Aux marges du discours (personnes, temps, lieux, objets)*. Limoges, Lambert-Lucas, pp. 212-223.
- LAUSBERG, H. (1984) : *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, n<sup>o</sup> 15, 3 vols. vol. 2. [Traduction espagnole de l'original allemand : *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Munich, Max Hueber Verlag, 1960].

- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (2004) : *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón, Trea.
- MESCHONNIC, H. (1997) : *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*. Paris, Hachette.
- MONTANER FRUTOS, A. (2000) : «De libros y de enigmas: la trama bibliográfica de *El club Dumas en Territorio Reverte*», in López de Abiada J. M. et López Bernasocchi, A. (éds) : *Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid, Editorial Verbum, pp. 214-261.
- MOULINS MASCONNOIS, A. de (1549) : *La vertu et la propriété de la quintessence de toutes choses. Traduction*. Lyon, Jean de Tournes.
- PARKES, M. B. (1992) : *Pause and effect. An introduction to the History of Punctuation in the West*. Aldershot, Scholar Press.
- PRADIER SEBASTIÁN, A. [2015] : *La estética de la luz en la Edad Media. De Ps. Dionisio Areopagita a Roberto Grosseteste*. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca.
- RIVAROL, A. de (2014 [1797<sup>2</sup>]) : *De l'universalité de la langue française*. Présenté par Dany Laferrrière de l'Académie Française. Paris, Flammarion.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, L. A. et. ESPINOSA ELORZA, R. M (1996) : *Manual de Semántica Histórica*. Madrid, Síntesis.
- STEINOVÁ, E. [2014]. «Asteriscos et obelos suis locis restitui: the re-discovery of Classical textual criticism in the Carolingian period», *International Medieval Congress 2014*, Leeds, 8 juillet 2014 [En ligne] [Page consultée le 10/04/2015]  
<https://prezi.com/xmcwpzeb4bk/asteriscos-et-obelos-suis-locis-restitui-the-re-discovery-of-classical-textual-criticism-in-the-carolingian-period/>
- (2015) : «*Psalmos, notas, cantus* : On the Meanings of *nota* in the Carolingian period» in *Speculum*, nº 90/2, pp. 424-257.
- URIBE ECHEVERRIA, P. (2009) : «Le point sur...la ponctuation». Chapitre I :- ) @ ETC. : LES ELECTRON LIBRES», *L'Express*, 21/08/2009 [En ligne] [Page cons. le 10/04/2015]  
[http://www.lexpress.fr/culture/etc-les-electrons-libres\\_781625.html](http://www.lexpress.fr/culture/etc-les-electrons-libres_781625.html)
- VALENTINI, A. (2007) : *Le remaniement du Roman de la Rose par Gui de Mori. Étude et édition des interpolations d'après les manuscrit Tournai, bibliothèque de la Ville, 101*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique.
- VÉDÉNINA, L. G.(1989) *Pertinence linguistique de la présentation typographique*. Paris, Peeters-Selaf.

## Dictionnaires, ressources lexicologiques et normatives

cnrtl = Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. CNRS-ATILF. Ortolang. *Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue* [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/> [Pages consultées le 12/04/2015]

———tlf = *Trésor de la Langue française informatisé*

———God. /Godefroy = *Dictionnaire de l'ancienne langue française...* par F. Godefroy (1881).

———dmf (1330-1500) = *Dictionnaire du Moyen Français*.



——— *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot et d'Alembert, 1<sup>e</sup> éd. CNRS ATILF-ARTFL *Encyclopédie Project*

Gaffiot, F. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris, Hachette, 1934.

rae = Real Academia Española [Pages consultées le 12/04/2015]

——— orae (2010) = *Ortografía de la lengua española*. Madrid, Espasa.

——— corde = *Corpus diacrónico del español* [En ligne]. <<http://www.rae.es>>

——— drae (2012)= *Diccionario de la lengua española*. 22<sup>a</sup> éd. [En ligne]

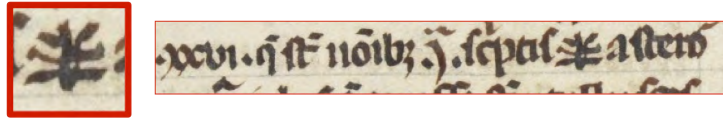
<<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>

——— fgh de la rae = *Fichero General de la Real Academia Española*. [En ligne]

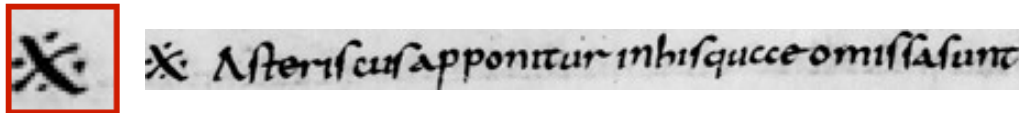
<<http://web.frl.es/fichero.html>>



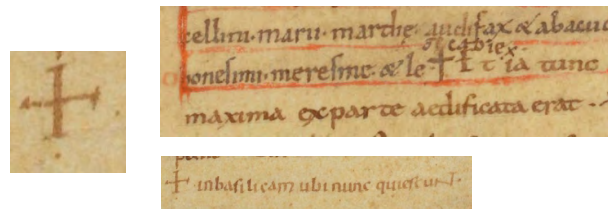
## Figures



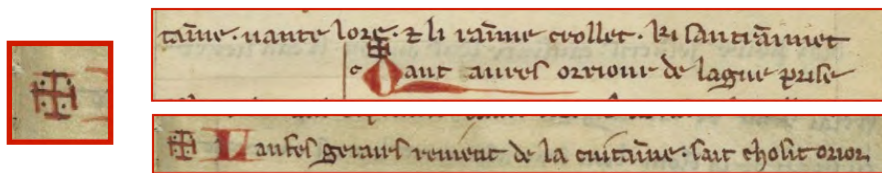
(1) Isidore de Séville. *Etymologiae*, XIII<sup>e</sup> s. Ms. Coligny, Fondation Martin Bodmer, 92, fol. 6r.



(2) Isidore de Séville. *Etymologiae*, X<sup>e</sup> s. Ms. Tours, Bibliothèque municipale, 0844.



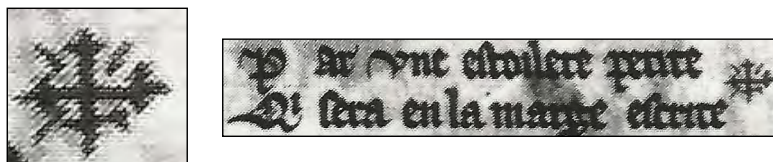
(3) Nithard, *De dissensionibus filiorum Hludovici Pii* X<sup>e</sup> s. Ms. Paris, BnF, lat. 9768, fol. 11r.



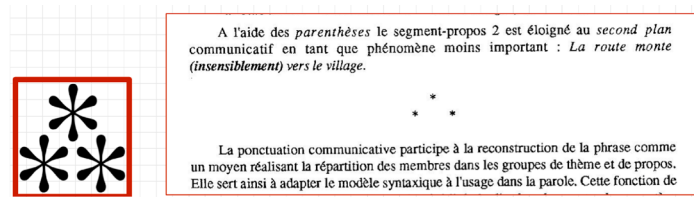
(4) *Chansonier dit de Saint-Germain-des-Prés*, XIII<sup>e</sup> s. Ms. Paris, BnF, fr. 20050, fol. 146r.



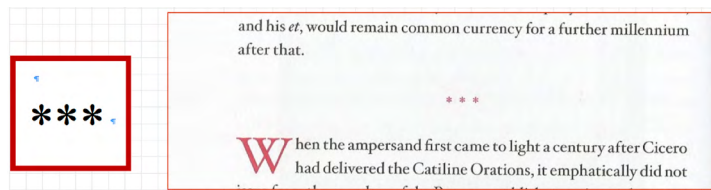
(5 et 6) *Fuero de Salamanca*, XIII<sup>e</sup> s., Ms. Salamanca, Ayuntamiento, fols. 10v, 22v.



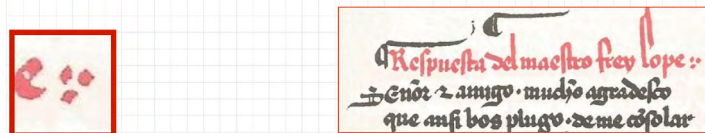
(7) *Roman de la Rose*, par Gui de Mori. Ms. Tournai, Bibliothèque municipale, 101, fol. 5v.



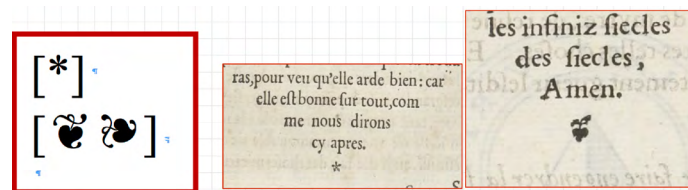
(8) *Astérisme*. Exemple d'une page de Loudmila G. Védénina (1989 : 126)



(9) *Variante de l'astérisme*. Exemple d'une page de Keith Houston (2013 : 64)



(10) *Distinctio* ou ponctuation forte. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, xv<sup>e</sup> s. Ms. Paris, BnF, esp. 37, fol. 128r.



(11) *Astérisque* ou *hedera*. Moulins Masconnois (1549), *édition de Jean de Tournes*, à Lyon.



(12)

# La lumière dans l'architecture : étude lexicale et sémantique

Mercedes López Santiago

Universitat Politècnica de València

[mlosan@idm.upv.es](mailto:mlosan@idm.upv.es)

## Résumé

Grâce à la lumière, nous apprécions la beauté, interne et externe, des réalisations architecturales. Ayant la lumière un effet certain sur l'état affectif des personnes, elle est tenue en compte dès la première minute de l'élaboration d'un projet architectural. Dans ce travail, nous allons présenter et analyser une sélection de termes concernant la lumière (lumière naturelle, lumière artificielle, baie vitrée, puits de lumière, oculus, etc.), utilisés dans un corpus choisi de documents sur l'architecture, issu d'Internet. Nous décrivons les termes retenus et leurs combinaisons dans le but de contribuer à l'étude du lexique en français de la lumière dans l'architecture.

## Mots-clés

*lexicologie, architecture, lumière, français de spécialité.*

## Resumen

Gracias a la luz, apreciamos la belleza, interna y externa, de edificios y realizaciones arquitectónicas. La luz influye igualmente en los estados anímicos de la persona, por lo que se tiene en cuenta, desde el primer momento, en la planificación de las obras. En este trabajo, presentaremos y analizaremos una selección de términos relacionados con la luz (*lumière naturelle, lumière artificielle, baie vitrée, puits de lumière, oculus, etc.*), utilizados en un corpus escogido de textos franceses sobre Arquitectura, procedente de Internet. Describiremos los términos elegidos y sus combinaciones con el fin de contribuir al estudio del léxico en francés de la luz en Arquitectura.

## Palabras clave

*lexicología, arquitectura, luz, francés de especialidad.*

## 0. Introduction

La lumière est un phénomène physique qui permet le maintien d'une température ambiante et le procédé de la photosynthèse. De plus, elle constitue une source d'énergie et de bien-être pour tous les êtres humains. Du point de vue philosophique, la lumière est considérée comme la métaphore de la vérité et de la connaissance, tels que le pensaient les philosophes du siècle des Lumières. Selon Isabelle Oliveira et Sabine Ploux, la métaphore est «un processus linguistique fondé sur le rapprochement mental qu'opère l'utilisateur d'une langue entre deux objets ou phénomènes par association d'idées» (2009 : 2). Dans ce travail, nous avons retenu la signification de lumière comme métaphore de la vie, du bien-être et du confort. Trois notions qui se retrouvent dans la conception architecturale et qui sont l'objet de notre étude, car les ouvertures sur les façades et sur le toit, ainsi que l'orientation de la construction permettant l'entrée de la lumière favorisent la vie et le bien-être des occupants. En revanche, une maison obscure et mal orientée ne provoquera que des situations ennuyeuses chez les habitants.

Dans le processus de l'architecture, c'est-à-dire dans la construction de maisons et de bâtiments divers (musées, écoles, hôpitaux, bureaux, etc.), la lumière joue un rôle primordial qui déterminera la réussite de la construction et le bien-être des occupants. La lumière peut être classifiée selon son origine : lumière naturelle (soleil) et lumière artificielle (électricité). Les architectes, conscients de son importance, essaient d'apporter une grande lumière naturelle à chacune des pièces de la maison, avec l'orientation du bâtiment et des ouvertures dans les façades et sur le toit. Quand ceci n'est pas possible, l'architecte recourt à la lumière artificielle pour délimiter et créer des espaces intérieurs agréables et conviviales. Selon la localisation, la lumière peut être : intérieure et extérieure. L'architecte fabrique des espaces de vie avec des lumières intérieures; quant aux lumières extérieures, elles aident à repérer et signifier le bâtiment dans son environnement. En résumé, la lumière dans l'architecture joue plusieurs rôles :

- Elle symbolise la vie et la clarté.
- Elle crée de la profondeur et du mouvement.
- Elle réalise le contraste entre la clarté et l'obscurité.

Pour toutes ces raisons, l'architecture devient un spectacle grâce à la lumière.

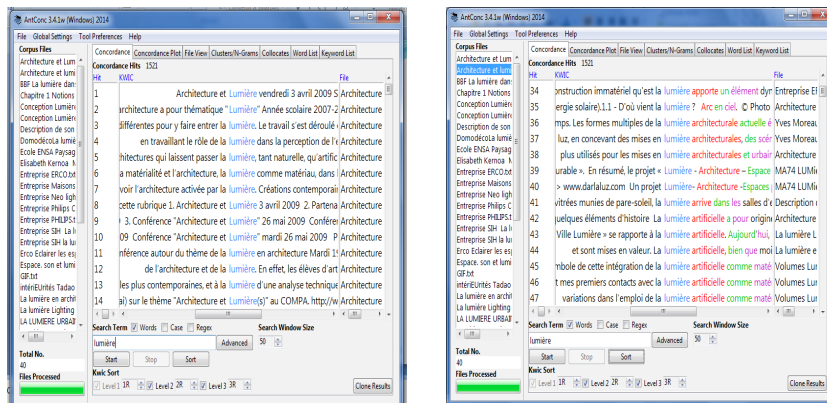
## 1. Méthodologie

Pour mener à terme notre travail, c'est-à-dire l'étude du lexique utilisé dans les documents décrivant la lumière dans l'architecture, nous avons élaboré un corpus de documents en français publiés récemment sur Internet. Notre corpus est limité mais représentatif puisqu'il comprend des documents variés et d'origines diverses. Ainsi, notre corpus est composé de 40 documents issus de sites d'architectes (Olivier De Cubber Designer, Yves Moreaux, Elisabeth Kernoa. Elgraff, etc.), d'entreprises (Entreprise ERCO Lumière; Entreprise Philips, Entreprise Nature & Confort, etc.), de revues spécialisées (*Le courrier de l'architecte*, *Lighting Magazine*,

*Conception Lumière, etc.*) et de centres ou organismes publics (Thém@doc, Maison de l'Architecture Haute Savoie (MA74), FRAC, Ecole ENSA, etc.). Tous les documents retenus ont été publiés sur Internet entre les années 2009 et 2015 et le nombre total des mots recueillis est de 103.616.

Après l'élaboration de notre corpus, nous avons converti tous les documents au format brut sous la forme d'un fichier TXT pour pouvoir les utiliser dans le programme *AntConc*. Ce logiciel d'analyse conceptuelle, développé par Laurence Anthony, propose sept outils différents: *Concordance*, *Concordance Plot*, *File View*, *Clusters/N-Grams*, *Collocates*, *WordList*, et *Keyword List*. Pour notre étude, nous n'en avons utilisé que deux : *WordList* et *Clusters/N-Grams*.

En premier lieu, avec *WordList* nous avons pu afficher la liste de tous les termes inclus dans nos 40 documents retenus pour ce travail, ordonnés par ordre de fréquence (tri hiérarchique) et par ordre alphabétique (tri pseudo-alphabétique<sup>1</sup>). Cet outil repère donc facilement les termes les plus utilisés. En plus, en cliquant sur chacun des termes, nous accédons à toutes ses occurrences. Le terme vedette apparaît en bleu et *AntConc* utilise de nouvelles couleurs pour les mots qui suivent notre terme vedette, ce qui aide à découvrir facilement les unités lexicales complexes. Finalement, nous pouvons ordonner alphabétiquement toutes les occurrences (Figures 1 et 2), pour étudier de plus près les familles de mots.



Figures 1 et 2 : Logiciel AntConc/ WordList

Si nous voulons lire le paragraphe où est employé le terme vedette, il suffit de cliquer une autre fois sur celui-ci pour afficher le contexte élargi. (Figure 3)

1 Les mots commençant par la voyelle e accentuée sont affichés les derniers.



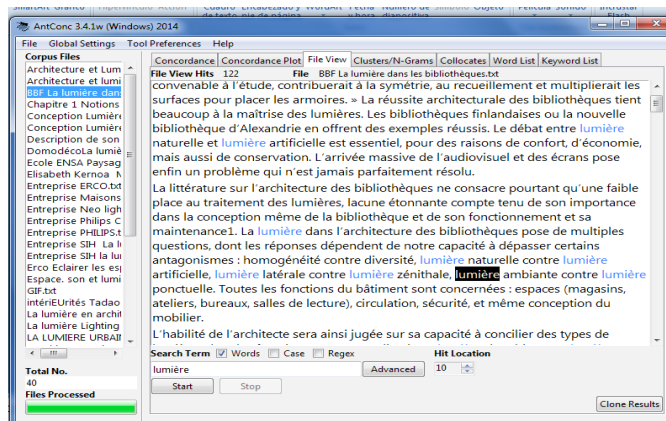


Figure 3 : Logiciel AntConc/ WordList

L'outil *Clusters/N-Grams* exécute la recherche rapide d'un terme en particulier dans tous les documents du corpus. Il produit une liste de mots contenant le mot vedette tapé dans la ligne de saisie (Figure 4). Les longueurs minimale et maximale peuvent être réglées, ce qui facilite énormément le travail de recherche. Il est aussi possible de conserver uniquement les résultats commençant (ou se terminant) par le mot vedette. En cliquant sur un des résultats de la recherche, on accède à la concordance de ce mot (Figure 5).

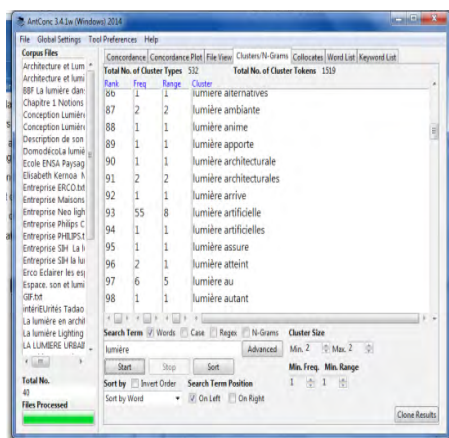


Figure 4 : AntConc/ Clusters/N-Grams

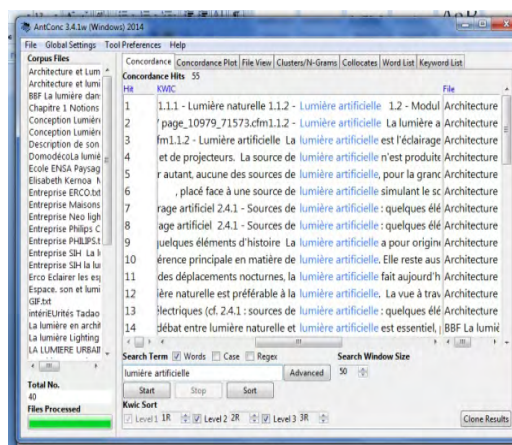


Figure 5 : Concordance (AntConc- Clusters)

## 2. Etude lexicale et sémantique

### 2.1. Unités lexicales simples

Dans notre étude, nous avons sélectionnées des noms, des adjectifs et des verbes appartenant au champ lexical de la lumière. Dans le tableau 1, nous n'avons indiqué que la forme du singulier des noms répertoriés. Cependant le nombre total d'unités lexicales comprend les deux formes du nombre.

<i>Noms</i>	<i>total</i>	<i>noms</i>	<i>total</i>	<i>noms</i>	<i>total</i>	<i>noms</i>	<i>total</i>
Lumière	1633	Maison	107	lampe	67	vitrage	23
Espace	497	jour	106	nuit	53	verrière	23
Eclairage	460	intérieur	101	transparence	51	obscurité	22
architecture	381	Façade	93	percement	45	luminance	21
Bâtiment	281	Soleil	85	luminosité	42	clarté	21
Source	238	ambiance	84	orientation	33	éblouissement	20
Architecte	178	lanterneau	70	toiture	28	baie	20
Verre	155	Fenêtre	68	vitrail	27	luminaire	19
ouverture	139	éclairage	64	porte	26	enseulement	15
Ombre	137	Extérieur	57	illumination	25	luminescence	8

**tableau 1 : Liste des noms les plus utilisés dans notre corpus. (AntConc)**

D'une part, nous remarquerons que le terme «lumière» est le plus utilisé, ce qui soutient la pertinence des textes sélectionnés. Puis, nous soulignerons la présence de plusieurs synonymes de lumière employés dans les documents de notre corpus (clarté, éclairage, éclairage, ensoleillement, illumination, luminance, luminescence, luminosité et soleil), dont le plus fréquent est «éclairage». Trois familles de mots se détachent facilement de cet ensemble: (1) clarté, éclairage, éclairage ; (2) lumière, illumination, luminosité, luminance, luminescence ; et (3) soleil, ensoleillement. D'autre part, les termes se rapportant à l'architecture sont évidemment contemplés dans notre table puisque nous sommes dans ce domaine. Parmi ces termes, nous ne citerons que les plus utilisés : architecture, architecte, espace, bâtiment, maison, logement, toiture, porte, projet architectural, projet de construction, projet de lumière et projet d'éclairage.

Lors de l'observation détaillée du corpus, nous avons repéré les unités utilisées dans les textes de notre corpus pour décrire ou nommer la lumière dans l'architecture. Les champs lexicaux résultants apparaissant dans le tableau 2 sont ceux-ci: la lumière (synonymes et antonymes), des qualités de la lumière, des ouvertures des maisons pour laisser passer la lumière et des appareils électriques.

Champs lexicaux	Noms
Lumière (synonymes)	clarté, éclairage, éclairément, ensoleillement, jour, illumination, luminescence, luminosité, soleil
Lumière (antonymes)	obscurité, ombre, nuit, pénombre, ténèbres
Qualités de la lumière	brillance, éblouissement, incandescence, luminance, rayonnement
Percements permettant l'entrée de la lumière	baie, chien-assis, fenêtre, lanterneau, lucarne, puits de lumière, œil-de-bœuf, oculus, ouverture, tabatière, verrière, vitrage, vitrail
Appareils producteurs de lumière	ampoule, ampoule à incandescence, canon à lumière, canon de lumière, luminaire, lampe, lampe à incandescence, projecteur, fluorescent, néon

tableau 2 : Champs lexicaux concernant la lumière dans l'architecture.

Dans le tableau 3, sont inclus les adjectifs qualificatifs les plus utilisés dans les documents de notre corpus. Dans ce cas, nous avons reproduit le masculin et le féminin de chaque adjectif, suivant les principes généraux de la rédaction épïcène. Comme pour les noms, le nombre total affiché comprend toutes les formes du nombre.

Adjectifs	Total	Adjectifs	Total	Adjectifs	Total
lumineux, lumineuse	235	zénithal, zénithale	33	Diffuse	19
Naturelle	196	vitré, vitrée	31	Blanche	15
artificiel, artificielle	124	Translucide	26	luminescent, lumineuse	14
intérieur, intérieure	62	clair, claire	26	illuminé, illuminée	11
éclairé, éclairée	52	transparent, transparente	24	Nocturne	9
Solaire	48	Directe	24	Indirecte	6
extérieur, extérieure	40	fluorescent, fluorescente	23	ensoleillé, ensoleillée	5

tableau 3 : Liste des adjectifs les plus utilisés dans notre corpus. (AntConc)

En premier lieu, nous observerons que l'adjectif le plus utilisé appartient évidemment à la famille de «lumière», c'est l'adjectif «lumineux, lumineuse». Ensuite, les autres adjectifs qualifient, d'un côté, le type de lumière : artificielle, blanche, diffuse, directe, fluorescente, indirecte, luminescente, naturelle, nocturne ; et d'un autre côté, la provenance : zénithale, extérieure, intérieure, solaire. Finalement, d'autres adjectifs se rapportent à la description d'une pièce selon l'apport de lumière : claire, éclairée, ensoleillée, illuminée, lumineuse ; et d'autres à la qualité d'un matériau en relation avec la lumière: translucide, transparent, vitré.



Il existe plusieurs procédés de formation lexicale : la dérivation, la composition, la troncation, la siglaison, l'agglutination, l'emprunt et la néologie de sens. Dans la relation d'unités lexicales sélectionnées de notre corpus, le procédé le plus utilisé est la dérivation. Selon Polguère (2002 : 53), «la dérivation et la composition permettent la formation de nouveaux radicaux à partir de radicaux déjà existants». De même, Kocourek (1991 : 109) remarque que la dérivation propre ou affixale se fait avec des affixes : préfixes et suffixes. Ce phénomène est visible dans notre corpus dans les exemples qui suivent : lumière, lumineux, luminance, illuminer ; clair, éclairer, éclairément, éclairage. D'une part, Gaudin et Guespin (2000 : 275) et Kocourek (1991 : 109) signalent que les suffixes peuvent changer la classe lexicale ; par exemple : N → V (sel → saler), V → N (dessaler → dessalement). Ceci apparaît aussi dans notre ensemble d'unités lexicales : V → N (éclairer → éclairément ; éclairer → éclairage). D'autre part, Gaudin et Guespin (2000 : 275-277) indiquent pareillement les différents rapports qui s'établissent entre les noms, adjectifs et verbes lors du procédé de la dérivation. Suivant ces critères, nous avons pu déterminer, pour notre corpus, les rapports suivants : entre les adjectifs et les noms A → N (lumineux → luminance), les noms et les adjectifs N → A (lumière → lumineux/euse ; zénith → zénithal/e), les adjectifs et d'autres adjectifs A → A (doux/ce → adouci/e), les adjectifs et les verbes A → V (clair → éclairer), et aussi les rapports entre les adjectifs et les adverbes A → Adv (clair → clairement). Puis, nous en signalerons d'autres, tels que les rapports entre les verbes et les noms V → N (éblouir → éblouissement, éclairer → éclairage) ; et entre les noms et d'autres noms N → N (soleil → ensoleillement). Enfin, nous ajouterons la composition d'autres unités lexicales moyennant des préfixes, tels que *trans-lucide*, *in-directe*, et *en-soleillement*.

Dans le tableau 4, nous avons reproduit les verbes utilisés dans notre corpus qui sont en relation avec les caractéristiques de la lumière dans l'architecture, ses effets et ses actions. Nous avons relevé un grand nombre de verbes transitifs, directs et indirects, suivis de quelques verbes intransitifs, attributifs et pronominaux. Tous ces verbes contribuent à la description du rôle joué par la lumière dans l'architecture.

Verbes	Exemples
<b>Verbes transitifs directs</b>	affecter, animer, apporter, atteindre, capter, caractériser, concerner, conférer, constituer, créer, décrire, dépendre, donner, éclairer, entendre, favoriser, générer, guider, instaurer, mettre, parcourir, permettre, présenter, recouvrir, refléter, rencontrer, renouveler, revêtir, traverser, valoriser, varier
<b>Verbes transitifs indirects</b>	collaborer à, contribuer à, correspondre à, dépendre de, obéir à, participer à, relever de, servir à
<b>Verbes intransitifs</b>	agir, arriver, exister, jouer, influencer
<b>Verbes attributifs</b>	être, sembler, paraître, devenir, rester
<b>Verbes pronominaux</b>	se caractériser, se diffuser, se faire, se manifester, se mesurer, se présenter, se protéger, se révéler, se sentir, se visualiser

tableau 4 : Liste des verbes utilisés dans notre corpus. (AntConc)

Voici quelques exemples illustratifs de l'utilisation de ces verbes dans notre corpus:

- «*La lumière joue un rôle important dans la qualité d'un espace.*» (Thierry Alicot et Axelle Relave : Ouvertures <http://preo-architecture.com/renovation/ouvertures.htm>)
- «*La lumière joue avec les teintes et les matériaux, s'accroche, scintille, réverbère, disparaît, illumine [...]*» (Bâtiment Pierrevives. Architecte anglo-iraquienne Zaha Hadid <http://pierrevives.herault.fr/page-standard/larchitecture#>)
- «*C'est d'autant plus vrai pour la conception de bâtiments comme les lieux de culte où la lumière revêt un caractère symbolique et spirituel*» (Thém@doc <http://www.crdp-montpellier.fr/themadoc/Architecture/index.htm>)
- «*La lumière incandescente, la lumière fluorescente, la luminescence et les autres sources de lumière artificielle, se caractérisent par des longueurs d'ondes très différentes de celles émises par la lumière naturelle.*» (TK-21, la revue : Volumes Lumière. <http://www.tk-21.com/Volumes-Lumieres>)

## 2.2. Unités lexicales complexes

Les unités lexicales complexes repérées dans notre corpus se rapportent, comme il était prévisible, à l'unité «lumière» et à ses synonymes «éclairage et éclairement». Cependant, nous allons limiter l'étude lexico-sémantique aux unités lexicales contenant «lumière». Les autres unités synonymiques de lumière, telles que «illumination, luminosité, éclairage, éclairement, etc.», ainsi que les antonymes (obscurité, pénombre, ombre, ténèbres, etc.) seront analysées dans une prochaine étude car elles dépassent les objectifs du présent travail.

Nous avons relevé 53 combinaisons différentes de l'unité lexicale complexe «lumière + adjectif» :

*Lumière adoucie, ambiante, architecturale, artificielle, blafarde, blanche, changeante, chaude, colorée, diffuse, diffusée, directe, dirigée, diurne, durable, éphémère, électrique, emblématique, extraordinaire, fluorescente, froide, frontale, générale, incandescente, incidente, indifférenciée, indirecte, intense, intérieure, latérale, localisée, naturelle, nocturne, oblique, particulière, pérenne, permanente, plate, ponctuelle, projetée, publique, rasante, rayonnée, réfléchie, réussie, spécifique, tamisée, transmise, uniforme, urbaine, vive, solaire, zénithale.*

Outre cette structure binaire, nous avons repéré les structures complexes suivantes qui comprennent l'unité lexicale «lumière» :

### **Lumière + de + dét + N**

*lumière de l'aube, lumière du jour, lumière du soleil, lumière des chandelles, lumière des ouvertures*

### **Lumière + adv + adj**

*lumière mal domestiquée, lumière trop intense, lumière trop vive, lumière trop crue, lumière plus intense*

**Lumière + en + N**

*lumière en architecture, lumière en mouvement, lumière en hiver, lumière en été, lumière en contre-plongée*

**N + de + lumière**

*absence de lumière, apport de lumière, arrivée de lumière, canon de lumière, conduit de lumière, entrée de lumière, puits de lumière, rai de lumière*

**N + de + lumière + adj**

*apport de lumière directe, apport de lumière naturelle, boîte de lumières incandescentes, formes de lumières zénithales, qualités de lumières alternatives, quantité de lumière diffusée, source de lumière artificielle*

**N+ adj + de + lumière**

*cathédrales baignées de lumière, conditions actuelles de lumière, quête continue de lumière*

**N + de + dét + lumière**

*architecture de la lumière, architecte de la lumière, diffusion de la lumière, distribution de la lumière, intensité de la lumière, maîtrise de la lumière, modulation de la lumière*

**N + adj + de + dét + lumière**

*diffusion harmonieuse de la lumière, dimension culturelle de la lumière, impression subjective de la lumière, propriétés émotionnelles de la lumière, répartition uniforme de la lumière*

**N + de + dét + lumière + adj**

*emploi de la lumière artificielle, emploi de la lumière naturelle, intégration de la lumière artificielle, richesse de la lumière naturelle, vertus de la lumière naturelle*

**Adj + N+ de + dét + lumière**

*bonne répartition de la lumière, meilleure diffusion de la lumière, meilleure utilisation de la lumière, sublime existence de la lumière*

**Adj + N + de + lumière**

*simple source de lumière, meilleure transmission de lumière, petites variations de lumière, mince filet de lumière*

Les adjectifs employés dans les unités lexicales complexes se rapportent à plusieurs aspects, tels que les caractéristiques de la lumière (blafarde, blanche, chaude, colorée, durable, emblématique, extraordinaire, froide, plate, réussie, vive) ; la gradation de la lumière (douce, changeante, diffuse, fluorescente, incandescente, tamisée, uniforme) ; l'origine de la lumière (artificielle, électrique, naturelle, solaire) ; la durée de la lumière (diurne, éphémère, nocturne, permanente, pérenne, ponctuelle) ; la localisation de la lumière (ambiante, architecturale, extérieure, intérieure, publique, urbaine) ; et l'entrée de la lumière (diffusée, directe, dirigée, frontale, générale, incidente, indifférenciée, indirecte, latérale, localisée, oblique, projetée, rasante, rayonnée, réfléchie, spécifique, transmise, zénithale). Tous ces adjectifs sont des adjectifs neutres puisqu'ils décrivent des caractéristiques objectives.

Finalement, nous noterons l'utilisation d'adjectifs appréciatifs dans la description de la lumière dans l'architecture. Ces adjectifs, qui expriment un jugement positif, contribuent à renforcer le rôle important que joue la lumière dans les projets architecturaux. Nous ne citerons que quelques exemples pour illustrer le fait que la lumière est un atout ainsi qu'une valeur ajoutée en architecture: «*diffusion harmonieuse de la lumière ; propriétés émotionnelles de la lumière ; vraie lumière naturelle ; douce lumière indirecte ; sublime existence de la lumière*». Dans les derniers exemples, l'antéposition de l'adjectif a pour effet de renforcer l'expressivité de cette unité lexicale. Comme Sarah De Vogué (2009 : 46) nous pensons que «les adjectifs appréciatifs sont parmi les plus fréquents dans cette construction [l'antéposition de l'adjectif]».

### 3. Conclusion

Dans ce travail, nous avons constaté l'importance de la lumière dans l'architecture car elle est intimement liée au bien-être, au confort et à la sécurité des habitants. Il est évident que la lumière est essentielle dans notre vie et les architectes en sont conscients. C'est pour cela qu'ils privilégient l'apport de la lumière naturelle et, en son absence, ils essayent de reproduire cette ambiance de bien-être et de confort moyennant la lumière artificielle. A partir d'un corpus représentatif confectionné avec des textes sur la lumière dans l'architecture publiés récemment sur Internet, nous avons répertorié des unités lexicales simples (noms, adjectifs et verbes) se rapportant à la lumière, telles que : *lumière, éclairage, luminosité, artificielle, diffuse, lumineuse, allumer, éclairer, illuminer*, etc. De même, la description d'unités lexicales complexes contenant le terme «lumière» a aidé à l'identification d'adjectifs neutres (*blanche, naturelle, zénithale*, etc.) et d'adjectifs appréciatifs (*sublime, harmonieuse, émotionnelle*, etc.) utilisés dans la description de la lumière dans les espaces architecturaux. Ce travail de recherche témoigne de la richesse du champ lexical de la lumière dans l'architecture et contribue à l'étude de ce lexique en français.

## Références bibliographiques

- DE VOGUÉ, S. (2009) : «La fonction énonciative des adjectifs antéposés» in Elalouf, M.L. (coordinatrice) : *Le groupe nominal et la construction de la référence*. Namur, Presses Universitaires de Namur, pp. 45-60.
- GAUDIN, F. & GUESPIN, L. (2000) : *Initiation à la lexicologie française. De la néologie aux dictionnaires*. Bruxelles, Duculot.
- KOCOUREK, R. (1991) : *La langue française de la technique et de la science*. Wiesbaden, Brandstetter Verlag.
- OLIVEIRA, I & PLOUX, S. (2009) : «Vers une méthode de détection et de traitement automatique de la métaphore» [en ligne] [https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/934733/filename/oliveira\\_ploux-versunemethode.pdf](https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/934733/filename/oliveira_ploux-versunemethode.pdf) (Page consultée le 17 août 2015)
- POLGUERE, A. (2002) : *Notions de base en lexicologie*. Observatoire de Linguistique Sens-Texte. Montréal, OLST [en ligne], <http://www.fas.umontreal.ca/ling/olst> [Page consultée le 28 septembre 2015]

# Le rôle des figures de style dans la construction sémantique dans le discours médiatique en Algérie: cas de la métaphore et de la métonymie

Sabrina Merzouk

*Université Abderrahmane Mira, Bejaia, Algérie*

[merzouk.sabrina@yahoo.fr](mailto:merzouk.sabrina@yahoo.fr)

## Résumé

La polysémie, qui est la propriété des mots susceptibles de répondre, en fonction des divers contextes d'emploi, à différents sens, est très répandue d'usage dans le contexte médiatique algérien. Le journaliste, grâce aux figures de style telles que la métaphore et la métonymie répond à ses besoins expressifs de manière économique sans être contraint à la création de nouveaux signifiants. Les mots arabes ou berbères recouvrent, dans leurs différents contextes, deux voire trois sens témoignant ainsi de la richesse de ces langues. Dans cet emploi du phénomène de polysémie qui affecte les unités lexicales berbères et arabes en ce qui concerne notre corpus, le recours aux figures de style est souvent fait.

## Mots-clés

*contact de langues, emprunt, métaphore, métonymie, connotation/dénotation.*

## Resumen

La polisemia, que es la propiedad de las palabras susceptibles de responder, en función de diversos contextos de uso, con diferentes sentidos, tiene un uso muy extendido en el contexto mediático argelino. El periodista, gracias a las figuras de estilo como la metáfora y la metonimia, responde a sus necesidades expresivas sin estar obligado a crear nuevos significantes. Las palabras árabes o bereberes recobran, en sus diferentes contextos dos o tres sentidos, testimoniando así la riqueza de estas lenguas. En este empleo de la polisemia que afecta a las unidades léxicas bereberes y árabes, en lo que concierne a nuestro corpus, el recurso a las figuras de estilo, es, a menudo, un hecho.

## Palabras clave

*contacts de langues, copia, metáfora, metonimia, connotación/denotación.*

## 0. Introduction

Le mot en tant qu'unité composite comprend un signifiant, une forme et un signifié, un sens ou contenu. Travaillant sur la création lexicale en contexte médiatique algérien, nous nous sommes penchés sur la variation dans l'emploi des unités lexicales qui entraîne une variation et des changements sur le plan sémantique. Une seule forme (signifiant) est de ce fait susceptible de répondre à différents sens en fonction des différents contextes d'emploi. Dans ce recours à l'emploi du phénomène de polysémie dans les langues arabe et berbère, le recours aux figures de style est souvent fait.

Nous nous proposons d'étudier dans la présente contribution la pluralité sémantique dont font l'objet les unités lexicales néologiques arabes et berbères. A cela s'ajoutera une analyse de l'emploi polysémique dans ses sens métaphorique et métonymique. L'interrogation majeure à laquelle nous essayerons de répondre à travers la présente analyse est la suivante: l'emploi polysémique dans le sens métaphorique et métonymique est-il en mesure de répondre à de nouvelles exigences sémantiques sans avoir recours à la création de nouveaux signifiants ? Nous aspirons ainsi, au terme de cette analyse, atteindre les deux objectifs suivants :- voir si l'emploi de la polysémie dans ses sens métaphorique et métonymique se révèle être un moyen économique pouvant répondre aux exigences sémantiques sans la création de nouveaux signifiants.-Mesurer l'ampleur de l'usage de la polysémie dans les langues arabe et berbère.

## 1. Autour de la notion de polysémie

Il nous semble important d'essayer de donner une définition à la notion même de sens confondue avec celle de signification et parfois même avec celle de *réfèrent*. Le sens est défini par Essono comme :

La représentation liée à cette unité dans l'esprit du locuteur. Il s'agit, en d'autres termes du concept, c'est-à-dire de toute idée, pensée ou représentation mentale au moyen de laquelle l'esprit appréhende les objets et les choses ou parvient à les reconnaître. Le sens d'un mot est donc l'ensemble des traits conceptuels qui constituent le signifié d'un mot (1998 : 137).

Le sens est intimement lié à la réalité et au vécu du locuteur. Pour Brousseau et Roberge (2000 : 65), le sens est vu comme «*le noyau de la signification*». Essono (1998 : 136) estime qu'il y a un rapport d'inclusion entre les deux concepts puisque le sens est considéré comme général alors que la précision est plutôt du côté de la signification. L'exemple donné par l'auteur pour illustrer cette dichotomie sens/ signification est le suivant : *ville* est le sens, alors que *Abidjan*, *Dakar* sont des significations. A partir de là, il considère que «*le sens est vague et général*» alors que la signification apporte de la précision. Pour Baylon et Mignot (2000 : 35), le sens est une voie d'accès au réfèrent, mais il n'est pas suffisant, puisqu'il faut aussi tenir compte de son utilisation contextuelle. Nous sommes tout à fait d'accord, puisque sans le contexte, une grande partie des mots contenus dans notre corpus n'est pas susceptible d'être interprétée. La difficulté dans l'interprétation résulte de l'utilisation du mot dans un environnement contextuel qui n'est pas le sien. Cet environnement confère au mot un sens qui n'est pas celui qui est communément rattaché à ce signifiant. Ceci nous amène à un classement

du sens en deux catégories, d'une part, celui reconnu et compris de la même façon par tous les locuteurs, nommé par Baylon et Mignot, *sens en langue*<sup>1</sup>. D'autre part, celui qui résulte de l'usage en contexte de l'unité, c'est-à-dire celui que concourt à lui attribuer l'entourage linguistique et qui est dit *sens en discours*<sup>2</sup>.

Nombreux sont les auteurs ayant mis l'accent sur le caractère ambigu de la notion de polysémie. Pour Victorri et Funchs, «La polysémie, comme beaucoup d'autres termes linguistiques, est une notion qui se laisse très facilement appréhender de manière intuitive, mais qui se révèle beaucoup plus rétive à une définition rigoureuse» (1996 : 5)

La polysémie est la propriété d'un mot pouvant répondre, en fonction des différents contextes d'emploi, à différents sens. Elle est définie par Lehmann et Martin-Berthet (1998 : 66) comme la propriété d'un mot qui est «doué d'une pluralité d'acceptions et relève du vocabulaire commun», à la différence du vocabulaire monosémique qui appartient au domaine de spécialité. Choi-Jonin et Delhay (1998 : 292) signalent l'existence de deux types de polysémie. La première qui résulte de l'acquisition du mot, à travers le temps, de plusieurs sens, à l'exemple du mot *noyer* qui vient du latin *necare* qui prend deux sens à savoir celui de «tuer» ou encore celui d'«engloutir ou recouvrir d'eau» correspondant à «noyer». Mais, en plus de cette polysémie diachronique, les mots peuvent, en raison de leur fréquence, acquérir différents sens. A savoir que les différents sens que recouvre le mot doivent avoir un élément de sens partagé. C'est un des critères qui permettent de distinguer la polysémie de la notion d'homonymie en plus du fait que, pour la polysémie, il est question d'un seul et unique signifiant contrairement à l'homonymie qui est le rapport caractérisant deux lexies se partageant un lien de signifiant. A noter que les différents sens que recouvre le mot doivent avoir un élément de sens partagé ce qui est dit *sème en commun*. Le mot *maille*<sup>3</sup> comprend deux acceptions dans *maille d'un tricot* et *maille d'une chaîne*. Celles-ci sont reliées entre-elles par le sème de [boucle]. L'absence d'un rapprochement sémantique entre les deux acceptions d'un mot nous amène à parler d'*homonymie* et non de polysémie.

L'acquisition du mot d'un sens nouveau n'efface, en aucun cas, l'empreinte du premier sens. Bréal estime que :

Le sens nouveau, quel qu'il soit, ne met pas fin à l'ancien. Ils existent tous les deux l'un à côté de l'autre. Le même terme peut s'employer tour à tour au sens propre et au sens métaphorique, au sens restreint ou au sens étendu, au sens abstrait ou au sens concret... A mesure qu'une signification nouvelle est donnée au mot, il a l'air de se multiplier et de produire des exemplaires nouveaux, semblables de forme, mais différents de valeur. Nous appellerons ce phénomène de multiplication la polysémie (Vitorri et Fuch, 1996 : 4).

---

1 Sur lequel les usagers de la langue ont un savoir relativement stable et que les dictionnaires tentent de décrire à l'aide de définitions.

2 D'autres nominations sont, selon Baylon et Mignot adoptées pour désigner le sens en discours à savoir celle de *sens contextuel*, *sens en emploi*, *effet de sens*, *sens actuel*, *sens textuel* ou encore *sens contextuel*.

3 Exemple emprunté à Choi-Jonin I., Delhay C., (1998 : 292).



## 1.1. Le corpus d'analyse

Notre corpus comprend plus de 600 mots nouveaux recueillis dans six quotidiens algériens de la presse écrite francophone. Ces lexies, relevant des langues arabe et berbère, manifestent une pluralité de sémèmes, ceci dû aux différents emplois contextuels dont elles ont fait l'objet. Nous allons voir, dans ce qui suit, comment, à travers les différents contextes dans lesquels elles apparaissent, les unités nouvelles arrivent à donner différents sens.

### 2.1.1. Pluralité de sens de l'unité lexicale berbère

Le changement contextuel permet au mot de signifier différemment. Nombreuses sont les lexies berbères qui manifestent cette pluralité de sémèmes en fonction des différents emplois contextuels. De celles-ci, le mot *haïk* qui apparaît deux fois. Il prend, dans le 1<sup>er</sup> contexte, le sens de «grande couverture blanche tissée» comme c'est exprimé dans :

On me remet un prospectus où est présentée la fête du tapis d'Ath Hichem, du 19 au 26 août. Au volet historique, on peut lire : «D'après la doyenne du tapis, à Ath Hichem les femmes tissaient avant l'apparition de l'école. Le burnous, le haïk, Akhelal, takdiff, aadil, sont les ouvrages des artisanes aux doigts de fées. Néanmoins, la fête de Aâban est liée à l'époque de M<sup>me</sup> Abdeslam, institutrice en 1918 !» (*La Dépêche de Kabylie*, 29/08/2004).

En effet, la présence, dans ce contexte, d'éléments lexicaux comme : «*la fête du tapis d'Ath Hichem*», du verbe «*tisser*» dans «...les femmes tissaient avant l'apparition de l'école» ont permis de comprendre le sens. De même que le mot *haïk* est cité dans le cadre d'une énumération avec des mots comme *aadil* [aædil]<sup>4</sup> qui signifie aussi «grosse couverture à rayures de couleurs tissée à la main» et *akhellal* [axellal] qui signifie aussi «couverture de laine blanche ou à rayures» (Dallet, 1982 : 976). Nous voyons que, dans ce contexte, les chances du lecteur de saisir le sens exact du mot *haïk* sont très minimes. A la limite, il peut, à partir du mot *tapis* et du verbe *tisser*, comprendre qu'il s'agit d'une œuvre d'artisan tapissier.

Dans le 2<sup>ème</sup> contexte, il prend une autre signification, celle de «vêtement» comme c'est exprimé dans :

Bejaia, comme tu es lointaine dans mes souvenirs...Et pourtant tu es toujours jeune et radieuse...Mais moi, je te préfère plus vieille, tu es encore plus charmante, tu sais... ! Tout comme ma grand-mère, qui te personnifiait, et ces femmes d'une génération révolue, qui avaient beaucoup de classe. Elles avaient cet art indéniable de porter le «haïk» et la voilette repassée et amidonnée avec soin, qui peut parfois porter les emprunts dentelliers d'un vrai chef-d'œuvre initié par une artiste inculte peut-être, mais dont la naïveté rehaussait un savoir faire inné qui se transmettait de génération en génération. Les femmes de Bejaia avaient de l'élégance et de la simplicité (*L'Authentique*, 22/03/2005).

En effet, c'est une «longue pièce blanche rectangulaire dans laquelle se drapent les femmes» (Derradji Y., Queffelec A., Debov V. & autres, 2002 : 343). Même si ce sens n'est pas clairement dit, des éléments linguistiques le révèlent à savoir, le verbe *porter* dans «Elles avaient

4 Ce qui est mis entre crochets est la graphie berbère des mots.

cet art indéniable de porter le *haïk*<sup>5</sup>, le nom *élégance* dans «*Les femmes de Bejaia avaient de l'élégance et de la simplicité*».

Cette pluralité de sens caractérise aussi le mot *amghar* [amɣar] (dont le pluriel est *imɣaren*) qui signifie communément «vieillard, homme âgé, beau-père» (Dallet, 1982 : 508) et qui prend deux significations différentes :

Dans le 1<sup>er</sup> contexte, celle de «responsable du comité du village» (personne souvent chargée de régler les problèmes du village en rassemblant tous les sages), comme l'indique le contexte :

La générosité a eu raison des calculs matériels. C'est vraiment inouï», estime l'un des hommes qui fut un jour le «Amghar», responsable du comité du village. Ainsi s'achève l'histoire de «Tadjebant». C'est sûrement une autre halte qui nous laisse persuadés que le vent des bons cœurs soufflera toujours». (La Dépêche de Kabylie, 14/03/2005)

Dans le 2<sup>ème</sup> contexte, le mot dégage une autre signification, celle d'«éclairé» dans l'expression *amghar azemni* :

Toutes les élévations profondément kabyles mais aussi cosmiques que le poète n'a cessé, depuis les années d'or, de nous expliquer, d'encenser et d'essayer de nous faire transmettre sans pour autant se prendre pour l'apôtre de la morale ou pour un Amghar azemni (un éclairé)» (La Dépêche de Kabylie, 29/05/2005).

L'expression *Amghar azemni* désigne donc «un homme nourri de l'expérience de la vie, ayant l'art de la pensée et le bon sens». C'est également «un homme porteur de civilisation et de savoir incontestable».

Les exemples cités ci-dessus concernent les noms d'origine berbère. Les lexies arabes répondent, elles aussi, en contexte à différents sens.

## 2.1.2. Pluralité de sens de l'unité lexicale arabe

Les mots arabes traduisent différents sens, chose perceptible à partir de lexies comme:

*Chikh*<sup>6</sup> qui, en plus de son emploi habituel dans le sens de «vieux» dans : *echikh baba* «mon vieux père», ne prend pas moins de 5 acceptions à savoir :

### 2.1.2.1. *Chikh* = «responsable d'un mouvement politique ou parti» dans :

Les trois cartes de Nahnah. Revue initialement le week-end dernier, la réunion du madjliss echoura du Mouvement de la société pour la paix (MSP) a été reportée à la semaine prochaine à cause de l'absence du président du parti, Mahfoud Nahnah<sup>7</sup>, actuellement en tournée à l'étranger. Le «Cheikh», qui rejoindra le pays dans trois prochains jours, aura à se prononcer officiellement sur sa participation ou non aux élections présidentielles (L'Authentique, 15/02/1999).

---

5 Le *haïk* est un vêtement d'origine turque.

6 Ayant été repéré dans trois graphies : *cheikh*, *chikh*, *chekh*.

7 Leader du Mouvement pour la Société et la Paix (Harakat Moudjtamaâ Es-silm (HMS)).

Ce sens est compris à partir des mots présents dans le contexte à savoir «*président du parti*», le nom même de «*Mahfoud Nahnah*» leader du MSP «*Mouvement pour la Société et la Paix*».

#### 2.1.2.2. *Chikh = «maître de la chanson chaâbie» comme l'indique le contexte :*

Quand El Anka chante, il est dans la qacida. Il invite celui qui l'écoute à la vivre. «C'est notre jazzman national», m'a dit un jour le cinéaste Kamel Dehane, lui qui a choisi un passage «ankaoui» pour son premier long métrage *Les Suspects*. (...) En prenant les qacaïd (les odes) qu'il a interprété, nous constatons que le *cheikh* est profondément marqué par ce qui, en termes philosophiques et moderne, est désigné sous le générique d'*existentialisme*. (*El Watan*, 26/12/ 2005).

Le sens a été décelé suite à la présence dans l'extrait : du nom du chanteur «*El Anka*», (Jalon de la chanson chaâbie dans notre pays), des verbes *chanter*, *écouter* et *interpréter* du mot *qacida* «poème».

#### 2.1.2.3. *Chikh = «instituteur». Le mot chikh répond au sens d' «instituteur ou enseignant» comme l'indique les éléments présents dans :*

Le témoignage est d'une petite enfant quelque part dans notre vaste Kabylie, dans l'une de nos «paisibles» écoles primaires. Pour ceux qui savent que la nudité de cette vérité devance trop vite celle qu'il menace d'étaler sous son caleçon de vétéran, l' «instituteur» pointé du doigt est pitoyable. Poignant et innocent le témoignage de ses élèves fait dans l'anonymat, bien sûr, remet sur le tapis l'impénitence coutumière de l'enseignant et de son pêcher à laisser balader ses mains sur les petites poitrines de ses écolières. C'est que notre *chikh* a une histoire et une réputation dont il ne se sépare pas. Et malheur aux insouciantes petites élèves si elles venaient à gagner en rondeurs. (*El Watan*, 03/05/2003).

A savoir les termes mêmes d' «*instituteur*», «*enseignant*» «*école primaire*», «*élèves*», et «*écolières*» et «*petites écolières*».

#### 2.1.2.4. *Chikh = «responsable d'un mouvement religieux, d'une zaouïa», «un saint», comme l'indique son usage dans :*

Qu'est-ce qu'une zaouïa ? Etymologiquement, les oreilles rompues aux substitués de la langue arabe reconnaîtront dans le mot «*zawiya*» l'idée de «coin». Cela induit donc l'isolement propice au recueillement, trait essentiel dans l'attitude des *lawliya salihine* qui, ils sont nombreux à infester nos montagnes et nos bourgades oubliées, c'est parce qu'ils avaient tous en partage cette tendance à la *khouloua* la solitude méditative. Au mieux, les *lawliya* avaient des *karamate* comme le suggère notre *cheikh* (Sidi Abderrahman). Vénéré de son vivant, le saint-patron l'est bien davantage après sa mort, ce qui ne manque pas d'exacerber les croyances populaires locales, mêlant aussi l'héritage du Ouali à des survivances culturelles séculaires. Pour survivre, les *zaouïas* comptent beaucoup sur l'apport des sarcophages qu'elles abritent (*Liberté*, 13/02/2003).

Sens appuyé par la présence des mots : «*zaouïa*», «*khaloua*», «*lawliya salihine*» mais aussi du nom même du saint «*Sidi Abderrahman*».

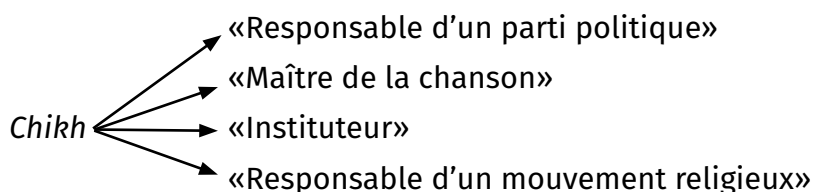
### 2.1.2.5. Chikh= «marabout»

Le chanteur Takfarinas s'est rendu dans cette commune dans la nuit du jeudi au vendredi dernier. Une fois sur les lieux, la nouvelle de sa visite inopinée a vite fait le tour de la ville et ses fans se sont rendus alors vers le domicile où se trouvait le célèbre Ahcène. En toute modestie, il a discuté et s'est entretenu avec plusieurs de ses administrateurs. Mais quel est l'objet de cette visite ? Certaines personnes, rencontrées dans cette ville, nous ont fait savoir que Takfarinas est venu spécialement pour voir un ...taleb ! D'ailleurs, il a passé la nuit chez ce cheikh pour, nous dit-on, une éventuelle «Roqia» (La Dépêche de Kabylie, 03/04/2005).

Des éléments contextuels qui révèlent ce sens nous avons : la présence des mots «taleb», et «Roqia».

Ce même mot (*chikh*) est aussi utilisé en langue berbère. Il vient, selon Dallet, de *chikh* [eccix] dont le pluriel est [lecyax]. Les deux acceptions recensées par l'auteur pour ce mot, sont celle d'«instituteur, professeur» et celle de «marabout qui fait fonction de muezzin, d'imam pour le village» (1982 : 121).

Dans le cadre de l'analyse du sens du mot polysémique, il est question de déceler les différentes acceptions qui se dégagent de l'unité lexicale en fonction de ses différents emplois en contextes. Il est également question de repérer un lien de sens entre les différents sèmes de ce mot, c'est-à-dire, un sème *en commun*. Ainsi, si nous revenons au mot *chikh* dans ses différentes acceptions, à savoir :



Nous remarquons qu'entre ces différents sèmes, il y a un sème partagé qui est celui de la [+ responsabilité] (être responsable de)

Le mot *beznassas* (de *beznass* + *-a*<sup>8</sup> + *-s* [marque du pluriel français]) ou encore *besenassia* (de *beznassi* + *-a*), bénéficie d'au moins deux usages sémantiques différents à savoir :

### 2.1.2.6. Besenassia = «personnes qui font de bonnes affaires» dans :

C'est les vacances. Les Algériens, vivants notamment en France, rentrent au Bled pour y passer quelques jours de détente avec leurs proches. A ces derniers s'ajoutent les touristes et les *besenassia* (commerçants) qui partent s'approvisionner en marchandises à Marseille». (El Watan, 30/07/2006).

8 le -a est une des marques du pluriel masculin en arabe algérien. Cette marque contribue aussi à la formation de pluriels comme *harraga* ou encore *beggara*.

### 2.1.2.7. *Beznassas*= «trafiquants», «quelqu'un qui travaille dans les affaires douteuses» :

Avec le temps, les importateurs de fripes qui utilisent bien sûr les mêmes sentiers à travers les montagnes, expliquent que désormais les marchands tunisiens nous refilent des «chiffons» qui ne trouvent plus acquéreurs. En ces Contrées de la frontière tunisienne, vous trouverez toutes sortes de trafiquants. Les «beznassas» *ont toujours des astuces pour en tirer des dividendes dans telle ou telle transactions, malgré les hauts et les bas du marché conduisant l'économie locale à une véritable vadrouille* (L'Authentique, 22/06/2004).

La présence du mot «trafiquants» confirme ce sens.

## 3. Sens intentionnel et extensionnel

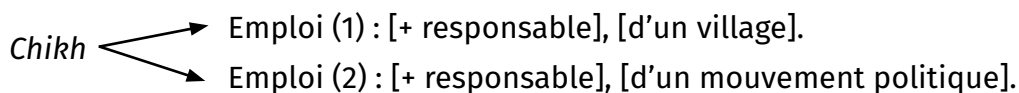
Brousseau et Roberge (2000 : 184) établissent une distinction entre deux types de sens, celui dit *eidétique* (sens substantif ou lexical) et celui dit opératoire (fonctionnel ou grammatical). Le premier sens veut dire que le concept ou l'image mentale traduit un référent. Ainsi, pour le mot *table*, le sens eidétique est «un meuble formé d'une surface plane» (2000 : 164). Alors que le sens dit grammatical du même mot est «c'est un nom». Le sens opératoire ou grammatical est donc en rapport avec la fonction d'un mot au sein d'une phrase. A savoir aussi qu'il y a une distinction entre ceux des mots de *forme sémantique vide*, qui ne renvoient pas à un concept ou image mentale (desquels nous citerons les conjonctions, les déterminants, les marques de nombre, qui sont reliés aux mots auxquels ils se combinent) et les noms, adverbess, adjectifs et verbes sont dits *formes sémantiques pleines*. La distinction entre sens intensionnel et extensionnel se superpose à celle d'hyponymie/ hyponymie. La relation entre les deux réside dans le fait que, dans l'hyponymie, l'intension sémantique n'apporte pas beaucoup d'éléments de précision en ce qui concerne le sens et peut, de ce fait, correspondre à plusieurs référents (extension référentielle). Ce qui est donné dans le sens, ce sont plutôt des éléments sémantiques généraux. Autrement dit, plus il y a d'éléments entrant dans la définition du sens du moins, moins sont les référents qui peuvent y correspondre (intension référentielle). Il faut savoir que, dans le cadre de la définition du mot chien dans : Chien= [+ animal], [+ carnivore], nous n'apportons rien de précis, et ces sèmes définitoires sont susceptibles d'intervenir dans la définition de chat, lion... et que l'ajout d'autres sèmes comme par exemple : [+ pouvant exister en espèce domestique ou sauvage] permet déjà d'exclure le lion de la liste des référents, puisque ce dernier ne peut être que [+ sauvage]. Quand nous apportons davantage de précisions, nous restreignons le nombre de référents auxquels renvoie la définition (que nous pouvons qualifier de générale).

Dans une tentative d'analyse du sens que représente, à chaque fois, le mot *cheikh*<sup>9</sup> dans ses différents emplois contextuels, dans l'objectif de repérer le sème commun, nous avons établi la grille suivante :

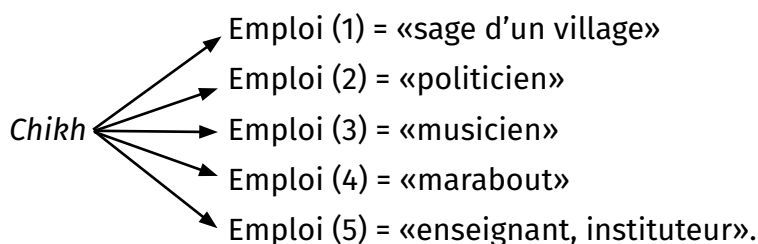
9 A savoir ceux de : «sage du village», «responsable d'un mouvement politique», «maître de la chanson chaâbie», «instituteur», «responsable d'un mouvement religieux».

Sèmes définitoires Le mot polysémique	Les différents emplois contextuels	«Responsible, dirigeant, chef de...»	d'un village	d'un mouvement politique	d'un groupe musical	de l'enseignement	De mouvement religieux
<i>chikh</i> ( <i>chekh, cheikh</i> )	Emploi (1)	+	+	-	-	-	-
	Emploi (2)	+	-	+	-	-	-
	Emploi (3)	+	-	-	+	-	-
	Emploi (4)	+	-	-	-	+	-
	Emploi (5)	+	-	-	-	-	+

A partir du tableau ci-dessus, nous remarquons que tous les sèmes constituent le sens que recouvre le mot *chikh* dans tous ses contextes d'emploi. Ces sèmes se recoupent sur un même sème qui est celui de [responsable de]. Cet élément de signification partagé est donc le sème générique. Les sèmes qui servent, au contraire, à différencier un emploi sémantique d'un autre (un sème d'un autre) sont les sèmes spécifiques. Ce qui différencie le sens du mot *chikh* dans le premier emploi du second, c'est que, dans le premier emploi, *chikh* est synonyme de *sage d'un village* alors qu'il est synonyme de *politicien* dans le second :



Nous remarquons donc qu'en fonction de ses emplois contextuels, desquels se dégagent différents sens, le mot *chikh* renvoie à différents synonymes :



#### 4. Les différents emplois de la polysémie

En abordant la question du sens de l'unité lexicale, Cusin-Berche (1999 : 06) estime que le mot doit être pris comme «un signe dont les actualisations discursives sont susceptibles de mettre au jour des sèmes virtuels induisant éventuellement des réaménagements sémantiques voire sémiotiques de l'unité». C'est donc en fonction des contextes d'emploi que le sens peut être décrit de la manière la plus minutieuse. L'apport économique de la polysémie permet à la

langue de réutiliser des signifiants dont elle dispose pour répondre à des besoins sémantiques nouveaux. «La polysémie apparaît comme une donnée essentielle de la langue en général et non seulement du lexique en particulier» (idem : 7& 23). Pour répondre à ses besoins sémantiques, la langue exploite au maximum la polysémie dans sa composante figurée.

Les sens secondaires d'un mot résultent des emplois figurés de ce dernier. Le terme même de figure est défini comme «*les divers aspects que peuvent revêtir, dans le discours, les diverses expressions de la pensée*» (Baylon et Mignot, 2000 : 92). Les auteurs citent deux types de figures : celle dite de signification, d'une part et d'expression de l'autre. Contrairement à ces dernières, qui sont des figures faites de plusieurs mots, les figures de signification portent sur une seule unité. Parmi celles-ci, nous avons :

#### 4.1. Le sens figuré métaphorique

La métaphore établit un rapport de ressemblance entre deux termes en l'absence du mot comparatif. Les deux éléments présents dans le cadre de la métaphore sont le *comparant* et le *comparé*. Mais la métaphore peut ne pas comporter de comparé. Dans l'exemple *Cet homme est mûr*, il s'agit d'une métaphore dans laquelle l'homme est comparé à un fruit. Même si le comparant fruit est absent, il est évoqué par le point de comparaison *mûr*.

*Cet homme : Comparé*

*Mûr : point de comparaison*

*La marque de comparaison [comme] et le comparant [un fruit] sont absents.*

Dans notre corpus, ce phénomène caractérise aussi bien les lexies arabes que celles relevant du berbère.

Pour ce qui est du berbère, nous citons :

*Tabburt u seggas* «la porte de l'année» dans:

Selon une croyance très ancienne, la célébration de cette manifestation est née d'un mythe : yennayer sollicite furar (février) pour lui prêter un jour afin de punir une vieille femme qui s'est moqué de lui «Que les portes du bien s'ouvrent et que les portes du mal se ferment». La porte du nouvel an amazigh «*Tabburt u seggas*» ou «*Amenzu n'yennayer*» s'ouvre le 12 janvier de chaque année. Le jour inaugure l'an 2953 du calendrier berbère dont le départ remonte à 950 avant J-Christ. Les Imazighen qui célèbrent cette fête du passage au nouvel an dans la liesse et la communication ont, à l'instar d'autres civilisations dans le monde, leur propre calendrier. Le nouvel an amazigh coïncide avec l'approche de la rupture des provisions gardées pour l'hiver, «*aoula*» (...). *Que les portes du bien s'ouvrent et que les portes du mal se ferment ! Asegass Ame-ggaz ! Bonne année !*» (*L'Authentique*, 13/01/2003).

Dans ce contexte, est établie une ressemblance entre les portes qui s'ouvrent et l'année qui débute de la manière suivante:

Le comparé : *l'année*, le comparant : *tabburt*, le point de comparaison : *l'ouverture*, la marque de comparaison :  $\emptyset$ .

Pour l'arabe, nous citons *sechaâb r'khiss* dans :



Les réformes entamées par Abdelhamid Brahim et Chadli Bendjedid, pour casser l'héritage de Boumediene, ont rencontré si peu de résistance populaire que les cercles du pouvoir ont commencé à se croire tout-puissants et à dire du peuple qui se laissait faire «echaâb r'khiss». (Le Soir D'Algérie, 23/06/2003).

Comme l'explique le contexte, cette expression traduit l'état d'un peuple impuissant et qui se laisse faire. Dans cet exemple, *echaâb* («peuple» singulier de *chououb*) est assimilé à une marchandise qui fait l'objet d'une estimation, même si le comparant est absent, l'usage du mot *r'khiss* «peu coûteux» permet d'évoquer l'idée de la marchandise. Le comparé : *echaâb*, le comparant :  $\emptyset$ , le point de comparaison : l'estimation «r'khiss», la marque de comparaison :  $\emptyset$ .

#### **4.2. Le sens figuré métonymique**

En tant que procédé important de la néologie sémantique, la métonymie consiste à désigner un être ou un objet par le nom d'un autre avec lequel il entretient un rapport logique. Ainsi, nous utiliserons l'expression *belle main* pour dire belle écriture. Parmi les divers rapports logiques qu'entretiennent les mots entre eux, nous citons :

*le rapport contenant/ contenu : le rapport d'un produit à son lieu d'origine* : nous dirons l'*algérois* pour la musique dont l'origine est Alger, le *moghrabi* pour le Maroc... Pour illustrer ce phénomène à partir de notre corpus, nous évoquerons :

le mot *echkara* dans :

Combien d'opérations de ce genre se déroutent chaque jour dans nos ports ? Ah, le port ! La seule terre encore vierge de l'impunité ! Tout passe ou transite par le port. Il est de l'angoisse pour nos harraga. (Candidats clandestins à l'exil), le port sans phare pour les affaires sombres et sans fard pour les importateurs maquillés. Tout marche selon la mode jargonneuse, tchipa, tichet, errouleau, *echkara*, messaka, houbla, ednahess, essouared, le blé, la tune, le pèse, l'orseille, le fric. Un véritable walt-street de la supercherie !» (L'Authentique, 02/01/2003).

Dans un rapport *contenant/contenu*, le mot *echkara* (qui signifie «sac» dont le pluriel *echkaïr*) vient, dans ce contexte, faire allusion à l'argent qu'il contient, signification explicitée notamment par la présence, dans le même contexte, du mot *essouared* ou encore *fric* qui signifie «argent».

Dans *El Djazair El Hnina*

Y a que chez nous, dans *El Djazair El H'nina* qu'il est admis, que ça ne paraît pas scandaleux, que ça ne choque presque pas, que ça ne heurte que quelques rares âmes encore cartésiennes, que Abdekka ne supporte pas le mois de Ramadhan». (Le Soir D'Algérie, 02/11/ 2003).

Le terme *h'nina* qui signifie «tendre», terme généralement attribué à un être (animé humain) se voit attribué à un lieu. Ce qui est voulu, à travers cet usage, c'est parler de la tendresse des gens (habitants de cette ville (Alger) et non de la ville elle-même.

Les différents rapports métonymiques décelés à partir des exemples présents dans notre corpus peuvent être résumés dans le tableau suivant :



Rapports métonymiques	Exemples de lexies	contextes
Contenu/contenant	Echkara	«le port sans phare pour les affaires sombres et sans fard pour les importateurs maquillés. Tout marche selon la mode jargonneuse, tchipa, tichet, erroleau, echkara, messaka, houbla, ednahess, essouared, le blé, la tune, le pèse, l'orseille, le fric. Un véritable walt-street de la supercherie !» ( <i>L'Authentique</i> 2/1/2003).
	Baladia	«En dépit de leur infirmité physique, ils ont crié haut et fort leur colère, face aux «méthodes hors la loi» prises par le premier responsable de l'APC. Sur les pancartes on pouvait lire : «Respectez-nous !», «Halte au diktat d'El Mouradia», «Rendez-nous nos biens...». Les handicapés ont scandé aussi des slogans hostiles à l'adresse de M <sup>me</sup> la maire. «Baladia hagara»» ( <i>Liberté</i> 28/02/1999).
Un lieu par la qualité de ses habitants	El h'nina	«Y a que chez nous, dans El Djaïr El H'nina qu'il est admis, que ça ne parait pas scandaleux, que ça ne choque presque pas, que ça ne heurte que quelques rares âmes encore cartésienne que Abdekka ne supporte pas le mois de Ramadhan». ( <i>Le Soir D'Algérie</i> , 2/11/2003).
Une personne par l'une de ses qualités physiques ou morales	Al amine	«Lorsqu'il eut vingt quatre ans, il la visita de nouveau tout seul menant les marchandises de sa future épouse Khadidja. Il visita aussi le Yémen et le littoral du golf perso-arabique assez longuement et peut être aussi d'Abyssinie en traversant la mer toujours dans un but caravanier et obtint le surnom d'Al-amine (l'honnête) à toute terre. «El -Amine» l'homme droit et intègre. De par sa probité et son honnêteté il avait été surnommé <i>El Amine</i> (l'honnête, l'homme droit et intègre, le probe, etc.)» ( <i>L'Authentique</i> , 2 /01/ 1999).
	Fahmine	«Dites nous ! Goulouna bark yal fahmine ! Pourtant, le Boutef ! C'est bien le président de tous les Algériens, le seul capable de ramener la paix, le Mehdi rassembleur, l'envoyé du divin sur le caillou Algérie. N'importe où ailleurs que sur le caillou, un candidat président interdit de séjour dans une région d'un pays qu'il a la prétention de diriger de nouveau aurait compris et foutu le camp. Car elle est là, l'absurdité : Abdekka est interdit de «meetinguer» dans une portion d'Algérie. Lahchouma ! El Aâr ! Mais ne croyez surtout pas que l'indescence va s'arrêter là. Il est déjà reparti vers d'autres régions le candidat caillasse» ( <i>Le Soir D'Algérie</i> , 01 /04/ 2004).
	Fenyan	«Fenyan ou Noss. Je trouve sacrément culotté le Abdekka de nous traiter de «tas de fainéants» en plein conseil des ministres. Qu'avec tous les efforts que ils (compatriotes) fournissent jour et nuit pour rester en vie, ils trouvent encore l'énergie nécessaire pour vous signifier comme ils l'on fait à Boumerdès, à El-Taref ou à Tizi Ouzou, de les laisser se reposer de nous, je n'ai que deux mots à leur dire : bravo khaouti !» ( <i>Le Soir D'Algérie</i> , 12/07/ 2003).
	Mounafiqine	«Je resterai toujours étonné que les hommes comme Belkhadem et Ghoulamallah, qui passent leur temps à la Mecque mentent effrontément dans leur vie publique, comme si rendre ses comptes à Dieu ne les effraie jamais. Trouvez-moi un autre nom pour les désigner «mounafiqine»» ( <i>Le Soir D'Algérie</i> , 24/02/2004).

Rapports métonymiques	Exemples de lexies	contextes
Un style de chanson par sa ville d'origine	Wahrani Staïfi	«A chacun son goût. Le raï tout comme le chaâbi ou le malouf, est un patrimoine et je suis contre le régionalisme qui dit que l'Algérois doit chanter uniquement le chaâbi, l'oranaï, le wahrani ou le raï et le Sétifien le Staïfi exclusivement». ( <i>L'Authentique</i> , 27/08/ 2003).
	Khaliji	«Vous chantez en Khaliji pourquoi ? «La chanson Khalidjie est très proche du sahraoui algérien. Dans la chanson raï, il y a beaucoup de belles mélodies. Le problème ce sont souvent les paroles. D'un autre côté, il ne faut pas consacrer toute l'attention et les moyens au raï et délaisser complètement les autres genres musicaux algériens à l'instar de la chanson bédouine, du naïli ou du hawzi» ( <i>L'Authentique</i> , 27/07/ 2003).
Un être ou une équipe par une de ses caractéristiques abstraites ou concrètes	El khadra	«US Biskra. Rien ne va plus. Le club Phare de toute la région des Zibans, appelé au début de la saison 2002/2003 à jouer les premiers rôles, voire même l'accession en division une, est en train de vivre des moments très difficiles. Pourtant la ville de Biskra dispose d'une infrastructure qui ferait envier le plus ambitieux des clubs algériens : deux stades homologués, l'un en gazon naturel avec une capacité d'accueil de 10000 places qui seront doublées d'ici la fin de l'année, avec une piste d'athlétisme moderne, l'autre couvert de gazon synthétique, répondant à toutes les normes de sécurité mais également un sauna, des moyens de récupération, des moyens financiers conséquents et surtout une galerie tout acquise et qui n'a d'yeux que pour «El Khadra»» ( <i>Le Soir D'Algérie</i> , 16/02/2003).
	Ezzerga	«Il est si loin de tout ce tapage ! Et si étranger aux chants des sirènes des partis-caméléons qui se crêpent le chignon pour la galerie et se mangent docilement et à tour de rôle dans la main dans les coulisses. Et même les résultats, à la limite du catastrophique, de la JSMT, ne semblent plus le toucher lui qui, il fut un temps, vibrait au moindre potin sur «Ezzerga». Et comme pour ne pas être en reste, le froid de l'hiver avec ses premières neiges- est venu se greffer à la frilosité des portes monnaies pour ratatiner les peaux chétives». ( <i>Liberté</i> , 04/01/1999).

#### 4. Conclusion

Hormis leur richesse lexicale, les langues arabe et berbère tout comme les autres langues du monde recourent à l'usage du procédé d'enrichissement sémantique qu'est la polysémie. L'objectif est de minimiser le recours à la création d'autres formes et apporter une orientation sémantique nouvelle au sens initial que recouvrent les unités lexicales déjà existantes. L'usage d'une lexie dans un autre sens que celui qui lui est habituellement attribué ne se fait pas de façon dérisoire ni fortuite, mais dans une intention bien précise. Parmi ces raisons, l'envie par exemple de parler de quelqu'un ou de quelque chose, en somme d'un référent qu'on veut garder énigmatique pour une raison quelconque. Dans cette innovation sémantique l'apport des figures de style notamment la métaphore et la métonymie est sans conteste déterminant. En analysant ces contextes, nous comprenons à quel point la richesse lexicale des langues berbère et arabe témoignent aussi d'une profondeur et pluralité sémantique inépuisable.

## References bibliographiques

- BAYLON, CH. et MIGNOT, X., (2000) : *Initiation à la sémantique du langage*, paris, Editions Nathan.
- BROUSSEAU, A-M. et ROBERGE, Y. (2000) : *Syntaxe et sémantique du français*. montreal, Editions Fides.
- CHOI-JONIN, I et DELHAY, C. (1998), *Introduction à la méthodologie en linguistique. Application au français contemporain*, starsbourg, Presse universitaire de Strasbourg
- CUSIN-BERCHE, F. (1999) : «Lexique en mouvement : création lexicale et production sémantique». *Sémantique lexicale et grammaticale*, Larousse, Paris,
- DALLET, J.-M. (1982) : *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Mangellat Algérie*, Paris, SELAF.
- DERRADJI, Y. QUEFFELEC, A. DEBOV, V. et al. (2002) : *Le français en Algérie lexique et dynamique des langues*, Bruxelles, Duculot.
- ESSONO, J. M. (1998) : *Précis de linguistique générale*. Paris, L'Harmattan.
- LEHMANN, A et MARTIN-BERTHET, F., (1998): *Introduction à la lexicologie, sémantique et morphologie*, Paris, Dunos.
- VICTORRI, B. FUCHS, C. (1996) : «La polysémie - construction dynamique du sens». Hermès, pp.131, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00713735> [Page consultée le 29 juillet 2015]
- Le corpus médiatique : *Liberté, El Watan, Le Soir d'Algérie, La Dépêche de Kabylie, l'Authentique et La Tribune*, numéros allant de 2003 à 2006.

# La Métaphore dans le Proverbe en Langue Française chez les Etudiants Algériens : entre Représentations, Compréhension et Remédiations Didactiques

**Ouahiba Chali y Mounia Sebane**

*Université de Mostaganem*

[wchali@yahoo.com](mailto:wchali@yahoo.com)

*Université MS de Mascara*

[sebane\\_aicha@univ-mascara.dz](mailto:sebane_aicha@univ-mascara.dz)

[msebane@yahoo.fr](mailto:msebane@yahoo.fr)

## Résumé

Dans le contexte algérien, l'enseignement de la métaphore commence au lycée pour les apprenants de filières littéraires. Quant au proverbe, lui, n'est pas enseigné de manière explicite mais usité par les apprenants sans pour autant que l'aspect inter /culturel ne soit connu sachant qu'il représente dans le discours pédagogique une référence à un contexte culturel bien précis et vise un objectif d'enseignement/apprentissage déterminé.

## Mots clefs

*métaphore, proverbe, langue étrangère, référence culturelle –enseignement/apprentissage.*

## Resumen

En el contexto de Argelia, la metáfora de la enseñanza comienza en la escuela secundaria para los estudiantes de los cursos literarios. El proverbio no se enseña de manera explícita, pero es utilizado por estudiantes sin que para incluir el aspecto cultural.

Espectáculos culturales en lo pedagógico discurso de una referencia a un contexto cultural específico y es un objetivo educativo / aprendizaje determinado.

## Palabras claves

*metàfora, proverbio, lengua extranjera, referente cultural, educación/ aprendizaje*

La métaphore est une des figures de style les plus faciles en matière de construction. En effet, grammaticalement, elle se construit par l'association d'un comparé à un comparant sans la présence de l'outil de comparaison ni d'élément commun aux deux, d'une part. D'autre part, elle reste compliquée en matière d'interprétation et de compréhension.

Dans le proverbe, ce procédé de langage est beaucoup plus ardu à appréhender puisque celui qui lit le proverbe avec une métaphore, doit non seulement avoir des compétences langagières pour l'appréhender mais aussi doit posséder des connaissances culturelles pour le comprendre

Le Larousse définit la métaphore comme «procédé par lequel, on substitue à la signification d'un mot ou d'un groupe de mots une autre signification qui s'y rapporte en vertu d'une analogie ou d'une comparaison implicite» (Larousse ,2009 : 641). C'est donc un terme concret dans un contexte abstrait. La figure de style étant un mode d'expression linguistique et stylistique de certaines formes de pensées dans le discours. À cet effet, la notion de discours renvoie à différents genres de textes abordés mais surtout produits dans un contexte précis.

Quant au proverbe, il est défini par Le Robert pour tous «comme une formule présentant des caractères formels stables, souvent figurée, exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique (Le Robert pour tous ,1994 : 911). En effet, le proverbe véhicule la langue et la culture d'une communauté donnée et son enseignement doit systématiquement prendre en compte ces deux facteurs sans quoi il n'y aurait pas l'imprégnation du linguistique sans le culturel. En parlant de culture, Kluckhohn (Citée dans Bollinger et Hofstede, 1987 : 27) donne une définition anthropologique :

La culture est la manière structurée de penser, de sentir et de réagir d'un groupe humain, surtout acquise et transmise par des symboles, et qui représente son identité spécifique, elle inclut les objets concrets produits par le groupe. Le cœur de la culture est constituée d'idées traditionnelles (dérivées de et sélectionnées par l'histoire) et des valeurs qui leur sont attachées.

Dans le cadre de ce colloque, nous appréhendons cette figure de style d'un point de vue purement didactique qui vise l'enseignement de la métaphore et du proverbe. À cet effet, l'enseignement /apprentissage d'une langue étrangère cible la communication entre les interlocuteurs de diverses cultures. Il est donc impératif qu'un apprenant acquiert une compétence inter/culturelle en langue étrangère.

La compétence culturelle étant «la connaissance des différences culturelles (dimension ethnographique), [...] une analyse en termes de structures et d'états» (Abdallah-Preteille,1996 : 32). Le CECRL ,2005 : 83-84 définit la compétence interculturelle en mentionnant que :

La connaissance, la conscience, et la compréhension des relations, (ressemblances et différences distinctives) entre «le monde d'où l'on vient» et «le monde de la communauté cible» sont à l'origine d'une prise de conscience interculturelle. Il faut souligner que la prise de conscience interculturelle inclut la conscience de la diversité régionale et sociale des deux mondes.

## **Constat et description**

Dans le contexte algérien, le français a le statut de français langue étrangère. Toutefois, son enseignement débute à partir de la 3<sup>ème</sup> année primaire ; une fois à l'université, l'étudiant se retrouve avec 10 ans d'apprentissage du français au moment où il entame une licence en langue française.

De plus, la métaphore est enseignée au lycée avec toute la connotation qu'elle véhicule. Une fois à l'université, l'enseignement de la métaphore n'est pas abordé de manière approfondie étant donné que l'étudiant est censé en avoir acquis les principes et les modes de fonctionnement. À cet effet, les étudiants sont donc confrontés à des difficultés relatives à la compréhension des proverbes et aux métaphores qu'ils renferment.

La problématique que nous posons est la suivante : pourquoi ces étudiants en Master 1 de langue française n'arrivent pas à comprendre les proverbes et les métaphores qui en découlent ?

À la suite de cette problématique, nous posons deux hypothèses :

**H1:** Le manque ou la faiblesse de références culturelles et/ou interculturelles freinerait la compréhension du proverbe.

**H2:** Les difficultés linguistiques bloqueraient la représentation mentale de ce type de discours.

## **1. Cadre expérimental, matériel et participants :**

Nous avons soumis 40 étudiants inscrits en Master 1 de «didactique du FLE/FOS» à l'université de Mascara, (étudiants âgés entre 20 et 23 ans) à deux activités (confère annexe) avec deux consignes différentes et qui relèvent toutes les deux de la compréhension du proverbe.

La première activité consiste à expliquer de manière personnelle 5 proverbes contenant des métaphores et des références culturelles.

La seconde activité consiste à trouver le sens des proverbes contenant des métaphores. Plusieurs interprétations et explications des proverbes sont proposées à l'étudiant.

## **2. Résultats**

Après dépouillement du corpus, nous avons constaté que les réponses obtenues pour l'activité 1 relative à l'interprétation personnelle des proverbes, révèle un taux élevé de mauvaises réponses.

Pour le proverbe «l'habit ne fait pas le moine», 62.5% de mauvaises réponses. Le moine n'existant pas dans le religieux ni dans le culturel de l'apprenant et par conséquent, il n'arrive pas à se le représenter.

Pour le proverbe «vaut mieux s'adresser à Dieu qu'à ses saints», nous avons obtenu 87.5% de mauvaises réponses. La pauvreté lexicale des étudiants ne leur permet pas de comprendre le mot «saint».

Pour le proverbe «À beau mentir qui vient de loin», nous avons obtenu 92.5% de mauvaises réponses. Ce taux élevé s'explique par la méconnaissance de la construction grammaticale inexistante en langue arabe «à beau + infinitif».

Pour la 2ème activité qui consistait à choisir parmi les réponses proposées celle qui expliquait au mieux le proverbe proposé, le taux de réponses fausses relevait des proverbes où le référent religieux et culturel était présent.

À titre d'exemple, pour le proverbe, «l'enfer est pavé de bonne intentions», nous avons obtenu 70% de mauvaises réponses.

Et pour «le jeu n'en vaut pas la chandelle», nous avons obtenu 78% de mauvaises réponses. Ils n'ont pas établi la relation entre le «jeu» (ils connaissent le sens de ce mot) et la représentation mentale de la chandelle.

### L'interprétation des résultats

L'analyse du corpus a démontré que les étudiants ont été bloqués dans leurs interprétations des proverbes et des métaphores qui en découlent à cause de plusieurs facteurs, à savoir :

1. L'absence de références culturelles voire religieuses (le moine, les saints...)
2. La pauvreté de bagage linguistique :
  - a La pauvreté lexicale ; (pavé, chandelle...),
  - b L'antonymie : enfer, bonne intention. (certains proverbes ont été incompris à cause de leurs implicites, en effet le lexique est connu, mais l'interprétation n'est pas évidente).
  - c La construction syntaxique de la phrase «avoir beau+infinitif». Le proverbe en question existe en arabe, le transfert cognitif ne s'effectue de la langue arabe vers le français.

Par ailleurs, les réponses ou phrases élaborées des étudiants sont des phrases mal dites, mal formulées, remplies de fautes d'orthographe ; ce qui dénote d'un manque de compétences linguistiques et de l'absence d'outils pour formuler les représentations mentales nécessaires à la compréhension.

### 3. Conclusion et perspectives didactiques

Cette expérimentation nous a permis de vérifier les hypothèses que nous avons posées au départ, à savoir que d'une part le manque ou la faiblesse de références culturelles et/ou interculturelles freinerait la compréhension du proverbe. D'autre part, que les difficultés linguistiques rencontrées dues au niveau réel des étudiants (A1 voire A2 selon le CERCRL) bloqueraient la représentation mentale de ce type de discours.

Les résultats obtenus nous mènent à formuler les quelques propositions didactiques suivantes:

1. Il faudra prendre en considération l'aspect culturel de la langue dans toute sa dimension via l'étude de textes authentiques et ce afin de mettre les apprenants en contact avec toutes les nuances d'une langue étrangère.
2. La consolidation des acquis linguistiques.
3. Faire appel à la langue maternelle en cas de nécessité afin de mettre en place des mécanismes cognitifs pour la compréhension de ce type de construction.

## References bibliographiques

- ABDALLAH-PRETCEILLE M., 1996, *Vers une pédagogie interculturelle*, Paris : Anthropos
- BOLLINGER D. et HOFSTEDE G., 1987, *Les Différences Culturelles dans le management*, Paris, Editions d'Organisation.
- CECRL, 2005, *Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*, Strasbourg : Conseil de l'Europe/ Les éditions Didier
- Dictionnaire *Le Petit Larousse*, 2009, Paris.
- Dictionnaire *Le Petit Robert Pour tous*, 1992, Paris.

## ANNEXES

### Activité 1

Voici une série de 5 proverbes. Expliquez chacun d'eux selon l'interprétation que vous en faites

1 L'argent est un bon serviteur mais un mauvais maître.

.....

.....

.....

2 A beau mentir qui vient de loin.

.....

.....

.....

3 Une hirondelle ne fait pas le printemps.

.....

.....

.....

4 Tout vient à point à qui sait attendre

.....

.....

.....

5 Après la pluie le beau temps

.....

.....

.....

6 L'habit ne fait pas le moine

.....

.....

.....

7 Vaut mieux s'adresser à Dieu qu'à ses saints

.....



**Activité 02**

Voici une série de proverbes, accompagnées chacun de 3 phrases. Cochez la phrase dont le sens se rapproche le plus de celui du proverbe.

- 1 L'exception confirme la règle.
  - a Une seule exception suffit à prouver la fausseté d'une règle
  - b Les exceptions sont plus importantes que les règles.
  - c Le fait qu'une règle ne s'applique pas à certains cas prouve sa validité.
- 2 Les jours se suivent et ne se ressemblent pas
  - a Il est dangereux de comparer le passé et le présent
  - b chaque jour apporte son lot de bonheur et de malheur
  - c un jour ou l'autre l'homme atteindra le bonheur.
- 3 Qui sème le vent, récolte la tempête
  - a celui qui produit du désordre en subira de graves conséquences
  - b La douceur conduit parfois à la violence
  - c Mieux vaut un peu de désordre qu'une catastrophe.
- 4 L'enfer est pavé de bonnes intentions.
  - a En voulant faire du bien, on fait parfois beaucoup de mal
  - b Vouloir le bien est une nécessité redoutable
  - c Les bonnes intentions ne suffisent pas, il faut aussi l'action.
- 5 Le jeu n'en vaut pas la chandelle
  - a Dans la vie, certains buts sont moins louables que d'autres
  - b jouer est souvent une perte importante
  - d Ce qu'il y a à gagner est beaucoup moins important que la peine qu'il faudrait se donner
- 6 Quand le vin est tiré, il faut le boire
  - a Quand une affaire est engagée, il faut en accepter les conséquences même fâcheuses
  - b Quand une bouteille de vin est entamée il faut la finir
  - c Quand un défaut devient une habitude, on ne peut jamais le corriger

## LITERATURA

---

# L'Espagne à la lumière des proverbes et des sentences dans les récits de quelques voyageurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle

Irene Aguilà-Solana<sup>1</sup>

Universidad de Zaragoza

[iaguila@unizar.es](mailto:iaguila@unizar.es)

## Résumé

Dans cette étude nous avons envisagé les récits de voyage de trois auteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle à partir de leur séjour hispanique, à savoir Bourgoing, Peyron et Silhouette. Parmi les diverses manifestations en langue espagnole contenues dans leurs ouvrages, il est possible de détacher des proverbes, des sentences et des devises qui, par extension, deviennent des métaphores de la personnalité des Espagnols. À travers le recours à des adages, les voyageurs portent un jugement favorable ou défavorable, selon l'occurrence. Sous la plume de ces écrivains, les expressions proverbiales contiennent peu d'incorrections linguistiques et celles-ci sont dues probablement aux fautes d'impression ou à ce que les voyageurs transcrivaient les mots d'oreille.

## Palabras clave

*Bourgoing, Peyron, Silhouette, défauts, qualités.*

## Resumen

A la hora de establecer el corpus de este trabajo, hemos seleccionado los relatos de viaje por España de tres autores franceses del siglo XVIII: Bourgoing, Peyron y Silhouette. Entre las diversas manifestaciones en lengua española que contienen sus obras, cabe entresacar los refranes, sentencias y divisas que, por extensión, se convierten en metáfora de la idiosincrasia de los españoles. A través de adagios, los viajeros transmiten opiniones favorables, unas veces, desfavorables, otras. Respecto a la forma, hay que subrayar que las expresiones proverbiales en lengua española que estos viajeros utilizan contienen escasas incorrecciones lingüísticas y que los errores existentes se deben, probablemente, a yerros tipográficos o a la circunstancia de que transcribieran palabras de oído.

## Mots-clés

*Bourgoing, Peyron, Silhouette, defectos, virtudes.*

---

1 Ce travail fait partie des activités du projet de recherche FFI2012-33895 «Le plurilinguisme dans la littérature française et francophone», financé par le Ministère de l'Économie et de la Compétitivité de l'Espagne et de l'équipe de recherche H58-ANESNAF «Analyse de l'espace dans le récit français et francophone», financé par le Gouvernement régional de l'Aragon.

## 0. Introduction

De nombreux personnages français sont venus en Espagne au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et ont mis à l'écrit leurs impressions de voyage. Les motifs de leur déplacement étaient divers mais le désir d'ébaucher les traits particuliers du pays qu'ils parcouraient leur était commun. L'un des moyens d'atteindre cet objectif consistait à insérer dans leurs récits des traces de la langue parlée par les autochtones et, dans l'éventail linguistique, le lecteur pouvait trouver des mots, des phrases, voire des paragraphes en espagnol. Dans l'analyse qui nous occupe, nous avons répertorié les maximes et les proverbes que les voyageurs ont intégrés dans leurs textes. Il est intéressant de s'arrêter sur ces dictons parce qu'ils y deviennent des métaphores de la personnalité des Espagnols : quelquefois ces sentences vantent ou dénigrent une ville ou les gens qui en sont originaires ; d'autres fois, elles mettent en valeur les mœurs ou le caractère des habitants. Notre travail veut aussi réfléchir sur les raisons qui mènent ces auteurs français à avoir recours à des adages formulant un jugement favorable ou défavorable, selon l'occurrence, sur les Espagnols. Le corpus de cette étude comprend les ouvrages de Bourgoing, Peyron et Silhouette or, bien qu'il s'agisse d'un ensemble de textes considérable, le nombre d'exemples trouvés est beaucoup plus réduit que prévu. Quant à la forme, soulignons que les expressions proverbiales en langue espagnole, sous la plume de ces écrivains, contiennent peu d'incorrections linguistiques et que les erreurs qui existent seraient, peut-être, dues aux fautes typographiques ou à la circonstance que les voyageurs auraient transcrit les mots d'oreille.

## 1. Jugements favorables

Occupons-nous d'abord des proverbes bienveillants à la nation espagnole. Parfois, les voyageurs rehaussent les singularités d'une ville. Peyron dit, par exemple, que le sol d'Orihuela est tellement fertile, grâce au fleuve qui l'arrose (la Segura) et au climat exceptionnel dont elle jouit pendant toute l'année, qu'elle a donné lieu au proverbe : «*blueva o no bleuva, trigo en Orihuela*»<sup>2</sup> (Peyron, 1783 : I, 126). Bien que le mot 'pleuvoir' soit mal écrit, l'auteur traduit correctement «[...] qu'il pleuve ou non, il y a toujours du bled dans les champs d'Orihuela». Par conséquent, le dicton «*Llueva ó no llueva / Trigo en Orihuela*», aussi bien que sa variante «*Llueva ó no llueva / Pan hay en Orihuela*»<sup>3</sup> que Caballero (1834 : 201, n<sup>o</sup> 294) recense, mettent en relief la fécondité de la campagne et l'abondance des récoltes dans la contrée. Quoiqu'il en soit, le taux d'humidité est toujours élevé tantôt à cause de la pluie tantôt grâce à l'arrosage.

Pour décrire le magnifique paysage de Grenade et son avantageuse situation géographique, Peyron se sert d'un autre proverbe élogieux : «à qui en *Dios le qui so bien en Grenada, le*

---

2 Nous conservons la graphie exacte des citations et des passages utilisés tout au long de ce travail.

3 Vergara (1923 : 197) reprend le proverbe et cette même variante en y rajoutant une autre : «Que llueva, que no llueva, pan se coge en Orihuela; en la de Alicante, mas no en la de la sierra». La précision souligne la différence entre les terres irriguées de l'Orihuela située à Alicante et les terres non irriguées d'Orihuela del Tremedal, en pleine montagne de Teruel.

*Diò de comer*<sup>4</sup>, & c'est avec raison si l'on considère la beauté de sa campagne, la température de son climat, & les sites charmants que la nature lui a prodigués.» (Peyron, 1783 : I, 224). En note, il indique que «Le sens de ce dicton est, *Dieu donne de quoi vivre dans Grenade à ceux qu'il aime bien*». Quand ce ne sont pas les conditions climatologiques qui rendent spéciale une ville, c'est sa situation géopolitique qui la différencie. Après avoir passé par Utrera, le voyageur arrive à un emplacement qui est censé être Las Cabezas de San Juan, même s'il n'indique pas le toponyme dans son intégralité. Le visiteur reprend la formule emblématique du bourg qui base sur un jeu de mots sa prépondérance du temps jadis résidant probablement dans sa fonction défensive pendant le Moyen Âge.

*Cabezas* est un assez grand village, bâti sur un coteau à l'entrée d'une chaîne de montagnes peu élevées. On y voit plusieurs ruines qui attestent que c'étoit autrefois une grande ville. La devise de ce village est : *non se hace nada nel consejo del rey senza Cabezas* ; il ne se fait rien dans le conseil du roi sans de bonnes têtes ; mot qui n'est pas toujours vrai, & qui fait allusion au nom que porte le village. (Peyron, 1783 : I, 236).

Son enceinte médiévale et sa forteresse eurent un but militaire et furent un lieu stratégique pour l'organisation du territoire<sup>5</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les géographes ou cartographes français répertoriés par Voyer d'Argenson<sup>6</sup> retiennent déjà ce calembour formé à partir du nom de cette contrée sévillane.

Je ne peux m'empêcher de citer une devise singulière que porte la petite ville de *Cabeças*, située dans ce canton. Pour l'entendre, il faut savoir que *Cabeça* veut dire bonne tête ; c'est de là que nous avons pris l'expression proverbiale, *Caboche*. La devise dit donc : *Non se hace nada nel consejo del Rey senza Cabeças*. (*Il ne se fait rien de bon dans le Conseil du Roi sans bonnes têtes*). (Voyer d'Argenson et Contant d'Orville, 1783 : 232-233).

De la même façon, Pierre d'Avity, au XVII<sup>e</sup> siècle, cite Las Cabezas de San Juan parmi les principales villes de l'Andalousie tout en retenant le jeu de mots :

4 Malgré les multiples coquilles de transcription, le lecteur comprend qu'il s'agit du proverbe *A quien Dios quiere bien, en Granada le dio de comer*. Il en existe de nombreuses variantes (*A quien Dios quiere bien en Madrid, en Sevilla, etc., le dio de comer*), ce qui prouve que chaque individu aime bien son lieu de naissance et le préfère à tous les autres. (Vergara, 1923 : 145).

5 «Tras la conquista castellana del reino de Sevilla, la frontera con el reino de Granada se fijó en las estribaciones del Sistema Subbético, la Sierra Sur, y entre ésta y el margen izquierdo del Guadalquivir se estableció todo un sistema de fortificaciones denominado «Banda Morisca», donde se distinguieron ciudades fundamentales para la organización del territorio [...]. Estas ciudades poseían importantes dispositivos defensivos, con alcázares y recintos amurallados, generalmente de origen almohade, estando bien comunicadas entre sí. [...] muchos de ellos pasaron a ser Señoríos en los siglos XV y XVI, quedando en manos del Cabildo de Sevilla los castillos de segunda línea como el de Alcalá de Guadaíra y las Cabezas de San Juan.» (Mendoza, 2010 : 25-26).

6 Marc Antoine René de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy, était un diplomate et homme d'état français. Dans les soixante-neuf volumes des *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* (1779-1787), il reproduit un grand nombre des notices qu'il avait rédigées pour sa bibliothèque privée. Le littérateur André Guillaume Contant d'Orville, romancier et dramaturge, a eu aussi une très grande part à la rédaction des *Mélanges*.

CABSAS assise à l'entrée des monts qui s'étendent au midy, ayant des ruynes qui marquent que ce fut autrefois une grande ville, & un nom signifiant en Espagnol Tetes, qui donne sujet à ses habitans de dire en raillant, Qu'il ne se fait rien au Conseil du Roy sans Cabeças, ou Tetes. (Avity, 1637 : 184).

Ces citations prouvent que Peyron s'inspire des voyageurs qui l'ont précédé puisqu'il fait allusion à ce coin andalou avec des mots flatteurs très semblables à ceux de leurs prédécesseurs.

À côté des expressions construites à partir de toponymes, le lecteur peut en trouver d'autres qui présentent des vertus des Espagnols ainsi que certains de leurs us et coutumes. C'est le cas de Silhouette, qui laisse transparaître sa condition de ministre d'État sous Louis XV, lorsqu'il fait référence à une maxime attribuée à des figures de la royauté. En fait, Charles-Quint aurait appris à Philippe II, son fils, les avantages d'être patient dans la vie comme dans la politique. Quoi que ce soit, la persévérance ne se limiterait pas seulement aux grands personnages.

Ils [les Espagnols] excellent dans le choix du tems : c'est un des plus grands secrets qu'il y ait dans les affaires, & le plus puissant moyen pour les faire réussir. C'étoit un des mots de Charles-Quint : *Yo, y el tiempo para don ostros* : moi & le tems nous en valons deux. Il faut sçavoir le ménager pendant le malheur, caler la voile quand la tempête est trop forte ; esquiver avec adresse les coups qu'on ne peut soutenir, & attendre l'occasion de quelque favorable révolution. Charles-Quint donna ce conseil à son fils, & les Espagnols l'ont plusieurs fois mis en pratique. (Silhouette, 1770 : III, 125-126).

En 1646, Baltasar Gracián, dans *El discreto*, avait formulé la sentence de manière légèrement différente («El Tiempo y yo á otros dos») et l'attribue toujours à l'empereur<sup>7</sup>. Or, en 1640, Saavedra Fajardo avait relié ce mot à Philippe II, le fils de Charles-Quint : «El que espera tiene a su lado un buen compañero en el tiempo y assi decia el rey Filipe Segundo. *Yo, y el tiempo contra dos*. El ímpetu es efecto del furor, y madre de los peligros.» [Devise politique XXXIX: *Ferendum et Sperandum*] (Saavedra, 1659 : 246). De même, les époques postérieures au siècle des Lumières continuent à reprendre cette maxime sur l'endurance proverbiale de l'empereur<sup>8</sup>.

---

7 «Pero el gran Triunfador de Reyes, Carlos Quinto, aquel que en Alemania, con mas espera que gente quebrantô las mismas Peñas, las Duras, y las Graues. La aconsejô, que si queria vencer, peleasse a su modo; esto es, que esgrimiese la muleta del tiempo, mucho mas obradora, que la acerada claba de Hercules. Executôlo tan felizmente, que pudo al cabo, al cabo frustrar el impetu, y enfrenar el orgullo, a aquellas mas furias, que las infernales, y quedò vitoriosa, repitiendo, El Tiempo, y yo a otros dos.» (Gracián, 1646 : 55-56).

8 Des recueils présentant une espèce de *Charles-Quintiana* rappellent sa vertu : «Quoique plein de vivacité, impétueux et ardent, il avait une grande patience. –Le temps et moi, disait-il, nous en valons deux autres.» («Quelques anecdotes sur Charles-Quint», 1839 : 214). François-Joseph-Gaston de Partz de Pressy, évêque de Boulogne, conseille aussi de suivre «la prudente règle de conduite d'un empereur qui avait pour maxime que de ne se hâter que lentement, et qui disait que le laps du temps et l'attente des conjonctures favorables augmentait du double son espoir du succès des affaires.» (Partz de Pressy, 1842 : 117). Et, dans une note, il précise qu'il se réfère à Charles-Quint et à la maxime qui nous occupe : le temps et moi, nous en valons deux.

Une autre qualité qui embellirait le tempérament des Espagnols est la circonspection. Bourgoing le signale lors de la description de sa visite à la cathédrale de Séville. Il est sûr que la sentence qui remémore la découverte de l'Amérique est digne des individus graves et retenus.

Je ne manquai pas de chercher devant le chœur de cette Cathédrale le tombeau de Christophe Colomb ; il n'est désigné que par une pierre qui porte ces mots : *A Castille y Arragon otro mundo diò Colon* : inscription laconique en vrai style lapidaire, qui vaut bien ces inscriptions fastueuses dont une éloquence empoulée, gagée par la vanité, charge les mausolées de tant de personnages inutiles, sans cependant les sauver de l'oubli. (Bourgoing, 1788 : III, 158).

Voyons maintenant une sentence qui réunit le nom d'un Père de l'Église à celui d'un mammifère omnivore domestique de l'ordre des ongulés. En effet, Peyron signale que, de Baza à Guadix, «le pays est abondant en cochons, & c'est presque la seule nourriture des habitants de ces cantons, pendant les trois quarts de l'année ; aussi y a-t-il sur les lieux ce proverbe expressif : *no hai olla sin tocino, ni sermon sin Augustino*<sup>9</sup>, 'il n'y a pas de bonne soupe sans lard, ni de sermon où Saint-Augustin ne soit cité.'» (Peyron, 1783 : I, 151). Dans cet adage, il ne faut pas interpréter le mot «olla» comme le récipient de cuisine mais comme le nom du plat. Composé de multiples ingrédients d'origine végétale et animale, il était considéré à l'époque le plat de résistance. S'il y manquait du lard, une partie importante des calories diminuait. De la même façon, les homélies des prédicateurs contenaient fréquemment des citations de saint Augustin de par son autorité théologique. Ce proverbe retenu par Peyron signifie donc que quelque chose est imparfaite si elle manque de ce qui est essentiel<sup>10</sup>. Pour parler de l'origine de ce dicton, il faut savoir que Sebastián de Horozco, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, composa un florilège (qui ne sera publié dans son intégralité qu'en 1986) où chaque proverbe est suivi d'une glose de deux quintils qui l'explique et le reprend dans les derniers vers. Sous sa plume, nous percevons plus clairement le rapport entre ce Père de l'Église et cette partie du porc<sup>11</sup>. En France, Gabriel Meurier compile dans son *Trésor de sentences dorées* un proverbe qui renfermait la même idée : «Ne potage sans bacon, ne nopces sans son» (Meurier, 1581 : 143). César Oudin, qui fut secrétaire et interprète du roi Henri IV, recueille pour sa part deux dictons ressemblants : «Ni pollos sin tocino, ni sermón sin Augustino. *Ni poulets sans lard, ni sermon sans S. Augustin* [...] *Ni olla sin tocino, ni boda sin tamborino. Ny marmite sans lard, ny nopces sans tambourin*» (Oudin, 1608 : 140 et 143).

Mis à part les proverbes et les maximes, les voyageurs ont affaire à des devises pour ébaucher un portrait aimable de l'Espagne. Pour cela, ils consignent les visées honorables des collectivités éclairées telles que l'Académie de la langue espagnole et la Société Économique des Amis du Pays. Lors de la description du panorama culturel espagnol, Peyron se prononce

9 Agustino est le prénom hispanisé du latin «Augustinus», soit celui du saint.

10 «Ni olla sin tocino, ni sermón sin Augustino» (Correas, 2000 : 552).

11 «Santo Augustin glorioso / en su doctrina admirable / fue tan alto y tan famoso / tan general y copioso / que es de todos alegable [...] / Tan ordinario y divino / tan excelente doctor / que ni olla sin tocino / ni sermon sin Augustino / suelen tener buen sabor.» (Horozco, 2005 : 427).

sur cette Académie, fondée en 1714 à l'imitation de l'Académie Française. Pour mieux synthétiser ses buts («épurer la langue & lui donner des regles fixes»), cette institution prit pour emblème «un creuset sur des charbons ardents avec cette devise : *limpia, fixa, y da esplendor*; c'est-à-dire, elle épure, fixe & donne de l'éclat.» (Peyron, 1783 : II, 57). De plus, des sociétés toutes récentes, «*los Amigos del Pays*», qui, comme Peyron explique, venaient de s'établir en Espagne et étaient en train de se répandre depuis trois ans environ, impulsaient la nation à leur tour. Le voyageur décrit l'emblème de la corporation qui consiste en «une médaille ornée du symbole de l'agriculture, de l'industrie & des arts, avec cette devise : *Socorre enseñando*; c'est-à-dire, elle secourt en instruisant.» (Peyron, 1783 : II, 88). Pour des étrangers du siècle des Lumières, il était vraiment important que l'Espagne s'enrichît d'institutions savantes et de sociétés capables de stimuler le progrès.

## 2. Jugements adverses

Le second axe de notre étude regroupe les proverbes qui prennent pour cible des traits négatifs relatifs à des toponymes espagnols ou au comportement des habitants.

En poursuivant la route qui mène de Séville à Sierra Morena, Peyron s'arrête à Carmona, la première agglomération qui se trouve sur son chemin. Selon l'avis du diplomate, celle qui était l'une des plus anciennes villes de l'Andalousie se trouvait à ce moment-là dépeuplée et ne s'ajustait point au «proverbe qui dit, *villa por villa Carmona en Andalusia*, ville pour ville Carmone en Andalousie» (Peyron, 1783 : I, 281). Certes la période la plus brillante de Carmona coïncide avec la reconquête de l'Andalousie dans la mesure que la région connut une notable augmentation de population. Cette circonstance mena certains historiens à grossir le nombre d'habitants et à exagérer le rôle de Carmona et d'autres villes andalouses pendant le bas Moyen Âge, conclusions erronées qui ont traversé les siècles (González, 2001 : 11-12) et qui ont pu fausser le commentaire de Peyron. De plus, le manque de rigueur dans la réalisation des divers recensements civils et ecclésiastiques pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle a aussi entraîné des confusions sérieuses. En réalité, la croissance de population à Carmona fut très lente et faible car il fallut plus de trois siècles pour doubler ses effectifs ; le nombre d'habitants de cette localité sévillane est ainsi passé de 1.608, en 1466, à 3.474, en 1791 (Mira Caballos, 1993 : 29-29 et 35-36). Nonobstant cette immobilité dans l'évolution de la société de Carmona avait pour corrélat la même situation en Europe.

Quant aux défauts des Espagnols, ils ne sont pas passés sous silence par les voyageurs. La présomption, par exemple, serait endémique dans tout le territoire et trouverait dans la capitale son expression maximale.

Leur vanité nationale, préjugé si utile en faveur d'un gouvernement qui sauroit en tirer parti, est portée à un point excessif. Il n'y a pas d'Espagnol qui ne croie sa nation la première du monde, & Madrid le centre des délices. Il existe un proverbe parmi le peuple, qui dit, *donde estâ Madrid calle el mundo*, où est Madrid, que le monde se taise. (Peyron, 1783 : II, 144).

Cette arrogance est mise en rapport par Peyron avec des ouvrages datés du siècle antérieur. D'un côté, avec *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid* (1623) de Gil González Dávila et, d'un autre côté, avec un titre publié en 1658 mais qui eut une nouvelle édition en 1789 :



*Solo Madrid es corte* de Alonso Núñez de Castro, historien et chroniqueur royal de Philippe IV d'Espagne. Núñez de Castro décrit la nouvelle réalité historique qui entraîne la configuration institutionnelle du courtisan et l'installation de la cour dans les grandes villes européennes. En effet, le Madrid du XVII<sup>e</sup> siècle étale la magnificence de la monarchie hispanique à travers ses imposantes constructions et l'amélioration de son infrastructure. *Solo Madrid es Corte* souligne les bienfaits pour la population que l'établissement de la Cour dans cette ville a apportés, au niveau de l'aménagement de l'espace urbain et son environnement. Pour faire ressortir l'attitude prétentieuse des Madrileïns –qui a généré le dicton *Donde está Madrid, calle el mundo*– Peyron raconte l'anecdote d'un prédicateur qui, dans un sermon, disait que le diable avait transporté le Seigneur sur une haute montagne d'où l'on découvrait quelques grands royaumes de la terre.

Il lui montra, ajouta-t-il, la France, l'Angleterre, l'Italie ; mais pour le bonheur du fils de Dieu, les Pyrénées lui cachèrent l'Espagne. On a vu des pères de famille en mourant, féliciter leurs enfants de ce qu'ils avoient le bonheur de vivre dans Madrid, & leur faire regarder cet avantage comme le plus grand bien qu'ils pouvoient leur laisser. (Peyron, 1783 : II, 144-145).

Il s'agit de la troisième tentation de Jésus, pendant sa retraite de quarante jours dans le désert, par l'entremise de Lucifer. Dans cet épisode, relaté dans les Évangiles selon saint Matthieu (4 : 1-11) et selon saint Luc (4 : 1-13), Satan invite le Christ à se prosterner devant lui en échange d'obtenir le pouvoir sur tous les royaumes du monde. Les livres canoniques ne concrétisent pas les noms des pays; alors, l'énumération prononcée par le prêcheur (France, Angleterre, Italie et Espagne) est pure fantaisie. Cependant la morale est bien évidente : si jamais Jésus eusse aperçu l'Espagne, il eut cédé à la proposition du prince des ténèbres.

À côté de la fatuité critiquée par Peyron chez les Espagnols, Bourgoing reproche l'ostentation de certains de leurs gouverneurs. Pour cela, il choisit un adage de nouvelle facture au moment de parler de *las Salesas Reales*, fondé à Madrid par Marie-Barbara de Portugal [Barbara de Bragança]. Ce monastère, qui renferme le «mausolée pompeux» de Ferdinand VI et de sa femme, est excessif et les propres habitants le discréditent, selon l'opinion du voyageur. La réflexion est axée autour du prénom de la reine et met en relief la démesure de la construction. Bourgoing explique aux lecteurs français le double sens de la maxime inventée pour l'occasion.

Il y a une autre Eglise, beaucoup plus moderne ; qui n'est imposante que par sa masse, & que le bon goût pourroit bien désavouer ; c'est celle des Salesas ou de la Visitation, fondée par Ferdinand VI & la Reine Barbe, sa femme. [...] les Espagnols eux-mêmes ont exprimé le jugement sévère qu'ils ont porté de tout l'édifice par ces paroles : *Barbara reyna, barbaro gasto, barbara obra* ; jeu de mots qui ne peut avoir de sens que dans leur langue, ou l'expression de *barbara* s'applique également au nom de la Fondatrice, au mauvais goût de la fondation, & aux frais énormes qu'elle a coûté. (Bourgoing, 1788 : I, 147-148).

La première pierre de *las Salesas* fut posée le 26 juin 1750 et la consécration de l'église eut lieu le 30 décembre 1757. Malheureusement, la reine mourut le 26 août 1758 et le couvent où

elle avait investi tant d'argent<sup>12</sup> ne lui servira que pour accueillir ses dépouilles et celles de son époux.

Citons finalement un exemple de Bourgoing qui joint le mépris des provisions de bouche au dédain des habitants d'une ville espagnole. Dans son récit, le diplomate brosse un tableau très détaillé et complet de l'Espagne. Tous les aspects semblent l'intéresser; il n'est donc pas étonnant que, dans son texte, les allusions aux infrastructures côtoient celles à la nature, au climat ou aux mœurs. À Valence, donc, Bourgoing note que les écluses du Guadalaviar, en se levant, inondent les terres, et il consacre plus de trois pages pour décrire les avantages et les inconvénients de ce fait. Parmi ces derniers se trouve le manque de goût des aliments. Le visiteur constate par lui-même que, malgré l'abondance des repas, il n'assouvit jamais sa faim.

Cette fertilité artificielle ne donne pas aux plantes la substance qu'elles reçoivent de la seule nature [...] ; aussi les aliments sont-ils en général beaucoup moins nourrissants que ceux de la Castille. [...] Cette profusion d'eau qui dénature ainsi les plantes, paroît même s'étendre au regne animal. La malignité a été encore plus loin, & a enfanté ce distique Espagnol que nous sommes trop reconnoissants & trop galans pour jamais adopter. *En valencia la carne es hierba, la hierva agua, los hombres mugeres, y las mugeres nada.* Ce qui en François signifie. *A Valence la viande est de l'herbe; l'herbe est de l'eau, les hommes sont des femmes, & les femmes rien.* (Bourgoing, 1788 : III, 61-62)<sup>13</sup>.

### 3. Conclusion

Les proverbes recensés au long de ce travail portent quelques fois sur des toponymes; d'autres fois, c'est le caractère des habitants de certaines villes ou des Espagnols en général qui y est souligné. De plus, les maximes servent aussi aux voyageurs pour faire allusion aux mœurs du pays où ils ont séjourné. Ainsi, Orihuela, Grenade, Las Cabezas de San Juan (à Séville), Carmona, Madrid ou Valence apparaissent dans des dictons reflétant plusieurs traits qui ont attiré leur attention. Parmi eux, c'est Peyron qui utilise le plus grand nombre de sentences<sup>14</sup>;

---

12 «La Reina otorgó una escritura de donación inicial de 54.632 reales y 18 maravedises de renta anual en diferentes partidas de juros y dotación el 1 de junio de 1749, así como otros donativos en joyas y obras de arte». En plus de ce don initial, las Salesas reçurent de la Reine Barbe, en 1754, la quantité de «54.028, 16 reales» (Martín, 2011 : 1004 et 1006). Au total, Velasco Zazo (1951 : 101) estime le montant de la construction de cet immense espace à «83 millions de reales».

13 Ce proverbe est attesté par Vergara qui signale que, dans sa composition, les raisons géographiques se combinent avec les preuves de la mauvaise considération que les habitants de Castille ont pour ceux du Levant. «En Valencia, la carne es hierba; la hierba, agua; los hombres, mugeres; las mugeres, nada. Alude a lo rápido de la vegetación y lo acuoso y falto de consistencia de los alimentos; la segunda parte solo demuestra el desprecio de los castellanos hacia los valencianos» (1923 : 269). On trouve des références négatives à cette ville depuis le Siècle d'Or à cause, peut-être, de la renommée licencieuse de la ville. «A principios del siglo XVI –dice Menéndez y Pelayo–, Valencia estaba considerada como la ciudad de la galantería, la metrópoli del placer» (Esteban, 2003 : 57).

14 Quelques années plus tard, une lettre de Paris datée du 11 septembre 1782, informe les lecteurs de la *Correspondance* (Métra et al., 1788 : 257-259) de la publication de l'ouvrage de Peyron et insiste surtout sur les défauts des Espagnols tels que leur ignorance et leur excès de vanité nationale.

Bourgoing en fait un usage plus restreint tandis que Silhouette n'offre qu'une occurrence pertinente pour le sujet de cette étude. Des personnages de la taille de Charles-Quint, Cristophe Colomb, Saint Augustin, Barbara de Bragança, de même que des institutions telles que l'Académie de la langue espagnole et la Société Économique des Amis du Pays, sont aussi présents dans les proverbes repris par Bourgoing, Peyron et Silhouette.

De toute façon, la vision de l'Espagne à travers les expressions stéréotypées et autres formules s'avère ambivalente, à cause de la parité entre les approches flatteuses et les exemples désobligeants, ou de par la dualité des valeurs qui y sont présentées. Il est possible que ce fait obéisse à l'image amalgamée que ce pays projette sur les esprits des voyageurs français du siècle des Lumières. Comme le simplifie un compte rendu du *Nouveau voyage en Espagne* de Peyron, paru dans le *Mercure de France*, (et ce sont des mots qui peuvent tout aussi bien convenir aux ouvrages d'autres écrivains qui narrent leur expérience espagnole),

Malgré ces défauts & quelques autres, & les différens abus que l'Auteur observe dans les loix, dans les usages, &c. il montre partout un grand respect même un goût vif pour la nation Espagnole ; c'est que le fond du caractère national est un assemblage rare de qualités précieuses qui se font jour à travers les obstacles que les circonstances opposent au développement de ces qualités. (*Nouvelles littéraires*, 1782 : 225).

## Références Bibliographiques

- AVITY, P. d' (1637) : *Description générale de l'Europe. Quatriesme partie du Monde avec tous ses Empires, Royaumes, Estats et Républiques*, etc., tome premier, Paris, Claude Sonnius [en ligne] <https://books.google.es/books?id=6ZE5KU0d-zUC> [Page consultée le 29 septembre 2015]
- BOURGOING, J.-Fr. (1788) : *Nouveau voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie*, Paris, Regnault, 3 tomes.
- CABALLERO, F. (1834) : *Nomenclatura geográfica de España: Análisis gramatical y filosófico de los nombres de pueblos y lugares de la península, con aplicación a la topografía y a la historia*, Madrid, Eusebio Aguado [en ligne] <https://books.google.es/books?id=6iut7CMkFjwC> [Page consultée le 29 septembre 2015]
- CORREAS, G. (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, edición de L. Combet, Madrid, Castalia, 2000.
- ESTEBAN, J. (2003) : *¡Judas !... ¡Hi... de puta! Insultos y animadversión entre españoles*. Sevilla, Ed. Renacimiento [en ligne] <https://books.google.es/books?isbn=8484721086> [Page consultée le 10 janvier 2015]
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (2001) : *La repoblación de la zona de Sevilla durante el siglo XIV*, Universidad de Sevilla [en ligne] <https://books.google.es/books?id=0nlxJOTPV0kC> [Page consultée le 10 janvier 2015]
- GRACIÁN, L. [Baltasar] (1646) : *El discreto*, s.l., Juan Nogués [en ligne] <https://books.google.es/books?id=Rg0FAAAACAAJ> [Page consultée le 19 septembre 2015]

- HOROZCO, S. de (2005) : *Teatro universal de proverbios*, José Luis Alonso Hernández (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca [en ligne]  
<https://books.google.es/books?isbn=8478005412> [Page consultée le 10 janvier 2015]
- MARTÍN MARTÍN, T. (2011) : «*El jardín de las Salesas Reales*», *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Vol. 2, pp. 1003-1025 [en ligne] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3714158> [Page consultée le 10 janvier 2015]
- MENDOZA, D. (2010) : *La Campiña Sevillana: Utrera y Juan Mendoza*, Ed. Lulu.com [en ligne] <https://books.google.com/books?isbn=144576542X> [Page consultée le 10 janvier 2015]
- MÉTRA, Fr. ; BOUDEAUX, G. I. de ; GRIMOD DE LA REYNIÈRE, A. B. L. (1788) : *Correspondance secrète, politique & littéraire ou Mémoires pour servir à l'Histoire des Cours, des Sociétés & de la Littérature en France, depuis la mort de Louis XV*, tome treizième, Londres, Adamson [en ligne]  
<https://books.google.es/books?id=wg0KAAAIAAI&printse> [Page consultée le 10 janvier 2015]
- MEURIER, G. (1581) : *Trésor de sentences dorées, Dicts, Prouerbes & Dictons communs*, Paris, Nicolas Bonfons [en ligne]  
[https://books.google.es/books?id=xlo9AAAAYAAI&printsec=frontcover&dq=tr%C3%A9sor+-des+sentences+dor%C3%A9es&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=tr%C3%A9sor%20des%20sentences%20dor%C3%A9es&f=false](https://books.google.es/books?id=xlo9AAAAYAAI&printsec=frontcover&dq=tr%C3%A9sor+-des+sentences+dor%C3%A9es&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=tr%C3%A9sor%20des%20sentences%20dor%C3%A9es&f=false) [Page consultée le 4 octobre 2015]
- MIRA CABALLOS, E. (1993) : *La población en Carmona en la segunda mitad del siglo XVIII*, Carmona, Ayuntamiento de Carmona [en ligne]  
<https://books.google.es/books?id=ekX1dcbt2BIC> [Page consultée le 4 octobre 2015]
- NOUVELLES LITTÉRAIRES in *Mercure de France, dédié au Roi, par une société de gens de lettres, contenant le Journal Politique des principaux événemens de toutes les Cours ; les Pièces fugitives nouvelles en vers & en prose, l'Annonce et l'Analyse des ouvrages nouveaux ; les Inventions & Découvertes dans les Sciences & les Arts; les Spectacles, les Causes célèbres ; les Académies de Paris & des Provinces ; la Notice des Édits, Arrêts ; les Avis particuliers, &c., &c.* Paris, Panckoucke, 1782 [03-08-1782, pp. 220-225] [en ligne]  
<https://books.google.es/books?id=RfcWAAAAYAAI&pg=PA225&dq#v> [Page consultée le 29 septembre 2015]
- LOUDIN, C. (1608) : *Refranes o proverbios españoles traduzidos en lengua Francesa. Proverbes espagnols traduits en François*. Bruxelles, Rutger Velpius [en ligne]  
<<https://books.google.es/books?id=IMtCAAACAAI>> [Page consultée le 11 janvier 2015]
- PARTZ de PRESSY, Fr.-J.-G. (1842) : *Œuvres très complètes de Mgr. F.-J. de Partz de Pressy, Evêque de Boulogne*, Paris, Migne, tome second [en ligne]  
<https://books.google.es/books?id=bh9UAAAACAAI>> [Page consultée le 11 janvier 2015]
- PEYRON, J.-Fr. (1783) : *Nouveau Voyage en Espagne, fait en 1777 et en 1778. Dans lequel on traite des Mœurs, du Caractere, des Monuments anciens & modernes, du Commerce, du Théâtre, de la Législation des Tribunaux particuliers à ce Royaume & de l'Inquisition ; avec de nou-*

veaux détails sur son état actuel & sur une Procédure récente & fameuse. Londres / Paris, P. Elmsly, 2 vols.

«Quelques anecdotes sur Charles-Quint» (1839) in *Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts*, Vol. 32, oct., pp. 214-217 [en ligne] <https://books.google.es/books?id=0GREAQAAAMAAJ> [Page consultée le 10 janvier 2015]

SAAVEDRA FAJARDO, D. (1659) : *Idea de un principe politico christiano, representada en cien empresas, Amberes, Jerónimo e Iván Bautista Verdussen* [en ligne] <https://books.google.es/books?id=oUYCAAAAQAAJ> [Page consultée le 11 janvier 2015]

SILHOUETTE [M. S\*\*\*] (1770) : *Voyages de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie*, Paris, Merlin [deux parties en 1 vol.], tome IV.

VELASCO ZAZO, A. (1951) : *Recintos sagrados de Madrid*, Madrid, Sección de cultura e información, Artes gráficas municipales.

VERGARA Y MARTÍN, G. M. (1932) : *Algunos cantares, refranes, frases y pasquines españoles de carácter histórico o circunstancial*, Madrid, Hernando [en ligne] <https://books.google.es/books?id=l78eAAAAMAAJ> [Page consultée le 11 janvier 2015]

——— (1923): *Diccionario geográfico popular: de cantares, refranes, proverbios, locuciones, frases proverbiales y modismos españoles / recogidos y ordenados por Gabriel María Vergara Martín*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, Biblioteca digital de Castilla y León [en ligne]

<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=685> [Page consultée le 29 septembre 2015]

VOYER D'ARGENSON, M. A. R. de ; CONTANT D'ORVILLE, A. G. (1783) : *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque. De la lecture des livres françois. Livres de Géographie & d'Histoire imprimés en François au seizieme siecle, tome troisieme, Tableau de la monarchie d'Espagne au seizieme siecle, tiré des Cosmographes François qui ont écrit avant 1600* (tome XXXV, vol. LI), Paris, Moutard [en ligne] <https://books.google.es/books?id=DfAWAAAAYAAJ> [Page consultée le 29 septembre 2015]

# La dynamique spatiale de l'adultère dans le roman. *Une Femme* de Maurice Leblanc<sup>1</sup>

Ana Alonso

Universidad de Zaragoza

[aalonso@unizar.es](mailto:aalonso@unizar.es)

## Résumé

Nous connaissons Maurice Leblanc surtout par la célébrité de son cycle sur le cambrioleur Arsène Lupin. Si bien les études sur l'univers d'Arsène Lupin sont nombreuses, il manque un regard attentif de la critique sur la production littéraire en prose de Maurice Leblanc, celle qu'il a écrit avant son entrée dans la fiction lupinienne. Dans cette première période, l'auteur avait l'intention de devenir le «romancier de la vie délicate des âmes» et il explore ce chemin tout d'abord dans des récits brefs, puis, trois ans plus tard, dans son premier roman, *Une Femme*, qui est l'objet de notre analyse. Notre approche propose un examen de la thématique de l'adultère et de ses rapports avec les déplacements spatiaux de l'héroïne.

## Mots-clés

Maurice Leblanc, «*Une Femme*», espace, adultère.

## Resumen

Conocemos a Maurice Leblanc sobre todo como autor del ciclo de Arsène Lupin. De hecho la crítica se ha centrado particularmente en este personaje y en su universo, pero faltan análisis sobre los textos anteriores a Lupin. En este primer periodo el autor tenía la intención de convertirse en el «novelista de las vida delicada de las almas»; se adentra en esta vía primeramente en relatos breves, tres años más tarde, en su primera novela, *Una mujer*, objeto de nuestro análisis. Este trabajo pretende explorar el tema del adulterio y de su relación con los desplazamientos espaciales de la protagonista.

## Palabras clave

Maurice Leblanc, «*Une Femme*», espacio, adulterio.

---

1 Cette étude a été réalisée dans le cadre des recherches du *Grupo de análisis del espacio en la narrativa francesa y francófona*, dirigé par le professeur Julián Muela.

## 0. Introduction

Nous connaissons Maurice Leblanc surtout par la célébrité de son cycle sur le cambrioleur Arsène Lupin. Si bien les études sur l'univers d'Arsène Lupin sont nombreuses<sup>2</sup>, il manque un regard attentif de la critique sur la production littéraire en prose de Maurice Leblanc, celle qu'il a écrit avant son entrée dans la fiction lupinienne. Dans cette première période, l'auteur avait l'intention de devenir le «romancier de la vie délicate des âmes»<sup>3</sup> et il explore ce chemin tout d'abord dans des récits brefs, puis, trois ans plus tard, dans son premier roman, *Une Femme*, qui est l'objet de notre analyse.

L'œuvre pré-lupinienne de Leblanc se compose fondamentalement de quelques recueils de nouvelles : *Des couples* (1890) ; *Ceux qui souffrent* (1894) ; *Les heures de mystère* (1896) ; *Les lèvres jointes* (1899) et de quelques romans, parmi lesquels *Une Femme* (1893), *L'œuvre de mort* (1895), *Armelle et Claude* (1897), *Voici des ailes* (1898) et *L'Enthousiasme* (1901). Ces textes ont été vite oubliés et ce n'est que très récemment qu'on a commencé à les diffuser grâce, tout d'abord, aux études du spécialiste Jacques Derouard, auteur de plusieurs travaux sur cet écrivain, ainsi que de plusieurs préfaces de ces œuvres antérieures à l'étape lupinienne, comme le recueil *Des Couples* et *Une Femme*. De sa part, les Éditions Des Falaises ont aussi contribué avec la réédition de *Des Couples*, *Une femme* et *L'œuvre de mort*.

Plus récemment, en 2012, la revue *Le Rocamboles* a consacré son numéro 61- *Maurice Leblanc sans Lupin*- ux textes antérieurs à Arsène Lupin, pour défendre justement qu'Arsène Lupin n'est qu'une petite partie de l'œuvre de Maurice Leblanc. Les travaux présentés dans cette revue mettent en relief l'importance quantitative et qualitative des textes en prose de Leblanc et soulignent l'intérêt d'une étude de cette production injustement oubliée.

Notre approche de la thématique de l'adultère et de ses rapports avec l'espace dans le roman *Une Femme* prétend contribuer à cette entreprise de redécouverte de la production en prose de Leblanc.

## 1. Situation du roman «Une Femme» dans le contexte littéraire et dans la production de Leblanc

Quand Leblanc présente son premier roman, en 1893, il avait déjà publié, sous le titre *Des Couples*, un recueil de sept nouvelles où, dans un cadre normand, il pénétrait dans la vie de couples pitoyables supportant des situations de crise; dans deux de ces nouvelles - *La Fortu-*

2 Des études critiques récentes telles qu'*Arsène Lupin de A à Z* de Philippe de Côme (Paris: Pascal Galodé Éd, 2012) ; *Les Nombreuses vies d'Arsène Lupin et Arsène Lupin, une vie* par André-François Ruau (Paris, Les Moutons électriques, 2008 et 2011); *La lecture des Aventures d'Arsène Lupin* de Anissa Bellefqih (Paris, L'Harmattan, 2010), ou le numéro de 1979 de la revue *Europe* consacré à Arsène Lupin rendent compte de cet intérêt. Il faut ajouter, bien sûr, les études de Jacques Derouard, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui* (2001), *Dictionnaire Arsène Lupin* (2001), *Le Monde d'Arsène Lupin* (2003). D'autre part, de nombreux sites sont consacrés à Arsène Lupin: <http://www.arsene-lupin.com/>; <http://www.etretat.net/office-de-tourisme-etretat/modules/content/content.php?page=maison-maurice-leblanc>; <http://arsenelupingc.free.fr/>; <http://agencelupin.wordpress.com/>; <http://jfsterell.blogspot.com.es>; <http://societe-arsene-lupin.blogspot.com.es/>

3 Jean Ernest Charles, *Le Censeur politique et littéraire* (1908), cité par Derouard (2001 : 138).



ne de *Monsieur Fouque* et *Un amour*- il aborde le thème de l'adultère qu'il développera plus largement, trois ans plus tard, dans *Une Femme*.

Publiés dans la dernière décennie du siècle, ces textes arrivent tardivement aux temps d'éclat du naturalisme, car ils naissent en pleine période du symbolisme et de la Décadence ; mais, même s'ils possèdent des traces de ces courants<sup>4</sup>, Leblanc choisit de marcher plutôt dans le sillage de Maupassant et de Zola, qu'il admire profondément, et de se consacrer à la description des mœurs de province.

En ce qui concerne le contexte de sa publication, *Une Femme* fut publié d'abord en feuilleton en avril 1893 dans le journal *Gil Blas*<sup>5</sup> et il sortit en librairie le 23 mai 1893 chez le prestigieux éditeur Paul Ollendorf, qui publiait alors Maupassant. La presse se fit écho de cette publication qui sera sévèrement jugée, car, même si le naturalisme avait habitué ses lecteurs à des situations scabreuses, il paraît que la bourgeoisie de province n'acceptait pas facilement la vie licencieuse de Lucie (Derouard, 2001 : 79). N'oublions pas que, étant né à Rouen, Leblanc avait une connaissance profonde de la Normandie et de ses mœurs, déjà explorés dans son premier recueil *Des Couples* : toutes les nouvelles de ce recueil ont comme cadre la campagne normande et Rouen, ville que Leblanc qualifie de «méfiante et mauvaise» (296)<sup>6</sup>; dans le roman il peut définir plus minutieusement que dans ses nouvelles les aspects méprisables de cette ville, surtout l'hypocrisie et la double morale des gens ainsi que le contrôle de la classe bourgeoise sur la réputation de ses habitants : «À Rouen, vois-tu, comme partout en province, le monde est le grand dispensateur des réputations.» (162)

Appuyés sur cette peinture de la ville normande et de la vie de l'héroïne, les jugements mettent l'accent fondamentalement sur le côté immoral, voire répugnant, du roman, tout en insistant sur le lien de Leblanc et des romanciers naturalistes. Voyons quelques exemples :

La créature que Maurice Leblanc nous présente sous ce titre beaucoup trop compréhensif, est encore plus répugnante, sinon plus odieuse, que *La belle Madame Lenain!* (*Le Journal des Débats*, 17 Juillet 1893)<sup>7</sup>

Dès les premières lignes, j'ai dressé l'oreille. Tiens ! me suis-je dit, voilà un second Maupassant... Hélas !... Je suis effrayé, je l'avoue, de l'immoralité inconsciente qui plane sur tout le livre... Des histoires à faire dresser les cheveux sur la tête des naïfs partisans de la morale la plus vulgaire !(...) Aujourd'hui, *Une Vie* juxtaposée à *Une Femme*, paraîtrait une berquinade. (Cornély, 1893 : 1)

---

4 L'étude de Noëlle Benhamou (2013 : 61) envisage «la tentation de la Décadence» chez ce premier Leblanc.

5 Publié en feuilleton dans le *Gil Blas* du 9/04/1893 au 26/05/1893 puis, édité en volume chez Paul Ollendorf en mai 1893, l'annonce de sa parution en est faite au *Gil Blas Illustré* (le supplément hebdomadaire du *Gil Blas*) le 9/04/1893 «avec un dessin de Steinlen montrant une «femme-faune» entourée d'«hommes-satyres» ; à l'arrière plan se devinent les clochers de Rouen où se situe une partie de l'histoire.» (Derouard, 2001 : 78).

6 Le numéro entre parenthèses correspond aux pages de l'édition utilisée (Leblanc, 2011)

7 Titre du roman que venait de publier Léon Barracand. (Paris, Lemerre, 1893). Cité par <http://www.presstvnews.fr/mauriceleblanc.pdf>.



Vous êtes bien de la famille de Flaubert, celle que j'aime le plus. Votre Femme, c'est une Bovary exaspérée !<sup>8</sup>

Cependant, malgré ce mauvais accueil, ces critiques qui accrédiétaient la médiocrité du roman étaient contestées par d'autres opinions qui mettaient en valeur la qualité de l'écriture de Leblanc. C'est le cas de Jules Renard, de Léon Bloy ou d'Armand Charpentier, qui comparaient la première prose de Maurice Leblanc à celle de Flaubert et de Maupassant :

Monsieur Maurice Leblanc, disciple de Maupassant, est un romancier subtil de beaucoup de talent. Il tient de son maître l'art de l'exposition, ainsi que la phrase courte, incisive et parfois d'une délicieuse ironie à froid. (Charpentier, 1893)<sup>9</sup>.

De sa part, dans une lettre adressée à Leblanc, Alphonse Daudet, lecteur de son premier volume de nouvelles –*Des couples*– lui exprime ses remerciements :

Je vous remercie de tout mon cœur pour le plaisir très vif, très neuf et délicat que m'a donné la lecture de votre volume de nouvelles... Je ne vous connaissais pas, ou bien peu; maintenant, je me languis déjà de votre prochain livre, et vous avez, au rayon des subtils et des passionnels, une place d'honneur dans la bibliothèque de mes lectures préférées.<sup>10</sup>

Derouard souligne quand même que «le roman *Une femme* aurait connu une bonne dizaine d'éditions de cinq cents exemplaires chacune, tirage honorable à l'époque.»<sup>11</sup>. En 1907, quand Leblanc était déjà célèbre par *Lupin*, Ollendorf ressort le roman, mais il n'a pas de succès et il ne sera jamais réédité. Finalement, c'est en 2011, qu'il est réédité par les Éditions Des Falaises<sup>12</sup>.

## 2. Espace et adultère

Notre propos est de nous approcher de la thématique de l'adultère, très féconde dans le roman réaliste et naturaliste de la deuxième moitié du siècle, dans son rapport à l'espace. Leblanc a voulu donner aux errances de Lucie Ramel un relief essentiel ; en effet, il va suivre

8 Extrait d'une lettre de Jules Renard, cité par Derouard (2001 : 79). Dans la même perspective, et plus récemment, en 1979, Maurice Limat, dans une petite étude sur Maurice Leblanc, fait encore allusion à la médiocrité de ses premières productions ainsi qu'au caractère audacieux de ce premier roman : «Il avait cependant commencé par des romans bien médiocres, même si justement il voulait célébrer le beau sexe. Un ouvrage tel que *Une Femme* mérite tout au plus d'être oublié. Mais ce n'est qu'un péché de jeunesse, assez audacieux pour l'époque.» (Limat, 1979 : 65).

9 Cité par <http://www.pressestvnews.fr/mauriceleblanc.pdf>. Dans le même sens, Cécile Anne Sibout (2011) remarque les liens du roman de Leblanc et celui de Flaubert, par les analogies qui existent entre l'héroïne de Leblanc et Emma Bovary.

10 Cité par Derouard (2001 : 83)

11 [en ligne] <http://agencelupin.wordpress.com/category/le-monde-de-maurice-leblanc/>

12 Jacques Derouard en fera la Préface ; il rappelle le bruit que le livre fit à Rouen, malgré l'existence d'autres publications de la même thématique, comme, par exemple, le roman d'Oscar Méténier, *La Nymphomane, mœurs parisiennes* (Paris, Dentu, 1893).

littéralement les pas de son héroïne dans les rues de Rouen et aussi dans ses séjours ailleurs pour tracer l'évolution vitale de cette femme qui se sent anxieusement poussée vers l'adultère ; la quête des amants sera étroitement liée aux itinéraires spatiales de Lucie ; de là la précision toponymique des rues, des quartiers, des boulevards, attachés indissociablement à la récurrence de ses expériences extra-conjugales.

## 2.1. L'espace du foyer conjugal

Le point départ de ces itinéraires de Lucie est toujours son foyer, une maison «de belle et massive apparence» (40), située rue Stanislas-Girardin. Mariée à Robert Chalmin, Lucie est présentée dès le début comme une mademoiselle «assez compliquée», qui «n'admettait pas de définition précise», «une sentimentale, à qui le mariage rendrait l'équilibre» (17), sans aucune expérience mondaine: pas de vie sociale, pas de voyages, hors la Normandie (22). Comme l'héroïne de Flaubert, Lucie a une conception romanesque du mariage qu'elle a apprise dans ses lectures:

Son cœur battit un plus vite. Mais comment exprimer son consentement ? Elle se remémora des scènes analogues, décrites dans les livres : toutes se terminaient de manière identique. (28-29)

En conséquent, elle aime bien les détails romantiques de Robert, «le premier homme qui pût approcher d'elle» et qui l'avait arrachée à «son milieu morose» (31) Mais, dès son voyage de noces en Bretagne, elle se sent déçue (35) et, dès que le couple s'installe à Rouen, elle sera tentée par «le besoin de braver un péril.» (37) et émue de la vie mondaine (8). Lucie va très rapidement subir la lassitude de la vie conjugale, surtout en ce qui concerne les rapports sexuels avec son mari qui, à son avis, «n'avait pas su lui révéler la vie des sens» (42). Mais cette déception sera cachée et Lucie bâtit sans effort des mensonges sur sa sexualité conjugale. C'est dans son foyer et dans ce contexte de désenchantement du mariage qu'elle commence à développer un culte narcissique de son corps qui la poussait à l'exhibition de sa beauté et à l'admiration de soi-même:

Chaque matin, au saut du lit, attifée de velours et de soie, elle se plantait devant son armoire à glace. Là, elle arrangeait les étoffes de façon à découvrir tel coin de sa chair, puis elle en changeait la disposition et mettait en lumière telle autre courbe. Puis, soudain, tous les voiles tombant, elle se contemplait avec une extase dans les yeux. (47)

Elle est tellement obsédée de son corps qu'elle n'accepte pas de bon gré sa maternité, de peur de perdre sa beauté ; car «qu'advierait-il de ce chef-d'œuvre, comme elle l'appelait tout bas?» (48). C'est aussi dans ce foyer qu'elle tombe dans l'isolement et dans l'ennui:

La vie la décevait. Elle s'attendait à une somme de plaisirs plus considérable. Lesquels? Elle ne savait pas, mais ils différaient de ceux qui lui étaient octroyés, baisers conjugaux, cris d'enfant, surveillance du ménage, corvées mondaines.

N'y avait-il donc point d'autres amusements et des émotions plus rares et plus aiguës? Elle était mariée depuis cinq ans. (64)

Sortir du foyer pour vagabonder en ville deviendra la seule issue de notre héroïne. Elle n'aura pas une perception positive de sa maison qu'à la fin de ses expériences extra-conjugales, quand elle entrevoit le bonheur «dans le décor intime de sa famille, entre sa mère et son mari, entre son fils et les enfants de son fils.» (361)

## 2.2. Errances, vagabondages, flâneries

Leblanc décrit minutieusement cette dynamique de l'errance de son héroïne : Lucie cherche parfois un refuge en pleine nature, dans les «forêts environnantes», cadre de ses rêveries (65) ou dans la campagne, complice de ses élans contemplatifs (271)<sup>13</sup>. Mais c'est surtout en ville où elle flâne «de vitrine en vitrine» (72) à la poursuite d'un amant quelconque :

Le lendemain, elle soigna sa mise, se coiffa d'un chapeau qui lui seyait, et partit à la conquête de Lemercier, déterminée à quelque œillade ou à quelque signe qui l'encourageât. Elle ne savait guère ce qu'il en adviendrait, elle ne prévoyait pas les actes successifs où la réduirait l'exécution de son projet (94)<sup>14</sup>

Dans ces parcours elle sort dans les rues «sans but, évitant de se demander ce qu'elle désirait», mais persuadée de l'attention qu'elle a suscitée chez quelqu'un. Les itinéraires imprévus répondent à son désir de conquête: les jardins de Saint-Ouen, la rue Grand Pont, la rue de Fontenelle, le Quai Lesseps, autant de trajets où expérimenter la force de ses atouts féminins. Et quand elle s'est emparée de sa proie, ses pas s'acheminent vers des quartiers moins fréquentés, «ce quartier misérable où elle ne pouvait être reconnue», par exemple le faubourg de Martainville (104); ou Saint-Sever et Sotteville.

Lucie flâne aussi quand elle sent l'ennui et le poids de la routine dans son âme: «Alors un immense ennui l'accabla, alanguit ses pas, arrondit ses épaules. Elle parcourut les quais, puis se réfugia dans une pâtisserie de la rue Grand-Pont.» (180). Elle choisit également le vagabondage dans «un moment d'embarras pénible» (188), car le contact avec les passants la sauvent de la monotonie : «Lucie fréquenta beaucoup la rue. La variété des gens que l'on y coudoie, (...) la conviaient bien plus que la monotonie du monde et de ses intrigues possibles.» (215). Ou bien comme un moyen de trouver un soulagement à la tristesse d'une rupture amoureuse. C'est ainsi que, dans tous ces mois d'errances sans relâche, ses pas découvrent tous les secrets de cette ville<sup>15</sup>:

Lucie explora Rouen en détail. Tel jour elle faisait tel quartier, le lendemain tel autre, et elle recommençait sans relâche. Trente mois durant, elle exerça ce métier. Et elle n'eut pas à s'en plaindre. Sa récolte de joies et de satisfactions fut abondante, ses chagrins nuls. (267)

<sup>13</sup> «De là une courte pointe vers la campagne la séduisit. Elle gravit le Clos-Campulet et gagna la nouvelle côte de la Forêt-Verte.» (271)

<sup>14</sup> Vid. aussi p. 102.

<sup>15</sup> Vid. à ce propos les pages 2, 94, 99, 179, 235, 260, 267.

Ces sorties étant pour elle prioritaires, Lucie doit les intégrer dans son rythme de vie, en tant que mère, épouse et femme qui se doit à de multiples activités sociales:

Concurremment donc avec ses visites de janvier, avec les bals et les dîners, avec toutes les charges qu'entraînait sa situation sociale, ses charges de mondaine, d'épouse, de fille et de mère, elle reprit ses pérégrinations à travers la ville.» (267).

Leblanc a fait de cette errance de Lucie une activité vitale: flâner jusqu'à l'exténuation - «Elle longea le marché aux bœufs, les abattoirs, puis, enfilant un tas de ruelles, se rapprocha du Jardin-des-Plantes. Enfin, harassée de fatigue, elle prit un tramway.» (268)- la libère de la clôture de son foyer et lui donne accès à une vie audacieuse, transgressive, dangereuse, car pour passer des heures dans les rues, elle doit s'exercer dans l'art du mensonge et construire tout une stratégie devant son mari et son cercle social.

### **2.2.1. Les déplacements de Lucie au centre-ville. La quête d'un amant dans la rue**

Cette expérience décevante du foyer, liée au culte obsédant de son corps, persuadent Lucie du besoin de sortir ailleurs dans l'espoir de rencontrer un amant quelconque, pour exhiber devant lui sa beauté physique, pour vivre des moments inouïs. C'est à la fin de la première partie du roman que Leblanc fait déclencher cette nouvelle étape de Lucie où elle essaye de se familiariser avec l'idée de l'adultère: «Adultère... adultère...», comme si elle eût voulu se familiariser avec ce mot jadis si terrifiant. L'infidélité lui sembla un fait constant, normal, et, examinant un à un les hommes et les femmes qu'elle connaissait, elle les soupçonna tous de trahison.» (69). C'est alors que «pour la première fois, l'idée d'un amant, trop confuse jusqu'ici pour qu'elle eût à l'envisager, se présenta d'une façon précise à son esprit.» (69).

Le caractère obsédant de cette quête se voit ratifié par son besoin de vivre continuellement des aventures amoureuses. L'inventaire de ses amants appuie le diagnostic de sa nymphomanie<sup>16</sup>: Bouju-Gavart, Amédée Richard, Paul Bouju-Gavart (fils), Paul Verdol, Georges Lemercier, Markoff, Gaston de Sernaves, Pierre Daval, M. Duclos, André Dermove, Étienne Riville, Bourdesque, M. Lesire, Henri Blachère, auxquels il faut ajouter trois amants anonymes et de multiples aventures avec des «types les plus disparates» (299).

Dans le rapport que Leblanc fait des aventures de Lucie, on remarque l'importance qu'il accorde aux lieux de l'adultère, particulièrement concentrés autour du centre ville de Rouen. Tout d'abord, il suit les pas de Lucie dans ses rencontres, il retrace les itinéraires qu'elle fait, soit pour saisir l'attention de «types intéressants» (263, 267), d'un homme quelconque, connu ou inconnu, soit pour faire une promenade avec un possible amant et déployer son stratégie de séduction.

Puis, il nous décrit les décors de la «faute», les espaces où l'adultère est consommé :

M. Bouju-Gavart : Rue Verte (70). Rue Saint-Georges (156) (187)

Paul Bouju-Gavart (fils): Hôtel Beauvois (90)

---

16 «Lucie Chalmin, l'héroïne d'*Une Femme*, est une nymphomane narcissique qui fait fi des lois morales et sociales.» (Benhamou, 2013 : 27).

Paul Verdol: Rue Saint-Georges (213)  
 Markoff: Boutique (137, 144)  
 Pierre Daval : Rue de la Cigogne (233, 259)  
 M. Duclos : Rue de la Savonnerie. Hôtel du Calvados (269)  
 Étienne Riville- Bourdesque: Quai Saint-Sever : Hôtel des deux-Œillets (278)  
 Henri Blachère : Rue de Sébastopol (289)  
 Anonyme : Rue des Bons Enfants (278)  
 Anonyme : Rue Royale : Hôtel (281)  
 Anonyme : Rue Malpalu (287)  
 Anonymes: Passage Saint-Herblant: l'entresol de Lucie (299)

Appartements, hôtels, maisons, chambres, qui correspondent à des lieux d'habitation de ses amants ou bien à des espaces loués spécifiquement pour rencontrer de femmes : «un petit réduit très confortable» (Lemercier, 181) ; «une bicoque» (Blachère, 289); le fond «d'une boutique» (Markoff, 140). Même quand les amants sont anonymes, Leblanc précise les endroits où Lucie les rencontre et en fournit une description, parfois pour montrer la dégradation de Lucie qui accepte de s'abandonner à des individus dont elle ne connaît même pas leur nom, dans un décor misérable et sale qui s'oppose au confort et à l'élégance de son foyer : «Derrière un étudiant en médecine, d'une famille de paysans, elle grimpa, rue Malpalu, un escalier noir et nauséabond dont les murs suintaient (...) Lucie avisa des toiles d'araignée.» (287).

Disposer d'un espace pour l'expérience amoureuse est si important pour Lucie qu'elle arrive à louer au centre-ville, au Passage Saint-Herblant, un appartement privé, économiquement aidée par un de ses amants. M. Lesire : «Le vieillard consentit même à ce qu'on mît le local sous son nom. Lucie, dorénavant, fut chez elle. Nul péril ne la menaçait.» (297). Cet entresol, suffisamment discret, qu'elle va décorer d'une façon exquise, deviendra son «sanctuaire» (298) ; c'est l'espace de ses multiples aventures avec des hommes sans nom, le lieu de rencontre d'un bizarre défilé des types les plus disparates»: «Il y eut un Suédois, un ténor, un sous-préfet, un prêtre défroqué, un manchot, et tout cela pêle-mêle, au hasard des rencontres. Le seul prix de ces intrigues, d'ailleurs, résidait dans les contrastes.» (299)

Avec cette initiative, généralement adoptée par les hommes pour ses aventures adultères, elle réussit à optimiser sa quête obsédante d'amants : d'un côté elle réduit ses déplacements continuels d'un quartier à l'autre : «Que de temps gagné ! N'avait-elle qu'un rendez-vous ?» Elle l'expédiait en deux heures, et disait à Robert: «J'ai à peine pris l'air, aujourd'hui, j'étais moulue. Plusieurs engagements la liaient-ils? Elle les tenait aisément, sans galoper d'un bout de la ville à l'autre.» (298). De cette façon elle diminue la durée de ses absences du foyer et garantit la solidité de ses mensonges pour les justifier devant son mari. De l'autre, elle croit pouvoir sauvegarder sa réputation en écartant «les messieurs de son monde et tous ceux

dont elle se supposait connue.» (299)<sup>17</sup>. Elle peut aussi se consacrer librement au déploiement de son narcissisme, en intégrant dans sa décoration de multiples glaces.

### **2.2.2. Les promenades hors du centre-ville et les voyages**

Mais les aventures amoureuses de Lucie ne restent pas localisées exclusivement au centre ville. Elle se déplace aussi aux alentours et c'est à l'occasion de ces longues promenades qu'elle s'abandonne à la séduction et aux rapports sexuels. Dans ces itinéraires, elle utilise plusieurs moyens de transports : le canot, pour ses excursions en bateau sur la Seine en compagnie de Paul Bouju-Gavart ou de Gaston de Sernaves: «Paul entraînait la jeune femme à de longues excursions en Seine. Et quand le soleil se couchait, ils revenaient paresseusement le long de la berge, les rames lentes, la parole facile.» (78)

Elle profite aussi de la voiture dans ses promenades avec Amédée Richard (109, 113), Armand Boutron (252) ou André Dermoye (271) : «Revenue de sa défaillance, Lucie sortit la tête hors de la voiture et respira longuement. À gauche, elle aperçut une borne kilométrique. Elle lut : «Rouen, 6 kilomètres.» (113). Ou bien du tramway avec M. Duclos : «Enfin, harassée de fatigue, elle prit un tramway (...) Place Saint-Sever, un monsieur monta...» (268).

On peut aussi accompagner Lucie en dehors de Rouen, dans des voyages de plaisir<sup>18</sup> qu'elle fait avec son mari et son fils : à Cauterets, à Croisset, à Dieppe et en Suisse. Ces voyages fournissent à Leblanc l'occasion d'insérer dans son récit des descriptions de la nature environnante, que ce soit le paysage de montagne ou celui maritime qui, souvent, sont utilisés comme moyen de découverte de l'état d'âme de Lucie<sup>19</sup>.

Eloignée de Rouen et médiatisée par la présence de son mari et de quelques amis, ses élans d'aventure se voient limités dans ces voyages, mais pas tout à fait annulés. Ainsi c'est à Cauterets que les premiers contacts corporels avec son parrain se produisent. Également, pendant ses séjours de vacances d'été à Dieppe elle reprend sa relation avec son parrain, M. Bouju-Gavart et entame trois autres aventures amoureuses. Dans ces nouveaux cadres où Lucie abandonne sa vie de routine à Rouen, elle subit quand même des moments d'indolence et d'ennui qui mettent en relief sa persistante insatisfaction :

Réduite à Mme Bouju-Gavart et à Robert, elle trouvait leur société peu récréative. Les journées se traînaient. Nul incident n'en coupait la longueur. L'unique ressource consistait en deux promenades, l'une à pied le long de la Seine, l'autre en voiture du côté de la forêt de Roumare. (58)

Lors de son voyage en Suisse, quand le roman arrive à son dénouement, Lucie rompt avec son passé et se sent finalement capable de renoncer à ses parcours et à la quête d'un bon-

---

17 Finalement, l'entresol supposera une brèche dans sa réputation car «Elle avait amené passage Saint-Herblant des hommes qui la reconnurent plus tard et s'enquirent de son nom. On jasa du fameux entresol.» (327).

18 Sauf pour le cas du voyage à Nice, dont l'objectif était de se rétablir d'un avortement. (307).

19 Noëlle Benhamou met en relief cette fonction signifiante de la nature : «La description de la nature se fait signifiante et reflète l'état d'âme des personnages ...» (Benhamou, 2013 : 19).

heur adultère : «En octobre, à son retour définitif, il sembla à Lucie que plus rien ne l'attachait à son passé. Dix-huit mois la séparaient de la terrible catastrophe.» (329).

\*\*\*\*

À la lumière de cette analyse, on peut conclure l'importance de la thématique de l'espace dans le roman *Une Femme* en tant que «composante essentielle de la machine narrative» (Mitterand, 1980 : 211-212). L'approche spatiale de Leblanc «dépassé une vision strictement romantique ou déterministe des lieux, pour témoigner de l'organisation spatiale de la bourgeoisie de cette fin de siècle» (Bussi, 2007 : 5). Si bien on perçoit vite les analogies évidentes entre Lucie Ramel et Emma Bovary dans leur expérience commune du désenchantement de la vie conjugale et de la recherche incessante d'une vie séduisante, on peut aussi signaler la distance de ces deux héroïnes qui représentent les frustrations et les désirs insatisfaits des femmes de la province normande. Emma évolue dans un cadre spatiale restreint, celui des villages de Tostes et de Yonville, avec de rares échappées à Rouen. Par contre, Lucie habite à Rouen et peut exploiter à fond les possibilités de la ville. De ce fait, le traitement de l'espace prend chez Leblanc une nouvelle dimension car, comme souligne Weisgerber<sup>20</sup>, il «donne accès à la signification totale de l'œuvre» (1978 : 227).

Tout d'abord, il est indissociable de l'héroïne et de ses transformations, car le dynamisme spatiale est le responsable direct de la métamorphose de Lucie Ramel, jeune fille sans aucune connaissance du monde, dans une femme qui, transgressant les codes moraux de son temps, choisit de s'initier à la séduction et à l'érotisme. Grâce à l'appropriation de cet espace, Lucie surmonte le détournement de soi, sanctionné par l'idéal féminin de l'époque, au profit de la revendication de son corps. Leblanc s'inscrit donc «dans l'esthétique fin de siècle par l'évocation audacieuse et crue du désir féminin et des perversions des deux sexes.» (Benhamou, 2013 : 34). L'espace se dévoile ainsi le complice de Lucie dans son aventure narcissique et dans sa soif d'idéal : «Elle ne trompait pas par lassitude des sens ou du cœur, mais parce que l'ennuyait la monotonie d'un seul regard.» (266).

L'espace est aussi indissociable de son triomphe sur cette ville à travers laquelle Lucie avait déambulé sans cesse. En effet, au bout de toutes ses aventures, notre héroïne doit entabler un combat contre la ville de Rouen tout entière. Le narrateur le signale : «... la lutte n'était point seulement entre elle et son mari, entre elle et ses amants, mais entre elle et toute une ville. Et cette ville, méfiante et mauvaise comme les villes de province, elle la dupait, elle la bafouait.» (296).

---

20 C'est dans cette perspective que se situent les nouvelles approches de l'espace littéraire : «Les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description (...) il s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant.» (Ziethen, 2013 : 3-4)

## Références Bibliographiques

- BENHAMOU, N. (2013), «Maurice Leblanc, conteur et romancier: disciple de Maupassant?», *Le Rocambole*, 61, 12-38.
- BUSSE, M. (2007), «L'étrange voyage! Une rhétorique de l'espace normand chez Maurice Leblanc», *Géographie et cultures (En ligne)*, 61, 1-12, Accès: 24 septembre 2014, en Laboratoire Espace, Nature et Culture (ENEC) <http://gc.revues.org/2576>.
- CORNELY, J. (1893), «Un roman», *Le Gaulois*, 30 mai.
- CHARPENTIER, A. (1893), *Revue des journaux et des livres*, 16 juillet.
- DEROUARD, J. (2001), *Maurice Leblanc. Arsène Lupin malgré lui*. Paris: Séguier.
- LIMAT, M. (1979), «Monsieur Maurice Leblanc, écrivain français», *Europe*, 604-605, 61-67.
- MITTERAND, H. (1980), *Le discours du roman*, Paris, PUF.
- RENARD, J. (1893), *Correspondance*, Typographie FrançoisBernouard, 1928.
- SIBOUT, C. A. (2011), «Avant Arsène Lupin. Un passé si présent», *Paris-Normandie*, Juillet.
- WEISGERBER, J. (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, L'âge d'homme.
- ZIETHEN, A. (2013), «La littérature et l'espace n° 3, 2013. p. 3-4. Disponible in <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>, *Arborescences : revue d'études françaises*, 3, 3-29.



# Viajeros en busca de la luz por España en la segunda mitad del siglo XIX<sup>1</sup>

Irene Atalaya

*Universitat de Barcelona*

[irene.atalaya@ub.edu](mailto:irene.atalaya@ub.edu)

## Resumen

La luz se presenta como un motivo recurrente en la literatura de viajes decimonónica, tradicionalmente considerada un subgénero narrativo. Una vez pasada la fiebre romántica del viaje, los escritores franceses continúan buscando en la Península aquello de lo que carecen en su país de origen. La luz es en este caso sinónimo de exotismo. No solo hablamos de la luz atmosférica como oposición norte/sur, Europa/Oriente, sino de la luz que se desprende de los colores y tradiciones españolas. Desde la reminiscencia romántica y erótica del viaje de Louÿs, o del misticismo de Barrès pasando por la ideología católica del creador del éxito *Terre d'Espagne*, René Bazin, en este estudio nos proponemos valorar y analizar el significado de la luz en los relatos de viajes por España en la segunda mitad del siglo XIX.

## Palabras clave

*Literatura de viajes; España; segunda mitad siglo XIX; luz.*

## Résumé

La lumière se présente comme motif récurrent dans la littérature de voyages du XIXe siècle, traditionnellement considérée comme un sous-genre narratif. Une fois que la fièvre romantique du voyage a été reléguée au second plan, les écrivains français ont continué à chercher dans la péninsule Ibérique ce qui leur manquait chez eux. La lumière est un synonyme d'exotisme. Nous ne pensons pas uniquement à la lumière atmosphérique, comme une opposition Nord/Sud, Europe/Orient, mais à la lumière qui se dégage des couleurs et des traditions espagnoles. De la reminiscence romantique et érotique du voyage de Louÿs, ou du mysticisme de Barrès, à l'idéologie catholique du créateur du phénomène éditorial *Terre d'Espagne*, René Bazin, nous nous proposons dans cette étude d'analyser et de mettre en relief le sens de la lumière dans les récits de voyages en Espagne pendant la deuxième moitié du XIXe siècle.

## Mots-clé

*Récits de voyage; Espagne; 2<sup>ème</sup> moitié XIXe siècle; lumière.*

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-30781, del Ministerio de Economía y Competitividad.

*Viajeros en busca de la luz* me pareció un título idóneo y significativo para hablar de literatura de viajes por España en la segunda mitad del siglo XIX en la ciudad que acogió el coloquio que da «luz» a estas Actas. Almería: tierra luminosa y soleada, «miroir de mer», como la definió el barón Davillier en la revista *Le Tour du Monde* (1865 : 370).

Antes de adentrarme en el tema principal de este estudio, comenzaré precisando el concepto de la luz en la literatura y su relación con el viaje a España. Para ello, me valdré de la entrada *lumière* que Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1892) registran en su *Dictionnaire des symboles*. Ellos la definen como la «mise en relation avec l'obscurité pour symboliser les valeurs complémentaires ou alternantes d'une évolution» (1982 : 585). Igualmente especifican que la frontera entre «lumière-symbole et lumière-métaphore reste indéfinie» (1982 : 584). Para los viajeros de los que me ocuparé seguidamente, la luz se presentaría más como un símbolo. Estos escritores continúan buscando por tanto en la Península aquello de lo que carecen en su país de origen. No solo me refiero a la luz atmosférica como oposición norte/sur, Europa/Oriente, sino a la luz que se desprende de los colores y tradiciones españolas. La luz es un elemento esencial en la descripción geográfica y paisajística que se opera en la literatura de viajes. Andalucía y Levante continúan siendo los escenarios preferidos por los viajeros justamente porque representan la luz cegadora de lo desconocido. Sin embargo, como veremos en varios casos, debemos hablar de un desconocimiento relativo porque el *déjà lu* es inherente a este tipo de literatura.

Junto a la metáfora de la luz tenemos la metáfora del viaje. ¿Por qué se viaja? Florence Fabre identifica esta imagen desde dos principios. Por un lado, representaría la búsqueda de la felicidad y, por otro, se convertiría en un producto de imaginación como resultado del primero,

Ainsi les images du voyage vers le sud apparaissent-elles le plus souvent comme une métaphore de la quête heureuse de soi-même. Aussi n'est-il pas toujours nécessaire d'aller très loin: dès lors qu'elles sont un produit de l'imagination. (Fabre, 2002)

Mucho se ha hablado del viaje a España en la primera mitad del siglo XIX, donde se podrían distinguir tres etapas: la primera, en 1808 con la invasión napoleónica; la segunda, en los años 20 con la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis; y una tercera, pero mucho más importante: la acontecida durante los años 30 y 40 con la búsqueda de la experiencia sensorial de los románticos. No obstante, aunque el romántico utilice efectivamente la vista para observar el mundo, pero también para ver lo que no siempre es visible (Fabre, 2002)<sup>2</sup>, esta realidad se convirtió en una visión de sus ansias de otredad que deformaron durante todo el siglo la imagen de España. Pero ¿qué ocurre con la segunda parte del viaje, es decir, con el realizado en la segunda mitad de la centuria? ¿Se trata de una continuidad? ¿Una herencia? ¿Una experiencia diferente, o tan solo matizada? Una vez pasada la fiebre romántica, nuestro país sigue de moda. Si tenemos en cuenta el trabajo de García-Romeral (1999), podemos

---

2 «L'homme romantique, en effet, utilise ses yeux pour regarder le monde, mais aussi pour voir ce qui n'est pas toujours visible» (Fabre, 2002).

observar una proliferación en el número de viajes realizados –y publicados en libro– durante la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, los estudios que hacen referencia a este periodo no son tan abundantes. Para esta segunda ola de viajeros fue clave la inauguración de la línea férrea París-Madrid en agosto de 1864, que convirtió el trayecto en un viaje más seguro y rápido que comunicaba las fronteras en tan solo diecisiete horas. A partir de este año trascendental para el transporte de viajeros se puede observar una multiplicación de los relatos de viajes. Se dejaban a un lado las incómodas diligencias<sup>3</sup> que tardaban más de dos días para llevar a cabo un viaje en menos de 24 horas. Como señala Arturo del Hoyo en el prólogo al relato del barón Davillier, «la industrialización de España, sobre todo en el transporte ferroviario, coincide con el auge de lo pintoresco» (1949: XXXIII).

Tras esta somera contextualización del viaje en la segunda mitad de siglo, volvamos, sin embargo, al tema que nos ocupa. Igual que en los relatos románticos –como no podría ser de otra manera– la luz se presenta como un motivo recurrente de la descripción del viaje. Y derivados de la luz aparecen los colores. ¿Podríamos concebir un relato de viajes por España donde el color estuviese ausente? Imposible. No obstante, según sea la búsqueda interior del viajero, esta luz aparecerá siguiendo el modelo romántico o se separará justamente para criticar la ausencia de la misma. Tomemos, para comenzar, las notas de Pierre Louÿs en su primer viaje a España en 1895, viaje que realizó junto con su amigo, el poeta André-Ferdinand Hérold. El sol no aparece como elemento principal de su *journal*; es más, compara España con Noruega. Su viaje en tren comienza ya a complicarse cuando se quedan parados durante horas, tal y como le ocurre al protagonista de *La femme et le pantin*, a causa de la nieve en Ávila. En Sevilla –vamos a especificar que llegan a esta ciudad en enero– solo llueve y hace viento. No es, por tanto, el *portrait* andaluz que buscaba. Cae enfermo y escribe: «Je suis tout malade. Le vent d’hier sans doute. La pluie continue. Ô Norvège!» (Goujon & Camero, 1987 : 156). No obstante, vuelve en el verano de 1896 y encuentra una ciudad cálida pero desértica. No hay viajeros, ni siquiera autóctonos. Admira a los obreros andaluces que reparan la fachada del hotel en el que se hospeda, a pleno sol. Esto le hace reflexionar sobre su suerte al estar al abrigo del calor. En las cartas que envía a su hermano se desprende una felicidad extrema de estar en la ciudad. Cuando va a Cádiz en septiembre la describe como «una ciudad extremadamente clara» (Goujon & Camero, 1987 : 156). Jerez de la Frontera le fascina por su blancura inmaculada pero, a pesar de este deslumbramiento sensorial que tiene lugar a través de la vista, se siente profundamente decepcionado de que esta imagen no esté acompañada de bellas mujeres con mantilla sino con sombrero francés.

Maurice Barrès, en su obra *Du sang, de la volupté, de la mort*, publicada tras su viaje a España en 1892, contrariamente a Louÿs, busca la oscuridad que también se encuentra en nuestro país, en especial en las iglesias. Su obra se caracteriza por un misticismo sensual. Barrès narra la historia de un amor incestuoso que tiene España como telón de fondo. Para

---

3 Aunque para otros esta revolución del transporte significase la pérdida de la *couleur locale*: «Aujourd’hui hélas! C’est en vain qu’on chercherait les gentilles cacoletières sur le glacié de Bayonne. La diligence elle-même a presque disparu. C’est en vulgaire wagon qu’on franchit la frontière. Les esprits amoureux de la couleur locale peuvent s’écrier tristement: Adieu, paniers! vendanges sont faites!» (Doussault, 1875 : 98).

Mario Praz, tanto el misticismo, como el exotismo hispánico de Barrès «*transfèrent dans un monde idéal, dans un monde de rêve, l'accomplissement de leur désir, tous deux, afin de susciter les conditions nécessaires pour vivre leur rêve intensément*» (1977 : 176). Contrariamente a Louÿs o Paul Duval, del que hablaré seguidamente, para Barrès no existe una luz más bella que la del «*soleil déclinant*» de Toledo (1894 : 24). En Sevilla, el sol es un sol africano (Barrès, 1894 : 38) y las calles por las que se paseaba don Juan son «*brûlantes*» (Barrès, 1894 : 141). No obstante, prefiere la Sevilla nocturna a la Sevilla «*écrasée de soleil, car le soleil empêche de se souvenir et de prévoir, et il enferme dans la sensation momentanée*» (Barrès, 1894 : 155). En realidad, esto tiene relación con su experiencia sensorial de la luz. Barrès llega a afirmar que el misticismo y los secretos de España se encuentran «*aux profondes alcôves de ses églises sans gloire*» (1894 : 157).

El escritor, Jean Lorrain –seudónimo de Paul Duval, definido por Unamuno como el más grande «*farceur*» por haber escrito los mayores disparates sobre España (Unamuno, 1997 : 151) – viajó por España en el invierno de 1892, y publicó sus impresiones en una obra conjunta en 1895<sup>4</sup>. Gómez Carrillo en septiembre de 1896 reseña esta obra de Lorrain y señala que el escritor francés lo ve todo negro en España<sup>5</sup>. ¿Por qué este color para definir su experiencia? Es «*la España nueva*»<sup>6</sup> lo que le decepciona. No encuentra el color por ninguna parte: ni en las mujeres, ni el vino, ni en las corridas. Presenta España en continua comparación con París. Critica la modernidad que observa en Barcelona y señala en varias ocasiones que vio más cosas pintorescas en la Exposición Universal de París. Para él, la culpa de su mala experiencia la tiene la ausencia de luz y calor. Puesto que viaja en invierno, se queja exclamando:

Il faudra du soleil et de la chaleur sur tout cela! Il est certain que ville et habitants seraient tous autres en juin et juillet, en pleine agitation de feria! Comme l'a dit Théophile Gautier, il

- 
- 4 No obstante, sus impresiones españolas aparecieron por primera vez en el diario *L'Écho de Paris* entre el 2 de enero el 6 de febrero de 1892 bajo el pseudónimo de Raitif de la Bretonne. Lorrain se había dado a conocer en esta revista sobre todo gracias a su célebre sección titulada «*Une femme par jour*» (hay también un cuadro dedicado a «*La fatale Espagnole*»). Sin embargo, este no fue el único viaje que realizó Lorrain a nuestro país: hizo un segundo en 1895 a Barcelona y Murcia; y un tercero entre agosto y septiembre de 1896. Entró por Irún y visitó Pamplona, Zaragoza, Madrid, Toledo y Burgos. Este último apareció por fascículos en *Le Journal* a lo largo de ese año. Ya de forma póstuma se recogieron estos textos en su obra *Voyages* (1921). En el último capítulo de su periplo titulado «*Tolède: une ville assassinée*» empieza el relato con estas palabras: «*Lorsque Dieu fit le soleil, dit une vieille tradition, il le plaça sur Tolède*» (1921 : 219). Parece ser que Fernand Xau, director en aquel entonces de *Le Journal*, se negó a publicar la parte final de su crónica sobre Toledo por razones diplomáticas (Lorrain, 1921 : 232). Por poner un ejemplo, cierto es que Lorrain define España como «*exploitée et déchirée par les partis, par le plus âpre et bas clergé, pourrit dans ses haillons*» (Lorrain, 1921 : 232).
- 5 Para Gómez Carrillo, Lorrain «*es un exquisito, un raro, un observador que no busca en la naturaleza sino el aspecto que lo demás no han visto. Además es un modernista y un modernista parisiense, cuyo punto de comparación es siempre el bulevar*» (1993 : 139).
- 6 «*No le gusta la España nueva, ni siquiera las mujeres: –Yo he estado en varias provincias– me dijo al regresar–, he visto mujeres feas y algunas bonitas; pero mujeres verdaderamente lindas, ninguna. En el fondo, creo que para ver españoles admirables es necesario ir a esos conciertos de París en donde las muchachas de Montmartre se visten de chulas y toreros*» (Gómez Carrillo, 1993 : 140).

faut visiter les pays dans leur saison, les pays chauds en été [...]. J'ai pourtant tout lieu de croire qu'on ne nous y reprendra pas. (Lorrain, 1895 : 202-203)

Es cierto que, como dice Bertrand, el sol idealiza todo lo que envuelve (1931 : 263). Lorrain busca exactamente la España que imaginaron e idealizaron Gautier o Hugo. Sin embargo, según se va acercando a Andalucía, aunque no llegó hasta ahí, empieza a desvelarse antes sus ojos el país soñado:

Du soleil et des fleurs, une atmosphère chaude et douce de caresse et, devant le plus bel horizon de montagnes [...] dans un cirque ouvert de cimes bleuâtres et lumineuses, la ville la plus pittoresque, la plus gaie et la plus espagnole dans le sens que nous prêtons à ce mot [...]. Serons-nous enfin en Espagne, dans la vrai ou plutôt dans la fausse, dans celle que nous nous figurions d'après les récits de voyageurs en chambre et la mise en scène des opérettes? (Lorrain, 1895 : 249-250)

Para luego acabar el viaje extasiado diciendo: «Ô Murcie, porte d'Andalousie!» (Lorrain, 1895 : 254).

El hijo de Alphonse Daudet, Léon, también nos visita en 1895<sup>7</sup>. En Toledo, se inspira para escribir *Suzanne*, que apareció en *Journal* un año después de su periplo español. Se trata de un viaje por una España «ardente et somptueuse» (Mirbeau, 2006 : 443) de dos amantes incestuosos que nos recuerda a la obra de Barrès. Como para Lorrain, la experiencia para Daudet es también similar:

Mais c'était l'automne finissant, presque l'hiver, et je ne devais comprendre Grenade, Séville, Cordoue, que huit ans plus tard dans le plein embrasement et rissellement de l'été maure. Stockholm en janvier, Grenade en août, telle est la vérité. (1920 : 481)

René Bazin, el escritor católico, autor de *Terre d'Espagne*, éxito editorial en Francia por el que ganó el premio Vitet de la Academia, en su búsqueda personal de España, aclara que entre su equipaje no hay ningún prejuicio. No conoce nada y por tanto su único proyecto es el de «bien voir»<sup>8</sup>. Por supuesto, la luz, como en todo relato de viajes que se precie, aparece como elemento recurrente para Bazin. He recuperado la palabra *soleil* 62 veces, y *lumière* 42. Entra por Irún y en el Bidasoa «toute blonde de lumière» (1895 : 2) se acuerda de su buen amigo Pierre Loti. Aunque intente ver una España diferente y suponga que los «modèles se sont transformés, depuis Dumas et Théophile Gautier» (Bazin, 1895 : 40) busca de manera inconsciente la herencia romántica como, por ejemplo, cuando llega a una de las famosas fondas y exclama:

7 Sabemos que el viaje al que se refiere Léon Daudet tuvo lugar en el invierno de 1895: «M. Léon Daudet est rentré à Paris, depuis huit jours, d'une longue excursion sur les côtes d'Espagne et d'Algérie» (Berr, 1895 : 5).

8 «Ne vous étonnez pas, mon ami, si je ne débute par aucune considération générale. Je ne connais rien du pays [...]. Je n'ai, de plus, fait aucun plan, aucun projet, sauf de bien voir [...]. S'il s'en dégage quelque jugement, ce sont les choses mêmes qui parleront; car, parmi mes bagages, je n'emporte aucun préjugé, aucun souvenir bon ou fâcheux» (Bazin, 1895 : 1).

Dans les ténèbres, mon compagnon [...] nous précède. Il pousse une porte. Ô romantique Espagne, c'est toi tout entière! La pièce où nous entrons est pleine de fumée et presque aussi obscure que la rue. Chambre, écurie, cuisine? On ne le sait pas. (Bazin, 1895 : 121)

Para Bazin<sup>9</sup>, Toledo, símbolo de misticismo, en la misma línea que Barrès, es una ciudad por la que el viajar a España merece la pena. Igualmente, como los demás, describe la modernidad que observa en el país, sobre todo en Barcelona, pero señala que ni Madrid ni la ciudad condal son representativas de España<sup>10</sup>.

Pasemos ahora al espectáculo de luces y colores por definición preferido por los viajeros: la corrida de toros. Sin embargo, se puede apreciar un cambio en la mentalidad de los escritores. Tanto como para Barrès o Lorrain, la corrida para Bazin

est moins coloré[e] que ne le proclament les livres romantiques et les estampes. Peu de mantilles, peu de cigarières évanouies tombant sur leurs voisines, pas de robes couleur d'orange mûre, mais une foule étoilée de plus de points éclatants que dans nos pays, plus nerveuse, qui se mêle intimement au drame du cirque, et conseille les toreros. (1895 : 297)

Barrès la define como «la banalité de l'Espagne» (1895 : 163). Para Lorrain, que se siente defraudado por todo lo que ven sus ojos, las corridas en Valencia le parecen que «c'est à leur époque, sur le torride et brûlant soleil de juillet, en pleine *feria de toros*, qu'il faut visiter l'Espagne. Qui l'a traversée l'hiver n'a rien vu, ne connaît rien, ignore le premier mot de tout» (1895 : 243).

Puede que sus experiencias decepcionantes tengan también relación con el hecho de que ninguno de los cuatro habla bien español. Bazin lo explica al principio de su obra: «je fais mes debuts en langue castillane. Ils sont modestes, intimidés et balbutiants» (1895 : 3). Blasco Ibáñez, que conoció personalmente a Barrès, dice en un prólogo a una de sus obra que «no habla bien el castellano» (1918 : 24). Pierre Louÿs se siente *embêté* de no poder comunicarse en Sevilla y empieza a tomar clases de español aunque para su amigo Hérold se trate de «une langue ridicule» (Louÿs, 1973 : 209). Sin embargo, hay que señalar como dijo Luis López Jiménez que «*La femme et le pantin* est un roman unique en ce qui concerne les hispanismes» (1997 : 43). Por otra parte, si nos fijamos en las descripciones de Lorrain observamos muchos errores en la transcripción de las palabras en español, por lo que deducimos que tampoco era ningún experto.

Respecto a la célebre fábrica de tabacos, la decepción también es compartida. A Barrès, tras una descripción muy romántica de los cuerpos femeninos de las trabajadoras, le invade

---

9 Recordemos que Bazin, amigo íntimo de Barrès, asiste en calidad de representante diplomático de la Académie française al homenaje que le rinden al segundo en Toledo en 1924.

10 «À Madrid il y a progrès, depuis quinze ans, progrès réel. On commence, dans la librairie, à vendre autre chose que du Jules Verne ou du Paul de Kock. Vous noterez cela plus sûrement encore à Barcelone, où le mouvement date de plus loin, où les tendances de la population la portent vers le mieux en toutes choses. Mais Madrid et Barcelone ne sont pas l'Espagne!» (Bazin, 1895 : 216).

la tristeza al observarlos (1894 : 135). Bazin se horroriza cuando visita la fábrica, ya que se trata de un espectáculo trágico:

Vous demanderez peut être: «Et la manufacture de tabac?» Hélas! je l'ai visitée, et je connais peu de spectacles qui m'aient laissé au cœur un sentiment plus triste. Savez-vous ce qu'ils font, les guides, en conseillant aux étrangers, qui suivent tous le conseil, de visiter la manufacture de tabac? Ils commettent, à mon avis, et sans s'en rendre compte, un acte cruel: ils offensent une misère humaine. (Bazin, 1895 : 281)

Antes que estos escritores, Jules Claretie, autor de renombre y prolífico en su tiempo, viaja a España en el verano de 1869 huyendo del individualismo que acecha a toda Europa. Para él, «l'Espagne demeure identique à elle-même et fidèle à sa vieille foi» (1870 : 361). Durante su estancia se codeó con personalidades como Emilio Castelar. Su visión del país es muy interesante porque desmiente muchos de los tópicos: «ce ne sont pas les Espagnols de Musset. Les romances mentent volontiers» (1870 : 214). Creó una obra ambientada en España, *La cigarette*<sup>11</sup>. Igual que Gautier y los demás escritores, opina que cada país debe visitarse en su estación. Para él, los colores, esta «terre rouge», y la luz «sentent le midi» (1870 : 185). En Córdoba nos deja imágenes como esta: «il faut à demi fermer les paupières pour supporter cette lumière intense» (1870 : 279-280). El sol aparece igualmente como un elemento sensual en la imagen de las cigarreras «sur ces bras ronds et ces cous» (1870 : 306).

Pasemos ahora a lo publicado en la prensa francesa, con casi 50 años de intervalo. Empezaré por el relato de John Lemoine<sup>12</sup> cuando viaja a España para asistir a la inauguración de la línea férrea Madrid-Alicante en 1858. Comienza sus impresiones afirmando que lo que ha visto de España lo ha hecho «à vol d'oiseau» (1858 : 423) porque no ha recorrido nuestro país lo suficiente. Sin embargo las afirmaciones de Lemoine no tienen desperdicio. Según este periodista francés, en Madrid hay muchos mendigos invidentes porque el sol español quema los ojos (1858 : 427). Para él, solo la gente del norte sabe soportar el sol porque «les méridionaux ont un besoin réellement exagéré de se rafraîchir. Ces ingrats à qui Dieu donne un si admirable soleil, ne sont occupés qu'à s'en préserver» (1858 : 428). Se siente orgulloso de sus compatriotas, que son los únicos que se atreven a pasearse por la Puerta del Sol después de comer, plaza en la que, como ya definió Gautier, solo se ven ociosos. Con respecto a la mujer española, no hay relato de viajes que no hable de ella, su cabello es incluso más bello porque «pousse[nt] au soleil [...] comme des plantes» (1858 : 431) y siguiendo esta metáfora floral escribe que «ces jolies têtes jaunes [...] ont l'air d'avoir mûri au soleil» (1858 : 431).

Las iglesias, como para Barrès, Bazin y Lorrain –ni Louÿs ni Claretie las mencionan– también le fascinan al entrar: «le passage du soleil à l'obscurité vous aveugle un moment» (1858 : 432).

Pasemos al segundo ejemplo en prensa, que a mi entender es bastante interesante: no solamente el viaje sigue de moda, sino que aparecen incluso estudios sociológicos como el

11 Esta obra inspiró más tarde una ópera célebre *La Navarraise*, interpretada por Georgette Leblanc, cantante que también realizó el papel de *Carmen* de Bizet y que viajó a España en septiembre de 1898 «en vue de recherches utiles à la récréation de *Carmen*» (Huret, 1898 : 3).

12 Periodista, diplomático y político, miembro de la Académie française.

publicado en la *Revue des Deux Mondes* en 1899 por el filósofo Alfred Fouillée titulado «Le peuple espagnol»<sup>13</sup>. Se trata de un retrato psicológico que hace reír al lector español, según Constancio Bernaldo de Quirós en un artículo de *Alma Española* (1904 : 14). Nos enfrentamos a un cuadro histórico de los diferentes pueblos de la Península, en donde no falta la religión y la literatura de Lope y Calderón como reflejo de la sociedad española. La luz aparece como elemento climatológico que puede incluso influir en nuestro carácter: «l'Espagnol a dans son caractère quelque chose [...] de brûlant comme son soleil» (1899 : 482). Para él, no existe ningún tipo de similitud entre franceses y españoles y «la necesidad de sensaciones violentas hace de España la cuna del realismo romántico, que se afirma en la literatura, el teatro y el arte» (Araujo, 1899 : 173).

Tras este breve recorrido por el viaje en la segunda mitad de la centuria, observamos claramente que tras el velo del exotismo hispánico se ocultan otro tipo de pasiones que no están presentes en la literatura romántica, aunque la luz –como para casi todos los viajeros– o la oscuridad –para Barrès– sigan siendo sinónimo de exotismo y dicha. En la última década, Pierre Louÿs, desde su concepción erótica, busca desesperadamente a la Carmen de Mérimée<sup>14</sup> en las calles luminosas de Sevilla. López Jiménez lo definió como un trampantojo de la españolada erótica (1997 : 39). Desde otra perspectiva, Maurice Barrès nos desvela un Toledo oscuro que encaja a la perfección con su misticismo –erótico también, ¿por qué no?–. Daudet continúa los pasos de su amigo Barrès. El escritor nacionalista y católico, René Bazin, sigue la pista de la fe perdida en su país. Pero no olvidemos que todos ellos son herederos del intertexto romántico. Todos han leído a los grandes escritores que viajaron buscando un exotismo que no existía en Francia, sobre todo para Lorrain, que se siente decepcionado continuamente por no encontrar la España descrita por Gautier<sup>15</sup>. Otro caso menos romántico es el viaje de Claretie a España. En mi opinión, todos buscan encontrar experiencias diferentes a las que experimentan en su cotidianidad en París. Este es el principio de todo viaje. En un mundo que comienza a caracterizarse por el individualismo, en el que la revolución industrial y tecnológica no deja de expandirse, y el binomio capitalismo-marxismo está ya implantado en la sociedad, el viaje a España se presenta como una oportunidad de volver al pasado para experimentar lo auténtico que la modernidad no ha podido destruir. Como señaló Bertrand ya muy entrado el siglo XX, «l'Espagne donne encore des illusions».

---

13 Se hace eco de este artículo en *La España Moderna*, dos meses después de su aparición en Francia con el título «El pueblo español juzgado por Fouillée». Se puede añadir que esa obra fue traducida en 1903 por Ricardo Rubio, en la que el traductor hace hincapié en los numerosos errores que el estudio contiene.

14 Sabemos que Louÿs era lector de Mérimée y amante de la ópera de Bizet.

15 Edouard Conte explica a la perfección el espíritu viajero de Lorrain: «Littérairement parlant, Jean Lorrain était ainsi fait qu'il ne pouvait rien produire de personnel que sous le coup de fouet d'une sensation. La faculté de renouvellement que donne l'exercice de la pensée, il en était dépourvu. Force lui était d'appeler, avant d'écrire, le monde extérieur à son aide. Le voilà esclave de la sensation, obligé, pour ranimer sa plume, de se soumettre à une sensation nouvelle, si bien qu'il était devenu comme un malade de la sensation. Incapable de se passer d'elle, il courait après elle, il allait la chercher en Espagne, en Algérie, dans l'exotique. Sensation brutale et raffinée à la fois –ces deux extrêmes finissent par se toucher– qui le menait dans les pires endroits» (*La Dépêche*, 08/06/1906).



## Referencias Bibliográficas

- ARAUJO, F. (1899): «El pueblo español juzgado por Fouillée» in *La España Moderna*, año 11, nº 132, p. 173
- BARRÈS, M. (1894): *Du sang, de la volupté, de la mort*. París, Charpentier.
- BAZIN, R. (1895): *Terre d'Espagne*. París, Calmann-Lévy.
- BERNALDO DE QUIRÓS, C. (1904): «Los españoles según un extranjero» in *Alma Española*, Año II, nº 17, p. 14.
- BERR, E. (1895): «Petite chronique des lettres» in *Le Figaro*, 41<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, nº 340, p. 5.
- BERTRAND, J-J-A. (1931): *Sur les vieilles routes d'Espagne*. París, Belles Lettres.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. (1918): «Prólogo», in Barrès, M.: *Al servicio de Alemania, Colette Baudoche*. Valencia, Prometeo, pp. 1-25.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982): *Dictionnaire des Symboles*. París, Robert Laffot.
- CLARETIE, J. (1870): *Journées de voyage: Espagne et France*. París, Alphonse Lemerre.
- CONTE, E. (1906): «Causeries: Jean Lorrain» in *La Dépêche*, 8 juin 1906.
- DAUDET, L. (1920): *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*. París, Nouvelle Librairie Nationale.
- DAVILLIER, Ch. & DORÉ, G. (1865): «Voyage en Espagne», in *Le Tour du Monde*, 2<sup>ème</sup> semestre, pp. 353-432.
- DEL HOYO, A. (1949): «El barón Davillier y su viaje por España» en Davillier, Ch.: *Viaje por España*. Madrid, Castilla, pp. VII-XL.
- DOUSSAULT, M. E. (1875): «Fontarabie (Espagne)» in *Le Tour du Monde*, 1<sup>er</sup> semestre, pp. 97-112.
- FABRE, F. (2002): «Images, lumière et sensations dans la littérature romantique allemande» in *Imaginaire & Inconscient*, nº 5, [texto en red], [www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2002-1-page-7.htm](http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2002-1-page-7.htm) [consultado el 5 marzo 2014].
- FOUILLÉE, A. (1899): «Le peuple espagnol» in *Revue des Deux Mondes*, octubre, pp. 481-510.
- GARCÍA-ROMERAL, C. (1999): *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal: (siglo XIX)*. Madrid, Ollero y Ramos.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1993): *La vida parisiense*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- GOUJON, J. P. & CAMERO PÉREZ, M. C. (1894): *Pierre Louÿs y Andalucía*. Sevilla, Alfar.
- HURET, J. (1898): «Courrier des théâtres» in *Le Figaro*, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, nº 267, p. 3.
- LEMOINNE, J. (1858): «Quelques jours en Espagne» in *Revue des Deux Mondes*, juillet, pp. 424-445.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, L. (1997): «Pierre Louÿs, le trompe-l'oeil d'une espagnolade érotique» in Delgado, A. (coord.): *Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. IV Coloquio: Centenario de François Rabelais*. Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 39-52.
- LORRAIN, J. (1895): *Une démoniaque; Espagnes; Histoires du bord de l'eau*. París, E. Dentu.
- (1921): *Voyages*. París, Edouard-Joseph.
- LOUÏS, P. (1977): *Œuvres complètes*. Ginebra, Slatkine reprints, tome V.

- MIRBEAU, O. (2006): *Combats littéraires*, Michel, P. & Nivet, J-F. (eds.). Angers, Société Octave Mirbeau.
- PRAZ, M. (1977): *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir*. París, Éditions Denoël.
- UNAMUNO, M. de. (1997): «Sobre el hispanismo francés (1909)», *De patriotismo espiritual. Artículos en «La Nación» de Buenos Aires (1901-1914)*, Ouimette, V. (ed.). Salamanca, Universidad de Salamanca.

## La lumière leclézienne dans *Mondo et autres histoires*

**Claude Benoit Morinière**

*Universitat de València*

[benoit@uv.es](mailto:benoit@uv.es)

### Résumé

Dans ce recueil de contes de J-M-G. Le Clézio, l'auteur confère une place primordiale au thème de la lumière. Dans le cadre méditerranéen de la ville où arrive mystérieusement Mondo, le soleil éclaire et illumine les journées de l'enfant, ses bains, ses vagabondages, ses moments de repos sur la digue, ses promenades. Cette lumière solaire qui répand sa chaleur, apparaît, sous sa forme symbolique, associée à l'or et liée aux schèmes ascensionnels, comme le montre la montée de la colline où se trouve la Maison de la lumière d'or, où Mondo trouvera bien-être et réconfort. L'analyse porte également sur les images lumineuses récurrentes et leurs correspondances dans certains autres contes du recueil pour compléter cette brève étude.

### Mots-clés

*lumière, soleil, chaleur, or, ascension.*

### Resumen :

En este libro de cuentos de J. M. G. Le Clézio, el autor confiere un lugar primordial al tema de la luz. En el entorno mediterráneo de la ciudad donde llega Mondo de forma misteriosa, el sol alumbraba e ilumina los días del niño, sus baños, sus caminatas, sus ratos de descanso. Esta luz solar, que prodiga su calor, aparece, en forma simbólica, asociada al oro y relacionada con los esquemas ascensionales, como lo muestra la subida a la colina donde se halla la Casa de la luz de oro, donde Mondo encontrará bienestar y apoyo. El análisis se centra también en las imágenes luminosas recurrentes y sus correspondencias en otros cuentos del libro para completar este breve estudio.

### Palabras clave

*luz, sol, calor, oro, ascensión.*

S'il me fallait relever et analyser les métaphores de la lumière dans l'oeuvre de Le Clézio, je n'en trouverais guère, si nous prenons le terme «métaphore» dans son sens premier de figure de style, c'est-à-dire, *σελον Λαρουσσε*, «Emploi d'un terme concret pour exprimer une notion abstraite par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison». Le style de cet auteur qui a remporté le Prix Nobel en 2008 est un style dépouillé, plein d'une simplicité recherchée et empreint d'une innocence première. La langue est simple, transparente, dépourvue des artifices de la littérature mais cependant d'une surprenante beauté. L'écrivain s'efforce de libérer sa langue d'écriture, de la rendre à son état brut car elle doit servir à faire comprendre les choses, à transcrire le monde, la vie vécue, et à développer une vision pure de l'univers à travers l'expérience sensorielle de l'individu. On pourrait la comparer au langage des enfants, dont la perception spontanée s'exprime sans recherche, au moyen de mots vierges de connotations, de lexicalisations, d'ambiguïtés et de sous-entendus.

Ce style particulier apparaît très clairement dans *Mondo et autres histoires*, dont les protagonistes sont des enfants ou de jeunes adolescents qui contemplant le monde d'un regard limpide. Ce sont donc les personnages idoines pour vivre l'expérience de l'extase matérielle, ce contact premier entre l'être et le monde. Ne sont-ils pas eux-mêmes la lumière, comme l'affirme l'auteur dans *L'Inconnu sur la terre* :

Les enfants éclairent, ils sont la lumière. Les enfants sont semblables aux pauvres, aux nomades et d'eux viennent le même sentiment de force, de vérité, le même pouvoir, la même beauté. Ils nous donnent tout cela et nous traversent. Les enfants sont magiques, les seuls êtres absolument magiques (Le Clézio, 1978a : 225).

Pour cette raison, l'enfance le fascine et parcourt toute son oeuvre mais plus encore qu'un thème littéraire privilégié, elle représente un modèle à suivre, un état, une manière d'être au monde à laquelle aspire le poète, ce qu'il avoue dans une interview : «Ce que j'aimerais vraiment, c'est devenir un enfant inconnu» (Boncenne, 1978 : 36).

Revenant au thème de notre réflexion, s'il n'y a pas, ou très peu de métaphores de la lumière dans ces textes lecléziens, l'ensemble des contes qui composent le recueil dégage néanmoins un sens métaphorique ou/et une valeur symbolique. Ce sont des paraboles destinées à faire réfléchir le lecteur.

Est-il nécessaire, avant de procéder à l'étude du texte proprement dit, de délimiter les champs de la métaphore et du symbole ? Reprenant l'affirmation de M. Le Guern, nous ferons nôtre son observation sur la question dans le cas qui nous intéresse :

Il est une catégorie d'images, la plus fertile peut-être, dont on ne sait d'abord s'il faut la ranger parmi les symboles ou parmi les métaphores. Il s'agit de toutes les images qui se rapportent aux archétypes de Jung, à ces éléments dominants dans l'imagination de tout homme, la lumière et les ténèbres, l'eau, la terre, l'air, l'espace et le mouvement (1972 : 45).

Or, dans l'univers imaginaire de Le Clézio, ce sont précisément ces éléments naturels qui rayonnent et s'organisent en constellations d'images omniprésentes. Dans le recueil de contes de *Mondo* en particulier, le soleil, la lune, la mer, la terre, le vent constituent l'espace

romanesque dans lequel évoluent les personnages. Les représentations du monde naturel foisonnent, se diversifient ou se répètent en une sorte d'écho qui rythme la structure musicale du texte. Ces images de la lumière projetée par le soleil, la lune et les étoiles, extrêmement nombreuses, seront l'objet de notre propos.

Si nous nous limitons à relever le mot «lumière» dans les quelques trois cents pages du recueil, il apparaît plus d'une centaine de fois<sup>1</sup>. En outre, le champ sémantique de la lumière –et du feu, qui est lui-même source de lumière– réunit de nombreux termes qui se répètent à satiété. Des substantifs tels que : soleil, éclat, incendie, reflet, miroir, étincelles, flamme, feu, chaleur, braise, lueur, faisceau, rayon, phare, jour, blancheur, étoile, lune, éclair, lampe, brasier, brûlure, clarté, radiation, lucioles, or, illumination, zénith; des verbes, aussi : briller, éclairer, luire, éblouir, étinceler, brûler, jeter des éclats, se réverbérer, s'allumer, scintiller, s'éteindre, refléter, crépiter, s'échauffer, illuminer, miroiter, décliner, électriser; et des qualificatifs : éblouissant, étincelant, phosphorescent, blanc, brûlant, tiède, brillant, clair, doré, chaud, fulgurant, embrasé, etc.

Il est clair que la lumière constitue le thème prépondérant et le point fondamental des contes. Le Clézio se révèle comme hanté par la lumière, celle de son enfance, celle des pays où il a vécu, celle qui l'a accompagné toute sa vie durant. À juste titre, on l'a désigné comme le «rêveur de la lumière» (Li Sou Yeul, 1992 : 246), ou encore comme «poète de la lumière»<sup>2</sup>. Il ne cesse de la dépeindre sous ses multiples aspects, de décrire ses métamorphoses, ses nuances selon les heures ou les saisons, selon les climats et les espaces : lumière rouge du coucher de soleil, qui allume le ciel «comme s'il y avait un incendie» (Le Clézio, 1978b : 141); lumière de couleur chaude et dorée en fin d'après-midi, lumière blanche du soleil brûlant à midi, «couleur de neige et d'écume» (*Id.* : 133), «lumière pâle et grise du matin» (*Id.* : 177). Il s'agit principalement de la lumière solaire, celle qui illumine les journées et les mouvements des personnages.

Mais la nuit brille aussi de mille feux. La lune baigne les paysages de sa lumière laiteuse; elle éclaire «comme une lampe» (*Id.* : 262) ou «comme un phare» (*Id.* : 264), et les étoiles brillent «comme des brasiers» (*Id.* : 282).

Loin de se limiter à de minutieuses descriptions, l'auteur veut nous montrer d'emblée l'expérience de ses personnages-enfants dans leur rapport au monde. Or, cette expérience est avant tout celle du regard, fasciné par la lumière qui baigne l'univers. Doué de cette curiosité qui le caractérise, l'enfant regarde et voit ce que les adultes ne sont plus capables de voir : la beauté des éléments naturels, en l'occurrence, celle de ces foyers lumineux qui régissent toute vie sur terre. Il se complaît à observer les moindres variations des astres et des planètes et s'abandonne pleinement au bonheur de la contemplation. Ce contact et cette contemplation vont se traduire par les multiples sensations qui assaillent le personnage durant l'expérience vécue. C'est donc au langage direct des sensations que nous nous attacherons.

1 Nous avons compté environ 110 apparitions du mot «lumière» dans l'ensemble du texte.

2 J'emprunte cette expression à Yves-Alain Favre, «Le Clézio poète de la lumière» (1972) : p. 297.

Mondo, le vagabond, ne perd jamais l'occasion de flâner sur la jetée pour voir les jeux de lumière du soleil sur la mer. Aux sensations visuelles s'ajoutent celles du bien-être produit par la chaleur, chargée de valeur d'intimité :

À l'ouest, il y avait aussi comme un incendie sur la mer, mais c'était le reflet du soleil. Mondo restait immobile et il sentait les petites flammes des reflets qui dansaient sur ses paupières [...] Mondo restait longtemps assis sur son brise-lame, à regarder les étincelles sur la mer et à écouter le bruit des vagues. Quand le soleil était plus chaud, vers la fin de l'après-midi, il s'allongeait en chien de fusil, la joue contre le ciment tiède, et il dormait un peu. (*Id.* : 18)

Sommeil bienheureux et paisible de l'enfant dont les yeux pleins de lumière se ferment dans la douce chaleur de la soirée... Pour Mondo, la lumière du soleil est toujours bénéfique; il la recherche et la ressent comme un plaisir qui lui est offert. Il en jouit en solitaire, sans perdre le moindre détail des nuances lumineuses qui ponctuent les différents moments de la journée :

Mondo aimait bien marcher ici, tout seul [...]. À mesure qu'il montait, la lumière du soleil devenait de plus en plus jaune, douce, comme si elle sortait des feuilles des plantes et des pierres des vieux murs. La lumière avait imprégné la terre pendant le jour, et maintenant elle sortait, elle répandait sa chaleur, [...] à cause de la chaleur, les nuages étaient apparus. Ils voguaient tranquillement vers le nord et quand ils passaient près du soleil, Mondo sentait l'ombre sur son visage. Les couleurs changeaient, bougeaient, la lumière jaune s'allumait, s'éteignait. (*Id.* : 41)

Pourvues de différentes valeurs symboliques, les images solaires convergent avec celles de l'ascension et de l'élévation. Comme l'indique Bachelard, «les schèmes de l'élévation et l'archétype visuel de la lumière sont complémentaires» (Bachelard, 1943 : 24). Ou encore: «C'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur» (*Id.* 55). Ainsi, dans plusieurs contes, on retrouve cet isomorphisme de la verticalisation, du céleste et du lumineux. Mondo prend le chemin de la colline et monte l'escalier pour atteindre l'objet convoité : la Maison de la Lumière d'Or. Une fois arrivé au sommet, il va pouvoir accéder à l'extase face au spectacle lumineux qui s'offre à lui :

Ce qui était beau surtout, c'était la lumière qui enveloppait la maison.[...] La lumière du soleil de la fin d'après-midi avait une couleur très douce et calme, une couleur chaude comme les feuilles de l'automne ou comme le sable, qui vous baignait et vous enivrait. [...] Mondo sentait la lumière qui caressait son visage. Il avait envie de dormir, et son cœur battait au ralenti. Il respirait à peine. (*Le Clézio b*, 1978 : 43)

De même, quand Juba, -le héros du conte «La Roue d'eau» - rêve éveillé sous le soleil, «La chaleur et la lumière font un tourbillon doux qui l'emporte dans leur courant»; il se voit alors «sur les ailes d'un vautour blanc, très haut dans le ciel sans nuage» (*Id.* : 155). Ici, les symboles spectaculaires de l'élévation et de la lumière constellent autour de la notion de puissance. Juba devient le roi acclamé par son peuple et admiré par la reine Cléopâtre Séléné (*Id.* : 159).

Du sommet du temple de Yol, la ville imaginaire, soustrait au monde sensible, il domine la ville et tout ce qui l'entoure. Au sentiment de pleine jouissance s'ajoute une impression de

puissance, de domination, de royauté : «il marche sans [...] regarder, le long de la voie royale. Juba marche et ses pieds ne semblent pas toucher le sol, comme s'il était porté par un nuage» (*Id.* : p. 57).

Pour que l'extase soit totale, encore faut-il que l'être disparaisse, s'absente de lui-même et s'intègre à la lumière qu'il contemple, qu'il devienne lumière. La voix du narrateur nous révèle ce phénomène d'abandon du corporel, du physique puis de plongée, d'immersion dans l'intimité de la substance:

C'était bien de dormir comme cela, pas très loin de la Maison de la Lumière d'or, tout entouré de chaleur et de paix, [...]. Quand tu dormais, Mondo, tu n'étais plus là. Tu étais parti ailleurs, loin de ton corps.[...] Tu étais ailleurs, parti dans la lumière chaude de la maison [...] (*Id.* : 44)

Les enfants lecléziens se plongent dans l'univers en faisant abstraction de tout, même de leur propre personne. Placés au sommet du monde terrestre qui les entourent, ils s'unissent tout naturellement aux éléments. Quand Lullaby, la jeune héroïne du conte éponyme, pénètre dans l'enclos de la maison grecque d'où elle domine les alentours, le soleil entre en elle et en ressort : elle est devenue lumière rayonnante, foyer des rayons qui irradient de tous côtés: «Le soleil brûlait son visage. Les rayons de lumière sortaient d'elle, par ses doigts, par ses yeux, sa bouche, ses cheveux, ils rejoignaient les éclats des rochers et de la mer» (*Id.* : p. 98).

La scène du sommeil se répète ici, avec la même connotation d'absence, de mort à soi-même, de dépouillement absolu :

Très vite, la vie se retirait d'elle et partait, s'en allait dans le ciel et dans la mer. [...] Lullaby était certaine que c'était comme cela la mort. Son corps restait où il était, [...] tout enveloppé de chaleur et de lumière. [...]

La respiration devenait de plus en plus lente, et dans sa poitrine, le cœur espaçait ses coups, lentement, lentement. il n'y avait presque plus de mouvements, plus de vie en elle, seulement son regard qui s'élargissait, qui se mêlait à l'espace comme un faisceau de lumière. [...] La lumière continuait à entrer, jusqu'au fond des organes, jusqu'à l'intérieur des os, [...] elle (Lullaby) se mélangeait à tout ce qui l'entourait. (*Id.* : 98-99)

Une ivresse s'empare des personnages, un bonheur intense, lorsqu'ils entrent en contact avec la lumière et la chaleur du soleil. Ainsi, «La lumière du soleil illumine le corps de Juba et l'enivre» (*Id.* : 157); pour Daniel, «Celui qui n'avait jamais vu la mer», «La lumière du soleil avait enflammé le sel, et maintenant chaque prisme scintillait autour de Daniel et dans son corps. Alors il y avait cette sorte d'ivresse,» (*Id.* : 183); Lullaby pense que «Peut-être que c'était la lumière du ciel qui l'enivrait» (*Id.* : 84); Petite Croix, dans «Peuple du ciel», «sent la lumière claire, pure et bleue qui va jusqu'au fond de son corps comme l'eau fraîche des sources et qui l'enivre.» (*Id.* : 242). Mondo, comme nous l'avons vu, ressent la même ivresse, la même euphorie dans cette communion intime avec la lumière.

La fusion cosmique se manifeste comme une fête des sens. Lullaby«boit» le soleil (*Id.* : 109); Petite croix entend la lumière : «C'est un bruit de feu, mais très doux et assez lent [...]. C'est cela, le premier bruit, la première parole. Avant même que le ciel s'emplisse, elle entend le passage des rayons fous de la lumière [...].» (*Id.* : 225). Les synesthésies se multiplient et les sens échangent leurs fonctions; les plaisirs sensoriels se croisent et se mélangent pour célé-

brer cette jubilation des sens. À l'heure où la lumière «brûle et fait mal», l'enfant la ressent «jusqu'au fond de son corps comme l'eau fraîche des sources» selon une *conjunctio oppositorum* qui opère la fusion des contraires pour une harmonie totale de l'être avec la nature.

Chez tous ces enfants, grâce à la lumière, se produit un retour aux origines; ils retrouvent la chaleur du ventre maternel, le bien-être d'avant la naissance, d'avant la conscience. Certaines images illustrent ce sentiment de confort et de quiétude qu'apportent les rayons lumineux.

En effet, l'humanisation ou la personnification de la lumière lui confère parfois des attributs pleins de connotations maternelles : ainsi, sa peau, son dos, son ventre effleurent les mains de Petite Croix : «Elle sent alors la chaleur qui passe sur le bout de ses doigts, comme une caresse qui va et vient. La lumière crépite sur ses cheveux épais [...]. La peau de la lumière est douce et frissonne, en faisant glisser son dos et son ventre immenses sur les paumes de la petite fille» (*Id.* : 225). Son contact est également ressenti comme une caresse par Mondo (*Id.* : 43); quant à Juba, «la chaleur et la lumière font un tourbillon doux qui l'emporte dans leur courant» (*Id.* : 155). Dans «La Montagne du dieu vivant», «la douce chaleur de la lumière faisait un tapis léger» qui l'enveloppait suavement. (*Id.* : 134).

Toutefois, elle peut devenir hostile, cruelle et exercer sa violence fulgurante sur l'enfant: Elle «brûle» et pénètre les pores de Jon «comme un liquide chaud» (*Id.* : 126); son mouvement est endiablé : «La lumière du ciel tourbillonnait ici, complètement libre. Sans cesse elle jaillissait de l'espace et frappait la pierre, puis rebondissait jusqu'aux nuages» (*Id.* : 131); «Le soleil luisait parfois avec de grands éclats brûlants» (*Id.* : 135); pour Daniel, «La lumière n'était pas douce et tranquille [...]. C'était un tourbillon insensé qui jaillissait sans cesse, rebondissait [...] Elle mordait avec des milliers de picotements, de fourmillements» (*Id.* : 182-3). À Genna, où vivent les enfants-bergers, «le soleil très haut dans le ciel blanc brillait avec violence»; il «dilatait les pierres et faisait crépiter les branches des arbustes. [...] La chaleur avait séché les gorges [...]» (*Id.* : 256-8); «Le jour, le soleil brûlait la terre» (*Id.* : 304); «et la chaleur était si forte qu'il (Gaspar) avait du mal à respirer.» (*Id.* : 305)

Mais ces épisodes de violence et de douleur ne sont que passagers et préludent la venue d'une lumière plus clémente, rafraîchissante, porteuse de calme et de paix. Après le feu de midi, elle devient «légère et irréelle comme les reflets du soleil sur les grands lacs de sel.» (*Id.* : 160). Quand «la danse brûlante» eût cessé, Daniel «s'endormit comme cela, dans la paix étale, et la lumière du soleil baissa lentement comme une flamme qui s'éteint.» (*Id.* : 184-5).

Il ne faut pas passer sous silence le véritable protagoniste de la plupart des contes : le regard, celui qui capte, reflète et transmet la lumière. Rappelons, avec Serge Carfantan, que «La vue est associée à l'élément du feu, à la lumière, et qu'elle déploie l'univers visible dans lequel nous distinguons les formes. Le regard est le plus intellectuel des sens car il est en rapport direct avec la représentation» (Carfantan, 2008). Mais dans la vue, nous devons distinguer entre percevoir pour identifier ce que l'on connaît déjà et voir en tant que simple expérience vécue, sans l'intervention de la reconnaissance conceptuelle. La vision de l'enfant qui ne connaît pas de coupure entre la conscience et le monde est capable d'entrer en contact direct avec la nature telle qu'elle lui est offerte. C'est pourquoi les personnages appréhendent la réalité telle qu'elle est et sont capables de voir ce que l'adulte ne voit plus. Ainsi, le lecteur jouit pleinement du paysage et des jeux de la lumière à travers le regard des enfants. Celle-ci donne



forme aux objets et les délimitent; Mondo découvre qu'elle «agrandit les choses et raccourcit les ombres» (*Id.* : 38). Elle lui révèle sa propre mesure et, par conséquent, lui fait ressentir sa petitesse face aux grandes personnes qui lui semblent gigantesques : «Il évitait des femmes hautes comme des tours d'église [...] et des hommes larges comme des falaises» (*Id. Ibid.*)

Dans le thème du regard, les motifs du reflet et du miroir revêtent une importance toute spéciale. Les yeux de Mondo reflètent la couleur du soleil (*Id.* : 47), comme ceux de la petite Khaf, la plus jeune des enfants-bergers : «Il y avait une drôle de lumière dans ses yeux, comme un sourire qui ne voulait pas trop se montrer» (*Id.* : 255).

Mais la lumière reflétée par le regard est souvent symbolique. Par exemple, le vieux Martin, espèce de sage et d'ascète, regarde la petite Alia «de ses yeux pleins de lumière» (*Id.* : 195). «Ses yeux brillaient aussi fort que des miroirs». Or, dans ce cas, le miroir reflète et renvoie l'image de la lumière, de la sagesse et de l'intelligence du cœur. Le regard de Martin est porteur de souvenirs, d'histoires, de paysages pleins de beautés, et d'un savoir antique et secret qui le transfigure : «Il savait sûrement des choses que les gens d'ici ne savaient pas, des choses très anciennes et très belles qu'il gardait à l'intérieur de sa tête et qui faisaient briller la lumière dans ses yeux» (*Id. Ibid.*). Dans les yeux de Martin rayonne la lumière d'une connaissance qui participe de la beauté. Ce personnage, dépouillé de tout, peut atteindre le contact sensible avec la beauté du monde, essentiellement réservé aux enfants, et ceux-ci savent lire tout cela dans son regard : «Alia cherchait dans la lumière de ses yeux tout ce qu'elle pouvait voir de cette beauté que l'homme avait contemplée autrefois, le pays immense, aux reflets profonds et dorés, qui était resté vivant dans la couleur de ses iris.» (*Id.* : 197)

Le regard de l'enfant, ouvert aux enseignements de la nature, découvre et sait voir ce que celui de l'adulte n'est plus capable de percevoir. Lorsque Juba, tête renversée, regarde le ciel: «Il voit le lent mouvement circulaire qui trace ses sillages phosphorescents, il voit les sphères transparentes, les engrenages de la lumière dans l'espace» (*Id.* : 155). Les arcanes de l'univers lui sont révélés et par ce savoir sacré il s'érige en enfant-dieu. Pour renforcer cette image, un nimbe de lumière lui confère les signes d'une déification. Juba se voit alors transporté sur l'esplanade du temple, dominant la foule qui l'acclame à ses pieds : «Son visage est pareil à celui d'un jeune dieu, et la lumière du soleil semble décuplée sur ses habits blancs et sur sa peau couleur de cuivre» (*Id.* : 158); «La lumière éblouissante est sur lui, la lumière qui vient du ciel»; «La lumière vient du centre du ciel»; elle «brille sur son front» (*Id.* : 161)

Cette constellation d'images réunit les schèmes de l'ascension, de la lumière, de la royauté et de la divinité, à dominante visuelle; elle investit le personnage d'une toute-puissance bénéfique.

Par un effet de contraste, face aux éblouissements et aux feux du soleil, la lumière de la lune est pourvue de caractères et d'attributs bien différents. Sa présence dans le texte, bien que moins abondante, ne se manifeste pas moins à travers toute une gamme de valeurs symboliques. Elle n'apparaît qu'à partir du sixième conte et seulement dans deux des trois derniers, aux moments de changements ou d'événements qui obéissent à la logique narrative du récit. Les images de la lumière lunaire sont, elles-aussi, porteuses d'un réseau de symboles. Cette lumière, qui n'est que le reflet de celle du soleil, s'inscrit dans le principe féminin et dans le régime nocturne de l'image. Par ses phases successives, elle symbolise la pério-

dicité, la croissance, le renouvellement, les rythmes biologiques, l'écoulement du temps, le transitoire, le passage de la vie à la mort et la résurrection. Par opposition à celle du soleil, elle est froide et humide, passive et réceptive, symbole de fécondité et domaine du rêve, de l'inconscient, des pulsions primitives et du repli sur soi.

Paradoxalement, elle n'apparaît pas explicitement dans le conte «La montagne du dieu vivant», durant la nuit claire que passe Jon au sommet de la montagne. Seules, les étoiles sont mentionnées au moment où l'enfant contemple le ciel. «Elles percent l'obscurité» comme des «phares projetés sur la nuit de l'inconscient» (Chevalier et Gheerbrandt, 1984 : 416). Mais elles participent aussi à une nouvelle *conjunctio oppositorum*, par l'union des deux lumières, diurne et nocturne, dans une harmonie parfaite, qui provoque chez Jon, une sensation de retour au calme et à la paix intérieure :

Une à une, les étoiles s'allumèrent, écartant leurs huit rayons aigus. Jon sentit à nouveau la pulsation régulière dans sa poitrine et dans les artères de son cou, car cela venait du centre du ciel à travers lui et résonnait dans toute la montagne. La lumière du jour battait aussi, tout près de l'horizon, répondant aux palpitations du ciel nocturne, Les deux couleurs, l'une sombre et profonde, l'autre claire et chaude, étaient unies au zénith, et bougeaient d'un même mouvement de balancier. (*Id.* : 143)

Dans le conte «Hazaran», la lune imprègne le regard mystérieux de Martin; elle lui donne force et luminosité au moment où le personnage prend la décision du départ. Cette décision, irrévocable, sauvera les habitants de la Digue, et nous retrouvons dans cette image, d'une part, le symbolisme du changement, de l'errance, du renouvellement et d'autre part, la figure de la lumière qui guide le chef, celui qui éclaire la foule pour la conduire vers un nouvel espace, une nouvelle vie, en traversant le fleuve pour atteindre l'autre rive :

Son visage était éclairé par la lumière de la lune, et ses yeux étaient comme l'eau du fleuve, sombres et brillants. [...] L'homme s'est tourné vers elle et son regard était plein d'une force étrange, comme s'il donnait vraiment de la lumière.

- «Vous allez partir ?»

- «Oui, je vais partir tout de suite.» (*Id.* : 216)

Toutefois, la charge symbolique de la lumière lunaire n'atteint sa pleine signification que dans le dernier conte, celui des enfants-bergers, où la scène nocturne de la chasse du lièvre<sup>3</sup> renvoie non seulement au nomadisme du groupe mais, de plus, à la mythologie chinoise, pour laquelle la lune est habitée par un animal, un lièvre ou un crapaud. De nouveau, la lune reprend son rôle de guide, de lampe qui illumine l'obscurité et montre le chemin à suivre. Les miroitements du lac, la lumière douce, acquièrent une beauté quasi irréelle et baignent la scène d'une atmosphère de rêve et d'étrangeté :

---

3 Cet animal, présent dans le texte, renvoie à la valeur symbolique de la lumière lunaire que lui confère la mythologie chinoise : «Tout d'un coup, quelqu'un apparut sur le plateau de pierre. C'était un grand lièvre du désert, couleur de sable. Il était debout sur ses pattes, ses longues oreilles dressées. Ses yeux brillaient comme de petits miroirs tandis qu'il regardait vers les enfants.» (p. 264)

La lune pleine, blanche, éclairait comme une lampe. [...] Abel était immobile, sa longue fronde d'herbe à la main. La lumière de la lune éclairait son visage et brillait dans ses yeux. [...] À la lumière de la lune, les rochers étaient blancs, un peu bleus. (*Id.* : 262).

Gaspar resta quelques minutes les yeux ouverts à regarder la lune blanche qui ressemblait à un phare au-dessus de l'horizon. (*Id.* : 264).

Leurs visages étaient éclairés par la lumière douce qui venait de la plaine d'herbe. (*Id.* : 265)

À cette scène éclairée par la douce clarté de la lune fait écho celle des enfants, Gaspar et la petite Khaf, transportés dans un voyage imaginaire durant leur contemplation éblouie de l'astre nocturne. Livrés inconsciemment à l'enchantement lumineux de la nuit, ils se sentent entraînés dans un mouvement d'envol et d'agréable flottement vers le croissant de lune qui semble les attirer vers lui. Pendant ces instants, le regard des deux enfants, aimanté par le disque de lumière, leur permet de réaliser, en rêve, un désir inconscient d'élévation :

Alors, ils montaient tous les deux ensemble dans le ciel, devenus légers comme des plumes, ils flottaient vers le croissant de lune. La tête levée, ils s'en allaient très longtemps, très longtemps, sans quitter des yeux le croissant couleur d'argent [...]. Ils flottaient au-dessus de la vallée de Genna [...]. Ils voyaient toute la lune maintenant, le grand disque sombre de l'arc de cercle éblouissant couché dans le ciel qui ressemblait à un sourire. (*Id.* : 285)

Après ce bref parcours des contes lecléziens, à la recherche des représentations de la lumière, les personnages apparaissent comme des êtres privilégiés, capables de vivre en harmonie avec la nature et de s'intégrer aux éléments naturels dans une totale fusion cosmique. Pour eux, la lumière, qu'elle soit solaire ou lunaire, est source de bonheur; elle leur offre une protection maternelle et leur révèle la beauté du monde. Ces enfants sont eux-mêmes des «foyers de lumière» grâce à leur pureté et à leur générosité. Ils éclairent ceux qu'ils approchent et les aident à penser, à regarder, à se libérer des attaches matérielles.

Il me semble que l'auteur préconise, à travers la luxuriance des images lumineuses, une quête intérieure du retour à l'esprit d'enfance pour une réconciliation de l'homme avec l'univers et une restauration du bonheur originel en apprenant à découvrir à nouveau l'intimité des choses.

## Références Bibliographiques

- BACHELARD, G (1943), *L'Air et les songes*, Paris, José Corti.
- BONCENNE, P. (1978) «J.M.G. Le Clézio s'explique», *Lire*, vol. 32, avril 1978.
- CARFANTAN, S. (2008) *Philosophie et spiritualité*, [en ligne], cf: <http://www.philosophie-spiritualite.com/cours/percept3.htm>, leçon 180. Page consultée le 5 mars 2015.
- CHEVALIER, A. et GHEERBRANDT, A (1984), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, p.416.
- FAVRE, Y. A. (1992), «Le Clézio poète de la lumière», in J. M. G. Le Clézio, Actes du colloque international, Servei de Publicacions de la Universitat de València, p. 297-304.
- LE CLÉZIO, J-M G a) (1978), *L'inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard.
- b) (1978), *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard.
- LE GUERN, M. (1972), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.
- SOU YEUL, Li (1992) «Le voyage dans l'œuvre de Le Clézio» in J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international, Servei de Publicacions de la Universitat de València : p.245-253.

# Images de lumière dans *Le passeur de lumière*, de Bernard Tirtiaux

Marie-France Collart

Universidad Politécnica de Valencia

[collart@idm.upv.es](mailto:collart@idm.upv.es)

## Résumé

Dans la présente communication, nous nous proposons d'étudier les images de lumière dans le roman de Bernard Tirtiaux intitulé *Le passeur de lumière*. Nous examinons d'abord les traits les plus saillants de la lumière telle qu'elle est évoquée dans le roman avant d'analyser quelques métaphores utilisées pour la désigner et/ou la caractériser. Nous tentons finalement de dégager le sens que revêtent cette lumière et sa quête.

## Mots-clés

*lumière, images, quête, ascension, harmonie.*

## Resumen

En la presente comunicación, nos proponemos estudiar las imágenes de la luz en la novela del escritor belga Bernard Tirtiaux titulada *Le passeur de lumière*. Primero, examinamos los rasgos más relevantes de la luz representada en la novela, antes de centrarnos en algunas metáforas empleadas para designarla y/o caracterizarla, para tratar de descubrir a continuación el significado de dicha luz y su búsqueda.

## Palabras clave

*luz, imágenes, búsqueda, ascensión, armonía.*

## 0. Introduction

S'il est un texte riche en images qui se prête à merveille à une étude consacrée aux métaphores de la lumière, c'est bien *Le passeur de lumière*, de Bernard Tirtiaux. Le thème de la lumière y est central et occupe une grande importance textuelle et narrative, en même temps qu'il possède une forte valeur symbolique. C'est pourquoi nous nous proposons de l'explorer dans ce superbe roman et d'en sonder les images.

*Le passeur de lumière* (paru chez Denoël en 1993) est le premier roman de Bernard Tirtiaux, écrivain belge aux multiples facettes, puisqu'il est romancier, homme de théâtre, poète et musicien ; mais par vocation et par formation, Tirtiaux est avant tout maître verrier. Or c'est justement un maître verrier qu'il campe avec passion dans son *opera prima*.

*Le Passeur de lumière* relate le parcours initiatique de Nivard de Chassepierre, un orfèvre talentueux qui deviendra maître verrier et consacrera toute sa vie à rechercher matières et couleurs afin d'atteindre dans ses vitraux «l'harmonie parfaite» et de réaliser son «rêve de lumière». L'histoire se déroule au début du XIIe siècle, à l'aube du Gothique et de ses grandes cathédrales qui tendent vers toujours plus de ciel et s'ouvrent à la lumière divine. Dans ce contexte, Nivard sera «l' élu », celui qui concentre assez de fougue et de talent pour apprivoiser par le verre l'immatérialité de la lumière et, se faisant «artisan du vertige lumineux» (p. 326)<sup>1</sup>, couronner de ses vitraux les élans souverains des plus belles cathédrales.

La lumière, au cœur du récit et dont le héros s'est fait un chemin de vie, est naturellement chargée de symbolisme, et dans les lignes qui suivent, nous tenterons une lecture de cette splendide métaphore.

## 1. La lumière: des mots pour la dire

Examinons pour commencer comment s'exprime cette lumière qui fascine tant Nivard et le met constamment en tension.

D'emblée on remarque que la lumière est omniprésente dans le récit, comme elle l'est dans la vie du héros. Des brumes du Nord à l'Orient éblouissant, du feu créateur aux éclaboussures d'or, de l'opacité du sable à l'éclat aérien des verrières chatoyantes, la lumière jaillit et resplendit au détour de chaque phrase. Elle se décline de mille façons, elle est de toutes les comparaisons<sup>2</sup> et de toutes les descriptions. Elle est dans un vitrail, bien sûr, dans un bijou, une chevelure, sur une peau, dans un paysage... Même la nuit est dépeinte en couleurs et en lumière. Dans l'obscurité, la lumière ne cesse de disperser ses touches et de projeter ses étincelles :

---

1 Les références se rapportent à l'édition de Gallimard, collection Folio (1995). Quand dans une citation, un mot est en italique, c'est nous qui soulignons.

2 Par exemple, on lit : «Revoir le temple [..], c'est raviver les brillances des années heureuses qui vous font cligner des yeux comme quand, au sortir des sapinières, on regarde les soleils qui vous éclaboussent...» (p. 348-349).

Des rougeoyances clairsemées éclatent çà et là, comme si le soleil dans son repli avait laissé tomber par mégarde quelques paillettes de ses coffres de lumière. Ce sont les fours en veilleuse du verrier Gautier de Chartres. (p. 124)

Tantôt caressante, tantôt aveuglante, souvent dorée (symbole d'élévation), elle varie en fonction des expériences vécues et du regard que Nivard porte sur le monde. Ainsi, la nuit, auparavant valorisée par les pépites et éclaboussures d'or devient-elle *noire, épaisse et grasse* (p. 368) lorsque le malheur frappe. De la même façon, les états d'âme du héros impriment leur luminosité ou coloration particulière aux paysages, telle *l'opacité naissante d'une nuit sans astres* dans laquelle *s'engouffre* un Nivard *en butte au désarroi* (p. 14).

La lumière varie aussi en fonction des lieux et l'on relève une nette dichotomie entre l'Occident et l'Orient, entre la grisaille du Nord et la lumière resplendissante des pays du Levant :

... tout a changé dans sa tête et dans ses yeux depuis le jour où il a quitté Clairvaux. Le basculement qui s'est opéré en lui est à la mesure de cette différence spectaculaire qui existe entre les ciels gris du Nord et les luminosités éclatantes des contrées traversées. C'est comme si l'orfèvre était sorti du giron de sa châsse obscure et cherchait à tâtons sa route, ébloui et aveuglé de lumière. (p. 209)

Manifestement, la luminosité émanant des images d'Orient relève davantage de l'imaginaire et du symbolisme que du seul changement de latitude. On se rappellera que le soleil se lève à l'est et que l'Orient est à proprement parler l'origine de la lumière. Aussi les voyages en Orient seraient-ils «des quêtes de lumière» (Chevalier, 1982 : 710-711). C'est bien le cas pour notre héros, qui rêve de partir «à la découverte des pays de lumière et de brillance qui ensorcellent son imaginaire» (p. 40).

Bien que la tonalité lumineuse du roman soit en général radieuse comme un vitrail au soleil, l'ombre n'en est pas absente, nous venons de le suggérer. Mais l'ombre, le gris ou l'obscurité ne sont pas a priori valorisés négativement : «[Nivard] a les yeux encrassés de fatigue d'avoir trop fixé la lumière. Il a besoin de les laver dans les gris tendres du chemin.» (p. 331). Dans le cas présent, il n'y a pas dualité mais complémentarité entre l'ombre et la lumière. Comme dans la peinture, l'ombre ne fait que mieux mettre en valeur les zones et moments de clarté : «Sa chevelure d'un blond clair éclabousse un instant la pénombre de l'atelier» (p. 35). De même que dans le vitrail, la *grisaille* provenant de la *cedre*, ce feu résiduel, sert à marquer le dessin, que les couleurs seules ne peuvent profiler nettement. Ce compagnonnage inévitable de l'ombre et de la lumière est à l'image du personnage de Nivard, dont le caractère est tout en clair-obscur – il est capable du meilleur et du pire – et dont la vie oscille sans cesse entre le ciel et la terre, entre le bonheur et le désastre, entre l'exaltation et le désespoir.

## 2. La lumière: des images pour l'évoquer

Attachons-nous maintenant aux principales images et métaphores utilisées dans le roman pour représenter la lumière.

## 2.1. Le cheval sauvage

L'image probablement la plus récurrente, et sans doute la plus originale, est celle du cheval. Dès le prologue apparaît la figure d'un cheval sauvage : «Il est un animal sur l'autre rivage [...] j'entrevois sa crinière folle [...] Est-ce un étalon, une jument ? Fugace, il se dérobe. Patiemment, je l'apprivoise.» (p. 12)

Cette image encore floue va se profiler de plus en plus nettement au fil du récit, moins par les évocations de l'animal<sup>3</sup>, dont on ne saisit pas immédiatement le symbolisme, que grâce à la récurrence d'un vocabulaire appartenant au champ sémantique «cheval» chaque fois qu'il est question pour Nivard d'attraper la lumière dans ses vitraux. Celle-ci est en effet assimilée à une *bête irréductible et arrogante* à la *crinière rebelle*, tendant constamment à *s'échapper* et contre laquelle Nivard le *dompteur* engage un véritable *corps à corps* : toute sa vie il tentera de *l'apprivoiser*, de la *domestiquer*, *brider*, *museler*, de la *tenir par le mors*, par la *bride* ou par la *longe*, au *ras des naseaux*, etc.

On comprend ce qui motive cette métaphore équine en parcourant la lettre que Rosal de Sainte-Croix, le mentor de Nivard, adresse à ce dernier : «La lumière est diffuse, fugace, changeante, capricieuse. Elle a toutes les ruses.» (p. 120). Ce serait donc avant tout ce caractère insaisissable et fuyant, et partant difficile à dominer, qui fonde le rapprochement lumière/cheval sauvage<sup>4</sup>.

Du reste, le symbolisme du cheval éclaire lui aussi le choix de cette image. Parmi ses multiples acceptions symboliques, le cheval, associé originellement aux ténèbres du monde chthonien (image du cheval infernal), représenterait, une fois dompté, «l'instinct contrôlé, maîtrisé, sublimé» et à ce titre, il est «la plus noble conquête de l'homme» (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 223). Il n'en reste pas moins qu'entre l'homme et sa monture «intervient une dialectique particulière, source de paix ou de conflit. Qu'il y ait entre eux conflit et la course entreprise peut mener à la folie et à la mort ; qu'il y ait accord, et elle se fait triomphale.» (*ibid.*). Toutes ces valeurs du symbole sont latentes dans les allusions au cheval, tant dans la représentation de la lumière que dans la relation que le verrier entretient avec elle.

Il faudra à Nivard des années d'apprentissage, de pratique et de patience pour parvenir à dompter le cheval de lumière, «la clarté adverse, la rivale» (p. 370). Mais il y parviendra, à Saint-Denis puis à Chartres, où l'on assiste, dans un passage sublime, à ce qui pourrait être le dénouement – triomphal – de l'affrontement (p. 389-390).

---

3 Toutes ses apparitions sont significatives. Le premier travail que Nivard réalise à 12 ans, avant d'entrer en apprentissage, est un petit cheval en bois de poirier, incrusté de tout petits éclats de pierre (p. 21). Plus tard, Nivard en colère abattra un étalon vicieux (p. 55). Peu avant la chute fatale du verrier, son cheval s'enfuit, effrayé par l'orage, mais il est «foudroyé par une boule de feu» (p. 392), autrement dit, il est frappé par le feu du ciel (préfiguration de la fin du héros). C'est encore sur l'image emblématique du cheval blanc (le cheval céleste) que le roman se ferme (p. 396).

4 De fait, Tirtiaux, le maître verrier, souligne régulièrement dans ses interviews (voir bibliographie) la difficulté de travailler avec ce matériau évanescent et imprévisible qu'est la lumière.



## 2.2. Les yeux et le regard

Étroitement unis au thème de la lumière viennent ensuite l'image des yeux et le symbolisme du regard. Œil et regard sont évoqués à d'innombrables reprises et cette fréquence élevée dans un roman dont le thème principal est la lumière n'est en rien surprenante : c'est, en effet, par un symbolisme assez naturel que l'œil et le regard sont associés à la lumière puisque ce sont les yeux, organes de la vue, qui, les premiers, la perçoivent (Durand, 1984 : 170).

En dehors des notations esthétiques s'attachant à la beauté, l'éclat ou la fascination d'un regard – notations du reste jamais purement esthétiques –, les yeux sur lesquels le texte s'attarde rejoignent d'abord le symbole du jugement. Ce sont les yeux et le regard de l'expert, de l'artiste exigeant qui «manipule ses tons [...], les série, fait sa justice, condamne et gracie souverainement» (p. 394), des yeux qui *mesurent, calibrent, évaluent, jaugent, passent au crible* : «L'Adepté [...] a, comme chaque fois qu'il place des vitraux, le regard de la mesure. Il porte dans les yeux le fléau du juge, le balancier de l'équilibre.» (p. 370).

Sa «matière première» étant la lumière, les yeux du vitrailliste constituent son outil principal, le seul réellement indispensable<sup>5</sup>, ainsi que Rosal de Sainte-Croix en avertit le jeune Chassepierre : «Tu œuvreras la lumière. Dans ce domaine, il n'y a pas de recettes, pas de maître. Tu seras *seul avec tes yeux...*» (p. 120). Si bien qu'il n'y a de pire châtiment, pour un artisan de la lumière, que de perdre la vue. C'est ce qu'il advient à un jeune verrier qui prétendait dérober les formules de Nivard : «Antoine de Jouy tombe face contre terre. Lorsqu'il reprend connaissance, [...] il est aveugle... [il] pleure la lumière perdue» (p. 368)<sup>6</sup>.

Cet épisode nous permet d'embrancher sur une autre valeur essentielle de l'image : l'œil étant l'organe de la perception visuelle, il est le symbole de la perception intellectuelle et de là, symbole de la connaissance (Chevalier, 1982 : 686) ; «voir» reviendrait à «savoir». Les lignes qui suivent contiennent une belle illustration de ce rapprochement regard-connaissance :

Il se passe de Nivard à Clément [le fils de Nivard] quelque chose d'étonnant, d'inexplicable, de merveilleux, un passage de *connaissance* de l'un à l'autre [...] à travers la filiation de leur *regard*. On est plus que jamais dans le monde des *yeux*. (p. 384)

On conçoit dès lors combien les yeux et le regard ont leur place dans la quête de lumière-connaissance du héros. Et l'on comprend par ailleurs pourquoi Antoine de Jouy, le voleur de feu, a été frappé de cécité.

Mais les yeux sont encore le symbole de la clairvoyance, de la perception extrasensorielle, et l'œil et la vision sont toujours liés à la transcendance (Durand, 1984 : 170). Sans nul doute, Nivard possède ces yeux-là. Déjà très jeune, «son regard fascinait, [...] Il incendiait ses orbites, *transperçait les choses et les gens* comme un glaive de feu» (p. 20). Somme toute, Nivard est celui qui voit, voit *au-delà* des choses, *derrière l'objet* (p. 120). Bien plus, il est celui à qui il sera donné d'approcher la lumière divine. Rosal, cet architecte qui lui-même essaie d'«a-

5 Selon Nivard, les yeux d'un verrier n'ont d'autre raison d'être (p. 266) et du reste, la perte d'une jambe ne l'empêchera pas de continuer à *funambuler* entre le ciel et la terre.

6 Dans le folklore et la mythologie, la cécité est souvent une sanction divine (cf. Chevalier, 1982 : 88).

atteindre le ciel avec ses pierres [et d'] y aménager des trouées vers la lumière» (p. 112) a tôt reconnu ce regard en Nivard : «Il y a dans ton regard tout ce qu'un homme doit souffrir pour approcher la lumière de Dieu, c'est ce regard-là qu'il nous faut...» (p. 285) Aussi son exclamation de béatitude lorsque, atteignant son but, Nivard découvre enfin l'harmonie lumineuse parfaite : «Clément, Soma... Awen... venez vite. Je tiens une clé, je vois enfin...» (p. 396).

Finalement, en ce qui concerne «l'œil de Dieu» mentionné à plusieurs occasions dans le roman, «cet œil géant planté sur le front de l'infini» (p. 394), il convient de préciser que ce n'est pas ici un attribut du verrier, mais une métaphore pour désigner, dans un édifice, le trou béant destiné à recevoir un vitrail<sup>7</sup>. Elle est motivée par l'analogie de forme («[Nivard] regarde cet œil ouvert sur le ciel. Ce rond le fascine...», p. 393) ainsi que par les rapprochements œil-lumière et lumière-divinité ou encore ciel-au-delà. C'est ce qu'il ressort de la phrase suivante, où le sens métaphorique nous apparaît clairement : «[L'Adepté] continue sa progression entêtée jusqu'au trou de lumière, jusqu'à cet immense œil sur l'au-delà, cette frontière.» (p. 395). On ne peut nier l'allusion à l'œil de Dieu biblique (symbole du Dieu témoin, contemplateur et juge), venant surdéterminer l'image, mais en l'occurrence, elle est secondaire.

### 2.3. La musique

Un autre réseau d'images tisse le texte : celui de la musique. Si elle apparaît intimement liée au vitrail, c'est vraisemblablement parce qu'elle est harmonie et l'harmonie, faut-il le rappeler, est le leitmotiv de la quête du héros. La musique intervient essentiellement pour moduler la lumière et les couleurs que Nivard cherche à capter et sublimer à travers ses vitraux. Ainsi, pour parler de cette lumière, l'écrivain recourt constamment au vocabulaire de la musique : il parle de tons, de notes, de notes faibles et de notes fortes, de gamme, d'harmonie, bien sûr, de partition lumineuse, de mélodie, de cantique, de modulation, d'harmoniser les tons, d'accorder son diapason, d'inscrire des musiques de lumière dans les fenêtres (p. 266), etc. Il mêle les deux formes d'art, vitrail et musique, dans des images synesthésiques confondant impressions visuelles et auditives : les «notes chantantes de la palette [et les] notes graves» (p. 384), «[les verrières] offrent quelques beaux moments d'élévation lumineuse» (p. 380), «le verre chante» (p. 385), etc. Et Nivard de devenir «le grand accordeur de la lumière dans ces instruments de la musique céleste que seront les cathédrales de demain» (p. 286). Soulignons au passage que la valorisation par la musique est toujours positive.

La poésie aussi est conviée à ce concert, quoique dans une moindre mesure (sans doute parce que les coïncidences lexicales sont moins nombreuses). Ainsi, Nivard «relit les couleurs» (p. 396), celles-ci «cherchent les mots et les notes de musique et l'Adepté se retrouve à son insu poète et musicien.» (p. 394) ; Nivard espère un jour «transformer [la lumière] en particules sonores et poétiques» (p. 164).

---

7 Cette interprétation nous est confirmée par les propos de l'auteur : «En fait, le grand trou [dans la façade], c'est ma page blanche, quelque part. C'est à partir de ça que je vais regarder comment le jour se comporte à travers cette serrure de pierre, à travers cette occluse de pierre, et c'est à partir de ça que je vais aller puiser dans mes tons – les 700-800 tons que j'ai – les couleurs qui me paraissent les plus ajustées...» (Tirtiaux en RTBF : 2006).

Ces images ne cessent de développer l'idée d'un rapport étroit entre le vitrail et la musique et traduisent la conception de l'auteur selon laquelle le travail du verrier et celui du musicien présentent de grandes affinités, notamment dans la recherche de l'harmonie des tons et des nuances. À propos de son métier de verrier, Tirtiaux parle d'ailleurs de «faire un travail de musicien» et il nous rappelle que la musique et le vitrail partagent un même langage : «On est dans les couleurs, mais on est dans les *notes*, on est dans les *tons*. C'est le même langage et c'est aussi le même langage que la poésie...» (RTBF : 2006)<sup>8</sup>.

Tel qu'il se présente dans le roman, l'art est conçu comme un tout, comme un ensemble décloisonné dont le vitrail, la musique et la poésie seraient autant de formes d'expression qui ne se distingueraient entre elles que par le support. Pour clore, laissons s'exprimer l'auteur à ce sujet :

Mon métier premier est celui de verrier, d'artisan qui travaille la lumière. Cette lumière, je l'ai ensuite travaillée sur un plateau de théâtre, dans la chanson, dans mes livres et dans la poésie. Elle est le commun dénominateur de mon œuvre. Il s'agit à chaque fois pour moi de trouver la meilleure façon d'en exprimer la quête : dans un roman, un scénario de film, une chanson... (Hendrickx : 2013)

On relève dans l'ouvrage encore bien des métaphores se rapportant à la lumière : elle est *source*, elle est *rivière*, elle est *végétal*, elle est *or pur* (sous multiples formes : *poudre*, *poudroisement*, *étincelles*, *éclaboussures*, *gouttes*, *pépites*...), elle est *rires d'enfants*... Il s'agit pour la plupart d'images de mouvance, de transformation, ou de transcendance, qui évoquent le parcours ascensionnel de Nivard vers la Lumière. Mais les examiner toutes dépasserait de beaucoup le cadre de cette intervention. D'autant que nous aimerions maintenant nous interroger sur le ou les sens et valeurs dont est investie cette lumière que Nivard consacre sa vie à rechercher et qui est au centre de sa quête.

### 3. La quête de lumière

Que cherche Nivard ? Autrement dit, de quoi la lumière est-elle elle-même métaphore ? Dans *Le passeur de lumière*, l'image est particulièrement riche et pour l'aborder, on peut envisager la question selon différentes perspectives (la quête du héros, la quête de l'homme et celle de l'artiste), sans toutefois perdre de vue qu'elles sont intimement imbriquées.

#### 3.1. La lumière divine

L'objet de la quête du héros est explicité dès le premier chapitre du roman et sera reformulée à plusieurs reprises :

Il atteindrait *Dieu* par un autre chemin, il défricherait sa propre voie vers *la Lumière*. [...] Nivard traça à l'encre noire sur le revers de sa ceinture cette phrase amère qui allait diriger la marche

<sup>8</sup> Mêmes propos dans un autre entretien : «D'ailleurs, on utilise pratiquement le même vocabulaire pour parler des deux. On parle de *gammes*, de *tons*, de *couleurs*, de *vibration*, etc.» (André : 2001).

de sa vie : *Quaere Dei lumen post materiam, non gentes*. Cherche la lumière de Dieu à travers la matière, au mépris des humains. (p. 31)

Les mots *chemin, voie, marche, quærer/chercher, atteindre* annoncent bien une quête, une quête dont l'objet est la lumière. En outre, cette lumière est par deux fois expressément associée à Dieu. L'équation Dieu = Lumière n'a nullement de quoi nous surprendre, car dans toutes les cultures et depuis l'Antiquité, la lumière a toujours été associée au divin<sup>9</sup>, qu'elle soit manifestation divine ou attribut divin par excellence.

Ce qui, en échange, peut nous surprendre, c'est que le sujet qui formule cette quête n'est pas particulièrement dévot et encore moins mystique<sup>10</sup>. De plus, il est en révolte contre l'Église, qu'il juge inhumaine, et il a cessé de pratiquer la religion (p. 31, 286). Quant à Dieu, Nivard reconnaît lui-même l'avoir maintes fois défié par ses actions<sup>11</sup> et par ailleurs, il maudit son arbitraire<sup>12</sup>. Et pourtant... il cherche sans répit à s'En rapprocher par le biais de la lumière.

Certes, on peut croire qu'en homme du Moyen âge, Nivard est marqué par la religiosité de son temps, et d'autre part, il est embarqué malgré lui dans un projet architectonique fondé sur la théologie de la lumière<sup>13</sup>, dont il ne remet pas en cause la philosophie.

Mais il semble évident que dans cette volonté déclarée d'«atteindre Dieu», «Dieu» n'est pas à prendre – du moins, pas seulement – dans son acception théologique d'être suprême. Dans la quête de Dieu, on entrevoit d'une part, la quête de «l'inaccessible étoile», autrement dit, la poursuite d'un «rêve» en même temps qu'un désir d'absolu, d'idéal et de perfection ; et d'autre part, une quête de lumière (cf. l'équation initiale Dieu = Lumière) aux sens figurés d'«illumination» (ce qui illumine l'esprit), d'«éclaircissement» (ce qui fournit une explication) et de «connaissance». Car la lumière, parce qu'elle permet de percevoir les objets avant de les toucher, symbolise la connaissance (Durand, 1984 : 162-163). En un mot, Nivard éprouve le besoin d'être éclairé. Dans l'imaginaire, la lumière est de plus toujours associée à la verticalité et à l'ascension, et dans le roman, de nombreuses images de verticalité et de hauteur, ainsi que de dépassement, accompagnent la quête de Nivard, faisant de celle-ci et du parcours initiatique du héros une réelle ascension (une «vertigineuse escalade»). Il n'est que de songer

---

9 Il est notamment écrit dans la Bible que «Dieu est lumière», c'est Lui qui l'a créée : «Fiat lux», dit le Créateur (Genèse, 1,3). La formule biblique figure d'ailleurs dans le roman (p. 325).

10 «Sa recherche s'appuie exclusivement sur la franchise de la matière. C'est un chemin spirituel rassurant...» (Propos de Bernard Tirtiaux in André, 2001).

11 «Il a menacé des deux poings le Dieu chrétien, tué des humains selon sa propre justice, aimé deux femmes interdites et violé l'une d'elles...» (p. 286).

12 C'est à Dieu que le héros s'en prend chaque fois que le destin aveugle frappe cruellement. Cf. «...un monde mal fait par un Dieu haïssable, indifférent aux hommes et à leurs peines» (p. 266).

13 Au Moyen âge, à partir du Pseudo-Denys l'Aréopagite (traité du Ve ou VIe siècle) va s'élaborer une véritable théologie de la lumière, comprenant toute une symbolique de l'espace sacré et que l'abbé Suger, au XIIe siècle, tentera d'appliquer dans la réfection de l'abbaye de Saint-Denis. (Dans le roman, Nivard rencontre Suger.) Partant de l'idée que la lumière est Manifestation divine, indice de la présence de Dieu, on cherche dès lors à ouvrir les églises à la pénétration des rayons lumineux, d'où l'importance que prendront les fenêtres et les vitraux dans les nouveaux temples chrétiens (Cf. Duby, 1976).

à l'image récurrente de «l'arbre de lumière» ou à l'échafaudage omniprésent, dans lequel on peut voir une transposition de l'échelle, l'archétype de l'ascension.

### 3.2. La quête de l'artiste

Pour le maître verrier, la lumière au sens propre constitue l'objet de la quête, la quête de toute une vie vers cette lumière la plus belle et la plus harmonieuse possible, «un parcours où Nivard se cherche continuellement et se cherchera vraisemblablement jusqu'à la fin» (p. 325). Son objectif premier est de sublimer la lumière à travers le verre coloré et de transformer cette réalité physique (bien qu'immatérielle) en œuvre d'art : il «en cherche toutes les nuances, [...] en explore toutes les subtilités, [...] espère un jour la filtrer et la transformer en particules sonores et poétiques» (p. 164).

Dans cette approche, il y a avant tout une recherche esthétique, une recherche de la beauté et de l'harmonie. Cette démarche, le texte le dit et le redit, n'est pas dépourvue de difficultés (évanescence de la «matière première» qu'est la lumière, soumission aux contraintes, vision différée du résultat et frustrations, techniques délicates...). Dès lors, l'harmonie obtenue (non seulement l'harmonie des couleurs mais aussi l'adéquation au lieu et à l'exposition<sup>14</sup>) représente l'aboutissement, le couronnement du travail bien fait ainsi que la récompense suprême du travailleur acharné, de l'artisan sensible «qui [a] l'oreille collée sur l'âme» (p. 396), de l'homme capable de dépassement.

### 3.3. La quête de l'homme

Mais la recherche de la lumière et de l'harmonie, c'est encore et surtout la quête d'un homme qui s'interroge, qui cherche à voir clair et à obtenir des réponses (cf. «mes interrogations», p. 285), qui se cherche lui-même. On est toujours dans le symbolisme de la connaissance. Dans la recherche obstinée d'une lumière hors d'atteinte ou enfouie, on décèle avant tout une recherche perpétuelle de soi : «une quête qui, au-delà d'une fraction de clarté [...] l'appelle ailleurs [...] à la rencontre de lui-même» (p. 75). La lumière est donc ici lumière intérieure et est synonyme de connaissance de soi et de sagesse. Au fil de son aventure, Nivard trouvera peu à peu des réponses : «Nivard est renvoyé à lui-même. [...] Est-il vrai que l'amour est la clé de tout art authentique ?» (p. 326).

Cet itinéraire spirituel passe par le dépassement de soi et le héros ne pourra se réaliser intérieurement qu'au terme d'un long cheminement jalonné d'obstacles et de souffrances, et à l'issue d'un long processus de décantation et de purification<sup>15</sup>. Car Nivard porte en lui bien des ombres, des rancœurs, des remords (cf. «secret lourd à porter», p. 45) et des imperfections qu'il lui faudra solder puis dépasser. Toutes ces épreuves contribueront à faire de lui un homme en paix avec lui-même, sûr de son art et sûr des valeurs authentiques : un homme qui a atteint l'équilibre et l'harmonie.

14 Ce que Nivard-Tirtiaux exprime poétiquement en termes de «conciliation délicate entre les heures, les pierres et les sources de clarté» (p. 394).

15 Le parcours initiatique de Nivard présente un grand parallélisme avec l'atteinte, en alchimie, de l'œuvre au noir. Les allusions à l'alchimie ne manquent d'ailleurs pas dans le roman.

## 4. Conclusion

À travers l'analyse de quelques images, on découvre que le chemin de lumière du héros représente essentiellement une ascension vers la connaissance, à la rencontre de lui-même et à la recherche de sens. En définitive, on peut conclure que Nivard parvient à «l'harmonie parfaite» : l'harmonie des couleurs, bien sûr, dans la maîtrise de son art ; l'harmonie avec lui-même (le pardon, la paix avec sa conscience, l'équilibre), mais aussi l'harmonie avec Dieu, ce «Dieu haïssable» qui, tout en lui octroyant la grâce de voir, n'a cessé de mettre sur son parcours les obstacles et souffrances «nécessaires»<sup>16</sup> pour que Nivard se réalise et atteigne la plénitude, comme homme et comme artiste.

*Le passeur de lumière*, cette ode à la Lumière résonne décidément comme un hymne à l'Harmonie.

## Références Bibliographiques

- ANDRE, P. (2001) : «Vocation : passeur de lumière» in *La libre Belgique* du lundi 11 juin 2001. [En ligne], <http://www.lalibre.be/debats/opinions/vocation-passeur-de-lumiere-51b872d-de4b0de6db9a5e159> [Page consultée le 8 octobre 2015].
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982) : *Dictionnaire des symboles*, 2<sup>e</sup> éd. Paris, Robert Laffont/Jupiter.
- DUBY, G. (1976) : *Le Temps des Cathédrales. L'art et la société, 980-1420*. Paris, Gallimard (Bibliothèque des Histoires).
- DURAND, G. (1984) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 10<sup>e</sup> éd. Paris, Dunod.
- HENDRICKX, S. (2013) : «Avec Bernard Tirtiaux, écrivain et maître verrier» [en ligne], <http://www.fibbc.net/Avec-Bernard-Tirtiaux-ecrivain-et.html> [Page consultée le 8 octobre 2015].
- TIRTIAUX, B. (1995) : *Le passeur de lumière. Nivard de Chassepierre maître verrier*. Paris, Gallimard (Folio, 2688). [1<sup>ère</sup> parution : Paris, Denoël, 1993].
- «Bernard Tirtiaux, le passeur de lumière» en RTBF, *Noms de Dieux*, diffusion 17-10-2006 [en ligne], <http://www.sonuma.com/archive/bernard-tirtiaux-le-passeur-de-lumi%C3%A8re> [Page consultée le 8 octobre 2015].

---

16 Cf. la phrase de Rosal de Sainte-Croix citée plus haut : «Il y a dans ton regard tout ce qu'un homme *doit souffrir* pour approcher la lumière de Dieu» (p. 285).

## El carácter polivalente y simbólico del sol en *La colonie du nouveau monde*

Isaac David Cremades Cano

*Universidad de Murcia*

[dicc1@um.es](mailto:dicc1@um.es)

### Resumen

Planteamos un estudio de la simbología asociada a la luz en la obra de Maryse Condé *La colonie du nouveau monde*, a través de las creencias y supersticiones ligadas al sol, que profesan los personajes de este relato. Desde una perspectiva temática y estilística textual, hemos analizado el desarrollo de figuras retóricas y otros recursos estilísticos con los que se expresan los sentimientos de alteridad y la alienación colectiva experimentada por personajes aparentemente dispares. El protagonista recurre a las fuentes del Antiguo Egipto y el sol adquiere entonces un papel fundamental. Elementos que otorgan al relato un carácter universal, a pesar de desarrollarse en el contexto poscolonial caribeño, para describir la decadencia de una sociedad utópica en busca de sus orígenes y, en definitiva, de una identidad propia.

### Palabras clave

*Condé, identidad, Negritud, lenguaje poético, sol.*

### Résumé

Nous proposons l'étude du symbolisme de la lumière dans le roman de Maryse Condé *La colonie du nouveau monde*, au moyen des croyances et des superstitions liées au soleil, qui professent les personnages de ce récit. Sous une perspective thématique et stylistique du texte, nous avons analysé les figures rhétoriques et d'autres recours stylistiques qui servent à exprimer les sentiments d'altérité et l'aliénation collective expérimentée par des personnages apparemment hétéroclites. En prenant comme source l'Ancien Égypte, le soleil joue un rôle fondamental et donne à l'histoire un caractère universel. En dépit de se développer dans le contexte postcolonial des Caraïbes, il s'agit du récit de la décadence d'une société utopique en quête de ses origines et, en définitive, à la recherche d'une identité propre.

### Mots-clés

*Condé, identité, Négritude, langage poétique, soleil.*



## 0. Introducción

En *La colonie du nouveau monde*, relato de la vida de los guadalupeños Jean-Bienvenu (Aton) y Tanya Marie (Tiyi), Maryse Condé configura un lenguaje poético que expresa la estrecha unión de estos personajes con el sol. En un plano sobrenatural y simbólico, la autora guadalupeña nos descubre una parcela de su imaginario, presentándonos a un protagonista que rechaza categóricamente los valores culturales y religiosos de la civilización occidental: «Sa croyance remontait au temps des origines quand, dans un marécage informe et gluant, peu à peu, le Soleil avait fait apparaître la Vie.» (Condé, 1993 : 17). Este recurrente personaje, que pretende encarnar al dios Sol, simboliza el intento existencial de un joven guadalupeño por superar ciertas dificultades que encuentra, en particular, la diáspora africana de las Antillas francófonas: «Aton's personal history is a story of successive failures and his religious invention in the product of a sickmind.» (Nzengou-Tayo, 2009 : 66). Jean-Bienvenu, en su búsqueda de la felicidad, consigue rescatar el mito de la creación, remontándose a unos supuestos orígenes africanos ancestrales del Antiguo Egipto, sobre los que fundamentar una comunidad capaz de forjarse una identidad propia.

A través de estos personajes, Condé parece ilustrar, entre ironía, fantasía y cierta exhaustividad, la alienación particular surgida en el Caribe francófono. Se trata del conflicto surgido entre los valores impuestos por la civilización occidental y los tradicionales afro-caribeños, en la encrucijada étnica que representa la isla de Guadalupe en la actualidad. Así pues, esta novela nos revela otro de los peldaños en la evolución intelectual de la autora, proceso que Cilas Kemedjio describe con unos términos que se ajustan adecuadamente a esta obra en concreto: «[...] une esthétisation de la passion pour les peuples de la diáspora africaine déplace les lieux des rencontres diasporiques de la sphère de l'idéologie ou du politique vers l'univers de la culture.» (Kemedjio, 2002 : 51).

La novela comienza cuando la congregación, formada en torno al personaje de Aton, entra en decadencia. Un grupo heterogéneo de individuos que, sumidos sin embargo todos ellos en la austeridad y la exclusión social, comparten al menos la misma necesidad de encontrarse a sí mismos. A la vez encarnan el sufrimiento y la frustración dentro de una sociedad utópica que comienza a fragmentarse, dejando intuir su inminente disolución. Un inicio desesperanzador que nos presenta el narrador omnisciente heterodiegético intercalando varios tiempos narrativos, que se van complementando con la línea del presente. La historia se construye entonces por medio de una serie de micro relatos en analepsis y prolepsis, que nos permiten acceder al carácter de los personajes. La forma del relato nos desvela paulatinamente un presente y un pasado que terminan por confluir y anunciar un futuro incierto.

Esta amplitud de visión temporal que caracteriza el relato se complementa con una perspectiva espacial igualmente extensa. En efecto, a la variedad de orígenes de los miembros de la colonia, se añaden los diferentes lugares que éstos evocan. De hecho, si por una parte la historia se desarrolla en un pequeño pueblo de Colombia, por otra parte, Guadalupe se nos



presenta bajo una mirada caleidoscópica<sup>1</sup>, también Haití, así como Berlín son recordados por ser la tierra natal de algunos miembros, París es la ciudad donde estudian y se conocen los protagonistas, por último, el Antiguo Egipto, que se convierte en la fuente de inspiración del líder de la colonia, compartiendo así cierta idea de universalidad, como observa este destacado egiptólogo en la siguiente reflexión:

En el pasado y en el presente, todos [...] somos miembros de una misma especie, Homo sapiens, cuyo cerebro no ha experimentado cambios físicos desde que nuestra especie apareció. Todos compartimos, al igual que en el pasado, una consciencia común y un substrato de conductas inconscientes. (KEMP, 2004 : 9)

## 1. De Jean-Bienvenu a Aton, dios Sol

### 1.1. *Búsqueda de identidad en los orígenes africanos*

Los orígenes de la devoción por el sol del protagonista se remontan a su infancia traumática. El padre, víctima de un engaño, es encarcelado y, a su salida, focaliza toda frustración y odio en su hijo. Éste, para evadirse de esa realidad tan desdichada, se refugia bajo los rayos del sol y comienza a cultivar un estrecho vínculo con el astro, no sólo en su imaginación: «Il fixait le Soleil dans le ciel, en sentant pénétrer dans chaque parcelle de son être pour lui insuffler le remède de l'espoir. Un jour, oui, un jour, Sa gloire l'inonderait et tous seraient témoins.» (Condé, 1993 : 19).

Marcado por esa peculiar infancia, se marcha a Europa donde comienza unos estudios que nunca finalizará, pero que le permiten conocer en profundidad la Historia Antigua y la Mitología Egipcia. La admiración creciente que sufre el protagonista por esta cultura le ayuda materializar su hipótesis personal, una idea que termina por representar una solución imposible a la crisis de identidad de la diáspora africana en el Caribe, cuando la búsqueda de identidad se basa únicamente en los orígenes ancestrales africanos, como planteaban los padres de la Negritud:

C'est en somme la tâche que se sont fixés les militants de la Négritude: assumer les valeurs de civilisation du monde noir, les actualiser et féconder, au besoin avec les apports étrangers, pour les vivre par soi-même et pour soi, mais aussi pour les faire vivre par et pour les Autres, apportant ainsi la contribution des Nègres nouveaux à la Civilisation de l'Universel. (Senghor, 1972 : 15)

Condé trata irónicamente esta cuestión en el relato objeto de estudio y menciona a un supuesto escritor guadalupéño, defensor de los principios de esta corriente, como único intelectual que apoya la iniciativa del protagonista. Éste intenta entonces recabar más ayuda para la colonia escribiendo a todos sus conocidos, quienes aparentemente comparten esta

1 En este momento, la colonia está compuesta por los dos guadalupéños (Tiyi y Aton), sus hijas (Mesketet y Mandjet), cuatro haitianos (Ramosé, Maat, Thoutmès y Nakhtmin) y una pareja de alemanes (Ute y Rudolf) quienes nos brindan su visión personal de la isla.

idea y a los que describe con estas palabras: «esprits éclairés de la Caraïbe, ceux qui vautent très fort leur négritude» (Condé, 1993 : 77), entre los cuales, finalmente, sólo uno responde a esta llamada de solidaridad. Ambos comparten la esperanza de un futuro que no incluya una asimilación cultural como solución al desarraigo al que, forzosamente, se vieron los esclavos africanos y sus descendientes. Plantean una sociedad actualizada que no implique el rechazo de los orígenes diversos, donde cada uno de sus integrantes no experimente un sentimiento de pérdida de identidad, en una situación de imposición, de adopción y, en consecuencia, de aniquilación de la cultura de sus ancestros.

Es quizás la imposibilidad de adaptar estas ideas a las características particulares de la diáspora africana en las Antillas, lo que lleva al protagonista al límite de la locura. No sólo cambia su nombre por el de Atón, sino también reinventa y adapta elementos de la mitología del Antiguo Egipto a la actualidad: «Aton a imaginé un nouveau mythe du Soleil, menant à son internement dans un hôpital psychiatrique.» (HESS, 2011 : 84). Este proceso de emancipación cultural y de reconocimiento de la cultura africana por parte del protagonista, parece reproducir, en cierto modo, la conducta del faraón Amenhotep IV, quien decidió igualmente cambiar su nombre y adoptó el de Akhenaton (Horizonte del Sol). Además, este joven rey pasó a la historia por introducir una reforma religiosa, un culto más sencillo a partir de las tradiciones religiosas de su pueblo: «En el lugar que ocuparan todas las otras cosas del pasado, Ajenatón colocó al disco visible del Sol, al cual los egipcios generalmente daban un nombre: el Atón.» (Kemp, 2004 : 323). Así pues, ambos coinciden al tratar de unificar creencias y, para ello, conciben el astro rey como el dios creador universal de la vida.

Tanto el faraón como nuestro protagonista plantean un proyecto utópico de sociedad en adoración al sol que, éste primero, pretendía materializar con la construcción de una gran ciudad<sup>2</sup>, donde se edificaría templos en honor a Atón, el sol, y se cultivaría esta devoción singular cercana al monoteísmo. En el caso del guadalupéño, su alienación *identitaria* se nutre de los lazos imaginarios establecidos en su infancia con el astro, que culminan en la fundación de una «colonia en el nuevo mundo», donde se promulga «un nouveau mode de vie simple et saine et reposant sur la nécessité des liens communautaires» (Hess, 2011 : 85), compartiendo no sólo una adoración sino también una simbología similar en torno al culto de la luz solar.

La representación física del sol ocupa una posición central tanto en la ciudad proyectada por Amenhotep como en la colonia fundada por Jean-Bienvenu, así podemos observarlo en este símil seguido de una perspicaz gradación de adjetivos: «Sur une des cloisons, un disque du Soleil était peint, pareil à un grand œil ouvert, fixe et étincelant. Par terre, [...] une étoffe qu’Aton avait teint en jaune soufre, la couleur divine.» (Condé, 1993 : 12), otorgando finalmente un sentido figurado al color amarillo, que predominará a lo largo de todo el relato. De hecho, este color cambia curiosamente de tonalidad para anunciar la agonía final la colonia:

---

2 Hoy llamada Tell el Amarna, esta ciudad tenía el mismo nombre que el faraón, compuesto con los términos *akhet* y *aton*: «El signo de la palabra egipcia *akhet* era una montaña con dos picos entre los cuales se levantaba el sol. El horizonte era, pues, el lugar de la salida y de la puesta de sol. Akhet era la patria del dios sol» (Lurker, 1991 : 106), conocido como Atón.

«La lumière aussi prenait une coloration malsaine et auréolait d'un jaune de pus la masse de la cordillère teinte en bleu végétal et profond.» (Condé, 1993 : 226-227). En fin, incluso ambos líderes comparten el inminente fracaso de sus ambiciosos proyectos.

## 1.2 Alienación y cultivo de una identidad propia

A pesar de los problemas psiquiátricos, Jean-Bienvenu lleva a cabo su sueño y parece, en cierto modo, seguir el consejo de Adrien, uno de los personajes antillanos de la novela *L'Isolé Soleil*, cuando afirma: «C'est vrai que le soleil approche la lucidité» (Maximin, 1981 : 103). Por consiguiente, el personaje creado por el reconocido poeta guadalupéño comparte con Jean-Bienvenue tanto el sentimiento negativo de alteridad impuesta, como la solución a este mal existencial, así expresa Adrien su particular apego simbólico al astro en esta anotación de su cuaderno:

## 1.3 Identité

Je voudrais être SOLEIL.  
J'ai joué avec les mots  
J'ai trouvé L'ISOLÉ (Maximin, 1981 : 105)

Sin embargo, nuestro protagonista ha sobrepasado estos planteamientos intelectuales concretos que deducimos del relato de Daniel Maximin, ya que el personaje de Condé plantea hasta un nuevo modo de vida y divulga un mensaje de esperanza, en este caso, no dirigido únicamente a sus semejantes: «Son message ne s'adressait pas seulement aux Noirs, mais aussi aux Blancs, aux Bruns et même aux Jaunes qui habitent à l'autre côté de la planète, car ils sont issus du même limon que les autres.» (Condé, 1993 : 18). A través de esta metáfora pura se expresa el carácter universal de su discurso, lo que supone, en el caso preciso de estos personajes, una vuelta a las creencias de sus lejanos antepasados, pero también la promesa de regresar un día a la remota tierra de origen. De esta forma, se ratifica la naturaleza universal del receptor potencial de su mensaje, al mismo tiempo que se releva el carácter de su misión en este mundo:

—Gens du Sud et du Nord! Venez à moi, car je suis la réincarnation de votre Père qui apparaît dans le Globe solaire et que vous avez oublié dans vos cœurs. Il m'a envoyé pour vous laver de vos péchés et vous ramener à Lui, à votre terre, l'Égypte. (Condé, 1993 : 56-57)

En esta declaración, Aton atribuye un carácter paternal al símbolo cósmico que representa el sol, como ya lo hicieran del mismo modo las civilizaciones de la mitología astral. De esta concepción subjetiva se deriva entonces el principio de autoridad del líder de la colonia quien, representando una concepción tradicional de la influencia paterna, determina las cuestiones relacionadas con la consciencia, la moral, también con la disciplina y la educación.

Además, con la apertura y la solidez aparente de su discurso consigue atravesar fronteras y atraer a individuos fuera de Guadalupe, como ciertamente ocurre con el grupo de haitianos y la pareja de alemanes. Todos éstos se integran a la colonia ya instalada en La Ceja y expresar de esta forma: «La difficulté de vivre dans une communauté où les membres viennent

des milieux extrêmement disparates évoquant différents pays, ethnies, cultures, et couches socioéconomiques.» (Hess, 2011 : 83).

Por otro lado, esta posición central y autoritaria del líder se reafirma, por ejemplo, cuando es interpelado por medio de sinécdoques del tipo: «*Salut! Toi qui te réjouis à l'horizon Dans le globe solaire d'Aton.*» O también: «*Salut à Toi, Aton, Disque solaire vivant qui as inauguré la Vie.*» (Condé, 1993 : 51, 177), denotando que este personaje es, por antonomasia, el propio sol. Este fragmento aparece en cursiva en el texto original al tratarse de un caso de intertextualidad, pues la autora parece rescatar uno de los saludos rituales que introducían los himnos a la divinidad, representados en las tablas, grabados, pinturas y papiros que se conservan de la época del faraón. Sucede algo similar con las enseñanzas a sus discípulos, que conciernen, por ejemplo, a las divinidades egipcias de Maat (1993 : 171) y de Rê (1993 : 245).

En otras ocasiones, se hace alusión directamente al *Gran Himno a Atón* (1993 : 239) o también a través de esta oración que parece provenir de las mismas fuentes:

L'or fin n'est pas comparable à ton éclat  
Tu es le Sculpteur qui t'es fondu toi-même  
Ô modeleur qui n'a jamais été modelé  
L'Unique en son genre que parcourt l'éternité... (Condé, 1993 : 174)

Jean-Bienvenu logra incluso reinventar su vida y se otorga otras cualidades sobrenaturales, como vemos en el relato de su nacimiento:

Les herbes sèches flambaient comme des boucans sous le Soleil qui ne connaissait ni coucher ni lever. Les arbres se fendaient de toute leur hauteur. [...] Morena avait senti une brûlure dans son ventre. Le temps de dire «Bon Dieu», et une boule lumineuse était tombée à ses pieds. Après cela, elle pouvait répéter à ceux qui voulaient l'entendre :

—Je n'ai pas perdu les eaux. Mes eaux, c'était du feu! (CONDÉ, 1993 : 176)

La abundancia de términos relacionados con el campo semántico del sol, sobre todo verbos como «flamber» y «fender» o «coucher» y «lever», próximos a los adjetivos «sèche» y «lumineux», así como a los sustantivos «brûlure», «boucan» o «feu», enfatizan el carácter sobrenatural del personaje, que culmina con el par antagónico de elementos de la naturaleza: el fuego y el agua.

Su muerte, por el contrario, describe un escenario totalmente opuesto: «Il ne bougea pas, car il attendait l'ombre de minuit.» (Condé, 1993 : 240). Tras esta situación antitética, en el declive absoluto de la colonia, decide inmolarse volviendo a su supuesta forma original. Como si describiera la circunferencia de la esfera solar, su vida acaba en el mismo estado físico de su nacimiento, convirtiendo al fuego en su elemento esencial.

## 2. La simbología asociada a la luz solar: humanización

### 1.1. Las relaciones recíprocas Aton-Sol

En efecto, la simbología del sol, de la luz y del fuego aparece íntimamente ligada a este personaje capaz de comunicarse con el astro, además de la capacidad sobrenatural de permanecer mirando fijamente al sol: «Il fixait le Soleil dans le ciel, en sentant Ses rayons pénétrer dans chaque parcelle de son être pour lui insuffler le remède de l'espoir.» (Condé, 1993 : 18). En consecuencia, a menudo se recurre a la personificación del astro, éste adquiere entonces ciertas cualidades humanas que le permiten conversar, advertir, aconsejar, revelarle secretos e incluso castigar a los personajes.

Son numerosas las comparaciones y metáforas que le otorgan caracteres humanos. Gracias a este recurso percibimos los estrechos lazos de unión establecidos entre el astro y el protagonista en particular: «Le Soleil lui avait déjà soufflé plus d'une parole. Tout petit, à travers ses caresses et ses murmures, Aton savait qu'il l'avait choisi pour un destin particulier.» (Condé, 1993 : 18). La luz y el calor producidos por el sol en esas latitudes son para Jean-Bienvenu caricias y susurros que le guían en su camino, símbolos tanto de la cercanía como del entendimiento recíproco.

No obstante, en el presente, esta situación propicia para la comunicación evoluciona hacia un estado más pesimista. Pese a que el protagonista no cesa en su intento de ser iluminado por el astro, su palabra se desvanece justo en el momento de declive de la colonia. De hecho, cuando las consultas al sol dejan de dar respuesta, éste parece simbolizar por el contrario discrepancia:

Depuis quelque temps, il avait beau rester à se cuire et se recuire au-dehors, le Soleil ne lui parlait plus. Finis les grands causers. Il restait là-haut, tout là-haut, inaccessible dans le ciel à le toiser comme un ennemi et ses rayons dardaient son hostilité, voire sa haine. (Condé, 1993 : 50)

Como si de un personaje más se tratara, su ausencia marca un antes y un después en la vida del líder de la colonia y, por extensión, en la de todos sus miembros. Ya no encarna al guía que los salvará de su miseria sino que, en esta ocasión, es representado bajo la forma de un enemigo que, desde esa posición privilegiada, los desprecia mostrando su animadversión a través de los rayos que se vuelven punzantes. Su calor aparece asociado a los términos «cuire» y «recuire», que denotan aspectos negativos, reforzados con la acción de «toiser» o de «darder», junto con los sustantivos «hostilité» y «haine» con los que adquiere una faceta amenazante.

Estas imágenes recurrentes sirven asimismo para expresar los sentimientos del protagonista, como es el caso de la siguiente antítesis de luz: «Il regarda le ciel couleur d'encre de Chine, visage impénétrable de la Divinité.» (Condé, 1993 : 85). Con este símil pictórico, descubrimos la oscuridad percibida por un Aton preso de la tristeza y de la desesperación a la que le ha conducido su proyecto de sociedad. Además, se trata de una personificación al otorgar un rostro a la oscuridad que, junto con el término «impénétrable», retoma el mismo sentido de lejanía y abandono de la cita anterior, donde aparecía el sinónimo «inaccessible».

Cabe destacar que este tipo de analogías recurrentes entre pintura y paisaje, que enriquecen el lenguaje poético en torno a la luz, se puede contrastar con otras obras de la autora. Por ejemplo, en la siguiente descripción en su novela *La migration de cœurs*, la luminosidad y la claridad lunar confieren una peculiar atmósfera al paisaje nocturno, cuya descripción evoca la técnica pictórica de la acuarela: «Là, il se demanda s'il était réellement réveillé tant la lumière de la lune transformait les alentours. Ce paysage si ingrat devenait pareil au décor de fantaisie d'une aquarelle. Le ciel et la terre se confondaient dans une couleur dorée.» (Condé, 1995 : 277). De este modo, los términos pictóricos consiguen policromar su narración de sentimientos tal como el pincel colorea una lámina, como expresa uno de los personajes de este relato, cuando se dispone a describir la variada gama cromática la cúpula celeste y nos revela, a su vez, aspectos similares asociados a la oscuridad y al color negro:

Je vois les nuages courir l'un derrière l'autre dans le ciel, à des moments blancs comme le lait d'unealebasse renversée ou la fleur d'oranger d'une couronne de jeune mariée; à d'autres, bleus comme l'émail de la mer par en dessous, puis violets robe d'évêque et, pour finir, noirs, une couleur que je connais bien puisque c'est celle des jours de ma vie. (Condé, 1995 : 279).

## **1.2. Omnipresencia y personificación de la luz**

Si en la mayoría de fragmentos anteriores se hace referencia a la relación exclusiva y unilateral entre el protagonista y el sol, aunque también de sus consecuencias para el resto de miembros de la colonia, en la siguiente descripción del pleno día, el astro aparece como soberano omnipresente que ejerce, lógicamente, una influencia directa sobre todos los personajes: «Pas un nuage dans le ciel bleu frais repeint! Pas un soufflé d'air! Le Soleil est un geôlier qui ne connaît pas le pardon.» (Condé, 1993 : 100). Recurriendo de nuevo a un símil pictórico, el término metafórico asociado al sol, «geôlier» (carcelero, guardián), revela su semblante más cruel, ya que con esta atribución todos los individuos que componen la colonia adquieren el papel de prisioneros. Es evidente entonces el rol predominante que alcanza el astro por sí mismo en esta ocasión y su proximidad, influyendo de manera directa sobre el resto de personajes, ya que el líder no desempeña aquí el papel de intermediario.

Encontramos otras descripciones que otorgan al sol características neutras, es decir, necesidades propias de los seres vivos como puede ser dormir. Se trata de elementos que, aunque lo humanizan comparándolo con un «dormeur» y otorgándole la capacidad de «se remuer», no obvian su carácter divino y todopoderoso: «Quelque part dans la noirceur, le Soleil se remuait comme un dormeur qui a trop dormi et éclaboussait le ciel de longues traînées de lumières.» (Condé, 1993 : 48), reflexiona uno de los personajes al alba.

De la misma forma, los momentos más críticos de la trama aluden a imágenes inspiradas en la luz. Por medio de un encadenamiento de metáforas se expresan, sobre todo, los cambios bruscos e inesperados que determinan el futuro incierto de los personajes. Por ejemplo, en el caso de Tiyi, que representa la esposa del Sol, la luz adquiere un nuevo matiz: «Le soleil se parvenait au milieu du ciel et lançait ses flèches jusqu'au cœur de toute chose.» (Condé, 1993 : 103). En este instante este personaje está evocando su pasado y, de repente, siente un fuerte dolor en el vientre, con la incertidumbre de haber rechazado tratamiento médico, du-

dando incluso de la buena salud de su bebé y de ella misma. Desvalida y sola, su estado de ánimo cambia bruscamente, en el momento descrito en este fragmento, con la llegada de un personaje externo a la colonia. En un intento desesperado por salvarle la vida, éste decide llevarla al hospital a pesar de la firme prohibición que negaba a los miembros de la colonia a recibir tratamiento médico. Enrique es una de las raras personas que prestan ayuda a Aton y los suyos, incluso hasta que todo se vuelve insostenible y Tiyi corre verdadero peligro. Testigo privilegiado del declive de la colonia, el amor que siente por Tiyi parece iluminarla, proporcionándole ánimo y esperanza, como los rayos del sol benignos.

Justo en el momento en que algunos de los miembros de la colonia toman la dura decisión de abandonar este modo de vida. Nuevamente la luz y, en este caso, el calor que irradia el sol se convierten en protagonistas de la escena:

La chaleur de la fin de l'après-midi incendiait leurs crânes sous le matelas des cheveux. À l'entour, le paysage tremblait dans l'adoration du Soleil. Mais à mille signes encore peu visibles, on sentait que la Divinité se préparait à laisser la place à son avatar nocturne et que la noirceur allait bientôt descendre des hauteurs. (Condé, 1993 : 60).

Bajo un sol abrasador, estos personajes acuerdan el final de una etapa y huyen de la colonia. La luz a su alrededor ya no les guía o, por el contrario, les hace presos, ni tampoco simboliza el amor, sino que se desvanece tenuemente y anuncia la llegada de la luna, de la oscuridad, su par antagónico. Este planteamiento enfrenta dos lados opuestos, donde luz significa continuidad, opresión, castigo, frente a oscuridad que simboliza el abandono de la colonia y de la que se denotan tanto las incógnitas como los miedos de los personajes enfrentados al cambio y decididos a emprender un futuro desalentador.

Finalmente, el sol vuelve a adquirir cualidades propias de los seres humanos, en el mismo instante en que otro de los personajes, que toma la decisión de dejar la colonia, ve truncados sus planes de evasión y es detenido por la policía: «[...] il leva la tête vers le Soleil. C'est lui qui devait bien rire à présent!» (Condé, 1993 : 187). Con esta prosopopeya, el personaje concibe su fracaso como una victoria del sol, que además parece vengarse castigándole con su sonrisa.

### 3. Metáfora solar en la estructura del relato

Todas estas figuras retóricas en torno a la luz enriquecen el relato a través de la percepción de los personajes, aunque se considera que el alcance de esta metáfora es más profundo. De hecho, el sentido figurado y la simbología que acabamos de analizar, configura incluso la estructura interna de la novela, tal y como observa concretamente Deborah M. Hess: «La structure en enveloppe du motif du soleil au début et à la fin du roman développe un chiasme bouleversant la vie des participants de la colonie du nouveau monde.» (Hess, 2011 : 87-88).

En efecto, el relato comienza con una descripción del entorno donde se encuentra una mujer, aparentemente debilitada, tumbada al sol: «L'écharde pointue du soleil transperça l'écale de la paupière, tournoya sur elle-même et se vrilla dans le fin fond du globe en faisant jaillir sur son passage une gerbe d'étoiles qui éclairèrent le noir des alentours.» (Condé, 1993 : 9), intuimos que es el principio de un fin.

En el desenlace encontramos asimismo a una mujer pero, en esta ocasión, fuerte y llena de valor mientras divisa el sol desde la ventanilla de un avión: «L'appareil fut agité dans tous les sens comme s'il était secoué par une main furieuse. [...] Était-ce la colère du double d'Aton qui éclatait contre elle?» (Condé, 1993 : 257). Con estas palabras el narrador expresa los miedos de Méritaton, hija de Aton y de Tiyi, al enfrentarse a una nueva etapa en su vida, ya que es enviada a Guadalupe, donde la familia materna está dispuesta a acogerla. El final de la colonia supone para este joven personaje un nuevo principio, un atisbo de esperanza, una sutil pincelada de optimismo tras la gran tragedia y el tono pesimista persistente que se desprende del fracaso de la colonia.

En definitiva, si Tiyi representa «la figure de la femme victime», su hija por el contrario, parece dirigirse más bien hacia su liberación, una nueva vida que comienza o, como señala Matthey O. Iwuchukwu: «vers la libération de la femme-victime» (Iwuchukwu, 2007 : 217).

#### **4. Conclusiones**

En el presente estudio, hemos analizado los procesos retóricos y los enunciados metafóricos en torno a la luz solar. En concreto, hemos identificado las fuentes que nutren la particular representación de la luz y estudiado las diferentes figuras estilísticas, narrativas y discursivas que definen la trama del relato. Para así hacer finalmente hincapié en el discurso social y los diferentes recursos literarios que describen la relación de los personajes con el sol.

Con la originalidad que caracteriza a la autora, la reencarnación de esta antigua divinidad, pone en escena un tema muy recurrente en la literatura francófona caribeña: las limitaciones de la diáspora africana cuando ésta se dispone a retomar sus raíces africanas y, más aún, las dificultades que surgen si pretende retornar al país de sus antepasados.

La luz solar aparece entonces como un remedio universal en la búsqueda de identidad de los diferentes personajes. Las metáforas analizadas se encadenan y nos permiten percibir el lugar físico, así como el espiritual, que ocupa este astro en la vida de los personajes de la colonia. Esta adoración se convierte en una solución que simboliza, en definitiva, la resistencia del protagonista a la pérdida de la cultura, del pasado y de sus vínculos con la tradición oral y la naturaleza. La resistencia a dejarse asimilar por la cultura europea aparece como una forma de alienación, una locura colectiva en una comuna sin recursos, con un líder que añora hasta tal punto la tierra lejana de sus orígenes, que es capaz de adoptar e inculcar creencias arcaicas en el siglo XX, inspirado por un sueño imposible, un viaje de retorno al idealizado continente de sus ancestros.

En definitiva, la estructura en forma de quiasmo del relato, así como de la vida de los protagonistas, parecen expresar no sólo el fracaso de esta utopía sino también la inviabilidad de este tipo hipotético de congregaciones, basadas en promesas imposibles. Sin embargo, este relato consigue ilustrar, sobre todo, la necesidad universal del ser humano de definir su propia identidad.



## Referencias Bibliográficas

- CONDÉ, M. (1993): *La colonie du nouveau monde*. París, Laffont.
- (1995): *La migration de cœurs*. París, Laffont.
- KEMEDJIO, C. (2002): «De Rihata à Montebello: trajectoires de mes rencontres diasporiques avec Maryse» in Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno (eds.): *Maryse Condé, une nomade inconvenante*, Guadalupe, Ibis Rouge, pp. 45-52.
- KEMP, B.-J. (2004): *El Antiguo Egipto. Anatomía de una civilización*. Trad. de M. Tusell. Barcelona, Crítica.
- HESS, D.-M. (2011): *Maryse Condé. Mythe, parabole et complexité*. París, Harmattan.
- IWUCHUKWU, M.-O. (2007): «Discours social et condition féminine dans *Une si longue lettre* de Bâ et *La colonie du nouveau monde* de Condé» en *Noehelicom* XXXIV, 217-270.
- LURKER, M. (1991): *Diccionario de Dioses y Símbolos del Egipto Antiguo. Manual del mundo mágico y místico de Egipto*. Barcelona, Índigo.
- MAXIMIN, D. (1981): *L'Isolé Soleil*. París, Seuil.
- NZENGOU-TAYO, M.-J. (2009): «*La colonie du nouveau monde*: Conde's pessimistic views of a Caribbean utopian community» in *Caribbean Quartely*, 55 (1), 61-74, 113, 115.
- SENGHOR, L.-S. (1972): Introducción del coloquio *La Négritude*. Actes du colloque sur la Négritude (Dakar, 12-18 de abril de 1971). París, Présence Africaine.

## A la luz de George Sand: *La petite Fadette*

M. Carme Figuerola Cabrol

Universitat de Lleida

[cfiguerola@filcef.udl.cat](mailto:cfiguerola@filcef.udl.cat)

### Resumen

Concebida por George Sand tras el desengaño revolucionario de 1848, *La petite Fadette* forma parte de las novelas denominadas «campestres». El presente artículo muestra cómo la novelista, buena conocedora de los usos y costumbres del Berry, combina una óptica realista con un registro simbólico para construir su mensaje: utiliza la metáfora de la luz, que la propia Fadette encarna, para analizar un tema hasta entonces poco explorado en literatura como es la evolución distinta entre gemelos. Sugiere así que la naturaleza por sí misma no basta para contrarrestar los prejuicios sociales. Por el contrario, necesita de alguien que, como la protagonista, arroje luz sobre sus misterios.

### Palabras clave

*George Sand, Fadette, luz, gemelaridad, novela campestre.*

### Résumé

Conçue par George Sand après sa désillusion révolutionnaire de 1848, *La petite Fadette* fait partie de ses «romans champêtres». Cet article décèle comment l'écrivaine, connaisseuse des mœurs berrichonnes, associe à une perspective narrative réaliste, un registre afin de construire son message : elle s'appuie sur la métaphore de la lumière, incarnée par la petite Fadette en soi, pour traiter le sujet de la gémellité peu exploré jusqu'alors en littérature et suggérer que le cadre naturel ne suffit pas à contrecarrer les préjugés de la société qui l'habite. En revanche, il faut que quelqu'un, tel que la protagoniste, qui en éclaire les mystères.

### Mots-clés

*George Sand, Fadette, lumière, gémellité, roman champêtre.*

Apenada por el curso represivo que han tomado los hechos revolucionarios, desde mayo de 1848 George Sand vive retirada en su Berry. Las persecuciones y las amenazas a su propia persona<sup>1</sup> le imponen una cierta cautela en sus actos. A la aflicción por lo público se añaden no pocos contratiempos en la esfera privada, entre ellos el económico que le obliga a ciertos sacrificios y privaciones personales. Dicha conjunción desata horas bajas en el ánimo de Sand. Sin embargo, el tono de sus argumentos no muestra resentimiento sino más bien una profunda tristeza puesto que atribuye parte de los errores de sus contemporáneos a la falta de instrucción. Su retrato de los campesinos de la región nada tiene que ver con una óptica pastoril e idealizada, a juzgar por términos como los remitidos a Pauline Viardot el 8 de diciembre de 1848:

Heureusement le blé est à bon marché et il n'y aura pas de famine dans les campagnes mais les paysans, sauf qu'ils mangent, sont très malheureux. Ils n'ont plus d'épargne, ils ne trouvent plus à emprunter, ils n'ont pas de quoi se vêtir, pas de quoi réparer leur petite maison. Ils mangeront leurs récoltes, et ne vendront pas leurs autres produits. Cela ne leur fait pas aimer *c'te chetite* république à laquelle ils ne comprennent rien. Ils croient que Napoléon n'est pas mort et qu'ils votent pour lui en votant pour son neveu. À Nohant, on n'est pas si bête que cela, mais dans le fond de la Vallée Noire, on entend dire des billevesées de l'autre monde et on voit une population à l'état d'enfance. Pourtant les ouvriers des villes s'éclairent et reviennent de leurs erreurs. (Sand, 2004 : 596)

Pese a su retiro, la escritora sigue atenta a los acontecimientos, por lo que consciente de que incluso varias cartas suyas han sido interceptadas, el 1 de noviembre de ese año escribe a Armand Barbès, apresado por su apoyo incondicional a la ideología republicana: «Les événements sont tristes et sombres partout; mais l'avenir est toujours clair et beau pour ceux qui ont la foi» (Sand, 1883 : 102). Huelga decir que para la autora el referente de ese último término no pertenece al ámbito religioso, sino que con él alude al progreso de la humanidad, un objetivo plenamente romántico por el que sigue luchando<sup>2</sup> desde otras filas, fruto de la influencia que en ella ejercen el republicano Michel de Bourges u otros pensadores de la talla de Louis Blanc o Pierre Leroux.

Considerar el contexto en el cual surge *La petite Fadette* nos parece indispensable para huir de tópicos al interpretar el objetivo de Sand en dicho relato. Sin duda la sombra de *François le Champi* ha influido en su suerte posterior: la pobre Fadette carecía del beneplácito de un Proust que la reivindicase como personaje favorito de sus noches infantiles. Además, la clasificación de esta obra bajo la rúbrica de «novelas campestres» propició en un primer momento una lectura opaca. Se prejuizaba una visión idílica del campesinado. Se abundaba también en la presencia de una naturaleza de corte rousseauniano donde la autora se refugiaba al más puro estilo romántico tras la decepción por los hechos revolucionarios. Dejaba así de considerarse la multiplicidad de temas que confluyen en la trama y que ponen de re-

1 Ella misma confiesa a Pauline Viardot que el 25 de junio de 1848 «on voulait me pendre, à La Châtre» (Sand, 2004 : 596)

2 Cf. carta a Jules Hetzel del 8 de octubre de 1848 (Sand, 2004 : 586).

lieve aspectos fundamentales del pensamiento sandiano en su intento de esbozar los rasgos de una comunidad ideal. No en vano Sand es hija de los presupuestos de su época: «Qu'il soit romantique ou réaliste, idéaliste ou positiviste, le romancier du XIXe siècle se revendique avant tout comme un chercheur et un producteur de vérité» (Tadié, 2007 : 476) y para ella la obra de arte es fuente de verdad, por lo que se convierte en transmisora de moral.

Por todo lo anterior, el presente análisis tiene como objetivo mostrar que *La petite Fadette*, lejos de constituir un mero entretenimiento, se encuentra en perfecta sintonía con los presupuestos ideológicos de Sand. Subrayaremos cómo la novela que se estructura en torno al imaginario de los elementos, concede un lugar preponderante a la luz puesto que recurre a este motivo en los distintos registros narrativos. A nivel extradiegético, la autora atestigua su confianza en el progreso; en una postura muy propia del romanticismo, en el prólogo reivindica la figura del poeta, sinécdoque para aludir al artista, como sujeto idóneo para captar la esencia de los acontecimientos debido a su imparcialidad (Sand, 1869 : 2). Para ello Dante le brinda un ejemplo que ella desestima: mostrar el infierno no le parece adecuado más que para mentes privilegiadas y, como ella misma ha confesado a Pauline Viardot, no se dan tales circunstancias en su entorno. Con todo, al rehuir las tinieblas del Averno dantesco en beneficio del mundo terrestre, la novelista, cual demiurgo, trata de dar forma al caos, separando las tinieblas para dejar paso a la luz. Consciente de las carencias de la población rural, como en tantas otras ocasiones, la novelista adapta su registro y concibe el relato a modo de cuento:

Mieux vaut une douce chanson, un son de pipeau rustique, un conte pour endormir les petits enfants sans frayeur et sans souffrance, que le spectacle des maux réels renforcés et rembrunis encore par les couleurs de la fiction. (Sand, 1869 : 3)

Por su forma popular este género podía difundir un mensaje de manera más efectiva que un tratado, concluye la autora<sup>3</sup>. No nos detendremos en valoraciones sobre la innovación que conlleva el empeño por recuperar la literatura oral que Sand perseguirá con especial ahínco en la última etapa de su vida. Tampoco observaremos la trascendencia concedida a la música y su derivación humana, la voz (Lozano, 2009 : 209-234, Didier 2004 : 52).

Por otra parte, desde el mismo título—aunque en una primera versión Sand se proponía dar el protagonismo a los dos gemelos, debido a la importancia temática que dicho aspecto adquiere— la presencia de lo fantástico sitúa al lector en la perspectiva del cuento de hadas y su consiguiente especificidad. En él podrían advertirse las estrategias narrativas que Propp advierte en su reconocido análisis de los cuentos rusos: Landry encarna las características del héroe y como tal se enfrenta a «agresores» en un combate tanto más arduo puesto que entre ellos figura su otro «yo», el hermano gemelo Sylvinet. En su trayectoria dispone de «auxiliares» puesto que el *père* Caillaud actúa como buen consejero cuya una posición imparcial le permite brindar consejos o alcanzar objetivos que el padre, por su implicación afectiva, no alcanza a proporcionar. Fadette cumple con la función de la «princesa». Al más puro estilo

---

3 De hecho Sand retoma esa misma fórmula narrativa en su posterior novela *François le Champi*, lo cual confirma esa necesidad de utilizar mecanismos narrativos susceptibles de incidir en sus lectores inmediatos. (Didier, 1991 : 142)

de Cenicienta se revelará recompensa digna de los esfuerzos del héroe por su superioridad a distintos niveles: económico, ético y de comprensión de lo fantástico. La presencia de Madelon podría considerarse como una anécdota secundaria que tiene como objetivo incidir en la iniciación del adolescente en el terreno sentimental durante su «exilio». Situados en plena sociedad rural decimonónica, la novelista propone una acepción singular de lo maravilloso. Lejos de identificarlo con la brujería, lo maléfico o lo supersticioso, creencias fuertemente arraigadas en dicho contexto, tal concepto se refiere al conocimiento de la naturaleza, de los mecanismos que rigen su comportamiento y cuya imitación y respeto trazan la vía hacia una sociedad más equitativa. Sand persiste en ese mensaje años después a través de otro cuento, «La Fée Poussière», cuya tesis se sintetiza en boca de su protagonista al afirmar que «le seul maître à étudier, c'est la nature» (Sand, 1876 : 159). Desde esa óptica, Fadette aporta la revelación, se convierte en *éclaireuse*, en guía del héroe hacia el bien. Representa pues, los valores propios de la elevación que, en términos de Bachelard, se resumen en «la hauteur, la lumière, la paix» (Bachelard, 1990 : 26), tríada que por analogía sería atribuible a este personaje femenino en su estado final. Dos secuencias componen la trama aunque con desigual importancia: la primera plantea el fenómeno de la gemelaridad como motivo excepcional. Concluye ésta con el alejamiento de Landry para en una segunda parte proceder a una inversión de la misma: el protagonista vuelve a su punto de partida esta vez de la mano de Fadette mientras que, por el contrario, Sylvinet se aleja del círculo familiar del héroe evitando así desvirtuarlo. Tal estructura redundante en el papel positivo de la joven en la resolución del problema.

Dicha empresa es narrada desde una óptica harto realista –útil, a nuestro juicio, en una obra que expone propuestas sociales: Sand ancla la intriga en un contexto geoeconómico determinante. Despliega ante el lector un medio que para nada es perfecto, sino sujeto a perversiones y lleno de sombras: a la honestidad del labriego se oponen las artimañas del mercero, comerciante de prácticas poco éticas con tal de aumentar sus ganancias. La novelista inaugura ese tono con la presentación del *père* Barbeau descrito en términos estrictamente económicos: a la posición social ocupada (miembro del consejo municipal en virtud de los bienes poseídos) sigue la declinación pormenorizada de sus propiedades muebles (dos fincas en pleno rendimiento, la casa con jardín y viñedos de seis jornales de superficie, la granja con el consiguiente huerto). La posterior referencia a su carácter se deduce de su concepto de la familia traducido por criterios economicistas a juzgar por la advertencia que el alumbramiento de los gemelos genera<sup>4</sup>. Además, ciertas reservas del padre hacia el casamiento de Landry con Fadette obedecen a un intento de impedir una alianza desafortunada como prueba su comentario escéptico ante la cesta de monedas que la joven somete a su aprobación: «-Si c'est de la ferraille, il n'en faut pas beaucoup pour charger un cheval!» (Sand, 1869 : 214). Que sea éste el primer argumento que la protagonista utilice para obtener la aprobación atestigua la trascendencia que la escritora concede al mecanismo de organización económica de su entorno.

---

4 «Voilà deux enfant de plus à nourrir dont nous n'avions pas absolument besoin ; ça veut dire qu'il ne faut pas je me repose de cultiver nos terres et d'élever nos bestiaux. Sois tranquille ; on travaillera ; mais ne m'en donne pas trois la prochaine fois, car ça serait trop» (Sand, 1869 : 7).

A nivel intradiegético la presencia del elemento luz cobra mayor repercusión al intervenir en los momentos claves del relato. El primero de ellos acaece durante la infancia de los gemelos: el texto insiste en que ambos constituyen una realidad monolítica e indiferenciada. Si entre sus características físicas destacan el pelo rubio y el azul de sus ojos, la semejanza entre ambos resulta susceptible de inducir a su confusión en las horas nocturnas. Comparten gustos –ambos optan por la misma corbata sin previo acuerdo entre sí-, cantan al unísono, sufren a la par y carecen del sentimiento de propiedad. Dicho estado va a ceder paso a una progresiva diferenciación a medida en que ambos adquieren un papel social. La luz del alba inaugura la primera partida de Landry hacia la casa de *père* Caillaud en esa separación iniciática que constituye el primer eslabón de su formación y que, a la vez, inaugura su abandono de la etapa infantil. A partir de ese momento se manifiestan las primeras singularidades: Sylvinet se define como «ombrageux de tout» (Sand, 1869 : 48), permanece ajeno al placer que su hermano experimenta ante la ufanía y esplendor de la naturaleza y siente mayor predilección por encontrar refugio en «recoins et cachettes» (Sand, 1869 : 53). Por el contrario Landry prefiere el juego en la plaza, espacio abierto a la otredad. A esta apertura se entrega con «trop de plaisir et de feu» (Sand, 1869 : 54), dejándose llevar por el baile que él experimenta con deleite al interpretarlo una actividad propia de la adolescencia.

Las referencias a Sylvinet tienden a subrayar los efectos de un desequilibrio psicológico, próximo en cierto modo a la locura si recordamos que el romanticismo la concibe como una aventura interior que no siempre exige el tratamiento psiquiátrico ni la consiguiente exclusión social. Abunda el campo semántico relativo a esta dolencia concreta o a la enfermedad en términos genéricos<sup>5</sup>. Desde sus primeras andaduras literarias Sand, así lo muestra Marie-Paule Rambeau (Rambeau, 1994 : 523-538), ha manifestado su interés por este tipo de patología. *La Petite Fadette* retoma algunas de las ideas latentes en obras anteriores: atribuye, por ejemplo, al enfermo una escisión entre su cuerpo y su mente de manera que Sylvinet, con tal de ver a su hermano, es capaz de correr con desenfreno pero sin rumbo, solo guiado por su instinto. El mismo se anima y emprende una actividad frenética en sus juegos compartidos mientras que cede a la inactividad, a un estatismo que le aproximan a un ser inerte durante la ausencia del gemelo. Su actitud pétrea («ne bougeant non plus qu'une pierre» (Sand, 1869 : 77) llega incluso a poner en riesgo su vida como señala el episodio de la *coupure*, la zona preferida de Sylvinet, esa parte del río donde el agua invade la tierra provocando ciertos desórdenes. La denominación se antoja relevante puesto que allí se produce la primera toma de conciencia de la individualización de ambos hermanos. La naturaleza actúa aquí como espacio simbólico: perdido e indefenso como su cordero, Sylvinet efectúa una regresión a su estado salvaje. Absorto en la contemplación de su rostro en el agua, cual Narciso se ahoga en la misma en un sentido lato, metáfora que incide en esa división entre estado físico y anímico:

---

5 Por solo citar algunos ejemplos : «il se sentait d'un peu de fièvre [...] envoyant de gros soupirs et gémissant sans pouvoir se réveiller» ; «au point de le mettre en danger de maladie» ; «cette amitié bessonnière qui passait pour une sorte de maladie» ; «Sylvinet lui paraissait devenir fou» ; «... il faut que Sylvinet ait [l'esprit] bien malade» (Sand, 1869 : 30, 31, 37, 57 y 58 respectivamente).

On pouvait toujours bien dire qu'il s'était noyé dans son chagrin et dans son dépit, au point de rester là comme une souche, les yeux fixés sur le courant de l'eau, la figure aussi pâle qu'une fleur de nape,... (Sand, 1869 : 78)

Landry descubre en su hermano a un ser desconocido, distinto a sí mismo, sin darse cuenta aún de que su desplazamiento a La Priche ha significado la primera etapa de su transformación y singularización. Por ese motivo el héroe debe enfrentarse a dicho acontecimiento solo. Sin embargo, la narradora subraya el carácter todavía inexperto del muchacho quien, temeroso de revelar esa alteridad que contravendría la opinión popular, relega la vivencia al ámbito de lo inefable, de lo secreto. En contrapartida el lector accede a indicios relativos a esa escisión gemelar. Así se justifican las distintas preferencias en el juego razonadas por medio de un crecimiento físico desigual entre ambos hermanos (Sand, 1869 : 53). El carácter apático y taciturno de Sylvinet se concreta en una multiplicidad de aspectos físicos declinados a modo de sintomatología: sus lágrimas vertidas en exceso hasta provocar le cansancio y letargo; su extrema palidez absolutamente opuesta al rubor que adorna las mejillas de su hermano para quien a menudo se utiliza la comparación «rouge comme le feu» (Sand, 1869 : 211); la fiebre recurrente interpretada por sus padres como signo de su debilidad. En su conjunto encarnan causas físicas que justifican el decaimiento de su voluntad e incluso de su vida. Todos ellos convergen y alcanzan su máxima expresión cuando Landry se hace cargo de Jeanet, ese «semi-hermano» para suplir la ausencia de Fadette:

Le pauvre Sylvinet, dont la fantaisie était de posséder à lui tout seul l'amitié de ceux qu'il aimait, tomba dans un ennui mortel, dans une langueur singulière, et son esprit se rembrunit si fort qu'on ne savait pas par où le prendre pour le contenter. Il ne riait plus jamais ; il ne prenait goût à rien, il ne pouvait plus guère travailler tant il se consumait et s'affaiblissait. Enfin on craignit pour sa vie, car la fièvre ne le quittait presque plus, et quand il l'avait un peu plus que d'habitude, il disait des choses qui n'avaient pas grand'raison ...(Sand, 1869 : 230-231)

Los síntomas reales de la dolencia aparecen secundados por las connotaciones simbólicas de los espacios donde actúan los personajes: Fadette y Landry se refugian en la naturaleza al aire libre. Allí la joven instruye al muchacho sobre esa práctica tan rousseaniana de herborizar, desvela la falacia de algunas supersticiones -como la presencia del diablo- comúnmente aceptadas por su entorno tal y como la autora advierte en la Vallée Noire. Debido a las inclementes del tiempo deben refugiarse en un palomar presentado como «la tour à Jacot», precisión elocuente puesto que, según recuerda la *Encyclopédie des symboles* (Cazenave, 1996 : 689-690), la torre constituye una construcción que, por su forma, actúa a modo de canal transmisor de las influencias celestes que se difunden en la tierra con tal de expandir la felicidad. Al efecto positivo que Fadette ejerce sobre Landry, se opone la actitud de su mellizo que, con tal de pasar inadvertido se esconde en el cementerio. La narradora marca así su ingreso en la fase tenebrosa, acentuándolo mediante su rechazo al trabajo en pleno campo y su reclusión en el espacio anexo de la casa, el huerto. La estructura de la trama subraya su permanencia en ese estadio infantil, su búsqueda de la protección materna -el núcleo doméstico es donde la mujer ejerce su supremacía- denotando una regresión hacia los estadios primitivos. A partir de ese instante se desata el vertiginoso avance de su enfermedad.

No es la primera vez que Sand interpreta la locura como un choque emocional susceptible de poner en jaque a un individuo<sup>6</sup>: en este caso la causa estriba en el supuesto desapego de Landry, puesto que desde que los hermanos ven la luz el relato subraya su unicidad. Descarta con ello las tesis hereditarias. De ahí que la terapia para superar dicha fragilidad recomiende el aislamiento del núcleo familiar y una posterior reeducación. Si en el pasaje de la *coupure* a Sylvinet le había bastado el silbido de su gemelo para recuperar el sentido, en estos momentos corresponde a Fadette devolverle a la realidad. La magnitud del reto representa a la vez la prueba final para la completa aceptación de la protagonista por parte de la familia Barbeau. El restablecimiento se atribuye a una cura terapéutica basada en la palabra, don que ya había sido destacado en la presentación del personaje caracterizado como «un enfant très-causeur» (Sand, 1869 : 66). Sand se esfuerza por alejar todo indicio de brujería, convirtiendo en explicable esa capacidad<sup>7</sup> adquirida a raíz de su experiencia al cuidado de su hermano menor. La autora esboza la tesis que tomará cuerpo en relatos posteriores como *Laura ou Voyage dans le cristal*, esto es, en la naturaleza reside lo prodigioso: su comprensión proporciona un saber más allá de la superchería. Mediante la voz y la imposición de manos la joven logra revertir el curso de la enfermedad. La solución que la novelista ofrece a una problemática psicológica de consecuencias sociales estriba en el amor, concebido no sólo como relación sentimental entre dos individuos. De hecho, este matiz explica la diferencia entre el papel de Fadette y el de la *baigneuse de Clavières*. Si bien esta última explica la dolencia del gemelo en términos que bien podrían considerarse un anticipo freudiano y pronostica con acierto el remedio, la segunda es quien ejecuta la sanación por su entrega abnegada. También resulta significativo el desenlace de Sylvinet: su ingreso en el ejército, además de mantener el correcto funcionamiento del núcleo familiar, le lleva a ejercer una función social con la que culmina su reingreso a la comunidad. De nuevo el escenario en el que se desarrolla el restablecimiento del enfermo es elocuente. Si a nivel metafórico parece admisible que la joven aporta la luz a las tinieblas en las que se halla sumido el muchacho, el texto no deja lugar a dudas al precisar:

quand tout le monde fut sorti, elle éteignit la lampe et ne laissa entrer dans la chambre que la clarté de la lune, qui était toute pleine dans ce moment-là. (Sand, 1869 : 267)

La luz artificial se substituye por la natural en lo que, según términos bachelardianos, formaría parte de la poética relativa a la elevación vertical. La narradora responde así al movimiento de la imaginación «qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur» (Bachelard, 1990 : 56). Dicho uso del elemento «luz» remite a un pasaje anterior, crucial en la intriga por la evolución que marca en la madurez de Landry y donde la presencia lumínica cobra particular protagonismo. Se trata del primer encuentro entre el héroe y Fadette. El chico descubre la alteridad por partida doble, puesto que no sólo la concibe entre él y su hermano sino

---

6 Tan solo hay que recordar el caso de la Bricoline en *Le Meunier d'Angibault* cuya mente se extravía a raíz de la muerte súbita de su prometido.

7 «Elle s'imaginait que l'amitié et la volonté d'une personne en bonne santé, et l'attouchement d'une main pure et bien vivante, peuvent écarter le mal» (Sand, 1869 : 256).



respecto a la que se convierte en protagonista: Fadette. De hecho, ella misma verbalizará la oposición de forma clarividente: «Il est beau, riche et considéré; je suis laide, pauvre et méprisée» (Sand, 1869 : 167). Debido a su nombre y a sus características físicas la protagonista se asemeja al *follet*, señala la narradora, mezclando lo humano con lo fantástico puesto que sus ojos sugieren un parentesco con el diablo mismo (Sand, 1869 : 74), afinidad que también se reitera mediante su presteza en el baile (Sand, 1869 : 114). La luminosidad inherente a las hadas se combina con su tez morena evocada en la animalización con que comúnmente se la representa, *le grelet*. Esa conjunción de luz y oscuridad –lógica en la imaginación dinámica según confirma Bachelard (Bachelard, 1990 : 56)- la perfila como un personaje ambiguo cuya metamorfosis toma inicio en ese pasaje al borde del río. Mientras que Landry encarna la fuerza, las chanzas de su interlocutora pronto dejan entrever una astucia superior. Se añade ésta a una particular adaptabilidad a las distintas manifestaciones del medio natural escenificada, al estilo de las fábulas, a través de los distintos animales con que se la identifica: la urraca, por su locuacidad manifiesta en la burla del atribulado Landry, la rana por los saltos con que persigue al joven o la anguila debido a la celeridad con que desaparece del escenario de reencuentro entre ambos hermanos. Como sucede en el desenlace, también en ese primer intercambio Fadette resuelve el misterio sobre el paradero de Sylvinet mediante el recurso a la palabra: consciente del peso de las supersticiones Sand razona su logro por medio de argumentos lógicos y realistas (Sand, 1869 : 82) a los que sin embargo Landry -imbuido por la sospecha de fetichismo que el lugar atribuye a Fadette- permanece ajeno.

Por el hecho de constituir un relato de aprendizaje, también Fadette debe emprender un recorrido iniciático que se manifiesta en torno a tres episodios. En el segundo de ellos, construido mediante el esquema del extravío, cobra importancia la dialéctica de elementos primordiales: de regreso a su nuevo hogar Landry, confundido por la oscuridad de la noche, no reconoce su camino. Ante el peligro que supone la proximidad del río, el joven toma como punto de referencia la luz procedente de la casa de Fadette. Con todo ésta resulta convertirse en una manifestación más de los prodigios naturales puesto que se trata del *feu follet*. En el pensamiento de Landry la magia diabólica atribuida a este fenómeno converge con las maneras poco habituales de Fadette: «... il aimait mieux voir le diable sous l'apparence d'un être de sa propre espèce que sous celle d'un feu si sournois et si fugace» (Sand, 1869 : 105). Como sucediera con la joven, la luz se transfigura en diversos animales tales como el pájaro, el buey o el gato. A ello se añade que la protagonista es la única capaz de dominarlo con su canción. La escritora no escatima una interpretación lógica de acuerdo con los avances de su época y, al estilo de su coetáneo Pierre Larousse (Cooper-Richet, 2009 : 191), lo califica de «météore, comme l'appelle le maître d'école de chez nous, qui en sait long sur cette chose-là, et qui assure qu'on n'en doit avoir aucune crainte» (Sand, 1869 : 106). Sin duda en ese instante se consolida la asociación de Fadette con la luz en radical oposición con el agua, fuente de peligro y de muerte. La chica se convierte en esa figura tan reivindicada por Sand: la mujer-guía que ilustra a Landry en una progresión ascendente según la cual los seres se transforman al entrar en contacto con quien personifica la luz.

No obstante, a Fadette le corresponde también alcanzar la dignidad y el reconocimiento colectivo puesto que en ella recae el «pecado original» heredado de su progenitora. Sand sugiere el que se convertirá en tema esencial de *François le Champi*: la reprobación moral

de la que son objeto en el entorno rural los niños abandonados. Dicho estado deriva en una carencia afectiva cuyas secuelas se aprecian incluso en su físico: en varios pasajes se alude a su aspecto descuidado, sus maneras poco femeninas, «Elle avait toujours les allures d'un gamin» (Sand, 1869 : 94)... A lo anterior se suma su falta de formación (Sand, 1869 : 147). La protagonista sufre, pues, de un mal idéntico al que ya habían expresado tantas otras heroínas sandianas: una instrucción deficiente que únicamente se contrarresta con su capacidad de observar la naturaleza: «elle découvrait et devinait comme qui invente, les vertus que le bon Dieu a mises dans certaines herbes et dans certaines manières de les employer.» (Sand, 1869 : 94). Su evolución, visible a ojos de todo el mundo, se describe mediante elementos relacionados con el campo lumínico: las manchas de su piel desaparecen en beneficio de una tez blanca; tras el baile de la Saint-Andoche Landry, fascinado por las reflexiones de su interlocutora, descubre su belleza a la luz de la luna –astro cuya influencia ya se ha comentado- y a su regreso a la ciudad el reencuentro de los enamorados se produce en torno al fuego puesto que, en términos bachelardianos, «la lumière est le feu le plus pur» (Bachelard, 1985 : 110). El físico atestigua la transformación interior, admitida incluso por el *père* Barbeau: «Nous l'avons vue s'élever» (Sand, 1869 : 210) en una fórmula que alude a la poética de la ascensión inherente a la luz. Ese mismo aspecto se reitera en la oposición verticalidad frente a horizontalidad que caracteriza a ambos protagonistas respectivamente: no en vano Landry, temeroso de perder a su amada, intenta detener su partida echándose al suelo mientras ella permanece erguida.

Aplicar a la heroína la estrategia del matrimonio diferido implica por parte de Sand un deseo de situar a su personaje en una posición equiparable a la del héroe. No se trata de perseguir una instrucción paralela a la del hombre sino complementaria. Sólo desde esa óptica se justifica el final feliz que, como en todo cuento de hadas, la novelista no podía evitar y que, sin embargo, sobrepasa la mera estructura de género convirtiéndose en posicionamiento ideológico: a Landry le corresponde gestionar los bienes materiales; a ella, se le concede no sólo encauzar el destino familiar, sino perseguir cierta armonía social a través de la creación de un hogar de acogida para los pequeños desheredados. Así culmina su papel de iluminadora que ha experimentado con sus más allegados. Dicha capacidad funda la principal diferencia con respecto a las primeras heroínas de Sand: corresponde también a la mujer participar en el alumbramiento de un ideal moral. El amor es vivido como una experiencia que transfigura al individuo y por añadidura, a la sociedad convirtiéndose en factor de progreso. Un principio cuya validez persiste para Sand incluso años después, según se advierte en una confidencia a Flaubert que bien habría podido ponerse en boca de la misma Fadette:

Et cet idéal de justice dont tu parles, je ne l'ai jamais vu séparé de l'amour, puisque la première loi pour qu'une société naturelle subsiste, c'est que l'on se serve mutuellement comme chez les fourmis et les abeilles. (Sand, 1884 : 248)

## Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (1985) : *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard [1949].
- BACHELARD, G. (1990) : *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Corti [1943].
- CAZENAIVE, M. (ed.) (1996) : *Encyclopédie des symboles*. Paris, La Pochothèque.
- COOPER-RICHET, D. (2009) : «Mentalités populaires au temps de La Petite Fadette» in *L'Ull crític*, nº 13-14, pp. 186-194.
- DIDIER, B. (1991) : *L'écriture -femme*. Paris, P.U.F., [1981].
- DIDIER, B. (2004): *George Sand*. ADPF Ministère des Affaires Étrangères.
- LOZANO, M<sup>a</sup> T. (2009) : «La femme-fée ou le don de la parole: de *La Petite Fadette* au *Château de Pictordu*» in *L'Ull crític*, nº 13-14, 2009, pp. 209-234.
- RAMBEAU, M.-P. (1994) : «Maladie mentale et folie dans l'œuvre de G. Sand» in Mosele, E. (ed.) : *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*. Gèneve, Slatkine, vol. II, pp. 523-538.
- SAND, G. (1869) : *La petite Fadette*. Paris, Michel Lévy frères.
- SAND, G. (1876) : *Contes d'une grand'mère* [en ligne], <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Sand-contes1.pdf> [página consultada el 8 abril de 2015]
- SAND, G. (1883) : *Correspondance. 1812-1876*. Vol III. Paris, Calmann Lévy.
- SAND, G. (1884) : *Correspondance. 1812-1876*. Vol VI. Paris, Calmann Lévy.
- SAND, G. (2004) : *Lettres d'une vie*. Paris, Gallimard.
- TADIÉ, J.-Y. (dir.) (2007) : *La littérature française : dynamique & histoire II*. Paris, Gallimard.

## ***Pas pleurer* de Lydie Salvayre: une écriture d'ombre et de lumière**

**Ana Teresa González Hernández**

*Universidad de Salamanca*

[anat@usal.es](mailto:anat@usal.es)

### **Résumé**

L'objectif de notre article est d'étudier les traits distinctifs de l'écriture de Lydie Salvayre dans son ouvrage *Pas pleurer*. Le roman offre au lecteur deux visions d'une même réalité - la guerre civile espagnole-, deux voix qui ponctuent la trame du récit et ouvrent tout un éventail de perspectives d'étude. Nous analyserons, premièrement, le parler de Montse, la mère de la narratrice : une langue hybride, mi-français, mi-espagnol. Les confidences mère-fille seront l'occasion pour Lydie Salvayre de faire passer l'oral dans l'écrit ; ces questions d'oralité constitueront notre deuxième axe d'analyse. Finalement, le récit de Bernanos, s'entrelaçant au premier, nous permettra de mettre en valeur les jeux d'ombre et de lumière, riches de signification, que crée l'imbrication des voix de Montse et de l'écrivain tout au long du roman.

### **Mots-clés**

écriture, langue hybride, oralité, ombre, lumière.

### **Resumen**

El objetivo de nuestro artículo es estudiar los rasgos distintivos de la escritura de Lydie Salvayre en su obra *Pas pleurer*. La novela ofrece al lector dos visiones de una misma realidad –la guerra civil española, dos voces que puntúan la trama del relato y abren todo un abanico de perspectivas de estudio. Primeramente analizaremos el habla de Montse, la madre de la narradora: una lengua híbrida, mitad francés, mitad español. Las confidencias madre-hija le permitirán a Lydie Salvayre introducir rasgos de oralidad en la lengua escrita; dichas cuestiones constituirán nuestro segundo eje de análisis. Por último, el relato de Bernanos, al entrelazarse con el primero, nos permitirá destacar los juegos de luz y de sombra, de rico significado, que crea la imbricación de las voces de Montse y el escritor a lo largo de la novela.

### **Palabras clave**

escritura, lengua híbrida, oralidad, sombra, luz.

## 1. Introduction

Lydie Salvayre a obtenu le prix Goncourt 2014 pour son roman *Pas pleurer*, ouvrage construit sur la base de deux récits qui s'entrelacent, deux voix adroitement orchestrées, deux perspectives d'une période de l'histoire espagnole - la guerre civile de 1936-, qui se rejoignent dans la même sensibilité, la même émotion au moment de narrer les atrocités des événements vécus à cette époque-là. Le roman est conçu comme un hommage à la figure maternelle, à un moment crucial de son existence, à mi-chemin entre la lucidité et le néant des troubles de la mémoire dont elle est atteinte. À cette représentation d'une écriture lacunaire, qui restitue les souvenirs de jeunesse de Montse, vient se superposer l'expérience vécue par l'écrivain Georges Bernanos, témoin privilégié des événements tragiques de la guerre civile. L'imbrication des deux voix est explicitement signalée depuis les premières pages du roman de L. Salvayre :

Ma mère s'appelle Montserrat Monclus Arjona, un nom que je suis heureuse de faire vivre et de détourner pour un temps du néant auquel il était promis. Dans le récit que j'entreprends, je ne veux introduire pour l'instant, aucun personnage inventé. Ma mère est ma mère, Bernanos l'écrivain admiré des *Grands Cimetières sous la lune...* (2014 : 15)

L'analyse des traits d'écriture les plus saillants du roman, constitue notre objet d'étude. Plusieurs axes d'études vont retenir notre attention : le premier est focalisé sur *cette langue mixte et transpyrénéenne* (2014 : 16) que parle Montse - la mère de la narratrice-, un mélange de français et d'espagnol -le fragnol-, qui au début rebute la narratrice, car ce parler hybride lui rappelle constamment sa condition de fille d'immigrés espagnols et lui fait éprouver un sentiment de honte qui se transforme peu à peu en un sentiment de fierté de la langue métissée. D'autre part, les confidences d'une mère à sa fille seront l'occasion pour Lydie Salvayre de faire passer l'oral dans l'écrit : l'analyse des principales marques d'oralité que présente le roman constituera notre deuxième axe d'étude. Finalement, nous nous centrerons sur la façon d'imbriquer les passages du roman consacrés à l'histoire de Montse, avec ceux qui narrent les événements de la guerre civile espagnole à partir du vécu de l'écrivain G. Bernanos. Cet agencement de styles antithétiques qui mêle *une prose tantôt impeccable, tantôt joyeusement malmenée*», comme on peut lire sur la quatrième de couverture, contribue à créer dans le roman des effets de clair-obscur, qui provoquent tout un jeu de contrastes d'ombre et de lumière, riches de signification.

## 2. Une manière de parler particulière: le fragnol

Lydie Salvayre n'aurait pu envisager un meilleur hommage en honneur de la figure maternelle qu'en la faisant connaître au lecteur à travers la langue particulière qu'elle parle :

Ma mère est née le 14 mars 1912. Ses proches l'appellent Montse ou Montsita. Elle a quatre-vingt-dix ans au moment où elle évoque pour moi sa jeunesse dans cette langue mixte et transpyrénéenne qui est devenue la sienne depuis que le hasard l'a jetée, il y a plus de soixante-dix ans, dans un village du Sud-Ouest français. (2014 : 16)

Lors de l'émission du programme *la grande librairie*, animée par François Busnel, le 30 Octobre 2014, Lydie Salvayre avoue qu'elle a écrit son roman surtout pour revendiquer *le fragno!*, le parler particulier de cette jeune fille -Montse- qui arrive au sud de la France, à 17 ans, sans savoir un mot de français, et qui crée sa propre langue, pleine d'expressions qu'elle défait, de barbarismes, de solécismes. Une langue hybride qui lui fait honte, quand elle est enfant, parce que c'est la langue d'une étrangère qui n'a pas su intégrer les codes de la langue et de la culture françaises. Mais avec le temps, le franc parler de Montse, cette façon la plus incorrecte qui soit de parler le français, est ressentie par la narratrice d'une manière tout à fait différente : en vieillissant, elle va s'apercevoir que de l'altérer, de l'abîmer, cette nouvelle langue, cet espagnol francisé, libère le français des conventions langagières et l'oxygène. Cette nouvelle langue, le fragno!, affranchie du corsage de la norme, des contraintes et des conventions sociales qui la rendent fade et inexpressive, devient une langue inventive, lumineuse, la seule capable de communiquer toute l'émotion et toute l'intensité d'un été radieux, le seul épisode de l'existence de Montse qui ait réussi à échapper à l'oubli.

De tous ses souvenirs, ma mère aura conservé le plus beau, vif comme une blessure [...] Ne persiste en sa mémoire que cet été 36, où la vie où l'amour la prirent à bras-le-corps, cet été où elle eut l'impression d'exister pleinement et en accord avec le monde, cet été de jeunesse totale comme eût dit Pasolini... (2014 : 278-79)

Lydie Salvayre parvient à présenter, dans toute son ampleur, la vivacité et la luminosité d'une langue colorée et fleurie, qui doit être perçue comme un trait distinctif de la personnalité de Montse. Parmi les procédés les plus fréquemment employés nous pouvons relever, l'insertion au milieu d'un énoncé français d'un mot, d'un syntagme ou d'une suite de phrases en espagnol. En ce qui concerne les mots isolés, ceux qui reviennent le plus généralement renvoient à la différence de classes sociales, et au conflit politique qui oppose la société espagnole à la veille de la guerre civile de 1936. «Dans sa dernière lettre [...], sa sœur Francisca expliquait, non sans fierté, que ses dueños venaient de s'enfuir de la ville en lui laissant, tant ils avaient confiance en elle, les clés de leur appartement. Ses dueños étaient très riches.» (2014, 74) Des mots comme : *dueños, señorito, burgués, rojos, fachas!*... reviennent constamment dans le roman :

Diego est à ses yeux un señorito avec le ventre plein, un enfant gâté, repu, un fils à papa et, pire que tout, un révolutionnaire de salon qui restera toujours, qu'il le veuille ou non, un burgués. [...] Je le hais ce facha, dit José à Montse, dès qu'elle l'a rejoint dans la cuisine. (2014, 33-47)

---

1 La plupart des mots ont une connotation péjorative et sont très fréquemment accompagnés de gros mots : *ese facha cabrón, ce con de docteur* (2014 : 135). Le roman regorge d'insultes et de vulgarismes aussi bien en français qu'en espagnol : «À Lérima où nous sommes partis en mai travailler pour des cabrones, les cabrones l'ont senti passer (rires) On a tout foutu en l'air, on a dit merde aux exploités et on a fondé une commune libre». (2014 : 56).

Il est à signaler que la présence de ces mots espagnols ne sont pas marqués typographiquement ni par l'emploi d'italiques ni par celui de guillemets, mais font partie intégrante du récit en langue française.

D'autres fois ce sont des syntagmes : «Macario...regrette ...que les décisions aient été votées dans la précipitation : demasiado adelantadas !» (2014 : 59) ou des phrases entières en langue espagnole que Lydie Salvyre intercale dans son texte français : «Il voit enfin exaucé le projet secret que pendant des mois, pendant des années, il a passionnément ambitionné : en remonter d'abord à José et à ses amis [...] qui ont dit tout bas durant douze années qu'il était un zorro, astuto como un zorro, malo como un zorro y falso como un zorro». (2014 : 67).

L'élan révolutionnaire de José - le frère de Montse-, et son désir de rompre avec la tradition séculaire de soumission à l'autorité paternelle et politique, se manifeste dans le roman par une accumulation de phrases en langue espagnole qui peuvent s'étendre sur plusieurs lignes :

Aujourd'hui nous voulons vivre autrement. [...] Et nous ne nous calmerons pas avec quelques os et quelques caresses. Se acabó la miseria. La revolución no dejará nada como antes. Nuestra sensibilidad se mudará también. Vamos a dejar de ser niños. Y de creer a ciegas todo lo que se nos manda. (2014 : 55)

Cette surabondance de mots espagnols<sup>2</sup> peut constituer pour un lecteur francophone non averti une entrave et, même si la plupart des fois Lydie Salvyre fait en sorte que le cotexte en langue française permette de faire des inférences : «La mère jaillit de la cuisine et se jeta à son cou, Hija de mi alma déjame que te mire ! Et elle contempla longuement Monste» (2014 : 155), elle est consciente des difficultés que ces énoncés espagnols peuvent engendrer pendant la lecture du roman. Pour rendre plus transparent le texte et défaire ses opacités, Lydie Salvyre met en place des procédés interprétatifs divers, le plus récurrent étant la juxtaposition de la traduction littérale avant ou après le mot, le syntagme ou la phrase espagnole : «Sans quoi il risquait d'aller au-devant des pires ennuis. Cuidado con el pelirrojo ! Gaffe au rouquin!» (2014 : 146) ; «Et dans ce jaleo, dans ce brouhaha, quel mot formidable ma chérie !, dans le brouhaha des discussions, des éclats de rire...une voix tout à coup s'élève.» (2014 : 115). La traduction pouvant être complétée au moyen d'une paraphrase explicative avec ou sans parenthèses, comme dans la citation suivante :

Car à la différence des républicains qui posent pour la postérité dans les églises qu'ils ont détruites [...], la propagande franquiste veille à ce que ne transpire aucune image témoignant des exactions perpétrées par el terror azul (la terreur bleue, de la couleur de l'uniforme phalangiste) (2014 : 138)

En plus des mots espagnols, la façon particulière de parler de la mère de la narratrice se caractérise par d'autres procédés qui modifient la forme des mots espagnols en les francisant

2 Bernard Pivot, président de l'Académie Goncourt, a déclaré, à propos de *Pas pleurer*, qu'il s'agissait d'un livre à l'écriture très originale, et il ajoute : «même si je regrette qu'il y ait parfois trop d'espagnol». <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Lydie-Salvyre-prix-Goncourt-2014-pour-Pas-pleurer-646650>

: le fragnol prend ici toute sa place. Nous trouvons dans le roman des exemples prototypiques, tels que l'emploi des participes passés mal conjugués : «Je crois qu'il faut l'avoir vivi pour comprendre la commotion» (2014 : 110) ; des bases de verbes espagnols suivis de désinences françaises ou le contraire : *habler* pour *parler* : «Il récite des versos qui hablent de la mer». (2014 : 116) ; *prender* pour *prendre* : «José s'en va sans arrepentiment (dit ma mère). Il n'a jamais pensé prender la direction du village... (2014 : 79) ; *ouir* pour *entendre* et *griter* pour *crier* : «Seigneur Jésus, murmure ma mère, la mirade alarmée, plus bas, on va t'ouir. Et moi je grille encore plus fort: Je me fous qu'ont m'ouit. (2014 : 14)

En d'autres occasions ce sont les substantifs, les adjectifs, ou les adverbes qui sont calqués de l'espagnol : «Il y a cinq ans. C'est incroyable ! On dirait qu'il y a un siècle.» (2014 : 120) ; «Et moi je me mets à courir à toute vélocité.» (2014 : 14). L'adaptation concerne également la phonétique, comme pour le verbe *reluquer* : «Diego est là qui me mire, qui me mange des yeux, qui me relouque comme tu dirais.» (2014 : 31)

Le parler particulier de Montse ne se limite pas au niveau lexical, il se manifeste également par le calque de structures syntaxiques : «José est un cœur pur, ça existe ma chérie, ne te rie pas, José est un caballero, si j'ose dire, il aime régaler, est-ce que régaler est français ? Il s'est dédié à son rêve avec toute sa juventud et toute candeur...» (2014 : 79). Les nombreuses incorrections syntaxiques de Montse mettent en relief la complexité de la norme grammaticale du français : «... cet événement, [...] ma chérie, c'est ce que je voudrais que tu comprends...» (2014 : 126)

Le lecteur de *Pas pleurer* est tout de suite saisi par le ton confidentiel qui mêle la tragédie de la guerre civile et le drame de l'exil à l'histoire d'amour vécue par Montse, narrée dans une langue fautive mais imprégnée de toute l'émotion du premier amour : «Mais pour que tu comprendes bien l'encadrement des faits (me dit ma mère), il faut que tu sais que la violence qui existait entre Diego et José remontait aux années de leur enfance, que je vais te conter dans une fourmilière de détails.» (2014 : 171). Pour transmettre les confidences de Montse à sa fille, l'écrivaine utilise une langue qui restitue toutes les marques d'oralité que l'écriture d'habitude efface, pour ne produire qu'un texte propre et bien construit.

### 3. Une manière de raconter particulière: l'oral dans l'écrit

Lydie Salvayre fait partie de ce groupe d'écrivains contemporains qui se rejoignent tous dans le double projet de désacraliser la littérature et d'oraliser le récit. Au moment de remémorer les souvenirs de jeune fille de sa mère, la romancière a voulu que son récit garde le format d'une conversation intime entre mère et fille, comme le signale l'apostrophe - *ma chérie*- qui revient régulièrement dans le roman : «Un jour, elle finit par admettre que le Français ne reviendrait jamais. Espérance morte. Hormis le rêve. Car, j'ai rêvé de lui, ma chérie, pendant des années et des années.» (2014 : 167) Ce désir d'évocation fidèle des confidences de sa mère justifie que la prose de Lydie Salvayre se voie débarrassée de tous les artifices de la langue fleurie, pour ne garder que l'émotion transmise à travers la parole maternelle :

Ce soir, je l'écoute encore remuer les cendres de sa jeunesse perdue et je vois son visage s'animer, comme si toute sa joie de vivre s'était ramassée en ces quelques jours de l'été 36 dans la



grande ville espagnole, et, comme si, pour elle, le cours du temps s'était arrêté calle San Martín, le 13 août 1936 à 8 heures du matin. (2014 : 17)

Dans *Pas pleurer* l'oral l'emporte sur l'écrit, comme le démontrent d'une manière explicite les nombreuses parties dialogiques du roman, qui offrent tout un éventail de procédés pour mettre en valeur la parole d'autrui<sup>3</sup>. Une caractéristique réunit toutes ces formes de dialogisme: le désir de présenter au lecteur une mise en page dépouillée de toutes ces marques typographiques, telles que les tirets qui signalent les prises de paroles, ou les guillemets qui ont une fonction démarcative du discours cité, ou les propositions incises qui insèrent le discours direct et nuancent la parole. Le résultat est un texte limpide et aéré, focalisé sur le dialogue et allégé de tout ce qui pourrait distraire le lecteur du flux de la conversation :

Un matin de novembre où tous deux déjeunaient dans la cuisine de tomates et de poivrons grillés, Montse se décida à informer José qu'elle allait se marier.

José

Oui ?

Je dois te dire quelque chose

Mais parle, qu'est-ce qui te prend ?

C'est quelque chose qui va te fâcher.

J'adore me fâcher

Je vais épouser Diego (2014 : 179)

La romancière combine la suppression des éléments typographiques, propres de la fonction démarcative du discours rapporté directement, avec une autre caractéristique de la façon de raconter de la narratrice : la présence dans un même paragraphe du discours citant et du discours cité :

Elle a auparavant essayé de glisser autour du cou de José une chaînette en or portant la médaille de la Vierge, et José, gêné devant Juan, l'a repoussée d'un geste brusque. Elle a dit à Montse Fais attention en traversant les rues ! Elle a dit à José Surveillance bien ta sœur ! Elle a dit à Rosita Ne faites pas les folles. Puis elle est restée plantée là, à faire des signes de la main, jusqu'à ce que la camionnette disparaisse derrière le dernier vallon, comme si elle tombait dans un gouffre. (2014 : 80)

Ainsi, ce procédé dialogique reproduit-il le flux des recommandations de la mère au moment de se séparer de ses enfants.

En d'autres occasions la romancière combine plusieurs procédés pour rapporter le discours de ses personnages. Le discours narrativisé et le discours en style direct, mais, encore une fois, intégré dans le corps de la narration :

---

3 Dans son roman, Lydie Salvayre offre tout un éventail de discours rapportés, dans toutes ses variantes : directement, indirectement, libre, narrativisé et monologue intérieur.

Don Jaime resta confondu.

Puis le temps de se ressaisir, il lui demanda pardon pour sa maladresse.

Montse, aussitôt, lui demanda pardon pour sa susceptibilité.

Et l'un et l'autre firent assaut d'excuses, de bredouilllements, de disculpations et de regrets infinis, je n'aurais pas dû, mais si, mais non, c'est que j'aurais dû, mais non, mais si, jusqu'à ce qu'ensemble ils éclatassent de rire. (2014 : 227)

Lydie Salvayre tient à garder dans son roman toutes les traces de la parole en train de s'énoncer. Les hésitations, les incomplétudes, les chevauchements, les blocages quand un mot ne vient pas : «Il comprenait qu'il s'agissait d'un engagement, comment le dire?...une implication de tout son sang et de tout...comment le dire?» (2014 : 244), sont autant de traits d'oralité que la romancière n'a pas voulu effacer, exprimant ainsi son désir de colorer son récit et de faire redécouvrir au lecteur les atouts de l'oralité :

Et pour s'en justifier, il déballait la kyrielle de reproches qu'il avait amassés en deux semaines contre ses anciens camarades: qu'ils étaient des borrachos, des feignants, des pédés qui semaient la merde à seule fin de satisfaire leurs instincts lidibi, libibi, libidineux [...] (2014 : 144)

La grande distance qu'on a voulu établir entre l'oral et l'écrit est le produit de conditions d'énonciation radicalement différentes<sup>4</sup> : l'oral est par définition conçu et perçu au fil de son énonciation ; de ce fait, il est fréquemment associé à un emploi fautif de la norme. L'écrit renvoie à la correction, et l'écrit littéraire à l'idée de purisme, de recherche stylistique avant d'arriver au document que l'on considère comme définitif. Comme le signale F. Gadet (1989 : 54), «La seule vraie différence entre écrit et oral, c'est qu'ils ne mettent pas en oeuvre les mêmes paramètres lors de leur énonciation.»

Face à l'écriture, qui se caractérise par l'ordre logique et l'emploi d'un langage fixé dans des règles trop strictes, l'oralité renvoie à l'idée d'expressivité et de mouvement de la phrase. Dans le but de faire passer à l'écrit la souplesse expressive propre à l'oral, les écrivains qui, comme Lydie Salvayre, veulent donner l'impression de l'oral, vont introduire dans leurs ouvrages des marqueurs spécifiquement oraux, comme la focalisation qui rompt la linéarité du discours. : «On va la lui faire avaler sa putain de phrase dégueulasse ! On va la lui faire fermer la gueule à ce burgués.» (2014 : 21). Ce procédé de focalisation varie le schéma prosodique et rend la liberté à l'ordre des syntagmes nominaux, libérés par la grammaticalisation des pronoms.

---

4 Du fait de conditions d'énonciation différentes, l'intégration des traits d'oralité dans l'écrit présente toute une série de gradations. Il y a des marques d'oralités qui sont plus perméables et passent plus facilement à l'écrit, c'est le cas des traits phonologiques et lexicaux. Dans ce sens il est fréquent que l'écrivain ait recours à des traits d'oralité de cette catégorie pour marquer socio-linguistiquement ses personnages. Ce procédé était très employé par des écrivains de la fin du XIXe siècle comme par exemple Maupassant et au XXe siècle par *les écrivains du terroir* tels que Ramuz ou Giono. Ces romanciers empreignent leurs ouvrages de termes dialectaux, de tournures propres à l'oral dans le but de donner une couleur locale au roman.

D'autres traits d'oralité qui contribuent à pallier la linéarité discursive caractéristique de l'écrit pourraient être englobés dans la catégorie des procédés de redoublement :

Après quoi, elle s'enfuyait à toutes jambes, marchant dans la campagne comme si elle était poursuivie, ce qu'elle était d'ailleurs, poursuivie par sa culpabilité, poursuivie par ses remords, poursuivie par le sentiment d'avoir construit avec ses propres mains sa propre cage, et poursuivie par la voix qui lui disait *No es una vida, no es una vida, no es una vida.* (2014 : 206).

Les parallélismes, les anaphores, les répétitions de structures et de lexique sont autant de traits distinctifs de la prose salvayrienne:

Ma mère a oublié l'année 1938 et toutes celles qui ont suivi. Je n'en saurai jamais que ce qu'en disent les livres.

Elle a oublié les petits événements (petits au regard de l'Histoire et perdus pour toujours) et les grands (que j'ai pu retrouver).

Elle a oublié qu'en 38 les mauvaises nouvelles assombrirent le ciel d'Espagne, et que l'armée républicaine perdit chaque jour du terrain.

Elle a oublié qu'au mois de mars de la même année, [...]

Elle a oublié qu'en septembre les accords de Munich furent signés [...]

Elle a oublié que le 30 avril [...] (2014 : 273)

Pour des écrivains qui, comme Lydie Salvayre, sont soucieux de transmettre au lecteur toute la richesse expressive de la parole chez leurs personnages, la place prépondérante qu'occupe dans leurs romans le discours oral, fait de rectifications, d'hésitations, de phrases inachevées et de répétitions constitue autant de tentatives rénovatrices de la littérature, conduites avec le souci de revaloriser l'oral. Ils rejoignent sur cette question le linguiste C. Hagège (1985 : 16) lorsqu'il nous rappelle que «l'être humain semble prédisposé biologiquement à devenir *un homme de parole* qui deviendra éventuellement mais pas nécessairement *un homme de l'écrit*».

#### 4. Une écriture d'ombre et de lumière

En dépit du contexte sombre dans lequel la romancière situe les événements vécus par sa mère, les passages du roman consacrés à l'évocation des souvenirs de Montse, situent le lecteur dans une ambiance lumineuse qui contraste avec le style de Bernanos. En effet, grâce à la façon particulière de parler et de raconter les événements vécus par sa mère, Lydie Salvayre réussit à présenter au lecteur un récit dont la voix,- malgré la gravité des événements- ne sombre pas dans la tristesse et le pessimisme, mais foisonne d'enthousiasme et de vivacité, marquant ainsi le contrepoint d'une autre vision de la même époque, celle de Bernanos dont la voix, plus sombre et sceptique, présente la tragédie de la guerre civile dans toute son ampleur :

Dès son retour en France Bernanos travailla avec acharnement à la rédaction finale des *Grands Cimetières sous la lune*. Installé à Toulon, le vieux lion aux yeux clairs se rendit tous les jours en

moto au Café de la Rade, au risque de passer pour un ivrogne. C'est là qu'il termina son texte le plus noir. (2014 : 271)

Cette dualité de voix donne l'occasion à Lydie Salvayre de construire son roman sur la base de l'alternance d'une écriture vivace et claire : celle qui transcrit la parole -fautive, émotionnelle- de Montse et celle de Bernanos - plus classique et plus sombre-, créant ainsi des zones d'ombre, qui contrastent avec la luminosité du récit de Montse.

L'été radieux de ma mère, l'année lugubre de Bernanos dont le souvenir resta planté dans sa mémoire comme un couteau à ouvrir les yeux : deux scènes d'une même histoire, deux expériences, deux visions qui depuis quelques mois sont entrées dans mes nuits et mes jours, où, lentement, les infusent. (2014 : 279)

Le résultat est un roman, *Pas pleurer*, aux teintes clair-obscur, où, sur un fond sombre et obscur éclate toute la luminosité d'un été radieux de 36 :

Cet été de jeunesse totale à l'ombre duquel elle vécut peut-être le restant de ses jours, cet été qu'elle a, je présume, rétrospectivement embelli, dont elle a, je présume, recrée la légende pour mieux combattre ses regrets à moins que ce ne soit pour mieux me plaire, cet été radieux que j'ai mis en sûreté dans ces lignes puisque les livres sont faits, aussi pour cela. (2014 : 279)

Avec son roman, Lydie Salvayre prend le relais de la quête poursuivie par sa mère de délivrer son histoire des griffes de l'oubli : Cet été radieux du 36, rayonne, pour la vie, dans la mémoire des lecteurs de *Pas pleurer*, de même que le témoignage poignant et pessimiste de Bernanos rappelle que l'ombre du fanatisme est toujours aux aguets.

## 5. Conclusion

Dans notre article nous nous sommes proposé d'étudier les traits distinctifs de l'écriture de Lydie Salvayre dans son roman *Pas pleurer* : un ouvrage qui offre au lecteur deux visions d'une même réalité - la guerre civile espagnole-, deux voix qui ponctuent la trame du récit, ouvrant tout un éventail de perspectives d'étude. La voie d'analyse que nous avons empruntée, focalisée sur les procédés stylistiques que présente le roman, a porté sur plusieurs axes. Nous avons premièrement analysé les caractéristiques de la langue employée par Montse pour raconter son émouvante expérience vitale. Les confidences d'une mère à sa fille nous ont permis d'analyser ensuite les traits d'oralité du roman. Enfin, le récit de Bernanos, s'entrelaçant au premier, nous a fourni la matière d'étude de la dernière partie de notre contribution, centrée sur la mise en valeur du contrepoint de deux écritures qui, comme le suggère notre titre, créent des jeux d'ombre et de lumière riches de signification.

## Références bibliographiques

- BUSNEL F. «La Grande Librairie» [en ligne] [http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/diffusions/30-10-2014\\_356614](http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/diffusions/30-10-2014_356614) [page consultée le 12 avril 2015]
- BLANCHE-BENVENISTE, C. (1997) : *Approches de la langue parlée*. Paris, Ophrys
- GADET, F. (1989) : *Le français ordinaire*. Paris, Armand Colin.
- HAGÈGE, C. (1985) : *L'homme de paroles*. Paris, Fayard.
- LONGHI, J. (2012): «Le langage dialogique : analyse de textes & formalisation de l'énonciation», *Acta fabula*, vol. 13, n° 6. Juillet-Août 2012, [en ligne] <http://www.fabula.org/revue/document7111.php>. [page consultée le 12 avril 2015]
- SALVAYRE, L. (2014): *Pas pleurer*. Paris, Seuil.

## **Le Nabab d'Alphonse Daudet : lumières et ombres du Second Empire**

**Edurne Jorge Martínez**

*Universidad de Murcia*

[edurne.j.m@um.es](mailto:edurne.j.m@um.es)

### **Résumé**

*Le Nabab* est une peinture des mœurs du Second Empire, dans laquelle deux personnages resplendent avec une lumière qui leur est propre. D'un côté, Le duc de Mora, sous lequel se cache le duc de Morny, est la figure la plus brillante et la plus influente du moment. D'un autre côté, le Nabab, personnage rayonnant également, mais par des raisons différentes : sa fortune colossale amassée à Tunis attire tout un monde oisif et insatiable. Nous trouvons également dans ce Paris des personnages qui scintillent, parfois d'une manière factice. C'est toute une société superficielle du Second Empire mise en avant à travers des jeux de lumière qui annonce un temps révolu.

### **Palabras clave**

*Paris, province, fortune, Second Empire.*

### **Resumen**

*El Nabab*, es una pintura de costumbres del Segundo Imperio, en la cual dos personajes resplandecen con luz propia. Por una parte, el duque de Mora, bajo el cual se esconde el duque de Morny, es la figura más brillante y la más influyente del momento. Por otro lado, el Nabab, otro personaje deslumbrante, pero por razones diferentes. Su colosal fortuna acumulada en Túnez atrae a todo un mundo de ociosos e insaciables. Del mismo modo, encontramos en este París, personajes que centellean, a veces de manera facticia. Toda la sociedad del Segundo Imperio expuesta a un juego de luces que anuncia el final de una época.

### **Mots-clés**

*Paris, provincia, fortuna, Segundo Imperio.*

## 1. Introduction

*Le Nabab* est le troisième roman d'Alphonse Daudet. Comme ses deux romans précédents, *Fromont jeune et Risler aîné* et *Jack*, le succès non seulement sera à nouveau au rendez-vous, mais dépassera même celui de ceux-ci. Au cours de l'été 1876, Daudet commence à profiler le sujet de son nouveau roman qui, une année plus tard, paraîtra, selon l'usage, en feuilleton dans *Le Temps*, avant d'être publié en volume. Dans une lettre que Daudet écrit à son cousin méridional, Timoléon, reproduite en partie par son fils Lucien Daudet, Alphonse avoue une certaine appréhension à la réception de son œuvre<sup>1</sup>. Daudet se voit donc contraint d'ajouter une préface à partir de la trente-septième édition, c'est-à-dire à partir de 1878, afin de jeter un peu de lumière sur ces rumeurs et ainsi calmer cette horde d'offensés.

L'auteur a beau se défendre, jurer ses grands dieux que son roman n'a pas de clé, chacun lui en forge au moins une, à l'aide de laquelle il prétend ouvrir cette serrure à combinaison. Il faut que tous ces types aient vécu, comment donc ! Qu'ils vivent encore, identiques de la tête aux pieds... (1990 : 477-478).

L'échafaudage du *Nabab* n'est autre que l'histoire de François Jansoulet, sous lequel se cache François Bravay, qui a servi de prétexte à cette peinture de mœurs du Second Empire que nous en fait Daudet. Tous les deux, le personnage romanesque et la personne modèle, ont fait fortune à Tunis et en Égypte, respectivement, puis attirés par la politique, en ont voulu faire carrière, mais Paris s'est montrée cruellement jalouse de ces arrivistes fortunés.

L'autre personnage, dont Daudet nous donne la clef pour découvrir qui se cache sous son nom, est le duc de Mora, qui n'est autre que le duc de Morny, demi-frère de l'Empereur, «l'incarnation la plus brillante de l'Empire» (1990 : 737). Daudet, à un moment de sa vie, a l'occasion de côtoyer ce grand personnage, surnommé par certains le «Roi» du Second Empire lorsque, à court d'argent, il est affecté à son service. Cependant, comme lui-même déclare, ce poste est loin d'être pénible puisqu'il s'agit d'une véritable sinécure. Certains ont critiqué le portrait fait par Daudet du duc de Morny à travers le personnage du duc de Mora. Dans la préface il se défend de ces accusations.

Quant à Mora, c'est autre chose. On a parlé d'indiscrétion, de défection politique... Mon Dieu, je ne m'en suis jamais caché. J'ai été, à l'âge de vingt ans, attaché au cabinet du haut fonctionnaire qui m'a servi de type ; et mes amis de ce temps-là savent quel grave personnage politique je faisais.

[...]

---

1 «Il avait raison : *le Nabab* fit bientôt «crier» et crier au scandale. Il y eut vite des défections : un vieil ami d'Alphonse Daudet, écrivain distingué et ardent bonapartiste, Robert Mitchell, cessa pour toujours de le voir. D'ailleurs, comme les évolutions de la vie et des êtres (ou des deux ?) sont imprévisibles, il croyait devoir, vingt-cinq ans plus tard, exprimer sans regrets à madame Daudet et à son second fils, lesquels voyaient sans cesse l'Impératrice et la Princesse Mathilde, que lui-même ne connaissait pas ! De son côté, après *Le Nabab*, la Princesse bouda pendant deux ans, ne donna plus signe de vie, puis, comme elle avait de l'esprit et aussi beaucoup d'amitié pour Alphonse Daudet, elle pardonna» (1941 : 130).

L'histoire s'occupera de l'homme d'État. Moi j'ai fait voir, en le mêlant de fort loin à la fiction de mon drame, le mondain qu'il était et qu'il voulait être, assuré d'ailleurs que de son vivant il ne lui eût point déplu d'être présenté ainsi (1990 : 479-480).

C'est donc une vision du Second Empire que Daudet veut esquisser à travers ces deux personnages. Il va faire appel à ses souvenirs de cette époque, à des personnages composites, vecteurs de différents milieux, et à ses voyages dans le Midi, en Corse et même à Tunis. Il va montrer des mondes différents mais animés par une force surpuissante dans ce monde industriel : l'argent. C'est la curée agonisante d'un homme et de sa fortune. Malgré les lueurs d'espoir qu'on entrevoit à certains passages, la désagrégation est inévitable.

Nous allons au cours de notre analyse découvrir les lumières et les ombres de cette société telle que nous la présente Alphonse Daudet : une société pleine de contrastes sous les effets d'une lumière qui se montrera révélatrice. C'est tout un monde d'apparences qui va être mis en évidence : des imposteurs se cachant sous des masques mondains, des *high lifeurs* savourant intensément une vie nocturne qui ne sera pas sans conséquences, des manipulateurs excellent dans les zones d'ombres, etc. Une société mondaine brillante et, paradoxalement, aveuglée par ses propres rayons dorés. D'un autre côté, nous découvrirons le rôle de la lumière ou l'absence de celle-ci dans d'autres couches de la société, plus brillante même que la précédente, mais dont l'éclat est plus naturel, et par conséquent, plus pur. Nous proposons d'étudier les différents jeux de lumière au summum du Second Empire et notamment à Paris, surnommée ville lumière au XIXe siècle.

## 2. La lumière: rythme nyctéméral

Les progrès techniques, en matière d'illumination urbaine, et la résolution tenace du baron Haussmann de faire de la clarté nocturne un objectif de sa politique d'aménagement de Paris vont altérer la division traditionnelle du jour et de la nuit, jusqu'alors articulée de façon naturelle. Désormais, malgré la répartition inégale de la lumière dans les nuits parisiennes, l'éclairage public élimine cette image du Paris ténébreux, du couvre-feu et gagne en sécurité. C'est un changement à dimensions démesurées, difficiles à comprendre depuis notre mentalité actuelle, mais une vraie révolution à l'époque. Simone Delattre fait une profonde analyse des conséquences de l'arrivée à Paris de ces lumières qui bouleverseront les rythme de vie des Parisiens, et évidemment, du reste des grandes villes. C'est la prise de la nuit.

Depuis la Révolution, Paris est aussi capitale de l'épanouissement matériel et moral de l'Humanité, phare dispensateur d'une lumière vouée à rayonner sur tous. Au siècle supposé du progrès, cette vocation devient incompatible avec l'inertie nocturne ancienne des rues de la grande ville. En bref, les fonctions symboliques ou pratiques dont on charge l'illumination et l'éclairage publics s'ajoutent les unes aux autres depuis la fin du XVIIIe siècle, à mesure que les pratiques sociales se compliquent : c'est donc tout à la fois de civilisation, de souveraineté, de démocratie, de prospérité, de réjouissance, de luxe, de sécurité, de salubrité, de modernité qu'il s'agira ici (Delattre, 2000 : 79).



Le gaz d'éclairage gagne peu à peu le terrain sur l'éclairage à l'huile, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'à l'arrivée de l'électricité. Les réverbères à gaz s'emparent des rues parisiennes, mais le gaz aura plus de peine à pénétrer dans l'hermétisme du foyer.

L'éclairage au gaz se répand chez les particuliers en 1825. En 1828, Paris compte 1 500 abonnés; en 1 872, presque 95 000 ; à la fin du siècle 220 000. En 1855, grâce à la fusion des différentes compagnies en une seule Compagnie parisienne d'éclairage et de chauffage par le gaz, le prix du mètre cube de gaz devient plus abordable : il passe de 0,49 franc à 0,30 franc (Martin-Fugier, 1999 : 190-191).

Daudet n'est pas étranger à ces changements, et s'en fait témoin de son temps. L'éclairage nocturne va animer la vie de la nuit. La notion du loisir s'installe dans les esprits de l'époque. Ces citadins de la ville moderne vont trouver dans les plaisirs nocturnes la contrepartie à leur dure journée de travail, même si parfois ils peuvent mettre en péril leur intégrité en tant que bon ouvrier. De fait la littérature du XIXe siècle foisonne de cabarets qui ont corrompu l'honnête ouvrier.

À côté de ces ouvriers, il y a d'autres acteurs qui voient dans la nuit le prolongement de la satisfaction des plaisirs plus ou moins voilés par la lumière diurne. Ce sont des oisifs, des viveurs : «vivre vite, pour eux, est une façon de vivre beaucoup, et brûler sa chandelle par les deux bouts une méthode comme une autre pour la faire fondre» (Delvau, 1866 : 5). Parmi ces désœuvrés nocturnes, se trouve Moëssard, un assidu à la table du Nabab, un journaliste entretenu, sans morale, se vendant au meilleur offrant. Il ne sort pas indemne des excès de la nuit qui marquent son visage, «cette fanure particulière aux garçons de restaurants de nuit, aux comédiens et aux filles, faite de grimaces de convention et du reflet blafard du gaz» (1990 : 505). La grande maison de jeu de la Rue Royale est fréquentée par un autre assidu de la table du Nabab, le marquis de Monpavon, ruiné au jeu. La nuit aura bien du mal à se détacher de ce caractère licencieux accolé dès le début du XIXe siècle, car désormais la nuit n'est plus à craindre.

Laissant de côté ce caractère de débauche attribué à la nuit, celle-ci offre aux citadins un temps de répit et d'évasion de l'abrutissement quotidien. Daudet reproduit l'ambiance d'une soirée de la fin du printemps. Ce caractère joyeux contraste avec l'état d'esprit du Nabab, qui vient de réaliser la portée de la mort du duc de Mora dans sa vie. La ruine est imminente et le sort va se délecter dans une agonie sans issue.

La soirée était tiède, parfumée. Il suivit les quais, toujours les quais, gagna les arbres du Cours-la-Reine, puis revint dans ce mélange de fraîcheur d'arrosage et d'odeur de poussière fine qui caractérise les beaux soirs à Paris. À cette heure mixte tout était désert. Çà et là des girandoles s'allumaient pour les concerts, des flambées de gaz sortaient de la verdure (1990 : 740).

Ce ne sont pas encore les lumières nocturnes, mais les lumières vespérales qui commencent à illuminer les espaces publics qui seront dans quelques heures pris par une foule très bigarrée. À côté de cette lumière mondaine qui va animer la vie nocturne, le monde du commerce entrevoit la possibilité de prolonger ses horaires d'ouverture, et par conséquent, son chiffre d'affaires. En illuminant les vitrines des boutiques concentrées dans les quartiers ani-

més de la ville, principalement dans les boulevards, toute une clientèle vespérale encouragée par une consommation effrénée succombera à cette attraction lumineuse. Le mois de décembre est particulièrement sensible aux commerces qui doivent briller afin de se montrer sous un aspect plus attrayant.

Derrière les vitrines claires, la dorure des livres d'étrennes monte comme un flot scintillant sous le gaz, les étoffes de couleurs variées et tentantes montrent leurs plis cassants et lourds [...]

Enfin, au long des trottoirs, perdues dans la files des voitures qui frôlent leur marche errante, les marchandes d'oranges complètent ce commerce ambulante, entassant les fruits couleur de soleil sous leur lanterne de papier rouge, criant : «La Valence», dans le brouillard, le tumulte, la hâte excessive que Paris met à finir son année (1990 : 553-554).

C'est tout un parcours commercial que nous offre Daudet, depuis le commerce bourgeois dans le Marais, en passant par les boutiques de luxe de la Madeleine, à nouveau bourgeois vers le boulevard Saint-Denis, puis vers Bastille des commerces plus populaires, des étaux, puis enfin, les marchands ambulants qui, éclairés par des lumières artificielles, étendent leur journée de travail.

Et enfin, la lune, qui éclairait la nuit avant l'arrivée de l'éclairage artificiel, fait son irruption à des moments qui requièrent un cadre extraordinaire, loin des éclats factices qui retardent la nuit. Elle révèle l'essence même de la nuit, cette pureté sans fard. «Charmant et féérique» est le moment que nous offre l'ancienne danseuse, la Crenmitz. Ses yeux brillent en remémorant son brillant passé de danseuse de renom. Enivrée par ses souvenirs, elle savoure ces moments de bonheur. Le dîner terminé, elle revit son passé en dansant spontanément sous les rayons de lune.

### **3. La lumière au rythme de l'intrigue**

Dans ce roman, la lumière paraît sous une gamme riche en tonalités. C'est toute une palette de couleurs scandée par les mois pendant lesquels se développe l'intrigue, qui va servir également à cadrer la scène, et voir même, à anticiper les actions à venir. Ces impressions lumineuses causées au lecteur vont le plonger dès l'abord au sein de l'histoire. C'est sous le ciel d'un matin d'automne que démarre le roman. Le premier personnage qui apparaît est le docteur Jenkins, personnage qui s'annonce flou et impénétrable comme la lumière qui éclaire ce matin.

Mais dans cette portion de Paris espacée et grandiose, où demeurait la clientèle de Jenkins, sur ces larges boulevards plantés d'arbres, ces quais déserts, le brouillard planait immaculé, en nappes nombreuses, avec des légèretés et des flocons de ouate. C'était fermé, discret, presque luxueux, parce que le soleil derrière cette paresse de son lever commençait à répandre des teintes doucement pourprées, qui donnaient à la brume enveloppant jusqu'au faite les hôtels alignés, l'aspect d'une mousseline blanche jetée sur des étoffes écarlates (1990 : 482-483).

Cette lumière blanche va l'accompagner dans les visites à ses patients fortunés. Il s'agit essentiellement du duc de Mora et du Nabab, qui ont leur propre lumière, la lumière du «soleil factice de la richesse» (1990 : 484), et sous laquelle s'épanouissent tous ces affamés prêts

à dépecer ces victimes. Evidemment, ce n'est pas à un vieux singe qu'on apprend à faire des grimaces, le duc de Mora n'est pas vraiment concerné, mais c'est le Nabab la proie à la mode.

«Une lumière bleue et glacée» (1990 : 539) éclaire le Nabab lorsqu'il sort de la fête du docteur Jenkins accompagné de son homme de confiance, Paul de Géry. Ce dernier a été recommandé par la mère du Nabab. C'est un jeune du pays, qui vient de débiter dans le monde parisien et il est révolté car ce soir il vient de découvrir les coulisses d'un monde des apparences. Cette couleur primaire froide, couleur du ciel et de la mer, est une couleur douce qui pacifie. Sous cette lumière bleue, ces deux camarades se confient. Entre eux, il n'y a pas le moindre soupçon, de Géry se range du côté du Nabab avec un zèle infatigable.

Toujours en hiver, «sous le ciel de Paris et sa lumière froide, la désillusion commença» (1990 : 577). Le Nabab qui a participé de cette vie de la capitale, et commence peu à peu à se parisianiser, constate que sa femme, habituée à la lumière méditerranéenne, plus écrasante, amplifiée par l'or de son mari, se montre d'une indolence qui a du mal à s'accorder dans cette société parisienne.

Laissant de côté ce Paris gris et froid, le Nabab et sa cour vont se déplacer dans le Midi, à Saint-Romans pour recevoir le Bey venant de Tunis. La vie à la campagne est réglée par le soleil. C'est bien avant l'aube que Françoise, la mère du Nabab, se lève pour s'occuper de la maison, la fortune de son fils ne l'ayant absolument pas changée. Toute cette cour s'est déplacée dans le Midi pour préparer dans le plus grand faste la réception du Bey, une fois de plus, aux dépens du pauvre Méridional. Le spectacle n'est qu'une suite d'aberrations et d'excentricités.

En face de ces merveilles, où tout l'or de ses coffres resplendissait, le Nabab eut un mouvement d'admiration et d'orgueil.

«C'est beau...», dit-il en pâlisant, et derrière lui sa mère, pâle, elle aussi, mais d'une indicible épouvante, murmura :

«C'est trop beau pour un homme... On dirait que c'est Dieu qui vient.» (1990 : 638-639).

La météorologie nous indique dès le début que cette journée va être un véritable fiasco. C'est une journée ensoleillée de la fin de l'hiver, en avance sur la saison et qui termine par un orage retentissant. De plus, le train ne s'arrête pas à Saint-Romans. Une nouvelle lumière apparaît dans cette vision entre le rêve et la réalité. Jansoulet découvre que son adversaire, Hemerlingue, qui veut tout faire pour accélérer la chute du Nabab se trouve en compagnie du souverain.

Vous savez, cette sorte de lumière vague qu'il y a dans le rêve, cette atmosphère décolorée et vide, où tout prend un aspect de fantôme, Jansoulet en fut brusquement enveloppé, saisi, paralysé. Il voulut parler, les mots ne venaient pas ; ses mains molles tenaient leur point d'appui si faiblement qu'il manqua de tomber à la renverse (1990 : 643-644).

Le Nabab se remettra vite de cet outrage public puisque, coup de théâtre, il reçoit le soir même une dépêche du duc de Mora. Il apprend la mort de Popolasca, un député corse, et sa candidature aux prochaines élections. De la main de Paganetti, gouverneur de la Caisse territoriale dans laquelle, cela s'entend, le Nabab s'est vu contraint d'investir, il se rend en

Corse. La lettre que de Géry envoie aux Joyeuse nous donne une vision du caractère corse, ce caractère vindicatif dans le plus pur style de Colomba. À ceci s'ajoutent toutes manœuvres, où les intermédiaires et les pots-de-vin contribueront à multiplier les irrégularités électorales provoquant, plus tard, l'annulation de l'élection.

De retour à Paris, une série de dépenses exorbitantes pour continuer sa campagne l'attend : Moëssard, le journaliste, devient de plus en plus vorace et lui demande de l'argent pour la publicité. L'œuvre de Bethléem, la Caisse territoriale, etc., tous continuent à pomper cette caisse qui commence à se vider. Toujours est-il que le Nabab est devenu député, en attendant que sa validation soit confirmée, et puis, il a son buste à l'Exposition. Il est à son sommet ce jour-là, mais la chute va commencer.

Il y a dans la vie de tous les hommes une heure d'or, une cime lumineuse où ce qu'ils peuvent espérer de prospérités, de joies, de triomphes, les attend et leur est donné. Le sommet est plus ou moins haut, plus ou moins rugueux et difficile à monter, mais il existe également pour tous, pour les puissants et pour les humbles. Seulement, comme ce plus long jour de l'année où le soleil a fourni tout son élan et dont le lendemain semble un premier pas vers l'hiver, ce summum des existences humaines n'est qu'un moment à savourer, après lequel on ne peut plus que redescendre. Cette fin d'après-midi du 1<sup>er</sup> mai, rayée de pluie et de soleil, il faut te la rappeler, pauvre homme, en fixer à jamais l'éclat changeant dans ta mémoire. Ce fut l'heure de ton plein été aux fleurs ouvertes, aux fruits ployant leurs rameaux d'or, aux moissons mûres dont tu jetais si follement les glanes. L'astre pâlera, peu à peu retiré et tombant, incapable bientôt de percer la nuit lugubre où ton destin va s'accomplir (1990 : 686).

De Géry est parti à Tunis pour récupérer une partie de l'argent prêtée au Bey. C'est une aventure rocambolesque contre la montre, mais il réussit à s'emparer de 10 millions, avant que l'invalidation de l'élection se fasse publique. C'est en paquebot qu'il rejoint Gênes, puis il doit continuer en train. C'est un paysage que Daudet connaît très bien, la Riviera, puisqu'il s'y était rendu en automne 1876, lorsqu'il écrivait le roman. C'est un paysage qui rappelle sa terre natale, mais s'ajoute cette réverbération éblouissante des rayons du soleil sur la surface de la mer.

À Savone le train ne peut plus avancer, il décide de louer un calesino et de longer toute la corniche italienne. Il nous décrit ce paysage réconfortant, il retrouve la végétation de son pays, des chênes, des oliviers baignés par le soleil de la Provence. À côté, la mer qui reflète les rayons de soleil. Il rêve même, lorsqu'il s'arrête à Bordighera de son voyage de noces avec Adeline. Tout un paysage idyllique sous une « lumière divine, rajeunissante » (1990 : 832)!

#### **4. Les lumières des espaces intérieurs**

Les espaces intérieurs, spécialement la maison du Nabab sise place Vendôme, sont éclairés de façon très différente. Nous avons déjà souligné cette abondance de richesses qui sont à elles seules capables d'éclairer et de chauffer une pièce et de réfléchir cette lumière sur d'autres personnages. Tout est faux dans ce monde d'apparences, les individus ne sont guidés que par leur intérêt personnel. Tous ces commensaux ne seront rassasiés que lorsqu'ils auront dévoré toute la fortune du Nabab. L'étalage des richesses chez celui-ci s'est fait, à son

insu, de façon presque impudique.

Aussitôt un tumulte joyeux se répandit dans les salons, vastes pièces dont l'or composait à lui seul la lumière, l'ornementation, la somptuosité. Il tombait du plafond en rayons aveuglants, suintait des murs en filets, croisillons, encadrements de toute sorte. On en gardait un peu aux mains lorsqu'on roulait un meuble ou qu'on ouvrait une fenêtre ; et les tentures elles-mêmes, trempées dans ce Pactole, conservaient sur leurs plis droits la raideur, le scintillement d'un métal (1990 : 509).

Diamétralement opposé est le foyer de la famille Joyeuse, nom très éclaircissant de l'atmosphère que nous allons rencontrer. Suite au décès de sa femme, c'est père Joyeuse s'occupe de ses quatre filles. On est loin de tous ces artifices dorés, dans cette humble maison se respire la simplicité de la vraie vie. C'est autour d'une lampe que la famille se réunit pour partager sa journée. C'est sa flamme qui maintient l'esprit de famille. Elle est devenue le symbole de la famille Joyeuse, abri de tous les sentiments sincères qui résistent à la vie moderne.

Par économie, on n'allumait pour la maison entière qu'un seul feu et qu'une lampe autour de laquelle toutes les occupations, toutes les distractions se groupaient, bonne grosse lampe de famille, dont le vieil abat-jour —avait été l'étonnement et la joie de toutes ces fillettes dans leur petite enfance (1990 : 554-555).

Cette même lumière pure éclaire le petit atelier d'André Maranne. Il habite juste au-dessus des Joyeuse. Il a fui une vie sombre accablée par un lourd secret : sa mère se fait passer pour la femme du docteur, alors que la femme de celui-ci est toujours en vie, enfermée dans une maison de santé. Lorsqu'André découvre le secret, il décide de quitter ce foyer dépravé. Comme les Joyeuse, il vit humblement, gagnant difficilement sa vie dans la photographie. Sa passion, c'est écrire des drames, d'ailleurs la fin du roman terminera par la mise en scène de son drame. Il fait partie de la bohème, comme le lui reproche son beau-père.

L'œuvre de Bethléem mérite une place à part. Il s'agit du projet philanthropique du docteur Jenkins qui consiste à la mise en place d'une démonstration scientifique : l'allaitement au pis de l'animal, ici des chèvres. C'est un vrai pactole qui dispose d'un cadre ultra moderne et des moyens à foison, évidemment financé par le Nabab. Cet hospice n'est qu'un mouvoir où la lumière externe n'ose même pas y rentrer. À nouveau une opposition dans ce roman, qui en foisonne, sous une institution au nom biblique Bethléem, berceau du christianisme, se cache un projet méphistophélique à la taille d'un autre épisode biblique, le massacre des innocents.

## 5. La lumière intrinsèque aux personnages

La lumière sert aussi à distinguer les différents personnages. Il y en a qui en possèdent de façon inhérente et ceux sur qui la lumière se réfléchit. Le premier groupe correspond à des individus transparents, resplendissants, comme les Joyeuse ou André Maranne. Au second groupe appartiennent tous ces personnages qui ne brillent pas d'eux-mêmes, mais à l'aide d'une source d'énergie, notamment l'or et tout ce que la richesse comporte. Cette absence de lumière est associée principalement à un manque de vitalité. Ces individus sont las de vivre

et prennent les fameuses perles du docteur Jenkins, saturées d'arsenic, qui les aide à retrouver des forces et le goût de la vie. Les patients traités avec ces pilules ont les yeux brillants. La jeune Félicia est un exemple très illustratif de ce malaise vital que partagent certains patients.

«Laissez... laissez... vos perles n'y peuvent rien... Quand je ne travaille pas, je m'ennuie ; je m'ennuie à mourir, je m'ennuie à me tuer ; mes idées sont de la couleur de cette eau qui coule là-bas, saumâtre et lourde... Commencer la vie, et en avoir le dégoût ! C'est dur...

Tout en parlant, elle modelait furieusement, tantôt avec l'ébauchoir, tantôt avec ses doigts, qu'elle essuyait de temps en temps à une petite éponge posée sur la selle de bois soutenant le groupe ; de telle sorte que ses plaintes, ses tristesses, inexplicables dans une bouche de vingt ans et qui avait au repos la pureté d'un sourire grec, semblaient proférées au hasard et ne s'adresser à personne (1990 : 493).

Le Nabab est une figure qu'il faut analyser à part. Il possède non seulement l'éclat d'une personne honnête mais aussi celui que confère la bonté désintéressée. De plus, il irradie cette lumière attirant des individus avides de l'argent d'autrui. Pour être plus rigoureux, on doit dire que sa fortune, «sa grande fortune attir[e], comme la lumière d'un phare, de navires perdus à ravitailler, ou de bandes d'oiseaux tourbillonnant dans le noir» (1990 : 504). Tout en ayant conscience du pillage quotidien auquel il est soumis, cela ne l'empêche pas de vouloir briller, mais à un niveau bien différent. Il est aveuglé par les scintillements de Paris, gouvernail de la nation. Poussé par une satisfaction altruiste, il voudrait participer de la vie politique, laisser son empreinte dans ce monde, être «un porte-lumière» (1990 : 506).

## 6. À la lumière de la vérité

Lors des funérailles du duc de Mora, auquel on rend des honneurs à la hauteur d'un digne chef d'état, le convoi funèbre montre tous les signes d'un deuil rigoureux, mais qui n'est pas incompatible avec la mode de l'époque.

Ici le grand coupé de Mora, ce «huit-ressorts» qui le portait aux assemblées mondaines ou politiques, tenait la place de ce compagnon des victoires, ses panneaux tendus de noir, ses lanternes enveloppées de longs crêpes légers flottant jusqu'à terre avec je ne sais qu'elle grâce féminine ondulante. C'était une nouvelle mode funéraire, ces lanternes voilées, le suprême «chic» du deuil ; et il seyait bien à ce dandy de donner une dernière leçon d'élégance aux Parisiens accourus à ses obsèques comme à un Longchamp de la mort (1990 : 750).

C'est un convoi sobre, marqué par des signes extérieurs de deuil. La prépondérance du noir et absence de lumière s'assemblent mieux avec la douleur de la perte, cependant, le cortège funèbre, au contraire, ne peut se montrer plus scintillant, «l'interminable cortège des carrosses de gala, étincelants, larges glaces, livrées voyantes chamarrées de dorures [...]» (1990 : 750).

La séance du Corps législatif où va se lire le rapport qui va valider son élection est une scène marquée par une grande hypocrisie, puisque la plupart d'entre eux ont eu recours à des manœuvres plutôt douteuses. Certains assistants ont participé de la richesse du Nabab, d'autres, incités par une haine aveugle ont contribué à sa chute, le fait est que cette scène

est censée jeter un peu de lumière dans ce processus vicié. Ainsi Le Merquier, chargé du rapport de l'élection du Nabab, va «projet[er] la lumière jusqu'au fond du sombre repaire, en montr[er] tous les pièges, tous les gouffres, les détours, les chausse-trappes, comme un guide secouant sa torche au-dessus des oubliettes de quelque sinistre *in pace*» (1990 : 794).

Jansoulet ne désire que la même chose : jeter un peu de lumière dans le déroulement de ces comices. Il reconnaît la force corruptrice de l'or qui n'a pas laissé indifférents aux intermédiaires électoraux. Toutefois, il veut se défendre d'une attaque directe à son honneur. Poussé par une méchanceté sans bornes, Moëssard l'a accusé d'avoir géré une maison close. La réalité est que c'est son frère aîné qui, vingt ans auparavant s'est rendu à la capitale. Jeune provincial inexpérimenté, Paris l'a dévoré. Victime d'un monde dont il ne connaissait les ficelles, il n'était pas de taille à se mesurer à Paris. Il est rentré au pays où sa mère prend soin de lui comme d'un grand enfant. Jansoulet est sur le point d'expliquer cette erreur, mais il s'arrête à temps pour ne pas blesser sa mère qui se trouve dans la salle. Une fois la séance terminée, sa mère comprend le silence de son fils. Elle veut éclairer cette confusion, mais personne n'est intéressé par la vérité. Quel sort ironique de cette lumière !

Comme nous venons de constater, Daudet est très sensible aux impressions lumineuses. La lumière est constamment présente dans son œuvre, comme digne fils d'un pays qui ne vit que par la lumière, comme il dirait lui-même. Que ce soit la lumière qui rythme le temps, celle qui éclaire ou jette dans la pénombre des personnages, ou la puissante lumière méditerranéenne, rien n'échappe à son philtre lumineux. Mais, c'est surtout l'or qui va faire chavirer cette nouvelle société, entre l'ombre et la lumière, entre cette course folle des apparences et cette vie associée aux valeurs authentiques. C'est sur la pièce de théâtre d'André Maranne que s'achève ce roman, toute cette mise en scène. Le Nabab, depuis la lucidité que lui confère sa fin prochaine, défie cette société ingrate. Les acteurs ne sont pas sur scène, mais ils se trouvent dans la salle, dans la pénombre, portant des masques pour occulter leurs vies remplies de scandales et de secrets. Cependant, Jansoulet est proscrit alors que cette société parisienne se délecte dans une vie ombrageuse. Il sera mis contre sa volonté sous les feux de la rampe et sera publiquement lapidé, une curée sans merci.

## Referencias bibliográficas

ALLEM M. (1948) : *La vie quotidienne sous le Second Empire*. Paris, Hachette.

DAUDET, L. (1941) : *Vie d'Alphonse Daudet*. Paris, Gallimard.

DAUDET, A. (1990) : *Le Nabab*. Paris, Gallimard, T.2.

DELATTRE, S. (2000) : *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Albin Michel.

DELVAU A. (1866) : *Les heures parisiennes*. Paris, Librairie centrale.

MARTIN-FUGIER, A. (1999) : «Les rites de la vie privée bourgeoise», in *De la Révolution à la grande guerre*, M. Perrot (dir.). Paris, Éditions du Seuil, pp.175-241.

## Rimbaud, l'Éclair

Salah J. Khan

*Universidad Autónoma de Madrid*

### Résumé

La figure de l'éclair est opérante chez Rimbaud d'abord comme auteur, «ce passant considérable» qui n'a été poète que durant une poignée d'années et que Mallarmé décrit comme émanant du pur transitoire. Mais c'est surtout l'œuvre de Rimbaud qui porte l'empreinte du caractère transitoire de l'éclair; les textes prennent à peine le temps de se poser que déjà ils se transforment et parfois se révoltent contre eux-mêmes. Cela est manifeste dans *Une Saison en enfer* qui rejette son projet de voyance, si récemment mis en œuvre, dans un passé révolu. La section de ce long poème en prose intitulé, précisément, «l'Éclair» désigne la déflagration de la Commune de Paris comme le véhicule privilégié du «travail nouveau», ce principe organisateur d'une société révolutionnaire en perpétuel renouvellement.

### Mots clés

*Rimbaud, éclair, critique du travail, révolution.*

### Resumen

La figura del relámpago esta operativa en Rimbaud en primero lugar como autor, «ce passant considerable» que ha sido poeta solo durante un puñado de años y que Mallarmé describe como emanante del puro tránsito. Pero es sobre todo la obra de Rimbaud la que lleva la huella del carácter transitorio del relámpago; los textos apenas si toman el tiempo de plantearse que ya se transforman y a veces se rebelan contra ellos mismos. Eso es manifiesto en *Une Saison en enfer* que rechaza su proyecto de *voyance*, tan recientemente aplicado, en un pasado remoto. La parte de este largo poema en prosa titulado, precisamente, «l'Éclair» designa la deflagración de la Comuna de París como el vehículo privilegiado del «trabajo nuevo», este principio organizador de una sociedad revolucionaria en perpetua renovación.

### Palabras clave

*Rimbaud, relámpago, crítica del trabajo, revolución.*



La présente étude tire sa source d'un passage furtif du petit livre émouvant de Philippe Lacoue-Labarthe, «Préface à *La Disparition*», publié deux ans après sa mort. Philosophe et grand admirateur de Rimbaud, Lacoue-Labarthe y raconte sa relation au récit d'un de ses rêves. Les ayant faits tous deux, rêve et récit, bien des années auparavant, il décide d'y revenir à l'orée de sa propre disparition, qui aura lieu en 2007.<sup>1</sup> Deux récits donc, le premier et le dernier de l'auteur, se donnent à lire à travers une approche en prisme, pour ainsi dire, dans ce texte posthume. Dans le rêve de Lacoue-Labarthe, il avait peut-être été question d'un éclair. Si nous disons «peut-être» c'est parce que, comme le démontre la psychanalyse, la question de savoir ce dont il s'agit dans le rêve est justement toujours ce que l'inconscient met en question. L'aléatoire de la chose rêvée l'est d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une figure aussi surprenante, éphémère, et fugitive que l'éclair. C'est bien ce que nous rappelle le vers du poème de Baudelaire «A une passante»--»Un éclair... puis la nuit!»--que l'auteur cite en postface (2009 : 45). Dans la perspective de ce petit texte de Lacoue-Labarthe, on aurait aimé proposer la reprise de son titre pour désigner, si cela n'avait été une tâche impossible, le tout de ce que représente pour nous Rimbaud: une «préface à la disparition». Nous nous limiterons donc, ici, au seul trait de l'éclair, figure d'apparence simple mais qui va droit au cœur du travail de Rimbaud et qui touche, pour lui, à la création, rien de moins, d'un art et d'un monde nouveaux.

L'éclair, qui à peine survenu déjà s'enfuit, est assurément une figure qui répond à plus d'un titre à la lecture de Rimbaud. Bien entendu, la métaphore est opérante chez lui comme homme. «Ce passant considérable», comme Mallarmé l'appelle, n'a fait figure de poète que durant une poignée d'années, six au plus. L'auteur d'«Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» décrit le jeune poète comme émanant du pur transitoire: «Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant» (1896 : 80). On retrouve cette qualité éphémère de l'éclair chez la personne même de Rimbaud. Tel un fugitif, il n'avait cessé de filer, de s'échapper: du carcan familial d'abord, puis de bien d'autres, (dont une gaine particulièrement notoire, celle de l'amour). De Charleville, parfois en direction de Paris, mais le plus souvent à travers la campagne, en vadrouille à travers le nord du pays, et même de-ci de-là de multiples frontières européennes. Ces vers tirés de «Ma Bohème», «je sentais des gouttes / de rosée à mon front, comme un vin de vigueur» (1972 : 35), reflètent ces voyages qui se faisaient pour la plupart à pied et dont le jeune homme semblait rarement souffrir la fatigue. Est-ce de cette aisance, qualité notable chez tous les grands marcheurs, que naît le surnom de poète «aux semelles de vent» qu'employait pour lui Verlaine et dans son sillage Delahaye, avant d'être repris maintes fois jusqu'à nos jours? L'appellation a si bien survécue, qu'elle apparaît détournée dans le titre de la sculpture que Jean-Robert Ipoustéguy a façonnée en hommage au poète. Cette œuvre publique, commandée en 1985 par François Mitterrand, a été érigée face à la bibliothèque de l'Arsenal dans le IV<sup>ème</sup> arrondissement.<sup>2</sup> Le jeu de mots du titre de la sculpture

1 La figure énigmatique de Borges surgit dans cet «écrit de jeunesse que Lacoue-Labarthe pensa reprendre peu avant sa mort et dont il écrivit, dans une sorte d'après-coup troublant (...) une brève présentation parue en 2009» (Ginette Michaud, 2010 : 8).

2 Voir la discussion autour de la sculpture dans l'essai de Jean-Robert Ipoustéguy et Bertrand Tillier intitulé *Rimbaud, l'enfant lettré*.



d'Ipoustéguy, «L'Homme aux semelles devant», n'est pas un caprice. Il est entièrement justifié, d'une part, parce que Rimbaud fut un maître dans le domaine des jeux du langage. Mais le détournement d'Ipoustéguy est tout à fait juste aussi parce que la notion de ce qui vient *avant* est fondamentale pour la poétique rimbaldienne. C'est ce que Heidegger a bien montré dans sa lettre de novembre 1972 à Roger Munier en préparation au volume intitulé *Aujourd'hui, Rimbaud*, et plus spécifiquement dans sa lecture questionnante, c'est à dire proprement philosophique, de la phrase tirée d'une des «lettres du voyant» de Rimbaud, «La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant!» (1972 : 252). Heidegger propose de lire la Poésie, telle que l'a envisagée et pratiquée Rimbaud, comme ce qui nomme l'inconnu en l'appelant.<sup>3</sup> En d'autres termes, l'œuvre rimbaldienne vise en même temps à constituer et à dissiper l'inconnu. C'est en cela que l'on peut voir à quel point elle forme un acte créateur des plus fugitifs.

Ainsi, bien au-delà de la figure du poète et du jeune homme, c'est avant tout l'œuvre de Rimbaud qui porte l'empreinte indélébile du caractère transitoire de l'éclair. Le texte rimbaldien prend à peine le temps de se poser que déjà il se meut, se transforme et même se révolte contre lui-même. Leo Bersani a défini le thème ou plutôt le geste constant primordial du poète comme celui de la répudiation.<sup>4</sup> Pour Bersani, l'œuvre de Rimbaud est de l'ordre de l'«auto-négation incessante» (1984 : 241). Cette qualité extraordinaire est particulièrement manifeste dans *Une Saison en enfer*, ce long poème en prose, document quasi-testamentaire de Rimbaud, qui rejette son fameux projet de voyance, qui venait à peine d'être mis en œuvre avec tous les sens du poète à l'appui, dans un passé révolu. Le caractère ultra-mobile de l'écriture de Rimbaud est d'autant plus notable dans *Une Saison en enfer* qu'une de ses

---

3 Voir Roger Munier, «Aujourd'hui Rimbaud», pp. 109-111.

4 «one persistent theme - or rather gesture - throughout the poet's life: the gesture of repudiation.» Leo Bersani, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*, p. 230.

parties est intitulée, précisément, «l'Éclair». Celle-ci démarre, pour ainsi dire, vivement: «Le travail humain! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps» (1972 : 114). Ici, l'éclair prend son plein sens en rapport au travail révolutionnaire dans lequel s'engage le poète. À travers ce vers, le poème désigne de suite, et sans ambages, la déflagration de la Commune de Paris et sa réinvention du travail, le «travail nouveau» dont il sera question tout de suite après dans «Matin»: «Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer - les premiers ! - Noël sur la terre !» (1972 : 115). La Commune, en particulier les efforts de ses participants pour réinventer les rapports humains, représente l'espoir le plus intense de Rimbaud. Il en découle que la figure de l'éclair chez lui prend son sens plein en rapport à la notion de ce «travail humain», c'est à dire de la pratique révolutionnaire.

Pour étayer cette proposition, on pourrait noter, d'abord, la fréquence de l'emploi du terme «éclair» dans les écrits de Rimbaud. Le mot, ainsi que ses variantes, apparaît non moins de dix-huit fois dans les poèmes en prose et six fois dans les poèmes en vers<sup>5</sup>. Certaines de ces occurrences font partie des vers les plus reconnaissables du poète, tel ce passage du «Bateau ivre»:

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes  
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,  
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir! (1972 : 115).

Dans son emploi commun, nous savons que le mot «éclair» peut être fonction de lui-même, comme dans le cas du phénomène météorologique qui précède le tonnerre. Il peut aussi être fonction d'une chose distincte, comme par exemple lorsqu'il fait référence à une brève et vive lumière réfléchie par un objet. Dans l'œuvre de Rimbaud, la figure de l'éclair apparaît dès la publication de son premier poème écrit en français<sup>6</sup>, «Les Étrennes des orphelins», où le terme s'entend comme fonction du feu et du soleil : «Au foyer plein d'éclairs chante gaîment le feu... / Par la fenêtre on voit là-bas un beau ciel bleu; / La nature s'éveille et de rayons s'enivre... / La terre, demi-nue, heureuse de revivre, / A des frissons de joie aux baisers du soleil...» (1972 : 6). Ce passage, qui est à la fois réconfortant et terriblement émouvant, évoque l'expérience d'orphelins faisant le rêve joyeux d'un paradis rose qui les transporte bien loin de leur quotidien tragique. Mais chaque matin, c'est à cette douleur noire de l'absence de la mère qu'ils doivent retourner.

Il est certain que dans ces deux emplois--comme fonction d'elle-même ou d'autre chose--la figure de l'éclair est essentiellement d'une breveté extrême. L'éclair apparaît tout à coup, d'une façon soudaine et entraîne, dans sa suite immédiate, l'obscurité. C'est bien ce qu'indique avec la plus grande économie, le vers de Baudelaire, «Un éclair... puis la nuit!», cité par

5 Tels qu'ils sont reproduits dans la version Pleiade des *Œuvres complètes* de Rimbaud.

6 Au collège Rimbaud s'était surtout fait remarqué pour ses poèmes en latin, dont «Ver erat», «Jamque novus», et «Jugurtha». Son travail poétique en latin lui avait valu le premier prix du concours académique en 1869.

Lacoue-Labarthe. Parmi les autres caractéristiques que possède l'éclair on peut aussi citer ses qualités éblouissantes, fulgurantes, illuminantes, vivaces, météoriques et étincelantes. Ce qui plus est, et ce qui importe beaucoup pour Rimbaud, l'éclair se voit pourvu d'une certaine énergie, et même d'une énergie certaine puisqu'il peut être aussi bien éclatant qu'explosif.

De ces deux mots étroitement liés à l'éclair, «éclat» et «explosion», considérons d'abord le rôle que joue le premier chez Rimbaud, et que Mallarmé choisit pour sa description du jeune poète que nous avons cité plus haut («Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant»). Le mot «éclat» et ses variantes apparaissent onze fois dans les poèmes en prose et dix fois dans les poèmes en vers, du plus sincère et parmi les plus reconnaissables-->O que ma quille éclate, o que j'aille à la mer» (1972 : 69)--au plus manifestement caricatural, comme dans ces vers de «Ressouvenir», tirés de l'«Album Zutique», ce fameux recueil composé de poèmes parodiques écrits par Charles Cros, Verlaine, Rimbaud et d'autres amis qui se retrouvaient périodiquement à L'Hôtel des Étrangers, où logeait Rimbaud en octobre et novembre 1871:

Cette année où naquit le Prince impérial  
Me laisse un souvenir largement cordial  
D'un Paris limpide où des N d'or et de neige  
Aux grilles du palais, aux gradins du manège  
Éclatent, tricolorement enrubannés. (1972 : 217)

En plus de la référence à la qualité ostentatoire et envahissante de l'initiale de l'empereur Napoléon, soulignons le fait que le titre du poème «L'Éclatante victoire de Sarrebrück, Remportée aux cris de Vive l'Empereur!» est un exercice qui rappelle la bande dessinée politique où le processus d'ekphrasis (la représentation verbale d'une représentation visuelle, comme l'appelle W. J. T. Mitchell) est patent.<sup>7</sup> Notons aussi le fait que les termes «éclair» et «éclat» se font parfois écho et, par là, se renforcent, comme c'est le cas dans le poème «Enfance» tiré des *Illuminations*: «A la lisière de la forêt--les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent,--la fille à lèvres d'orange» (1972 : 122). Dans le contexte de ces emplois du terme de l'éclair et de ses variantes, reprenons maintenant le vers crucial du poème en prose «L'Éclair» d'*Une Saison en enfer*: «Le travail humain! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps» (1972 : 114) et considérons le sens de ce passage où tant de termes de la constellation que nous venons de dessiner se retrouvent autour de la notion de «travail humain».

Rimbaud emploie à plusieurs reprises cette notion. Elle s'oppose radicalement à ce qu'il désigne dans son poème «Les Premières communions» comme «le travail divin» qui «déforme encore les mondes» (1972 : 64), c'est à dire ce qui nous éloigne de l'authenticité de l'expérience humaine. De manière très explicite, le poème «Le Forgeron» met en opposition deux notions de travail chez Rimbaud: le travail aliéné et le travail humain. Dans ce poème, un forgeron fait la leçon au roi sur les conditions de vie pénibles des travailleurs et sur leurs aspirations révolutionnaires. Cette intervention du forgeron est présentée au discours direct.

---

7 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, p. 152.

Nous entendons aussi la voix poétique dont la présence au début, milieu et fin du poème donne au poème une structure équilibrée. La voix du forgeron est très proche de celle de la voix poétique, et ce fait suggère que leurs perspectives coïncident. Soulignons le fait que la labeur du forgeron implique, au minimum, la formation d'étincelles et, dans le cas du dieu des forgerons, Héphaestos, le fils d'Héra et de Zeus, qui deviendra Vulcain dans la mythologie romaine, précisément la formation d'éclairs.

En tous cas, voici comment le forgeron, ce représentant principal de la figure du travailleur chez Rimbaud, décrit le travail aliéné qui reste à dépasser, puis considère un tout autre type de labeur qui ouvrira la voie «en avant»:

Oh! tous les Malheureux, tous ceux dont le dos brûle  
 Sous le soleil féroce, et qui vont, et qui vont,  
 Qui dans ce travail-là sentent crever leur front...  
 Chapeau bas, mes bourgeois! Oh! ceux-là, sont les Hommes !  
 Nous sommes ouvriers, Sire ! Ouvriers ! Nous sommes  
 Pour les grands temps nouveaux où l'on voudra savoir,  
 Où l'Homme forgera du matin jusqu'au soir  
 Chasseur des grands effets, chasseur des grandes causes,  
 Où, lentement vainqueur, il domptera les choses  
 Et montera sur Tout, comme sur un cheval !  
 Oh ! splendides lueurs des forges ! Plus de mal,  
 Plus ! - Ce qu'on ne sait pas, c'est peut-être terrible :  
 Nous saurons ! - Nos marteaux en main, passons au crible  
 Tout ce que nous savons : puis, Frères, en avant ! (1972 : 18)

«Le Forgeron» fut écrit peu de temps avant la Commune. Après cette déflagration sociale, suivie par sa répression brutale, qui toutes deux bouleversèrent l'Europe, le refus du travail aliéné chez Rimbaud se confirme et se radicalise. Nous le voyons bien dans ce passage émouvant de «Qu'est-ce pour nous, mon cœur..»:

Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur,  
 Mon Esprit ! Tournons dans la morsure : Ah ! passez,  
 Républiques de ce monde ! Des empereurs,  
 Des régiments, des colons, des peuples, assez !  
 Qui remuerait les tourbillons de feu furieux,  
 Que nous et ceux que nous nous imaginons frères ?  
 À nous ! Romanesques amis : ça va nous plaire.  
*Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux !* (1972 : 71, je souligne)

Même un survol rapide de l'œuvre de Rimbaud permet de voir combien la question du travail interpelle le poète.<sup>8</sup>

D'ailleurs, le terme «travail» et ses variantes apparaissent treize fois dans les poèmes en vers, et seize fois dans les poèmes en prose.<sup>9</sup> A ceux-là il faut ajouter les lettres du voyant, où la question du travail et des travailleurs y est tout simplement incontournable. En cela, Rimbaud suit la lignée de l'historien Jules Michelet, qu'il avait lu avec engouement et qui l'avait beaucoup marqué. Toute sa vie durant, Michelet avait combattu pour que les laissés-pour-compte de l'histoire officielle (c'est à dire le peuple,) retrouvent la place qui leur était due. Rimbaud, quant à lui, incorpore dans sa poésie l'ensemble des rebuts de la société: ceux qui ont été dépossédés du pouvoir socio-politique ou ceux simplement qui méritent des droits égaux, qu'il s'agisse pour reprendre les mots exacts du poète, de «la femme,» des «horribles travailleurs,» (l'adjectif «horrible» est à entendre ici dans le sens de ce qui suscite une vive réprobation morale, spécifiquement dans la classe bourgeoise) ou des «animaux même.» (1972 : 249-252, l'auteur souligne). Yves Bonnefoy résume admirablement cet aspect clé de l'œuvre lorsqu'il écrit: «les ouvriers, les faibles, les exilés de toute sorte sont les alliés de Rimbaud» (1961 : 31).

Ce contre quoi Rimbaud s'insurge, avant tout, c'est la séparation, ce produit de la sacro-sainte trilogie de «Travail, Famille, Propriété». Dans le cadre du travail, il s'attaque notamment à la limitation des travailleurs à des sphères spécifiques, ou «métiers» comme on les appelait à l'époque. Son fameux «j'ai horreur de tous les métiers» (1972 : 94) lancé dans le poème en prose «Mauvais sang» provient de la peur qu'il ressent de perdre, dans la pauvreté que représente pour lui le travail, rien de moins que son âme. Il est vrai que Rimbaud chercha du travail d'appoint dans des journaux, donna des cours de langues à Londres et à Stuttgart, puis se dédia pleinement au commerce en Afrique. Mais à cette époque-ci, face au travail aliénant, sa stratégie fût de contrefaire. Il faisait ouvertement, d'ailleurs, l'éloge de la paresse: «Allons! feignons, fainéantons, ô pitié! Et nous existerons en nous amusant» (1972 : 114). Dans ce contexte, on comprend mieux le sens du vers cité ci-dessus «*Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux !*» et, par extension, pourquoi cette consigne indissociablement politique et poétique sera reprise près d'un siècle plus tard dans un des slogans parmi les plus percutants de mai 68: «Ne travaillez jamais!».

Dans cette perspective, la révolte de Rimbaud implique la critique radicale d'une longue lignée de compromis vis-à-vis de la limitation et de la compartimentation du travail que l'on retrouve dans l'idée de métier. Comme nous le rappelle Jacques Rancière dans son étude *Le Philosophe et ses pauvres*, Platon déjà réduisait le cordonnier, «à n'être que cordonnier afin que nos travaux de cordonnerie soient bien exécutés». En développant cette idée, Platon proposait d'attribuer à chaque artisan «un seul métier, celui pour lequel il est fait par nature, et qu'il doit exercer toute sa vie, étant dispensé des autres, s'il veut profiter des occasions et bellement accomplir sa tâche» (*La République*, 374c).

---

8 Kristin Ross montre bien, dans son étude justement intitulée *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, à quel point Rimbaud était un poète inscrit dans son monde et dans le réel.

9 Tels qu'ils sont reproduits dans la version «Pleiade» des *Œuvres complètes* de Rimbaud.

Cette idéologie de la division du travail demeure opérante au XIX<sup>ème</sup> siècle. Le tract de Charles Nodier «De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple» nous en montre la trace. Nodier pose la question des conditions de possibilité du «bel ouvrage» dans le monde ouvrier et, dans le sillon de Platon, il se réfère lui aussi à l'exemple du cordonnier et de son rôle soi-disant naturel:

Il y a une quinzaine d'années que trois de mes amis, Benjamin Constant, Jouy et Motègre, me mirent en rapport avec un cordonnier nommé M. François, dont les tragédies cornéliennes avaient épouvanté la police de l'empire. Cette excursion hors des voies de sa destinée naturelle m'inquiéta dans un homme que je commençais à aimer. Il s'en aperçut. «Tranquillisez-vous, me dit-il en riant: pour m'amuser je fais des tragédies, et pour vivre je fais des bottes» (1832 : 250).

Plus tard dans son tract, Nodier acquiesce la valeur morale de cette remarque. «Ceux-là du moins on eu le bon sens admirable de ne pas quitter leur état» (1832 : 250). Il résume le danger d'une certaine éducation pour le peuple ainsi: «Une instruction fautive et mal appliquée a détourné quelques hommes de leur vocation nécessaire. [...] c'étaient d'utiles manoeuvres et d'honnêtes artisans [...] ce sont des voleurs, des imposteurs et des faussaires» (1832 : 251). Nodier lance alors un appel à ses lecteurs: «rendez au peuple son instruction orale, ses souvenirs, ses traditions [...] laissez finir cette génération lisante, écrivante et chiffrente, et ne nous en parlez plus» (1832 : 253). Il va jusqu'à la supplication: «On vous le demande à genoux! Laissez-nous nos prolétaires ignorants, notre peuple illettré, nos provinces noires! Laissez-nous cette dernière garantie contre l'envahissement de la perfectibilité» (1832 : 261).

La figure du «faussaire», telle qu'elle apparaît chez Nodier, et contre lequel il s'élève avec tant d'ardeur, se rapproche étymologiquement de la figure du forgeron. En effet, le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>ème</sup> siècle* définit le verbe forger ainsi: «Travailler à la forge [...] Modifier, améliorer, en soumettant à un travail; produire, créer, préparer» (1872 : 603) et offre comme synonymes: «Inventer, imaginer, controuver.» Dans cette figure du forgeron, nous retrouvons encore une fois le type même de celui qui s'implique dans le «travail humain» comme l'entend Rimbaud.

Ce type de rebelle se présente aussi dans la figure de la crapule qui, dans son refus du travail dans sa forme contemporaine, critique les conditions de l'existence présentes, c'est à dire, le processus de l'aliénation de l'homme par l'homme.<sup>10</sup> Si, chez Rimbaud, le travail sous cette forme est honni, c'est une toute autre histoire pour les travailleurs eux-mêmes. C'est ce qu'indique par exemple, et avec une certaine tendresse, «Bonne pensée du matin» : «Ô Reine des Bergers ! / Porte aux travailleurs l'eau-de-vie, / Pour que leurs forces soient en paix / En attendant le bain dans la mer, à midi» (1972 : 76). Mais c'est avec plus de conséquence,

10 Les termes que beaucoup d'ouvriers insubordonnés employaient à l'époque pour se référer à eux-mêmes, étaient «sublime», «chouette», «rupin», et «d'attaque». Dans *Le Sublime, ou le travailleur comme il est en 1870, et ce qu'il peut être*, publié en 1870 et réédité en 2012, l'auteur Denis Poulot a plutôt recours aux termes d'«ivrogne» et de «paresseux» dans ce projet de taxinomie des travailleurs (qui va du bon au sublime) et sa pathologie du mauvais travailleur.

pour notre propos, que Rimbaud, dans une de ses plus importantes lettres à Izambard écrites pendant la Commune, clame: «Je serai un travailleur».

C'est l'idée qui me retient, quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris, où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris! Travailler maintenant, jamais, jamais; je suis en grève.

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* (1972 : 248, le poète souligne).

Nous rejoignons l'interprétation de ce passage proposée par Steve Murphy: «Pour lui comme, à sa manière, pour Izambard, la Commune représente à la fois une grève (devant l'autorité versaillaise) et un nouveau travail» (2010 : 164). En faisant la distinction entre le travail présent et à venir, comme dans «Le Forgeron» et dans *Une Saison en enfer*, le poète essaie de comprendre, dans le sens plein du terme--c'est à dire théoriquement et pratiquement--une situation où l'homme ne dépendrait ni de la maîtrise ni de la servitude. De même que dans le cas de l'épithète d'«ouvrier ivre» que l'on retrouve dans «Le Forgeron», une forme de réappropriation est à l'oeuvre dans ce passage autour du terme de «crapule» qui, à l'époque, est si chargé de sens. Dans le poème, le forgeron montre du doigt la foule révoltée qui est réunie dans la cour du palais et la nomme «crapule», tout comme lui l'est: «C'est la Crapule, / Sire. Ça bave aux murs, ça monte, ça pullule; / Puisqu'ils ne mangent pas, Sire, ce sont des gueux! / Je suis un forgeron [...] Je suis crapule» (1972 : 18). Comme c'est si souvent le cas dans son oeuvre, Rimbaud illustre le fait que la source des termes du langage importe moins que la manière dont on les utilise. En cela, il nous montre comment la structure du pouvoir, qui est véhiculée dans l'emploi idéologique de certains éléments linguistiques, peut être critiquée, c'est à dire subvertie et dépassée.

Aussi «poétique» qu'elle soit, la production littéraire de Rimbaud n'est pas isolée de l'objet réel que constitue sa société révolutionnaire, mais en relation tendue avec lui. C'est pourquoi il est préférable de ne pas séparer son oeuvre de l'environnement dans lequel elle s'inscrit. De l'éclair à la voyance, en passant par l'encrapulement et l'éclat révolutionnaire de la Commune, le chemin du poète est non seulement rude et même bouleversant, il est de fait invivable. Ceci dit, nous savons que le danger extrême n'effraie pas Rimbaud, lui qui, malgré les débordements nécessaires à son projet de vie la plus intense possible, reste toujours lucide. Souvenons-nous que son fameux appel pour un dérèglement de tous les sens est un appel à un désordre immense et *raisonné*. Rimbaud s'attend à ce que de futurs travailleurs, de futurs voyants, s'engagent dans la voie une fois tombé le premier: «Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!» (1972 : 251). On comprend mieux pourquoi l'expérience de l'inconnu--ce champ d'action rimbaldien par excellence qui, par définition, reste toujours à réinventer--peut difficilement se dérouler autre part que dans l'espace et dans le temps d'un éclair, avant sa disparition prévue.



## Références bibliographiques

- BERSANI, Leo (1984): *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. New York, Columbia University Press.
- BONNEFOY, Yves (1961): *Rimbaud par lui-même*. Paris, Seuil.
- IPOUSTÉGUY, Jean-Robert et Bertrand Tillier (1991): *Rimbaud, l'enfant lettré*. Paris, Cercle d'art.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2009): «Préface à *La Disparition*». Paris, Christian Bourgois, coll. Détroits.
- LAROUSSE, Pierre (1872): *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*. Paris, Administration du Grand dictionnaire universel.
- MALLARMÉ, Stéphane (1897): *Divagations*. Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasqueue.
- MICHAUD, Ginette (2010): «La Pensée comme elle va» in *Europe-revue*, n° 973, mai, pp. 3-10.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press.
- MUNIER, Roger (1976): «Aujourd'hui Rimbaud.» *Rimbaud Vivant*. Paris, Archives des Lettres Modernes, n° 160.
- MURPHY, Steve (2010): *Rimbaud et la Commune: microlectures et perspectives*. Paris, Classiques Garnier.
- NODIER, Charles (1832): «De l'Utilité morale de l'instruction pour le peuple» in *Rêveries littéraires, morales et fantastiques*. Bruxelles, J. P. Meline.
- POULOT, Denis (2012): *Le Sublime, ou le travailleur comme il est en 1870, et ce qu'il peut être*. Paris, Hachette.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris, Poche.
- RIMBAUD, Arthur (1984): *Poésies*. Paris, Gallimard.
- (1972): *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, La Pléiade.
- ROSS, Kristin (2013): *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*. Paris, Les Prairies ordinaires.

# Luz y tinieblas en el relato de viajeras francesas a España en la segunda mitad del siglo XIX<sup>1</sup>

Francisco Lafarga

Universitat de Barcelona

[lafarga@ub.edu](mailto:lafarga@ub.edu)

## Resumen

Entre los relatos de viaje a España, los dos de Valérie de Gasparin (publicados en 1868 y 1886) ofrecen varias ideas, imágenes y asociaciones vinculadas con la luz. La primera es la asimilación del sol, o de la luz y la claridad, con el sur o el levante, y el contraste con el norte brumoso y oscuro. Otra es, a partir –aunque no solo– de la presencia de la luz y del sol, la identificación de España con África. Y, finalmente, las variadas impresiones producidas en el espíritu por la luz y las sombras, con manifiestas conexiones con las creencias religiosas de la autora.

## Palabras clave

*Gasparin, Valérie de, Viaje, España, Luz; Siglo XIX.*

## Résumé

Parmi les récits de voyage en Espagne, ceux de Valérie de Gasparin (publiés en 1868 et 1886) offrent plusieurs idées, images et associations liées à la lumière. La première est l'assimilation du soleil, de la lumière ou de la clarté, au midi ou au levant, et le contraste avec le nord brumeux et obscur. La deuxième, à partir –mais pas seulement– de la présence de la lumière et du soleil, l'identification de l'Espagne avec l'Afrique. Et, finalement, les différentes impressions éveillées dans l'esprit par la lumière (et par les ombres), avec des connexions évidentes avec les croyances religieuses de l'auteure.

## Mots-clés

*Gasparin, Valérie de, Voyage, Espagne, Lumière, XIXe siècle.*

---

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-30781, del Ministerio de Economía y Competitividad.

La relectura de los relatos de las viajeras francesas por la España del siglo XIX (en particular en su segunda mitad) que había seleccionado para una pequeña antología publicada en 2012, dirigida a identificar las referencias a la luz y a las funciones simbólicas de la misma, me depa- ró la sorpresa –únicamente intuida en lecturas anteriores, hechas con otra finalidad– de la escasa relevancia o, si se quiere, rentabilidad de tales presencias.

De hecho, de todas las viajeras solo una, Valérie de Gasparin, ofrecía en sus relatos nume- rosas alusiones a la luz y –lo que es más interesante– con una intensidad que la distinguía de las demás.

Siguiendo el orden cronológico de la fecha de realización del viaje, que no coincide, ne- cesariamente, con el momento de publicación del relato, los textos consultados han sido los siguientes:

1849-1850	Brinckmann, Joséphine E. de, <i>Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850</i> (1852)
1853	Vervel, Mme, <i>Souvenirs de voyages aux Pyrénées, en Italie et en Espagne, faisant suite aux Voya- ges de Saint-Cloud à Rome</i> (1854)
1863 y 1876-1877	Robersart, Juliette de, <i>Lettres d'Espagne par la comtesse J. de Robersart. Nouvelle édition considé- rablement augmentée</i> (1879)
1865	Gasparin, Valérie de, <i>À travers les Espagnes</i> (1868)
1867	Gasparin, Valérie de, <i>Andalousie et Portugal</i> (1886)
1879	Rattazzi, Marie-Létizia, <i>L'Espagne moderne</i> (1879)
1881	Bashkirtseff, Marie, <i>Journal de Marie Bashkirtseff</i> (1887)
1885	Vignon, Claude [seudónimo de Noémie Rouvier], <i>Vingt jours en Espagne</i> (1885)
1886	Vasili, Paul [¿Juliette Adam?], <i>La société de Madrid</i> , París: Nouvelle Revue, 1886
1887	Dieulafoy, Jane, <i>Aragon et Valence. Barcelone. Saragosse. Sagonte. Valence. Les beaux-arts. Les mœurs. Les coutumes</i> (1901); <i>Castille et Andalousie</i> (1908)
1899	Star, Maria [seudónimo de Ernesta Stern], <i>Impressions d'Espagne</i> (1900)
1892	Mallié, Marthe, «Promenade à Alicante et à Elche» en <i>Le tour du monde</i> (1892)

Conviene precisar que no en todos los casos podría hablarse de un relato de viajes al uso: así, tanto *L'Espagne moderne* de Mme Rattazzi como *La société de Madrid* de P. Vasili son más una descripción o un *tableau* de una situación determinada, que el relato de un recorrido, lo cual no excluye –por lo menos es seguro en el caso de Mme Rattazzi– un conocimiento directo de la realidad que se describe.

Se trataba, en todos estos textos, de identificar las referencias a la luz, y a su familia léxica, como *soleil*, *éclat* y otras palabras, y de –obviamente– poner de relieve los valores metafóri- cos o simbólicos de dichos términos.

Aun cuando las presencias de estas palabras son frecuentes (no las he contado, sin em- bargo) en la mayoría de los textos su significado es propio, y se reducen a simples consta- taciones de la presencia de la luz, asociada al entorno geográfico, o de la intensidad del sol como fuente más potente de emisión de luz.

De todos los textos analizados, según he indicado más arriba, los que han resultado más útiles son los de Valérie de Gasparin, que arrojan gran número de ejemplos sobre todo de funciones de la luz en el relato, por lo cual me referiré básicamente a ellos en este estudio, haciendo esporádicas alusiones a otras viajeras.

Valérie Boissier (1813-1894), nacida en Suiza, fue más conocida como condesa de Gasparin tras su boda con el conde Agénor de Gasparin, agrónomo, político y ferviente protestante, como ella misma.<sup>2</sup> Publicó varias obras edificantes, como *Le mariage au point de vue chrétien* (1843), *Les horizons prochains* (1858) y *Les horizons célestes* (1859). También se le debe un volumen de *Nouvelles* (1833) y varios relatos de corte moralizador, entre ellos *Allons faire fortune à Paris!* (1844). Realizó varios viajes, que dejó plasmados en libros, como el *Journal du voyage au Levant* (1848), relato del viaje a Grecia, Turquía y Egipto, y dos volúmenes sobre sus viajes a España: *À travers les Espagnes* (1869) y *Andalousie et Portugal* (1886). El itinerario del primer viaje, que hizo con un grupo de unas diez personas, entre las que se hallaban su esposo y su hermano Edmond Boissier, célebre botánico, se inició en Figueras y transcurrió por Girona, Barcelona (con excursión a Montserrat), para seguir hacia el sur por Tarragona, Valencia, Alicante y Murcia; desde allí por Albacete continuó hacia Toledo y Madrid (con El Escorial) y regresó a Francia por Segovia, Valladolid, Burgos, Vitoria y San Sebastián. Aunque no indica el año exacto del periplo (pone al inicio de cada capítulo el día y el mes, aunque no el año completo), el viaje transcurrió entre el 7 de abril y el 15 de mayo de 1865, pues el día 9 de abril, que ella señala que es domingo de Ramos, cayó precisamente en esa fecha en 1865. El segundo viaje se llevó a cabo entre mediados de abril y finales de mayo de 1867 con un grupo más reducido; el año tampoco aparece en el encabezamiento de los capítulos, aunque sí en una nota puesta al inicio de la obra,<sup>3</sup> donde se indica asimismo que su publicación se aplazó durante quince años a causa de la guerra de 1870 y de la pérdida de parte del manuscrito. El relato del recorrido se inicia en Madrid y prosigue por La Mancha y Despeñaperros para detenerse en Córdoba, Sevilla, Granada y Málaga, ir luego a Gibraltar y, tras una visita a Tánger, seguir a Cádiz y por Madrid y Extremadura entrar en Portugal. Al tratarse de una escritora avezada no es de extrañar que su texto sea mucho más que un seco relato de viajes; todo él está salpicado de anécdotas, comentarios y diálogos, que lo hacen muy vivo y animado.

Son varias las ideas, imágenes y asociaciones recurrentes en los textos. La primera es la asimilación del sol, o de la luz y la claridad, con el sur o el levante, y el contraste con el norte brumoso y oscuro.<sup>4</sup> Otra es, a partir –aunque no solo– de la presencia de la luz y del sol, la

---

2 La mayoría de los estudios sobre la vida y la obra de V. de Gasparin, varios en forma de libro, son antiguos, algunos publicados incluso en vida de la autora; pueden mencionarse los de Pommier (1864), Fabre (1895), Dutoit (1901) y Barbey-Boissier (1902). Como estudios modernos pueden citarse los de Pardo (1989) y Smith (1992).

3 «On donne tel quel ce voyage accompli en 1867. Les événements peuvent bouleverser la politique d'un pays, la nature ne s'en émeut point, l'homme garde son caractère et le portrait de tous deux restera vrai, s'il est exact» (Gasparin, 1886 : 1, n. 1).

4 En este sentido se expresa también Maria Star, que opone su impresión de París con la de España, nada más cruzar la frontera: «Le vent souffle en bourrasque. Par la vitre de mon hall gothique j'aperçois un ciel brumeux, toute la mélancolie d'un jour d'hiver, à laquelle vient s'ajouter la douleur de la séparation. [...] Réveil inatten-

identificación de España con África. Y, de modo particular en el caso de Mme de Gasparin, las variadas impresiones producidas en el espíritu por la luz y las sombras, con manifiestas conexiones con las creencias religiosas de la autora.

Así, en su primer viaje no faltan alusiones a la caracterización del sur por su luminosidad, a la «africanidad» del sur español, aunque todavía esté en el levante. Al llegar, por ejemplo, a la zona de Alicante<sup>5</sup> exclama:

Nous sommes en Afrique. Mettez-vous à la fenêtre et regardez. Grand soleil, grande mer. À droite, des côtes sablonneuses vont s'abaissant vers le sud jusqu'à ce qu'elles disparaissent dans la lumière; à gauche, des rochers suspendus, âpres et dépouillés, portent à leur sommet une citadelle moresque; le tout éclatant de blancheur. Il y a des pays où règnent tour à tour le vert, le bleu, le jaune et l'orange; ici le blanc triomphe, un blanc immaculé comme la neige, éblouissant comme le désert quand il miroite sous les feux du midi, chaud et flamboyant comme le burnous de l'Arabe [...] un blanc sans miséricorde, violent, à faire fermer les yeux, mais je vous répons bien qu'on ne les ferme pas. (Gasparin, 1868 : 154-155)

En su segundo viaje, por Andalucía, ese sentimiento de lo meridional se acentúa, y tiene ya su primera expresión en el arranque del relato:

Avril est revenu, l'Andalousie me fait signe, un vent de simoun m'a touché; là-bas, sous les cieux africains, le dattier agite lentement ses palmes; les palais des Maures dressent au plus beau de l'air leurs profils rayonnants. Mon ami, c'en est fait, je vais du côté de la lumière; et, tandis que vous restez sous vos chênes mal dégourdis encore des frissons de l'hiver, je vous enverrai du soleil à pleine palette. (Gasparin, 1886 : 1)

Muy pronto, cerca de Despeñaperros, confirma esa ecuación sol/luz = sur que va a dominar todo el relato:

Les rochers vibrent sous l'éclat du jour; ils sont faits pour ce soleil, ce soleil est fait pour eux. À peine sorti de la nuit, l'astre incendie la terre. Il n'est pas malade, celui-là, ni timide, ni hési-

---

du sous le soleil avec une brise fraîche, un pays rieur, à partir de Biarritz où mon cœur palpite à la vue de la mer glauque, frangée d'argent. Voici Saint-Jean-de-Luz et Fuenterrabía, c'est déjà l'Espagne» (Star, 1900 : 1 y 3). Y la misma viajera, más adelante, se sorprende del contraste climático que observa en Andalucía, pues en enero y en Córdoba: «Réveil sous le soleil radieux dans une atmosphère embaumée par une brise printanière. Un ciel tout bleu, libre de nuages; je crois rêver. Sommes-nous vraiment le 18 janvier? A-t-il jamais fait froid? Y a-t-il des pays où il gèle?» (Star, 1900 : 30).

- 5 En el breve relato de Marthe Mallié, que se reduce a Alicante, hallamos asimismo la relevancia de la presencia de la luz como elemento caracterizador del paisaje; describe la ciudad desde el mar con motivo de una excursión matutina en barco: «Aujourd'hui [...] je préfère m'en tenir à la contemplation du spectacle que m'offre la ville au lever du soleil. Ah! je suis arrivée trop tard, le rideau est déjà levé et le décor m'apparaît dans toute sa splendeur. Une éclatante lumière fait ressortir les tons d'or bruni du majestueux Benacantil et du *castillo* de Santa Bárbara qui le couronne. Il se découpe largement sur le ciel bleu: or sur champ d'azur! Tel il nous est représenté sur les armes de la ville» (Mallié, 1892 : 193-194); en realidad, el castillo está sobre un campo de gules, no de azur.

tant, comme le soleil de chez nous. C'est un Andalous (sic) aux passions ardentes, joyeux, bien portant et qui sait ce qu'il veut. (Gasparin, 1886 : 10)

Nótese, de paso, aunque me parece interesante, esa personificación (o «andalucización») del sol. Y, al llegar a la costa de Málaga, de nuevo la presencia de África:

Les sables de la plage que nous suivons maintenant ont le miroitement du Sahara. Tout flamboie. Une magnificence écrasante a remplacé les caresses de l'aube. L'heure du midi jette ses embrasements de l'un à l'autre bout des cieux; la terre lui répond par des rayonnements sans merci. (Gasparin, 1886 : 232)

Obviamente, la propia presencia de la luz conlleva, cuando no es tan intensa o aplastante, la existencia de sombras. La condesa de Gasparin juega en ocasiones con ese contraste para realzar o intensificar la descripción de una situación particular, vinculada tanto con la propia naturaleza como con la obra de los hombres. Así, el atardecer, a su llegada a Montserrat produce –en su poética descripción– un fuerte contraste entre luz y oscuridad:

Une gloire de rayons jaillit derrière le piton qui nous domine, elle en illumine les bords et darde les flèches dans le ciel qui s'assombrit; près de nous un ravin profond coupe la montagne; nous en traversons les ombres tout imprégnées de clartés errantes: on dirait une poussière d'or suspendue par quelque magie sur ces obscurités. (Gasparin, 1868 : 56)

Y, como decía, ese contraste también puede observarse en la ciudad, en este caso en el claustro de la catedral de Barcelona:

Ce matin le cloître prolongeait ses allées dans le silence et dans l'ombre; nous y sommes longtemps restées une de mes compagnes et moi. Le porche laissait tomber sur les dalles ses fraîcheurs avec son obscurité. La façade opposée levait devant nous son mur éclatant de lumière, le jardin s'égayait au soleil, on entendait tomber les gouttes d'eau dans la *fuenta de las ocas*, il y avait des lentes palpitations parmi les verdure, cette végétation à peine éclos s'émouvait sur la nuit des ogives. (Gasparin, 1868 : 47)

No es baladí esta descripción de un lugar sagrado en una autora profundamente religiosa como Valérie de Gasparin, como tendremos ocasión de comprobar en otras presencias de la luz en su relato. Entramos ya en el terreno de las impresiones, muy vivas en nuestra autora, que el juego luz/oscuridad contribuye a intensificar. Podría ponerse al lado de la descripción del claustro de Barcelona –aunque en un registro muy distinto– la del interior de la mezquita de Córdoba, en la que también puede observarse, en el marco de la presencia de la luz, la vinculación entre naturaleza y fábrica:

Il y a devant vous des places ténébreuses, comme dans les forêts inviolées; il en est de rayonnantes, comme aux éclaircies qu'a taillées la hache du bûcheron. Tout ainsi que le sapin ruiselle de lumière au fond des fourrées lorsqu'une flèche de feu, perçant le dôme de verdure, a touché son fût lisse et blanc; ici, tel dard qui flamboie atteint le tronc de marbre, et la radieuse fusée, après qu'elle a sur son passage allumé le porphyre ou le granit, glisse sur le sol pour se prolonger à l'infini, parmi les ténèbres qu'elle raye de son éclair. (Gasparin, 1886 : 32)

La luz alcanza su más alta cota simbólica en el relato de Valérie de Gasparin cuando, trascendiendo lo físico o lo natural –más o menos objetivable– pasa al terreno de lo sensitivo o de lo anímico. Es una característica propia de esta viajera que no he hallado en ninguna otra, ni siquiera en una artista como Marie Bashkirtseff. Así, al recordar la historia de Al Ándalus –recordaré que son numerosísimas las digresiones de orden histórico y artístico, cuando no moral, que introduce la autora en su texto– juega con el simbolismo de la luz en el sentido dieciochesco del término:

Et du haut de son Alhambra, pendant deux cent années, l'islamisme illumina l'Espagne, qui allait s'enténébrant à mesure que s'avançaient les Rois Catholiques, flanqués de leurs moines aux torches sanglantes, suivis de leurs bûchers dont la flamme embrasait les villes mais ne les éclairait pas. (Gasparin, 1886 : 51)

Resulta interesante, en otro momento, la relación que establece entre la naturaleza y el espíritu, que recobra todo su vigor cuando aquella pierde fuerza o se hace menos presente:

Bien souvent les splendeurs du dehors nous éteignent. Quand la nature se fait trop puissante, l'esprit se fait indolent. Pénétré de rayons, il reste immobile, comme l'huître qui bâille au soleil. L'âme devient neutre, elle reçoit, j'allais dire qu'elle subit. Mais sitôt que les beautés extérieures se sont voilées, l'hôte intérieur se réveille. À mesure que la lumière pâlit, les idées s'éclaircissent; le silence leur prête une voix, l'obscurité leur donne la volée; au fait, ce sont des oiseaux de nuit. (Gasparin 1868, 162-163)

La última vuelta de tuerca –si se me permite la expresión– en la simbología de la luz dentro de la obra de Valérie de Gasparin es la dimensión religiosa. Ya he indicado más arriba que la condesa, así como su marido, tenían acendradas creencias religiosas, que pusieron de manifiesto tanto en sus publicaciones como en distintas actividades catequísticas y humanitarias.<sup>6</sup> En esta línea, no resulta extraño encontrar presencias de la religión y la divinidad incluso en sus relatos de viaje. Respondiendo a la fuerte simbología de la luz en el pensamiento y la liturgia cristianas (aunque no solo en estas, como es sabido), se halla un eco de las palabras atribuidas a Jesús en el evangelio de Juan (9,5) «Yo soy la luz del mundo, el que me sigue no camina a oscuras» en este pasaje de Valérie de Gasparin: «Celui-là [Cristo] prendra ma main; il me dira: «Viens, n'aie point de peur!». Une lumière éclate, les voiles déchirés laissent rayonner des splendeurs, mes yeux voient au travers de la nuit les chœurs des anges» (Gasparin, 1868 : 103). Y, en otro lugar, la autora asocia luz, sur y felicidad, todo ello aureolado por la presencia divina:

6 Así, el conde fue uno de los fundadores de la Union des Églises Évangéliques de France y, en su copiosa producción, que incluye obras de corte histórico y político, se hallan otras de índole religiosa y moral, como *Christianisme et paganisme* (1846), *La famille* (1865) o *La conscience* (1872). Por su parte, la condesa fundó en Lausanne (1859) la que se considera primera escuela laica de enfermeras, la École Normale des garde-malades (en la actualidad Haute École de Santé La Source).

Il me semble que la joie entre chez moi de partout, il me semble que Dieu lui-même siège au milieu d'une telle gloire. Comment voulez-vous qu'un souci, comment voulez-vous qu'une des mornes tristesses dont nous traînons après nous les langueurs dans le Nord résiste à ce triomphe du jour? J'ai parfois pensé que le paradis devait être fait de lumière et qu'on ne se laisserait jamais de ses rayonnements; le cœur, quand il est heureux, en a de pareils. (Gasparin, 1868 : 155)

Esa presencia divina es tan fuerte en su ánimo que no duda en cerrar uno de sus relatos de viaje con una invocación a la divinidad y al *grand voyage* hacia la eternidad:

Mon Dieu, sois béni. Blottis dans notre nid d'alcyon, le cœur débordant d'amour, nous te remettons nos tendresses. Nos vies sont à toi, Seigneur; et lorsque, déployant nos ailes, il nous faudra faire le grand voyage, celui dont Jésus a sondé les abîmes, tu seras là comme aujourd'hui, comme toujours. Ta forte main tracera devant nous le sillon de lumière. Tu nous réuniras sur l'autre plage, sur la rive éternelle, sur la grève splendide, sur le bord que jamais adieux n'ont trempé de pleurs. (Gasparin, 1868 : 434)<sup>7</sup>

Tal es el espíritu y el sentimiento que se manifiesta en el texto de Mme de Gasparin. Aunque no es la única viajera –del corpus que he utilizado– que muestra una gran religiosidad (podría aducirse el ejemplo de la condesa de Robersart<sup>8</sup>), lo cierto es que resulta la única en quien convergen elementos de distinta procedencia en la constitución de una múltiple simbología de la luz.

## Referencias bibliográficas

- BARBEY-BOISSIER, C. (1902): *La Comtesse Agénor de Gasparin et sa famille*. París, Plon-Nourrit, 2 vols.
- BASHKIRTSEFF, M. (1887): *Journal de Marie Bashkirtseff, avec un portrait*. París, Charpentier et Cie., 2 vols.
- BRINCKMANN, J. E. de (1852): *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850 par Mme de Brinckmann, née Dupont-Delporte*. París, Franck.
- DIEULAFOY, J. (1901): *Aragon et Valence. Barcelone. Saragosse. Sagonte. Valence. Les beaux-arts. Les mœurs. Les coutumes*. París, Hachette.
- DIEULAFOY, J. (1908): *Castille et Andalousie*. París, Hachette.
- DUTOIT, M. (1901): *La Comtesse Agénor de Gasparin. Étude morale et littéraire*. Lausanne, H. Mignot.

---

7 El cierre del otro volumen es mucho más breve: «Mon Dieu! enveloppe-nous de ton amour» (Gasparin, 1886 : 439).

8 Describe así la misa del Gallo en la catedral de Sevilla: «Nous avons été à la messe de minuit dans la cathédrale, éclairée de cierges grands comme des colonnes. Sous les nefs, le bruit des formidables tuyaux d'orgue ne semblait que la respiration des anges et les soupirs des bergers. Les ombres et la lumière se mariaient avec une profondeur indescriptible et la pensée s'élevait sans effort de ce temple magnifique à l'Église, la belle épouse aimée, portant dans son sein les ombres et la lumière de la foi» (Robersart, 1879 : 238).



- FABRE, G. (1895): *Les ouvrages de Madame de Gasparin*. Nîmes, Imprimerie Clavel.
- GASPARIN, V. de (1868): *À travers les Espagnes. Catalogne, Valence, Alicante, Murcie et Castille par l'auteur des Horizons prochains*. París, Michel Lévy Frères.
- GASPARIN, V. de (1886): *Andalousie et Portugal par l'auteur des Horizons prochains*. París, Calmann Lévy.
- GODET, Ph. (1885): *Madame de Gasparin et son œuvre*. París, Fischbacher.
- LAFARGA, F. (2012): *Miradas de mujer. Viajeras francesas por la España del siglo XIX*. Madrid, Castalia.
- MALLIE, M. (1892): «Promenade à Alicante et à Elche» in *Le tour du monde*, nº LXIV, pp. 193-208 y 209-224.
- PARDO, A. (1989): «Una visión femenina: Valérie de Gasparin, À travers les Espagnes», in A. Pardo, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 527-553.
- POMMIER, A. (1864): *Profils contemporains: Madame la Comtesse de Gasparin*. Bruselas-Lepizig, Gertsman.
- RATTAZZI, M.-L. (1879): *L'Espagne moderne*. París, É. Dentu.
- ROBERSART, J. de (1879): *Lettres d'Espagne par la comtesse J. de Robersart. Nouvelle édition considérablement augmentée*. París, Watelier-Lille/Brujas, Desclée, De Brouwer et Cie.
- SMITH, A. (1992): «Madame Agénor de Gasparin ou les délices de la chaire» in *Romantisme*, nº 77, pp. 47-54.
- STAR, M. [seudónimo de Ernesta Stern] (1900): *Impressions d'Espagne*. París, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques.
- VASILI, P. (1886): *La société de Madrid*. París, Nouvelle Revue.
- VERVEL, Mme (1854): *Souvenirs de voyages aux Pyrénées, en Italie et en Espagne, faisant suite aux Voyages de Saint-Cloud à Rome, par Mme Vervel, née Duval*. París, Imprimerie de Paul Dupont [España en pp. 132-169].
- VIGNON, C. [Noémie Rouvier] (1885): *Vingt jours en Espagne*. París, Monniet et Cie.

## La luz y el imaginario mineral en George Sand. Análisis aproximativo de algunos relatos

**M<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro**

*Universidad de Salamanca*

[tlozano@usal.es](mailto:tlozano@usal.es)

### Resumen

El presente estudio se propone analizar la asociación entre el imaginario terrestre y la poética de la luminosidad en algunos relatos breves de George Sand. El recurrente esquema narrativo del viaje onírico constituye el hilo conductor de una relación metafórica entre la piedra y la luz que guía a los personajes hacia su verdadera identidad. De la noche al día, de la oscuridad a la luz, del sueño al despertar, se establece un trayecto: el del sendero vital. El amor, el arte, la esencia del ser humano, se encuadran en un leitmotiv de la obra sandiana: la voz de la Naturaleza, que confiere a estos relatos, en los que a veces lo maravilloso y lo fantástico se entrelazan, un sentido iniciático. En definitiva, la piedra conduce a la luz, puesto que la Tierra, origen y fin de todo lo existente, es promesa de un eterno renacer.

### Palabras clave

*George Sand, piedra, luz, relato iniciático, viaje onírico.*

### Résumé

Cette étude se propose d'analyser l'association entre l'imaginaire terrestre et la poétique de la luminosité dans quelques récits brefs de George Sand. Le schéma narratif récurrent du voyage onirique constitue le fil conducteur d'une relation métaphorique entre la pierre et la lumière qui conduit les personnages vers leur véritable identité. Une trajectoire s'établit de la nuit au jour, de l'obscurité à la lumière, du rêve au réveil : celle du chemin vital. L'amour, l'art, l'essence de l'être humain, se trouvent encadrés dans un leitmotiv de l'œuvre sandienne : la voix de la Nature, qui donne à ces récits, où parfois le merveilleux et le fantastique s'entrelacent, un sens initiatique. En définitive, la pierre mène à la lumière, puisque la Terre, origine et fin de tout ce qui existe, est la promesse d'une éternelle renaissance.

### Mots- clés

*George Sand, pierre, lumière, récit initiatique, voyage onirique.*

## 0. Introducción

El sentido metafórico de muchos relatos breves de George Sand es indisociable de una idea clave de la escritora, expresada con muy diversos matices a lo largo de su obra, y muy a menudo señalada por la crítica : «Le merveilleux est de tous les jours, mais il faut savoir le voir. Le féérique ne consiste pas en une libération des lois de la nature, mais au contraire dans la découverte de ces lois» (Didier, 2004 : 52). Significativa a este respecto es la breve novela *Laura, voyage dans le cristal*, publicada inicialmente en enero de 1864 en la *Revue des Deux Mondes* bajo el título de *Géode*, y posteriormente en volumen en 1865 con su título definitivo. Lo maravilloso se inserta plenamente en este relato, de estética indudablemente fantástica<sup>1</sup>. La evolución del título desde *Géode*, pasando por *Voyage dans le cristal*, hasta *Laura, voyage dans le cristal* muestra la importante relación entre la mujer-guía y el viaje iniciático, relación que constituye también el hilo conductor de la última obra de George Sand: los trece relatos de longitud variable, dedicados a sus dos nietas, englobados bajo el título *Contes d'une grand'mère*, que aparecieron en principio en publicaciones periódicas (*Le Temps* y la *Revue des Deux Mondes*) antes de su recopilación en dos volúmenes, en 1873 y en 1876. La escritora nos ofrece en ellos, hacia el final de su vida, una profunda reflexión sobre el ser humano, a través de una variada temática siempre ilustrativa de la «permanence d'un merveilleux, que la nature élabore sans le secours des fées» (Lacassin, 1980 : 17).

Nuestro propósito consiste en intentar mostrar, a través del breve análisis de algunos relatos, cómo en la narrativa sandiana, el imaginario mineral está unido al sentido metafórico de la luz. La piedra, en sus diversas formas, es sendero de vida, y las imágenes terrestres son por ello signos de muerte iniciática que lleva a un nuevo nacimiento luminoso. En definitiva, «la matière terrestre permet un avenir, avenir infini, puisque tout ce qui y meurt revit sous une autre forme» (Veys, 2003 : 61).

## 1. Contra el mundo de las tinieblas: la búsqueda de la identidad

La pasión de George Sand por la mineralogía resulta inseparable de la elaboración de su relato *Laura, voyage dans le cristal*, situado «dans la mouvance du romantisme allemand» (Didier, 2004 : 52) como gran parte de la narrativa francesa a partir de los años 30. La estructura entera de *Laura*, «organisée en récits-cadres et récits encadrés» (Levet, 2003 : 50), propone al lector una reflexión sobre el hombre, el arte, la naturaleza y el amor, entrelazados bajo el signo de un paradigma privilegiado en la obra de Sand y de «ce voyant qui s'appelait Hoffmann» (Sand, 1980a: 45): el paradigma del *artista viajero*<sup>2</sup>. En la tienda del comerciante de minerales M. Hartz (Alexis en el relato interno de su juventud, presentado a manera de documento, que constituirá el fabuloso *viaje en el cristal*) la contemplación del interior de una geoda provocará la admiración de un artista, estableciéndose, desde este preámbulo que «donne

1 George Sand define esta obra como «mon conte fantastique» en una carta del 12 de febrero de 1864, en la que aconseja a su hijo Maurice ver, en el Museo de Historia Natural de París, una geoda de amatista que le ha servido de fuente de inspiración.

2 La influencia de Novalis, con quien Sand comparte la concepción de la Naturaleza como maestra suprema de Arte, es perceptible también en este relato.

son sens à la nouvelle proprement dite» (Schaeffer, 1981 : 79), la relación entre la piedra y la luz. La luminosidad del mineral, «l'idée d'un monde fantastique où tout serait transparence et cristallisation» (Sand, 1980a: 33), conduce, en palabras del artista, a la formulación de una idea clave en el pensamiento sandiano: «Je vois ici que la nature travaille mieux que les fées» (Sand, 1980a: 33). Célebre axioma que define el sentido de lo maravilloso en la narrativa de la escritora.

El relato interno de Alexis- M. Hartz es un viaje iniciático. En el marco de una Alemania imaginaria, como imaginaria será la geografía del *viaje en el cristal*, el joven Alexis se debate en principio entre el amor y el odio por su prima Laura. Y en un momento dado contempla a través de una vitrina «une magnifique géode de quartz améthyste toute remplie de cristaux d'une transparence et d'une fraîcheur de prismes véritablement remarquables» (Sand, 1980a: 41). Su fascinación oscila entre el brillo de la geoda y el perfume de «une rose blanche posée et oubliée sur le bord de la vitrine par Laura» (Sand, 1980a: 41)<sup>3</sup>. Pero repentinamente siente una mano sobre su hombro y oye «une voix délicieuse, la voix de Laura» (Sand, 1980a: 41) que le susurra: «Laisse cette pauvre rose tranquille, et viens cueillir avec moi les fleurs de pierres qui ne se flétrissent pas. [...] Vite, vite, ami, partons pour les féeriques régions du cristal. J'y cours, suis-moi, si tu m'aimes» (Sand, 1980a: 41). El viaje fabuloso, que finalmente no será más que un sueño, se realiza bajo el signo de la luz : «Elle fuyait ou plutôt elle volait dans un espace lumineux où je la suivais sans savoir où j'étais, ni de quelle clarté fantastique j'étais ébloui» (Sand, 1980a: 41). Y Alexis es transportado por Laura al centro «de la géode d'améthyste qui ornaît la vitrine de la galerie minéralogique» (Sand, 1980a: 42), espacio que, por la valorización de «les vertus dynamiques de la miniature» (Bachelard, 2005 : 142) se revela en realidad como «un cirque de hautes montagnes» (Sand, 1980a: 42). Pero Alexis «n'est pas digne encore de contempler ces splendeurs suprêmes» (Vierne, 1969 : 109), y su aprendizaje debe continuar porque aún no está preparado para llegar a la mujer luminosa: «Elle brillait elle-même comme la plus claire des gemmes, et mes regards, habitués déjà aux splendeurs du monde nouveau qu'elle m'avait révélé, ne pouvaient encore supporter le rayonnement qui semblait émaner d'elle» (Sand, 1980a: 43).

*Laura, voyage dans le cristal* nos parece ilustrar a la perfección esta afirmación bachelardiana : «Les pierres précieuses sont un défi au monde des ténèbres» (Bachelard, 1947 : 314). El joven Alexis, sumido desde el principio del relato en una completa confusión sobre sí mismo y sobre sus sentimientos amorosos, acabará alcanzando su verdadera identidad siempre bajo el signo de la piedra luminosa. Un enigmático personaje, Nasias, que se presenta como tío de Alexis y padre de Laura, y que finalmente no será sino un elemento más de este viaje onírico, ejercerá una inexplicable influencia sobre Alexis por medio de un misterioso diamante que es una *muestra* del «monde cristallin» (Sand, 1980a: 67), subterráneo, que él aspira a contemplar. El brillo de este diamante es cegador, deslumbrante: «Il plaça devant mes yeux un diamant d'une blancheur, d'une pureté, d'une grosseur si prodigieuses, qu'il me fut impossible d'en soutenir l'éclat» (Sand, 1980a: 68). Y su fuerza es capaz de influir sobre la voluntad. De

---

3 Piedra y flor son, desde este momento del relato, figuras complementarias y a la vez antagónicas de la que acabará siendo la mujer amada, que en este pasaje ejerce la función de «tentadora».

hecho, Alexis se mostrará desde este momento dispuesto a seguir a Nasias a un viaje al Polo Norte, viaje de varios meses conducente a un «monde féérique» que presenta «la fragilité des rêves» (Levet, 2003 : 48), en búsqueda del verdadero mundo del esplendor, de un hipotético cráter que, según Nasias, sería la causa de la luz celeste: «L'éclat des amas de gemmes apparentes au fond de ce bassin est l'unique cause des aurores boréales» (Sand, 1980a: 63). Comentando esta «rêverie de Nasias», Gaston Bachelard señala:

Le ciel est ici le reflet de la terre; l'aurore boréale est une projection lumineuse des splendeurs cristallines du centre de la terre. [...] Ce n'est plus seulement la montagne qui est cristallisée, c'est toute la lumière du ciel. *Tout le ciel devient minéral*. Le ciel est «de gypse rose», il est frangé «d'améthystes». Cette immense lumière pétrifiée enferme la terre et le ciel dans une même unité. Et c'est la lumière minérale de la terre qui colore le ciel. La contemplation *terrestre* d'un minéral caché sous la croûte terrestre d'une géode a mis son signe sur tout l'univers (1947 : 287).

En el transcurso de este viaje, Alexis sufrirá múltiples y duras pruebas que revisten los tintes de la *muerte iniciática*, hasta que la geoda subterránea tan buscada se abre finalmente bajo un lago vitrificado: «Sous la croûte de verre s'ouvrait un océan de stalagmites colossales violettes, roses, bleues, vertes, blanches et transparentes comme l'améthyste, comme le rubis, le saphir, le béryl et le diamant» (Sand, 1980a: 101-102). Pero, tras la caída de Nasias al abismo, Alexis siente el peligro de la petrificación, y sólo Laura, personaje a través del cual George Sand «chante la fusion du végétal et du minéral» (Lysøe, 2007), le salvará mediante la vuelta a la realidad. El fin del viaje en sueños ha llegado, y el espacio se revela único. Alexis no ha salido nunca de la apacible casa de su tío Tungsténius en la imaginaria ciudad alemana de Fischhausen. Y allí Laura le hará atravesar un *micro-espacio imaginario* conducente a un *jardín mineral* que pondrá término a su iniciación:

Je vis que nous étions, en effet, dans un jardin fantastique où la cristallisation, le métamorphisme et la vitrification des minéraux, [...] avaient atteint les développements les plus merveilleux et les plus étranges. [...] L'action volcanique avait produit des arborescences vitreuses qui semblaient couvertes de fleurs et de fruits de pierreries, dont les formes rappelaient vaguement celles de nos végétaux terrestres (Sand, 1980a: 104).

Las maravillas de este jardín no son ya fruto de ninguna fabulación, sino de la propia acción de la Naturaleza<sup>4</sup>. La lección final que el iniciado Alexis recibe le hace ver «que tout est fête, magie et richesse dans la nature, sous les pieds de l'homme comme au-dessus de sa tête» (Sand, 1980a : 104), y el jardín mineral desaparece dando paso a un «beau jardin botanique, inondé du soleil de juin» (Sand, 1980a: 105). Las oscilaciones de Alexis entre el vegetal y el mineral han concluido con la conciliación de «ces deux univers, antagonistes en apparence et pourtant secrètement complices» (Lysøe, 2007). La luz del interior del mineral y la plena luz del día se funden en la propia identidad del héroe y, de ahí, en la figuración de la mujer amada sin que el sueño sea relegado, sino insertado en la realidad, porque la Laura del cristal no

4 Obviamente, este pasaje recuerda el capítulo V de la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, concretamente la descripción del *jardín mineral* en el relato del anciano minero.

ha desaparecido sino que ha sido integrada en la vida cotidiana. El manuscrito de M. Hartz termina con estas palabras : «Laura, devenue botaniste, [...] ne me fait plus la guerre sur mon amour pour le cristal, puisque j'ai appris à l'y voir telle qu'elle est, telle que désormais je la vois toujours» (Sand, 1980a: 108).

El viaje en el cristal «représente l'itinéraire, au sens propre et au sens figuré, qu'a parcouru Alexis pour se trouver» (Levet, 2003 : 49). El aprendizaje del héroe en su trayectoria desde el brillo de las gemas hasta la luz natural, la luz de lo cotidiano, confiere su sentido a esta novela: «Trouver un moyen terme entre l'univers froid du cristal et le monde banal de notre existence équivaut à regarder la nature et l'homme avec des yeux de poète, d'artiste-voyageur désormais certain que les merveilles appartiennent à qui sait voir ici-bas» (Schaeffer, 1981 : 109).

## 2. Iniciación y aprendizaje: de la noche al día

En los *Contes d'une grand'mère*, un elemento clave es la voz de la Naturaleza, a veces explícitamente nombrada en ciertos títulos, como *Ce que disent les fleurs* o *Le Chêne parlant* (1875). Y es que «la dernière œuvre d'une femme qui a tant écrit est un hymne à la parole» (Didier, 2004 : 53). En el inicio del cuento *Le Marteau Rouge* (*Le Temps*, 1875) la narradora afirma: «Je vais vous raconter maintenant l'histoire d'un caillou. Mais je vous tromperais si je vous disais que les cailloux parlent comme les fleurs. [...] Tout dans la nature a une voix, mais nous ne pouvons attribuer la parole qu'aux êtres» (Sand, 1979a: 203). Sin embargo, en el cuento *Le Château de Pictordu* (publicado en el periódico *Le Temps* del 5 al 23 de marzo de 1873 antes de aparecer en volumen) una estatua de piedra *habla* a una niña, ejerciendo la función de *hada-guía* en su recorrido vital. En este relato, cuyo tema es la búsqueda del Arte como búsqueda de la identidad, la estructura del viaje constituye el esqueleto formal de la narración, pero con una trayectoria inversa a la habitual en los cuentos de hadas. La pequeña Diane, que responde al arquetipo de la huérfana que no ha llegado nunca a conocer a su madre, no emprende un viaje que la llevará lejos de su casa, sino que vuelve a su hogar en los alrededores de Arles, con su padre, el afamado pintor de salón Flochardet. Un accidente en el camino les obligará a parar en un terreno volcánico, lugar *sagrado* por excelencia en la narrativa sandiana, y a refugiarse en un castillo renacentista en ruinas, el que da título al relato. *Le Château de Pictordu* se revelará como el lugar «central,» el alto en el camino de retorno a los orígenes, porque será esencialmente el «lugar de la Palabra», como lo indica el revelador título del primer capítulo: «La statue parlante». Una antigua leyenda popular, «La dame voilée» (título del segundo capítulo), sobre una misteriosa guardiana del castillo de Pictordu que invita a entrar o rechaza a su antojo a los que llegan a sus dominios, hallará eco en la mente de Diane. Y una estatua sin rostro, mutilada por el paso del tiempo, una figura alegórica posiblemente representativa de la Hospitalidad, será identificada por Diane con esta misteriosa dama.

El castillo de Pictordu está situado en plena naturaleza y rodeado de vegetación, y desde el principio, un dato relevante se nos aporta: «Flochardet était un peintre de salon et il n'aimait pas beaucoup la nature» (Sand, 1979b: 7). Por lo tanto, este pintor es incapaz de apreciar la belleza del magnífico jardín natural que, con el paso del tiempo, ha brotado en la terraza del castillo: «Des chèvrefeuilles couleur de pourpre se mariaient à d'énormes touffes d'églantier;

des jasmins fleurissaient parmi les ronces; les cèdres du Liban se dressaient au-dessus des sapins indigènes et des yeuses rustiques» (Sand, 1979b: 6-7). Diane, al contrario que su padre, percibe la voz de la naturaleza desde el principio: «Je suis très- bien là. Ce jardin est très-joli, je l'aime beaucoup. [...] Sois tranquille» (Sand, 1979b: 7). Y pasarán la noche en el castillo, debido a lo que lector percibe, en palabras de la niña, como la voluntad de la estatua: «Nous ne pourrions pas aller plus loin ce soir et je me tourmentais de ton inquiétude, quand la dame m'a appelé par mon nom. J'ai levé la tête et j'ai vu qu'elle avait le bras étendu vers le château ; c'était pour me dire d'y entrer» (Sand, 1979b: 8). En realidad, si la estatua habla, es porque la Naturaleza, la vegetación del jardín, ha sido la primera en *hablar* a Diane. La dialéctica entre el sueño y la realidad, que preside la casi totalidad de los *Contes d'une grand'mère*, jalona todo este relato, el más largo de los trece cuentos. En el pabellón en el que pasará su primera noche, la heroína contempla, justo antes de dormirse, el fresco de una ninfa sin rostro que, cobrando vida, se identifica como la estatua parlante. Escultura y pintura, *pedra y color*, se asocian pues desde muy pronto en el relato y, anticipando el final del mismo, se funden en esta figura femenina que conduce a la niña a un auténtico viaje al pasado. El castillo en ruinas recobra su primitivo esplendor y el lector asiste al magnífico espectáculo del viaje en sueños, marcado por la luz y el color:

Aussi Aussitôt les ruines au milieu desquelles Diane croyait être furent remplacées par une belle galerie aux plafonds dorés en relief. Entre chaque grande croisée, des lustres de cristal s'allumèrent et de grandes belles figures de marbre noir portant des flambeaux se dressèrent dans les embrasures (Sand, 1979b: 23).

Insensiblemente, desde este momento del relato, estatua parlante, ninfa, musa y figura de la madre muerta de Diane empiezan a fundirse, y a veces a confundirse, a lo largo de sucesivas apariciones, siempre bajo el signo del «genio del lugar», del hada. Es esta primera noche en el castillo la que establece «un lien imaginaire très fort [...] entre Diane et l'espace magique» (Hirsch, 1983 : 117), y el hada pronuncia la palabra clave que resumirá el sentido iniciático del sueño: «Dors, mais quand tu seras éveillée n'oublie rien de ce que je t'ai fait voir» (Sand, 1979b: 26). Efectivamente, ya en la realidad, a la luz del día, Diane comenzará a copiar sin reposo su visión onírica de la ninfa, buscando la perfección<sup>5</sup>. Y el décimo y último capítulo del cuento, cuyo título, «Discours de la statue», responde en eco al título del primero («La statue parlante»), completa el círculo del aprendizaje por medio de la asociación entre la piedra y la luz, entre la noche y el día. Diane, ya adulta y gran dibujante, volverá de visita al castillo y durante un paseo nocturno, admirando «les beaux effets du clair de lune dans les ruines» (Sand, 1979b: 105) que reflejan sus aspiraciones hacia el ideal, verá sus dudas disipadas por la voz de la estatua sin rostro que la guía hacia el trabajo y la paciencia: «Sois sûre que, quand tu souffres avec vaillance, ton talent grandit à ton insu avec ta force» (Sand,

---

5 La dialéctica entre el sueño y la realidad en George Sand podría interpretarse en el sentido alquímico del paso progresivo de las tinieblas a la luz, de la *nigredo* al *Opus Magnum*, en definitiva de lo negro al oro.

1979b:107)<sup>6</sup>. Esta revelación *nocturna* desencadenará la revelación *diurna*. A la mañana siguiente, Diane, «pénétrée de cette révélation intérieure» (Sand, 1979b: 108) siente el impulso de contemplar el paisaje a la luz del día, y quedará admirada y sorprendida ante el *cuadro vivo* creado por la Naturaleza:

Pour la première fois, Diane sentit l'ivresse de la couleur. [...] Elle se rendit compte de cette vie magique de la lumière plus ou moins répandue et plus ou moins reflétée, passant de l'éclat à la douceur et des tons embrasés aux tons froids, à travers des harmonies indescriptibles (Sand, 1979b: 109-110).

En definitiva, la naturaleza a la luz del día muestra a Diane que no existen los tonos neutros, revelándole el arte de la pintura: «J'ai acquis une faculté nouvelle, la lumière est entrée dans mes yeux» (Sand, 1979b: 110).

En este cuento, la piedra desaparece simbólicamente una vez cumplida su función: revelar a la heroína el sentido de la luz y, por tanto, revelarle sus dotes de pintora. El castillo perderá al final del relato su carácter de sacralidad revistiendo las características del «lieu mélusien» que puede estar «partout et nulle part» (Brunel, 1992 : 127). *Le Château de Pictordu* es, en nuestra opinión, un claro exponente del simbolismo de la *gruta* en su sentido de *regressus ad uterum*, de «cachette et abri», de «château intérieur et lieu utopique de résurrection» (Savy, 2009). Pero a lo largo de la narración, múltiples pruebas ha tenido que superar la heroína antes de llegar al «final feliz». Y es que en los relatos de George Sand el mineral presenta un valor ambivalente. Por una parte, la piedra es imagen del obstáculo que se presenta en un arduo camino, el de la trayectoria vital: «Tout chemin est bordé de pierres, qui symbolisent les dangers du voyage de la vie» (Savy, 2009). Pero el obstáculo no es insuperable, pues este camino conduce a la reconciliación del ser humano consigo mismo y con el universo. Recordemos al respecto la dedicatoria de Sand del cuento *Le Géant Yéous* (*Revue des Deux Mondes*, 1873) a su nieta Gabrielle: «Et toi aussi, mon petit enfant rose, tu casseras des pierres sur le chemin de la vie avec tes mains mignonnes, et tu les casseras fort bien, parce que tu as beaucoup de patience, En écoutant l'histoire du géant Yéous tu vas comprendre ce que c'est qu'une métaphore» (Sand, 1979c: 314)<sup>7</sup>.

### 3. De la tierra a la luz: el eterno renacer

El imaginario terrestre de Sand es siempre portador de un mensaje vital: «Les images du rocher et de la pierre sont particulièrement riches chez Sand. [...] Ces métaphores minérales sont les plus courantes sous sa plume quand il s'agit pour elle d'énoncer des vérités onto-

---

6 En los *Contes d'une grand'mère*, el trabajo y la paciencia aparecen siempre como la única «magia» capaz de guiar al ser humano hacia su identidad y su felicidad. Diane duda aquí entre seguir dedicándose a su vocación de dibujante o abandonarla para dedicarse al cuidado de su padre

7 El sentido metafórico de los *Contes d'une grand'mère* encuentra una de sus más claras ilustraciones en el cuento *Le Nuage rose* (*Revue des Deux Mondes*, 1872) en el cual el simbolismo de los colores y la luz en relación con el imaginario mineral constituye un tema interesante cuyo análisis rebasaría los límites del presente estudio.



logiques» (Veys, 2003 : 64). Un cuento anteriormente citado, *Le Marteau rouge*, en el que el lector asiste a las sucesivas metamorfosis de una piedra antes de llegar a su último destino, concluye del modo siguiente:

La vie se sert de tout, et ce que le temps et l'homme détruisent renaît sous des formes nouvelles, grâce à cette fée qui ne laisse rien perdre, qui répare tout et qui recommence tout ce qui est défait. Cette reine des fées, vous la connaissez fort bien: c'est la nature (Sand, 1979a : 221-222).

Conclusión a modo de prefacio que anuncia el tema del cuento siguiente, *La Fée Poussière* (*Le Temps*, 1875), en el que la narradora se presenta como la receptora privilegiada, en su infancia, de la revelación hecha por «une importune petite vieille qui entrait par les fenêtres quand on l'avait chassée par les portes» (Sand, 1979d: 223). Esta viejecita se metamorfosea en una hermosa hada que, mediante el viaje en sueños, llevará a la niña a su palacio encantado donde todo es brillo y luz:

Elle me conduisit dans le plus bel endroit de sa résidence. C'était un petit lac limpide qui ressemblait à un diamant vert enchâssé dans un anneau de fleurs, [...]. Au milieu du bassin jaillissait en mille fusées de diamants et de perles un jet d'eau qui retombait dans de colossales vasques de nacre (Sand, 1979d : 226-227).

El hada explicará a la niña asombrada: «Tout ce que tu vois là [...] est mon ouvrage. Tout cela est fait de poussière ; c'est en secouant ma robe dans les nuages que j'ai fourni les matériaux de ce paradis» (Sand, 1979d: 228). Y describirá el trabajo en cadena de todos los elementos de la naturaleza en un discurso en principio incomprensible para la niña, pero que será ilustrado por un viaje iniciático, cuya primera etapa es un *descenso a los infiernos*:

Je me trouvai dans un lieu terrible où tout était feu et flamme. On m'avait parlé de l'enfer, je crus que c'était cela. Des lueurs rouges, bleues, vertes, blanches, violettes, tantôt livides, tantôt éblouissantes, remplacèrent le jour, et, si le soleil pénétrait en cet endroit, les vapeurs qui s'exhalaient de la fournaise le rendaient tout à fait invisible (Sand, 1979d: 229-230).

En esta primera etapa de la *nigredo*, «la fée Poussière [...] avait repris sa face terreuse et son sordide vêtement incolore» (Sand, 1979d : 230). Pero a medida que el hada y la niña van remontando por una «échelle» invisible, que no es sino la escala de la creación, el hada recupera progresivamente su luminosidad: «Je suivis la fée et me trouvai avec elle dans les ténèbres, mais je m'aperçus alors qu'elle était toute lumineuse et rayonnait comme un flambeau» (Sand, 1979d : 232). Mediante sucesivas etapas de iniciación, el hada «Poussière», que evidentemente es la Tierra, hará asistir a la niña a todo un espectáculo palingenésico. Y es que *La Fée Poussière* es una *cosmogonía* en la que George Sand muestra que «tout sort de la terre, y vit, tombe en poussière, retourne sous la terre et recommence son cycle» (VEYS, 2003

: 61)<sup>8</sup>. La ascensión progresiva desde las tinieblas culmina en una fiesta de luz, en un esplendoroso baile en el palacio del hada, «revenue jeune, belle et parée» (Sand, 1979d: 242), que explica así este espectáculo: «- Tu vois toutes ces belles choses et tout ce beau monde, me dit-elle. Eh bien, mon enfant, poussière que tout cela!» (Sand, 1979d : 242). Los diamantes, las perlas, las gardenias que adornan a las bellas damas han sido fabricados por la Tierra, a la cual volverán también un día los ahora felices danzantes. Y el fin del sueño iniciático es una promesa de renacimiento, simbolizada en el trozo de su vestido de baile que el hada regala a la niña y que ésta contemplará al despertarse, a plena luz del día:

Tout disparut, et, quand j'ouvris les yeux, je me retrouvai dans mon lit. Le soleil était levé et m'envoyait un beau rayon. Je regardai le bout d'étoffe que la fée m'avait mis dans la main. [...]

Je fus émerveillée, il y avait de tout : de l'air, de l'eau, du soleil, de l'or, des diamants [...] et beaucoup de cadavres microscopiques ; mais, au milieu de ce mélange de débris imperceptibles, je vis fermenter je ne sais quelle vie d'êtres insaisissables qui paraissaient chercher à se fixer quelque part pour éclore ou pour se transformer, et qui se fondirent en un nuage d'or dans le rayon rose du soleil levant (Sand, 1979d: 244- 245).

El círculo se ha cerrado. El cuento *La Fée Poussière* nos presenta el mundo como el teatro de un grandioso espectáculo: el de la eterna renovación, en el que la vida y la muerte son complementarias. En las profundidades de la tierra, en un espacio tenebroso, un hada resplandece: la Tierra, origen, fin y renacer de todo lo existente.

#### 4. Conclusión

Hemos intentado mostrar en el presente estudio cómo algunos relatos breves de George Sand presentan la asociación entre el mineral y la luz a través de una relación ascendente pero a la vez circular, puesto que la piedra no es la *nada*. En el cuento *Le Chien et La Fleur sacrée* (*Revue des Deux Mondes*, 1875), que trata el tema de la reencarnación, M. Lechien afirma: «Je ne me rappelle pas mon existence minérale; pourtant, je l'ai subie comme vous tous et il ne faudrait pas croire que la vie inorganique soit tout à fait inerte. [...] Toute chose est un élément de transformation» (Sand, 1979e: 71-72). Bajo diversas perspectivas y en diferentes relatos, George Sand nos ofrece su visión de un mundo no exento de oscuridad, pero esencialmente luminoso. En definitiva, el mundo que la escritora define en el «Avant- Propos» de sus *Légendes rustiques*» (1858):

Les pierres même se lèvent et parlent au passant effrayé, les oiseaux de nuit lui chantent, d'une voix affreuse, l'heure de la mort qui toujours fauche et toujours passe, mais qui ne semble jamais définitive sur la face de la terre, grâce à cette croyance en vertu de laquelle tout être et toute chose protestent contre le néant et, réfugiés dans la région du merveilleux, illuminent la

---

8 No puede obviarse aquí la influencia que sobre George Sand ejerció la idea del *circulus* de Pierre Leroux, a quien la escritora dedicó su novela *Spiridion*. Aunque en la época de los *Contes d'une grand'mère* George Sand ya está alejada de las teorías de Leroux, la idea del continuo movimiento de la naturaleza nunca abandonó su mente.

nuit de sinistres clartés ou peuplent la solitude de figures flottantes et de paroles mystérieuses (Sand, 1980b : 6).

## Referencias Bibliográficas

- BACHELARD, G. (1947) : *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti.
- (2005): *La Poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- BRUNEL, P. (1992) : *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DIDIER, B. (2004) : *George Sand*. Paris, ADPF.
- HIRSCH, M. (1983) : «Lire un conte merveilleux : *Le château de Pictordu*», in Vierende, S. (org.) : *George Sand*. Paris, Éditions C.D.U et SEDES réunies, pp. 115-123.
- LACASSIN, F. (1980) : «George Sand ou la nature contre les fées». Préface à *George Sand. Voyage dans le cristal*. Paris, U.G.E., pp. 7- 29.
- LEVET, M-C. (2003) : «Alexis au pays des merveilles», in *Les Amis de George Sand* (Nouvelle Série), n<sup>o</sup> 25, pp. 44-54.
- LYSØE, É. (2007): «Souvenirs d'Avalon. L'île et la montagne de verre dans le fantastique à l'époque romantique», in *Cahiers de recherches médiévales*, n<sup>o</sup> 11, pp. 121-139 [en ligne] <http://crm.revues.org//index1783.html> [Page consultée le 10 mars 2010]
- SAND, G. (1979a): *Le Marteau rouge* (*Contes d'une grand'mère*, volume 2). Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- (1979b) : *Le Château de Pictordu* (*Contes d'une grand'mère*, volume 1). Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- (1979c) : *Le Géant Yéous* (*Contes d'une grand'mère*, volume 1). Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- (1979d): *La Fée Poussière* (*Contes d'une grand'mère*, volume 2). Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- (1979e): *Le Chien et La Fleur sacrée* (*Contes d'une grand'mère*, volume 2). Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- (1980a) : *Laura, Voyage dans le cristal*. Paris, U.G.E.
- (1980b): *Légendes rustiques*. Paris, Éditions Libres-Hallier.
- SAVY, N. (2009) : «Canova, le marbre et la montagne. Une poétique de la pierre dans les *Lettres d'un voyageur*», in *Recherches & Travaux*, n<sup>o</sup>70, pp. 181-192 [en ligne] <http://recherche-travaux.revues.org/index228.html> [Page consultée le 7 mars 2015]
- SCHAEFFER, G. (1981): *Espace et temps chez George Sand*. Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière.
- VEYS, S-V. (2003): «George Sand et l'imagination matérielle selon Gaston Bachelard», in *Les Amis de George Sand* (Nouvelle Série), n<sup>o</sup> 25, pp. 55-66.
- VIERNE, S. (1969): «Deux romans initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et *Le Voyage au centre de la terre* de J. Verne», en Cellier, L. (org.) : *Hommage à George Sand*. Paris, Presses Universitaires de France, pp. 101-114.

# La luz como metáfora latente entre la vida y la muerte. Ausencias y presencias en la literatura francesa de género fantástico

Jordi Luengo López

*Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*

[jluegol@upo.es](mailto:jluegol@upo.es)

## Resumen

La luz se presenta en este estudio como la metafórica franja divisoria de lo posible y lo imposible, del día y la noche, de lo real y lo fantástico, como muy bien supieron reflejar distintos literatos del período decimonónico e inicios del pasado siglo, entre los que destacamos a Guy de Maupassant, Charles Nodier, Théophile Gautier, Auguste Villiers de l'Isle-Adam o Marcel Prévost con alguno de sus cuentos. Es en ese universo nocturno de lo fantástico, donde la ausencia de luz permite a la razón hundirse en su oscuro espesor, penetrando así en la esfera de acción de lo desconocido, de la psique humana, donde el resplandor de la inteligencia lo sustituye la penumbra de la sin razón.

## Palabras clave

*Luz, oscuridad, género fantástico, universo nocturno.*

## Résumé

La lumière se présente dans cette étude comme la frontière métaphorique de ce qui est possible et l'impossible, du jour et de la nuit, du réel et du fantastique, comme ont très bien su refléter les écrivains de la période du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du dernier siècle, parmi lesquels on trouve Guy de Maupassant, Charles Nodier, Théophile Gautier, Auguste Villiers de l'Isle-Adam ou Marcel Prévost avec quelques uns de ses contes. C'est dans cet univers nocturne de ce qui est fantastique, où l'absence de lumière permet à la raison de descendre dans son obscure épaisseur, en pénétrant ainsi dans la sphère d'action de l'inconnu, de la psyché humaine, où l'éclat de l'intelligence est remplacé par la pénombre de la folie.

## Mots-clés

*Lumière, obscurité, genre fantastique, univers nocturne.*

## 0. La experiencia onírica como conflicto interno entre la luz de la razón y la intensa penumbra del subconsciente

La noche posee la capacidad de hacer desaparecer todo aquello que importuna a nuestra mirada racional, acostumbrada ésta a la lógica de la luz diurna, hundiéndonos así en ese desconocido subconsciente donde emergen todos aquellos miedos que turban la paz de nuestro espíritu. Lo fantástico cristaliza en esta dimensión espacio-temporal cromada por la sempiterna incógnita de si aquello que acontece a nuestro alrededor es real o no. Un misterio que se cubre de una capa de oscuridad buscada para dar paso a lo fantástico, donde lo ambiguo y confuso se adueñan fácilmente de lo real. Así es como Pierre-Georges Castex describía lo fantástico: como esa inesperada permeabilización forzada de lo desconocido dentro de la anodina dinámica de la cotidianidad: «*une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle*» (1951 : 8). Esa intrusión, además, suele acontecer en soledad, cuando el solipsismo del subconsciente comulga con las horas nocturnas para escudriñar las intrigas del alma.

Influenciado por la obra de Edgar Allan Poe (1809-1849), excelentemente traducida por Charles Baudelaire (1821-1867), Guy de Maupassant (1850-1893) se adentrará en el estudio de los estados de la conciencia ligados a la angustia metafísica del ser y a su irremediable propensión al miedo, intentando, a su vez, averiguar su inexplicable tendencia a la soledad nocturna y su irremediable vínculo con lo sobrenatural: en *Le Horla* (1887), lo hará con la inquietud que siente su alma ante lo desconocido, imaginando la existencia de un nuevo espécimen, mucho más evolucionado que el ser humano, que, libre de todos los temores que pueblan su alma, marcará una nueva etapa en la Tierra; en *Lui ?* (1883), con el subconsciente, ese elemento desconocido e ininteligible de la psique abocada al negro aislamiento de la incompreensión; en *Qui sait ?* (1890) y *Solitude* (1884), al describir la soledad como una necesidad irresistible desde la que poder cuestionarse las certezas del mundo real; en *La nuit* (1887), al evocar todos los misterios que esconde la ciudad de noche, ya que el protagonista únicamente salía de casa durante las horas nocturnas, confesado la inexplicable atracción que su oscuridad provocaba sobre él; en *La morte* (1887), el escritor francés plasmará su miedo al mostrar cómo los difuntos escriben sus secretos sobre las lápidas de sus tumbas en una noche en el cementerio; en *L'auberge* (1886), Maupassant conducirá su miedo hasta la imponente naturaleza, tan inhóspita y terrorífica como cualquier fantasma; y, así, con otros muchos cuentos (Luengo, 2013 : 79). En todos estos relatos, Maupassant explotará la psique humana, allí donde reside el verdadero significado del miedo, mostrándonos que toda nuestra realidad no es más que una ilusión y que los lazos afectivos que entablamos con otros individuos, basados en la amistad, el amor, la simpatía y la empatía, no son más que meras ilusiones que nublan la luz de la razón.

Charles Nodier (1780-1844), empero, ya había abierto esta senda hacia lo más recóndito del alma humana en obras como *Trilby ou le lutin d'Argail* (1822), *La Fée aux miettes* (1832) o *Inès de Las Sierras* (1837); aunque, sin duda alguna, la más representativa de ese tétrico viaje es *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821), donde esboza los estados por los que progresivamente va pasando la conciencia, yendo desde el sueño a la pesadilla, cuya manifestación física es la de la eminente figura nocturna del vampiro. En todos estos relatos, el escritor bisontino reivindicará el importante rol del subconsciente, el cual se manifestará a través de

los sueños. Así, de esa búsqueda del miedo a través del mundo onírico, siempre latente en las entrañas del ser humano, Nodier, en su obra *De quelques phénomènes du sommeil* (1831), comentará lo siguiente: «*Le sommeil est non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée, sinon dans les illusions passagères dont il l'enveloppe, du moins dans les perceptions qui en dérivent*» (Castex, 1951 : 144). En cierto modo, se establece una relación con Honoré de Balzac (1799-1850), quien, en cuentos como *La Peau de chagrin* (1831), *L'Auberge rouge* (1831) o *Le Réquisitionnais* (1831), reivindicará también la fuerza de la transmisión de pensamiento; aunque, en este caso, Nodier se aleja del dogma cristiano, cuya luz es sinónimo de esperanza y salvación, sin defender, por lo tanto, ese mundo espiritual bajo los términos que lo hace la religión católica, sino que únicamente responde a sus inquietudes e interrogantes sobre lo desconocido.

## 1. Las criaturas de la nocturnidad: el *revenant* y el vampiro

La oscura penumbra nocturna es la puerta de acceso por la que los seres no vivos penetran en nuestra realidad. Todos aquellos que de este modo proceden, todos los espíritus que regresan de la muerte, de la oscuridad total, para volver a vagar entre los vivos durante las horas nocturnas, en la literatura fantástica francesa reciben el nombre de *revenants* (Roas, 2001 : 9). Un *revenant* es un ser que escapa a las leyes de la muerte sin entrar de lleno en el orden de la vida, turbando así la armonía de la realidad para causar un segundo desorden más allá de la entropía del universo. Un ser que logra engañar a la muerte por unos instantes para huir de la profunda negrura en la que mora, aunque sin poder desprenderse del influjo que ésta ejerce sobre él, dado que, a fin de cuentas, sigue perteneciendo a su dominio. He ahí por lo que Ernest Hello (1828-1885), escritor y crítico literario francés, concebía al *revenant* como un ser que vence a la muerte<sup>1</sup>, que se desprende ilegalmente de su influjo, un ser cuyo cuerpo es «restituido» por la sombra y el vacío, y que se presenta ante los vivos como la recreación de la nada absoluta, como una ilusión acompañada de un timorato destello de luz en la oscuridad de la noche: «*Le revenant est une illusion ; son domaine est celui de l'ombre. Aussi c'est la nuit qu'il paraît paraître*» (Hello, 1945 : 97). Una sombra débil entre la luz y la oscuridad, que no nos permite percibir dónde empieza la una y termina la otra, hundiéndonos en el miedo y el terror.

Son muchos los escritores franceses que se nutrieron de este ser para ilustrar sus relatos fantásticos. Uno de ellos fue Théophile Gautier (1811-1872), en su obra *La Morte amoureuse* (1836), donde introduce a una mujer-vampiro llamada Clarimonde, quien, perdidamente enamorada de Romuald —el narrador de la historia—, se niega a beber su sangre para no matarlo, pero, a su vez, también rechaza la de cualquier otro hombre para no serle infiel. De igual modo, Prosper Mérimée (1803-1870), se valdrá de la figura del *revenant* para escribir *La Vénus d'Ille* (1837), donde se cuenta cómo, en una pequeña isla de la Cataluña francesa, una estatua de bronce de Venus, cobra vida para matar a la novia de un joven el día de su boda,

---

1 Villiers de l'Isle-Adam, en su relato *Vera*, señala que «la Muerte no es una circunstancia definitiva más que para aquellos que esperan el cielo» (2007 : 41). Para todos los demás, convertirse en *revenant*, al no existir ni en el tiempo ni en el espacio, es una firme posibilidad de estar en el limbo de lo indefinido.

porque éste le había puesto en su dedo de mármol el anillo de su prometida para poder jugar mejor al *jeu de paume* (Luengo, 2013 : 78). En esta misma línea, Marcel Prévost (1862-1941), en *Rencontre* (1902), uno de sus desconocidos cuentos fantásticos del escritor parisino, probablemente inspirado en *Histoires mémorables et tragiques* (1619) de François de Rosset (1571-1619)<sup>2</sup>, cuenta el caso de Francis Lecordelier, quien, una noche, paseando por la parisina calle de Tocqueville, una extraña mujer de esbelta figura se le cogió al brazo y le pidió que le acompañara a su apartamento. Una vez allí, no tardan en intimar y hacer el amor, pero a la mañana siguiente, a plena luz del sol, al despertar comprueba cómo su almohada está manchada de una viscosa sustancia mezcla de sangre y cabellos blancos, cayendo en la cuenta, entonces, que jamás vio el de aquella joven seductora, siendo, posiblemente, el rostro de algún espectro llegado del Más allá con el único objeto de ser amado.

Sin embargo, en estos ejemplos, existe en el *revenant* una constatable parte física que se aleja del estado de penumbra indefinible de la que Hello se valía para definir a este ser. Un ente que sí que se encuentra, no obstante, dotado de estas características en el cuento de *Vera* (1874), de Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), donde el conde de Athol, tras encerrar a su mujer en el panteón familiar, entra en un especie de estado de hipnótico magnetismo consiguiendo que su difunta esposa Vera vuelva de la muerte. En un primer momento ésta lo hace como fantasma, pero poco a poco va aprehendiendo la misma forma física de la Clarimonde de Gautier, pudiendo así mantener de nuevo relaciones sexuales con su marido. Algo parecido ocurre con el cuento de *La Chevelure* (1884) de Guy de Maupassant, donde el ente femenino que lo protagoniza es también un fantasma del que el narrador se siente enamorado. Basta con reproducir la confesión de este personaje al encontrarse frente al espectro y pernotar entonces que se conocían desde siempre, más allá de los límites del tiempo, y que su amor era eterno: «*J'allais devant moi, plein de tristesse, et aussi plein de trouble, de ce trouble qui vous reste au cœur après un baiser d'amour. Il me semblait que j'avais vécu autrefois déjà, que j'avais dû connaître cette femme*» (Maupassant, 2006 : 69). Ese convencimiento de que el amor está por encima de la muerte, esa firme idea de que Vera no está muerta, va a provocar un brusco viraje de conducta en el comportamiento del conde de Athol, abandonándose a un dulce trance del que no despertará hasta el final de la historia, cuando la luz de la razón y del sol de la mañana penetre por su ventana.

Al estar dotados de cierta forma física, tanto a Vera como a Clarimonde se las suele considerar como vampiros, seres andróginos emplazados entre dos mundos, en los que la muerte rompe los esquemas conceptuales de la lógica humana para convertirse en una idea abstracta que pautará el ritmo de sus días. Este ente transgrede las leyes físicas haciendo de su presencia en el mundo una blasfemia en sí, puesto que, al ser este ser eterno, se muestra contrario a la base ideológica que fundamenta la religión cristiana: la inmortalidad del alma frente a la destrucción del cuerpo. La sangre se convierte en un triunvirato formado por esta misma, el espíritu y la luz celestial que se la atribuye, si bien esta asociación ya había sido

2 En esta obra, François de Rosset (1571-1619) recoge el caso de un hombre que hace el amor con una mujer que encuentra por sorpresa en su cama, advirtiéndole, a la mañana siguiente, que se trataba de una carroña llegada del Más allá (Lacassin, 2000 : 3).



concebida por los teósofos y espiritistas del siglo XIX, quienes concebían el fluido sanguíneo como la energía anímica de todo ser vivo o incluso su propia alma (Conde de Siruela, 2006 : 31-32; *apud*: Luengo, 2013 : 91-92). Así, en el caso de Vera, su cuerpo va materializándose a medida que el conde de Athol pierde su sonrosado color de vida, pudiéndose constatar este fenómeno cuando el difunto esposo comprueba cómo las perlas del collar que solía llevar su mujer siguen estando tibias, como si se las acabara de retirar del cuello, mientras que él se percibe ante el espejo más pálido de lo habitual.

Los espectros, no obstante, como seres etéreos de esa inquietante luz cuya procedencia resulta imposible de precisar, como espíritus propiamente dichos, así concebidos por el imaginario colectivo, se hallan presentes. Sin embargo, su aparición se produce de distintos modos, aunque siempre mostrándose contraria a las leyes físicas del universo. Uno de estos casos es la plasmación del espíritu en el espejo, fenómeno que rompe con la teoría de la reflexión, la cual sostiene que la materia de la que está constituido un cuerpo sobre el que la luz incide retiene por unos instantes su energía para posteriormente remitirla en todas las direcciones, pudiendo así quedar impresa sobre una superficie pulida. Esa ambigua comunión entre la opacidad del cuerpo vivo y el ente abstracto de luz se dará en el desconocido cuento de Marcel Prévost titulado *Psyché* (1902). El escritor parisino, yendo más allá que de *La muerte* de Maupassant, donde el viudo protagonista sólo presiente el espíritu de su amada, narra la historia de Ludovic Ambrus, a quien, cada noche, a la misma hora, se le aparecía el espíritu de su mujer en el espejo de cuerpo entero de su habitación. Ambrus vivirá para ese momento, hasta el día en que, en su misma casa, se dé un beso con la joven Marthe Sèjour, estallando, en ese preciso momento, el espejo que servía de puerta entre los dos mundos, desapareciendo por siempre el reflejo de su mujer.

## **2. La luz como elemento aniquilador o potenciador de lo fantástico**

### **2.1. La luz del Sol como protectora del dominio de las tinieblas**

En el relato fantástico, la luz diurna se presenta como la metáfora de la vida, aquella que acaece dentro del orden lógico del universo y cuya razón de ser reside en el propio existir. Con la oscuridad, sin embargo, ocurre todo lo contrario, dado que su simbología comulga con todo aquello que se genera dentro del reino de las sombras y la muerte, cuya luz es artificial o surgida del seno de lo irreal.

Ambas luces son opuestas entre sí, y de hecho así debe ser, porque en la inmortalidad atribuida a los noctívagos seres del universo de lo fantástico es necesario que exista una barrera que marque esa irreconciliable polaridad temporal. Si vampiros, espectros y *revenants* pudieran cruzar la línea divisoria que separa el día de la noche, situada ésta en el crepúsculo y el amanecer, sin tener restricción alguna, entonces, éstos serían todopoderosos. De este modo, la luz se presenta como una frontera infranqueable de contención de todo aquello fantástico que emerge del plano de lo nocturno.

En *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam, se produce otro fenómeno en lo atinente al tratamiento del espacio temporal entre la noche y el día, y el espacio físico en sí donde se propaga, el cual se confirma como un ente cambiante en función de la proyección de la luz que recae sobre él. Vera toma la forma del propio espacio físico en el que se desarrolla el cuento, no sólo por lo



que respecta a la mansión, siendo su centro neurálgico la habitación conyugal, sino también en el marco espacial en el que se ubica la trama: la noche. Este último hecho lo constatamos en el momento en que el conde de Athol sufre un cambio brusco de temperamento, al pasar de la más profunda tristeza a una inquieta alegría, tras convencerse de que su esposa se encuentra a su lado. Es la noche quien hipnotiza al conde y es Vera quien le induce a ese estado, quien le solivianta a creer en ella, sabiendo desde entonces que su amor puede vencer a la muerte: «Y la Noche le parecía *personal*; se le antojaba una reina marchando, con melancolía, al exilio, y el broche de diamantes de su túnica de luto brillaba sola, como Venus, por encima de los árboles, perdida en el fondo del azul. – Es Vera, pensó» (Villiers de l'Isle-Adam, 2007 : 34). Vera, además, no sólo ocupa el alma de los espacios físicos, sino que su presencia se hace más palpable en todos ellos, haciéndose ésta cada vez más intensa a medida que se desarrolla la acción de la trama. Vera es, en este sentido, la historia de la lucha de un espíritu por reconquistar el espacio de lo físico, de lo real, valiéndose para ello de la penumbra generada en la mansión y de la sombría atmósfera creada por el triste estado de ánimo de su esposo. Es aquí, donde, de un modo claro aparece lo fantástico, pues a lo largo del año que el conde pasa hundido en esa hipnótica irrealidad, ocurren toda una serie de fenómenos que nos llevan a confundir «lo imaginario y lo real» (*Ibíd.*: 37). Villiers nos relata esa particular pugna llevada por Vera por materializarse del siguiente modo: «Una presencia flotaba en el aire: una forma se esforzaba por aparecer, por hacerse visible en un espacio convertido en indefinible» (*Ídem*). Vemos cómo aquí ni siquiera el espacio puede definirse, encontrarse una lógica que logre situarnos con certeza absoluta en el plano de lo físico, ni tampoco dónde se halla la línea divisoria entre esa luz de vida y el oscuro foso del no retorno, sin desmentirnos con rotundidad que no nos hallamos en los límites de lo onírico o en el Más allá.

Asimismo, hemos de advertir que la magia producida por el magnetismo del conde sólo funcionaba durante las horas nocturnas o en el oscuro y frío anochecer, aunque en el cuento se lea que el hechizo sigue persistiendo bajo la luz del día. En cualquier caso, es con los primeros rayos de un timorato sol de una mañana banal, grisácea y lluviosa, con los que la condesa desaparece, dejándole, empero, la esperanza de su retorno en una plateada llave iluminada por un rayo de sol. Charles Nodier, en su cuento *Smarra ou les Démons de la nuit*, ya advertía del importante rol protector que tiene el Sol frente a las temibles fuerzas de las tinieblas: «*dès que le soleil, prosterné sous l'horizon occidental, a cessé de les protéger contre les redoutables souveraines des ténèbres*» (s.a.: 189). La luz solar destruye a todo aquel ser oriundo del relato fantástico que se atreve a transgredir la norma establecida por su discurso, limita su poder y lo vuelve vulnerable, dando la posibilidad a sus potenciales futuras víctimas de refugiarse en el universo diurno del influjo de la pesadilla y la muerte.

## 2.2. De la atracción de la luz sobre el elemento fantástico

El elemento fantástico puede también darse cuando la luz diurna alcanza su cénit y la sombra de aquellos seres vivos que deambulan bajo el sol es inexistente. La oscura proyección de la entidad corpórea, entonces, deja de manifestarse sobre el espacio exterior en dirección opuesta a aquella de la que procede la luz. En este breve instante, no obstante, y contrariamente a lo que pudiera pensarse, la luz no se adueña de ese singular entorno donde se

produce la situación, sino que es de nuevo la oscuridad la que reina sobre lo fantástico. Si la sombra ya no aparece es porque el cuerpo no recibe luz alguna, por lo que la ausencia de dicho agente físico sigue siendo clave para que el advenimiento de lo fantástico pueda acontecer.

Jean-Louis Leutrat (1941-2011) (1995 : 81) apoyaba esta teoría al asegurar que era a las doce del mediodía cuando los espíritus cobraban vida o aquellos seres oriundos de las tinieblas volvían a vagar entre los vivos. La mítica magia que albergaba la medianoche también era posible hallarla cuando las agujas del reloj apuntaban hacia lo más alto de esa esfera plateada de tiempo. Sin embargo, en la literatura fantástica, este fenómeno es difícil de encontrar, sobre todo en la francesa, ya que la noche es la que toma exclusiva relevancia en esa hora clave donde se produce el tránsito de un día al otro. Uno de los pasajes que dentro de este género dan fe del fenómeno recién descrito es el relato de *Berenice* de Edgar Allan Poe, donde puede leerse que la vampira protagonista sólo podía vérsela durante la noche o por el mediodía, aunque nunca como un ser que pudiera contemplarse, sino como un ente a analizar. A diferencia de la nocturnidad, que es el escenario por antonomasia de lo fantástico, su materialización en el mundo diurno se ve limitada a un instante concreto.

Con todo, la luz también puede inducir a lo fantástico, aunque siempre acompañada del contraste que se genera al estar ésta envuelta de oscuridad o bien ser la propia oscuridad en sí, como ocurría en el caso mencionado, rodeada de una intensa luz de día. En uno de los cuentos de Marcel Prévost, *La Demoiselle au Chat d'or* (1905), el cual nos lleva a pensar en el célebre relato de Poe, *The Black Cat* (1843), al que incluso el autor francés hace alusión dentro del mismo, la luz aparece como algo misterioso que inquieta a quien la percibe porque no consigue determinar su procedencia. En el cuento de Prévost, Tribourdeaux, un médico militar, que aseguraba que lo sobrenatural estaba por doquier, contaba cómo, en 1863, cuando era médico de segunda clase, se hospedó solo en un viejo palacete aristocrático en las afueras de Orleans, cerca de Saint-Euverte. Desde la ventana de su balcón, veía cada noche una luz intensa que se encendía y apagaba a la misma hora en la habitación del ala adyacente del viejo caserón señorial: «*L'effet de cette lumière était extraordinaire ; elle illuminait d'un reflet pâle et distinct un morceau de balcon, la rue et tout un secteur de la campagne*» (Prévost, 1905 : 80). Prévost insiste en que esa luz tenía algo que era fuera de lo común, pues no se trataba de esa luz artificial que suele desprenderse de las lámparas de noche que velan las últimas horas de vigilia, sino que era pálida, se intuía cálida y lo suficientemente intensa como para alumbrar parte del palacete. Apenas unos instantes después de haberse apagado la luz del cuarto vecino, aparecía en la habitación del inquilino un soberbio gato de angora, con ojos fosforescentes, cola de penacho y un pelaje de un intenso amarillo (*Ídem*). El animal se dejaba acariciar por Tribourdeaux, ronroneaba y dormía a sus pies durante toda la noche, aunque éste ya no estaba allí cuando el médico se despertaba a la mañana siguiente.

Ante el ininteligible fenómeno que se repetía noche tras noche, después de haber indagado por su cuenta sobre el extraño suceso y haber agotado todas las posibilidades lógicas que le dieran una explicación razonable a ese enigmático resplandor, el protagonista prévosiano decide recorrer la cornisa para penetrar en la habitación del ala contigua y desvelar el misterio que le angustiaba. Tras conseguir introducirse en aquel cuarto de donde se escapaba

aquella luz sobrenatural, Tribourdeaux encuentra, echada sobre una gran cama estilo Henri II, una hermosa joven completamente desnuda, que no paraba de revolverse entre las sábanas, mientras acariciaba con cierta lascivia felina su cuerpo cubierto de una larga melena de destellante color oro. Encendido por la lujuria que le inspiraba la visión de aquel sensual ser, cuyo nombre más tarde descubriría que era Linda, y tras unos breves juegos de farisaica resistencia, termina intimando con él en su lecho. Mas, a pesar de las cariñosas caricias de la mujer, el amante nocturno siempre regresaba a su habitación, donde, momentos después de entrar él, lo hacía el brillante gato de angora. Un ritual que se repetía cada madrugada.

De los ojos de Linda se escapaba una electrizante luz animal que inquietaba al eventual inquilino, cuyo recuerdo, una vez ya echado sobre su cama, con el cuerpo extenuado por el sexo, permanecía en su subconsciente durante toda la noche: *«Je ne pouvais chasser le souvenir des prunelles vertes qui, dans l'obscurité, se voyaient par moments, et des reflets d'électricité qui jaillissaient de sa chevelure quand on la caressait avec la main»* (Ibíd.: 82). Una sensación de terror que de nuevo se repetía en su interior cuando la gata de Linda — ésta misma había desvelado su sexo al médico— lo visitaba poco después de abandonar el cuarto de su dueña, cuya razón de ser residía en el convencimiento de que ambos seres eran uno solo: *«une terreur obscure faisait peu à peu ma conquête, et le chancre de l'idée folle s'élargissait, d'abord un point minuscule, maintenant une tache, une lèpre de mon esprit [...] Linda et la chatte étaient la même chose»* (Ídem). La luz de la mujer y la de la gata eran de idéntica naturaleza, y Tribourdeaux estaba convencido de ello, pero la lógica de la razón, la luz del conocimiento, le aseguraba que ese fenómeno era imposible. Concluye la historia con el envenenamiento de la gata con glicerina por parte del médico y la inmediata e inquietante desaparición de Linda.

Creía el protagonista que, como en el cuento de Poe, el gato iba a volver a la vida para acecharle, pero eso nunca ocurrió y su sueño, al menos esa noche, fue plácido y tranquilo. Sin embargo, aun sabiendo en el fondo que asesinando al animal terminaba con la luz de lo sobrenatural, con esa misma luz que llenaba su vida gracias a la existencia de su dueña, se hunde voluntariamente en la anodina sombra de la realidad. A diferencia del escritor estadounidense, donde el gato negro era sinónimo de oscuridad y muerte, en Marcel Prévost, el felino es sinónimo de luz y energía vital.

Aunque Prévost omite mencionarlo en su relato, es muy probable que también fuera conocedor del cuento de *Lebensansichten des Kater Murr* (*Opiniones del gato Murr*) (1819) de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), traducido al francés con el título de *Le Philosophe Angora*, y cuyo protagonista es otro gato de angora, aunque dotado de las asombrosas habilidades de saber leer, escribir y teorizar sobre temas múltiples. En uno de los pasajes de la obra, vemos cómo Ponto, su amigo perro, mientras relata una historia de amor a Murr, se da cuenta de repente que su interlocutor no es más que un gato y que por muy instruido que el animal sea es imposible que llegue a entender un sentimiento humano. Sin embargo, Murr le niega el hecho de que no sea capaz de discernir las cualidades del amor, exponiéndole el siguiente razonamiento: *«Peut-être, répondis-je, m'ai-je jamais aimé dans le sens exact que tu attaches à cette expression ; car, d'après ce que j'ai lu, l'amour est une maladie de l'âme, qui nous fait voir les objets tout autres qu'ils ne sont en réalité»* (Hoffmann, s.a.<sup>1819</sup> : 100). Esta

sentencia no es un adelanto de los manifiestos surrealistas que marcaron el principio del siglo xx, sino de una especie de declaración de principios sobre cómo hay abordar el género fantástico en sí. En efecto, se trata del amor, pero del amor a la vida misma, al querer y desear continuar en la realidad objetiva, sin ver cómo ésta puede trastocarse debido a la inclusión de elementos extraños que escapan a la luz de la razón. El temor, el miedo y la angustia ante la posibilidad de perderlo, de no volverlo a sentir, de caer en la oscura soledad, en última instancia marcará el intenso tempo de todo relato fantástico.

### 3. Conclusiones

En el relato fantástico, la luz marca la franja divisoria entre lo real y lo irreal, entre lo que entra dentro de los cánones de la razón kantiana y lo que escapa al raciocinio. Mas, esto sólo acontece cuando se trata de la luz solar, donde, salvo en raras ocasiones, los espectros, *revenants*, vampiros y todos aquellos seres oriundos de las oscuras parcelas del Más allá, no pueden penetrar, ya que irrumpir en su dominio significa para ellos una segunda muerte, la nada absoluta y la sombra sin conciencia.

La luz de estos seres fantásticos es artificial, trémula y carente de vida, por lo que procuraran siempre nutrirse de aquella que se concibe como única y verdadera, bien sea bebiendo sangre o absorbiendo su espíritu. Ese es el único modo de acercarse a la realidad de la vida perdida, al mundo de lo físico, transgrediendo así las leyes pautadas por la naturaleza, con el objeto de poder disfrutar, y gozar, de todos aquellos placeres, deleites y sensaciones que la oscuridad les niega; siendo, sin duda alguna, entre todos estos privilegios, los del amor y el sexo los que con mayor efectividad calman sus anhelos de vida.

### Referencias bibliográficas

- CASTEX, P.-G. (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Librairie José Corti.
- CONDE DE SIRUELA (2006, 2001): *Vampiro*. Madrid: Siruela.
- Gautier, T. (1996): *La Morte amoureuse et autres nouvelles*. Paris, Étonnants Classiques. GF Flammarion.
- HELLO, E. (1945, 1872): *L'Homme. La vie - La science - L'art*. Montréal, Les Éditions Variétés.
- LEUTRAT, J.-L. (1995): *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- HOFFMANN, E. T. A. (s. a.1819): *Contes d'Hoffmann*. Bruxelles, Editions de la Toison d'Or.
- LACASSIN, F. (2000): «Préface», in VV. AA.: *Les maîtres de l'étrange et de la peur. De l'Abbé Prévost à Guillaume Apollinaire*. Paris, Éditions Robert Laffont, pp. I-VIII.
- LOVECRAFT, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid, Valdemar.
- LUENGO LÓPEZ, J. (2013): «La erótica del terror en la figura del vampiro: Nosferatu frente a Clarimonde» in *Cuadernos de investigación filológica*, nº 39, pp. 77-106.
- MARIÑO ESPUELAS, A. (2010): *Literatura fantástica francesa. El relato fantástico*. Madrid, UNED. Departamento de Filología Francesa.

- MAUPASSANT, G. de (2006): *Le Horla et autres contes fantastiques*. Paris, Hachette.
- NODIER, C. (s.a.1821): «Smarra ou les Démons de la nuit», *Contes choisis*. Paris, Bibliothèque d'Éducation & de Récréation.
- POE, E. A. (2009): «Berenice», in Poe, E. A.: *Cuentos*. Barcelona, Debolsillo, pp. 424-443.
- PRÉVOST, M. (1905): «La Demoiselle au Chat d'or», in Prévost, M.: *L'accordeur aveugle*. Paris: Modern-Bibliothèque. Arthème Fayard, pp. 79-84.
- (s.a.1902): «Rencontre», in Prévost, M.: *Le pas relevé*. Paris, Modern-Bibliothèque. Arthème Fayard, pp. 91-93.
- (s.a.1902): «Psyché», in Prévost, M.: *Le pas relevé*. Paris, Modern-Bibliothèque. Arthème Fayard, pp. 16-18.
- ROAS, D. (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. (2007/1874): «Vera», *Vera y otros cuentos crueles*. Madrid, Alianza.

## Dans la *Solitude des champs de coton*, jeux d'ombre et de lumière

Elena Meseguer Paños

Universidad de Murcia

[emeseguer@um.es](mailto:emeseguer@um.es)

### Résumé

La lumière a toujours été un élément capital dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, il constitue pour lui, dans sa vie même, une source d'émotion incomparable. Dans la pièce qui nous occupe, *Dans la solitude des champs de coton*, le dramaturge accorde à nouveau une place essentielle à la lumière et à son absence, ainsi qu'au jeu d'ombre et de lumière qui résultent de la rencontre de ces deux éléments. Tout au long de notre étude, nous aurons l'occasion de montrer que la pièce délimite des territoires lumineux antagoniques et que la lumière et l'obscurité y sont rattachées à de nombreux paradigmes. Il semblerait que seule la lumière naturelle d'un feu pourrait permettre aux deux protagonistes de sceller un pacte d'alliance. Ce ne sera pourtant pas le cas dans *La solitude*.

### Mots-clés

Koltès, lumière, ombre, désir, l'autre.

### Resumen

La luz siempre fue un elemento clave en el teatro de Bernard-Marie Koltès y también en su propia vida, una fuente incomparable de emoción. En la obra que nos ocupa, *En la soledad de los campos de algodón*, el dramaturgo le otorga de nuevo un lugar destacado a la luz y a su ausencia, así como a los juegos de luz y de sombra que se derivan del encuentro de estos dos elementos. A lo largo de nuestro estudio, tendremos la oportunidad de evidenciar que la obra delimita territorios luminosos antagónicos. También constataremos, que la luz y la oscuridad están asociadas a numerosos paradigmas. Parecería que sólo la luz natural de un fuego podría permitir a los protagonistas sellar un pacto de alianza. Pero este no será el caso de *La soledad*.

### Palabras clave

Koltès, luz, oscuridad, deseo, el otro.

La lumière a toujours été un élément capital dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, il constitue pour lui, dans sa vie même, une source d'émotion incomparable. Au cours d'un entretien avec la critique de théâtre Véronique Hotte, il se confie : «Encore une fois, la lumière est essentielle. J'ai le souvenir de paysages magnifiques et fantastiques, de places en Amérique latine, par exemple, qui changent complètement au coucher du soleil.» (Koltès, 1999 : 129). Durant ses années de formation au Théâtre National de Strasbourg, Koltès avait déjà fait preuve d'un vif intérêt pour les techniques de l'éclairage. Plus tard, il transposera sa passion pour la lumière et l'éclairage sous la forme de textures lumineuses dans ses écrits. En effet, la plupart de ses textes construisent des univers lumineux particuliers qui déterminent la subjectivité des personnages qui y évoluent.

Dans la pièce qui nous occupe, *Dans la solitude des champs de coton*, le dramaturge accorde à nouveau une place primordiale à la lumière et à son absence, ainsi qu'au jeu d'ombre et de lumière qui résultent de la rencontre de ces deux éléments. Tout au long de notre étude, nous aurons l'occasion de constater que la pièce délimite des territoires lumineux. Elle est, en effet, le lieu d'une confrontation entre deux mondes antagonistes ; le cadre menaçant de la nuit – temps sauvage des rapports entre les hommes et les animaux – et le jour, lieu du «commerce homologué». Nous tâcherons donc de montrer comment la lumière et l'obscurité thématisent cet antagonisme.

Entre ces deux mondes ; le crépuscule, espace intermédiaire et lieu de l'échange impossible entre des hommes appartenant à des univers que tout oppose ; l'un d'eux faisant une offre à l'autre, l'autre refusant de dire ce qu'il veut. Pourtant, malgré l'impossibilité de l'échange, celui-ci se poursuit jusqu'à l'affrontement physique et peut être même jusqu'à la mort, c'est du moins ce que suggère la dernière réplique du Client : «Alors, quelle arme» (Koltès, 1986 : 61). Les deux personnages de la pièce sont donc condamnés à la solitude ; ils ne peuvent établir de relation de fraternité. Finalement, seule la lumière naturelle et chaude d'un feu pourrait leur permettre de sceller un pacte d'alliance. Ce ne sera pourtant pas le cas dans *La solitude*<sup>1</sup>.

Comme nous le savons, le premier repère qu'offre un texte théâtral est son titre. En ce qui concerne le texte de Koltès, il n'est pas sans intérêt de s'y arrêter puisqu'il permet au lecteur, non seulement d'identifier la pièce, mais de l'informer sur son contenu. Il offre au lecteur attentif les premiers indices de ce que Florence Bernard appelle une «poétique des contraires». D'après Bernard, «[...] l'oeuvre procède d'une altération constante de ses composantes, qui oscillent d'une polarité à l'autre [...]» (2010 : 11). Il nous semble, en effet, que la pièce est marquée par les oppositions obscurité/lumière, nature/civilisation et que la rencontre et la confrontation entre les deux territoires lumineux que la pièce construit, s'inscrivent dans cette dynamique.

En effet, le titre annonce le thème de la solitude, évoqué à plusieurs reprises dans le texte et fait référence plus précisément à un fragment de la pièce : «[...] et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une pri-

1 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Éditions de Minuit, 1986.

son, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit» (Koltès, 1986 : 31). Cette allusion force une interprétation ironique du titre puisque la lecture de la pièce plonge le lecteur dans un univers urbain placé sous le signe de la multitude. La solitude, ainsi que la présence des champs de coton paraissent donc incongrues. Pourtant, la référence à cet espace mythique, paraît plutôt animée par la nostalgie d'un lieu édénique. Dans ce lieu originel, l'individu pourrait ainsi se délivrer du carcan des contraintes sociales. De plus, les champs de cotons sont chargés de connotations historiques ; elles renvoient le lecteur à l'époque de l'esclavage et de l'exploitation des noirs en Amérique du Nord; «Le choix du lieu, dira Koltès peut être associé au travail des Noirs du temps de l'esclavage» (Koltès, 1986 : 64) et suggèrent l'entité ethnique de l'un des personnages.

En effet, Koltès voulait que le Dealer fût noir, mais les signes de sa «négritude» sont assez discrets dans le texte pour que Patrice Chéreau ait pu passer outre. Rappelons que Koltès, qui avait vu plusieurs fois et avec passion *La Dispute* de Marivaux montée par Chéreau, n'avait qu'une idée, que son théâtre soit mis en scène par celui-ci parce qu'«il lui fa[[lait] un metteur en scène qui sache débusquer le désir là où il se cache, là où il ne se dit pas» (Ubersfeld, 1999 : 42). Chéreau lit alors *Combat de nègre et de chiens* et comprend qu'il s'agit d'un véritable auteur. Il décide alors d'ouvrir la première saison du théâtre des Amandiers avec la pièce. Plus tard, il mettra en scène *Quai Ouest* et tout de suite après *La Solitude*.

Il y a donc bien «les champs de coton» du titre, puis dans la pièce même les familles prolifiques qui donnent «des frères (...) en nombre incalculable» (Koltès, 1986 : 47) et finalement, le seul signe indubitable ; le Dealer ne souffre pas du froid : «C'est pourquoi je vous ai tendu ma veste pour couvrir vos épaules, puisque je ne souffre pas, moi, du froid» (Koltès, 1986 : 36). Encore faut-il que le lecteur sache que les Noirs, dont l'origine est en général un pays tropical, ont beaucoup moins de «points du froid» que les gens nés en pays tempérés. Difficile, donc, pour celui-ci d'imaginer que le Dealer est un homme noir et que le Client est blanc, sans connaître la définition que donne Koltès de ses personnages :

Il y a un bluesman imperturbablement gentil, doux, un de ces types qui ne s'énervent jamais, ne revendiquent jamais. Je les trouve fascinants. L'autre est un agressif écorché, un punk de l'East Side, imprévisible, quelqu'un qui me terrifie (Koltès, 1999 : 67).

Ce choix semble révélateur de sa fascination charnelle pour le monde noir, un monde doté de «primitivité» à l'opposé de la civilisation occidentale corrompue. Cette mise en présence d'un Blanc et d'un Noir suggère d'emblée une hostilité radicale et annonce un conflit.

Mais que savons nous de l'origine de la pièce ? Il semblerait que le point de départ de *La Solitude* soit autobiographique; c'est, dit Chéreau,

La situation toute bête qu'il avait vécue un soir à New York, dans un hangar, la rencontre d'un homme qui lui a dit: J'ai tout ce que tu veux, du shit, de l'héro, de la coke, de l'ecstasy, du crack.



À quoi Koltès a répondu: Je ne veux rien. Jusqu'au moment où il a compris que l'autre faisait la manche et qu'il voulait du fric. (Ubersfeld, 1999 : 37)<sup>2</sup>.

La pièce se construit donc à partir d'un fait divers, l'un de ces faits divers que fournit la presse ou la télévision au quotidien de violence gratuite. Celle-ci va donc se donner pour but de décrire les rapports humains en partant d'une action spécifique : le *deal*. D'ailleurs, il semble que cela soit une ambition constante chez le dramaturge qui s'exprime ainsi à propos des Classiques:

Si on lit *Typhon* de Joseph Conrad et *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, on trouve dans les deux romans une vision cosmique du monde [...] Une expérience ordinaire prend ainsi chez des écrivains les dimensions d'un océan et la complexité et l'éclat des phénomènes naturels (Koltès, 1999 : 29).

Ce qui pousse Anne Ubersfeld à se demander si

[...] voir «une expérience ordinaire» prendre «la complexité et l'éclat des phénomènes naturels», n'est-ce pas justement l'ambition de Koltès écrivain ? N'est-ce pas ce qu'il recherche, lorsqu'il part d'expériences communes ou accidentelles pour leur donner un sens ? (Ubersfeld, 1999 : 42).

Koltès fait précéder *La Solitude* d'un préambule dans lequel il donne la définition du *deal* et par là même, précise la teneur de la pièce et en suggère la thématique.

Un *deal* est une transaction commerciale portant sur les valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens – dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique –, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci (Koltès, 1986 : 7).

Cette présentation initiale associe le *deal* à «des espaces neutres, indéfinis» et à une temporalité indéfinie : «à n'importe quelle heure du jour et de la nuit». Elle fait du lieu de la pièce un espace archétypal, dans lequel l'indétermination du dehors empêche toute identification référentielle. Pourtant, le lecteur saura assez tôt que la rencontre des deux protagonistes se produit la nuit, dans un espace urbain déserté et dangereux, sans ordre ni justice : «Car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chassent pas» (Koltès, 1986 : 9). Pour le Client, l'espace du dealer – dans lequel règnent haine et violence – est régi par les lois impitoyables de la nature : «et si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper (Koltès, 1986 : 24). Koltès caractérise

<sup>2</sup> Nous nous permettons ici de citer un extrait d'un article publié dans *L'Express* datant du 15 novembre 1995, reproduit dans l'ouvrage d'Ubersfeld, dont la référence bibliographique complète se trouve en fin d'article.

cette «heure» précise, à laquelle le Dealer se réfère sans cesse, comme le temps sauvage de la prédation ; «cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux» (Koltés, 1986 : 9), «l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre» (Koltés, 1986 : 9), «cette heure d'obscurité» (Koltés, 1986 : 10) parmi «les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits» (Koltés, 1986 : 11). D'après Pascal Robitaille, la nuit correspondrait à une temporalité *fauve*, régie par la loi de la jungle. (Robitaille, 2010 : 170). Il s'agirait, en effet, d'un univers où seul l'instinct de conservation permettrait la survie de l'espèce : «car il n'y a point de paix ni de droit dans les éléments naturels» (Koltés, 1986 : 24).

Ce territoire obscur et sauvage s'oppose dans la pièce à un espace civilisé, normatif. En effet, le territoire du Client renvoie, lui, à la légalité et trace des parcours rassurants, balisé par des points lumineux : «J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé» (Koltés, 1986 : 13). Cet antagonisme entre l'état de nature et l'état de civilisation est thématiqué par l'opposition symbolique entre la lumière et l'obscurité. Ainsi, les éléments constitutifs du texte permettent au lecteur de construire dans son imaginaire des personnages lumineux. Plusieurs indices portent à croire que le Dealer, l'homme Noir de la pièce est également un être sombre. Le Client, d'ailleurs, souligne dans le texte l'obscurité du personnage : «[...] mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? il n'est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez [...]» (Koltés, 1986 : 14). Il lui attribue des intentions illicites et le croit mû par le dessein d'user de violence à son égard. De plus, le Dealer possède le langage du territoire qu'il occupe. Il fait donc bien partie de ce territoire sauvage, pour lequel il possède un sentiment fort d'enracinement : «[...] moi, j'ai le langage de celui qui ne se fait pas reconnaître, le langage de ce territoire et cette part du temps où les hommes tirent sur la laisse et où les porcs se cognent la tête contre l'enclos» (Koltés, 1986 : 21). Par opposition, le Client est un être de lumière :

Cependant, je n'ai pas, pour vous plaire, de désir illicites. Mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux de commerce homologués et illuminés d'éclairage électrique. Peut-être suis-je putain, mais si je le suis, mon bordel n'est pas de ce monde-ci ; il s'étale, le mien, à la lumière légale et ferme ses portes le soir, timbré par la loi et éclairé par la lumière électrique, car même la lumière du soleil n'est pas fiable et a des complaisances (Koltés, 1986 : 18).

Pourtant, la lumière peut, elle aussi, être chargée de connotations négatives, lorsqu'elle est naturelle : «[...] je préfère la lumière électrique et j'ai raison de croire que toute lumière naturelle et tout air non filtré et la température des saisons non corrigée fait le monde hasardeux [...]» (Koltés, 1986 : 24). Nous constatons ainsi que le Client se méfie de la lumière naturelle, puisqu'il s'agit, au même titre que le climat, de phénomènes naturels que l'on ne peut contrôler. Cette incertitude de la lumière naturelle, semble être l'expression métaphorique de l'indétermination et de l'ambiguïté, elle serait soumise aux caprices du hasard et de la pulsion.

Le Client, lui, se sent étranger en territoire inconnu et qualifie de «labyrinthe obscur» le territoire dans lequel il s'est perdu : «C'est vous qui êtes le familier de ces lieux, j'en suis l'étranger» (Koltés, 1986 : 32) ; «[...] parce que je suis l'étranger qui ne connaît pas la langue, ni les usages, ni ce qui ici est mal ou convenu, l'envers ou l'endroit, et qui agit comme ébloui». La rencontre de l'autre, de son univers, de son étrangeté produit un éblouissement et donc un aveuglement. Sébastien considère d'ailleurs à ce propos que *La solitude* est sans doute la pièce la plus propre à mettre sur scène la manière dont les hommes coexistent, qu'il qualifie de «compagnonnage anonyme». Bien qu'enfermés en eux-mêmes, les hommes vivraient cependant toujours entourés par l'étrangeté de leurs semblables : «L'autre homme est le même que moi, et pourtant un même auquel je ne peux m'identifier et à qui je demeure inaccessible» (Sebastien, 2001 : 153).

D'autre part, Le Client se défend de se complaire dans le territoire auquel l'invite le Dealer : «[...] je ne me suis pas plu dans l'obscurité où vous m'avez arrêté, [...] témoignez que j'ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l'obscurité comme un voleur, de mon plein gré et avec des intentions illicites, mais que j'y ai été surpris et que j'ai crié, comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint» (Koltés, 1986 : 34). Cette division imaginaire de l'espace urbain se retrouve également avec la division entre le haut et le bas. Le haut est associé à la lumière artificielle et renvoie à la civilisation alors que le bas, terrain vague couvert d'immondices plongé dans l'obscurité, évoque l'état de nature :

Plus on habite haut, plus l'espace est pur, mais plus la chute est dure ; et lorsque l'ascenseur vous a déposé en bas, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut, au milieu d'un tas de souvenirs pourrissants [...]» (Koltés, 1986 : 13-14).

Le Client considère donc, que leurs mondes ne sont pas les mêmes, [...]. Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous; je ne subis pas la même pesanteur que vous; je ne suis pas issu de la même femelle (Koltés, 1986 : 46). Alors que le dealer, refuse, lui, de compartimenter l'espace, puisque cela implique une ségrégation sociale, culturelle et humaine. Il refuse l'inégalité et se réfère souvent à la terre et à «la même ligne plate de latitude» (Koltés, 1986 : 11) identique pour tous. Cette identification première, donc, du Noir à l'homme de nature, au sauvage, à l'animal et du Blanc à l'être humain semble donc se déliter dans la pièce, le Noir apparaissant plutôt comme le véritable être humain, - seul capable de sensibilité, de pitié face à la misère – confronté à la sauvagerie animale du Blanc. Pourtant, pour Lanteri,

Le dealer et le client ignorent (ou feignent d'ignorer) que leurs mondes sont plus solidaires qu'ils ne le prétendent, et leur apparente incompatibilité se résout dans un plus vaste contexte cosmologique, où toutes les puissances primitives sont inextricablement reliées et où l'animalité des deux figures procède finalement d'un socle mythique commun (Lanteri, 2014 : 148).

En effet, les animaux évoqués par les personnages, pour expliquer l'origine du monde –le taureau et les trois baleines – seraient issus d'une tradition islamique commune :

La tradition islamique rapporte que la terre, une fois créée, se balançait sur les eaux. Dieu fit descendre un ange, qui souleva la terre sur ses épaules. Pour que ses pieds puissent se poser, Dieu créa un rocher vert, reposant lui-même sur le dos et les cornes d'un taureau qui a quarante mille têtes et dont les pattes sont posées sur une immense baleine, elle même posée sur un taureau doté de quarante mille têtes (Chevallier, 1982 : 103).

Nous avons précédemment évoqué le préambule de la pièce, dans lequel Koltès donne la définition du *deal*. La rencontre des deux personnages s'établit en apparence sur le registre de l'échange mercantile. Pourtant, nous aurons très vite l'occasion de constater que l'échange ne marche pas parce qu'en réalité il recouvre et cache un autre type d'échange, un échange qui, celui-ci, ne serait pas assujéti à l'intérêt et au profit. Il nous semble, en effet, que le désir est un thème obsessionnel dans la pièce et que la problématique de *La Solitude* est en réalité la rencontre avec l'Autre. D'après Jérémie Majorel, le théâtre de Koltès serait le lieu expérimental de rencontres improbables. Il y voit une dramaturgie de l'accident, de l'événement plutôt que du *mythos* ; le plateau devant produire un *clinamen* entre deux atomes qui ne se heurteraient jamais sinon. À partir de ce que Koltès dit à propos de *Quai Ouest* dans les entretiens d'Une part de ma vie, Majorel déduit tout une conception éthique du théâtre et l'étend à *La Solitude* (Majorel, 2013 : 124).

Il m'arrive parfois, lorsque je suis avec une personne en qui rien, je dis bien rien – sauf le fait de manger, de dormir et de marcher – ne ressemble à telle autre, il m'arrive de me dire : et si je les présentais l'un à l'autre, qu'arriverait-il ? Dans la vie, bien sûr, il n'arriverait rien ; les chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences. Il faut des circonstances, des événements ou des lieux bien précis pour les obliger à se regarder et à se parler ; la guerre, la prison en sont, je suppose ; ce hangar en était un ; le plateau de théâtre en est un, certainement (Koltès, 1996 : 48).

Nous sommes donc bien sur le terrain d'une approche. Cette première approche entre un Noir et un Blanc est aussi celle de l'ombre et de la lumière.

[...] et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule ; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents» (Koltès, 1986 : 10).

Ainsi, dès les premières pages de la pièce, Koltès établit un parallélisme entre ces jeux de lumière et la rencontre entre le Dealer et le Client et pose, par là même, la problématique de l'oeuvre ; c'est-à-dire l'appel de l'Autre, le besoin de l'autre sous le couvert du désir. Koltès ne parle pas pour autant d'amour dans la pièce, jamais le mot «amour» n'est d'ailleurs prononcé sauf pour en évoquer l'apparence. Koltès ne veut pas raconter d'histoires sentimentales, parce qu'il ne trouve pas ça intéressant. Il ne se lasse jamais de moquer les «lois traditionnelles de la psychologie» :

On traite parfois les sentiments comme on traitait le mouvement à l'ère préscientifique, avec une explication du genre : la flamme monte et la pierre tombe. Les sentiments éternels, c'est un peu comme les lois éternelles en mécanique : des conneries provisoires (Koltès, 2011 : 119).

Koltès refuse les explications convenues, ce qu'il voudrait dire c'est l'éventail d'attitudes que recouvre la notion d'amour, l'incroyable diversité des motivations. C'est pourquoi, bien que l'amour dans la pièce est une réalité, il est un non-dit. Ici la lumière est comparée au désir, mais s'agit-il en l'occurrence du désir sexuel ? Il n'est pas simple d'y répondre puisqu'il existe chez les personnages une telle indétermination, une telle ambigüité dans leur langage, que le lecteur ne parvient pas à atteindre leurs motivations. Il y a dans le texte tout un réseau lexical qui englobe des termes et des expressions liés à la sexualité et aux connotations qui s'y rattachent, mais il est totalement dissocié de l'amour ; «Vierge», «putain», «comblé les creux et aplani les monts qui sont en nous», «plaire», «virginité», «violée», «plaisir», «comblé l'abîme du désir» (SOL : 38-39). «Si c'était par inertie que je m'étais approché de vous ? porté par cette attirance qu'éprouvent les princes qui vont s'encanailler dans les auberges [...] avec la question de savoir si cette mollesse là allait être excitée ou tarie tout à fait [...]» (Koltès, 1986 : 42). Pourtant la séduction est niée par les personnages : «Cependant, je n'ai pas, pour vous plaire [...]» (SOL : 18), «Je ne suis pas là pour donner du plaisir [...]» (Koltès, 1986 : 29), «Je ne veux moi, ni vous insulter ni vous plaire» (Koltès, 1986 : 52)

La comparaison de la lumière au désir permet néanmoins à Koltès de traduire cette nécessité de la présence de l'Autre, du regard de l'Autre sur soi et de soi sur l'Autre, puisque la lumière désigne à la fois la connaissance et la vie. Tout au long de la pièce, la lumière est associée au désir à de nombreuses reprises : «[...] si je n'avais pas vu, dans votre regard fixé sur moi, la lueur de celui qui va, au sens strict du terme, demander quelque chose, et cette lueur-là m'a distrait de votre accoutrement» (Koltès, 1986 : 39). Le désir sera également métaphoriquement associé à la flamme : «Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri [...]» (Koltès, 1986 : 15). Puis la métaphore se poursuit, «[...] cette lumière [...] continue imperturbablement de briller ; elle troue cette obscurité, comme une allumette enflammée troue le chiffon qui prétend l'étouffer» (Koltès, 1986 : 16). Dans sa réponse au Client, le Dealer reprend cette même analogie et la double d'un oxymore :

Pourtant, depuis le temps que je suis à cette place, je sais reconnaître les flammes qui, de loin, derrière les vitres, semblent glacées comme des crépuscule d'hiver, mais dont il suffit de s'approcher, doucement, peut-être affectueusement, pour se souvenir qu'il n'est point de lueur définitivement froide, et mon but n'est pas de vous éteindre, mais de vous abriter du vent, et de sécher l'humidité de l'heure à la chaleur de cette flamme» (Koltès, 1986 : 17).

D'après Ubersfeld, Koltès manifeste dans *La Solitude* son vouloir avec la dernière énergie : «saisir l'humain dans la différence, comme si seule cette différence ou plutôt notre rapport à elle pouvait être constructive et féconde» (Ubersfeld, 1999 : 142). Et c'est bien ce que dit la fenêtre ou le crépuscule, évoqués dans le passage cité précédemment, parce que la fenêtre est une figure à la fois du dedans et du dehors. Elle s'établit en frontière entre le familier et l'étranger, puisqu'elle appartient tant à l'espace public qu'à l'espace privé. Elle devient

ainsi un objet transitionnel, un lieu de communication avec l'extérieur, puisqu'elle permet le passage de la lumière et donc de l'Autre. Cet espace intermédiaire est également symbolisé dans la pièce par le crépuscule ; cette lueur qui précède le lever du soleil, lumière incertaine qui suggère la possibilité de la rencontre entre les deux personnages, ou encore par «le doux mélange» du froid et du chaud qui rend fertile la terre mais qui malheureusement semble si rare aux dires du Dealer. Le Dealer présuppose le désir du Client - bien qu'il admet ne pas savoir ce que le Client désire - et avoue lui même avoir désiré. Il suggère ainsi, là encore, que tous deux sont égaux.

[...] il n'y a pas d'injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud ou au même doux mélange, et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs, riches de même et, de même, pauvres [...]» (Koltès, 1986 : 11).

Pourtant le Client niera tout désir, il dira d'ailleurs ne connaître aucun crépuscule, écartant toute possibilité de rencontre. Tout au long de la pièce celui-ci dévalorise les sentiments : «Mais les sentiments ne s'échangent que contre leurs semblables ; c'est un faux commerce avec de la fausse monnaie, un commerce de pauvre qui singe le commerce» (Koltès, 1986 : 49-50) et semble vouloir tout nier, tout détruire, le don, le partage, l'amitié, l'amour : «Je n'ai pas voulu de votre main sur mon bras, je n'ai pas voulu de votre veste, je ne veux pas du risque d'être confondu avec vous» (Koltès, 1986 : 50). Il assume ainsi une solitude hautaine, il est l'homme de la différence, de l'écart, de l'inégalité.

Finalement, malgré cet appel à l'Autre, cette demande d'amour de la part de Dealer, qui ponctue la pièce, celle-ci n'obtient pas de réponse parce que l'Autre nie la part d'altérité incluse dans la demande d'amour. «Il n'y a pas d'amour» dira le Client à la fin de la pièce. La découverte de l'irréductible autonomie de l'Autre, sa formidable étrangeté provoque que les personnages «reçoivent] comme un boomerang, la caresse ludique qu'il[s] voulai[ent] donner et qui n'a pas quitté [leurs] main[s]s» (Sébastien, 2001 : 106). La demande d'amour est refusée, l'espace intermédiaire ne sera pas occupé et alors la violence ne peut qu'éclater. Devant l'impossibilité d'imaginer la possibilité d'un territoire commun, d'un terrain d'entente, se poser en adversaires reste pour eux le seul moyen d'établir une communication. L'absence d'amour se transforme alors en hostilité radicale. Le Dealer et le Client seront frères oui, mais frères de sang, et seul le sang les unira au coin du feu.

## Références bibliographiques

BERNARD, F. (2010) : *Koltès, une poétique des contraires*. Paris, Honoré Champion Éditeur.

CHEVALLIER J. (1982): *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont.

KOLTES, B.-M. (1986) : *La Solitude des champs de coton*. Les éditions de Minuit.

——— (1996) : *Koltès, combats avec la scène*. Paris, CNDP, Ministère de la culture et de la Communication.

——— (2009) : *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Lonrai, Les Éditions de Minuit.

- (2011) : *Quai ouest suivi de Un hangar à l'ouest (notes)*. Paris, Les éditions de Minuit.
- LANTERI, J.-M. (2014) : *En noir et blanc. Essai sur Bernard-Marie Koltès*. Lille, Septentrion, Presses Universitaires.
- MAJOREL, J. (2013) : «Un théâtre de l'asymétrie. *Dans la solitude des champs de coton*», *Relire Koltès*, colloque de l'Université de Provence, Florence Bernard et Marie-Claude Hubert (sous la dir. De), PUP, coll. «Textuelles», p. 123-133.
- ROBITAILLE, P. : «Le rôle de la nuit dans les devenir-animaux de la pièce *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès», Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, Montréal, Université du Québec à Montréal et Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (*Figura*), coll. «Figura», n° 23, pp. 163-180.
- SEBASTIEN, M.-P. (2001) : *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris, L'Harmattan.
- UBERSFELD, A. (1999) : *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Actes Sud Papiers.
- (1996) : *Lire le théâtre I*. Paris, Belin.

# Proust et les éblouissements

André-Alain Morello

[Université de Toulon](#)

Un des objectifs de Proust a été de tenter de créer un équivalent littéraire de la lumière. Dans certaines pages de la *Recherche*, le romancier se livre à un travail de «vitrification» (le mot est de Julien Gracq, dans *Préférences*) qui cherche à transmuier une scène en une sorte de vitrail. Dans une lettre de 1908, il note même son projet d'écrire un essai sur les vitraux. C'est aussi l'intérêt porté à la peinture (en particulier l'impressionnisme, mais aussi des peintres comme Chardin) qui conduit Proust à opérer une véritable métamorphose du réel, en transposant dans les mots et dans les images le travail du peintre sur les jeux de la lumière. Enfin, c'est un Proust à l'écoute d'une certaine poésie de son temps qui le pousse à tenter de «faire du soleil», de rendre «feu pour feu», comme il l'écrit à propos des *Eblouissements* d'Anna de Noailles. L'étude portera sur quelques essais de Proust rassemblés dans le volume du *Contre Sainte-Beuve* et des *Pastiches et Mélanges* et sur quelques passages d'*A l'ombre des jeunes filles en fleur* et du *Côté de Guermantes*.

## I. Lanternes magiques, vitraux, tableaux

Le roman de Proust accorde une place importante aux procédés d'éclairage, à tel point que le romancier a quelque chose du «maître éclairagiste», voire d'un «passeur de lumières» pour reprendre le titre du roman de Bernard Tirtiaux. Rappelant que Proust a écrit pratiquement toute son œuvre dans sa chambre du boulevard Hausman, éclairée par une lampe de chevet décrite par Céleste, Serge Sanchez a énuméré le catalogue des luminaires proustiens, des irisations impressionnistes, des kaléidoscopes. Tout commence par la lanterne magique dont on coiffait la lampe de Combray. «Capital, l'épisode de la lanterne magique projette sa lumière sur l'ensemble de la Recherche», souligne Stéphane Chaudier (Chaudier, 2004, 465). Dans cette grandiose ouverture de la *Recherche* que sont les premières pages de Combray, pages qui mettent en scène le combat entre l'ombre et la lumière, l'évocation de la lanterne magique vient annoncer tous les épisodes d'illumination et d'éblouissement qui vont ponctuer l'itinéraire du Narrateur. De cette modeste lanterne naissent tous les soleils de l'art que le roman de Proust va célébrer, vitraux, tableaux, résurrections du passé : «[...] à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentanément.» (I, 9) C'est elle qui apporte non seulement la lumière au cœur de la nuit, mais des images lumineuses, des «apparitions multicolores», la faisant ressembler à un «vitrail vacillant», première figure de ce livre d'images qu'est la *Recherche*. La mention du vitrail opère aussi une métamorphose de la chambre d'en-



fant en une église, chambre noire destinée à être illuminée par la magie de l'artiste.

Dans l'église de Combray, c'est encore le tombeau de la petite –fille de Sigebert qui garde la trace «d'une lampe de cristal qui, [...] s'était détachée d'elle-même [...] et s'était enfoncée dans la pierre et l'avait fait mollement céder sous elle.» Cette notation est à prendre au sérieux. Comme l'a souligné Serge Sanchez, «la lumière se fait ici tailleur de pierre. Elle ajourne la paroi des murs, traverse le marbre sépulcral. A proprement parler miraculeuse, elle nous introduit dans une réalité qui désobéit à nos sens, un espace qui se délite, se creuse, s'incurve et suscite des visions. Se jouant du temps et de l'espace, [...] elle illumine toutes les directions de la mémoire [...]. Et c'est dans ce dédale aux allures de palais des glaces, dans ce prisme diffusant simultanément toutes les possibilités du réel, que l'écrivain a fait le pari de bâtir son œuvre.»<sup>1</sup>

Et si l'église, ou la cathédrale, devient pour Proust un modèle de l'œuvre à accomplir<sup>2</sup>, c'est aussi parce que ces monuments sont des fabriques de lumière, des écrans de couleur qui se dégagent de l'ombre : le vitrail assure cette lumière au milieu de la nuit, comme l'œuvre littéraire est promesse d'élucidation et d'illumination. Les vitraux de l'église de Combray se substituent au soleil défaillant : «Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fût-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église» (I, 59)

Dans tous ses essais sur les peintres, Proust rappelle à plusieurs reprises que le vrai miracle de la peinture est bien la création parfaitement mystérieuse de la lumière. Son éloge de Chardin insiste sur le don qu'a le peintre de dissiper l'obscurité : «Dans ces chambres où vous ne voyez rien que l'image de la banalité des autres et le reflet de votre ennui, Chardin entre comme la lumière, donnant à chaque chose sa couleur, évoquant de la nuit éternelle où ils étaient ensevelis tous les êtres de la nature morte ou animée, avec la signification de sa forme si brillante pour le regard, si obscure pour l'esprit. Comme la Princesse réveillée, chacun est rendu à la vie, reprend ses couleurs, se met à causer avec vous, à vivre, à durer.» (EA, 374-375). Le propre du peintre est de dissiper les ténèbres, et de redonner vie. La leçon de Chardin, Proust entend bien la retenir dans la *Recherche* : «Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l'esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit.» (EA, 380).

Quand il cite les *Propos de peintre* de Jacques-Emile Blanche, Proust retient cette fois les phrases consacrées à Corot, et à «certaine fabrique de Corot, sous un divin ciel bleu d'août qui éclaire d'un éternel rayon le cabinet où j'écris ces lignes... Il consiste en un ciel aussi lumineux, aussi transparent qu'un Fra Angelico, il est fait d'on ne sait quelle matière précieuse, de turquoise peut-être. Sous cet azur immaculé, un peu de *lumière inanalysable* change en un écran de plusieurs ors les pignons et les toits d'une sorte de caserne banale ; [...].» (EA, 585) Proust est, on le sait, contemporain de la révolution impressionniste. Il n'ignore rien des

1 Serge Sanchez, *La lampe de Proust et autres objets de la littérature*.

2 «J'ai voulu donner à chaque partie de mon livre le titre: Porche, Vitraux de l'abside, pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties» (Correspondance, tome XVIII, p. 359)

expérimentations de ces peintres, ainsi que des pointillistes, inspirées notamment par les travaux sur la lumière de Michel-Eugène Chevreul (D. Vago, 2012, 17-18). Monet, le peintre préféré de Proust, fait l'objet d'une célébration à peine dissimulée dans *Du Côté de chez Swann* : l'évocation dans Combray des «jardins de nymphéas» dans «les petits étangs que forme la Vivonne» (I, 167) apparaît comme une tentative de transposition littéraire des *Nymphéas* de Monet. Du reste, Proust célèbre ces *Nymphéas* de Monet dans le compte-rendu des *Eblouissements* d'Anna de Noailles, publié dans le Figaro du 15 juin 1907. (EA, 539-540)

Proust a aussi été sensible à l'œuvre de Gustave Moreau, comme l'atteste le beau texte qu'il consacre à ce peintre, où il célèbre ces tableaux où «la lumière» est «celle où passe le dieu», ces paysages «où le divin s'est parfois manifesté, à une heure incertaine que la toile éternise» (CSB, EA, 668) Avec Moreau, la lumière semble celle des théophanies<sup>3</sup>, tout comme la littérature semble avoir ce pouvoir de créer du sacré. Dans les pages de la *Recherche* consacrées au personnage d'Elstir, et en particulier dans *Le Côté de Guermantes*, Proust rend hommage à cette peinture si lumineuse qu'elle rappelle étrangement les images de la lanterne magique de Combray évoquées au seuil de l'œuvre : «Les parties du mur couvertes de peintures de lui, toutes homogènes les unes aux autres, étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été, dans le cas, présent, la tête de l'artiste et dont on n'eût pu soupçonner l'étrangeté tant qu'on aurait fait que voir la lanterne coiffant la lampe, avant qu'aucun verre coloré eût été encore placé.» (II, 712). Comme ce que l'écrivain avait observé chez Gustave Moreau, le peintre possède ce pouvoir de figer la lumière : «celui-ci [le peintre] avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux où la dame avait eu chaud et avait cessé de danser, où l'arbre était cerné d'un pourtour d'ombre, où les voiles semblaient glisser sur un vernis d'or.» (II, 714)

## II. Aube: écrire la naissance de la lumière

Certains passages de la *Recherche* ne sont pas sans évoquer certaines *Illuminations* de Rimbaud, notamment le poème «Aube». C'est le cas de cette page d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs* consacrée à la saisie de l'apparition de la lumière :

«Les levers de soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, [...] A un moment où je dénombrerais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question était en train de me fournir une réponse affirmative, dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échançrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir, car je le sentais en rapport avec l'existence profonde

---

3 Le Christ a laissé transparaître quelque chose de sa condition divine, sur le Mont Thabor : «son visage se mit à resplendir comme le soleil» (Mt, 17, 2)

*de la nature, mais la ligne de chemin de fer ayant changé, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu la bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.» (II, 15-16)*

Il y a dans cette page comme une imitation de la démarche cinématographique par l'écrivain, qui évoquait déjà, dans les premières pages de *Du côté de chez Swann*, le «kaléidoscope» de l'obscurité et le «kinéscope.» (I, 7) La volonté de saisir le dynamisme de ces «réserves de lumière» oblige le narrateur à changer constamment de point de vue ; l'objectif ultime étant la réalisation d'un film continu à partir de fragments «rentoilés».

*«Le paysage devint accidenté, abrupt, le train s'arrêta à une petite gare entre deux montagnes. On ne voyait au fond de la gorge, au bord du torrent, qu'une maison de garde enfoncée dans l'eau qui coulait au ras des fenêtres. Si un être peut être le produit d'un sol dont on goûte en lui le charme particulier, [...] ce devait être la grande fille que je vis sortir de cette maison et, sur le sentier qu'illuminait obliquement le soleil levant, venir vers la gare en portant une jarre de lait. [...] Empourpré des reflets du matin, son visage était plus rose que le ciel. [...] Au-dessus de son corps très grand, le teint de sa figure était si doré et si rose qu'elle avait l'air d'être vue à travers un vitrail illuminé. Elle revint sur ses pas, je ne pouvais détacher mes yeux de son visage de plus en plus large, pareil à un soleil qu'on pourrait fixer et qui s'approcherait jusqu'à venir tout près de vous, se laissant regarder de près, vous éblouissant d'or et de rouge.» (II, 16)*

Le surgissement de la laitière vient relayer la lumière de l'aube, et transforme cet épisode en une véritable apparition. C'est à nouveau l'évocation du vitrail qui assure l'éclat de «l'une des épiphanies les plus belles de la Recherche.»<sup>4</sup>

L'illumination devenue éblouissement ne risque-t-elle pas d'aboutir à un aveuglement, le sommet de la lumière conduisant à son annulation ? C'est aussi cette incertitude qui fait de cette page incomparable un «sommet» de l'oeuvre qui peut rappeler le vers d'*Harmonie du soir*, où le souvenir d'une femme «luit comme un ostensor», ou annoncer «l'énorme éclaboussement d'or» de la dernière page d'*Un Roi sans divertissement* de Giono. Quant au motif du visage illuminé, introduit par ce passage du roman, il sera repris plus tard, associé à la jeunesse mais aussi à l'art pictural :

*«[...] l'aurore de jeunesse dont s'empourprait encore le visage de ces jeunes filles et hors de laquelle je me trouvais déjà, à mon âge, illuminait tout devant elles et, comme la fluide peinture de certains primitifs, faisait se détacher les détails les plus insignifiants de leur vie sur un fond d'or.» (II, 258)*

<sup>4</sup> Alain Roger, «Poétique du paysage proustien», *Marcel Proust au début du troisième millénaire*, textes édités par Yvonne Goga et Corina Moldovan, éd. Limes, Cluj-Napoca, 2002, p. 105.

L'oeuvre est appelée à devenir un véritable «Palais du Soleil», à l'image de ces arbres en fleurs évoqués dans *Le Côté de Guermantes* : «Cultivés en quinconces, ces poiriers, plus espacés, moins avancés que ceux que j'avais vus, formaient, séparés par des murs bas, de grands quadrilatères de fleurs blanches, sur chaque côté desquels la lumière venait se peindre différemment, si bien que toutes ces chambres sans toit et en plein air avaient l'air d'être celles du Palais du Soleil, tel qu'on aurait pu le retrouver dans quelque Crète, et elles faisaient penser aussi aux chambres d'un réservoir ou de telles parties de la mer que l'homme pour quelque pêche ou ostréiculture subdivise, quand on voyait, selon l'exposition, la lumière venir se jouer sur les espaliers comme sur les eaux printanières.» (II, 453) La quête de la lumière nous conduit de la chambre obscure à ces «chambres sans toit», dans un chemin qui nous mène de Combray à la Crète antique, terre du roi Minos et de Pasiphae, la fille du soleil.

### III. Un style lumière

On sait que Proust, dans un article paru dans le *Supplément littéraire du Figaro*<sup>5</sup>, a fait l'éloge des *Eblouissements* d'Anna de Noailles : la poétesse est «éblouie» par le monde, dit-elle, «mais elle rend feu pour feu aux clartés qu'il lui verse» (CSB, 540). Proust cherchera lui aussi à rendre «feu pour feu» lorsqu'il voudra retranscrire les éblouissements venus du monde naturel. On retrouve par exemple ce «feu» dans la superbe description des chrysanthèmes dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : «Comme des feux arrachés par un grand coloriste à l'instabilité de l'atmosphère et du soleil, afin qu'ils vinssent orner une demeure humaine, ils m'invitaient, ces chrysanthèmes, et malgré toute ma tristesse à goûter avidement pendant cette heure du thé les plaisirs si courts de novembre dont ils faisaient flamboyer près de moi la splendeur intime et mystérieuse.» (I, 586)

Luc Fraisse, dans un article remarquable, a bien montré tout ce que Proust devait aux *Eblouissements* d'Anna de Noailles ; un poème comme «La prière devant le soleil» inspirera l'atmosphère de Combray. Mais ce sera aussi la lecture du *Visage émerveillé* d'Anna de Noailles, cet étrange roman-poème, qui frappera le romancier quand il y retrouvera l'évocation de la couleur des vitraux. Dès les premières pages du livre, il est en effet question du soleil «qui se reflète sur les vitraux de la chapelle». Dans une lettre à Anna de Noailles de juin 1904, Proust développe ce qui, à ses yeux, fait le prix de ce livre : «Mais «je vois la vie bleue, jaune et violet» me semble la phrase centrale, le «centre d'éclairage» de tout le livre. Je veux dire que ce qu'il y a de plus extraordinaire, de plus beau dans ce livre [...], c'est qu'il est n'est pas composé de parties, qu'il est un, baigné dans la même atmosphère, baigné tout entier, où les couleurs se commandent les unes les autres, sont complémentaires.» (*Correspondance*, tome IV, 155-156)<sup>6</sup> On peut penser que Proust a trouvé un de ses modèles dans l'esthétique d'Anna de Noailles, un modèle qui l'a mis sur la voie de son style-lumière, de cette écriture «où s'est accompli le miracle suprême, la transsubstantiation des qualités irrationnelles de

---

5 Essais et articles, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 533-545.

6 Lettre citée par D. Vago, 2012, p. 25-26.

la matière et de la vie dans des mots humains.» (lettre à Lucien Daudet, 27 novembre 1913)<sup>7</sup> Ce n'est pas un hasard si c'est à nouveau dans une lettre à Anna de Noailles que Proust fera l'éloge de ce style équivalent au «Vernis des Maîtres» : «Si on cherche ce qui fait la beauté absolue de certaines choses, des *Fables* de La Fontaine, des comédies de Molière, on voit que ce n'est pas la profondeur, ou telle autre vertu qui semble éminente. Non, c'est une espèce de fondu, d'unité transparente, où toutes les choses, perdant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger les unes à côté des autres, sans un seul mot qui reste au dehors, qui soit resté réfractaire à cette assimilation [...] Je suppose que c'est ce qu'on appelle le Vernis des Maîtres.» (lettre à Anna de Noailles, 1904, *Correspondance*, II, pp. 86-87)

## Bibliographie

- CHAUDIER Stéphane : *Proust et le langage religieux. La Cathédrale profane*, Honoré Champion, 2004.
- FRAISSE, Luc : «La Recherche avant la Recherche : Proust commentateur d'Anna de Noailles», *Publiforum*, 2, 2005.
- FRAISSE Luc : *L'œuvre cathédrale*, édition José Corti.
- KRISTEVA Julia, *Le temps sensible*, Gallimard, édition Folio.
- NEWMAN-GORDON Pauline, «Images solaires chez Marcel Proust», *Nouvelle Europe*, mars 1995, 6-16.
- NOAILLES Anna de : *Les Eblouissements*, 1907.
- NOAILLES Anna de : *Le Visage émerveillé*, Pais, Calmann-Lévy, 1904. On peut trouver une version électronique de ce roman dans la Bibliothèque électronique du Québec, collection *Classiques du 20<sup>e</sup> siècle*, volume 189.
- PROUST Marcel : *Correspondance*, édition établie par Philip Kolb, Plon, 1970-1993, 21 Volumes.
- PROUST Marcel : *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi par *Essais et articles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- PROUST Marcel : *A la Recherche du temps perdu*, nouvelle édition sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 4 volumes, 1987-1989.
- SANCHEZ Serge : *La lampe de Proust et autres objets de la littérature*, Payot, 2013.
- SIMON Anne : «Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil : le paysage proustien entre persistance du cliché et déconstruction du panorama», *Textuel*, 45, 2004, 111 – 127.
- RIDHA BOUGUERRA Mohamed. - Le paysage d'inspiration picturale dans *A la recherche du temps perdu*. - [In] *Le génie du lieu : des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005, 245- 256.
- VAGO Davide : *Proust en couleur*, Champion, 2012.
- YOSHIKAWA Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Champion, 2010.

7 Lettre citée par Julia Kristeva, *Le temps sensible*, éd. Folio, p. 375.

## La Poétique de la lumière dans l'espace zolien

**Antonia Pagán López**

*Universidad de Murcia*

[antpagan@um.es](mailto:antpagan@um.es)

### Résumé

Les expressions métaphoriques de la lumière interviennent de façon abondante dans la construction spatiale de l'oeuvre de Zola. Elles assurent un vaste réseau à multiples facettes en symbiose avec les états d'âme des personnages ou avec l'éveil de leurs sentiments. La lumière circule sur les objets, caresse les visages et joue un rôle privilégié dans la construction des portraits féminins. Comme les peintres impressionnistes, Zola s'intéresse aux modulations de la lumière et à ses jeux de reflets dans la recreation de la nature ou du paysage urbain. La lumière capte la réalité fuyante de la ville de Paris aux différents moments du jour et transforme son décor nocturne en tableau féérique.

### Mots-clés

*lumière, espace, impressionnisme, nature, paysage urbain.*

### Resumen

Las expresiones metafóricas de la luz intervienen frecuentemente en la construcción espacial de la obra de Zola. La luz configura una amplia red de múltiples facetas en simbiosis con la pasión de los personajes o con el despertar de sus emociones. La luz circula sobre los objetos, acaricia los rostros o juega un papel privilegiado en la construcción de los retratos femeninos. Zola, como los pintores impresionistas, se interesa por sus variaciones y por su juego de reflejos en los cuadros descriptivos de la naturaleza o del paisaje urbano. La luz capta los instantes fugaces de la ciudad de Paris en diferentes momentos del día, transformando su decorado nocturno en visión mágica.

### Palabras clave

*luz, espacio, impresionismo, naturaleza, paisaje urbano.*

Les images métaphoriques de la lumière se poursuivent de façon récurrente au fil de l'écriture zolienne et contribuent à rendre plus sensible la construction de l'espace romanesque ainsi que la création d'une poétique des lieux. La lumière assure un vaste réseau métaphorique à multiples facettes et à qualités diverses qui s'harmonise avec la passion silencieuse des personnages ou avec l'éclosion de leurs sentiments, accordant une certaine qualité à l'instant vécu.

La lumière est l'élément primordial dans la construction d'un décor, elle anime la description d'un lieu, auquel elle accorde un dynamisme, une unité et une vie. Elle peut provenir du dehors, des intérieurs bourgeois, parcourir l'espace, mettre en valeur le mobilier d'un décor et être essentiellement révélatrice des objets. Dans *Au Bonheur des dames*, l'atmosphère raffinée du salon de Mme Desforges, lieu des rendez-vous d'affaires de Mouret et du baron Hartmann, une lumière gaie, intense, enveloppe l'espace<sup>1</sup>, mettant en valeur les matières et le mobilier, tout en rehaussant l'éclat des cuivres: «Une lumière vive, adoucie par les plantes vertes, allumait les cuivres, baignait d'une joie tendre la soie des meubles» (Zola, 2011 : 363) en signe de richesse et en promesse de prospérité elle enveloppe la pièce d'une atmosphère chaude, confortable et sécurisante.

C'est au crépuscule, instant privilégié chez Zola, que la lumière du soleil pénètre dans les appartements privés de Paris, créant des décors baignés par une tendre lumière, dont les teintes se colorent: «Le soleil pâlisait, la poussière d'or rouge n'était plus qu'une lueur blonde, dont l'adieu se mourait dans la soie des tentures et les panneaux des meubles. A cette approche du crépuscule, une intimité noyait la grande pièce d'une tiède douceur» (Zola, 2011 : 107). C'est le moment où se produit la rencontre des deux lumières antagonistes, celle du soleil, qui s'assombrit au profit de l'éclairage des lampes: «...l'heure attendrie du crépuscule, (...) entre la clarté de la rue qui se meurt et les lampes qu'on allume encore à l'office» (Zola, 2011 : 112-113).

À l'intérieur du grand magasin *Au Bonheur des Dames*, la lumière d'un après-midi hivernal acquiert des tonalités intenses et violentes, peignant «d'un rouge d'incendie» le décor de ce colosse de la mode féminine, puis elle s'évapore et se dissout en élément gazeux, «une vapeur d'or»; tout semble flamber dans cet espace éclairé comme par des feux d'artifice, créant un espace d'une grande fantaisie chromatique: «Les mosaïques et les faïences des frises miroitaient, les verts et les rouges des peintures s'allumaient aux feux des ors prodigués. C'était comme une braise vive, où brûlaient maintenant les étalages, les palais de gants...» (Zola, 2011 : 315).

Dans *Une page d'amour*, ces tonalités rouges aux attributions ignées déclenchent, dans l'évocation du crépuscule estival de la ville, un ample réseau métaphorique des images du feu: Jeanne, convalescente, contemple de la fenêtre le spectacle de la ville qui s'éteint: «Paris

---

1 Dans la construction de l'espace, Zola crée un univers riche et nuancé grâce à la couleur et à la lumière. De même que chez son prédécesseur Flaubert, l'écriture est rythmée par la couleur, la matière et la lumière, conférant un équilibre au tableau. Comme dans l'esthétique flaubertienne, que Zola connaît bien, la lumière est pourvoyeuse de mouvement et d'intensité dans l'espace zolien, elle constitue l'élément révélateur de la couleur et de la matière.

incendié par le soleil couchant» (Zola, 2012 : 192). La fenêtre a la fonction de tableau encadrant le paysage parisien<sup>2</sup> qui se transforme selon les états psychologiques des êtres. Ainsi Hélène, immobile, dans sa douce réclusion, parcourt du regard les verrières du palais de l'Industrie, simulant «un lit de tissons ardents», le dôme des Invalides «en feu», cette ville artistique pleine de séductions qu'elle se refuse: «Le ciel s'était empourpré d'avantage, les nuages saignaient au-dessus de l'immense cité rouge et or. Hélène, baignée par ces flammes, se livrant à cette passion qui la consumait, regardait flamber Paris...» (Zola, 2012 : 156). La ville flambe à l'image de sa passion inavouée pour le docteur Deberle qui la dévore intérieurement. Les effets de lumière soulignent les instants révélateurs de l'état d'âme des êtres, leurs craintes ou leurs inquiétudes.

Denise, humble vendeuse *Au Bonheur des Dames*, que Mouret aime inconsciemment, «est focalisée par une lumière vive» (Zola, 1999 : 371) détachant sa pâleur. La jeune fille de son calme naturel essaie de satisfaire les exigences d'Henriette, maîtresse de Mouret, qui, blessée dans son amour propre, l'humilie: «Un des becs de gaz sifflait; et dans l'air étouffé et moite de la pièce (...). Les glaces de l'armoire reflétaient de larges pans de clarté vive sur les tentures de soie rouge où dansaient les ombres des deux femmes» (Zola, 2011 : 373). L'éclairage confère à la scène l'aspect d'un décor théâtral. La lumière projetée sur les glaces éclaire les pans de soie rouge où se profilent les deux silhouettes comme dans un jeu d'ombres chinoises. Par ces effets de clair-obscur la lumière liée au son -le sifflement des becs de gaz- accorde une intensité dramatique à la situation, telle une séquence cinématographique où tout serait exprimé par le son et par l'image.

Mais la lumière la plus douce est celle qui émane des veilleuses ou des lampes d'alcôve, baignant d'une lueur bleuâtre l'atmosphère des lieux, telle la chambre d'Hélène -*Une page d'amour*- expression de l'harmonie bourgeoise, refuge d'intimité et de solitude dans lequel la femme s'est enlisée après son veuvage, dévouée exclusivement à sa fille malade: «La veilleuse (...) brûlait sur la cheminée (...) C'était une calme lueur qui coupait le guéridon, baignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire de palissandre, des meubles et du tapis» (Zola, 2012 : 31). La lumière surprend le personnage aux heures du sommeil, son faible éclairage accorde une atmosphère intimiste à la pièce qu'elle nuance d'une faible couleur bleue, créant des zones en pénombre qui laissent à peine percevoir le mobilier.

À d'autres reprises, la lumière n'est pas physique, mais d'un autre ordre, appartenant au domaine de la conscience des personnages, il s'agit de l'éclat d'une voix intérieure au moment où Hélène réalise avec stupeur son acte traître -la lettre anonyme adressée à Henri, dénonçant l'imminent adultère de sa femme, mise en abîme de leur prochaine liaison interdite: «...cette dénonciation lâche. Cela lui apparaissait tout d'un coup ainsi, dans une lueur aveuglante. Vraiment, elle avait commis une infamie pareille!» (Zola, 2012 : 274). De même, la

---

2 Le regard des personnages -Jeanne, Hélène- est prétexte à appréhender l'espace de leur environnement. C'est par le biais du regard d'Hélène, accoudée à la fenêtre de sa chambre, que le lecteur peut parcourir la ville de Paris et pénétrer dans le jardin des Deberle, les deux espaces clés dans la structure du roman. D'après J-F Tonard la fenêtre suppose «un parfait poste d'observation pour passer en revue la diversité du paysage parisien» (Tonard, 1994 : 168)



lumière a une valeur symbolique au moment où Christine, *L'Oeuvre*, vaincue par sa rivale, la peinture, la vraie passion de Claude, constate stupéfaite le triomphe de l'amante sur la femme: «Au dessus d'elle, la Femme rayonnait avec son éclat symbolique, l'idole, la peinture, triomphait...» (Zola, 2010 : 397), la toile, ayant épuisé toutes les énergies de Claude, cristallise l'idéal inabouti de l'artiste. Au jardin du Paradou, espace lumineux et sauvage par excellence où la vie végétale et animale foisonne, les éléments naturels sont en complicité avec Serge et Albine, célébrant leurs libres noces au sein d'une nature luxuriante. Leur bonheur comblé, les deux jeunes «revenaient d'un pays de lumière» (Zola, 1991 : 184), la portée de la lueur atteint ici une dimension doublement symbolique. De la même façon la lumière de sang des lanternes sur les eaux de la Seine fait présager le suicide de Claude, une péniche simulant un corps à la dérive: «Il se penchait sur ce fossé si large, d'une fraîcheur d'abîme, où dansait le mystère de ces flammes» (Zola, 2010 : 383).

La lumière, élément extrêmement mobile, apte à subir toute sorte de métamorphoses et de colorations diverses, se caractérise aussi par l'absence de couleur, elle devient poussière blanche en contact avec une surface vitrée qui filtre sa transparence et la diffuse, tel le hall du *Bonheur des dames* à la tombée du jour: «le jour y tombait de haut, d'un vitrage aux verres dépolis, qui tamisait la clarté en une poussière blanche, diffuse et comme suspendue, sous laquelle le rayon des soieries semblait dormir, au milieu d'un silence frissonnant de chapelle» (Zola, 2011 : 131). Cet espace, grouillant d'une foule féminine le jour, saisit le soir l'âme de Mouret d'un silence presque sacré, ce qui renforce sa solitude.

L'élément lumineux, multiforme et inépuisable, valeur essentielle pour Claude, peintre de la lumière dans *L'Oeuvre*, est créateur d'atmosphères à l'intérieur de sa demeure. La baie vitrée de son atelier et les toiles du plafond tamisent une gaie lueur printanière, qui se teint d'une vive coloration blanche: «Il faisait dehors un limpide ciel de mai, le velum de toile, tendu sous les vitres du plafond, tamisait le soleil en une vive lumière blanche» (Zola, 2010 : 321). À d'autres reprises, la chaleur estivale est si intense que la lumière cuisante devient mate et aveuglante, blessant les personnages en situation d'embarras: Denise, congédiée du grand magasin, cherche dans son désarroi une modeste chambre sous le poids écrasant d'«une lumière crayeuse d'été aux aveuglantes réverbérations» (Zola, 2011 : 224). Cette diversité de teintes lumineuses s'accordent, d'après Olivier Got, «à la nuance que l'écrivain désire donner à son paysage d'une saison et d'un moment de la vie de ses personnages» (Got, 2002 : 145). La vitre par sa surface réfléchissante permet d'être associée à l'eau, élément éminemment mobile et changeant, qui rend possible la réfraction de la lumière, de par son mouvement et de par son jeu de reflets. Ainsi l'immense vitrage de la galerie centrale crée un effet miroir où la lumière diaphane du ciel bleu simule un lac de verre: «Et ils ne voyaient au-delà que du ciel, une nappe de ciel, qui reflétait, dans l'eau dormante des vitres, le vol de ses nuages et le bleu tendre de son azur». (Zola, 2011 : 400). Pour Bachelard, l'image du miroir conduit irrémédiablement à l'image de l'eau, tout miroir étant «une eau dormante» (Bachelard, 1991 : 33- 34).

Mais la situation culminante où la lumière des intérieurs atteint son plus haut éclat, c'est aux premières ombres du soir quand l'éclairage des lampes, plus fixes et aveuglantes que la lumière du soleil, diffuse une clarté blanche «épandue comme une réverbération d'astre décoloré» (Zola, 2011 : 488)- illuminant les galeries couvertes à l'occasion de l'exposition du

blanc, dont l'éclat des marchandises semble rivaliser avec une symphonie lumineuse: «Il sembla que cette colossale débauche de blanc brûlait elle aussi, devenait de la lumière. La chanson du blanc s'élevait dans la blancheur enflammée d'une aurore» (Zola, 2011 : 488). Ce rêve de blancheur éblouissante, prélude des noces de Mouret et de Denise, arrive à son paroxysme: «...un blanc de lumière où tous les blancs se fondaient, une poussière d'étoiles neigeant dans la clarté blanche» (Zola, 2011 : 489).

Dans la construction spatiale de Zola, nous constatons une sorte de symbiose, un mimétisme frappant, entre les personnages et la lumière. La lueur tremblante d'une veilleuse, «noyée d'huile», (Zola, 2012 : 32) éclaire faiblement la chambre de Jeanne, gravement malade, projetant des ombres circulaires sur le plafond. Comme la lumière tremblante, prête à s'éteindre, la fragile santé de l'enfant semble osciller entre la vie et la mort.

La lumière est un puissant réflecteur des instants privilégiés de bonheur, des désirs ou des angoisses qui hantent la conscience des personnages. Ainsi, le faible éclairage du Passage des eaux, coin sombre et boueux qu'Hélène, hésitante et craintive, traverse pour rejoindre Henri, son amant, dégage une lumière blafarde: «Le passage s'ouvrait sous ses pieds comme un trou noir. Elle ne voyait pas le fond, elle apercevait seulement, au milieu de ce boyau de ténèbres, la lueur tremblotante du seul réverbère qui l'éclairait» (Zola, 2012 : 256). De curieux effets de clair-obscur créent une atmosphère de cauchemar, les murs se resserrent et les branches nues des arbres profilent «des bras gigantesques aux mains tendues et crispées» (Zola, 2012 : 256). C'est un trou noir à l'image de sa conscience qui se débat entre ses préjugés bourgeois, l'amour filial et la passion qui la dévore, c'est la peur du gouffre, de l'inconnu, de sortir de ses limites. De même Serge Mouret, partagé entre l'amour de Dieu et l'attraction pour Albine, tombe sous la lueur lunaire en une ardente rêverie qui frôle le délire: «Il crut (...) voir l'église s'éclairer intérieurement (...) d'une splendeur de fête infernale, où tournaient le mois de mai, les plantes, les bêtes, les filles des Artaud, qui prenaient furieusement des arbres entre leurs bras nus» (Zola, 1991 : 104).

La lumière qui revêt la plus grande intensité et profondeur psychologique est celle qui émane du feu qui flambe dans la cheminée en correspondance symbolique avec les émotions des personnages. Quand Hélène et Henri se livrent à leur amour dans la douce intimité de la chambre, celle-ci apparaît noyée par la faible lumière d'une veilleuse. Hélène sèche ses pieds mouillés dans la cheminée, que les flammes semblent traverser et colorer d'une lueur rose: «les deux pieds de neige devant la flamme, s'éclairaient d'un reflet rose» (Zola, 2012 : 287). Le feu, image de la passion des amants, est dans ces lignes hautement sexualisé: «la braise qui emplissait l'âtre les brûlait tous les deux» (Zola, 2012 : 289). Comme son maître Flaubert<sup>3</sup>, envers qui l'écrivain reconnaît sa dette littéraire, Zola ne détaille pas minutieusement les moments de volupté, il les suggère seulement par le biais de l'ellipse. Une fois la passion

---

3 Dans *Madame Bovary*, après une longue description préliminaire sur le scénario de séduction où Emma succombe à Rodolphe, l'acte amoureux est omis, l'écrivain procède de même dans la scène du fiacre où l'amour de Léon et d'Emma est consommé à stores tendus. Dans *Salammbô*, Flaubert a aussi recours à l'ellipse dans la scène amoureuse où la princesse punique, Salammbô, se livre au mercenaire Mathô, voleur du zaïmph, le voile sacré sur lequel résidait la force de Carthage.

consommée, Hélène chausse ses souliers «devant le feu qui se mourait», excellente image métaphorique exprimant les états d'âme les plus intimes des personnages.

En contrepoint à la douceur de ces images d'une lumière complice éclairant le décor de ce rendez-vous clandestin, se trouve la morne lumière de la chambre de Jeanne, filtrée à travers la fenêtre, qui, dans sa maladie, accentue le poignant sentiment d'abandon qu'elle éprouve envers sa mère, emportée dans sa passion pour le docteur: «Jeanne avait la tête lourde, la mine triste et inquiète(...) Le ciel était couleur de suie, une lumière louche attristait la chambre tandis que de brusques averses, de temps à autre cinglaient les vitres» (Zola, 2012 : 262). À d'autres reprises les images de la lumière rejoignent les qualités des métaphores végétales<sup>4</sup>, valorisées, d'après Van Buuren, positivement par Zola dans son oeuvre. La lumière peut-être ainsi investie d'un effet bienfaisant, elle se manifeste alors comme «la grande vibration du soleil», une sorte de sève à qualités nourrissantes. Jeanne, au printemps, quitte la réclusion de sa chambre, en contact avec la nature nourricière et, baignée des rayons du soleil, elle éprouve un renouveau, la force de guérir: «Un flot de santé remontait en elle et l'étouffait» (Zola, 2012 : 212).

Mais là où l'écriture zolienne, foisonnante de lumières et de couleurs, se montre infiniment nuancée, c'est dans la description des portraits féminins, dont l'image s'apparente à celle d'une peinture, où la mobilité de la lumière est créatrice de couleurs et de formes, accordant une qualité de vrai et une vie au portrait. Telle Christine dormant, insoucieuse dans sa nudité, captée par le regard surpris de Claude, dans la chaleur de son atelier. La jeune fille dormait «baignée de lumière» (Zola, 2010 : 37). Avec une grande acuité du regard, le peintre capte les moindres détails de son anatomie, les colorations et la qualité de la peau: «toute la manche gauche glissait, découvrant la gorge. C'était une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de sève d'où pointaient deux roses pâles» (Zola, 2010 : 38). Dans cette atmosphère de clarté enveloppante, la lumière embrasse le corps de la jeune fille, le nuance et lui attribue de la vie. De même, un fluide lumineux baigne le visage de Christine sous l'ombrelle, quand le couple s'installe à la campagne, à Bennecourt, au milieu d'une nature qui invite ce peintre du plein air à la recréer tout en y intégrant la figure féminine: «il la peignit (...) tête nue sous une ombrelle dont la soie cerise baignait sa face d'une lumière rose (Zola, 2010 : 182). La lumière exprime ici la douceur et l'émotion de l'instant. Une vision identique se retrouve dans l'image de Clotilde, coiffée d'un chapeau de paille aux lilas -*Le Docteur Pascal*-, doucement éclairée par une lumière mobile: «son visage de lait et de rose, dans l'ombre des vastes bords» (Zola, 2004 : 104). Ces portraits à caractère pictural évoquent par les effets de lumière certains tableaux de Monet ou de Berthe Morisot.

Dans le jardin de Mme Deberle -*Une page d'amour*-, jardin clos, jardin d'amour, lié aux sentiments intimes des personnages- les subtilités de la lumière et l'éveil d'une faible nature

4 Zola développe un paradigme végétal dans *Les Rougon-Macquart*, les personnages sains vivent d'après un modèle végétal, leur santé est due au contact avec la terre où ils plongent leurs racines afin de se nourrir de leur sève, étant celle-ci le remède de toutes les maladies physiques ou psychiques. La sève, équivalent du lait maternel, possède toutes les forces vitales. Voir M. Van Buuren: *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la Métaphore au Mythe*.

printanière s'harmonisent avec l'évolution des émotions d'Hélène, qui se livre en plein air au plaisir de la balançoire; dans l'ascension de son corps vers le soleil, son visage pénètre dans l'ardente lumière s'impregnant de son feu: «Elle entrait dans le soleil, dans ce blond soleil de février, pleuvant comme d'une poussière d'or. Ses cheveux châtons aux reflets d'ambre, s'allumaient, et l'on aurait dit qu'elle flambait tout entière» (Zola, 2012 : 80). Zola construit ce tableau d'un regard de peintre, ce rêve de lumière recrée un motif cher aux impressionnistes<sup>5</sup> où la lumière déploie une gamme variée de couleurs et de qualités dont la liquéfaction, suggérée par la pluie d'une poussière d'or, fait contrepoint aux images vigoureuses du feu. Ce passage d'un subtil chromatisme lumineux est doublement significatif par les images de l'ascension et de la chute qu'il contient. Dans l'imagination dynamique du gouffre «la chute intime est de l'ordre de l'évanouissement, de l'ordre de la mort» (Bachelard, 1976 : 120). La brusque tombée d'Hélène de la balançoire, troublée par la présence inattendue d'Henri, est signe prémonitoire de sa chute finale, de l'amour coupable; à la passion assouvie suivra la mort de sa fille dont elle se culpabilise. Gilbert Durand considère la métaphore de la chute «solidaire des symboles des ténèbres et de l'agitation» (Durand, 1992 : 123). A. Dezalay mentionne à plusieurs reprises le thème récurrent de la chute dans l'oeuvre de Zola, qui se manifeste dans la hantise du trou, du souterrain ou du puits: «une retombée de l'esprit dans la matière, de l'homme dans l'animal, de l'aérien dans le souterrain...» (Dezalay, 1983 : 221).

La lumière dorée, fréquente à toutes saisons dans les descriptions de Zola, peut déferler sur la nature luxuriante du jardin au printemps, soulignant la renaissance d'Hélène à l'amour, et son trouble bonheur, de même elle rayonnera d'une blancheur éclatante sur les fleurs qui recouvrent sa fille morte. Sa disparition constitue le plus affreux des châtements infligés à la mère pour avoir cédé à l'amour interdit. Vie et mort se rejoignent dans la nature, modulées par la même lumière. Le jardin, figure de l'inconscient, suit d'après Olivier Got «une courbe ascendante puis descendante, qui épouse celle de la vie et de la mort de Jeanne et celle des amours fragiles d'Hélène et du docteur» (Got, 2002 : 156).

Dans la construction des portraits féminins la lumière tient un rôle primordial, apte à focaliser les visages et à nuancer ses divers éclairages. Ce qui caractérise les différents portraits de Clotilde dans *Le Docteur Pascal* est le recours au réseau métaphorique des images florales –la floraison étant symbole de jeunesse et de fécondité– et la lumière à valeur polyvalente. Ainsi Zola élabore le portrait de Clotilde à partir des images florales et solaires: «elle avait une robe très échancrée, il la respirait toute par cette ouverture, d'où montait tout le bouquet vivant de la femme, l'odeur pure de sa jeunesse, chauffée au grand soleil» (Zola, 2004 : 256). Le visage de la femme est au centre du rayonnement de la lumière: «...il la vit encore, nu-tête maintenant, avec son visage d'astre, qui secouait en riant les boucles de ses cheveux dorés»

---

5 1876, Musée d'Orsay: Une jeune femme est debout sur une balançoire, sous le regard attentif d'une enfant. Tous les regards semblent converger vers un homme, le dos tourné, qui s'adresse à la jeune fille. Le peintre surprend une conversation, figeant cette scène comme dans un instantané photographique, le jeu de regards converge vers l'homme. Renoir a essayé de fixer les effets de lumière tamisés par les feuillages; les vibrations lumineuses forment des taches aux tons clairs sur les vêtements, des teintes chaudes - une lumière blonde-glissent sur le visage et la robe de la femme. Exposé dans l'exposition impressionniste de 1877, le tableau ne fut pas apprécié du public, cependant il fut acquis par Gustave Caillebotte, peintre lié au groupe du plein air.

(Zola, 2004 : 257). Clotilde, comblée par l'amour de Pascal, ressemble à une odalisque parée de sa nudité et de ses bijoux: «le dos contre l'oreiller, assise sur son séant, chargée d'or, avec un bandeau d'or dans ses cheveux, de l'or à ses bras nus, de l'or à sa gorge nue, toute nue et divine, ruisselante d'or et de pierreries» (Zola, 2004 : 286). La femme diffuse ce fluide lumineux qu'elle répand de tout son éclat. Tout un réseau de symboles solaires dont parle Gilbert Durand procèdent à recréer la magnificence et l'épanouissement de ces figures féminines. En contrepoint à ces images éblouissantes de lumière, nous trouvons à la mort de Pascal l'image de Clotilde en astre éteint, vouée au souvenir sacré du maître, à leur enfant, qui rayonne à sa place. La femme au berceau, icône de l'amour maternel, fait contrepoint à la figure sensuelle évoquée ci-dessus dans la plénitude amoureuse: «...Clotilde se leva, le posa au fond du berceau (...) Elle demeura penchée un instant pour être bien sûre qu'il dormait; et elle rabattit le rideau de mousseline dans l'ombre crépusculaire» (Zola, 2004 : 489). La jeune mère veillant avec sollicitude sur le sommeil de son enfant constitue un tableau imbibé de douceur, qui nous fait évoquer la peinture de Berthe Morisot, *Le Berceau*<sup>6</sup>, où cette femme peintre a figé admirablement le dévouement et la tendresse maternels.

Un autre type de lumière, d'ordre spirituel, éclaire le portrait d'Angélique dans *Le Rêve*, jeune fille mystique qui frôle le surnaturel. Le penchant au rêve hante cette créature en manifestation d'une hérédité physiologique qui aboutira à sa mort. Le jour de ses noces, sa figure de vierge légendaire, aux cheveux d'or, est nimbée d'une vif éclat de lumière: «Angélique dégageait cette clarté. Ses cheveux d'or fin la nimbaient d'une auréole, les yeux couleur de violette luisaient divinement, toute une splendeur de vie rayonnait de son visage pur» (Zola, 2003 : 236).

Mais là où la lumière se manifeste mouvante, ondoyante, circulant en liberté, c'est dans les descriptions de la nature en plein air, ou dans la recréation des parcs et jardins du paysage urbain. Les tonalités de la lumière acquièrent successivement des colorations différentes au gré des saisons, aux différents moments du jour. Au jardin de Mme Deberle «la voûte des feuillages laissait tomber une lumière verte» (Zola, 2012 : 208) en plein jour et à l'approche du soir Hélène contemple «le charme du crépuscule» qui offre «une lueur bleuâtre» (Zola, 2012 : 221). Extrêmement mobile et changeante, comme la nature elle-même, elle capte l'atmosphère de l'instant qui passe. L'élément lumineux, insaisissable comme l'eau, est apte à toutes les métamorphoses: dans les images hivernales de Paris, la neige semble s'épaissir et border «d'une fourrure de cygne» l'architecture de la ville (Zola, 2012 : 359) ou bien paraît solidifier les eaux de la Seine en une «mer de glace» (Zola, 2012 : 368). À d'autres reprises, il se produit le phénomène contraire et nous assistons à la liquéfaction de la lumière. Cela est particulièrement sensible dans le cadre exubérant de végétation du Paradou, assimilé à «un lac de lumière» (Zola, 1991 : 123). La première vision de Serge sur ce jardin sauvage, où l'image

6 Berthe Morisot, artiste liée au mouvement impressionniste, caractérisée pour transcrire dans ses toiles d'une touche élégante des atmosphères aux couleurs allégées, donnant l'impression du non fini et par un subtil sentiment du fugitif et de l'éphémère. *Le Berceau*, 1872, Musée d'Orsay, représente la soeur de l'artiste, Emma, le regard attendri sur le berceau de sa fille Blanche. Tout baigne dans le calme et la sérénité, le rideau créant des effets de transparence et de reflets par les blancs colorés.

d'Albine se confond avec la nature luxuriante, est perçue sous la forme d'une pluie de soleil: «Ce fut comme une vision de forêt vierge, un enfoncement de futaie immense, sous une pluie de soleil» (Zola, 1991 : 57) et le rêve de Serge, torturé entre l'amour de Dieu et la passion pour Albine, est filé en prolepse comme un rêve de lumière liquide: «Puis il vivrait avec Albine(...) l'or montait de nouveau, ruisselait entre ses doigts. Il rentrait dans un bain d'or» (Zola, 1991 : 246). Au coucher du soleil, une lueur liquéfiée déferle sur l'immense jardin enchanté, où nature et lumière, fortement animées, foisonnent: «Il pleuvait là de larges gouttes de soleil. L'astre y triomphait, y prenant la terre nue, la serrait contre l'embrassement de sa poitrine» (Zola, 1991 : 169)

Hélène, deux ans après la mort de sa fille, séparée à jamais d'Henri, ravive ses souvenirs endormis dans la paix du cimetière et elle s'ébahit dans la contemplation muette de Paris enneigé, que son regard surplombe des hauteurs de Montmartre. La brume matinale est enveloppée d'un chromatisme varié; les nuances de cette faible luminiscence évoluent du gris au rose, puis au bleu, tel un tableau aux tons pastel: «dans le vaste ciel d'un gris perle, derrière les brumes qui se fondaient, le ton d'or du soleil allumait une clarté rose. Une seule bande (...) d'un bleu si lavé et si tendre, qu'on aurait dit l'ombre du satin blanc» (Zola, 2012 : 364) puis le bleu du ciel devient un fluide lumineux: «une lumière coulait, limpide et froide comme une eau de source, mettant Paris sous une glace où les lointains eux-mêmes prenaient une netteté d'image japonaise» (Zola, 2012 : 364). La métaphore de l'élément lumineux évolue des images de la liquidité à celles de la stagnation de la matière, suggérée par la surface durcie et transparente de la glace.

Zola, porte un regard de peintre sur la réalité. Comme les impressionnistes, il s'intéresse aux modulations lumineuses et aux effets qu'elles produisent sur les choses. Il partage leurs approches picturales et leurs sujets, dont la lumière et l'eau constituent leurs motifs préférés, pour leur extrême mobilité et les effets multiples à saisir les aspects éphémères de la réalité. Les variations de la lumière d'un chromatisme subtil et divers émaillent ses tableaux descriptifs du paysage urbain, dans le parcours des boulevards ou dans la vision des intérieurs bourgeois et des boutiques.

Comme les peintres du plein air l'écrivain cherche à reproduire la sensation, la vibration de la vie qui passe, les aspects fugitifs de la ville de Paris et du fleuve, dont les rives de la Seine <sup>7</sup> constituent un espace privilégié d'intense luminosité. La lumière dégagée des brumes matinales se projette sur les eaux, créant diverses surfaces changeantes au lever du jour: «le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, elle baignait au fond de cette clarté diffuse sans une ombre, également éclairée partout, d'une délicatesse charmante de bijou taillé en plein or fin» (Zola, 2010 : 267).

---

7 Le cours de la Seine est le berceau de l'impressionnisme, au coeur même de Paris ou aux contrées de l'Île de France irriguées par le fleuve. Les petites villes ou villages situés sur la Seine, Bougival, Argenteuil, Marly-le-Roi, où la vie rurale traditionnelle se mêle à la modernité des ponts et des chemins de fer, assurent la liaison avec la capitale d'où affluent les citadins en quête des loisirs champêtres et nautiques. Cet environnement est le contexte des toiles de Sisley, Monet, Renoir, perçue sous différents angles dans ses différents aspects.

Christine et Claude contemplant émerveillés au coucher du soleil la Seine noyée de soleil, la lumière se multipliant en touches colorées éparses: «un coucher éblouissant (...) une lente descente au milieu de petites nuages, qui se changèrent en un treillis de pourpre, dont toutes les mailles lâchaient des flots d'or» (Zola, 2010 : 245). Ce fluide lumineux qui coule est à l'image de la fuite du temps emportant le charme du début de leur amour, de leurs illusions perdues.

La nuit est le moment du jour propice à développer tous les jeux de lumière dans l'ombre. C'est surtout sous l'orage que la vision nocturne de Paris s'éclaire produisant des effets de clair-obscur particuliers: Claude est frappé en rentrant à son atelier d' «un vif éclair» dont «la réverbération» allume les vitres des vieux hôtels de la Seine (Zola, 2010 : 29), puis il se retrouve subitement face à une inconnue, Christine, leurs visages éclairés d'une lumière éblouissante, scellant à leur insu leur destinée. La lumière confère ainsi une intensité dramatique à l'instant: «Un éclair éblouissant lui coupa la parole; et ses yeux dilatés parcoururent avec effarement ce coin de ville inconnue, l'apparition violâtre d'une cité fantastique (...) d'étranges masses peuplaient l'eau, une flottille dormante de canots et d'yoles» (Zola, 2010 : 30). La ville endormie est recréée par des touches et des masses sombres qui accordent au tableau nocturne une dimension onirique.

On retrouve de tels effets, dans la chambre de travail du docteur Pascal, un soir orageux, ses dossiers sur l'hérédité menacés de destruction par sa nièce Clotilde. La pièce est éclairée d'une lueur phosphorique et le faible éclairage des bougies projeté sur leurs visages fait contrepoint aux éclairs et au retentissement de l'orage: «et le lointain roulement de la foudre ne cessait pas, la fenêtre ouverte sur l'orage semblait en feu» (Zola, 2004 : 181). Son et lumière s'allient créant une atmosphère particulière de scène cinématographique qui fait présager la passion naissante de Pascal et de Clotilde. Ainsi le son joue avec la lumière, la précède et la prolonge en vue d'entretenir l'intensité dramatique.

Les reflets lumineux et ses jeux subtils miroitant sur l'espace aquatique sont des procédés fréquents dans l'écriture zolienne, recréant les aspects éphémères de l'eau et de la lumière, seuls indices de vie de la ville nocturne: «Et là, dans la Seine, éclatait la splendeur nocturne de l'eau vivante des villes, chaque bec de gaz reflétait sa flamme, un noyau qui s'allongeait en une queue de comète» (Zola, 2010 : 382). Dans la sérénité d'une belle nuit d'été, la ville, par le biais de la métaphorisation astrale, semble flamber de l'éclat des lumières, en osmose avec l'état d'âme d'Hélène en proie à sa passion interdite: «Paris entier était allumé. Les petites flammes dansantes avaient criblé la mer des ténèbres d'un bout de l'horizon à l'autre et maintenant leurs millions d'étoiles brûlaient avec un éclat fixe...» (Zola, 2012 : 229), puis le spectacle nocturne est prétexte à une véritable féerie picturale, où la Seine devient le miroir réfléchissant de la ville dormante: «une bande de comètes dont les queues d'or s'allongeaient en pluie d'étincelles; c'étaient, dans les eaux noires de la Seine, les réverbérations des lanternes du pont» (Zola, 2012 : 229). C'est par le regard d'Hélène que l'on découvre ce Paris inconnu et troublant, qui l'inquiète; par un effet de mimétisme l'espace s'intériorise accentuant davantage le rapport entre l'émotion de l'être et les lieux.

Zola colore d'un regard pictural la recreation de l'espace, du paysage urbain, de la nature et de l'intimité, tout en modulant leur intensité lumineuse dans la construction d'un espace

poétique. La lumière, créatrice de formes et de couleurs, assure l'organisation de la structure spatiale et transforme par son dynamisme l'atmosphère des lieux, leur apportant du relief et accordant une valeur dramatique aux situations, douées de la force visuelle d'une image cinématographique.

## References Bibliographiques

- BACHELARD, G. (1976) : *L'Air et les Songes*. Paris, José Corti.
- BACHELARD, G. (1991) : *L'eau et les rêves*. Paris, José Corti.
- DEZALAY, A. (1983) : *L'Opéra des «Rougon-Macquart», essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck.
- DURAND, G. (1992) : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- FLAUBERT, G.(1986) :*Madame Bovary*. Paris, GF Flammarion.
- (1970) : *Salammô*. Paris, Gallimard.
- GOT, O. (2002): *Les Jardins de Zola, Psychanalyse et Paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*. Paris, L'Harmattan.
- REY, J-D. (2010) : *Berthe Morisot*. Paris, Flammarion.
- TONARD, J-F, (1994): *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Frankfurt, Peter Lang.
- VAN BUUREN, M. (1986) : *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la Métaphore au Mythe*. Paris, José Corti.
- ZOLA, E. (2011): *Au Bonheur des Dames*. Paris, Gallimard.
- (2012): *Une page d'amour*. Paris, Gallimard.
- (2010): *L'Oeuvre*. Paris, Gallimard.
- (2009): *Le Rêve*. Paris, LGF.
- (1991): *La Faute de l'Abbé Mouret*. Paris, R. Laffont.
- (2004): *Le Docteur Pascal*. Paris, LGF.



# Ombres et lueurs sous l'Occupation dans *Lettres à un ami allemand* d'Albert Camus

Marina Pedrol-Aguilà<sup>1</sup>

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*

[mpedrol@bec.uned.es](mailto:mpedrol@bec.uned.es)

## Résumé

Cet écrit de circonstance vise à éclairer le contexte historique contemporain aux yeux des différents destinataires potentiels du recueil. Camus revendique la lucidité des Français en étendard, contre ce qu'il dénomme l'aveuglement nazi. D'autre part, l'auteur témoigne du processus d'anéantissement entrepris par le régime hitlérien. Il dénonce son désir d'imposer un règne d'obscurité, teinté seulement de quelques nuances de rouge feu ou de rouge sang. Pourtant, l'écrivain illustre aussi la conquête progressive de l'ombre de la part des opprimés, la nuit devient le milieu idéal de développement de la Résistance jusqu'à la Libération, soit la victoire de la lumière.

## Mots-clés

*Nazisme, Résistance, Libération, nuit, liberté.*

## Resumen

Este escrito de circunstancia aspira a iluminar el contexto histórico contemporáneo a los ojos de los distintos destinatarios posibles del compendio. Camus reivindica la lucidez de los franceses, contra aquello que llama la ceguera nazi. Por otro lado, el autor es testigo del proceso destructivo llevado a cabo por el régimen de Hitler. Denuncia igualmente su deseo de imponer un reino de oscuridad, tan solo teñido de algunos matices de rojo fuego o de rojo sangre. No obstante, el escritor ilustra también la progresiva conquista de las sombras por parte de los oprimidos, la noche se convierte en el medio perfecto donde se desarrolla la Resistencia hasta la Liberación o la victoria de la luz.

## Palabras clave

*Nazismo, Resistencia, Liberación, noche, libertad.*

---

1 Personnel chercheur pré-doctoral en formation à l'UNED.

En 1942, la tuberculose d'Albert Camus s'aggrave et il est forcé de rentrer se soigner en France, où il se retrouve bloqué par la guerre. Envoyé à Paris en 1943 comme rédacteur en chef de *Combat*, sa participation aux labeurs des résistants s'intensifie et sa conception du rôle de l'écrivain face à la réalité de son temps change du tout au tout. *Lettres à un ami allemand* est un texte de circonstance qui, malgré sa brièveté, marque un tournant dans l'idéologie de Camus. Chacune de ces quatre missives constitue à elle seule une unité de sens<sup>2</sup>. Pourtant, elles forment aussi un ensemble cohérent et continu, parcouru de liens forts, de réseaux conceptuels et de grands mots récurrents. Il est notoire que l'étude de l'œuvre de Camus est indissociable de l'analyse des jeux de lumière et d'ombre. Dans les *Lettres*, cet aspect est particulièrement important car plusieurs métaphores construites sur le champ lexical de la clarté et des ténèbres se filent au long du texte. Observons d'abord jusqu'à quel point cette œuvre se veut éclairante pour de multiples destinataires : l'ami allemand, mais aussi les lecteurs français et l'écrivain lui-même. Nous étudierons ensuite le processus de destruction de la civilisation entrepris par le régime hitlérien dans la France occupée et que Camus symbolise à travers l'aveuglement nazi, leur reniement de la lumière et leur désir d'imposer un règne d'obscurité. Finalement, nous analyserons la progressive conquête de l'ombre de la part des opprimés ; la nuit devient le milieu idéal de développement de la Résistance jusqu'à la Libération, soit la victoire de la lumière.

*Lettres à un ami allemand* vise à éclairer le contexte historique contemporain aux yeux des différents destinataires potentiels. D'ailleurs, la préface et la première lettre sont très riches en allusions à l'action de mettre en lumière. L'ami allemand est le destinataire explicite du recueil, tel qu'il est indiqué dans le titre. Pourtant, le lecteur se trouve face à un problème d'identification de l'interlocuteur ainsi que du genre épistolaire, puisqu'il n'y a pas de formules propres à la lettre. De plus, étant donné qu'il s'agit d'une correspondance, on s'attend *a priori* à un dialogue. En effet, les arguments de Camus s'appuient sur des supposées lettres de l'Allemand. Cependant, le recueil se révèle vite monodique et l'ami ne parle qu'à travers les mots du scripteur<sup>3</sup>. Fixé depuis la première missive, l'un des objectifs principaux des *Lettres* est de bien définir le rapport existant entre Camus et son ami. Nous observons une attitude que l'on pourrait qualifier de pédagogique de la part de l'écrivain qui, en tant que membre actif de la Résistance et défenseur de la justice, est détenteur de la Vérité. Justice et Vérité sont assimilées à la clarté et se trouvent du côté des Alliés. C'est ainsi que l'auteur se sert d'une multiplicité d'expressions appartenant au champ lexical de la lumière pour prouver à son ami que les nazis ont tort. Camus semble se sentir dans l'obligation de montrer

---

2 La composition ainsi que la parution de cette œuvre ont été assez fragmentées : «juillet et décembre 1943 pour les deux premières, avril et juillet 1944 pour les deux dernières. Les trois premières furent publiées dans des journaux (*La Revue libre*, *Cahiers de Libération*, *Libertés*) et l'ensemble réuni en un volume qui parut en 1945» (Weyembergh, 2009 : 476).

3 «La technique littéraire utilisée consiste à faire du correspondant français le seul auteur du texte [...] l'ami allemand, réel ou fictif, n'intervient jamais directement, il n'est jamais cité et le lecteur doit supposer que les propos rapportés sont authentiques. Mais cette technique suggère un dialogue : elle permet de théâtraliser le texte, de donner l'impression d'échanges réels» (Weyembergh, 2009 : 477). Rappelons que Camus était passionné de dramaturgie.

à son correspondant la réalité de la situation, et en ce qui concerne leur amitié, et pour ce qui est des circonstances historiques<sup>4</sup>. Si nous n'avons pas accès aux lettres de l'Allemand, c'est parce qu'elles ne furent jamais écrites puisque lui-même n'exista pas ; sa figure n'est qu'une stratégie littéraire<sup>5</sup>. D'autre part, il arrive que l'identité du destinataire soit difficile à cerner car variable. Camus s'adresse à une deuxième personne du pluriel, ce qui pourrait s'interpréter de plusieurs manières : d'une part, en effet, comme un ami auquel on s'adresse en le vouvoyant, soit par respect, soit pour marquer une certaine distance ; d'autre part, *vous* peut être lu comme l'ensemble des nazis<sup>6</sup>. L'ami allemand ne serait donc que le destinataire intratextuel.

Néanmoins, à la lecture de la préface à l'édition italienne, nous découvrons que le but essentiel de l'ouvrage «était d'éclairer un peu le combat aveugle où nous [les Français] étions et, par là, de rendre plus efficace ce combat»<sup>7</sup> (Camus, 2006 : 7). Voilà donc comment l'objectif de cette œuvre est toujours une mise en lumière, non plus visant l'interlocuteur allemand, mais les camarades de la Résistance et le peuple français dans leur lutte quotidienne. Ceux-ci sont les destinataires extratextuels et implicites ; notons que la Résistance en tant qu'organisation est suggérée mais jamais mentionnée ouvertement. Seule l'omniprésence de la première personne du pluriel et du pronom personnel indéfini «on» –qui, au passage, établit un certain degré de connivence avec les lecteurs français– laisse deviner que derrière l'écrivain se rangent tous ses compatriotes. À l'engagement dont fait preuve l'auteur dans la préface et à l'encouragement de participer à la Résistance de manière active transmis dans le texte, il faut ajouter la dédicace à René Leynaud<sup>8</sup> pour faire des *Lettres à un ami allemand* «un mémorial aux résistants» (Weyembergh, 2009 : 476)<sup>9</sup>.

4 «Mais je parle ici de deux sortes de grandeur et d'une contradiction sur laquelle je vous dois de vous éclairer [...]. [A]vant que nous fassions l'épreuve de l'indifférence, je veux vous *laisser une idée claire* de ce que ni la paix ni la guerre ne vous ont appris à connaître dans le destin de mon pays [...]. [J]e veux être *clair* avec vous [...]. Pendant que je le peux encore, je veux faire pour elle la seule chose qu'on puisse faire pour une amitié près de sa fin, je veux la *rendre claire* [...]. À présent, tout doit vous être clair, vous savez que nous sommes ennemis» (Camus, 2006 : 10, 12, 15 et 28). C'est nous qui soulignons.

5 «Le procédé littéraire qui consiste à écrire une lettre imaginaire à un ami qui ne l'est pas moins, n'est pas nouveau chez Camus. Dans *Alger-Républicain*, [...] au début de la guerre, il avait écrit une *Lettre à un jeune Anglais sur l'état d'esprit de la nation française*. [...] A la même époque, dans les *Carnets*, on trouve une longue «Lettre à un désespéré»» (Grenier, 1987 : 138).

6 C'est cela que Camus (2006 : 7) précise dans la préface à l'édition italienne de l'œuvre : «Lorsque l'auteur de ces lettres dit «vous», il ne veut pas dire «vous autres Allemands», mais «vous autres nazis»».

7 Il faut cependant tenir compte que le lecteur sous l'Occupation ne pouvait pas connaître ce paratexte car il est postérieur au troisième trimestre de 1945, date de la première édition du recueil chez Gallimard.

8 En 1943, Camus rencontre Leynaud, un poète qui lui inspire très vite de l'amitié. Sous le pseudonyme de *Clair* (Camus, 1965 : 1473), devenu chef régional du mouvement *Combat* en 1942, le jeune homme se fait arrêter en mai 1944, puis exécuter un mois après. «Le nom de Leynaud, en tête des *Lettres à un ami allemand*, donne tout son sens à ces textes, qui opposent, à l'aveugle mystique nazie de la force de l'État, les valeurs pour lesquelles il vaut la peine de vivre, de combattre et de mourir» (Grenier, 1987 : 138).

9 En 1947, filant toujours la même métaphore concernant la lumière, dans son introduction aux *Poésies posthumes* de Leynaud, Camus (1965 : 1479) avoue : «Avec lui, j'y voyais plus clair et sa mort, loin de me rendre meilleur, comme il est dit dans les livres consolants, a rendu ma révolte plus aveugle».

Comme nous venons de le voir, l'auteur s'inclut parmi le peuple français et les résistants. En effet, les *Lettres* retracent un itinéraire idéologique ou les moments d'une réflexion personnelle. Camus fait usage de ce texte comme d'un carnet de bord qui l'aiderait à mettre en lumière sa propre position par rapport au contexte historique<sup>10</sup>. Comme d'autres écrivains de l'époque, il finira par se sentir dans l'obligation «d'intervenir dans le monde contemporain, de défendre une attitude intellectuelle ou morale à l'égard de la société, de la politique et de l'histoire» (Delon, 2007 : 687). Étant donné que la période de rédaction des *Lettres* coïncide avec celle de sa décision de s'associer à l'équipe de *Combat*, ce recueil constitue la clef de lecture de son passage du refus moral à l'action politique. Il s'agit surtout de se préserver de quelconque mimétisme avec les nazis<sup>11</sup>, d'où que Camus (2006 : 11) défende la nécessité d'un temps de réflexion avant l'action : «Il nous a fallu un long détour, nous avons beaucoup de retard. C'est le détour que le scrupule de la vérité fait faire à l'intelligence [...]. C'est le détour qui a sauvé la justice, mis la vérité du côté de ceux s'interrogeaient». D'après Camus (2006 : 11), ce sont les Français essentiellement qui se sont «[mêlés] de chercher la vérité» afin d'éviter de se jeter aveuglément dans le conflit armé.

L'écrivain généralise sa propre attitude, de sorte que son détour éthique personnel devient un détour éthique national ; ce laps peut aussi correspondre au temps que la Résistance a mis à s'organiser ou, moins spécifiquement, au temps dont la France a eu besoin pour réagir et entrer dans la guerre. «Mais en décidant de prendre part au combat, [Camus] ne rompt pas seulement avec son pacifisme antérieur : il passe aussi de ce que nous appelons la révolte «solitaire» [...] à la révolte «solidaire»» (Weyembergh, 2009 : 476). En ce qui concerne la question de l'engagement, l'écrivain «accepte que l'artiste soit «embarqué» [...], c'est-à-dire solidaire de la condition humaine, mais refuse l'étiquette d'écrivain «engagé»» (Rey, 2006 : 66). Cet ouvrage constitue un texte de transition dans l'idéologie de Camus –puisqu'il traduit le passage de la Résistance passive à la Résistance active– ainsi que dans son œuvre –où l'on observe une évolution de la révolte solitaire à la révolte solidaire–. C'est pourquoi l'on peut considérer l'auteur lui-même, en tant que scripteur, comme destinataire implicite.

La clarté d'esprit dont fait preuve Camus (2006 : 7) et qu'il étend aux «Français» et aux «Européens libres» s'oppose au manque de lucidité des nazis. Dans sa deuxième lettre, écrite en décembre 1943, l'écrivain fait mention des trois années d'Occupation que les Français ont jusqu'alors endurées ; cette intervalle leur a permis d'atteindre un degré de certitude «où tout se compense et s'éclaire» (Camus, 2006 : 14). Les Français exploitent «la flamme d'une intelligence où le courage est plus difficile, mais où l'homme trouve du moins tout son compte» (Camus, 2006 : 20). De même, l'auteur souligne qu'ils ont «attendu patiemment d'y voir clair» avant de se jeter dans la lutte (Camus, 2006 : 16)<sup>12</sup>. Toujours dans la deuxième lettre, Camus

---

10 «[I]l faut choisir, en 1938, entre l'antinazisme et le pacifisme. [...] [Camus] écrit, en 1950 [...] : «J'ai commencé la guerre de 1939 en pacifiste et je l'ai finie en résistant»» (Guérin, 1993 : 23).

11 «Nous avons beaucoup à dominer et peut-être pour commencer la perpétuelle tentation où nous sommes de vous ressembler» (Camus, 2006 : 10).

12 Dans sa préface à *L'Allemagne vue par les écrivains de la Résistance française* de K. Bieber, Camus (1965 : 1489) revendique encore la lucidité : «la Résistance s'est la plupart du temps passée de la haine».

(2006 : 16) proclame : «L'intelligence prend sa revanche. Vous n'avez pas [...] accordé son lourd tribut à la lucidité». En effet, Camus (2006 : 26) adresse à ceux qui ont adhéré au nazisme un reproche fondamental : «en chemin vous avez abandonné la lucidité et trouvé plus commode [...] qu'un autre pensât pour vous et pour des millions d'Allemands». En abandonnant la réflexion, les nazis ont renié de leur humanité et ont initié un processus de régression. Camus (2006 : 18) décrit leur attitude : «[v]ous ne distinguez plus rien, vous n'êtes plus qu'un élan» ; un abrutissement symbolisé par la métaphore de l'aveuglement. Camus (2006 : 13) dénonce une sorte de cécité volontaire de la part des nazis, qui n'ont pas été capables de voir les défauts de leur propre système idéologique et politique : «votre nation n'a eu de ses fils que l'amour qu'elle méritait, et qui était aveugle». Cet extrémisme s'est bientôt renforcé de haine, c'est ainsi que Camus (2006 : 18) fait observer à son ami : «vous combattez maintenant avec les seules ressources de la colère aveugle». Justement, Weyembergh (2009 : 478) oppose cette «colère aveugle» des nazis à la «colère lucide» des Français<sup>13</sup>.

Dans *Lettres à un ami allemand*, Camus montre que les principes des partisans d'Hitler et ceux des Français ou Européens libres sont radicalement opposés : le manque de réflexion et l'ignorance face à l'intelligence et l'esprit, l'abrutissement face à la civilisation, et l'individualisme face à la solidarité<sup>14</sup>. Le caractère de l'occupant peut donc se résumer en un seul concept : l'animalité, où le noir de l'aveuglement se mêle au rouge du feu et du sang ; deux couleurs fortement liées aux pulsions de violence et de mort. D'ailleurs, quand Camus (2006 : 20) fait voir à son ami que le mot de «patrie prend chez [eux] des reflets sanglants et aveugles», l'on constate que leur doctrine est basée sur un processus de destruction de la civilisation<sup>15</sup>. En effet, les nazis envisagent une nouvelle Europe qui ne soit qu'«une cohorte de nations dociles menée par une Allemagne de seigneurs, vers un avenir fabuleux et ensanglanté» (Camus, 2006 : 21). Par contre, l'écrivain ne pense pas comme son interlocuteur à propos de son propre pays : «Je ne veux pas pour lui de n'importe quelle grandeur, fût-ce celle du sang et du mensonge» (Camus, 2006 : 9). Le sang évoque la mort et la violence entraînées par la guerre. Le scripteur souligne que les Français ont combattu l'ennemi soutenus uniquement par les souvenirs d'instantanés heureux, qui rappellent à l'homme son humanité<sup>16</sup>. Or, il regrette «que [c]es armes du bonheur demandent pour être forgées beaucoup de temps et trop de sang» (Camus, 2006 : 27). Pour créer des réminiscences l'on a besoin de temps –du recul ou du vécu– ; or il arrive que «si l'histoire ne recommence jamais, elle se répète souvent» (Camus, 1965 : 1488).

13 N'oublions pas –Camus (1965 : 1469) nous le rappelle dans *Tout ne s'arrange pas*– que parmi les Français, particulièrement au sein du gouvernement de Vichy, il y eut aussi des cas d'«aveuglement». Guéhenno (2002 : 270) s'exprime en des termes semblables : «La grande masse des esprits [...] baigne dans cette mer obscure. Elle ne craint que de comprendre. Et il faut le plus grand courage pour accepter de s'enfermer et de vivre dans la prison des idées claires. La lucidité seule fait peur».

14 C'est le comble du paradoxe nazi : «vous qui, par milliers, allez mourir solitaires» (Camus, 2006 : 29).

15 Guérin (1993 : 192) parle directement de «système qui répand la mort».

16 «[L]e bonheur éprouvé dans le passé rappelle que le bonheur est possible dans le futur, malgré les difficultés de l'heure» (Weyembergh, 2009 : 279).

C'est ainsi que le sang, comme métonymie des morts causés par les innombrables épisodes violents qui ont eu lieu depuis la nuit des temps, inonde par flots la mémoire des hommes<sup>17</sup>.

D'autre part, l'écrivain met en rapport les nazis et le feu. Cet élément est caractérisé par ses nuances de couleur rouge mais aussi par la lumière qu'il émet. Ici, le feu, comme le sang, symbolise la guerre. Camus (2006 : 10) emploie cette métaphore dans la première lettre : «c'est peu de chose que de savoir courir au feu quand on s'y prépare depuis toujours et que la course vous est plus naturelle que la pensée». Camus (2006 : 17) mêle également rouge et noir à travers des allusions à des lueurs dans l'obscurité signalant, par exemple, «un coup de feu» en plein «matin sombre» d'exécutions qui colore en écarlate, ne serait-ce qu'un instant, un monde ténébreux. De même, l'idée du feu dans la nuit pourrait suggérer les fréquents bombardements nocturnes<sup>18</sup>. Remarquons que les flammes sont aussi susceptibles de renvoyer à la noirceur car la fumée qu'elles dégagent se dégrade en nuances de gris, de sorte que Camus (2006 : 29) nous présente «une Europe dont la terre est fumante de millions de cadavres qui ont été ses enfants». Quand Camus (2006 : 22) profère : «Jugez si cette Europe, dont les frontières sont le génie de quelques-uns, et le cœur profond de tous ses peuples, diffère de cette tache colorée que vous avez annexée sur des cartes provisoires», le lecteur imagine aisément que la macule en question est probablement de couleur vermeille, nuancée de feu et de sang, compte tenu des méthodes des nazis. Une telle conception de l'Europe traduit leur ignorance et leur mépris, mais aussi leur démesure. Quoi qu'il en soit, les éclats de rouge sont bientôt engloutis dans les ténèbres, car l'ombre du nazisme plane, menaçante, sur le Vieux Continent.

La période de l'Occupation est souvent dénommée par les contemporains «les années noires»<sup>19</sup>. En effet, en France entre 1940 et 1944, l'ennemi est omniprésent et son intimidation constante, déployant un règne de ténèbres qui renverse la symbolique de la clarté. Si, d'habitude, l'aube signifie la naissance du jour et renouvelle les espoirs des opprimés, les nazis étouffent cette lueur d'espoir en profitant des premiers rayons de soleil pour reprendre leurs massacres systématiques. En effet, les expressions désignant ce moment privilégié pour les exécutions sont très variées. Camus (2006 : 12) évoque de manière presque euphémistique «la promenade matinale d'un ouvrier français marchant à la guillotine». Il décrit aussi «un petit matin, quelque part en France, [quand] un camion conduit par des soldats en armes mène onze Français au cimetière où vous [l'occupant] devez les fusiller» (2006 : 16). C'est bien alors, lorsque «le jour se lève» (2006 : 18), que la tentative d'évasion de l'enfant condamné

---

17 Maintes fois dans ses écrits, Camus (1965 : 255 et 1499) reprend le champ lexical de la chair et du sang en rapport avec les conflits armés : «Une fois de plus, la justice doit s'acheter avec le sang des hommes. Nous connaissons trop ce combat, nous y sommes trop mêlés par la chair et par le cœur» ; la réalité de la guerre est «une terre de chair et de sang».

18 Dans d'autres de ses textes, Camus (1965 : 1486) témoigne de ce type d'attaques : les avions «cheminent lentement dans la nuit pour aller, à l'extrémité de leur route d'ombre et de nuages, faire éclater les flammes gigantesques de la guerre».

19 Rappelons le titre de Jean Guéhenno, témoin privilégié, *Journal des années noires 1940-1944*.

échoue et qu'il se dirige, comme ses camarades, vers la mort<sup>20</sup>. Camus (2006 : 11) regrette profondément que le détour éthique de la France ait été «payé [...] en matins d'exécutions» et «par le sang». Par ailleurs, Camus (2006 : 29) dénonce les «centaines de milliers d'hommes assassinés au petit jour» ; un lourd bilan de guerre qui est d'autant plus terrible que la torture et le meurtre ne se réduisent pas à ce moment de la journée : «[d]epuis cinq ans, il n'est plus sur cette terre de matin sans agonies, de soir sans prisons, de midi sans carnages»<sup>21</sup> (2006 : 27). Il se produit donc une lutte entre la lumière, métaphore de la civilisation, et les ombres, qui renvoient à l'animalité. Le petit matin est le moment où la nuit s'estompe et, pourtant, les premières lueurs du jour n'apportent ni le calme ni la sécurité : l'aube reste donc caractérisée par l'obscurité et, parallèlement, par la mort<sup>22</sup>.

D'emblée, Camus (2006 : 12 et 13) avoue qu'il est conscient de la détresse de la France, qui «a perdu sa puissance et son règne pour longtemps» et n'est plus qu'«une nation [...] dans les décombres». Or, cette faiblesse actuelle est une conséquence directe de l'Occupation qui a mis le pays dans un état pitoyable<sup>23</sup>. Parfois, il y a des allusions à l'Hexagone en entier, parfois, à Paris seulement. L'auteur se centre sur la capitale –qu'il connaît mieux du fait d'y vivre durant cette période– et la rend, par métonymie, représentative de tout le territoire. Ainsi, la description qu'en fait Camus (2006 : 25 et 28) peut s'appliquer à n'importe quel lieu du pays : «une ville privée de tout» ou bien «cette ville qui a pris son visage d'enfer»<sup>24</sup>. Le champ lexical de l'obscurité est alors employé pour dépeindre un tel degré de destruction et de misère. Il s'agit d'une métaphore filée le long de tout le texte : «Depuis trois ans, il est une nuit que vous avez faite sur nos villes et dans nos cœurs. Depuis trois ans, [...] dans les ténèbres» ou encore «sans lumière et sans feu» (Camus, 2006 : 14 et 25). Le jeu de contrastes est d'autant plus fort que l'écrivain remémore des souvenirs de voyage à travers le Vieux Continent, riche en jardins et en monuments et plein de vie –fleurs, colombes, œuvres d'art– pour ensuite rappeler l'«ombre [qui], depuis des années, s'est posée» sur l'Europe (Camus, 2006 : 23)<sup>25</sup>.

20 Dans *Tout ne s'arrange pas*, Camus (1965 : 1469) évoque encore une fois les «petits matins d'agonie pour des Français innocents qu'on [mène] à la mort».

21 Dans *L'Étranger*, Camus (1942 : 158) avait déjà révélé un côté pervers du jour puisque c'est le grand éclat du soleil à midi qui pousse Meursault à tuer. «[E]l sol tiene su lado negro» (Frutos, 1958 : 6).

22 Camus (2006 : 17) parle de «cette heure grise», de «la campagne que l'on devine sans la voir», du «matin sombre» et du «bitume [...] à travers les brumes».

23 Parallèlement à cet anéantissement géographique, Camus insiste sur la souffrance constante –physique et psychique– que ses compatriotes sont en train d'endurer. Frutos (1958 : 10) observe en plus que «en esos años críticos, al sufrimiento personal vino a añadirse el tremendo y colectivo de la guerra». Ce sont la maladie et l'absurde de la guerre qui font souffrir l'écrivain.

24 Dans son introduction aux *Poésies posthumes* de Leynaud, Camus (1965 : 1475) parle d'une autre ville française, Saint-Étienne, qu'il ressent comme infernale : «À mon avis, si l'enfer existait, il devait ressembler à ces rues interminables et grises, où tout le monde était habillé de noir». L'on retrouve une fois de plus les nuances de gris et de noir qui sont si récurrentes dans *Lettres à un ami allemand*.

25 Dans sa préface à *L'Allemagne vue par les écrivains de la Résistance française* de K. Bieber, Camus (1965 : 1490) parle de l'œuvre de René Char dans le contexte de l'Occupation : «Ses mots bien huilés, merveilleusement rayonnants, n'ont dès lors pas eu besoin de la colère ni de la haine pour chanter la beauté au milieu des ténèbres». Voilà aussi ce que fait Camus en évoquant de belles images de l'Europe.

La question de l'identité traverse l'œuvre de cet auteur et s'appuie particulièrement sur la perception des paysages et de la lumière. L'enfance et la jeunesse algériennes sont baignées par la mer et le soleil<sup>26</sup>. Camus dégage une «opposition cardinale [...] entre la civilisation méditerranéenne, ses populations colorées et grouillantes d'une part, les foules sombres et tristes de l'Europe centrale de l'autre» (Guérin, 1993 : 191). L'écrivain dessine donc une frontière imaginaire entre les pays de la lumière –ceux que la Méditerranée baigne– et les pays de l'ombre –ceux au cœur et au nord de l'Europe. Et cette sensation est reflétée dans sa production littéraire.

Des *Noces* à *La Chute*, l'opposition est constante entre deux types de paysages, de climats, de civilisations. [...] On a d'un côté des collines ensoleillées que la proximité de la mer rend amicales à l'homme, de l'autre de lugubres villes-prisons où l'on étouffe. [...] [L]Europe est associée à des forces de mort, à la maladie, à l'hiver, à la nuit. (Guérin, 2009 : 190 et 296)

Cependant, les réflexions que les nationalismes et la guerre inspirent à l'auteur entraînent un changement de perspective chez lui. Nous avons dit que le recueil étudié représente le passage de la révolte solitaire à la révolte solidaire. En fait, directement liée à l'idée de solidarité se trouve celle de l'appartenance à un peuple. «L'Occupation lui enseigne ensuite qu'il est non seulement français mais aussi européen. *Lettres à un ami allemand* marque un tournant» (Guérin, 2009 : 296). Camus est en train de devenir un *citoyen du monde*, tel qu'il se dénommera plus tard. Voilà encore un aspect qui confirme le rôle éclaircissant de cet ouvrage. Les ténèbres évoquées par l'écrivain ne sont plus inhérentes à l'Europe, mais constituent une métaphore de la domination nazie.

Comme nous l'avons déjà laissé entrevoir plus haut, la période d'Occupation allemande est assimilée à une longue nuit. Pourtant, la nuit n'est pas toujours sans lueurs et son caractère résulte ambivalent<sup>27</sup>. Dans la dernière lettre du recueil, écrite le mois avant la Libération, Camus (2006 : 25 et 14) fait allusion à «[c]es nuits de juillet [qui] sont à la fois légères et

---

26 «L'Europe et la France semblent loin de Belcourt [son quartier natal]. L'Algérie est et restera sa première patrie [...]. L'Espagne est, il ne cessera de le dire, sa «seconde patrie», une patrie qu'il associe volontiers à la première [...]. De son périple de 1936 qui le conduit en France, Allemagne, Autriche, Tchécoslovaquie et Italie, il rapporte des impressions contrastées. [...] Pendant plusieurs jours, il y a erré en proie à l'angoisse de la claustration, tandis que se multipliaient autour de lui et en lui les signes de la mort. Il s'est ensuite senti revivre à Vicence [...]» (Guérin, 1993 : 189-190).

Son ami Emmanuel Roblès (1995 : 18) remémore aussi : «París [...] no le gustaba nada, ni por su clima físico ni por su clima moral. Y pone en boca de Mersault, cuando Marie le pregunta por París: «Es una ciudad sucia. Hay palomas y patios negros. La gente tiene la piel blanca». Y a mí, me confesó poco después de la guerra: «¿Te has dado cuenta? Aquí, cuando cae la noche, la gente se va a su casa. En nuestro país, cuando llega la noche, nos apresuramos a salir.

Y esta diferencia le parecía esencial para distinguir dos universos muy alejados el uno del otro según él».

27 Il paraît que postérieurement dans l'œuvre de Camus la nuit perd toute nuance positive. «La nuit, métaphorique ou non, qui étend son empire du *Malentendu* à *La Chute* en passant par *La Peste*, est anxiogène et néfaste» (Guérin, 1993 : 191).



lourdes» ; également, le silence nocturne est ambigu car il est de «méditation»<sup>28</sup>, mais aussi de mort. D'habitude, le coucher du soleil amène l'obscurité mais aussi le réveil des bestioles nocturnes. Le silence ne devrait donc pas être total. Toutefois, Camus (2006 : 27) indique que «pendant cinq ans, il n'a plus été possible de jouir du cri des oiseaux dans la fraîcheur du soir»<sup>29</sup>. Cela peut éventuellement faire référence au couvre-feu. Cependant, Guéhenno fournit un détail révélateur qui permet d'interpréter la phrase de Camus comme un nouveau reproche adressé à l'occupant qui, dès sa venue, a suffoqué toute forme de vie<sup>30</sup>.

D'autre part, l'écrivain suggère que l'obscurité se place aussi aux côtés des alliés : «Il ne me suffirait pas de penser que toutes les grandes ombres de l'Occident et que trente peuples sont avec nous : je ne pouvais pas me passer de la terre» (Camus, 2006 : 23). Cela fait penser à *L'armée des ombres* (1943), de J. Kessel, ou au *Combat silencieux* (1945), d'A. Salvet, ce dernier préfacé par Camus, où l'obscurité protège le labeur des résistants<sup>31</sup>. Malgré les efforts nazis pour détruire toute civilisation différente à la leur, l'espérance trouve refuge dans le noir car «[l]a méditation se fait dans la nuit», avertit Camus (2006 : 14). À travers les ténèbres et la souffrance, une petite lueur d'espoir se fait forte d'un sentiment de révolte qui s'accroît. Camus (2006 : 25 et 14) décrit Paris comme «une ville privée de tout, sans lumière et sans feu, affamée, mais toujours pas réduite» ; il rappelle aussi que «[d]epuis trois ans, il est une nuit que vous avez faite sur nos villes et dans nos cœurs. Depuis trois ans, nous poursuivons dans les ténèbres la pensée qui, aujourd'hui, sort en armes devant vous». Cette allusion à la clarté d'esprit apparaît comme un rayon de soleil qui transperce la brume.

28 Guéhenno (2002 : 296-297) explique dans son journal l'importance du rôle joué par la réflexion pendant la nuit. Une fois de plus, nous voyons comment les auteurs de cette période font usage du champ lexical de la lumière et de l'ombre pour bien illustrer leurs propos. «Ces grandes, ces longues nuits exaltées [...], cette vigie qu'on est dans le silence et l'ombre, cet espoir, cette attente, cette conscience, [...] il vous semble que l'ordre de la nuit tranquille soit devenu l'ordre même de votre esprit, lumière à son rang parmi les lumières... C'est tout cela que me disait le vers de Lucrèce : ... *Noctes vigilare serenas*».

29 Les biographèmes abondent dans l'œuvre de Camus alors que dans *Lettres à un ami allemand* ils sont très rares. Dans cette allusion à «la fraîcheur du soir» (Camus, 2006 : 27), nous avons cru apercevoir une réminiscence des soirées d'Oran, sa chère terre natale. Lebesque (1963 : 15) rapporte des mots de l'écrivain à propos de ces souvenirs de bonheur nocturne : «Je pense à un enfant qui vécut dans un quartier pauvre. [...] Les soirs d'été, les ouvriers se mettent au balcon. Chez lui, il n'y avait qu'une toute petite fenêtre. On descendait alors des chaises sur le devant de la maison et l'on goûtait le soir... Nuits d'été, mystères et où crépitaient des étoiles ! Il y avait derrière l'enfant un couloir puant et sa petite chaise, crevée, s'enfonçait un peu sous lui. Mais, les yeux levés, il buvait à même la nuit pure...»

30 En effet, Guéhenno (2002 : 44) rapporte aussi le silence des oiseaux dans l'entrée de son journal du 16 septembre 1940 et, du coup, confirme la précision temporelle donnée par Camus : «Il paraît que tous les oiseaux sont morts à Paris, quand, à l'approche des Allemands, on a mis le feu aux réservoirs de mazout et d'essence. La fumée noire, en se répandant sur la ville et les jardins a tout empoisonné. Ce qui est sûr c'est que rien ne bouge ni ne chante plus dans les arbres derrière la maison [...]».

31 Les Français ont su tirer parti de l'adversité et retourner en leur faveur la tyrannie de l'occupant. «Le couvre-feu favorise la vie sociale : quand on organise une soirée entre amis, elle dure jusqu'à l'aube» (Rey, 2006 : 45). C'est également le soir que De Gaulle parle aux résistants depuis Radio-Londres ; dans ce sens, l'obscurité véhicule l'espoir. Guéhenno rapporte que, pour être informé à la radio, «[i]l faut attendre neuf heures trente le soir» car il n'y a «pas de courant durant la journée» (2002 : 424).

Si l'Occupation a été une longue nuit, la Libération sera l'aube d'un nouveau jour qui aura mis quatre années à germer. Dans la quatrième lettre, qui date de juillet 1944, Camus (2006 : 26) pressent que la donne est sur le point de changer, «au cœur de cette nuit d'été si chargée de promesses pour nous et de menaces pour vous». La capitale, annonce-t-il, «prépare contre vous un lendemain de liberté. Elle sait que cela n'est pas facile et qu'il lui faut auparavant traverser une nuit encore plus obscure que celle qui commença, il y a quatre ans, avec votre venue» (Camus, 2006 : 25). Les Français «attendent la seule aube dont ils aient désormais envie» (Camus, 2006 : 25), celle de la Libération. «Dans cette nuit d'Europe où courent les souffles de l'été, des millions d'hommes armés ou désarmés se préparent au combat. L'aube va poindre où vous serez enfin vaincus», proclame Camus (2006 : 29)<sup>32</sup>. Ces mots prophétiques vers la fin de l'ouvrage seront confirmés par la réalité historique de manière imminente, puisque la libération de Paris commence le 18 août et que la dernière missive du recueil date de juillet 1944. Les éditoriaux de *Combat* prennent le relais de la métaphore de lumière et d'ombre dont Camus (1965 : 255) s'était servi dans *Lettres à un ami allemand* : «Paris fait feu de toutes ses balles dans la nuit d'août»<sup>33</sup>.

Non contents de subjuguier les peuples, les nazis ont voulu dominer et anéantir la Nature. Certes, ils ont réussi à pervertir le jour, synonyme de vie, et ont rendu la nuit encore plus obscure. Toutefois, la Nature, ignorante de l'Histoire, a continué son cours opiniâtre. Camus (2006 : 23) regrette d'ailleurs qu'elle ait continué d'éclorre en présence des occupants, incapables d'en apprécier la beauté, puisque l'on peut en effet voir «les géraniums rouges pousser inlassablement sur les petits cimetières de Silésie». Or, le long de ce bref ouvrage, l'écrivain semble s'être rendu compte que sa perception de l'Europe avant la guerre n'était pas exacte. Si les impressions de son premier voyage au cœur du Vieux Continent sont négatives, il a maintenant compris que les cimetières dont l'Europe est couverte ne symbolisent plus la mort, mais la renaissance, puisqu'ils sont éternellement vêtus de fleurs. L'ombre n'est plus source d'angoisse ou de péril, elle peut aussi être «légère» (Camus, 2006 : 28). Également, sa perspective idéologique a changé ; sa révolte devenue solidaire, il s'est définitivement impli-

---

32 Le 21 août 1944, Guéhenno (2002 : 434-435) raconte dans son journal comment se déroule la libération de Paris. Son témoignage est truffé de termes allusifs au champ lexical de la lumière et de l'ombre sur lesquels il joue, les prenant tantôt au sens littéral, tantôt au sens figuré. «La situation est toujours la même. La nuit a été prodigieuse, noire et silencieuse. [...] Mais on ne peut pas dormir et chacun veille comme moi. Je sens Paris dans l'ombre, Paris muet, Paris éteint depuis quatre années. Mais Paris qui rayonnait et qui rayonnera encore, pour la lumière et pour la joie du monde, Paris attend ; la servitude va finir. La liberté revient. On ne sait où elle est, mais elle est là tout autour de nous dans la nuit».

33 Dans les éditoriaux de *Combat* «Le sang de la liberté» et «La nuit de la vérité», Camus (1965 : 256-257) développe les idées contenues dans ses *Lettres* tout en restant fidèle au lexique métaphorique de la lumière et de l'ombre : «Le Paris qui se bat ce soir veut commander demain [...]. Cet énorme Paris noir et chaud [...] nous paraît [...] plus illuminé que cette Ville Lumière que nous enviait le monde entier. Il éclate de tous les feux de l'espérance et de la douleur, il a la flamme du courage lucide, et tout l'éclat, non seulement de la libération, mais de la liberté prochaine [...]. Dans la plus belle et la plus chaude des nuits d'août [...] Dans cette nuit sans égale s'achèvent quatre ans d'une histoire monstrueuse et d'une lutte indicible [...]. Cette nuit vaut bien un monde, c'est la nuit de la vérité». Camus (1965 : 257 et 258) parle aussi de «nuit bouleversante» et «haletante», ainsi que de «notre vérité de ce soir».

qué dans l'Histoire. «La lutte que nous menons a la certitude de la victoire puisqu'elle a l'obstination des printemps» tonne Camus (2006 : 23), et, comme la Nature après un long hiver, les Français ont su tirer de leur particulière nuit «l'infatigable courage des renaissances» (2006 : 29). La liberté revient, dissipant les ténèbres. La lumière regagne sa place et la vie, colorée de toutes ses nuances, reprend.

## Références bibliographiques

- CAMUS, A. (1942) : *L'Étranger*. Paris, Gallimard, «Folio».
- CAMUS, A. (1965) : *Essais*. Introduction par R. Quilliot, textes établis et annotés par R. Quilliot et L. Faucon. Paris, N.R.F.-Gallimard et Calmann-Lévy, «Bibliothèque de la Pléiade».
- CAMUS, A. (2006) : «Lettres à un ami allemand». Notice de M. Weyembergh, in *Œuvres complètes II. 1944-1948*. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1-29 et p. 1129-1132 pour la notice et les notes.
- DELON, M. *et al.* (2007) : *La littérature française : dynamique & histoire II* (sous la dir. de J.-Y. Tadié). Paris, Gallimard.
- FRUTOS, E. (1958) : «La *ideología* de Albert Camus». Zaragoza, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, serie I, número 32.
- GRENIER, R. (1987) : *Albert Camus. Soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*. Paris, Gallimard.
- GUÉHENNO, J. (2002) (1947 pour l'établissement du texte) : *Journal des années noires 1940-1944*. Paris, Gallimard, «Folio».
- GUÉRIN, J. (1993) : *Camus, portrait de l'artiste en citoyen*. Paris, François Bourin.
- GUÉRIN, J. (2009) : «Europe» in *Dictionnaire Albert Camus* (sous la dir. de J. Guérin). Paris, Robert Laffont, «Bouquins», pp. 295-299.
- LEBESQUE, M. (1963) : *Camus par lui-même*. Paris, Seuil, «Écrivains de toujours».
- REY, P.-L. (2006) : *Camus. L'homme révolté*. Paris, Gallimard, «Découvertes Gallimard».
- ROBLÈS, E. (1995) : *Camus, hermano de sol*. Traducción de E. Calatrava. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim - IVEI.
- WEYEMBERGH, M. (2009) : «Lettres à un ami allemand» in *Dictionnaire Albert Camus* (sous la dir. de J. Guérin). Paris, Robert Laffont, «Bouquins», pp. 476-480.

## La nuit et le froid dans *Le chien de Don Quichotte*

**María Teresa Pisa Cañete**

*Universidad de Castilla La Mancha*

[MaríaTeresa.Pisa@uclm.es](mailto:MaríaTeresa.Pisa@uclm.es)

### Résumé

Cette étude de l'utilisation des métaphores de la nuit et du froid dans *Le chien de Don Quichotte* vise à montrer que ces éléments-ci ne servent pas seulement à créer l'atmosphère du roman, mais aussi à construire l'histoire même. Ce roman noir présente la quête d'Hugo du bien et de la justice; une quête qui devient, à son tour, une quête de soi. Hugo, à la façon de Don Quichotte, héros qu'il souhaite émuler, doit se battre contre l'incompréhension des autres personnages, de même que contre un contexte social hostile où des valeurs opposées à celles de sa quête s'imposent. L'obscurité et le froid omniprésents influencent les traits et les actions des personnages et, ainsi, le dénouement de l'histoire.

### Mots-clés

*roman noir, la nuit, le froid, Don Quichotte.*

### Resumen

Este estudio del uso de las metáforas de la noche y del frío en *Le chien de Don Quichotte* pretende mostrar que estos dos elementos no sólo sirven para crear el ambiente de esta novela, sino también para construir la propia historia. Esta novela negra presenta la búsqueda de Hugo del bien y de la justicia; una búsqueda que se convierte, a su vez, en una búsqueda interior. Hugo, a la manera de Don Quijote, héroe a quien desea emular, debe enfrentarse a la incompreensión de los personajes que lo rodean, así como a un contexto social hostil caracterizado por valores que se oponen al objetivo de su búsqueda. La oscuridad y el frío omnipresentes influyen en los rasgos y las acciones de los personajes y, por tanto, en el desenlace de la historia.

### Palabras clave

*novela negra, la noche, el frío, Don Quijote.*

## 0. Introduction: un roman noir

Dans *Le chien de Don Quichotte* (2012) Pia Petersen a pour but de raconter une fable sur la disparition du bien dans la société contemporaine et sur les raisons qui ont conduit à cette situation, de même que de susciter une réflexion sur les dangers qui émergent lors de la disparition des valeurs en rapport avec le bien ou la bonté: «Je vois cela comme une fable sur le bien, sur la disparition du bien parce qu'on n'y croit plus» (Bautista, 2013 : 535).

Pour atteindre cet objectif communicatif Pia Petersen a choisi le genre du roman noir<sup>1</sup>, dû aux ressources structurelles que ce genre lui offre. En effet, l'analyse des éléments structuraux et de l'organisation de la fiction dans *Le chien de Don Quichotte* montre que ce roman respecte totalement les caractéristiques du roman noir moderne décrites par Yves Reuter dans son étude critique sur le genre policier (2007 : 55-73). Cela dit, il faut tenir compte du fait que, comme Reuter lui-même l'explique, l'une des caractéristiques du roman noir c'est la flexibilité avec laquelle les écrivains peuvent actualiser les traits généraux du genre dans leurs ouvrages.

Cet article vise à aborder un élément propre au roman policier présent dans *Le chien de Don Quichotte*: l'obscurité. En plus, dans le roman de Petersen, l'ambiance et, surtout, les personnages ne sont pas seulement conditionnés par le manque de lumière, mais aussi par le froid<sup>2</sup>. Cette étude a pour but, donc, d'illustrer l'emploi des métaphores de la nuit et du froid dans ce roman, car ces éléments-ci ne servent pas seulement à créer l'atmosphère du roman, mais aussi à construire l'histoire même.

Dans le sens de la construction de l'histoire, il faut mentionner un autre élément essentiel du roman noir. Dans ces romans, même s'il y a de l'intrigue, le principal objectif du protagoniste n'est pas la résolution d'un crime ou d'un mystère (comme c'est le cas dans le roman de détectives ou à énigme), mais sa quête vise à découvrir ou dévoiler le sens de l'existence. En plus, dans la plupart des romans noirs, la quête du sens de l'existence qui mène le protagoniste coïncide avec la quête de sa propre identité (Reuter, 2007 : 68), comme c'est le cas dans *Le chien de Don Quichotte*.

## 1. La quête d'Hugo

Dans le titre du roman, *Le chien de Don Quichotte*, se cachent les deux éléments qui déclenchent la transformation d'Hugo. D'ailleurs, l'histoire correspond à la narration du processus de changement de l'existence du protagoniste, depuis ses doutes sur les valeurs qui règlent sa conduite, son désir d'atteindre une nouvelle vie, de même que tous les obstacles qui

1 Dans une entrevue Pia Petersen explique qu'elle a écrit ce roman à la suite d'une pétition de l'éditeur de la collection Vendredi 13 (dans Les Éditions La Branche). La demande exigeait d'utiliser le symbole du «vendredi 13» (comme jour de mauvais sort). À l'exception de cette exigence, l'éditeur offrait une pleine liberté de création aux écrivains (Contin, 2012 : 1).

2 L'action du roman se déroule pendant les jours 13 et 14 d'un mois de décembre à Paris.

s'opposent à son but, jusqu'à arriver à la situation finale<sup>3</sup>.

Hugo travaille pour Esteban, un entrepreneur très puissant mais corrompu et criminel, capable de tout faire pour la réussite de ses affaires. C'est pour cela qu'Hugo et son collègue Boris s'occupent de régler le compte à ceux qui font obstacle aux affaires d'Esteban ; ils sont des tueurs à gages. Mais quelque chose à l'intérieur d'Hugo change le jour où, par hasard, il rencontre, dans un bar, un prêtre singulier qui lui donne une copie du roman *Don Quichotte*<sup>4</sup> (Petersen, 2012 : 7). La lecture des aventures du chevalier errant, qui vise à aider les personnes démunies, provoque chez Hugo un effet tel qu'il commence à se poser des questions sur son style de vie au service d'Esteban (Petersen, 2012 : 13). En plus du roman de Cervantès, Hugo trouve un autre élément qui sert à renforcer son désir de changer sa vie et, même, son entourage. C'est un chiot, qu'il appelle Bion et qui deviendra son fidèle compagnon. Hugo le trouve dans un parking où il va pour régler une affaire avec un client débiteur d'Esteban (Petersen, 2012 : 11).

Le processus de changement d'Hugo se produit tandis que d'autres événements ont lieu. Tout d'abord, une bande de jeunes hackers (qui s'appellent V13) découvrent quelques affaires louches d'Esteban. En plus, ces jeunes sont capables d'entrer dans ses comptes bancaires et lui volent de l'argent pour en donner à des associations bénévoles. Plus tard, la sécurité d'Esteban réussit à tracer l'identité électronique de cette bande, en découvrant que V13 va se réunir dans un bar. Alors, Esteban décide d'y aller, accompagné d'Hugo et de Boris, pour arrêter les actions de V13 contre ses projets, de même que récupérer son argent. Finalement, dans le bar, dont la patronne s'appelle Maud, se produit un huis clos. Là-bas deux autres personnages vont arriver: Patrick (le compagnon de Maud), qui est présenté comme un philosophe, et le père Calvet, le prêtre qui avait donné le roman à Hugo au tout début de l'histoire.

Hugo commence à avoir des doutes et à se poser des questions du moment où il commence à lire le livre et qu'il adopte le chiot, mais son désir de changement fera plus de mal que de bien, parce que l'univers représenté dans le roman ne donne pas lieu à l'idéal de Don Quichotte, c'est-à-dire, la défense de justice et du bien face à l'oppression et l'abus<sup>5</sup>. Hugo est acculé à la faillite et cela est dû à plusieurs raisons, tant individuelles du personnage que générales du contexte où Hugo habite. D'un côté, Hugo trouve difficile d'identifier le mal et, alors, les personnages en danger et dans le besoin d'aide. En plus, parmi ses défauts il faut remarquer son caractère candide, à cause duquel Hugo compte sur d'autres personnages, surtout, ses collègues du travail (et le prêtre) sans se rendre compte qu'ils ne peuvent pas se mettre du côté quichottesque. En effet, Hugo s'oppose à une réalité dépravée, dépourvue de

---

3 La quête d'Hugo est composée de plusieurs actions dont la structure se correspond à la séquence narrative élaborée par de cinq macro-propositions de base, énoncée par Adam (2005 : 152).

4 Le personnage de Don Quichotte est considéré comme un ancêtre du héros d'un roman policier (Díaz, 2006 : 1).

5 Hugo, comme d'autres protagonistes du genre du roman noir, présentent un côté quichottesque puisque, comme Don Quichotte, leur vision du monde ne se correspond pas à la réalité de la société où leurs actions se déroulent (Pellicer, 2009 : 271).

valeurs telles que la solidarité ou l'espoir et, dans ce contexte, la lutte qu'Hugo décide d'entreprendre sera injuste.

Hugo, comme Don Quichotte, parcourra un chemin à la recherche de personnages délaissés mais, contrairement à Don Quichotte, Hugo ne comptera pas sur un fidèle écuyer ni sur l'élan inspiré par une dulcinée. Hugo s'efforce de changer sa vie, mais faute de ses incapacités, de même que de l'incompréhension et l'égoïsme des autres personnages, son projet n'aboutira pas à une réussite.

## 2. Les métaphores de l'obscurité et du froid: le rôle constructif de l'univers spatial

Pia Petersen respecte les lois du genre et son innovation consiste à développer certaines de ses lois, c'est-à-dire, à donner toute son étendue à quelques éléments, comme c'est le cas de l'univers spatial propre au roman noir. Selon Reuter, cet univers spatial est fondé sur l'alliance de trois composantes: la ville, la violence et la nuit («La ville et la violence se réalisent pleinement à la nuit tombée», 2007 : 67).

Ces trois éléments sont tout à fait présents dans *Le chien de Don Quichotte* mais, selon nous, la nuit et, de façon plus générale, l'obscurité, acquièrent une ampleur spéciale, de même que le froid, parce qu'il ne s'agit pas d'une simple description du lieu ou du climat, mais cette description est significative pour la construction de l'histoire. Depuis le tout début de l'histoire le narrateur introduit le lecteur dans l'ambiance où les personnages agissent pendant la plupart du temps : il fait nuit et il fait froid (ou c'est l'aube et le ciel est nuageux, et dans la rue il y a de la neige, de la pluie ou du verglas). Et cette description a une motivation de constitution, parce que la nuit et le froid deviennent des métaphores de l'absence de clarté de pensée et de l'absence de sentiments chaleureux chez les personnages, de même que de la rigidité de leurs actions. D'ailleurs, dans plusieurs passages il existe une symbiose parfaite entre les caractéristiques de l'ambiance et celles des personnages.

Une lecture détaillée du texte permet de localiser de nombreuses indications sur le moment de la journée et la température faites par le narrateur et, aussi, par les personnages (dans le récit de leurs pensées ou dans des dialogues), et ces exemples vont servir à illustrer l'hypothèse de cette étude, à savoir: la fonction de constitution de l'obscurité et du froid dans *Le chien de Don Quichotte*.

Le roman se compose de 16 chapitres, dont le plus long est le dernier, qui raconte le huis clos, et les six premiers sont consacrés à présenter les personnages principaux. Dans cette présentation un modèle est observé: le narrateur choisit de les présenter exactement au moment où ils se lèvent ou quand ils prennent leur petit-déjeuner. En plus, le narrateur indique la lumière du début de la journée (ou l'absence de lumière) et, surtout, la température, toujours très basse, d'une telle façon que le narrateur établit un rapport entre le contexte spatial et les sensations ou les sentiments des personnages. D'ailleurs, parfois des adjectifs similaires sont utilisés pour décrire tant le contexte que les personnages.

Dans le premier chapitre Hugo devient le possesseur du livre et du chiot et c'est dans le deuxième chapitre (qui se passe le lendemain) où le narrateur parle d'Hugo pendant qu'il prend son petit déjeuner. Hugo ne remarque pas la lumière ni la température, mais il regarde

le ciel et apprécie les couleurs (le gris et l'orange): «Le ciel était pesant et plombé, comme s'il portait un poids trop lourd pour lui et tout au fond il y avait une lueur orange» (Petersen, 2012 : 12). Ce matin-ci Hugo commence à sentir l'influence des idées de Don Quichotte, de même que de la tendresse du chiot, mais il se rend compte aussi de la difficulté de poursuivre ces nouvelles valeurs dans son contexte. Alors, il sent le poids de la responsabilité que son plan implique.

Après la présentation d'Hugo, c'est le tour de Boris, le collègue de travail d'Hugo. Il parle de la Russie comme son pays natal, mais ce n'est pas clair si cette origine est vraie, parce que Boris n'est pas très bavard. Le narrateur raconte qu'il a eu une enfance et une adolescence très difficiles et, pour sauver sa vie, il est devenu mercenaire. Plus tard, il a été embauché grâce à son profil par Athenar Entreprises, dont le propriétaire est Esteban. Chaque matin Boris marche dès son appartement à un bistrot pour boire son café. Quand le narrateur le présente, Boris fait ce trajet et il se plaint du froid.

Putain de temps, il fit à voix haute en levant la tête pour maudire le ciel. Il détestait la neige et le froid, il ne s'y habituerait jamais et il disait parfois qu'il avait eu tellement froid dans le passé qu'il n'arrivait plus à se réchauffer. Son rêve était de s'établir définitivement dans un pays chaud, il pourrait peut-être se réchauffer vraiment. Il marchait lentement en inspectant le trottoir. Il n'avait pas beaucoup d'amis. Il connaissait Hugo et un autre type qu'il croisait parfois dans une boîte de nuit et qui lui disait bonsoir. [...] Il se disait souvent que le problème de l'humanité était son humanité, ce désir gluant d'avoir des émotions et que les choses pourraient être plus simples s'il n'y avait plus de sentiments. Quand il était dans son camp d'entraînement, ça lui avait permis de survivre. Il ne voyait pas en quoi être humain pouvait apporter quoi que ce soit à qui que ce soit. (Petersen, 2012 : 21, 23)

Même si, quand Boris est présenté, il se plaint du froid, quelques paragraphes plus tard (et dans le roman en général) ce personnage est décrit comme froid dans le sens d'indifférent ou insensible. Tout d'abord, le narrateur fait savoir que Boris n'avait pas beaucoup d'amis (ce qui peut être considéré comme un indice de son caractère), mais, un peu plus tard dans le roman, le rapport entre le froid et sa nature est plus évident, parce que, selon lui, la vie serait plus simple sans émotions ni sentiments.

En ce qui concerne les membres de V13 (Robin, Draker, Léonard et Élise), quand ils se lèvent, le ciel est nuageux, et les adjectifs et les expressions utilisées pour décrire la couleur du ciel portent aussi un sens figuré ou métaphorique, parce qu'ils font référence aux sentiments des personnages, qui se sentent opprimés par leurs circonstances. Les membres de V13 sont inquiets et en danger, à cause de l'ampleur de ce qu'ils ont découvert sur les affaires d'Esteban.

Dans le cas de la présentation de Robin cette relation entre le milieu (l'obscurité et le froid) et les sentiments du personnage est totalement explicite, parce qu'après la description du milieu, le narrateur fait aussi une description de ses sentiments : Il est angoissé et opprimé. En effet, les adjectifs pour décrire le ciel et le personnage appartiennent tous au champ sémantique de l'inquiétude. La symbiose entre l'ambiance et le personnage est très évidente dans ce cas.



Robin ouvrit les rideaux et soupira et resserra les pans de sa robe de chambre ainsi que son col. La lumière grise était déprimante et il faisait vraiment froid. Une fine pluie glaciale tombait sur le rebord gelé de la fenêtre. [...] Il posa son front sur la vitre. Il faisait tellement sombre. [...] Robin quitta la fenêtre et faillit chuter sur un écran par terre. Sa chambre qui donnait sur le boulevard de Clichy était minuscule [...]. Angoissé, il se concentra. Depuis qu'ils avaient détourné les fichiers d'Athenar Entreprises, il était oppressé. Le contenu dépassait largement ce à quoi il s'attendait. (2012 : 39-40)

Un emploi similaire des adjectifs est fait par le narrateur lors de la présentation de Draker. Lorsqu'il se réveille, les couleurs sombres du ciel et la température glaciale le découragent. Et, dans le contexte du roman à ce moment-là, les caractéristiques du milieu sont tout à fait en rapport avec la situation à laquelle les membres de V13 doivent faire face, parce qu'ils ne connaissent pas les conséquences que leur découverte sur les affaires criminelles d'Esteban puisse avoir, et cela rend leur situation inquiétante et dangereuse.

Draker ouvrit les yeux mais décida qu'il était trop tôt. [...] Il n'avait pas de rideaux parce qu'il préférait voir le ciel du lit mais aujourd'hui le ciel était maussade, laiteux avec des nuages noirs très bas et en sortant le bas du lit, il sentit le froid qui mordait. Il rentra le bras et ferma les yeux. Demain, ils auraient du boulot avec V13. Il y avait les documents et cette histoire d'anonymat à régler. (2012 : 42)

Parmi les membres de V13 il y en a deux qui ne sont pas intéressés à savoir le temps qu'il fait dehors, parce qu'ils rejettent la réalité et préfèrent vivre (et se protéger) dans le monde virtuel ou dans l'ombre par rapport au monde réel. Ce sont Léonard et Élise. Dans le cas de Léonard, même s'il n'a pas regardé par la fenêtre (parce qu'il n'ouvre jamais les volets de sa chambre), il connaît la prévision du temps par la météo, ce qui montre qu'il garde un certain lien avec la réalité extérieure.

Il n'avait pas de vie sentimentale parce qu'il était timide et c'est seulement devant l'écran, en devenant son avatar qu'il se débarrassait de sa timidité. Quand il éteignait son ordinateur, la timidité reprenait le dessus et c'était la raison pour laquelle il était constamment connecté. Sa vie réelle se déroulait dans le monde virtuel, éteindre son ordinateur équivalait à éteindre sa vie et qui pourrait faire ça, éteindre sa vie ? [...] Il ne savait pas le temps qu'il faisait dehors, il n'avait pas encore regardé par la fenêtre. Froid probablement, comme hier et en plus la météo avait promis de la neige pour aujourd'hui. Il n'ouvrirait jamais les volets de sa chambre. Il aimait vivre dans l'obscurité, il avait l'impression que le monde virtuel dépassait l'écran, en débordait pour l'entourer et qu'il faisait partie de ce monde. (2012 : 48-50)

Pourtant, il a décidé de vivre dans un monde virtuel plutôt que dans le monde réel dû à un problème de timidité. À cause de son caractère, il n'est pas capable de socialiser dans le monde réel et il a trouvé un moyen qui lui convient parfaitement. C'est la réalité virtuelle, où il peut modeler son identité selon son gout. D'ailleurs, pour Léonard éteindre son ordinateur signifie éteindre sa vie, parce qu'il ne peut pas vivre déconnecté ou dehors son ordinateur.

Comme Leonard, Élise préfère le monde virtuel au monde réel, mais elle représente un pas en avant en ce qui concerne le refus de la réalité. Alors, quand le narrateur présente Éli-

se, il n'y a aucune référence aux conditions extérieures. Elle ne se sent pas acceptée dans ce monde et c'est dans le cyberspace où elle croit qu'elle peut se réaliser. Mais cela pose un problème et c'est qu'elle a perdu conscience de son contexte. Par exemple, elle ne sait rien des inquiétudes de ses parents. De même, elle est en amour avec Draker mais, à cause de son attitude, son amour pour Draker devient totalement platonique, impossible (et même ridicule), parce qu'elle vit totalement déconnectée de la réalité.

Élise s'installa à table où sa mère avait préparé son petit déjeuner, du chocolat chaud et des céréales et un jus d'organe. Son père lui dit à plus tard d'une voix neutre et sortit sans ajouter quoi que ce soit. [...] Il ne savait pas quoi penser de sa fille qui lui semblait si irréaliste. [...] Elle ne savait rien des inquiétudes de ses parents. [...] À ses yeux la réalité était forcément virtuelle [...]. La réalité ne voulait pas d'Élise, c'était ainsi qu'elle comprenait les choses. La réalité ne la voyait pas. Ce n'est pas comme dans le cyberspace où elle était importante et sollicitée [...]. (2012 : 44-45)

En parlant des absences par rapport au modèle selon lequel le narrateur, quand il présente les personnages, parle de la lumière et de la température, il est intéressant de remarquer que lors de la présentation d'Esteban, le narrateur se concentre sur ses affaires: «Esteban se plongea encore une fois dans les comptes. Il y avait effectivement une fuite, de l'argent avait disparu» (2012 : 27). Et quelques paragraphes plus tard le narrateur fait une description très détaillée du caractère d'Esteban, toujours du point de vue du point de vue d'un entrepreneur très puissant :

Esteban était autoritaire et imprévisible mais il tenait à donner l'apparence d'un homme qui pensait à son personnel. Le bureau d'Esteban se trouvait au dernier étage d'une tour de La Défense qui abritait l'un des sièges sociaux de ses nombreuses entreprises disséminées partout dans le monde [...] Il se mettait souvent devant la baie vitrée pour observer Paris qui s'étalait à ses pieds et la perspective reliant la Grande Arche à l'Arch de Triomphe. Il avait l'impression d'être au sommet du monde, au sommet du pouvoir. Il se sentait grand. (2012 : 31)

Esteban ne s'intéresse pas au monde réel, parce qu'il se sent supérieur à ce monde-là. Il ne s'intéresse qu'à sa richesse et à comment l'accroître, sans jamais penser aux conséquences (nuisibles) de ses affaires (comme dans le cas du le marché de médicaments toxiques dévoilé par V13). Son pouvoir est tel qu'il arrive même à faire de l'extorsion au Président de la République, à qui Esteban demande des lois plus sévères pour censurer la liberté d'accès à l'information sur l'Internet. À la sortie de son rendez-vous avec le Président le narrateur décrit l'ambiance: «Le ciel était sombre et menaçait de se coucher sur les toits. Il faisait un froid de chien» (2012 : 140). Dans le cas de cette description les adjectifs utilisés par le narrateur pourraient avoir un sens prémonitoire, parce qu'après le rendez-vous dans l'Elysée, Esteban se dirige vers le bar de Maud, où il veut arrêter les manœuvres de V13 contre ses entreprises à travers la violence et l'extorsion.

Dans le sixième chapitre le narrateur présente Maud, la patronne du bar où V13 fait ses réunions, son compagnon Patrick et le père Calvet. Quand le narrateur présente Maud, il indique la température, mais il ne parle pas de la lumière extérieure, peut-être parce qu'elle

[Maud] vivait pratiquement dans le café» et là-bas la seule lumière est celle des lampes: «Maud descendit par le petit escalier qui reliait son appartement au café. Il faisait froid dans l'escalier, elle voyait son haleine fumante devant elle et elle se frotta les bras pour se réchauffer» (2012 : 58). Le narrateur explique aussi qu'elle s'est toujours battue pour le droit à la liberté et c'est grâce à la liberté d'action dans le monde virtuel que les jeunes de V13 défendent qu'elle a décidé de les accueillir dans son bar.

La présentation de Patrick est plus brève et, à nouveau, le narrateur ne parle que du froid: «Patrick habilla le caniche avec son manteau, mit le sien et sortit en fermant la porte soigneusement derrière lui. Il faisait sacrément froid et il frissonnait. [...] Des gouttes de pluie tombaient et giclaient sur le trottoir» (2012 : 63). Pourtant, cette brièveté n'est pas signe d'une moindre importance dans le déroulement des faits (notamment pendant le huis clos). Tout au contraire, parce que Patrick, en tant que philosophe, sera le seul à essayer d'aider Hugo et de répondre à ses doutes.

La présentation du prêtre est plus détaillée et le narrateur raconte aussi des épisodes de sa vie passée avec l'intention, probablement, de justifier sa situation présente. Dans le présent de l'histoire il est un prêtre athée et alcoolique, qui se moque de façon cynique des personnes qui vont le chercher pour trouver de l'aide spirituelle, des conseils ou simplement quelqu'un qui puisse les écouter (comme c'est le cas d'Hugo). Le père Calvet est devenu totalement indifférent aux sentiments, notamment, à la douleur, le désespoir ou le besoin d'aide. Mais cette situation est due au fait qu'il a perdu sa foi à cause des méchancetés et du malheur dont il a été témoin comme infirmier bénévole en Afrique et, plus tard, quand il est devenu prêtre, cette déception a augmenté à cause des confessions terribles ou inhumaines qu'il a dû écouter. Alors, le père Calvet cherche dans l'alcool un moyen pour oublier l'amertume de l'existence. Quand il se lève, c'est surtout le froid qu'il sent, mais cette froideur lui aide à se réveiller ou à rafraîchir son corps après une nuit dans les bars.

Le prêtre s'obligea à s'asseoir sur le rebord du lit, malgré le froid. [...] Avec dégoût il contempla sa cellule. Il n'avait rien, [...] pas grand-chose. Au bout d'une demi-heure il alla ouvrir la petite lucarne et inspira profondément l'air glacé pour se réveiller. Sa tête pesait une tonne et son corps craquait, tellement il était raide. [...] Une pluie de neige fine tombait et formait comme un rideau devant la fenêtre. [...] Il avait encore rêvé du Liban et du Tchad et tous ces morts qui continuaient à le hanter, tous ceux qu'il n'avait pas pu sauver. (2012 : 66)

Quelques paragraphes plus tard le narrateur raconte le trajet du prêtre dès sa maison à son église et dans ces phrases le lecteur trouve une autre référence à la température et aussi au ciel très nuageux, et c'est dans ce cas qu'il y a une identification entre l'ambiance et les hommes, parce que l'obscurité du ciel est signe tant de l'éteignement (ou de la mort) de la ville que de la nature et, même, des hommes. En effet, le verbe éteindre ne fait pas ici référence à arrêter le contact avec le monde (comme c'était le cas dans la présentation de Léonard), mais à la fin de la vie. En plus, le narrateur parle de l'ambiance ou l'univers spatial comme un signe prémonitoire du devenir des personnages.

Le froid était glacial comme un signe précurseur de ce qui attendait les hommes à la fin du monde [...]. Le ciel s'obscurcit malgré l'heure matinale, un gros nuage noir se posait sur Paris

comme pour éteindre les immeubles et les arbres et les hommes. Il avait essayé de croire pendant longtemps. Il pensait que s'il arrivait à croire en Dieu, il croirait en l'homme aussi. (2012 : 68).

En ce qui concerne le rôle constructif du milieu spatial dans l'histoire et dans les personnages, en plus des exemples précédents, où il existe une identification entre les conditions de l'ambiance et le comportement ou les sentiments des personnages, nous avons observé d'autres cas où quelques personnages deviennent la source d'obscurité et de frissons. Ce sont Hugo et Boris les personnages qui sont considérés comme funestes par d'autres. D'un côté, la première fois que Hugo entre dans le bar de Maud, il va seul pour vérifier que c'est l'endroit de la réunion, et Léonard a cette impression de lui: «L'homme avec le chien était debout sous l'autre parasol [...] puis son regard croisa celui de Leonard qui recula, il ressentit un frisson glacial et l'impression d'avoir vu l'origine de la nuit au fond d'un trou noir, d'être confronté à une solitude et à une mort inéluctable. Quelque chose comme ça» (2012 : 127). D'un autre côté, pendant le huis clos, Maud et Draker, quand ils regardent Boris, ils sentent du froid.

[...] les yeux de Boris croisèrent les siens et elle [Maud] abandonna. Elle s'en méfiait plus que d'Esteban ou d'Hugo. Boris semblait n'avoir pas d'âme, comme s'il souffrait du froid à l'intérieur, qu'il vivait dans un hiver perpétuel. [...] Draker hésitait. Il redoutait Esteban qui semblait pourtant détendu, il redoutait Boris, froid comme une nuit d'hiver [...]. (2012 : 186, 196)

De cette façon, à la fin du roman, les prisonniers ou les victimes du huis clos comparent Boris et aussi Hugo à la nuit, au froid, à l'absence de sentiments et à la mort. Du début le narrateur avait présenté Boris comme un personnage sombre, dont les origines sont incertaines, solitaire et impassible. Cependant, Hugo, le long du roman, au fur et à mesure qu'il ne rencontre que d'obstacles et d'incompréhension envers son projet de rendre son contexte plus juste, devient plus angoissé, plus confus et, alors, plus obscur et, finalement, plus dangereux.

### **3. Conclusion**

Dû au rôle constructif de l'univers spatial dans ce roman, le milieu hostile (sombre et froid) où se déroule l'action du protagoniste, Hugo, aura, inéluctablement, une influence néfaste sur le développement de sa quête, de même que sur la destinée des autres personnages. Les caractéristiques du contexte, telles que l'ombre, l'obscurité, le manque de clarté, de même que le froid, la glace, la raideur ou l'absence d'émotivité, vont marquer la relation entre les personnages et le dénouement de l'histoire. En effet, le milieu influence les personnages de sorte qu'ils acquièrent les qualités de sombre et de froid et cela contribue à l'échec final d'Hugo.

Finalement, dans le roman de Pia Petersen, en plus de nombreuses références aux conditions climatiques ou au moment de la journée ou de la nuit, l'écrivaine indique de façon précise les rues de Paris où les personnages marchent et les caractéristiques de l'intérieur des immeubles où l'action se déroule. En faisant cela, Petersen offre aux lecteurs un vif tableau de l'univers de la fiction créé dans *Le chien de Don Quichotte*. Grâce à ces descriptions très suggestives, de même qu'à un emploi très dynamique des stratégies de la narration, comme

du récit des pensées et du discours indirect libre, le texte de ce roman noir est très proche d'un scénario, ce qui rend la lecture attractive et recommandable.

## References bibliographiques

- ADAM, J.-M. (2005): *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris, Armand Colin.
- CONTIN, R. (2012): «Entretien avec Pia Petersen» [en ligne], <http://www.concierge-masque.com/2012/10/18/pia-petersen-le-chien-de-don-quichotte/> [Page consultée le 19 juin 2015]
- BAUTISTA, E. (2013): «Pia Petersen sous le signe de don Quichotte» en Çédille. *Revue d'études françaises*, n° 9, pp. 527-38 [en ligne], <http://cedille.webs.ull.es/9/30bautista.pdf> [Page consultée le 19 juin 2015]
- DÍAZ E., R. (2006): «El Quijote en la novela policial» en *Punto Final*, n° 616 [en ligne], [https://es.groups.yahoo.com/neo/groups/foro\\_centenario/conversations/messages/6599](https://es.groups.yahoo.com/neo/groups/foro_centenario/conversations/messages/6599) [Page consultée le 19 juin 2015]
- PELLICER, R. (2009): «Detectives quijotescos en la novela policíaca hispanoamericana (Soriano, Conteris, Sasturain)» en Hagedorn, H. C. (org.): *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 269-85.
- PETERSEN, P. (2012): *Le chien de Don Quichotte*. Paris, Éditions La Branche.
- REUTER, P. (2007): *Le roman policier*. Paris, Armand Colin.

## De la oscuridad a la luz en *Sans feu ni lieu*, de Fred Vargas

**Eva Robustillo Bayón**

*Universidad de Sevilla*

[evarobay@gmail.com](mailto:evarobay@gmail.com)

### Resumen

El presente trabajo se centra en el análisis de los elementos vinculados a la luz en la novela *Sans feu ni lieu*, de la escritora francesa Fred Vargas. Abordamos, en primer lugar, el carácter simbólico de la luz en el género policiaco, prestando especial atención a la concepción de la autora en lo referente a este concepto. En segundo lugar, analizamos los momentos en los que la luz o la ausencia de ella condicionan el avance de la investigación, ya sea a través de la configuración espacial o mediante elementos relacionados con la luz. El estudio de esos pasajes pondrá de relieve que el tratamiento de la luz y la oscuridad determina el avance de la investigación policial en esta novela, hasta el punto de ofrecer el indicio clave para la identificación del culpable.

### Palabras clave

*luz, novela policiaca, Fred Vargas.*

### Résumé

Cette étude est centrée sur l'analyse des éléments en rapport avec la lumière dans le roman *Sans feu ni lieu*, de la romancière française Fred Vargas. Nous aborderons, d'abord, le caractère symbolique de la lumière dans le genre policier, tout en tenant compte de la conception de l'auteure sur ce concept. Ensuite, nous analyserons les moments dans lesquels la lumière ou l'absence de lumière conditionnent le développement de l'enquête, que ce soit grâce à la configuration des espaces ou aux éléments liés à la lumière. L'étude de ces extraits révélera que le traitement de la lumière et de l'obscurité détermine la progression de l'enquête policière dans ce roman, au point d'offrir l'indice clé pour l'identification du coupable.

### Mots-clés

*lumière, roman policier, Fred Vargas.*

Una de las escritoras más conocidas y galardonadas tanto dentro como fuera de las fronteras de Francia es, sin duda, la francesa Fred Vargas. Esta investigadora, arqueóloga e historiadora medievalista cuyo verdadero nombre es Frédérique Audouin-Rouzeau, comenzó su carrera literaria a finales de los 80. Su producción policiaca abarca más de diez novelas, cuentos, cómics, reediciones en formato audio, adaptaciones al cine y la televisión, así como traducciones de sus obras.

La serie a la que pertenece *Sans feu ni lieu* (1997) pone en escena a un trío de jóvenes historiadores e investigadores que deben dedicarse a otras labores para poder sobrevivir, puesto que la Historia no les proporciona un trabajo digno remunerado. Se trata de Marc Vandoosler, Lucien Devernois y Mathias Delamarre, apodados «Los Tres Evangelistas». Cada uno estudia una época histórica, lo cual condiciona incluso su manera de hablar y de sentir el mundo que les rodea. Junto a ellos, Louis Kelhweiler, un antiguo investigador del Ministerio del Interior, es incapaz de dejar pasar los casos de asesinato que de algún modo irrumpen en su vida. Completan la serie *Debout les morts* (1995) y *Un peu plus loin sur la droite* (1996), si bien es cierto que algunos de estos personajes intervienen para ayudar al comisario Adamsberg en otros textos protagonizados por este último.

El aspecto que nos disponemos a desarrollar en este trabajo se centra en la incidencia de la luz y de la oscuridad en el tratamiento de la intriga policiaca. Esta posibilidad de análisis deriva de la concepción de la autora a propósito del momento en que se origina una historia policiaca. En este sentido, Vargas defiende que la irrupción del crimen en la sociedad se produce cuando cae el muro que separa dos esferas claramente diferenciadas, a saber, el día y la noche:

Ce mur-là, qui nous sépare de ce monde-là : nuit, sauvage, animal, instinct, bestialité, forêt, etc. ... barbarie... Et ici : civilisation, jour, maison, protection, règles, loi, [...] et homme, idée d'une morale... Si ce mur tombe, tu vois les deux étangs, ils commencent à se mélanger et tout, c'est la panique. C'est cette panique-là qui crée un roman policier, rien d'autre que cette panique que l'homme aille discrètement et furtivement du côté de sa bestialité. (Cognet, 2001)

De este modo, la ruptura de esa frontera imaginaria permite al hombre pasar del día a la noche, es decir, de la luz a la oscuridad que, en este caso, simboliza el crimen.

Este hecho nos permite llevar a cabo una lectura del concepto de «luz» como metáfora del conocimiento. Dicho de otro modo, el avance en la lectura de un texto policiaco va arrojando luz al enigma que supone el descubrimiento del cuerpo sin vida de la víctima. En efecto, los recursos narrativos propios del género (los indicios, los interrogatorios, los pequeños descubrimientos o incluso las asociaciones de ideas –en ocasiones arriesgadas pero certeras–) permiten reconstruir, paulatinamente, la historia del crimen. Siguiendo la analogía de Fred Vargas, se podría afirmar que, a lo largo del texto policiaco, se pretende extraer al hombre del plano simbólico de la oscuridad instaurada por el crimen con el fin de devolverlo a la luz, al día, a la civilización. De este modo, se volvería a establecer esa frontera que nos mantiene a salvo de los peligros de la bestialidad.

Como es lógico, la reinstauración del orden social no es inmediata. Volver a la luz partiendo de la oscuridad constituye un camino que debe pasar por el «claroscuro», es decir, una

etapa en la que la verdad comienza a emerger, tomando forma y definiendo sus contornos, hasta anular la oscuridad que la rodea. Así lo afirma el comisario Adamsberg, uno de los personajes emblemáticos de esta autora, en *Sous les vents de Neptune* (2004), cuando la resolución de un crimen parece excesivamente simple:

- Le vieux baron est passé aux aveux. Complets, limpides.
- Trop limpides, dit Adamsberg [...]. Voilà un dîner de famille qui tourne à la boucherie, un vieil homme hésitant, empêtré dans ses mots. Et brusquement, il passe au limpide, sans transition ni clair-obscur. Non, Danglard, on ne signe pas cela. (Vargas, 2008 : 12)

La noción de claroscuro vuelve a aparecer poco después en esta novela como elemento ineludible para resolver cualquier enigma: «Il faut une transition, un passage. Là comme ailleurs et dans l'affaire d'Hernoncourt, il lui manquait le clair-obscur, le pont entre les rives de l'ombre et la lumière» (Vargas, 2008 : 26).

En la lectura de las novelas de Vargas, se aprecia el uso de este tipo de vocabulario vinculado a la luz o a la ausencia de luz para referirse a aspectos relacionados con el avance en la investigación. Como hemos adelantado anteriormente, en este trabajo proponemos el estudio de este aspecto en *Sans feu ni lieu*, donde la alternancia entre luz y oscuridad aparece estrechamente ligada a la construcción de la intriga.

Publicada en 1997, *Sans feu ni lieu* pone en escena a los Tres Evangelistas y a Louis Kehlweiler, apodado el Alemán. La investigación extraoficial comienza cuando Marthe, amiga de Kehlweiler, pide ayuda para excusar a Clément Vauquer, sospechoso en dos casos de asesinato. En efecto, todo apunta a él: algunos testigos lo sitúan en los alrededores de los lugares de los crímenes, sus huellas aparecen en objetos encontrados en los domicilios de las víctimas, etc. Incluso Marthe, que lo defiende como a un hijo, duda en un primer momento de su inocencia: «Et ce jeune homme qu'elle avait à sa table, dans sa chambre, lui fit brusquement peur. [...] Qu'avait-elle espéré ? Qu'il avait tué par hasard?» (Vargas, 2004 : 22).

En cuanto al aspecto que centra este estudio, cabe señalar que las referencias a la luz vinculada al conocimiento de la verdad se suceden a lo largo del texto. Proponemos aquí un recorrido por los momentos en los que esta relación «luz»-«verdad» se revela como elemento determinante para el desarrollo de la intriga.

En los primeros pasos de la investigación, el Alemán intenta convencerse de que Clément Vauquer no es culpable. El diálogo, en lugar del tradicional interrogatorio, se presenta como una de las vías elegidas para llegar a la verdad. Sin embargo, las características particulares del joven, dotado de buen oído para la música pero con serias dificultades de expresión y comprensión en lo que respecta al lenguaje hablado, desesperan y confunden al investigador. Después de varias páginas de preguntas y respuestas cortas y banales que sirven para reconstruir el pasado del joven Clément, una de las contestaciones de Clément resulta sorprendente: tuvo que dejar su trabajo de jardinero «à cause du viol de cette fille dans le parc» (Vargas, 2004 : 107). La construcción del espacio donde tiene lugar este diálogo capital para el desarrollo de la intriga juega con la creación de un ambiente oscuro en el que se abre paso un rayo de luz. En efecto, al haber cerrado las ventanas y contraventanas para evitar cualquier mirada indiscreta desde el exterior, el interior de la «baraque pourrie» está en penumbra



(2004 : 103), una penumbra rota por un rayo de luz que penetra en el salón tras el anuncio del motivo por el que Clément se vio obligado a abandonar su antiguo empleo:

Il se fit un lourd silence que Louis laissa traîner en se passant longuement la main dans les cheveux. Un rai de soleil passait entre les volets et arrivait sur la table en bois. Louis le suivit avec le doigt. Marc le regarda. Ses lèvres étaient serrées, ses traits un peu tirés, mais le vert des yeux était net, clair. Marc savait, comme Louis, qu'on venait de toucher à la côte. (Vargas, 2004 : 107).

Este momento clave para la investigación aparece, por lo tanto, marcado por la luz como metáfora del conocimiento. En la oscuridad que, aun de día, se ambienta el fragmento, la luz se abre paso lentamente, el «claroscuro» al que aludíamos más arriba va ganando terreno.

En la misma línea, Kelhweiler, durante una noche de insomnio en la que no puede dejar de pensar en el caso, se decide a retomar un encargo editorial con la intención de aprovechar las horas nocturnas. Sin embargo, al encender la lámpara y el ordenador, su mente vuelve inmediatamente a concentrarse en las víctimas de asesinato:

Louis alluma la lampe de son bureau et son ordinateur. C'est au moment précis où la machine achevait son ronronnement de mise en route que l'une des statuettes en bois dépassa brusquement toutes les autres et s'imposa avec fracas dans son esprit. La main immobilisée sur le clavier, le cœur rapide, Louis considéra sans oser bouger ce visage muet qui venait s'afficher au premier plan de ses pensées fatiguées. (Vargas, 2004 : 200)

Ese rostro pertenece a «Claire quelque chose» (Vargas 2004 : 200). Como puede observarse, el apellido carece de importancia, podríamos afirmar que ha sido eclipsado por la fuerza simbólica del nombre: Clara, la primera víctima del asesino de las tijeras, emerge en el texto gracias a las luces artificiales de la lámpara y la pantalla del ordenador. El pasado de Clara será a partir de entonces la luz que guiará la resolución de los crímenes. En efecto, en el momento en que los investigadores comprendan qué le sucedió a la joven años atrás, podrán entender qué motiva al asesino para cometer los crímenes e inculpar a Clément, lo cual facilitará su identificación.

Así como la luz aparece asociada a los pasos que conducen a la verdad, la oscuridad se vincula en cierto modo al crimen. Ya hemos citado más arriba la escena dominada por la oscuridad en la que Kelhweiler y Marc llevan a cabo el primer diálogo-interrogatorio de Clément. En esta línea, cabe destacar que la estancia clandestina del sospechoso en la vivienda de los Tres Evangelistas está marcada por la falta de luz, en tanto en cuanto su inocencia no está demostrada. Esta circunstancia se repite incluso en la parte final del texto, poco antes de descubrir al culpable, en un momento en que los dos investigadores establecen una nueva relación de Clément con los crímenes:

Louis se leva doucement, saisit Marc par le poignet et l'entraîne hors du réfectoire. Il grimpa quelques marches de l'escalier sombre et s'arrêta.

— Marc, bon Dieu, les osselets! Tu as vu?

Marc le [Clément] regarda dans l'obscurité, perplexe». (Vargas, 2004 : 261)

Además, esta oscuridad se extiende al resto de los personajes presentes en el salón y sólo es perceptible desde una mirada externa, como la de Lucien, que entra entonces en la casa y se sorprende por la falta de luz en la habitación: «qu'est-ce que vous foutez dans le noir?». En este caso, dada la nueva relación del joven músico con los asesinatos, lo «negro» podría interpretarse como una vuelta al inicio de la investigación, es decir, al momento en que Clément aparece como culpable de dos crímenes horribles, al momento en que aún no ha comenzado el camino que llevará al lector de la oscuridad a la luz.

Otro aspecto relativo a la construcción del espacio y la luz merece ser destacado. Hacia la mitad de la novela, Lucien constata que los lugares de los crímenes (Square d'Aquitaine, rue de la Tour-des-Dames, rue de l'Étoile) se corresponden con los que aparecen en la primera estrofa de uno de los poemas más conocidos de Nerval, *El Desdichado*:

Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,  
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :  
Ma seule Etoile est morte, - et mon luth constellé  
Porte le Soleil noir de la Mélancolie. (Vargas, 2004 : 153)

Según Lucien, el vínculo parece evidente: los espacios del crimen tienen necesariamente relación con los versos. Hipótesis descabellada, desdeñada por la policía, pero certera. A pesar de las reticencias de Louis, esta pista será seguida por los nuevos amigos de Clément, de manera que el «Sol negro», oxímoron tan conocido y citado, se convierte en el centro de atención de los Evangelistas y de Kelhweiler: «On arrive donc au 'Soleil noir', avec majuscule dans le texte, et qui sera le prochain point de chute du meurtrier» (Vargas, 2004 : 161).

De este modo, descubrir al culpable, volver al orden social establecido, reconstruir esa frontera oscuridad-luz de la que habla Vargas, todo ello se conseguirá en la medida en que se interprete correctamente el próximo lugar del crimen. Así, el hecho de desentrañar lo que esconde el «Soleil noir» nervaliano se revela como metáfora perfecta del proceso investigador en este texto, donde se ha de separar la oscuridad de la luz con el fin de desvelar el enigma.

Ahora bien, dado que la novela pone de relieve que el plano de París ofrece varios lugares relacionados con un posible sol negro, será necesaria otra pista para completar el razonamiento lógico que desvele el nombre del culpable. En este caso, el último indicio también está relacionado con la luz, ya que Marc sabrá interpretar correctamente un destello metálico, un «éclair des couleurs métalliques» (Vargas, 2004 : 260) en palabras del texto, que le conducirá hasta el asesino.

Para terminar, podemos señalar la importancia simbólica de la escena final, en la que uno de los personajes pregunta si Clément, una vez demostrada su inocencia, «[s'est] envolé vers la lumière» (Vargas, 2004 : 282). Sólo entonces, los personajes perciben que la vivienda sigue en penumbra, situación que ya no tiene razón de ser y que ha de ser corregida para permitir entrar a la luz: «Marc se leva et courut vers la maison. Il ouvrit en grand les trois fenêtres du réfectoire et repoussa les battants de bois» (Vargas, 2004 : 282).

Como conclusión, podemos afirmar que, en *Sans feu ni lieu*, la luz se abre paso a través de la oscuridad de forma paulatina, rayo a rayo, destello a destello. No es la única ocasión

en que Fred Vargas integra la luz en la construcción de la intriga de sus novelas. Además del necesario claroscuro como puente que une las dos riberas representadas por la luz (verdad) y la oscuridad (crimen) y cuyo papel es esencial para la resolución del enigma, el lector deberá estar atento a los brillos fugaces y destellos que, como sucede en esta novela o en *Pars vite et reviens tard*, serán claves para iluminar de nuevo la sociedad tras la oscuridad sembrada por el crimen.

### Referencias Bibliográficas

COGNET, Christophe (2001): *Les Sentiers de Fred Vargas*. Collection Carnets Noirs. La Huit Distribution (documento de vídeo).

VARGAS, Fred (2004): *Sans feu ni lieu*. Paris, J'ai lu.

VARGAS, Fred (2008): *Sous les vents de Neptune*. Paris, J'ai lu.

## Luces y sombras en torno a Gilles de Rais

**Bruno Sánchez Montes**

*Universidad de Valladolid*

[bsanmon@fyl.uva.es](mailto:bsanmon@fyl.uva.es)

### Resumen

A lo largo del presente artículo, viajaremos a la Baja Edad Media, concretamente al siglo XV, en el que encontramos a un personaje que bebió las mieles del poder con sólo 25 años, llegando a ser Mariscal de Francia tras haber luchado junto a Juana de Arco. No obstante, su fuerte delirio emocional transformará la miel en hiel, lo que provocará su ruina, tanto económica como social, e irá truncando, por tanto, su exitosa carrera en la corte de Carlos VII de Francia. Se trata de Gilles de Rais, barón perteneciente a una de las familias más poderosas de la Bretaña francesa; personaje que encarna a la perfección no sólo la simbiosis de luces y sombras, sino también los valores tradicionales de la Francia del momento, que se han visto plasmados en la cultura posterior.

### Palabras clave

*Gilles de Rais; Edad Media; luces; sombras; Juana de Arco.*

### Résumé :

Tout au long du présent article, on se centrera sur un personnage, maréchal de France à l'âge de 25 ans, dont la renommée est associée généralement à Jeanne d'Arc. Homme courageux sans aucun doute, mais atteint d'un extrême délire émotionnel qui entraînera sa chute, sa ruine économique et sociale, ce qui supposera également, le début de la fin de son extraordinaire carrière militaire au sein de la cour de Charles VII. Il s'agit de Gilles de Rais, baron appartenant à l'une des familles les plus puissantes de la Bretagne française; figure historique qui incarne à la perfection non seulement une symbiose de lumières et d'ombres mais en outre, les valeurs traditionnelles de la France du XV<sup>ème</sup> siècle, ayant laissé son empreinte sur la culture postérieure.

### Mots-clés

*Gilles de Rais; Moyen Âge; ombres; lumières; Jeanne d'Arc.*

Vamos a intentar realizar algo mágico y difícil a su vez por muy utópico que pueda sonar. Viajemos mentalmente en el tiempo e imaginémonos que formamos parte de una Francia medieval, una Francia destrozada por una guerra que se prolonga en el tiempo y que enfrenta a franceses e ingleses durante más de 70 años. Una Guerra de los Cien Años en la que el pueblo francés lucha contra el invasor inglés, quien quiere apoderarse de sus territorios y que durará hasta 1453, fecha simbólica que nos recuerda igualmente la caída de Constantinopla, último bastión romano en Oriente. Por ende, la violencia, el derramamiento de sangre, las hambrunas, las violaciones, los saqueos son una constante en nuestras vidas. Nos asusta, pero tampoco nos extraña. Además, somos miembros de una sociedad desigual, una sociedad regida por las leyes del feudalismo, que poco a poco se va resquebrajando a favor de la reflexión, del poder de la mente. Asistimos a un periodo crítico de transición, de una época de oscuridad hacia un periodo de lucidez artística e intelectual mediante la huella del humanismo.

Por otra parte, Dios ejerce un poder innegable en nuestro mundo, pero sus representantes en la Tierra, no tanto. Vamos perdiendo nuestra fe en la Institución eclesiástica, corrupta y demasiado terrenal, pero no la que nos une al Señor, a quien tememos de una manera u otra por su omnipotencia. Como buenos hombres y mujeres medievales somos muy supersticiosos. De ahí, que persigamos todo tipo de comportamiento herético y/o esotérico que nos acerque al demonio. Dios es nuestro creador en mayúsculas y ha sido él quien ha creado una naturaleza que nos proporciona lo único que nos hace a todos iguales: la muerte como verdadera justicia terrenal. No discrimina a nadie y por desgracia, está muy presente en nuestro día a día. Nuestras vidas no valen absolutamente nada y menos aún cuando pertenecemos a un escalafón social tan bajo.

De esta manera, podemos hacernos una idea de cuál fue el contexto histórico en el que vivió durante alrededor de 36 años nuestro personaje en cuestión: Gilles de Rais, uno de los grandes barones de la Bretaña francesa del siglo XV, más conocido por ser el compañero de armas de Juana de Arco. En su alma encontramos una simbiosis de luces y sombras que ha conquistado a investigadores a lo largo de la historia. Ciertamente, Gilles de Rais, heredero de una inmensa fortuna, resultado de la unión de cuatro grandes linajes, los Laval-Montmorency, los Craon, los Machecoul y los de Rais, de quienes su progenitor, Guy II de Laval, tomará tanto las armas como el apellido, está ligado al sustantivo *misterio* ya desde su nacimiento, pues se desconoce con exactitud cuándo vino al mundo. La única referencia a la que atendernos es la correspondiente al matrimonio de conveniencia entre Guy II de Laval y Marie de Craon para hacerse tras un largo litigio judicial, con la fortuna de la última descendiente de los de Rais, Jeanne La Sage. Dichas nupcias tendrán lugar un 5 de febrero de 1404. Según Bos-sard «l'ainé des deux enfants qui naquirent de leur union, vint au monde vraisemblablement vers le mois de septembre ou d'octobre de la même année» (1992 : 14). Por ende, se baraja la posibilidad de que Gilles naciera a finales de 1404 o a inicios de 1405. No obstante, lo que sí se conoce es que de Rais dará su primer llanto en la Tour Noire de Champtocé. El nombre de la torre es un presagio del color con el que pasará a la posteridad, el color negro asociado a la muerte y aunque deformado, será una posible fuente de inspiración para Perrault, a la hora de concebir al personaje asesino de mujeres llamado *Barbazul*. Por consiguiente, nacerá en el seno de una familia acomodada, uno de los mayores Mariscales de Francia y uno de los

mayores asesinos en serie, acusado de haber acabado con la vida de unos 140 niños y niñas de edades diferentes «para su placer y la delectación de su carne» (Honorin, 1970 : 186).

¿Qué sabemos respecto a los primeros años de vida del barón de Rais? La mayoría de los investigadores se han visto con grandes trabas a la hora de encontrar información referente a su infancia. «Sa première enfance est et restera toujours enveloppée de nuages obscurs» (Bossard, 1992 : 14). Es un periodo de su vida prácticamente desconocido debido a la ausencia de testimonios y a su vez, de gran importancia, pues es en esta franja de edad, mediante las experiencias vividas o la educación recibida, cuando el individuo va forjando un desarrollo psicológico particular; la psicología del personaje de Gilles de Rais es sin lugar a dudas interesante. Lo que sí se ha constatado fehacientemente es el nacimiento de su hermano René, futuro René de la Suze en 1407 cuando Gilles tenía unos 2 o 3 años y la pronta muerte de sus progenitores en 1415.

Acabamos de mencionar el año clave: 1415, año en el que se desmorona el universo del pequeño Gilles, un momento es el que las luces empiezan a teñirse de sombras, marcando su devenir. Ciertamente, asistimos a un auténtico *annus horribilis* para el personaje:

1. Muerte de su padre destripado por un jabalí durante una cacería.
2. Muerte del único descendiente varón por parte de los Craon-Machecoul, Amaury de Craon en la batalla de Azincourt, en la que Francia pierde la flor y nata de sus caballeros.
3. Muerte de su madre «probablement de chagrin suite à la disparition violente de son époux et de son frère» (Denis, 2003 : 16)

Este conjunto de causalidades convierten automáticamente a Gilles en el barón de Rais con tan sólo 11 años, cúspide de toda una fortuna, de un gran patrimonio, pagando un alto precio: su orfandad y por extensión, la falta de cariño, de afecto y el tener que estar bajo el cuidado de su abuelo materno, Jean de Craon, caracterizado por tener una mente maquiavélica para los negocios y por su frialdad en lo que respecta al terreno afectivo; poco importará el testamento de Guy II de Rais en el que prohibía absolutamente dicha tutela. Años más tarde, Gilles de Rais durante su proceso eclesiástico, lamentará la educación recibida durante esta etapa, producto según él, de todos los desvaríos cometidos y de sus sombras:

Pères et mères qui m'entendez, gardez-vous, je vous en supplie, d'élever vos enfants avec mollesse. Pour moi, si j'ai commis tant de si grands crimes, la cause en est que, dans ma jeunesse, l'on m'a toujours laissé aller au gré de mes volontés. (Bossard, 1992 : 19)

1415 es sin lugar a dudas, la eclosión del universo maldito del barón de Rais lleno de sombras y en el que también habrá luces. Una de ellas será el llegar a ser Mariscal de Francia, título muy codiciado en el escalafón militar francés.

A partir de este momento, se va obteniendo mayor información sobre el barón. Ciertamente, Jean de Craon es un individuo sin escrúpulos, de floja moral, que no dudará en cometer todo acto que le permita agrandar su fortuna, desde el asalto de viajeros, hasta la adquisición de tierras ajenas mediante estrategias nada honradas. Es un auténtico bandido y su nieto será testigo de sus pillajes, aprendiendo de sus acciones. Ateniéndonos a las afirmaciones de Denis:

La méthode éducative imaginée par Jean de Craon (...) est fort simple. Approuver tous les désirs et caprices de l'enfant sans restriction aucune, de manière à parfaire l'œuvre commencée par sa mère, c'est-à-dire le gâter et le pourrir afin d'amollir sa chair et son esprit (2003 : p.20).

El abuelo materno descuidará, por ende, la educación de su nieto y es más, lo malcriará prohibiendo a sus criados todo tipo de riña hacia su persona. Las órdenes han de ser cumplidas a rajatabla.

Siguiendo dicha línea educativa, el pequeño barón se irá interesando por lo que llamará posteriormente «las lecturas malditas». Una de ellas será *Vida de los doce césares* de Suetonio, en la que se narran las crueldades o anécdotas escabrosas de los doce primeros césares de la historia de Roma. Dicha obra será un caldo de cultivo de violencia, una violencia a pequeña escala que podrá dar rienda suelta durante las prácticas del manejo de armas, obligatorias para todo noble de cara a acabar con el enemigo eficientemente. Sin lugar a dudas, el mundo de la guerra era una constante en la sociedad medieval, un mundo de violencia para el que se tenía que estar preparado.

Pero la fortuna ha de seguir creciendo. Esa es la obsesión del viejo Craon: a pesar de contar con 12 años, Gilles de Rais ha de empezar a buscar esposa y para eso está el abuelo, buen lince para los negocios. La primera candidata será Jeanne Peynel, rica heredera de tan sólo 4 años de edad, aunque el matrimonio no se celebrará debido a la muerte prematura de la niña. La segunda será Beatriz de Rohan, sobrina del duque de Bretaña, quien fallecerá igualmente, por lo que Jean de Craon desistirá en su búsqueda por un breve tiempo. Estamos en 1420 y hay otros intereses de por medio que no han de ser descuidados: *el mundo militar*.

El primer escenario bélico en el que intervendrá el barón será la contienda llevada a cabo por dos familias que se disputan el poder bretón: *los Penthievre* y *los Montfort*. Será su primer contacto con el mundo de la guerra. Como es de entender, los de Rais quieren sacar provecho de una manera u otra. Para ello, se posicionarán por primera vez del lado del duque de Bretaña, Jean V, perteneciente a los Montfort.

Tras salir victoriosos de la afrenta y obtener el apoyo del duque, es hora de retomar los asuntos matrimoniales: la candidata será Catherine de Thouars, prima de Gilles de Rais en cuarto grado. La Iglesia se opone debido a la consanguinidad, aunque esto no será un impedimento. Jean de Craon incitará a su nieto a raptar a su prima y a escaparse. Así intentarán eludir dicho obstáculo. El matrimonio definitivo tendrá lugar en 1422<sup>1</sup>. Ambos tienen 18 años y una vida marital por delante, que no interesará demasiado al barón debido a su supuesta homosexualidad. Fruto de esta unión mercantil nacerá siete años después Marie de Rais, única hija del matrimonio que morirá sin descendencia en 1459. Según Heers «les mariages Laval-Craon et Rais-Thouars ne devaient rien au hasard, mais à une volonté délibérée de consolider des positions acquises, de noyaux de résistance face aux Anglais et aux grands fiefs voisins» (2005 : 30). De ahí que hayamos hecho referencia a términos como matrimonio de

1 El episodio del rapto ocurrirá en 1420. Tras el mismo, tendrá lugar un primer matrimonio, declarado nulo por el obispo de Angers. A su parecer, la unión violaba las leyes de la Iglesia. Finalmente, el Papa Martín V la bendecirá, aconteciéndose el matrimonio definitivo en 1422.

conveniencia o unión mercantil, algo frecuente en el periodo histórico al que nos referimos, y más en plena contienda de la Guerra de los Cien Años.

Hasta ahora se ha dado una visión algo negativa de la influencia de Jean de Craon en su nieto. No obstante, una de las luces del personaje de Gilles de Rais la conseguirá gracias a él, gracias a su talento para las negociaciones. De acuerdo con Reliquet «Craon participe au rapprochement entre France et Bretagne, voulu par Yolande d'Aragon, qui gère le duché d'Anjou pour le compte de son fils» (1982 : 48). Será así como se selle un cierto periodo de paz, apagando la tensión existente entre la corona francesa y Bretaña. Esto le proporcionará a Gilles una conexión directa con la corte, consiguiendo en 1424 hacerse con el mando de cinco compañías del ejército real. Tiene sólo 20 años y acaba de tomar posesión de su fortuna. A diferencia de su abuelo, Gilles de Rais será más partidario de la ostentación, para la que no escatimará en gastos.

Paulatinamente, van apareciendo alrededor del barón toda una serie de aprovechados que sacarán partido de su afán derrochador. Algunos de ellos estarán hasta el final de sus días, como Poitou y Henriot, cómplices de sus crímenes y que morirán minutos después de la ejecución del Mariscal.

Si bien, lo fundamental es que tenemos a Gilles de Rais dando sus primeros pasos en el campo del derramamiento de sangre, participando activamente en la contienda de la Guerra de los Cien años. Será ahí donde se dé cuenta del enorme placer que experimenta vertiendo sangre humana, viendo agonizar al enemigo, como fue la experiencia narrada por Honorin en la que el barón asesina al capitán inglés Blackburn y «le siente morir bajo la punta de su espada, escucha su estertor, ve cómo se desploma entre inútiles sobresaltos de agonía. Aquello le procura un intenso goce físico» (1970 : 173). En ese momento, Gilles de Rais es consciente de que para sobrevivir tiene que matar y si siente placer haciéndolo, aún mejor.

No obstante, la belicosidad también arrojará luces en la andadura del protagonista, gracias a su cercanía de Juana de Arco. En 1429, una pastorcilla de Domrémy se autoproclama libertadora del pueblo francés tras haber recibido mensajes divinos alentándola a expulsar a los ingleses y a promover el ascenso de Carlos VII al trono de Francia. Juana de Arco impresionó a la corte francesa atrincherada en Chinon en ese momento. Sin embargo, la Trémoille, condestable de Francia y primo de Gilles de Rais, verá con peligro la popularidad de la Pucelle. Según Honorin, y aunque en vano, el condestable «hizo que clérigos y letrados extendieran el rumor de que estaba loca» (1970 : 176). La Trémoille enviará a su primo a Chinon, donde Gilles de Rais comenzará a formar parte de la vida cortesana. El objetivo primordial reside en que Juana de Arco sea simplemente una guía espiritual, por lo que nunca recibirá un título de Jefe del Ejército. En tal caso, será su compañero de armas, Gilles de Rais, el merecedor de un buen título en el escalafón militar, léase, Mariscal de Francia. Así lo firmarán en un acuerdo en el que de Rais se debía a La Trémoille y al monarca francés<sup>2</sup>. Su futuro estaba dictado. El sitio de Orleans y Juana de Arco le esperaban.

---

2 Firmado un 4 de abril de 1429 y en el que además de recibir el mando del Ejército de Orleans, le era prometido el bastón de mariscal, y la orden secreta de vigilar los pasos de Juana de Arco.



Los polos opuestos se atraen y esto ocurrirá con *Gilles et Jeanne*, aludiendo al título de la obra de Tournier. Nacerá entre ellos un amor casi fraternal. Gilles representa lo violento, lo lujurioso, el vicio puro mientras que la pastorcilla encarna la virtud, la pureza, la santidad; juntos, lucharán cada uno a su manera, por liberar a su pueblo del invasor inglés. La fuerza demoníaca del barón, en simbiosis con la energía divina de la Pucelle será la esencia que impulse al ejército de Francia hacia una victoria segura, hacia la liberación de Orleans. El Rey es coronado en Reims. Gilles de Rais es nombrado Mariscal de Francia con sólo 25 años. El futuro no puede ser más prometedor, pero no para todos.

Tras la liberación de Orleans, la campesina guerrera verá surgir toda una serie de detractores temerosos de su ascenso de poder. Juana irá perdiendo fuelle y será abandonada paulatinamente, incluso por el propio Carlos VII. La Pucelle ansía liberar París. Sin embargo, su empresa fracasará estrepitosamente. Este abandono al que nos referimos llegará hasta el momento de su muerte, tras ser capturada y dejada a su suerte en manos inglesas.

En ese momento, 1430, Gilles de Rais está retirado en sus posesiones bretonas. No se sabe prácticamente nada de él. Lo más probable es que debido a la ociosidad que acecha al noble por no tener que combatir, siguiera dilapidando su fortuna sin miramientos, empezando a planear sus actos más ocultos. Sin embargo, otra de sus luces la encontramos en el hecho de que será de los únicos que intentarán salvar a su aliada y querida Juana de Arco, pues ateniéndonos a las palabras de Marchegay<sup>3</sup>, se encontrará al barón a finales de dicho año en Louviers, «pour tenter de délivrer Jeanne d'Arc, dont le procès avait cours à Rouen» (Bossard, 1992 : 34). Como bien se sabe, este intento será en vano ya que las llamas devorarán a su fiel compañera meses después. Juana de Arco pasa a la historia como una heroína del pueblo francés pero abandonada por el mismo a su vez. Es esa chispa que abrasa la carne de la Pucelle d'Orleans la que despertará aún más la locura del barón de Rais. A partir de este momento ya no será el mismo; está despertando esa figura ogresca que pasará a la tradición. Asistimos, pues, a la pérdida de su lucidez mental.

De Rais renoce en el momento de su proceso y según el testimonio recogido por Honorin, que fue en el castillo de Champtocé y a partir del año del fallecimiento de su abuelo en concreto, alrededor de 1432, cuando empezó a entrar en esa espiral de búsqueda de placer mediante el crimen sexual (1970 : 186). El mariscal se rodea de «seres que (...) se convierten en una verdadera cuadrilla de bandidos que alimenta de víctimas las cámaras de los castillos del barón» (Honorin, 1970 : 193). Todo un séquito de inviduos, Henriët, Poitou, Sillé, Briqueville y una bruja, Perrine Martin, apodada «Meffraye» saldrán a la búsqueda de niños inocentes para que de Rais dé rienda suelta a sus orgías sanguinolentas. Las desapariciones en la zona son constantes, pero nadie se atreve a denunciar a un barón. Niños que entran en el castillo y que ya no vuelven a salir. Sus cadáveres son desmembrados y quemados por Henriët y Poitou en un intento de hacer desaparecer el remordimiento y las pruebas de los crímenes cometidos.

---

3 Tal y como afirma Bossard en su obra, el autor recoge las palabras de boca de M. Paul Marchegay, descubridor del *Cartulaire des Sires de Rais*, documento hallado en el castillo de Serrant, de gran ayuda de cara a la reconstrucción de ciertos episodios de la vida del barón de Rais, como es el caso de su posible presencia en Louviers, en un intento de liberar a la Doncella de Orleans.

El barón sólo velará por el despliegue de su ostentación, por y para que todos le admiren, viviendo por encima de sus posibilidades. Su fortuna disminuye mientras aumenta su ego. No obstante, a pesar de este carácter arrogante, el barón será una persona refinada en lo que respecta al arte, a la música, haciendo transportar órganos portátiles allá por donde fuera. Citando a Bossard «on découvre en lui une intelligence remarquable, un amour de la science et un goût du beau (...) Le beau surtout le charmait» (1992 : 15). Tal será su ambición en la búsqueda de su ideal de belleza, que llegará a crear su propia escolanía. Roza el éxtasis escuchando esas voces tan angelicales, como las de los niños a los que decapita cruelmente tras haber mantenido relaciones sexuales. Después llega el momento del arrepentimiento, de las súplicas al Ser Supremo. La misa posterior es obligatoria para la expiación de sus pecados, pero poco importan ya los rezos. Gilles de Rais está condenado.

Como ejemplo de sus excesos podemos hacer alusión a la fiesta organizada entre 1434 y 1435 en la ciudad de Orléans con motivo de su liberación y en la que el barón sufragó con su fortuna, infinidad de festines o espectáculos teatrales, como la representación de la obra *Le Mystère du siège d'Orléans* en la que aparece como personaje. Según Martin «il dépense dans cette dernière ville, en moins d'un an, jusqu'à 80.000 ou 100.000 écus» (1857 : 581).<sup>4</sup>

La ruina es inminente, pero lo que sigue primando, es la ostentación. Por consiguiente, aparece en la vida de de Rais una nueva obsesión: recuperar la fortuna dilapidada. Según Blaschke «Gilles de Rais se encerró en su castillo y transformó sus sótanos en un laboratorio y contrató alquimistas para que descubrieran la piedra filosofal» (2007 : 90). Su búsqueda desespera al barón. De ahí que haga acto de presencia en su vida la alquimia, de manos de Eustache Blanchet, el único que no participará en sus actos sangrientos. Será él quien acuda en búsqueda de los mejores alquimistas que por aquel momento se encontraban en Alemania e Italia. Será en ésta donde encuentre a Francesco Prélati más estafador que alquimista. Con él, Gilles de Rais dará un paso más en el camino de la perdición: realizará invocaciones a Belcebú, quien se presentará sólo cuando Prélati se encuentra en soledad. El demonio no quiere hacer acto de presencia delante de de Rais.

Herejía, asesinatos, sodomía, alquimia, esoterismo, nigromancia, invocaciones al diablo, ruina económica, locura, palabras que definen los últimos años de vida del barón: el absolutismo de sus sombras sobre las luces, el olvido de las glorias conseguidas. Poco queda de aquel mariscal que bebió las mieles del éxito.

Dichos actos están en boca de todos. El obispo de Nantes, Malestroit necesita un detonante que le permita sentar a un barón frente al tribunal eclesiástico y civil. Lo conseguirá tras una disputa de de Rais con Le Ferron, miembro de la Iglesia a cargo de unas tierras cedidas al tesorero del duque de Bretaña y además en el día de Pentecostés<sup>5</sup>. El Mariscal es llamado a declarar, acusado de herejía, sodomía y por haber cometido el asesinato de unos 140 niños.

---

4 Alrededor de 900.000 euros actuales.

5 Doble crimen por parte de deRais, quien irrumpirá en un templo sagrado acusando a Le Ferron, hermano del tesorero del duque de Bretaña, de haberse hecho con más tierras de una de sus posesiones en Saint-Etienne-de-Mer-Morte de las cedidas en el contrato de venta. El obispo Malestroit tiene en ese momento, la total libertad de sentar al barón ante un tribunal y juzgarle por un delito de corte religioso.

La Iglesia y la Inquisición juzgarán los dos primeros delitos mientras que de la parte civil, es decir, de los asesinatos, se encargará el magistrado Pierre de l'Hospital. Si bien, lo canónico tendrá un mayor peso sobre lo secular. El barón se mostrará altivo, negando dichas acusaciones hasta el punto de ser amenazado con la excomunión. Eso suponía para el hombre supersticioso medieval la peor de las amenazas: la condena eterna. Gilles de Rais cambia de actitud y reconoce su culpabilidad, así como los relatos escabrosos y minuciosos de sus siervos Henri et Poitou, que son apresados junto a su señor. Su condena a muerte está dictada, pero su alma, al no haber sido excomulgado, descansará eternamente.

El 26 de octubre de 1440 en la pradera de la Biesse de la ciudad de Nantes colocan tres cadalsos donde serán ejecutados Gilles de Rais y sus dos cómplices. Por expreso deseo del barón, él será el primero en morir para que sus siervos vean que realmente es ejecutado. En efecto, será ahorcado y prendido fuego posteriormente. No obstante, su cadáver será retirado de las llamas antes de su cremación total, para ser lavado por unas mujeres y enterrado en la Iglesia de las Carmelitas de Nantes. No era más que un privilegio debido a su rango social. En cambio, los cuerpos de Henri y de Poitou se convertirán en cenizas, siguiendo el dicho religioso polvo eres y en polvo te convertirás.

Con la llegada de la Revolución Francesa, los revolucionarios exhumarán las tumbas de los miembros de la aristocracia, y la del barón de Rais no será una excepción. Sus restos serán arrojados a las aguas del Loira, desapareciendo para siempre, llevándose las luces y sombras que le acompañaron a lo largo de sus 36 años de vida y que hemos recordado de manera sucinta seis siglos después.

## Referencias bibliográficas

- BLASCHKE, J. (2007): *La historia secreta de Satán. Lucifer, la cara oculta de Dios. Satán y Dios, ¿una misma entidad?* Barcelona, Ediciones Robinbook.
- BOSSARD, E. (1992): *Gilles de Rais. Maréchal de France dit Barbe Bleue*. Grenoble, Jérôme Million.
- DENIS, C. (2003): *Gilles de Rais. Chroniques d'un tueur en série*. Aizenay, Les Éditions de Bonnefonds.
- HEERS, J. (2005): *Gilles de Rais*. Éditions Perrin
- HONORIN, M. (1970): «Los crímenes del barón de Rais», en B. Michal (ed.): *Grandes misterios históricos del pasado*. Madrid, Éditions de Crémille, pp. 153-228.
- MARTIN, H. (1857): *Histoire de France depuis les temps reculés jusqu'en 1789. Volume 17*. Paris. Furne, libraire-éditeur.
- RELIQUET, P. (1982): *Le Moyen Age : Gilles de Rais. Maréchal, monstre et martyr*. Paris. Belfond.

# La lumière et ses métaphores dans l'œuvre d'Albert Camus

**Cristina Solé Castells**

*Université de Lleida*

[csole@filcef.udl.cat](mailto:csole@filcef.udl.cat)

## Résumé

On connaît la présence importante de la lumière dans l'écriture de Camus. Une lumière à laquelle il confère un sens voire religieux, et dont la présence est mise en rapport avec les pays méditerranéens. Cependant des nuances remarquables s'établissent dans les différents espaces qui composent cette vaste région et, par ailleurs, elles évoluent au cours des années. Ce sont ces nuances et cette évolution que nous nous proposons d'analyser dans notre article, en focalisant notre étude sur l'Espagne et sur les particularités et le sens que la lumière solaire acquiert dans cet espace que l'écrivain juge singulier et qui apparaît fortement mythifié dans ses écrits. Il incarne, pour l'écrivain, la réunion des contraires, l'abolition des dualismes grâce à l'association de la lumière et de l'esprit de révolte de ses habitants, et il le transforme somme toute en une image christique.

## Mots clé

*Camus, Espagne, Lumière, Midi, Minuit.*

## Resumen

Son numerosas las referencias a la importancia de la luz en la escritura de Camus. Una luz a la que confiere un sentido casi religioso, y cuya presencia relaciona siempre con los países mediterráneos. Sin embargo, el autor introduce importantes matices en la pluralidad de espacios que integran esta amplia región que, además evolucionan con el paso de los años. Este artículo se centra en el análisis de estos matices y de esta evolución, centrando la atención en España: en las particularidades y el sentido que la luz solar adquiere en este espacio que el escritor considera singular y que aparece fuertemente mitificado en sus escritos. Encarna, para el escritor, la reconciliación de los contrarios, la abolición de los dualismos gracias a la conjunción de la luz con el espíritu rebelde de sus habitantes y acaba por transformarlo en una imagen crística.

## Palabras clave

*Camus, España, Luz, Mediterráneo, Oscuridad.*

«Je suis né pauvre, sous un ciel heureux, dans une nature avec laquelle on sent un accord, non une hostilité» (1948 : 379-80) affirme Camus dans un entretien de 1947. La nécessité de vivre en harmonie avec la nature est une constante que l'on retrouve dans ses écrits tout au long de sa vie. Mais son idée d'«harmonie avec la nature» dépasse largement la notion du simple «bien-être» ou l'aspiration à «vivre mieux» dans un sens matériel. Loin de là, il s'agit pour lui d'un impératif existentiel. La nature est une partie indissociable de son existence comme individu. Elle exerce une influence directe sur sa personnalité et sur sa pensée. Lorsque, en mars 1940, ne trouvant plus de travail en Algérie à cause de ses confrontations avec le pouvoir politique en place, il est contraint d'accepter un emploi dans *Paris Soir*<sup>1</sup> et de s'installer à Paris. Son premier logement sera une chambre modeste à l'hôtel Madison, sur le Bd. Saint-Germain, faute d'argent pour se permettre une demeure plus confortable. Il écrit dans ses *Carnets* qu'il se sentait extrêmement gêné à Paris, et décrit cette ville comme «... une monstrueuse buée sous la pluie, une enflure informe et grise de la terre» (1950 : 206), où il se sentira toujours en exil, même lorsqu'il deviendra un auteur célèbre et reconnu. Dans sa conférence inaugurale faite à la Maison de la Culture d'Alger, le 8 février 1937, il déclarait déjà, en référence à un voyage en Europe centrale qu'il avait fait en juillet-septembre 1936:

J'ai passé deux mois en Europe centrale, de l'Autriche à l'Allemagne, à me demander d'où venait cette gêne singulière qui pesait sur mes épaules, cette inquiétude sourde qui m'habitait. J'ai compris depuis peu. Ces gens étaient boutonnés jusqu'au cou. Ils ne connaissaient pas le laisser-aller. Ils ne savaient pas ce que c'est que la joie, si différente du rire (1937b : 1322).

Au sein de la nature, deux éléments sont pour lui de première importance : la lumière et la chaleur du soleil et la présence de la mer. Deux éléments qui lui ont été chers depuis sa naissance en Algérie, et qu'il a chantés tout le long de sa vie. Comme Paul Valéry, Camus les a toujours associés aux pays méditerranéens. Il écrit à cet égard dans son essai «Noces à Tipasa», rédigé en 1938, lorsqu'il avait à peine 24 ans :

Mer, campagne, silence, parfums de cette terre, je m'emplissais d'une vie odorante et je mordais dans le fruit déjà doré du monde, bouleversé de sentir son jus sucré et fort couler le long de mes lèvres. Non ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour. Amour que je n'avais pas la faiblesse de revendiquer pour moi seul, conscient et orgueilleux de le partager avec toute une race, née du soleil et de la mer, vivante et savoureuse, qui puise sa grandeur dans sa simplicité et debout sur les plages, adresse son sourire complice au sourire éclatant de ses ciels (1938 : 21).

La lumière du soleil, la mer de cette ville de la côte algérienne lui évoquent l'innocence et la pureté du monde dans ses origines. Il ressent le même sentiment face aux paysages des pays méditerranéens dans leur ensemble, particulièrement ceux de l'Espagne, de la Grèce et de l'Italie : il s'agit également pour lui d'espaces regorgeant d'énergie créatrice, de liberté et de vérité, qui gardent encore toute la force des origines.

1 Grâce aux démarches de son ami Pascal Pia, qui venait d'être embauché par ce journal comme secrétaire de rédaction.

On connaît l'importance majeure que Camus attribue à l'Espagne dans ses écrits : il la considérait un pays très proche de son Algérie natale. Les descriptions camusiennes des espaces algériens ressemblent beaucoup aux espaces espagnols par la violence de leur lumière excessive, la nudité de leurs villes et de leurs maisons, par la présence de la mer, et aussi par leur misère matérielle de leurs habitants, et par la forme de vie et la morale qu'il jugeait analogues dans les deux pays. Sans oublier, par ailleurs, les liens personnels qu'il avait avec l'Espagne : sa mère, Cathérine Camus –née Cathérine Sintès Cardona-, était née à Birkadem (Algérie) mais toute sa famille était originaire de Minorque<sup>2</sup> : la mère de Cathérine, Maria Cardona, était née dans le petit village maritime de Sant Lluís, à deux kilomètres de Mahon, la capitale. Sa famille maternelle a eu une forte influence sur l'éducation et sur la formation de la personnalité du jeune Albert Camus, qui a toujours revendiqué avec fierté ses origines en partie minorquines. Tout cela l'a mené à écrire –parmi d'autres- sa phrase devenue célèbre: «Par le sang, l'Espagne est ma seconde patrie» (1946 : 1604), ou encore à déclarer, les mots en 1958, lors d'une allocution devant des exilés républicains espagnols: «Amis espagnols, nous sommes en partie du même sang» (1958 : 1907). Pourtant Camus ne s'est rendu qu'une seule fois aux Baléares, en septembre 1935. Il a visité Majorque et Ibiza, mais il ne s'est pas rendu à Minorque. Plus tard, après la guerre civile, il n'est plus revenu dans ce pays, ne voulant pas se rendre dans un état soumis à la dictature. Une dictature qui, par ailleurs, avait interdit ses livres.

Dans ses romans et dans de nombreux articles et essais Camus évoque ce rapport direct entre les espaces algérien et espagnol et la personnalité ressemblante de leurs habitants. Dans son récit *L'amour de vivre* il remémore ses promenades solitaires sous le soleil d'Ibiza où, à midi, dans le quartier désert et ensoleillé de la cathédrale, et dans le cloître de San Francisco:

Je me fondais dans cette odeur de silence, je perdais mes limites, n'étais plus que le son de mes pas, ou ce vol d'oiseaux dont j'apercevais l'ombre sur le haut des murs encore ensoleillés. [...] Chaque jour, je quittais ce cloître comme enlevé à moi-même, inscrit pour un court moment dans la durée du monde (1937 : 43).

Dans cet espace qui évoque le désert, et qui rejoint son symbolisme d'espace de méditation et d'initiation aux grandes connaissances spirituelles, l'auteur se découvre un instant faire partie d'un ensemble qui dépasse les limitations de la condition humaine et de son assujettissement au temps chronologique.

En rapport étroit avec la lumière solaire et la nature, Camus accorde une importance fondamentale au silence. Le silence au sein de la nature n'est pas mutisme ni absence, mais un élément favorisant la spiritualité, la paix intérieure et l'accord de l'être humain avec la nature. La pensée de Camus rejoint à cet égard celle de Paul Valéry, qui associe le silence à la pureté. Lorsque, par contre, le silence se produit dans un espace éloigné de la nature et du soleil, il devient vide et néant, et par là il est générateur d'angoisse et d'égarement. Dans sa pièce

---

2 Entre 1930 et 1936, coïncidant avec les débuts de la colonisation française de l'Algérie, presque 20% de la population minorquine a émigré vers ce pays, à cause de la misère et de la faim. Cf. ROTGER Francesc M. (éd), (2014), p. 49.

de théâtre *L'État de siège* (1948), qui se déroule en Espagne, dans la ville de Cadix, Camus représente les deux silences : le silence de la ville terrorisée par l'État totalitaire s'oppose au silence fécond des révoltés qui entreprennent la fuite vers la mer libératrice. Le 5<sup>ème</sup> messenger de la Peste proclame : «Il est ordonné à chacun des habitants de garder constamment dans la bouche un tampon imbibé de vinaigre qui les préservera du mal et en même temps qui les entrainera à la discrétion et au silence» (2004 : 84). Le silence délivrera les habitants d'être exécutés, mais au prix de renoncer à leur liberté et de vivre dans la peur.

Camus, toujours très sensible à la symbolique, tient à signaler dans cette pièce comment, dès que la Peste commence à s'imposer dans la ville, la météorologie de cet espace, naturellement lumineux et chaud, devient sombre et froid : «Des brumes affreuses commençaient à s'épaissir aux quatre coins de la ville, dissipent peu à peu l'odeur des fruits et des roses, ternissent la gloire de la saison, étouffent la jubilation de l'été» (2004 : 79). Dans le même temps le bruit des vagues cesse tout à coup dans Cadix. La Peste hait la mer –symbole de liberté– et cherche à en détourner les habitants en fermant les portes de la ville. Ce n'est qu'après le triomphe de la révolte que l'été et le bruit de la mer reviennent. En effet, la révolte est toujours associée, dans la fiction camusienne, au soleil, à la mer et à la nature printanière ou estivale.

La *Révolte dans les Asturies* (1936) en est un autre exemple. Malgré qu'il s'agit d'une pièce collective, écrite à quatre à Alger –Jeanne-Paule Sicard, Camus, Albert Poignant<sup>3</sup> et Yves Bourgeois<sup>4</sup>–, et que Camus ne l'a jamais incluse parmi ses œuvres à lui, on reconnaît aisément dans les descriptions le style de Camus. Par ailleurs, Jeanne-Paule Sicard, interrogée par Francine Camus en 1960, explique qu'elle s'est chargée de rédiger la scène du Conseil des ministres, Poignant les bulletins de la radio, Bourgeois l'interrogatoire de l'Acte IV, et presque tout le reste était de Camus<sup>5</sup>. La révolte des mineurs y est racontée au milieu d'évocations d'une nature ensoleillée, d'une terre sèche aux pierres chaudes qui ne se correspond pas avec le paysage toujours humide, verdoyant et pluvieux des Asturies ni avec son climat habituellement frais. Camus n'avait jamais visité la région. Pourtant au-delà de l'anecdote, ce que Camus cherche à faire dans sa pièce est moins une description précise et formelle des espaces concrets qu'une peinture de ce que nous appellerons «l'âme de l'Espagne», que Camus idéalise. Comme le signale Hélène Rufat, «L'Espagne camusienne concentre toutes les vertus de la Méditerranée et de ses hommes, surtout de ses «hommes libres»» (2009 : 261).

En effet, à l'intérieur des pays méditerranéens, l'Espagne a des particularités qui en font un espace singulier et unique. L'Espagne est pour Camus un espace exotique, un espace énormément éloigné de la réalité sociale de l'Europe convulsée dans laquelle il vivait, non à cause d'une distance physique, mais d'une distance idiosyncratique et psychologique. C'est un pays qui est resté jeune, d'une jeunesse primitive et innocente, riche encore de toutes les potentialités. L'Espagne est donc un espace relié au passé, à un passé intemporel, mythique, où la violence et la guerre ont un sens fondateur lié à l'action et à l'héroïsme, et acquièrent de ce fait une

3 Professeur d'allemand au lycée d'Alger, où a étudié Camus.

4 Professeur d'anglais au lycée d'Alger, où a étudié Camus.

5 Cité par GRENIER Roger (1987 : 44), et par AUTRAND Michel (2009 : 785).

nature extatique dont le pouvoir régénérateur est immense. Cette perception n'est pas exclusive de Camus. Nous la retrouvons aussi chez Drieu la Rochelle et chez Malraux, parmi d'autres.

Camus, comme Malraux, associe l'espace espagnol à la liberté, à la fraternité, à la révolte, à la mer et à la lumière. C'est un immense réservoir d'énergie créatrice qui possède la capacité d'éclairer et régénérer l'Europe plongée dans les ténèbres. En 1946 il a écrit :

Toute l'intelligence européenne se tourne, elle aussi, vers l'Espagne, comme si elle sentait que cette terre misérable détient quelques-uns des secrets royaux que l'Europe cherche désespérément à formuler, [...] Que serait de la prestigieuse Europe, en effet, sans la pauvre Espagne? Qu'a-t-elle inventé de plus bouleversant que cette lumière puissante et magnifique de l'été espagnol, où les extrêmes se marient, où la passion peut être jouissance autant qu'ascèse, où la mort est une raison de vivre, où l'on apporte du sérieux à la danse, de l'insouciance au sacrifice, où personne ne peut dire les frontières de la vie et du songe, de la comédie et de la vérité. Les synthèses, les formules que l'Occident se déchire à découvrir, l'Espagne les produit à son aise (1946 : 1607).

Pourtant au sortir de la Seconde guerre mondiale la France et l'Europe étaient beaucoup plus préoccupées par la menace de la guerre froide, du bloc de l'Est, la reconstruction nationale de chaque pays... Et au grand désespoir de Camus, la question espagnole et sa situation politique et économique avaient passé au second plan.

Si la misère caractérise les espagnols, tout comme les algériens, elle n'est pas jugée négativement par Camus dans le contexte naturel et ensoleillé qui caractérise ce pays à ses yeux. Il s'agit pour lui d'une misère toute relative : elle fait référence, bien sûr, au manque de moyens matériels et particulièrement des moyens techniques et scientifiques qui avaient transformé les mentalités dans l'Europe occidentale. Mais, cette misère toute matérielle est contrebalancée par une richesse d'ordre spirituel qui est à ses yeux beaucoup plus importante : celle de la liberté, de la sagesse, et de l'équilibre avec la nature qui rapproche les êtres humains qui y habitent de la joie de vivre et du bonheur. Par contre, lorsque la misère se produit dans des espaces autres que ceux de la Méditerranée, elle lui devient intolérable et injuste. Dans ce sens, il écrit dans *Noces* : «J'ai grandi dans la mer et la pauvreté m'a été fastueuse, puis j'ai perdu la mer, tous les luxes alors m'ont paru gris, la misère intolérable» (1938 : 169). Dans ce contexte la misère devient la preuve de l'injustice sociale, de l'aliénation des plus faibles par ceux qui ne songent qu'à leur profit matériel, bref elle devient la preuve de la déshumanisation des êtres humains.

Malgré son idéalisation de la lumière, de la mer, et des pays qui la représentent, il ne faut pas se tromper sur le sens du bonheur chez Camus. Il garde toujours dans l'esprit que le soleil a des taches noires. Parfois il devient même un soleil noir. En effet, Camus a écrit aussi des romans «sombres». C'est le cas de *L'Étranger* (1942), ou de *La Peste* (1947) parmi d'autres. Comme l'ensemble de sa génération, Camus a vécu une époque particulièrement convulsée, aussi bien du point de vue politique et économique, qu'éthique et social. Il a été témoin d'une époque particulièrement obscure et tragique qu'il a mise au centre de sa pensée et de son œuvre. Dans *L'Étranger*, il dépeint Meursault comme un être dépourvu d'initiative et de volonté. C'est quelqu'un de passif, qui a renoncé à se révolter contre la fatalité de l'absurde, consubstantielle à l'être humain. Sa vie n'a donc pas de sens. Meursault vit plongé dans le train-train et la routine, sans autre perspective que la satisfaction de ses instincts fondamentaux : la faim, le soif, la chaleur... C'est un personnage



fermé sur lui-même et déshumanisé qui vit en marge de la société et qui est incapable de vivre en harmonie avec la nature. Par conséquent il est privé de la joie de vivre → « Cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer » (1950 : 36) dit Camus- et du sentiment d'infini qu'elle transmet aux êtres humains. Il incarne la perte de certaines valeurs dont Camus accuse la société de son époque. Bref, il représente, en somme, le contraire de la vision camusienne de l'existence. Une existence qui se caractérise, au dire de l'écrivain, par la « contradiction irrésolue entre le tragique de l'existence humaine et le désir d'absolu de l'homme provoqué par la beauté de la nature » (Diego 2005 : 23). C'est à partir de la vie de Meursault en désaccord avec la nature et en marge des autres qu'on pourrait expliquer l'action négative du soleil qui tout à coup devient brûlant et excessif qui l'accable, l'éblouit, le crispe... Et finalement le mène au crime.

Par ailleurs, même dans les cas où l'on mènerait une vie en harmonie avec la nature, la tension entre le bonheur et le désespoir de vivre est une constante dans l'œuvre de Camus, aussi bien dans sa fiction que dans ses articles et ses essais. Ne croyant à aucune transcendance ou survie après la mort, pour Camus l'absurdité de l'existence humaine et le néant qui s'ensuit s'imposent inéluctablement à la fin de la vie :

Tout ce qui exalte la vie, accroît en même temps son absurdité. Dans l'été de l'Algérie j'apprends qu'une seule chose est plus pratique que la souffrance, et c'est la vie d'un homme heureux [...] s'il y a un péché contre la vie, ce n'est peut-être pas tant d'en désespérer que d'espérer une autre vie. [...] De la boîte de Pandore où grouillaient les maux de l'humanité, les Grecs firent sortir l'espoir après tous les autres, comme le plus terrible de tous (1938 : 48-49).

écrit-il dans *Noces*. Pourtant, nous le savons, Camus ne se résigne pas. Il fait appel à la révolte – dont il tient à souligner la différence par rapport à la révolution- comme le seul moyen de libérer l'être humain de l'absurde qui le cerne et le tourmente. Il trouve dans la révolte sa raison d'être dans le monde, un moyen de donner un sens à la vie. La révolte est pour lui le seul effort qui vaille qu'on vive et qu'on lutte. Elle est en plus le seul moyen susceptible de « construire la justice dans le plus injuste des mondes et de sauver la liberté » (1944 : 272). Par ailleurs la révolte permet à Camus de prendre conscience que la vie dépasse largement la personne individuelle. « Dans la révolte l'homme se dépasse en autrui et, de ce point de vue, la solidarité est métaphysique » (1985 : 31), écrit-il. Mais Camus a pleine conscience de la difficulté extrême de son projet et il appelle les êtres humains à être capables d'en mesurer la complexité et à ne pas tomber dans l'erreur de vouloir tout simplifier.

Il propose l'Espagne comme modèle à suivre à ce sujet. Il trouve dans ce pays baigné par la lumière et par la mer, le plus bel exemple de la matérialisation de sa pensée : l'Espagne est l'incarnation de la misère matérielle et de la richesse de l'esprit, du tragique inhérent à la condition humaine, et de l'esprit inébranlable de révolte et de liberté. Elle incarne le malheur et la souffrance, mais elle incarne en même temps le bonheur par l'effet du soleil et de la mer. Elle représente l'échec (les forces de la liberté ont échoué lors de la guerre civile) et le triomphe (l'esprit de révolte et l'idéal de solidarité et de liberté restent intacts). Camus y ressent le flux vital du cosmos dont chaque individu n'est qu'une mince particule. Dans cet espace singulier, exotique et extatique qu'est l'Espagne, l'homme ne devient pas seulement homme lui-même, il fonde et proclame l'humanité toute entière par sa propre révolte.

Camus s'est toujours déclaré contraire à la conception du monde à partir de paires antagoniques, c'est-à-dire à la pensée dualiste. Pourtant il est conscient que cette pensée est profondément ancrée dans la culture occidentale. Des mots tels que «mesure», «équilibre», «raisonnable», parsèment son œuvre du début à la fin. La 5<sup>ème</sup> partie de son essai *L'Homme révolté* (1951), intitulée «La pensée de Midi», est un éloge de l'esprit de mesure et de pondération. Des qualités qu'il associe indéfectiblement à la lumière du soleil, à la nature et aux pays de «Midi». L'esprit méditerranéen dont il se sent faire partie est «fait de balancement, d'équilibre entre l'ordre et la passion» (1953 : 104), écrit-il en 1953. Si, dans *L'Homme révolté*, il tombe lui-même un moment dans la tentation du dualisme lorsqu'il oppose la pensée de Midi à celle de Minuit –représentée par l'Allemagne et, en général, par les pays germaniques-, il corrige tout de suite après tout en précisant que : «J'ai écrit textuellement que l'Europe n'avait jamais été que dans cette lutte entre «midi et minuit». C'est dire que les civilisations du Nord me paraissent aussi nécessaires que celles du Midi» (Grenier 1987 : 207).

Et il propose à nouveau l'Espagne, cette terre «où les extrêmes se marient», comme le modèle à imiter. L'Espagne ainsi mythifiée incarne la réunion des contraires, l'abolition des dualismes. Elle est pour Camus la matérialisation de son désir «d'accéder à un mode d'être «total»» (Éliade 1962 : 150-51), dont Mircea Eliade a relevé l'importance dans l'univers mythologique et spirituel de nombreux peuples. Camus y fait référence également comme un but éternellement recherché par être humain, toujours tiraillé entre des forces antagonistes qui le plongent dans l'angoisse et la nuit. L'écrivain rejoint ici une pensée commune à plusieurs cultures orientales : la conviction que «le bien et le mal n'ont de sens et de raison d'être que dans le monde des apparences, dans l'existence profane et non illuminée» (Éliade 1962 : 118).

Comme dans l'imaginaire chrétien, et comme dans celui de la plupart des religions, la lumière a un rôle fondateur dans l'œuvre de Camus : elle met fin au chaos et inaugure une période d'ordre et de sagesse. Elle est créatrice et capable de transformer l'être humain, mais pour que cette transformation puisse avoir lieu, il est indispensable que l'individu soit courageux et tenace. Pourtant chez Camus, bien qu'elle garde son rôle initiatique, il la dépouille de tout sens religieux ou surnaturel.

Camus, toujours contraire aux abstractions et soucieux de bâtir une philosophie pratique, en contact avec les êtres humains qui souffrent, a besoin d'un espace réel où ancrer d'une façon concrète sa pensée et la donner en exemple tangible, à la portée de l'être humain. Il trouve cet espace en Espagne, une Espagne qui pourtant apparaît fortement mythifiée dans son œuvre. De plus sa peinture de l'Espagne revêtue de lumière évoque avec force une image christique qui va clairement à l'encontre du réalisme pratique qu'il se propose d'exhiber. De ce fait, il l'éloigne psychologiquement du réel auquel il tient tant à s'attacher, et la transforme en abstraction surnaturelle.

Par ailleurs le réalisme pratique camusien redevient particulièrement actuel dans notre début du XXI<sup>e</sup> siècle, où les extrémismes reprennent du poids dans nos sociétés et où la désorientation collective s'accroît de plus en plus. En effet, nous pouvons affirmer que, à cet égard, Camus a été un visionnaire : Il nous prévient de la nécessité de ne pas se laisser entraîner par le désespoir ou, comme le dit lui-même, «par le démon de l'absolu».

## Références bibliographiques

- Autrاند, Michel (2009) : «Révolte dans les Asturies», dans *Dictionnaire Albert Camus*. Paris, Robert Laffont.
- Camus, Albert (1985) : «L'homme révolté». Paris, Gallimard.
- Camus, Albert (1958) : «Ce que je dois à l'Espagne», discours repris dans *Essais*, Paris, éd. Gallimard, col. Pléiade. (Les pages indiquées correspondent à l'édition Gallimard, Pléiade de 1993).
- Camus, Albert (1937) : «L'amour de vivre», dans *L'envers et l'endroit*. Repris en 1993 dans *Essais*. Paris, éd. Gallimard, col. Pléiade. (Les pages indiquées correspondent à l'édition Gallimard, Pléiade de 1993).
- Camus, Albert (1946) : Préface à «L'Espagne libre». Repris en 1950 dans *Actuelles I*. Repris en 1993 dans *Essais*, Paris, éd. Gallimard, col. Pléiade. (Les pages indiquées correspondent à l'édition Gallimard, Pléiade de 1993).
- Camus, Albert (1938) : «Noces». Alger, éd. Edmond Charlot. Repris sous le titre *Noces suivi de L'Été*. Paris, Gallimard. (Les pages indiquées correspondent à l'édition Gallimard 2010).
- Camus, Albert (1944) : «Le journalisme critique» dans *Combat*, 8 septembre 1944. Repris en 1993 dans *Essais*. Paris, éd. Gallimard, col. Pléiade. (Les pages indiquées correspondent à l'édition Gallimard, Pléiade de 1993).
- Camus, Albert (2004) : «L'État de siège». Paris, Gallimard.
- Camus, Albert (1937b) : «La culture indigène, la nouvelle culture méditerranéenne», conférence reprise en 1993 dans *Essais*, Paris, éd. Gallimard, col. Pléiade. (Les pages indiquées correspondent à l'édition Gallimard, Pléiade de 1993).
- Camus, Albert (1948) : «Entretien avec Émile Simon», publié pour la première fois dans la *Revue du Caire*. Repris en 1950 dans *Actuelles I*. Repris en 1993 dans *Essais*, Paris, éd. Gallimard, col. Pléiade. (Les pages indiquées correspondent à l'édition Gallimard, Pléiade de 1993).
- Camus, Albert (1950) : «Carnets I : mai 1935 – février 1942». Repris en 1993 dans *Essais*. Paris, Gallimard, col. Pléiade. (Les pages indiquées correspondent à l'édition Gallimard, Pléiade de 1993).
- Diego Rosa de (2005) : «L'Espagne sur le cœur», dans AA VV, *Albert Camus et l'Espagne*. Paris, ÉDISUD.
- Éliade, Mircea (1962) : «Méphistophélès ou l'androgynie», Paris, Gallimard.
- Grenier, Roger (1987) : «Albert Camus, soleil et ombre». Paris, Gallimard.
- Plagnol, Maurice (1953) : «Albert Camus, esprit méditerranéen», dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1953.
- Rotger, Francesc M. (éd) (2014) : «Albert Camus i les Balears». Mallorca, Ed. Documenta Balear.
- Rufat, Hélène (2009) : «Espagne», dans *Dictionnaire Albert Camus*. Paris, Robert Laffont.

## Exaltación de la luz africana en la infancia de J.-M. G. Le Clézio

María José Sueza Espejo

Universidad de Jaén

[mjsueza@ujaen.es](mailto:mjsueza@ujaen.es)

### Resumen

La presencia de los elementos de la Naturaleza en la literatura le cleziana, y en concreto la de la luz, constituye una constante indiscutible. Ejemplo de ello es su relato *L'Africain*, en la que el premio Nobel francés relata con su característica prosa poética los recuerdos infantiles pertenecientes a unos breves años transcurridos en el continente africano al cual viaja desde su Francia natal, junto a su madre y hermano pequeño, para reunirse con el padre, quien ejercía la medicina allí.

Nuestro objetivo consiste en analizar el tratamiento, las representaciones y el significado de la luz africana realizados por Le Clézio en este libro autobiográfico.

### Palabras clave

*Le Clézio, África, luz, autobiografía, infancia.*

### Résumé

Les éléments de la Nature sont toujours présents dans la littérature le clézienne et spécialement la lumière. Cette affirmation est évidente dans le récit intitulé *L'Africain*, récit où le Prix Nobel raconte avec son particulier style de prose poétique ses souvenirs d'enfance vécus pendant quelques années passés dans le continent africain, auquel il voyage accompagné de sa mère et son petit frère pour se réunir avec leur père qui y exerçait la médecine.

Notre objectif consiste à analyser le traitement, les représentations et la signification de la lumière africaine réalisés par Le Clézio dans ce livre autobiographique.

### Mots-clés

*Le Clézio, Afrique, lumière, autobiographie, enfance.*

## 1. Introducción

La implicación de la literatura le cleziana con la Naturaleza, ya sea los cuatro elementos básicos agua, fuego, aire y tierra, ya sea cualquier elemento más específico de la misma (plantas, piedras, sol, brisa, mar,...) resulta fácilmente apreciable en su producción literaria en lo que los investigadores de su obra califican como segunda etapa, una vez superada la primera de carácter rompedor al alejarse de las directrices literarias imperantes en la época en la que publica su primera novela *Le procès Verbal* (1963) ya con rasgos existencialistas, que persisten en posteriores publicaciones que serán igualmente etiquetadas dentro de las líneas experimentales del *Nouveau Roman*, y que duraría hasta 1970. A partir de ese tiempo, comienza a obtener protagonismo dejando poso en sus obras el resultado de una reflexión sobre su infancia en particular y el sentimiento originado por experiencias de su pasado tanto personal como familiar, ponderando siempre su percepción de la Naturaleza con su peculiar captación exacerbada, intensa como la propia vida. De esta cualidad denominada hiperestesia aplicada a Le Clézio habla Jean Onimus: «Être doué de sens exceptionnellement aiguisés, avec la patience d'analyser à fond leurs messages et le don de les produire en mots, telle est la chance de Le Clézio, [...]» (ONIMUS, 1994 : 33). Y añade:

L'ouverture aux éléments c'est le contact avec la nature, donc un signe de présence active, de vie ; c'est aussi le point de départ des rêves, c'est-à-dire de ce qui pèse le plus dans l'existence. Quand une sensation déclenche un rêve c'est qu'elle a fécondé l'imagination ; d'une telle sensation on peut dire qu'elle a été vécue et a porté fruit. Loin de se perdre dans le rêve, elle y trouve son authenticité. Nous allons examiner comment le poète cosmique qu'est Le Clézio reçoit et perçoit la lumière, l'océan et le vent. (ONIMUS, 1994 : 44)

En las obras de la segunda etapa, los recuerdos novelados le clezianos, las temáticas de la infancia y del viaje a latitudes alejadas tanto en sentido literal como metafórico ya sea en cuanto a distancias cuantificables en kilómetros o a distancias culturales, ocupan también un papel destacado, cuestiones estudiadas ampliamente en el libro publicado en 2013 *Jean Marie G. Le Clézio, Premio Nobel de Literatura: viajes y descubrimientos*. A ese segundo período se circunscribirían, entre otros, los títulos *Mondo et autres histoires*, (1978), *Désert* (1980), *Le chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodriguès* (1986), *Onitsha* (1991), *La Quarantaine* (1995) o *L'Africain* (2004).

Los dos primeros aquí reseñados convergen al tener a niños o jóvenes adolescentes como protagonistas, los publicados en 1985 y 1986 respectivamente recrean literariamente las vivencias de antepasados de la familia Le Clézio, lo que sucede del mismo modo en *La Quarantaine* ya que tiene por escenario los paisajes de Île Maurice y sus cercanías en el Océano Índico, lugar de residencia también de antepasados del autor que nos ocupa, mientras que *Onitsha* y *L'Africain*, comparten el rasgo de ser, el primer título el relato novelado del segundo claramente autobiográfico, pues ambos relatan el viaje a África de un niño con la finalidad de reencontrarse con el padre desconocido del que las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial en Europa lo habían mantenido separado. Citando de nuevo a Onimus, con él compartimos la evidencia de que la obra le cleziana incluye al propio Le Clézio: «Peu d'œuvres

sont aussi étroitement liées à leur auteur, à son tempérament, à son monde imaginaire, à son expérience vitale». (ONIMUS, 1994 : 8)

Ahondando en los rasgos comunes en los relatos le clezianos anteriormente citados (así como a bastantes más de esta misma época), diríamos que en ellos cristalizan la personal atracción que el escritor francés siente por el sur, por su calidez y su luz. Se trataría de un sentimiento profundamente arraigado desde sus primeros años vislumbrados desde la lúgubre tristeza de aquella Niza natal, fijada en su memoria desde una tonalidad gris oscura de país en guerra y que, como revulsivo vital, le haría interpretar las latitudes africanas como símbolo indiscutible de calor y vida, frente al helador panorama de devastación vivido en su infancia en la Francia sometida a la ocupación nazi. Incidimos en que la luz y su calor resultan fundamentales en la escritura le cleziana, lo cual destaca también Onimus: «On ne peut parler de la sensation chez Le Clézio sans insister sur la chaleur». (ONIMUS, 1994 : 42)

Al igual que Onimus detecta la persistencia y relevancia del astro rey en la literatura le cleziana en calidad de esencia vivificante, sinónimo de vida y alegría en contraposición a la nada de una existencia fría, Di Scanno la destaca concretamente en su estudio del título *L'extase matérielle* en su obra *La visión du monde de Le Clézio*, donde afirma en referencia al sol: «Pour Le Clézio l'évocation de cet astre lumineux ne représente pas une simple image: la création n'est pas «comme» un soleil, elle est le Soleil» (DI SCANNO 1983 : 22-23). Insiste esta autora en la asimilación de la luz solar en Le Clezio con todo lo que significa bienestar, subrayando cómo los protagonistas le clezianos (concretamente para los personajes de *Mondo* y del relato *L'inconnu sur la terre*) muestran en sus trayectorias la existencia de lo que esta investigadora denomina «la recherche du bonheur-lumière» (DI SCANNO 1983 : 63), profundizando en la temática metafórica alrededor de la presencia del sol en los relatos le clezianos, prosigue: «[...] partout l'écrivain cherche un monde invisible, une présence protéiforme, qui se confond avec la forme primordiale du soleil et de la pierre, et qui nous fait nous aventurer sur les chemins du sacré». (DI SCANNO 1983 : 63) Queda argumentado que la luz y el sol pueblan la literatura le cleziana adhiriéndose a conceptos de vida, plenitud y placer. Procederemos a analizar e interpretar dicha luz en *L'Africain*.

## 2. La luz africana en *L'Africain* de Jean Marie Gustave Le Clézio

*L'Africain* es una obra autobiográfica en contraposición a *Onitsha*, relato basado en las mismas experiencias de infancia le clezianas pero enfocado desde una óptica novelada (relato éste último que Nicolas Pien analiza en *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, en su primera parte titulada «L'Enfance, découverte, sentiment et développement poétique» (PIEN 2004 : 12-76). Existen evidentes concordancias entre ellos dado que parten de la misma experiencia de fundamental importancia tanto para la comprensión de la biografía del escritor como de su literatura, y así lo afirma Onimus sobre la influencia de las experiencias infantiles en el desarrollo literario le cleziano:

On sait combien leurs premières impressions d'enfance marquent les écrivains : Le Clézio est un créole jusque dans son esprit de révolte, son indignation devant l'exploitation coloniale, son rejet de la barbarie industrielle, mais aussi dans son attrait pour la mer, la lumière et les espaces toujours libres du rêve. (ONIMUS, 1994 : 12)

*L'Africain* es una especie de cuaderno de reflexiones íntimas en el que su protagonista recuerda a aquel niño de unos ocho años, al niño Le Clézio, que había vivido siempre con su madre y su hermano en un apartamento en Niza compartido con los abuelos maternos, lejos de su padre de origen inglés y que trabajaba para dicho gobierno en África, y del que toda la familia queda separada traumáticamente por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial en una Francia ocupada en la que precisamente la nacionalidad inglesa del padre se erigía en un grave peligro para todos los miembros de la unidad familiar. No pudiendo el padre reunirse con su esposa e hijos en Francia, es la madre la que emprende el viaje a África para reunirse con su marido. La llegada al continente africano es plasmada en esta obra como el principio de una nueva vida, como el fin de un periodo sombrío de encarcelamiento asfixiante. La existencia del niño en África se percibe en el relato en calidad de renacimiento, de recuperación de la vida y la libertad, de la alegría frente a la soledad, la quietud, el miedo, el encerramiento *antinatural* que presidía los días en Niza. Es desde el goce en libertad absoluta de los días de juego continuo en vastos paisajes, con nuevos amigos, desde donde Le Clezio rememora los tiempos aciagos pasados en su ciudad natal, ya difuminados por la explosiva brillantez de los espacios y la luz africana:

Nous étions seulement deux enfants qui avaient traversé l'enfermement de cinq années de guerre, élevés dans un environnement de femmes, dans un mélange de crainte et de ruse, où le seul éclat était la voix de ma grand-mère maudissant les «Boches». Ces journées à courir dans les hautes herbes à Ogoja, c'était notre première liberté. La savane, l'orage qui s'accumulait chaque après-midi, la brûlure du soleil sur nos têtes, et cette expression trop forte, presque caricaturale de la nature animale, c'est cela qui emplissait nos petites poitrines. [...] Je crois que je n'ai jamais ressenti un tel élan depuis ce temps-là». (LE CLÉZIO 2004, 34)

Del mismo modo los padres de Le Clézio disfrutarían del placer de estar unidos finalmente en el marco incomparable de los paisajes africanos, como relata nuestro autor: «Ici, c'est un pays aux horizons lointains, au ciel plus vaste, aux étendues à perte de vue. Mon père et ma mère y ressentent une liberté qu'ils n'ont jamais connue ailleurs. Ils marchent tout le jour, [...]». (LE CLÉZIO 2004, 83)

Contemplado la obra desde la perspectiva de un niño que habría carecido largo tiempo de la posibilidad de salir a jugar al exterior, de disfrutar de la luz solar, de sentir el calor del sol en las mejillas, encerrado en pocos metros y en una ciudad ocupada militarmente, los amplios horizontes africanos plenos de luz y calidez permanente, se entendería perfectamente que el libro dedicado a sus recuerdos en ese continente destile el sentimiento de felicidad, de creencia en estar viviendo un sueño consistente justamente en sentir, disfrutar, reír, jugar y correr hasta extenuarse, como define Onimus sobre su visión de los lugares le clezianos: «Les lieux magiques sont ceux où l'ont est ému, blessé de souvenirs, exalté de désirs». (ONIMUS, 1994 : 112) En ese lugar mágico, el niño Le Clézio se convierte en un salvaje, esto es, por fin, en un ser libre, y Onimus lo ratifica así: «Mais, qu'est-ce que c'est un sauvage? D'abord un être farouche, qui vit loin des villes, dans la nature, en symbiose avec les éléments et les forces cosmiques». (ONIMUS, 1994 : 129) Además, este autor se refiere a Le Clézio en los siguientes términos: «[...] un animal de grand air, un vrai vivant, en étroit contact avec les forces et les spectacles de la nature». (ONIMUS, 1994 : 51), términos que compartimos absolutamente en

cuanto a la necesidad vital de Naturaleza que destilan sus personajes, sean él mismo, como en el caso de *L'Africain*, o no.

De entre las fuerzas citadas por Onimus, si hay un elemento de la obra que destaque por ser especialmente valorado en ese contraste Niza-África, es sin duda el sol en todas sus manifestaciones. La presencia del sol garantizaría lo natural en la niñez, esto es, la incesante actividad saludable y emocionante de unos niños que podrían por fin vagar a sus anchas tras muchas restricciones difícilmente tolerables en la infancia. En este relato se observa cómo en el contacto con la Naturaleza se habría realizado el ideal de vida plena del niño Le Clézio, cuestión que también destaca Onimus:

Au fond, c'est toujours de la nature que nous vient la rédemption : une espérance de pureté, des exemples évidents d'harmonie, la réalisation concrète de nos rêves de transcendance. Peut-être suffirait-il de contempler à l'aurore, du haut d'une falaise, le soleil embrasser la mer ? (ONIMUS, 1994 : 137)

Le Clézio expone sin ambages en *L'Africain* ese radical cambio de vida, sin recurrir a metáforas que deban ser reflexionadas para comprender su significado:

En partant pour l'Afrique, nous avons changé de monde. La compensation à la discipline du matin au soir, c'était la liberté des jours. La plaine d'herbes devant la case, c'était immense, dangereux et attirant comme la mer. Je n'avais jamais imaginé goûter à une telle indépendance. La plaine était là, devant mes yeux, prête à me recevoir. (LE CLÉZIO 2004, 28)

Esta conclusión vendría precedida de una significativa descripción plagada de juegos en libertad, de ejercicio físico, de calor, de frenesí saboreado intensamente tras el hambre atravesada de placeres infantiles. En ella el astro rey no está ausente y sus efectos se reúnen con palabras como tesoro, pies desnudos, calor, o escalofrío, que no dejan duda sobre el inmenso valor que daría el niño a esas experiencias:

Alors, les jours d'Ogoja étaient devenus mon trésor, le passé lumineux que je ne pouvais pas perdre. Je me souvenais de l'éclat sur la terre rouge, le soleil qui fissurait les routes, la course pieds nus à travers la savane jusqu'aux forteresses des termitières, la montée de l'orage le soir, les nuits bruyantes, criantes, notre chatte qui faisait l'amour avec les tigrillos sur le toit de tôle, la torpeur qui suivait la fièvre, à l'aube, dans le froid qui entraît sous le rideau de la moustiquaire. Toute cette chaleur, cette brûlure, ce frisson. (LE CLÉZIO 2004, 24-25)

El sol se revela como uno de los grandes protagonistas de este título. Desde sus primeras líneas, esto es, en la 3ª página (aunque por numeración sea la 13) ya aparece el sol percibido como fuente de calor y bienestar en cuestiones de hogareña cotidianeidad:

Dans la case que nous habitons [...] (une dalle de ciment par le sol, quatre murs de parpaing sans crépu, un toit de tôle ondulée recouvert de feuilles, aucune décoration, des hamacs accrochés aux murs pour servir de lits et, seule concession au luxe, une douche reliée par des tubes de fer à un réservoir qui chauffait le soleil) [...]. (LE CLÉZIO 2004, 12-13)



En la página 4 encontramos de nuevo el sol al describir las primeras vistas: «L'entrée dans Obudu, je m'en souviens bien : la route sort de l'ombre de la forêt et entre tout droit dans le village en plein soleil». (LE CLÉZIO 2004, 14) Y poco después:

Devant la maison, dans la direction opposée à l'Hôpital où travaillait mon père, commençait une étendue sans horizon, avec une légère ondulation où le regard pouvait se perdre. Au sud, la pente conduisait à la vallée brumeuse de l'Aiya, un affluent de la rivière Cross, et aux villages, Ogoja, Ijama, Bawop. Vers le nord et l'est, je pouvais voir la grande plaine fauve semée de termitières géantes, coupée de ruisseaux et de marécages, et le début de la forêt, les bosquets de géants, irokos, okumés, le tout recouvert par un ciel immense, une voûte bleue cru où brûlait le soleil, et qui envahissaient, chaque après-midi, des nuages porteurs d'orage. (LE CLÉZIO 2004, 19)

En sus recuerdos del descubrimiento del continente africano persiste lo cálido del África de la niñez, imagen afianzada desde la nostalgia de aquella felicidad, pues tras algunas líneas descriptivas de las llanuras y árboles africanos rememora: «Aujourd'hui encore, quand je vois des images de l'Afrique, les grands parcs du Serengeti ou du Kenya, je ressens un élan du cœur, il me semble reconnaître la plaine où nous courions chaque jour, dans la chaleur de l'après-midi, sans but, pareils à des animaux sauvages». (LE CLÉZIO 2004, 31) Los rayos solares que reconfortan cuerpo y alma lo presiden todo, como podemos apreciar en la siguiente cita en la que el calor africano sería sufrido por los adultos pero no por el niño que intenta sacudirse de los huesos el hielo *niçois*:

Ma mère était douce. Sans doute était-elle occupée à d'autres choses, à lire ou écrire, à l'intérieur de la maison pour échapper à la chaleur de l'après-midi. [...] Faisait-il chaud vraiment? Je n'en ai aucun souvenir. Je me souviens du froid de l'hiver, à Nice, ou à Roquebillière, je ressens encore l'air glacé qui soufflait dans les ruelles, un froid de glace et de neige, malgré nos guêtres et nos gilets en peau de mouton. Mais je ne me rappelle avoir eu chaud à Ogoja. (LE CLÉZIO 2004, 29)

Le Clézio deja constancia en *L'Africain* de que, aquellos niños, lejos de la vigilancia paterna, disfrutaban a raudales de esa libertad sin límites bajo el sol protector desdibujando los claustrofóbicos y oscuros días de Niza bajo ocupación alemana, gracias a la terapia de derrochar la energía propia de los pocos años, propiciada por los espacios sin fin: «Nous courions à toute vitesse, pieds nus, loin de la maison, à travers les hautes herbes qui nous aveuglaient, sautant par-dessus les rochers, sur la terre sèche et craquelée par la chaleur, jusqu'aux cités des termites». (LE CLÉZIO 2004, 33) El relato de las vivencias infantiles incluye sus travesuras en los hormigueros: «[...] simplement pour le bonheur de voir monter les nuages de poussière, entendre crouler les tours, résonner les bâtons sur les murs durcis, pour voir s'offrir à la lumière les galeries rouges comme des veines où grouillait une vie pâle, couleur de nacre». (LE CLÉZIO 2004, 34) Queda así patente cómo ambos hermanos disfrutarían con avidez haciendo un esfuerzo enloquecido para recobrar el tiempo de los duros años de enclaustramiento forzado, de miedo continuo, de vida en muerte que intentarían relegar al olvido:

Nous étions venus du bout du monde (car Nice était bien un autre bout du monde). Nous étions venus d'un appartement au sixième étage d'un immeuble bourgeois, entouré d'un jardinet où les enfants n'avaient pas le droit de jouer, pour vivre en Afrique équatoriale, au bord d'une rivière boueuse, encerclés par la forêt. (LE CLÉZIO 2004, 35)

Se observa aquí que las experiencias en la Naturaleza Africana servirían de catarsis que acabarían propiciando el entierro de los gélidos recuerdos de Niza destituidos definitivamente por la cálida luz que los resarciría del pasado sufrimiento:

[...] tout cela s'était glacé tels des jouets qu'on enferme dans une malle, telles les peurs qu'on laisse au fond des placards. La plaine d'herbes avait aboli tout cela, dans le souffle chaud de l'après-midi. La plaine d'herbes avait le pouvoir de faire battre nos cœurs, de faire naître la fureur, et de nous laisser chaque soir dolents, rompus de fatigue au bord de nos hamacs. (LE CLÉZIO 2004, 35)

El escritor reconoce reiteradamente que la angustia de los años de la guerra en Francia, la existencia entre cuatro paredes presidida por penurias materiales, donde se respiraba la desesperanza y se propiciaban ciertos trastornos tanto físicos como síquicos, habría tocado a su fin recobrando la normalidad y el equilibrio en todos los ámbitos:

Le voyage en Afrique met fin à tout cela. Un changement radical : sur instructions de mon père, avant le départ, je dois me faire couper les cheveux que j'ai portés jusque-là longs comme ceux d'un petit Breton, ce qui eut pour résultat de m'infliger un extraordinaire coup de soleil sur les oreilles et de me faire rentrer dans le rang de la normalité masculine. Plus jamais je ne ressentirai ces atroces migraines, plus jamais je ne pourrai donner libre cours aux crises de colère de ma petite enfance. L'arrivée en Afrique a été pour moi l'entrée dans l'antichambre du monde adulte. (LE CLÉZIO 2004, 54)

En esta nueva vida, la presencia de los paisajes africanos y los largos días de libertad disfrutados en ella, son la prueba irrefutable de la felicidad infantil, olvidados ya los tiempos del encierro. El sol, el calor, la luz aparecen por doquier en *L'Africain* insuflando verdadera vida a los personajes a los cuales acompaña y seduce. Como señalaba Di Scanno, la luz en sus múltiples facetas, está prácticamente omnipresente, incluso en episodios nocturnos como se aprecia en el relato de lo sucedido en Ogoja, plasmada en la claridad arrojada por las antorchas:

Un soir les porteurs sont venus les réveiller. Ils portent des torches enflammées, ils parlent à voix basse, ils pressent mon père et ma mère de se lever. Quand ma mère raconte tout cela, elle dit que ce qui l'a d'abord alarmée, c'est le silence, partout, alentour, dans la forêt, et les chuchotements des porteurs. Dès qu'elle est debout, elle voit, à la lumière des torches, une colonne de fourmis (ces mêmes fourmis rouges encadrés de guerrières) qui est sortie de la forêt et qui commence à traverser la case. (LE CLÉZIO 2004, 38)

Vemos pues, cómo la luz artificial ocupa un lugar en esta obra. También se materializa en torno a las lámparas del hogar en la estampa familiar del contar las rutinas y recapitular las horas del día pasadas bajo el sol africano, el cual prolongaría su presencia en el ocaso al de-

jar su huella en las casas que acusarían el calor acumulado durante el día, calor que nuestro autor plasma en una descripción de noche *enfebrecida*:

Les insectes arrivaient attirés par la lumière de la lampe à pétrole. Ils passaient par les interstices des volets, sous les portes. Ils tourbillonnaient follement dans la salle, autour de la lampe, se brûlaient contre le verre. Aux murs, là où la lumière se reflétait, les margouillats lançaient leurs petits cris chaque fois qu'ils avalaient une proie. Je ne sais pourquoi, il me semble qu'à aucun autre endroit je n'ai ressenti cette impression de famille, de faire partie d'une cellule. Après les journées brûlantes, à courir dans la savane, après les orages et les éclairs, cette salle étouffante devenait pareille à la cabine d'un bateau fermée contre la nuit, tandis qu'au-dehors se déchainait le monde. [...] la nuit chaude, tendue, non pas une nuit de repos et d'abandon comme autrefois, mais une nuit fiévreuse, harassante. (LE CLÉZIO 2004, 42-43)

Onimus viene de nuevo al caso pues constata que en le Clézio «les deux faces, lumineuse et nocturne, sont vécues en même temps et ne sont pas contradictoires». (ONIMUS, 1994 : 98) y por ello reúne las «images nocturnes avec celles de soleil» y añade que ellas «sont simultanées». Tomando esta idea de simultaneidad, se podría afirmar que incluso por mediación de su contrario, es decir, de la sombra, Le Clézio se muestra pendiente siempre de la luz tan valorada y apreciada como fuente de vida y calor, como atestiguaría la siguiente cita en la que el escritor describe una escena cotidiana de niños corriendo (cuyo sudor brilla) y de mujeres hablando mientras se cobijan a la sombra de los árboles con la finalidad de resguardarse del sempiterno astro solar: «[...] Cette Afrique existait déjà avant la guerre, sans aucun doute. [...] les marchés où courent les enfants luisant de sueur, les groupes de femmes parlant à l'ombre des arbres». (LE CLÉZIO 2004, 47)

La luz se impone incluso en objetos inanimados en esta obra autobiográfica. Sucede al recordar con nostalgia la imagen del padre en aquel tiempo en el que empezó a tener contacto con él. Así la entrevé nuestro autor en el rostro paterno que llevaría algún tipo de gafas o lentes que brillarían con el movimiento de su portador: «[...] devait porter des lunettes à la mode des années trente, fine monture d'acier et verres ronds qui reflétaient la lumière». (LE CLÉZIO 2004, 50)

No sólo en los recuerdos propios del escritor se reflejaría la luz de aquellos días felices. También en las fotos que su padre sacaría durante sus desplazamientos para atender pacientes en territorios africanos encuentra el hijo un punto de comunión con el padre lejano en la devoción incondicional de la belleza de los paisajes africanos, pues escribe: «Les clichés que mon père prend avec son Leika montrent l'admiration qu'il éprouve pour ce pays». (LE CLÉZIO 2004, 83) Estas fotos que un adulto Le Clézio revisa para describirlas en este libro, se detiene en la devota descripción de la admiración ante la magnificencia de las vistas africanas inmortalizadas con el encanto de las viejas fotos en blanco y negro: «[...] son enthousiasme devant la beauté de ce nouveau monde. [...] ou bien encore la ville de Georgetown, silencieuse et endormie dans la chaleur, maisons blanches aux volets fermés contre le soleil, entourées des mêmes palmiers, emblèmes obsédants des tropiques». (LE CLÉZIO 2004, 59-60) En estas vistas fotográficas, la claridad, el sol, la luz en definitiva, no deja de estar presente: «[...] une bonace sur un bras du Mazurani, un miroir d'eau qui étincelle vers la rêverie». (LE CLÉZIO

2004, 60) Podemos añadir esta otra que asimismo destila luz : «De son séjour un Guyane, ne rapportera que le souvenir de ces deux enfants indiens, debout au bord du fleuve, qui l'observent en grimaçant un peu à cause du soleil». (LE CLÉZIO 2004, 60-61) Le Clézio concluye que África habría quedado impresa en la personalidad de su padre : «L'Afrique avait mis en lui une marque qui se confondait avec les traces laissées par l'éducation spartiate de sa famille à Maurice». (LE CLÉZIO 2004, 66). Al igual que sucedería en él mismo a juzgar por ésta y otras de sus obras.

### 3. Conclusión

*L'Africain* no es un caso aislado en cuanto al peso específico que Le Clezio concede a la omnipresencia de la luz. Di Scanno, al estudiar el relato *La montagne du Dieu Vivant*, llega a idénticas conclusiones acerca del absoluto rol protagonista que Le Clézio concede a los rayos solares, en sus diferentes manifestaciones, que inundan todo en sentido literal de luz, día y calor o en sentido metafórico de vitalidad, de optimismo. Di Scanno contabiliza en aquel relato la presencia de la luz y arroja los siguientes datos:

Dans le texte le mot «lumière» est celui qui revient le plus souvent (43 fois), et si l'on ajoute les mots du même «sème» (comme lueur, clarté, clair, éclair, et les verbes briller, étinceler, etc. ..., qui revient à vingt reprises), les répétitions deviennent obsédantes.

Or la lumière est essentielle dans tout ésotérisme ; elle est à la fois la connaissance et l'illumination. (DI SCANNO 1983 : 82)

Con *L'Africain* hemos realizado un estudio semejante y las cantidades obtenidas han sido paralelas. La conclusión obtenida es idéntica en términos generales. La obra de Le Clézio es un canto a la Naturaleza y al sol que la hace posible. El autor revela a través de esta obra que el ser humano necesita la luz y su calor para sentirse vivo, que la vida y la libertad sólo son posibles en entornos naturales, a distancia de lo civilizadamente artificial. En semejantes términos define Onimus al escritor : «[...] un animal de grand air, un vrai vivant, en étroit contact avec les forces et les spectacles de la nature». (ONIMUS, 1994 : 51) Para una vida auténtica, la verdadera riqueza no sería material sino natural y cercana, los más ricos serían aquellos que pueden disfrutar de la libertad sin ataduras materiales plasmada en la belleza de los horizontes sin fin, tal como lo harían los nómadas de los desiertos, los nómadas como Le Clézio: «Les nomades sont purs: ils sont pauvres, mais ils possèdent l'espace et la lumière». (ONIMUS, 1994 : 140)

Su auténtica existencia la habría encontrado Le Clezio en África cuando la descubrió siendo un niño, embebido de su luz, como creemos haber dejado patente en nuestro estudio en el que hemos analizado cómo esta afirmación cobra autenticidad a tenor de sus recuerdos y sus reflexiones plasmados en *L'Africain*. Vida y luz africanas significan para el premio Nobel las fuerzas propiciadoras de libertad en contraposición a los cielos encapotados de frío y miedo sinónimo de prisión en la ciudad de su infancia. La luz, la Naturaleza lo serían todo:

Le Clézio se heurte à l'énorme contradiction qui déchire les hommes de ce temps : d'un côté la beauté d'un monde naturel qui les comble jusqu'à l'extase, de l'autre une civilisation de plus

en plus astreignante, frustrante, qui met en danger la nature. Son œuvre est inspirée par une écologie profonde, à la fois poétique, morale et métaphysique, qui vise à rendre de nouveau possible une existence vraiment humaine en stoppant le désordre qui tend à s'établir. (ONIMUS, 1994 : 150-151)

## Referencias bibliográficas

- DI SCANNO, T. (1988) : *La vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*. Paris : Nicet.
- PIEN, N. (2004): *Le Clézio : la quête de l'accord originel*. Paris : Harmattan.
- ONIMUS, J. (1994) : *Pour lire Le Clézio*. Paris : Presses Universitaires de France.
- RIDON, J. X. (1995) : *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : l'exil des mots*. Paris: Kimet.
- SUEZA ESPEJO, M. J. Y MERINO GARCÍA, M. M. (2013): J.M.G. *Le Clézio, premio Nobel de literatura: Viajes y descubrimientos*. Zaragoza: Libros Pórtico.

## **Del Château des Carpathes y la Luz de la Luna. Jules Verne, magia y leyenda**

**Lourdes Terrón Barbosa**

*Universidad de Valladolid*

[terronbar@gmail.com](mailto:terronbar@gmail.com)

### **Resumen**

*El Castillo de los Cárpatos* es una novela romántica dominada por la semántica de luz nocturna en la oscuridad. Basada en tópicos frecuentes, leyendas, supersticiones y encantamientos, se transforma en una hermosa historia de vampiros. Se demostrará, en la presente comunicación, cómo en las manos de Verne incluso lo sobrenatural puede inspirar las cosas del futuro buscando soluciones que se basan en la ciencia. El novelista francés juega con la idea de que la ciencia pueda devolver la vida a los seres queridos muertos.

### **Palabras Clave**

*Verne, futuro, ciencia, leyenda, nocturnidad.*

### **Résumé**

*Le château des Carpathes* est un roman romantique, spécialement attirant à cause de l'utilisation de la sémantique de la lumière nocturne dans l'obscurité. Se fondant sur des topiques fréquents, des légendes, des superstitions et des enchantements, il devient une jolie histoire de vampires. Notre texte démontrera que dans les romans de Verne même le surnaturel peut inspirer le futur cherchant des solutions à travers la science, qui peut donner la vie à nos êtres aimés morts.

### **Mots-clés**

*Verne, futur, science, légende, nocturne.*

*Le château des Carpathes*, una de las novelas más desconocidas de Julio Verne, apareció por primera vez bajo la forma de folletín en *Le Magasin*, vol. 5, nº 649 el uno de enero de 1892. En el pueblo de Werst, en Transilvania, circulan rumores sobre fenómenos inquietantes que se perciben en torno a un castillo abandonado. El Conde Franz de Télek, que viaja para olvidar la muerte de su novia, la cantante Stilla, llega a Werst. Allí se entera de que el castillo pertenece al Barón Rodolphe de Gortz, que le había maldecido en el momento de la muerte de Stilla. Termina por adentrarse en un misterio: el inventor maldito Orfanik ha puesto a punto un sistema inédito, un artificio óptico, que permite a Rodolphe de Gortz volver a ver a Stilla en escena. Franz de Télek se adentra en el castillo y escucha y ve cantar a Stilla, pero cuando se precipita hacia ella, Rodolphe de Gortz la apuñala y el espejo del sistema en el cual La Stilla aparecía, se rompe en mil pedazos. Franz de Télek se vuelve loco y el castillo explota.

Bajo la inspiración de los tonos claro oscuros, lunares y solares, que aparecen en toda la obra, y de las primeras emisiones luminosas de la luz eléctrica, nuestra lectura tratará de establecer la relación que esta novela y algunas otras obras de Julio Verne tienen con la sensibilidad gótica (Daniel Compère, 1975 : 72-78)<sup>1</sup>. También de ver cómo algunos de sus viajes extraordinarios son testimonio de recuerdos culturales subconscientes en los que prevalecen algunos de estos rasgos, lo cual nos llevaría a interrogarnos sobre aspectos como en qué consiste el componente gótico en algunas obras de Julio Verne y, más concretamente en esta obra, qué lecturas ha podido realizar o qué estructuras novelescas, qué imágenes y qué temas sirvieron de inspiración a su creatividad. Aunque nos centraremos principalmente en *Le château des Carpathes*, haremos alusión a un pequeño corpus<sup>2</sup> de obras en las que aparecen, también, estos rasgos, que nos han llevado a articular la presente comunicación en torno a tres ejes principales, en los que se resalta esta peculiar sensibilidad: el tema del deseo y el orden establecido: «le méchant» y «l'héroïne», la configuración del fantasma femenino y el tema de lo sobrenatural y lo extraordinario.

## 0. Introducción: Un Itinerario Misterioso e Inquietante

Ejemplarmente desarrollado en *Le château des Carpathes*, pero también en otras obras como *Les mystères d'Udolphe* de Ann Radcliffe, reaparece en *Maître Zacharius: ou l'horlogier qui avait perdu son âme* de Verne. El escritor ha retenido una lección de las novelas de vampiros, que es el desarrollo del elemento de lo misterioso y lo inquietante, tanto en los personajes como en la historia, también el de la espera ambigua y deliciosa ante el peligro, a la que somete al lector a medida que hace avanzar el relato. «L'horreur romantique» de las gargantas y de los bosques profundos, encuentra su eco en el relato del viaje de Gérande, Aubert y Scho-

1 Sobre la influencia de un componente gótico en la obra del Jules Verne, remitimos al estudio realizado por Daniel Compère, (1975) «Jules Verne et le roman gothique», *Bull.JV*, nº 35-36, 3è et 4è trim, pp.72-86, que nos ha servido de base para la realización de esta comunicación.

2 Nos referimos especialmente a las siguientes obras de Jules Verne: *Maître Zacharius: ou l'horlogier qui avait perdu son âme* (1854); *Les Indes noires* (1876); *Le château des Carpathes* (1892); *Le secret de Wilhelm Storitz* (Hachette, «Les Intégrales»); *L'Étonnante aventure de la mission Barsac* (Nouvelles Éditions Oswald), comentadas por Michel Schneider, 1985: pp.141-154.

lastique, persiguiendo a *Maître Zacharius* sobre la carretera del castillo de Andermatt. Como en el caso de Radcliffe, el paisaje prefigura la trampa en la que van a caer los viajeros. Se trata de un paisaje angustioso y sobrecogedor. Verne evoca «ces horribles solitudes» donde los protagonistas que los recorren siguen un trayecto sin retorno: «(...) Il s'enfonça au plus profond des gorges de ces Dents-du-Midi qui mordent le ciel de leurs pics aigus»<sup>3</sup>. Es importante señalar en este fragmento el tema de la verticalidad. Adentrarse en este paraje es hacer tangible la imagen vertical. Etimológicamente, sería ir hacia el fondo, hacia abajo. Se trata de un desplazamiento horizontal que conduce, inevitablemente, a la caída de los cuerpos hacia abajo. En definitiva, un descenso a los infiernos o una metáfora de la caída del alma. Del mismo modo, *Le château des Carpathes* nos cuenta de una manera «gótica», la subida de Nick Deck y del doctor Patak hacia el Burgo de la llanura de Orgall. Con la desaparición de los rayos del sol y «l'ombre qui envahit peu à peu l'espace en montant des basses zones» (Capítulo VI, 1992 : 82). Son los últimos trazos de racionalidad que fluyen en el espíritu atemorizado del doctor Patak, obligado a pasar la noche en la llanura de Orgall: «Et c'est là qu'il serait contraint d'attendre le retour de l'aube...si elle revenait jamais! En vérité, c'était vouloir tenter le diable!» (Capítulo VI, 1992 : 85). Este texto constituye en su totalidad, por otro lado, un admirable ejemplo del género gótico por la riqueza de sus juegos de sombras y de luces, por las referencias variadas a fantasmagorías, a descubrimientos y experimentos ópticos (Roger Caillois, 1978) que se pusieron en voga a principios del siglo XIX. La novela de Jules Verne está, posiblemente, marcada por el desarrollo de la electricidad y de las telecomunicaciones de los años 1880. El propio nombre de Télék podría aludir a televisión o a telecomunicación. Desde el primer capítulo se traza una apología de la ilusión y de la ficción generadas por los rayos luminosos: «(...) deux brisures de la chaîne laissaient passer un oblique faisceau de rayons, comme un jet lumineux qui filtre par une porte entrouverte» (Capítulo I, 1992 : 31). La planicie de Orgall posee el aspecto, más que de una planicie natural, de una imagen fotográfica en relieve: «sous le jeu d'une éclatante lumière, son relief se détachait crûment, avec cette netteté que présentent les vues stéréoscopiques» (Capítulo II, 1992 : 46). En cuanto a la haya, «l'hêtre» del viejo burgo: «il s'appliquait en noir sur le fond du ciel comme une fine découpe de papier»<sup>4</sup>.

---

3 Jules Verne, (1992): *Le château des Carpathes*, Paris, Presses Pocket. Préface et commentaires de Maurice Mourié, chap II, p.42. Todas las citas se refieren a esta edición. Numerosas anotaciones hacen referencia a esta arquitectura de itinerarios en la obra de Jules Verne. Remitimos al citado artículo de Daniel Compère que toma como ejemplos *L'île mystérieuse* y *Le rayon vert*. También al artículo de Christian Robin, (1978): «Un monde connu et inconnu: Jules Verne», Nantes, *Publications du Centre Universitaire de Recherches Verniennes de Nantes*, que cita: *Les Indes noires* (chap. IX); *Voyage au centre de la terre* (chap. XIX y XXX); *Face au drapeau* (chap. IX); *L'île mystérieuse* (chap. XVIII).

4 *Ibidem*, p.47. A este respecto, véase el estudio: Simone Vierne, (1973): «Jules Verne et la mine fantastique des Indes noires», p.19 in *Actes du 98 Congrès National des Sociétés Savantes*, Saint-Étienne, T.1. Algunas anotaciones anexas a esta cuestión podemos encontrarlas en *Les mystères d'Udolphe* a través de un personaje, Saint-Aubert, cuya felicidad consiste en integrarse con la naturaleza-vegetalismo y meditación bajo su árbol preferido-en una armonía al estilo de Rousseau sin una solución de continuidad entre el contenido y el continente interior y exterior que evoca la calma del universo fetal. Y volviendo al fantasma más propiamente telúrico de Julio Verne, comprobar que podemos encontrarlo en numerosos textos. Recordemos, en particu-



## 1. El castillo

El segundo tema literario y gótico por excelencia que Julio Verne despliega en *Le château des Carpathes*, por una especie de mimetismo literario más o menos consciente, es el del castillo, en el que los niveles, o los pisos y sus estancias se desorganizan. En «le château d'Andermatt», los perseguidores de Zacharius pierden muy rápido la noción de su posición con relación al sol, es decir, al eje de la verticalidad, importante papel desempeñado por la luz, que actúa en todo momento en la novela como un verdadero personaje secundario cobrando un gran protagonismo. Es verdad que, inicialmente, el castillo se les aparece como «vastes amoncellements de pierres qui faisaient horreur à voir»(Capítulo V, 2000 : 166). Desorganización espacial que refleja el desarrollo racional y moral propio de los personajes que están introducidos en esta búsqueda desesperada. El tema de la desaparición de los niveles, con sus diferentes categorías de luz, comporta numerosas consecuencias. Zacharius atraviesa «un de ces longs corridors, dont les arceaux semblent écraser le jour sous leurs pesantes retombées» (Capítulo V, 2000 : 168). Se circula a través de «étages effondrés»(Capítulo V, 2000 : 169) y de «escaliers sans fin»(Capítulo V, 2000 : 169). Los héroes no saben ya dónde se encuentran:«tantôt ils se trouvaient enfouis à cent pieds sous terre, tantôt ils dominaient de haut ces montagnes sauvages» (Capítulo V, 2000 : 169). De la misma manera, en *Les mystères d'Udolphe*, la heroína, Émilie, prosigue un viaje hasta el horror extremo en los dominios del castillo Montoni. Y volviendo a nuestra novela, el burgo de los Cárpatos se transforma en un verdadero laberinto y con él reaparece el tema del «creux caché et inquiétant», metáfora de las fisuras de la exigencia racional y moral que se plantean a lo largo de la obra:

Mais, à l'intérieur de l'enceinte, le burg était-il si délabré qu'on devait le supposer? Non. À l'abri de ses murs solides, les bâtiments restés intacts de la vieille forteresse féodale auraient encore pu loger toute une garnison. Vastes salles voûtées, caves profondes, corridors multiples, cours dont l'empierrement disparaissait sous la haute lisse des herbes, réduits souterrains où n'arrivait jamais la lumière du jour, escaliers dérobés dans l'épaisseur des murs (...) d'interminables couloirs capricieusement enchevêtrés, montant jusqu'au terre-plein des bastions, descendant jusqu'aux entrailles de l'infrastructure (...), tel était l'ensemble de ce château des Carpathes, dont le plan géométral offrait un système aussi compliqué que ceux des labyrinthes de Porsenna, de Lemnos ou de Crète (Capítulo XIII,1992 : 191).

## 2. El caos del deseo y el regreso al orden

Indudablemente, Jules Verne está impregnado de una «tradición gótica» (Daniel Compère, 1975 : 76) de la cual otro aspecto esencial que debemos destacar en *Le château des Carpathes*,

---

lar, «Granite-House», el maravilloso refugio de los naufragos de *L'Île mystérieuse*. Esta tradición de la gruta remonta también a Daniel Defoe y a *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, donde podemos encontrar numerosas referencias fantasmáticas a este lugar de regresión, de repliegue y de olvido: Gilles Deleuze, (1995): *Logique du sens*, Paris, UGÉ,10/18, p.416. En el postfacio de (1972), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll.«Folio», pp.272, se expresa así Michel Tournier: «Robinson s'enfonça jusqu'au centre intérieur de l'île, et trouve un alvéole où il arrive à se recroqueviller, qui est comme l'enveloppe larvaire de son propre corps».

concierno a las relaciones-de *deseo*, para uno; y de *repulsión*, para el otro-, en el marco de la pareja «*méchant-héroïne*». Recordemos brevemente que en la obra de Horace Walpole (*Le château d'Otrante*) o de Ann Radcliffe (*Les mystères d'Udolphé*), el deseo sexual está muy a menudo unido a la codicia. La heroína no es sólo objeto de una pasión carnal sino que es, también, el medio que permite captar una fortuna o un reino. Así, en la novela de Walpole, el casamiento con Isabelle permitirá a Manfred o a su hijo conservar el principado de Otranto. En *Les mystères d'Udolphé*, eliminar a Émilie mediante la violencia-bien poseerla carnalmente o deshonrarla-es, para Montoni, el medio de captar la herencia de la heroína. De este modo, al deseo legítimo y puro de un joven hombre enamorado, bastante inconsistente, se opone el deseo del «*méchant*», fascinante en tanto que perverso. El éxito de la novela está unido, en gran parte, a la puesta en escena de una obsesión, la transgresión. La singularidad mayor bien visible en *Le château des Carpathes* es que se trata de una historia de amor en una acepción inhabitual de la expresión. Se nos narra la pasión de Franz de Télék por una cantante pero no se sabe mucho ni se insiste en ella. De los dos protagonistas de la historia, Franz y Stilla, sabremos menos que de Nic Deck y de Miriota, sus dobles en la historia, que consuman su amor casándose.

## 2.1. *Le méchant et l'héroïne*

Con gran gusto por lo etéreo y la mistificación, Verne multiplica los detalles sobre La Stilla, ilustre cantante napolitana. También sobre sus héroes de extraños nombres tales como Franz de Télék, Rodolphe de Gortz, Koltz. Inmediatamente podríamos pensar en un criptograma. Desde el punto de vista etimológico La Stilla es, a la vez, la «estrella», y la que está inmóvil. *Still*, en inglés, es un término asociado a la fotografía fija o la naturaleza muerta. De la Stilla sabemos que tiene 25 años y «une taille que le ciseau d'un Praxitèle n'aurait pu former plus parfaite» (Capítulo VIII, 1992 : 86)<sup>5</sup>, comparación en la que la mención a Praxíteles dota de la máxima altura al cliché. Stilla goza del beneficio del grado cero de una descripción en la novela: «femme d'une beauté incomparable», «longue chevelure», «yeux noirs et profonds où s'allumaient des flammes», «pureté des traits» «carnation chaude», perfilan a Stilla, que será para el lector una perfecta desconocida. En efecto, la heroína del libro se nos presenta en una perspectiva especular que hace, incluso, que dudemos de su existencia. Es comprensible pues se trata de La Stilla, muerta desde hace tiempo, que sólo existe en estado de grabación o «par réflexion (...) au moyen des glaces inclinées suivant un certain angle» (Capítulo XVIII, 1992 : 197). Esta analogía aparece también desarrollada en el nombre de la hija del juez Koltz, la hermosa Miriota, anagrama en francés que asocia las palabras *miroir*, espejo, y *miroiter*, con la desinencia *a*, que marca el sexo femenino. De esta manera, la aventura de Miriota se transforma en el reflejo invertido de la de la Stilla.

Frank de Télék, novio de Stilla, tampoco aparece bien descrito: «une taille élevée, une figure noble et belle, des cheveux noirs...» (Capítulo VIII, 1992 : 92), y en cuanto al sentimiento de ambos, son seres «faits l'un pour l'autre». El joven Conde: «brûle d'amour, la Stilla est consentante» (Capítulo VIII, 1992 : 92).

---

5 Todas las descripciones siguientes se encuentran en la misma página.

En cuanto a la cantante muerta, sus enamorados persiguen su imagen, lo cual les conduce a la locura y a la muerte. Miriota, por su parte, persigue a su novio Nik Deck, al cual está a punto de perder en su obstinación por aclarar los sobrecogedores y aterradores misterios del antiguo castillo. Ella escapa de milagro a la locura pero conserva y guarda todas las supersticiones. Lo que podemos concluir de esta puesta en escena es que el papel de la mujer, deseable y deseada, de lo femenino, es un mito en esta obra. Sólo existe en el espíritu de los hombres que la desean. En el instante en el que deja de ser una aparición, entra en la realidad y pierde irremediabilmente su propia realidad. El cuento desarrolla el célebre análisis de Stendhal sobre la «cristallisation» y anuncia los de Freud en sus *Essais de psychanalyse* (2001 : 2-320) en los que explica y describe el deseo amoroso con relación al ideal del Yo. El narcisismo se refleja en el objeto y, al mismo tiempo, el yo tiende a subestimarse excepto en los casos en los que la relación sexual es efectiva, lo cual permite un reajuste del ideal del yo bajo la presión del principio de realidad. Los teólogos del siglo XVII debatían por saber si la mujer tenía o no un alma. Jules Verne, en esta novela, complica aún más este delicado problema al añadir una cuestión: la mujer, ¿existe realmente o sólo es un mito? Ciertamente en *Le château des Carpathes*, la mujer, siempre presente, aparece de manera nítida y clara a través de la luz fría de los proyectores, como una ausencia de ser, lo cual nos ayuda a entender, en cierto modo, el aspecto antifeminista de Verne. Una máquina ingeniosa y prudente. Otra característica de esta máquina es que su función social es sólo aparente. Es el alma de un universo cerrado, deshumanizado, donde la idea de felicidad ha sido reemplazada. Los hombres se encuentran solos ante ella y la relación con la misma reposa en el desprecio de la diferencia y en la ignorancia de lo parecido. La rudimentaria televisión que se intuye en *Le château des Carpathes* cumple esta finalidad y reemplaza a la mujer y a lo femenino. Relato órfico (Michel Serres, 1974), pasión secreta y puramente intelectual. En efecto, la Stilla, incorpórea, apenas si una imagen evanescente en la pantalla del aparato fonografovisor, debió ser «la sirena», la misteriosa «dama de Asnières». La pasión amorosa se funde y se confunde con la pasión musical que anima este triste y sombrío relato, reflejo de la desesperación de su amor. El tesoro supremo que acababa de perder Jules Verne, (A.F.) halla eco en la desesperación del Barón de Gortz, que exclama: «Sa voix, sa voix. On a cassé sa voix...Son âme est brisée», segundos antes de la catástrofe, preludiada por la frase: «innamorata, mio cuore tremante, voglio morire»<sup>6</sup>, la misma con la que, cinco años antes, se había roto la vida de La Stilla y se abatiera sobre el castillo la explosión que lo destruye:

Il voit derrière le mur. Il perce le mur. Il passe le mur. En cette partie très obscure, son pied se heurtait à des débris de tombe. Galeries, obscurité, détours. Et revoit Stilla qu'il croyait ne jamais revoir, qui était là, vivante, comme si elle eût ressuscité, par miracle. La nuit, la voit, l'entend, veut la toucher, la brise. Elle disparaît à jamais. Derrière le miroir, perce le miroir, passe le miroir, détruit le miroir et l'image. Il devient fou. Le château, dynamite, explose. Eruption finale. Des gerbes de flammes s'élèvent jusqu'aux nuages, une avalanche de pierres tomba sur la route de Vulkan. La Stilla en morceaux, en gouttes de verre, en éclats. Le château en morceaux, en

6 Versos del *Orlando furioso*.

éclats de pierre, Orphée en morceaux. La raison de Frank, d'Orphée, en éclats. Le feu électricité, le feu dynamite, le feu du volcan, le feu du désir. Le hêtre du feu. (Capítulo XVI, 1992 : 236).

Si los rasgos de la estructura de esta novela son comunes a los de tantas otras,-descenso a los infiernos, asalto al secreto con el desencadenamiento de una cadena de maleficios aparentemente sobrenaturales, a un secreto cuya desviación está reservada al iniciado, el tema, el estilo, el tono, la sitúan como una obra distinta en la producción de Verne. Y ello no sólo porque el amor y la luz sean el tema central, por idealizados que aparezcan, sino también por la calidad literaria, de la que el autor fue consciente y que suscita en el lector múltiples ecos: Hoffmann, Ann Radcliffe, Kafka, Villiers de l'Isle Adam. Marcel Moré ha llamado la atención sobre las similitudes del *Château des Carpathes* y de *l'Eve future* de Villiers y concluye en la influencia de esta novela sobre aquella (1960 : 6-216). Por nuestra parte, señalemos también que Verne define a Orfanik como el mago de la electricidad que resucita fonovisualmente a la Stilla, inventor incomparable, una especie de Edison rechazado por la sociedad e ignorado:

Depuis bien des années déjà, Orfanik, l'inséparable du Baron Rodolphe de Gortz, était, en ce qui concerne l'utilisation pratique de l'électricité, un inventeur de premier ordre. Mais, on le sait, ses admirables découvertes n'avaient pas été accueillies comme elles le méritaient. Le monde savant n'avait voulu voir en lui qu'un fou au lieu d'un homme de génie dans son art. De là, cette implacable haine que l'inventeur, éconduit et rebuté, avait vouée à ses semblables. (Capítulo IX, 1992 : 182).

Edison es en la novela de Villiers el creador de Hadaly, la mujer artificial, la mujer-robot que asumirá el espíritu de que carece la bella estatua natural, Alicia Clary (1985 : 142). Orfanik encarna, por su parte, en la obra a Orfeo, maestro de la música, personaje rebelde pero no revolucionario. Su aspecto físico está rodeado de misterio:

Orfanik était de taille moyenne, maigre, chétif, étique, avec une de ces figures pâles que, dans l'ancien langage, on qualifiait de «chiches-faces». Signe particulier, il portait une oeillère noire sur son oeil droit qu'il avait dû perdre dans quelque expérience de physique ou de chimie, et, sur son nez, une paire d'épaisses lunettes dont l'unique verre de myope servait à son oeil gauche, allumé d'un regard verdâtre. Pendant ses promenades solitaires, il gesticulait, comme s'il eût causé avec quelque être invisible qui l'écoutait sans jamais lui répondre. (Capítulo IV, 1992 : 127).

Finalmente, Rodolphe de Gortz, a nuestro entender, podría resucitar en la memoria un momento privilegiado en la cultura centroeuropea que hace alusión al reinado de Rodolphe II (1576-1612), príncipe diletante y refinado que reinaba en Praga rodeado de lujo y de artistas. La carga simbólica del personaje es evidente. El *château des Carpathes* parece estar impregnado de una atmósfera maravillosa que debe mucho a un tejido romántico de leyendas sobre la tradición transilvana y del Este, respecto a la relación que existente entre el individuo y la muerte, la conservación de lo impalpable, la resurrección de las formas que aparecen en los espejos, o su variante, cuya imagen vampírica tiene la propiedad de no reflejarse en ninguna parte (Vax, L. 1965 : 163). Transilvania es tierra de fuego en Europa. Luz a través del fuego.

### 3. El deseo oculto

Podemos imaginar que una temática explícitamente fundada en unas relaciones de tipo deseo inmoral o ilícito, habría impedido que se instaurara una colaboración literaria, estrecha y durable entre Jules Verne y Hetzel, editor del *Magasin de récréation et d'éducation*. Esta es, sin duda, la razón por la que Jules Verne ha modificado sensiblemente, e, incluso, ocultado, los lazos de unión existentes entre *le méchant* y *l'héroïne*. De este modo, Rodolphe de Gortz, el héroe maléfico del *Château des Carpathes*, se encuentra en posesión de poderes desmesurados que le permiten satisfacer su pasión exclusiva por la célebre cantante, la Stilla, a la que le une una especie de perversión, ya que de ella sólo ama *la voz y su imagen*: «(...) il semblait que la voix de la cantatrice fût devenue nécessaire à sa vie comme l'air qu'il respirait. (...) jamais il ne s'était présenté chez elle ni ne lui avait écrit»(Capítulo IX, 1992 : 142). La Stilla se muestra turbada por «son regard impérieux fixé sur elle», en la penumbra misteriosa de su camarote de teatro. Pero la auténtica novela negra comienza después de la muerte de la Stilla, bajo la forma de una aproximación al género que constituye, también, un caso de la temática gótica del deseo (Simone Vierne, 1980 : 146). Por mediación de una serie de proyecciones luminosas,-nueva importancia de la luz y sus contrastes claro-oscuros a lo largo de toda la novela-y de un juego de espejos, Rodolphe de Gortz consigue recrear la imagen de la cantante, asociada a la luz. Será un gramófono el que restituya su voz. Pasión maniaca, deseo dudoso de posesión, necrofilia: tal es la naturaleza sugerida por el texto de Verne sobre las relaciones de este diletante con la cantante. Encontramos en ello esa fascinación por la transgresión evocada más arriba. La habilidad, la fuerza de la novela de Jules Verne reside en la demostración luminosa-osemos utilizar este juego de palabras-, del poder de la pasión hasta inducir a la desviación. Nuestro autor pone en escena, no el deseo realizado carnalmente-pensemos en *Le Moine* de Lewis-, sino la ilusión de su realización, la ficción del paso a la acción. El cerebro, que es el órgano sexual más importante del ser humano, según pensaba Freud. El cerebro, y, en este caso el oído.

#### 3.1 El deseo sin máscara

La galería de retratos novelescos que acabamos de recorrer nos ha permitido analizar de cerca a algunos personajes del *Château des Carpathes*, cuyo punto en común parece ser la pasión exacerbada hasta la locura, una locura que amenaza el orden natural de las cosas. Rodolphe de Gortz se sirve de la ciencia-a través de la mediación y la ayuda de Orfanik-, para conservar una voz y una imagen, pero también para burlarse y engañar a la ingenuidad supersticiosa de los habitantes del pueblo de Werst. Así, en Verne, la noción de orden, que aparece como un componente importante de la novela gótica, se enriquece con un cierto toque de ambigüedad. El orden de Verne se identifica con esa forma de conservadurismo metafísico que se manifiesta en el relato, que hace fracasar la empresa de Orfanik y de Rodolphe de Gortz, y está unido a la noción de progreso científico-técnico en beneficio de la comunidad humana. La creencia en esta evolución tiene un fundamento positivista (S.Sprenger, 2005 : 259). Que la ciencia esté al servicio de los hombres ilumina a los propios hombres y los vuelve más afortunados, tal es la lección del fracaso de Rodolphe de Gortz, héroe perverso, egoísta y mistificador cuya auténtica pasión secreta serán la música y la voz de una mujer, substitutos

de cualquier aspecto físico, motivo por el cual tal vez se vuelve loco y muere en una explosión capaz de erradicar un fetichismo tan absorbente al que había sacrificado todo.

#### **4. Una evolución hacia la leyenda**

La luz influye en la creación de un ambiente extraño que caracteriza al conjunto de la obra y que aporta una novedad más al referente gótico. Nos situaría ante lo que Todorov ha denominado «fantastique étrange» (1970 : 29). Verne no escatima, ante la explicación racional final, los giros más inesperados, al introducir en la narración hechos inquietantes, leyendas extrañas que crean atmósfera, que angustian o encantan al lector. Elección, también, de nuestro autor, cuando evoca leyendas extrañas y recónditas, rumanas, en *Le château des Carpathes*: «Cela s'apprenait couramment à l'école du magister Hermod» (Capítulo II, 1992 : 28). Placer ambiguo ante la superstición. Pero los misterios del viejo burgo encontrarán una explicación final, natural, en relación con diferentes aspectos de lo «maravilloso científico» (S. Sprenger, 2005 : 258), innovación que introduce en su novela y que hace que se aleje, como toque de originalidad, de lo gótico.

#### **5. Perfilando una conclusión: La magia científica de la luz electricidad**

La ciencia es fuente de magia, de sorpresas, de maravillas. El estudio y la cultura hacen que se desarrolle la capacidad del *Château des Carpathes* para transmutar la superstición en provecho de una creatividad que va por delante de su época. A los rasgos góticos se suman los de la era industrial, a través de los fantasmas ambiguos de lo cerrado. El orden moral conservador de la novela gótica se matiza en Verne por su preocupación por la evolución científica y tecnológica del mundo, que no sabría producirse sin sobrecogimiento; Finalmente, lo maravilloso y lo extraño dejan su lugar a lo «maravilloso científico», que anuncia la ciencia ficción (S. Sprenger, 2005 : 260). Los rasgos góticos sólo han servido de instrumento de revelación a Jules Verne. El escritor se hace eco de las creencias científicas de su tiempo fascinado por la electricidad como representación, a su vez, de lo impalpable y lo universal de la energía. La electricidad se transforma en la novela en un fluido mágico, fuente de luz, especie de gran vehículo fantasmático que permite franquear todos los límites del mundo real. Aparece divinizada como una fuente de poder inagotable para el hombre.

Jules Verne se muestra, para concluir, como un formidable creador de su propia mitología. *Le château des Carpathes* es un viaje litúrgico, hierofánico y luminoso en el tiempo y en el espacio ante el cual sólo podíamos tratar de descifrar algunos de sus signos, tal y como hemos hecho. La escritura de una voz encerrada en una caja de Pandora en torno a una actriz proteiforme que toma vida a través del sueño y la fascinación. La novela escenifica la historia de un amor misterioso y todo un escenario de cristalización del ser humano. Los tonos de luz que aparecen en la obra, sus diferentes claro oscuros, la utilización de la electricidad, nos ponen en contacto con las imágenes góticas del laberinto, el castillo, la mujer fantasma y, sobre todo, con una deriva literaria dominada por los colores existenciales de la pérdida y la locura. El choque con el futuro permite a Verne proceder a la crítica del ideal des *Lumières*, mostrando que la llegada de las nuevas tecnologías, de lo audiovisual, abre también la vía des *lumières noires*, es decir, nuevas armas de dominio a través del miedo y de una

obscuridad nueva, la representación de lo sobrenatural. No hay vampiros en *Le château des Carpathes*. Rodolphe no es un vampiro, es un necrófilo estético; Orfanik no es un vampiro, es un ilusionista de la modernidad, Stilla, estrella, no es un vampiro ni un fantasma, es Eurídice. En definitiva, como hemos podido apreciar, *Le chateau des Carpathes* es también un elogio a la ópera romántica y al canto lírico, una exaltación de la voz humana y de todo su esplendor, una reflexión sobre la noción de máquina y autómatas pero también, por encima de todo, el viaje órfico más extraño que Jules Verne haya emprendido a las profundidades del alma o a las zonas oscuras de la creación.

Finalmente, la electricidad, que ha fascinado siempre al escritor, adquiere en la obra un valor luminoso, esencialmente poético. Posee una función mágica que permite el acceso a lo maravilloso, a lo gótico y la inviste de un carácter sobrenatural. El relato adquiere a través de ella una dimensión metafísica y la reflexión sobre la misma nos conduce a una reflexión sobre la luz y la creación. Los aparatos de Orfanix son una victoria sobre la muerte, sobre la nada, sobre la eternidad. La máquina parece estar dotada de alma. La muerte se transforma así en un juego de luces y sonidos.

## Referencias Bibliográficas

### Libros:

- CAILLOIS, R. (1966): *Anthologie du fantastique*. Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, R. (1978): *La fleuve Alphée*. Paris, Gallimard.
- CASTEX, P. G.(1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Cortis.
- FREUD, S. (2001): *Essais de psychanalyse*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, nº15.
- MORÉ, M. (1960): *Le très curieux Jules Verne*. Paris, Gallimard.
- SERRES, M. (1974): *Jouvences sur Jules Verne*. Paris, Les Éditions de minuit.
- VERNE, J. (1992): *Le château des Carpathes*. Paris, Presses Pocket. Préface et commentaires de Maurice Mourier.
- VERNE, J. (2000): *Maître Zacharius: ou l'horlogier qui avait perdu son âme*. Paris, La Voix de son Livre, p.166.
- VERNE, J. (2012): *Voyages extraordinaires*. Paris, Gallimard, Coll.La Pléiade.
- TODOROV, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- TOURNIER, M. (1972): *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard, coll.«Folio».

### Artículos de revistas:

- BOZZETTO, R. (2005): «Jules Verne fantastique? Imaginaires et impensés», *Revue Otrante*, N°18, Art et littérature fantastiques. Éditions Kimé.
- COMPÈRE, D. (1975): «Jules Verne et le roman gothique», *Bull.IV*, nº 35-36, 3è et 4è trim, pp.72-82.
- DELEUZE, G. (1995): *Logique du sens*, Paris, UGÉ,10/18.
- ROBIN, Ch. (1978): «Un monde connu et inconnu: Jules Verne», Nantes, *Publications du Centre Universitaire de Recherches Verniennes de Nantes*, pp. 63-70.

- SCHNEIDER, M. (1985): *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard. Vol.II, pp.141-154.
- SPRENGER,S. (2005): «Verne, anti-moderne: mariage, technologie et nostalgie du sacré. Jules Verne dans les Carpathes», *Cahier de L'Echinox*, Roumanie. pp 256-261.
- VAX, L. (1965): *La séduction de l'étrange, étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F.
- VIERNE,S.(1973): «Jules Verne et la mine fantastique des *Indes noires*», *Actes du 98 Congrès national des sociétés savantes*, Saint-Étienne, T. 1, pp.19-32.
- VIERNE,S.(1980): «Jules Verne et le fantastique», *Jules Verne, écrivain du 19ème siècle*, Paris, Vol. II, pp.141-154.



# La métaphore de la lumière et ses valences dans *La Peau de chagrin* de Balzac

Roxana-Anca Trofin

Université Polytechnique de Bucarest

[roxanaanca.trofin@gmail.com](mailto:roxanaanca.trofin@gmail.com)

## Résumé

Attribuant au récit la fonction mimétique dans le sens aristotélicien de re-présentation de la réalité ainsi que la fonction constitutive au niveau de l'identité collective et de l'identité subjective je me propose d'analyser la fonction de la métaphore de la lumière et du feu dans le roman *La peau de chagrin*. La métaphore de la lumière fonctionne chez Balzac à différents paliers, elle a un rôle narratif mais elle est également signifiante sur le plan des dichotomies existentielles et philosophiques car elle représente le «vouloir» et le «pouvoir», l'agir sur un plan sensoriel permettant une appréhension de la réalité sociale et de l'univers subjectif plus forte que l'appréhension rationnelle d'ordre cognitif. La lumière opposée aux ténèbres devient ainsi métaphore non seulement de l'existence opposée au néant mais de la vie passionnée, vécue comme expérience totale.

## Mots-clés

*métaphore de la lumière, narration, dichotomies existentielles, signification ontologique.*

## Resumen

Otorgando a la narración la función mimética en el sentido aristotélico de re-presentación de la realidad tal como la función constructora de la identidad colectiva y subjetiva voy a analizar la función de la metáfora de la luz y del fuego en la novela *La Piel de Zapa*. La metáfora de la luz funciona a diferentes niveles de la narración tiene papel narrativo pero es también significativa en términos de dicotomías existenciales y filosóficas, ya que representa la «voluntad» y el «poder», nociones que operan a nivel sensorial permitiendo la aprehensión de la realidad social y subjetiva, aprehensión más fuerte que la aprehensión racional, cognitiva. La luz opuesta a la oscuridad se convierte en una metáfora no sólo de la existencia en oposición a nada sino sobre todo de la vida apasionada, vivida como una experiencia total.

## Palabras claves

*metáfora de la luz, narración, dicotomías existenciales, significado ontológico.*

## 0. Introduction

La lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont point reçue (...) Il vint pour servir de témoin, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous crussent par lui. Il n'était pas la lumière, mais il parut pour rendre témoignage à la lumière. Cette lumière était la véritable lumière, qui, en venant dans le monde, éclaire tout homme. Elle était dans le monde, et le monde a été fait par elle, et le monde ne l'a point connue. Elle est venue chez les siens, et les siens ne l'ont point reçue. Mais à tous ceux qui l'ont reçue, à ceux qui croient en son nom, elle a donné le pouvoir de devenir enfants de Dieu, lesquels sont nés, non du sang, ni de la volonté de la chair, ni de la volonté de l'homme, mais de Dieu. (*Évangile selon Jean*, chapitre 1, 1.9-1.13)

La lumière de la vérité, de l'amour, la lumière de l'âme est seule capable d'éclairer notre cheminement dans la vie. Est-elle éclat d'une âme à la recherche de l'absolu comme dans le cas de Raphaël ou lueur trompeuse de l'or, des vanités d'une société injuste, cruelle et corruptrice telle la société dépeinte par Balzac ? Par quel mécanisme ces multiples lumières se donnent-elles à voir ? comment influencent-elles l'existence du personnage et celle des lecteurs ? Voilà les questions auxquelles j'essaierai de répondre dans cet article.

*La Peau de chagrin*, publié en 1831 est le roman qui consacra Balzac, anticipant déjà le procédé narratif du retour des personnages dans la mesure où l'antiquaire emprunte pas mal de traits à Gobseck, où Rastignac est digne continuateur de la figure de Maxime de Trailles et Raphaël lui-même est pris entre deux femmes à l'instar du héros de *La Dernière Fée*. *La peau de chagrin* participe à une construction romanesque totale qui joint peinture de la société et création de mythes.

Balzac, qui avait déjà publié sous des noms d'emprunt d'autres romans sentimentaux et gothiques inscrits dans les courants précurseurs du roman réaliste, annonce le 9 décembre 1830 sous le pseudonyme d'Alfred Coudreux son futur roman comme s'il avait déjà été publié en écrivant dans l'article «Les litanies romantiques» «Mon célèbre conte fantastique» (Schaffner, 1996 : 26) C'est d'ailleurs le moment quand le titre *La Peau de chagrin* apparaît pour la première fois. L'année suivante, le 31 janvier il allait écrire «L'auteur de *La Physiologie du mariage* va publier un nouveau livre intitulé *la Peau de chagrin*» (Schaffner, 1996 : 26) Conte fantastique ainsi que Balzac lui-même l'affirmait, roman réaliste en même temps, *La Peau de chagrin* est peut-être le roman de Balzac le plus mystérieux et symbolique car il entraîne le lecteur dans une aventure existentielle à la recherche de la vérité de la vie. La fonction mimétique est doublée dans ce roman d'une fonction symbolique et l'écrivain confronte le personnage mais également le lecteur au dilemme des choix existentiels essentiels : consumer sa vie en quête d'absolu choisissant le vouloir passionné et un pouvoir octroyé par des instances supérieures, comme le fait Raphaël ou préférer la longue et calme expérience d'un temps du Savoir à l'instar de l'Antiquaire. Les choix opérés par les personnages de *La Peau de chagrin* ne relèvent plus des options sociales, sentimentales, actionnelles faites par un individu dans sa vie mais d'une option existentielle plus profonde et par là même plus symbolique qui concerne la mission de l'individu dans le monde. Déjà le titre, jouant sur un double sémantisme, laisse le lecteur présager les significations cachées qui se déploieront à la lecture, car la peau de chagrin c'est bien le cuir qui se rétrécit mais c'est aussi la souffrance

de ne pas pouvoir concilier désir, accomplissement du désir et durée. La peau désigne ainsi que le montre Schaffner «l'épiderme humain et la dépouille de certains animaux» connotant à la fois la vie et la mort. (Schaffner, 1996 : 112) A ces deux sens j'ajouterai une troisième signification qui instaure une métaphore de l'apparence : la peau qui se donne à voir la première n'est qu'un leurre. Et cette supercherie est bien la métaphore de tout pacte faustien qui joue sur la séduction exercée par l'Absolu ne permettant pas à l'individu de voir en profondeur et de mesurer les conséquences de son choix, c'est bien contre cet appât que l'Antiquaire tente vainement de prévenir Raphaël. «Jeune homme prenez garde s'écria le vieillard avec une incroyable vivacité» (*La peau de chagrin* : 29) C'est aussi l'apparence de la richesse si importante dans la société mais qui n'apporte ni bonheur ni accomplissement de l'individu.

## 1. Mimèsis et symbolisme chez Balzac ou l'écriture totale

Le premier écrivain à avoir assumé la création d'un univers total, ayant comme projet narratif de faire concurrence à l'état civil, Balzac bâtit à travers le mythe un univers total aussi complexe et foisonnant que le réel immédiat. Son œuvre, fondée sur le récit (re-configuration d'une action antropomorphisante, inscrite dans le temps, sous-tendue par la causalité (Bremond, Ricoeur)) est mimèsis aristotélicienne au plus haut degré car elle re-figure la réalité créant un univers de second degré et fonctionnant sur plusieurs plans à l'instar du monde réel. L'univers balzacien représente bien la société française du XIX siècle, la société humaine en général et la sphère «surnaturelle» symbolique, le monde des idées et des significations essentielles. Articulé selon les mêmes catégories que le monde immédiat, le roman balzacien répond à la nature essentiellement narrative de l'être humain (Baroni, Molino) et remplit la première fonction assignée par Aristote à l'art : produire de la connaissance à travers la mimèsis.

L'un des premiers supplantateurs de Dieu selon Vargas Llosa, Balzac a eu comme projet d'embrasser par sa création la totalité des facettes de la vie humaine, de révéler le visible et le caché de l'âme humaine et de la société, l'accompli et le souhaité, le factuel et le rêvé. C'est dans les préfaces de ses textes, dans l'Avant-propos de *la Comédie humaine*, dans les Introductions aux grandes sections de l'œuvre ou encore dans des articles critiques, (tous ces textes qui ont joué le rôle de métadiscours théorisant la démarche narrative et créatrice) que Balzac a déclaré la vocation ontologique de sa fiction. Sa création a répondu à un projet romanesque clair qui, se fondant sur le respect du réel, revendiquait pour son auteur le rôle d'historien et de physiologiste de la société et de son époque. La récupération du texte *Une heure de ma vie* inclus dans *Œuvres diverses*, Pléiade 1990 T I par Rolland Chollet et René Guise nous montre bien que Balzac avait une vision holistique de la fiction romanesque considérant que le roman, «histoire secrète du genre humain» (Balzac, Pléiade, 1990) devait amener le lecteur à la connaissance véritable non seulement de la société et du temps historique mais surtout des ressorts psychologiques et affectifs de l'action humaine.

Et c'est précisément en vertu de cette représentation totalisatrice du réel que son œuvre déborde le réalisme réducteur et insuffisant, intégrant le mythe et le fantastique. Cette propension de Balzac vers le côté caché et pourtant essentiel de la vie le conduit à forger ses personnages et à construire l'action de ses romans sur un double déterminisme : les person-

nages agissent d'une part selon un profil psychologique qui les prédispose à faire certains choix dans leur vie et d'autre part ils subissent la pression de la société qui impose ses lois à l'individu. La vocation totalisatrice de l'œuvre de Balzac ne relève pas uniquement d'un projet narratif mais elle est le signe d'une cosmogonie créée par l'écrivain pour lequel le «monde moral» c'est-à-dire le monde des idées sous-tend le monde extérieur de l'agir social. Gautier montre pertinemment quel intérêt manifestait Balzac en explorant toutes les sources du savoir sur l'âme, la pensée et le comportement humain interrogeant les croyances populaires, les mythes, les croyances religieuses de l'Orient et de l'Inde, les mystères du Moyen Age convaincu que «les lois anthropologiques suivent les mêmes rythmes que les lois cosmiques» (Gautier, 1984 : 4)

Ainsi ce qui a été considéré comme relevant de deux poétiques distinctes : le réalisme et l'écriture symbolique-poétique ne représentent que les éléments d'un tout car Balzac a bien eu une vision systémique, capable d'articuler l'expression de la nature par la pensée et re-présentation du réel. Gautier remarquait en ce sens la cohérence de l'œuvre traduisant une option esthétique et philosophique qui visait la création d'une anthropologie cosmique (Gautier, 1984 : 10) Arlette Michel parlait elle de deux esthétiques qui s'interpénétreraient (Michel, 2001 : 61)

A mon sens cette unité épistémologique de l'œuvre balzacienne traduit la volonté ontologique et narrative du créateur qui n'exclut pas les sinuosités du cheminement, les possibles contradictions et les hésitations.

Je considère les deux formes de mise en intrigue présentes dans les *Études philosophiques* et les *Études de mœurs* (identifiées par la critique comme subjectivisme/ réalisme; imagination/observation) comme les deux volets d'une mimésis unitaire et totale, seule capable d'exprimer aussi bien les interrogations et les déchirements de l'homme en quête de sens dans sa vie. Par ailleurs Balzac lui-même, qui a toujours doublé son œuvre romanesque d'une théorie littéraire présente dans les méta-discours déjà évoqués (préfaces, introductions etc), pose clairement dans la préface de *La peau de chagrin* de 1831 le principe unitaire de son œuvre.

Au Balzac réaliste, au style quelque peu rude correspond le Balzac idéaliste de *La peau de chagrin*, de Louis Lambert et de *Séraphita* ainsi que le Balzac de la correspondance.

C'est par le biais d'une écriture poétique, symbolique et du mythe que Balzac va instaurer entre 1831 -1836 sa cosmogonie qui, révélant l'essence même de la vie et de l'être humain prend la forme d'une mythologie. Barbéris écrivait à ce propos que le but déclaré de Balzac «fut de donner une image essentielle de la société de son temps, en d'autres termes d'en construire une mythologie»(Barbéris,1971 : 29) L'écrivain devient ainsi le catalyseur de la conscience générale. Mais pour ce faire, pour sonder les profondeurs de l'âme humaine, pour représenter la réalité de son temps et créer un univers de second degré l'écrivain devait être doté selon Balzac d'une seconde vue (Balzac, 1831 : 23), grâce à laquelle l'écrivain pénétrait les recoins les plus cachés de l'âme humaine et pouvait tisser un réseau signifiant capable d'amener le lecteur à la connaissance de l'essence de la vie.

Son monde en mouvement tout en semblant dichotomique est bien unitaire, il a l'épaisseur signifiante de la vie-même car les personnages ne sont jamais unidimensionnels, même

les plus vils ont des qualités : Nucingen a l'âpreté et le génie d'un Napoléon de la finance, Grandet a de l'intelligence. Le roman balzacien est à la fois l'instauration d'un monde et son dépassement. Albouy voyait dans cette polysémie une caractéristique du mythe littéraire. Pour être si hautement humain, le personnage balzacien fonctionne comme repère au niveau de la fiction car représentant un rôle diégétique mais aussi comme un modèle pour le lecteur, incarnant des choix existentiels. La mythologie balzacienne à la différence des mythologies naturelles n'en est pas une de clôture, mais une mythologie d'interrogation sur le monde et ses ressorts, une mythologie à vocation cognitive. Le dilemme de *La peau de chagrin* se pose toujours pour l'homme moderne car Balzac nous a dévoilé une humanité aux prises avec elle-même, avec sa propre complexité et parfois incohérence, déchirée par des passions générant des mécanismes et des lois qui souvent se dressent et se retournent contre elle.

## 2. La métaphore de la lumière - valences narratives et symboliques

La figure qui se prêtait le mieux à ce miroitement de significations, permettant de construire un réseau de correspondances, celle qui rendait possible l'éclairage mutuel des vécus, des sensations et des symboles était sans doute la métaphore.

La métaphore telle qu'elle fut définie par Aristote repose sur une ressemblance objective ou subjective entre les attitudes se rapportant à la saisie des choses, elle est ainsi que le souligne Ricœur une figure de substitution répondant au principe d'économie. Figure rhétorique destinée à combler une lacune lexicale selon l'approche classique elle devient selon la nouvelle approche intégrant la théorie de l'interaction, métaphore vive. Ainsi Ricœur la considère-t-il comme figure du discours car elle porte non plus sur le mot mais sur la phrase; la métaphore consiste ainsi moins en une nomination déviante qu'en une prédication déviante et le lecteur tout en saisissant l'incongruité de la prédication et l'écart de sens fixe sont attention sur une nouvelle congruence bâtie sur ce que Jean Cohen définit dans *Structure du langage poétique* comme «impertinence sémantique» (Cohen, 1966) Nanine Charbonnel précise que dans la mesure où elle est un phénomène du discours la métaphore fonctionne comme figure de la pensée et que tout en reposant sur une ressemblance elle associe des entités hétérogènes (Charbonnel, Kleiber, 1999 : 33).

Si la métaphore est une tension entre champs sémantiques en interaction selon Ricœur elle est aussi une icône «Métaphoriser c'est voir quelque chose de plus abstrait sous les traits plus concrets de quelque chose d'autre» (Ricœur, 1982 : 14).

C'est bien ce rôle re-figurant et en même temps révélateur d'une réalité distincte qu'elle joue dans *La Peau de chagrin*. La société créée par Balzac est dominée par l'or, signe de richesse et de puissance seul capable de satisfaire aux désirs des personnages. Seulement ce métal noble et pur devient cause de la perte, l'argent exerce sur les hommes un attrait pervertisseur, son éclat est trompeur amenant ceux qui le recherchent à la destruction. Cette lumière n'est plus associée à la beauté renvoyant selon Platon et Gadamer au bien, elle devient signe de déchéance de l'être humain. L'Italien du Palais Royal «respirait l'or et le feu» (*La Peau de Chagrin* : 4) la brillance de l'or n'a d'équivalent que le malheur qui, seul, est complet car il pousse l'homme à être en opposition avec lui-même «trompant ses espérances par ses maux présents, et ses maux par un avenir qui ne lui appartient pas». L'or brille d'une

lumière démoniaque qui fait que les hommes nient leur essence recherchant le contraire de ce qu'ils sont et les pousse à accepter le pacte méphistophélique : ceux qui entre au salon de jeu vendent leur âme ainsi que le souligne le narrateur explicitant par là «la parabole évangélique et providentielle» : «N'est-ce pas plutôt une manière de conclure un contrat infernal avec vous en exigeant je ne sais quel gage ?» (*La Peau de Chagrin* : 2)

La métaphore de la lumière devient dans *La Peau de chagrin* clé symbolique permettant le décryptage de l'univers de fiction balzacien. C'est guidé par la lumière toujours changeante et multiple, que le lecteur peut entrer dans le monde fictif et en découvrir les valences, la lumière fonctionne comme un kaléidoscope qui révèle des parcelles de cet univers complexe, dévoilant des significations différentes parfois même opposées.

La lumière c'est l'éclat de l'or mais c'est aussi le signe de la pureté de l'âme, la vraie lumière, composante et révélatrice de la beauté (Gadamer) est seule capable de révéler et de structurer ontologiquement le bien car propre à la création divine. Et c'est cette pureté qui illumine la figure de Raphaël «Les ténèbres et la lumière le néant et l'existence s'y combattaient en produisant tout à la fois de la grâce et de l'horreur» (*La Peau de chagrin* : 6) Cette coexistence des contraires présents sur le visage de Raphaël présage le drame de sa vie nous laissant voir à quoi il était prédisposé par nature et par opposition quel sera son parcours.

Le personnage au nom d'ange (Raphaël le patron des «voyageurs sur terre, sur mer et dans les airs», envoyé par Dieu pour guérir la cécité du père de Tobie dans le Livre de Tobie) dont on ignore dans la première partie du roman le nom et la situation est enveloppé dans le mystère le plus total. Le lecteur apprend pourtant à propos du jeune homme, de «l'étranger» qu'il ressemble à un «ange sans rayons, égaré dans sa routé» (*La Peau de chagrin* : 6) Car la lumière est bien la lumière divine de la vie qui nous guide dans nos existences et Raphaël devient au moment de choisir entre la vie et la mort, l'expression même de la lutte entre la lumière et le néant, annonçant par là son parcours narratif et dévoilant la signification symbolique. Ainsi la métaphore de la lumière fonctionne-t-elle comme une amorce au niveau du récit (Genette) car en choisissant le Vouloir et le Pouvoir dominant dans la société et seuls capables d'assurer le succès il consumera sa vie, annulant ainsi la possibilité de vivre dans la lumière et de jouir de l'amour heureux avec Pauline. La lumière de la vérité et du bien, répandue par la pureté des sentiments et des actions, par ces valeurs en lesquelles Raphaël croit au début de sa vie sociale, sera estompée par l'hypocrisie d'une société sans morale et valeurs, aux mœurs et mécanismes de laquelle il sera initié par Rastignac.

La lumière c'est aussi l'amour et le bonheur, un bonheur tranquille paradisiaque que Raphaël ne pourra malheureusement pas vivre pour avoir fait le pacte et avoir choisi l'excès. Et c'est dans la lumière douce de l'amour partagé, épanoui mais limité par le temps déjà consumé que Raphaël redeviendra pour Pauline un ange bien aimé tout comme elle sera perçue par lui comme un ange de douceur et d'abnégation.

La métaphore de la lumière est dans *La Peau de chagrin* parabole d'une existence fondée sur le respect des lois divines. Raphaël qui voit sa mort approcher, qui s'interdit la moindre joie pour épargner son temps, le temps de sa vie rencontre le marchand de curiosités. Ne le reconnaissant pas dans un premier moment, il contemple intrigué la «figure étrange et surnaturelle» dont le rire sardonique lui fait retrouver «de frappantes ressemblances avec

la tête idéale que les peintres ont donné au Méphistophélès de Goëthe» (*La Peau de chagrin* :156). Sous la forte émotion son âme saisit le pacte démoniaque dont il a été victime. Et c'est le moment quand il entrevoit la vérité car la lumière est bien celle qui revêt Jésus, mais pour Raphaël cette lumière douce et réconfortante, principe de la vie éternelle se dissipe dramatiquement laissant place à la réalité de sa vie soumise à l'emprise d'un temps impitoyable. «Une radieuse et fraîche lumière lui permit d'apercevoir le ciel de Michel-Ange et de Sanzio d'Urbino : des nuages un vieillard à barbe blanche, des têtes ailées, une belle femme assise dans une auréole» (*La Peau de chagrin* :156)

Une fois de plus la métaphore de la lumière est multiple, stratifiée en couches symboliques renvoyant à la lumière de Dieu mais également à l'art qui rend possible la connaissance par un effet de miroir révélateur. L'homme balzacien accède à la connaissance grâce à ces univers de second degré et l'écrivain se livre à un métadiscours implicite sur le rôle de l'imagination. En accord avec l'esthétique balzacienne l'art seul peut concentrer la multiplicité des détails livrés par l'observation et livrer la pensée incarnée dans «la grâce des images». Une œuvre d'art ressemble en cela à un «résumé» car elle fournit l'image essentielle de la vie concentrée dans un tableau ou une histoire et nous permet d'en connaître les causes, les effets et leurs «prolongements à venir» (Michel, 2001 : 63-64)

### 3. Vers la lumière de la connaissance à travers la fiction

Dans le magasin de l'Antiquaire, c'est bien à travers une expérience sensorielle, vécue grâce aux effets changeants d'une lumière brouillée, que Raphaël plonge dans la rêverie extatique qui l'amène à s'interroger sur le sens de l'existence. La lumière presque éthérique le conduit à l'essentiel de la vie, tandis que le mal représenté par la figure démoniaque du marchand de curiosités apparaît au centre d'une sphère rougeâtre. Cet accès à la connaissance à travers une expérience poétique faite en état de rêve quand les sens sont endormis et l'homme est plus près de la vérité absolue avait été évoqué par Balzac dans la Préface de *La Peau de chagrin* (Balzac, 1831 : 23). La lumière, source de vérité et de connaissance, peut seule éclairer notre cheminement dans la vie. La lumière est aussi la lumière de l'âme : Raphaël est poète et son âme est pure elle serait destinée à une blanche et douce lumière, il répond à l'antiquaire «si je voulais me déshonorer je vivrais» et c'est pour avoir l'âme non corrompue qu'il choisit la mort et puis s'enthousiasme de l'excès de l'absolu, des expériences totales qui restent pourtant dans la sphère du bien car pour vivre à fond, passionnément il faut avoir l'énergie, la force vitale mais aussi la pureté des esprits forts.

La lumière c'est aussi la flamme de l'amour et de la passion celle que Raphaël éprouve pour Feodora. Dans sa forme condensée le feu, la lumière est la métaphore d'une option fondamentale qui fait que les gens choisissent l'expérience absolue au prix même de leur vie.

### 4. Métaphore et récit

Ainsi que le montre Ricœur la métaphore tout en jouant une fonction poétique remplit aussi une fonction référentielle dédoublée.

«Le message à sens double trouve une correspondance dans un locuteur dédoublé (split), un récepteur dédoublé, et, ce qui est plus, une référence dédoublée (split reference), comme le montrent avec force les préambules des contes fantastiques de peuples variés, par exemple dans l'exorde habituel des narrateurs de Majorque : *Aixo era y no era* (cela était et cela n'était pas)» (Ricœur, 1982 : 14).

Elle suspend la référence première concrète mais ce faisant donne accès à une connaissance profonde et plus vraie de l'essence. L'univers de second degré créé par la fiction, le conte et le mythe à plus forte raison deviennent ainsi structuraux au niveau ontologique premier celui de notre existence immédiate. Dans l'Introduction de la première édition des *Romans et contes philosophiques* signée par Chasles mais inspirée de près par Balzac, le conte est présenté comme un genre permettant mieux que d'autres d'embrasser toutes les manifestations de l'existence humaine :

«Qu'est-ce que le talent du conteur sinon tout le talent? Il renferme en lui la déduction logique dans sa rigueur, le drame dans sa mobilité, l'essence même du génie lyrique avec son extase intérieure. Le narrateur est tout. Il est historien ; il a son théâtre ; sa dialectique profonde qui meut ses personnages ; sa palette de peintre et sa loupe d'observateur. Non seulement il peut réunir les talents spéciaux que je viens d'indiquer, mais, pour exceller dans son art il le doit. Imaginez un conte sans intérêt de drame, sans émotion lyrique, sans couleurs nuancées, sans logique exacte, il sera pâle, extravagant et faux, il n'existera pas» (Balzac, *Pléiade* t X, 1979 : 1185)

Dans *La Peau de chagrin* Balzac explore toutes les zones de notre humanité et tous les mécanismes narratifs. Narrateur omniscient, il crée en même temps un halo de suspense dans le roman dans la mesure où il n'anticipe pas explicitement sur l'évolution de l'intrigue mais lance des amorces métaphoriques, l'analepse est intégrée dans le discours du personnage et commentée rétrospectivement, elle n'est pas assumée par le narrateur. Et ce qui plus est, les seuils narratifs sont brouillés tout comme les niveaux de réalité (visite du magasin des curiosités par Raphaël). Le rétrécissement de *La Peau de chagrin* relève d'une dimension magique. Le mystère de *La Peau de chagrin* est que le choix de l'absolu au lieu d'apporter le bonheur entraîne la sanction divine car tout excès est une forme d'orgueil. La symbolique du roman aussi est complexe car Raphaël, le personnage au nom d'ange contemple dans la boutique de l'antiquaire le portrait du Christ peint par Raphaël le peintre. Et de nouveau nous sommes confrontés à des amorces réalisées non pas par des éléments diégétiques mais à travers des symboles, car au moment respectif de l'histoire le lecteur ignore toujours le nom du héros. Si Jésus accepte de mourir pour le rachat de l'humanité, Raphaël meurt pour avoir osé faire l'expérience de l'absolu qui, paraît-il n'est pas accessible aux humains. La métaphore de la lumière déployée selon un réseau de significations renvoie aussi au sens absolu de la lumière divine seule vraie et éternelle capable de nous garantir le salut ; vouloir faire comme homme l'expérience de l'absolu nous amène à la mort. Le cercle symbolique se referme dans le roman, il commence avec la contemplation de tableau par Raphaël et s'achève avec la mort du personnage.



## 5. Conclusion

Roman total respectant en cela les propriétés du conte, *La Peau de chagrin* instaure un réseau symbolique permettant une lecture plurielle. Dans les années '40 Bardèche lui attribuait un caractère allégorique mais il représente en même temps une clé de lecture sociale, rappelons-nous à cet effet la lecture faite par Pierre Barbéris qui soulignait la qualité du témoignage du malaise éprouvé par la génération de 1830 après la révolution manquée de Juillet. Si la fiction acquiert valeur testimoniale en reflétant les époques historiques, ce n'est pas à travers l'imitation ou la restitution fidèle mais à travers une mimésis de l'essence capable d'intégrer le fantastique le mythe et le magique. La lumière devient force vitale et révélatrice de vérité de l'existence. Métaphore multiple car renfermant des couches signifiantes plurielles, la métaphore de la lumière traduit le cheminement de l'individu dans sa quête de bonheur, d'absolu, de connaissance.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMBRIERE M. (1998) : *Au soleil du romantisme*, Paris, P.U.F.
- ARISTOTE (édition 1875) : *Poétique*, Paris, Librairie Hachette et C-ie
- BALZAC H. de (édition 1831) : *La peau de chagrin*, Ed. Gosselin, Canel
- BALZAC H. de, *La Comédie humaine*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t X, Paris, 1979
- BALZAC H. de, *Œuvres diverses*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t I, Paris, 1990
- BARBERIS P. (1971) *Une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, coll Thèmes et textes,
- BARONI R., (2009) : *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil
- COHEN J. (1966) : *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion
- CHARBONNEL N., KLEIBER G. (1999) : *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF
- GAUTIER H. (1984) : *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève-Paris, Librairie Droz,
- MICHEL A., (2001): *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, Paris, Honoré Champion
- MOLINO J. , LAFHAIL-MOLINO R. (2003) : *Homo fabulator*, Aix en Provence, Actes Sud
- RICOEUR P. (1983), (1985) : *Temps et récit I, III*, Paris, Seuil
- Ricœur P., (1982) : «Imagination et métaphore» in revue *Psychologie médicale*
- SCHAEFFER J-M (1999): *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil
- SCHAFFNER A. (1996) : *La peau de chagrin*, Paris, P.U.F.

# LITERATURA COMPARADA

---

## En el corazón de las tinieblas: diálogos estéticos entre Joseph Conrad y Jean-Marie Gustave Le Clézio

Alba Fernández Fernández

Universidad Autónoma de Madrid

[alba.fernandez@uam.es](mailto:alba.fernandez@uam.es)

### Resumen

El presente estudio pretende poner de relieve la continuidad existente entre ciertos textos leclézianos (entre ellos *Onitsha*) y la obra *El Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Este posicionamiento teórico se ve ampliamente justificado tanto por la clara filiación – manifestada en varias entrevistas- entre el premio Nobel de Literatura y el escritor anglófono, como por las dinámicas textuales que hacen de la luz un recurso fundamental para dar cuenta de la crudeza y violencia de la vida en ambientes no corrompidos por la presencia de la mentalidad cartesiana occidental. ¿Con qué finalidad y resultados, Le Clézio buscaría en la obra del escritor de origen polaco, casi un siglo después, sondear de nuevo las profundidades del alma africana y acceder al mismísimo «corazón de las tinieblas»?

### Palabras clave

*Le Clézio, Conrad, luz, colonialismo.*

### Résumé

Cet article voudrait mettre en relief l'existence d'une continuité entre certains textes lecléziens (notamment *Onitsha*) et *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Ce choix théorique serait largement justifié tant par la filiation existant entre le Prix Nobel et son collègue anglo-polonais – affinité d'ailleurs manifestée dans plusieurs entretiens-, que par la présence dans les textes lecléziens de certaines dynamiques textuelles faisant de la lumière une ressource fondamentale pour rendre compte de la cruauté et de la violence de la vie dans des ambiances non corrompues par la pensée cartésienne occidentale. ¿Dans quel but et avec quels résultats Le Clézio chercherait-il, en partant de l'œuvre conradienne, de sonder les profondeurs de l'âme africaine et d'accéder au véritable «cœur des ténèbres» ?

### Mots-clés

*Le Clézio, Conrad, lumière, colonisation.*

## 0. Introducción

La prosa lecléziana, siempre en evolución, ha suscitado, suscita y suscitará un gran interés entre la crítica y el público por su mezcla de sencillez y profundidad, transcendencia y terrenalidad, quietud y vitalidad, aspectos todos ellos que la convierten en única permitiéndole abordar de maneras extraordinariamente efectivas las diversas manifestaciones de lo humano.

Lector incansable, la prosa lecléziana no podía sino reflejar las inquietudes de un autor que desde las más tempranas edades asaltaba la biblioteca familiar en busca de historias que nutrieran su imaginación desbordante y sus ansias de viaje y de aventuras. De los autores franceses clásicos a *La isla del tesoro*, pasando por Swift (Dutton, 2005 : 18) o Kipling, las lecturas infantiles leclézianas dejaron una impronta indeleble en la prosa de este escritor para quien el acto de lectura y el de escritura estarían indisolublemente ligados, como confirma Michèle Gazier (2008 : 18) al afirmar que : «Il y a un «lien étroit [...] qui unit pour lui dans le souvenir d'enfance, l'acte de lire et celui d'écrire. Écrire pour lire, lire pour voyager et rêver, rêver pour écrire, la boucle est bouclée»». No es de extrañar, pues, que las características de su prosa, tanto en su temática como en sus peculiaridades estéticas, sitúen a Le Clézio en una encrucijada de referencias intertextuales, siendo remarcables, de libro en libro, los guiños a los grandes clásicos de la literatura. En este sentido, la obra que nos ocupa, *Onitsha* (1991)<sup>1</sup>, no habría de ser una excepción, siendo más que patente en ella la filiación existente entre el autor francés y su homólogo anglo-polaco Joseph Conrad. Esta proximidad, ya mencionada por Jacqueline Dutton en su estudio sobre la utopía lecléziana (2005 : 18) se extendería no sólo a la obra que nos ocupa, sino también a otras como *Voyage a Rodrigues* (1986) (donde la influencia de *Lord Jim* resulta más que patente), o, desde nuestro punto de vista, a textos como *Ourania* (2006), donde no resultaría descabellado establecer un cierto paralelismo con *Nostromo* (2008). No obstante, en lo que a *Onitsha* se refiere, las alusiones al *Corazón de las tinieblas* (2003) proliferan exponencialmente a medida que nos adentramos en una historia que, como aquélla, intentará «traspasar el umbral de lo invisible» (Conrad, 2003 : 152) con el objeto de sondear las profundidades del alma humana.

En el presente trabajo nos proponemos pues, explorar la filiación existente entre los textos referidos anteriormente y hacerlo desde una perspectiva esencialmente dialógica, en la que las recurrencias estéticas y temáticas de ambas obras salgan a la luz teniendo como punto de partida el tratamiento del espectro lumínico, eje esencial del presente congreso, en ambas ficciones.

Pero, ¿cómo se materializa de manera efectiva ese laberinto de intertextualidades que parece recorrer ambas obras? ¿Qué procedimientos conradianos adopta Le Clézio y cómo los modula en aras de dar cuenta de esa verdad oculta tras las apariencias, esa verdad del ser en y con el mundo que Le Clézio persigue de libro en libro?

---

1 En lo referido a la fecha de publicación de las primeras ediciones de los textos mencionados, consultar bibliografía.

## 1. El corazón de las tinieblas y Onitsha: confluencias formales

El primero de los grandes puntos en común es sin duda la utilización de un hecho vital como acontecimiento desencadenante de sendas ficciones, concretamente, una experiencia en el continente africano. Así, mientras Conrad trabajó durante medio año, allá por 1890, para la Société Anonyme Belge, es más que conocida la marcha de Le Clézio a Ogoja (Nigeria) a la edad de ocho años para encontrarse con su padre. Como resultado de tal inspiración biográfica nos encontramos ante una construcción ficcional que, en ambos casos, se emparentaría con la tradición de los relatos iniciáticos, tal y como señala Nicolas Pien (2004 : 42-43) y, por ende, con la novela de aventuras (Del Campo, 1996). En efecto, ambas novelas se articulan según un esquema dividido en cinco etapas, nuevo modelo aplicado por Jesús del Campo (1996 : 14) al texto conradiano a partir de las observaciones de Joseph Campbell<sup>2</sup> y que hemos tenido a bien aplicar también a la novela lecléziana. Según este esquema, los protagonistas de toda novela de aventuras, en la ocurrencia Charles Marlow y Fintan, deberán afrontar la separación, la travesía de ida, la iniciación, la marcha y el retorno al espacio originario tras la transmutación de carácter y de valores inherente a todo relato iniciático. Así, si Marlow definirá su experiencia como algo que «en cierto modo pareció irradiar una especie de luz sobre todas las cosas y sobre mis pensamientos» (ECDT, 40)<sup>3</sup>, Fintan experimentará un verdadero renacimiento a sí mismo que culminará con su presencia en el parto del hijo de Oya (O, 226 y ss.) que le permitirá hacer frente a la «otra vida» que llevará en la pensión de Bath, en Inglaterra (O, 267) a través de la memoria de un espacio que le otorgaría la capacidad de «[...]ne pas succomber aux pièges, à rester brillant et dur, insensible, dans le genre des pierres noires de la savane» (O, 271). En ambos casos, la experiencia iniciática africana implica una modificación de la relación con el espacio originario y con las gentes que lo habitan. Los «iniciados» vuelven al lugar de origen (Europa) habiendo experimentado una modificación identitaria que les convierte en una suerte de «exiliados» o cuanto menos «extranjeros», modificando para siempre sus relaciones con el otro. Así, Marlow, una vez en Bruselas, afirmará no poder contemplar a la gente:

[...] que se apresuraba por las calles para extraer unos de otros un poco de dinero, para devorar su infame comida, para tragar su cerveza malsana [...] eran intrusos cuyo conocimiento de la vida constituía para mí una pretensión irritante, porque estaba seguro de que no era posible que supieran las cosas que yo sabía. (ECDT, 153)

Para Fintan, la experiencia del retorno no resultará muy diferente, si bien la irritación es sustituida por «un mélange de curiosité et de crainte» (O, 268) debido al hecho de que «Il ne pouvait pas lire dans leur regard, il ne comprenait pas ce qu'ils voulaient. Il était comme un sourd-muet qui guette» (O, 268).

2 Citado por Jesús Del Campo (1996 : 14).

3 En adelante, nos referiremos de la siguiente manera a las dos obras analizadas en el presente estudio: *ECDT* (*El corazón de las tinieblas*) y *O* (*Onitsha*). Los números de página se corresponden con las ediciones utilizadas. (Consultar bibliografía).

A este tenor cabe destacar el más que evidente paralelismo existente entre el comienzo de ambos textos, donde son claras las alusiones a la temática de la navegación marítima: «El *Nellie*, un bergantín de considerable tonelaje, se escoró hacia el ancla sin una sola vibración de las velas [...]» (ECDT, 33). Por su parte, «le *Surabaya*, un navire de cinq mille trois cents tonneaux déjà vieux [...] venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde» (O, 13). Paralelismo que se mantiene a medida que avanza el relato y que los personajes, cual verdaderos aventureros, penetran en las profundidades del continente africano para desentrañar todos sus misterios. No en vano en ambos textos las referencias a esta penetración, que se culminará con sendos clímax en espacios cuasi-oníricos propicios a aprehender los más ocultos secretos del universo, son frecuentes y se sirven de un mismo repertorio metafórico y estilístico en el cual, como veremos, la presencia de la dicotomía luz –sombra tendrá una especial relevancia.

## 2. La caracterización del espacio ficcional: entre la atemporalidad y el claroscuro

La entrada en el universo natural, violento y salvaje de África viene marcada, en primer lugar, por una modulación de las coordenadas espacio-temporales, claramente visible en ambos relatos. No se trata de una mera plasmación del movimiento, sino de un cambio de atmósfera que, en ambos casos, dota a África de un carácter pseudo-mítico y primigenio. La primera de las manifestaciones de la transformación se opera a través de un mecanismo de ralentización temporal, directamente vinculado al viaje a través del elemento acuático. Así, Marlow, tras enumerar las actividades diarias del barco donde se encuentra, afirmará «La costa parecía ser la misma cada día, como si no nos hubiésemos movido [...] de vez en cuando un barco que venía de la costa nos proporcionaba un momentáneo contacto con la realidad» (ECDT, 51). Una dinámica parecida opera en *Onitsha* donde, a la afirmación «Les jours étaient si longs» (O, 29) se subsiguen otras como «[la ligne de terre] glissait en arrière très lentement, et pourtant elle restait toujours la même grise et précise sur l'éclat de la mer et du ciel» (O, 34). Esta abolición temporal se intensifica a medida que ambos relatos se aproximan a su clímax. La detención temporal deviene entonces regresión y, ya en el marco espacial del río, entre otras cosas, metáfora del paso del tiempo, sucede que «remontar aquel río era como volver a los inicios de la creación» (ECDT, 87) en palabras de Conrad. La misma imagen aparece en *Onitsha*, donde se nos dice: «Le savoir est infini. Le fleuve n'a jamais cessé de couler entre les mêmes rives. [...] Geoffroy sait qu'il va vers la vérité, vers le cœur. La pirogue remonte la rivière, vers le chemin d'Aro Chuku, elle remonte le cours du temps» (O, 139-202).

La creación de esta atmósfera mítica sería sin embargo impensable sin un tratamiento espacial acorde con la complejidad filosófica de ambas obras. Es en este punto donde la presencia del espectro lumínico cobra una especial importancia. En ambas obras África es definida a partir de una naturaleza indómita, vasta y salvaje, acreedora de una violencia latente capaz de hacer despertar las grandes pasiones humanas. Lugar para el abandono de la razón, - los cambios mentales a los que hace referencia el doctor en *El Corazón de las tinieblas* sugieren más bien un cambio de actitud vital tal y como le ocurre a Kurtz al final de la obra, o a Fintan, Maou y Geoffroy en *Onitsha* -, el paisaje africano, abrigo de «esa cosa muda»

(*ECDT*, 73) que amenaza con extraviarlos a todos –en palabras de Marlow–, es esencialmente caracterizado a partir de la dicotomía luz /sombra.

En *El Corazón de las tinieblas*, la caracterización deviene clara, siendo la sombra y por ende la oscuridad, la manifestación textual de esa presencia metafísica que afecta a todos los seres y que no puede ser sino la verdadera esencia de la vida. En efecto, desde las primeras páginas, la naturaleza aparece progresivamente ensombrecida por un halo de oscuridad que va *in crescendo* durante la novela. Desde la bruma inicial que, tras el crepúsculo, sumerge al Támesis –lugar donde se cuenta la historia– en una luz mortuoria, de la que ni siquiera el astro rey puede escapar:

[...] y por fin, en un imperceptible y elíptico crepúsculo, el sol descendió, y de un blanco radiante pasó a un rojo desvanecido, sin rayos y sin luz, dispuesto a desaparecer súbitamente, herido de muerte por el contacto con aquellas tinieblas que cubrían a una multitud de hombres. (*ECDT*, 35)

La sombra se adentra peligrosamente en el corazón de los hombres, y las imágenes de amenaza y muerte pueblan el relato. Así, los esclavos moribundos devienen figuras negras que gemían «[...] parcialmente visibles, parcialmente ocultas por la luz mortecina, en todas las actitudes de dolor, abandono y desesperación [...] sombras negras [...] que yacían confundidamente en la tiniebla verdosa» (*ECDT*, 57). Del mismo modo, la selva en sí misma, metáfora del alma humana, es definida como un lugar de sombra, donde la vegetación, densa y amenazadora, apenas permite al sol abrirse paso entre su follaje. Así leemos: «[...] el aspecto del bosque era lúgubre y una amplia franja de sombra caía sobre el agua» (*ECDT*, 105). Y un poco después:

Las amplias sombras de la selva se habían deslizado colina abajo mientras conversábamos, llegando más allá de la ruinoso cabaña [...] Todo aquello estaba en la penumbra, mientras nosotros, abajo, estábamos aún bajo los rayos del sol, y el espacio del río extendido ante la parte aún no sombreada brillaba con un fulgor tranquilo y deslumbrante, con una faja de sombra oscura y lóbrega encima y abajo. (*ECDT*, 133).

El río y sus aguas también son reflejo de esas tinieblas propias del interior de un continente en el que ni siquiera la aurora o, lo que es más, el sol en su zénit, son capaces de acabar con la sensación de intranquilidad y amenaza que domina a los hombres. Así: «El aire era caliente, denso, pesado, embriagador. No había ninguna alegría en el resplandor del sol. Aquel camino de agua corría desierto, en la penumbra de las grandes extensiones» (*ECDT*, 87).

Desde este punto de vista, resulta especialmente reseñable uno de los instantes finales de la obra, cuando Kurtz, personaje detestado por todos pero sorprendentemente admirado por Marlow a razón, precisamente, de su autenticidad y capacidad para afrontar de cara la verdad suprema de la existencia, es llevado al vapor que le trasladará al Viejo Continente. En ese instante altamente simbólico, la selva, personificada en la figura de una nativa del territorio caracterizada por su nobleza y soberbia, alza los brazos hacia el río extendiendo la oscuridad hacia los hombres del barco:

[...] Y en la quietud que envolvió repentinamente aquella tierra doliente, la selva inmensa, el cuerpo colosal de la fecunda y misteriosa vida parecía mirarla, pensativa, como si contemplara la imagen de su propia alma tenebrosa y apasionada [...] De pronto abrió los brazos desnudos y los elevó rígidos por encima de su cabeza [...] y al mismo tiempo las tinieblas se precipitaron de golpe sobre la tierra, pasaron velozmente sobre el río, envolviendo el barco en un abrazo sombrío. (ECDT, 136).

Tras este momento, la noche – amenazadora pero aparentemente menos peligrosa que la tiniebla, por lo que de ambivalente ésta comporta- se hace y tiene lugar el encuentro entre Marlow y Kurtz, un encuentro en el que, además de las ligeras resonancias que podemos encontrar con un conocido episodio beckettiano<sup>4</sup>, en la oscuridad absoluta, el alma humana se mira al espejo para entrever, por fin, sus más recónditos misterios.

Si la naturaleza conradiana se erige como imagen del alma humana a través de sus proyecciones lumínicas, la naturaleza lecléziana guarda asimismo un estrecho vínculo con la esencia universal de las cosas, con esa verdad primigenia y ambigua tantas veces evocada en sus textos. La fiebre – imagen por antonomasia del deseo de transcendencia del individuo en la prosa lecléziana y, según Suzuki Masao, síntoma previo al estado de conocimiento supremo (2007 : 56)- constituye un leitmotiv en la narración que nos ocupa, vinculada siempre al contacto con el continente africano, y acompañada de una «brûlure» de la que adolecen los tres personajes principales.

Como en el caso del *Corazón de las tinieblas*, la naturaleza indómita africana revela a los personajes su esencia extrema y violenta desde la llegada al continente. Desde que pisan la playa, Maou y Fintan aprehenden la peligrosidad de los bellos paisajes africanos a través de la historia de la mujer ahogada que les es contada por el conductor de la carreta. Los nombres «magiques et effrayants» (O, 25) de «l'autre bout du monde» (O, 25) resuenan en la mente de Fintan al tiempo que el barco que le transporta enfile el estuario del Níger acompañado por una luz crepuscular incendiaria («le soleil s'était couché dans un grand nuage rouge» (O, 27)). La dureza de la luz solar, repetida en numerosas ocasiones a lo largo del texto, permite pensar en su fuerte componente imaginario, como una vibración cósmica, un «pulso secreto» (O, 39) que inunda de verdad el universo y llega a quemar a todo aquél sensible y dispuesto a recibirla. Así, como ya se anuncia desde las primeras páginas del relato, «Le soleil brûlait encore, même dans la nuit, jusqu'au fond de la cabine sans fenêtre» (O, 39).

Como vemos, el tratamiento de la luz en el texto es en esencia similar al del texto de Conrad, siendo ésta antesala y sinónimo del conocimiento, salvo que, en este caso, podríamos quizá afirmar más bien la existencia de una poética de la luz en lugar de una retórica de las sombras, preponderante, a nuestro juicio, en el texto conradiano.

No obstante, la amenaza y la violencia inherentes a la vida persisten en el espacio y no únicamente a través del disco solar, erigido en el cielo e inmisericorde para con los hombres,

---

4 Nos referimos al encuentro nocturno entre Molloy y el desconocido en el bosque, recogido en la obra homónima (consultar bibliografía).



sino también por medio del agua, representada en el texto en forma de tormentas y lluvias torrenciales o incluso a través del río y de la vegetación exuberante que lo rodea:

La pirogue avançait lentement entre les arbres. La forêt serrait l'eau comme une muraille. [...] Il y avait souffle froid qui venait de la profondeur, des odeurs puissants, âcres [...] Fintan regardait avec une fascination horrifiée l'eau opaque [...] Des formes sombres glissaient à l'intérieur de l'eau. Il y avait des tourbillons. Dans l'eau profonde vivaient les monstres. Le soleil brûlait à travers les arbres. (O, 115-116)

La presencia de esos «monstruos marinos» que, cual Heracles ofiόctono, Sabine Rodes va a cazar río arriba, unido al elemento acuático, dotan al pasaje de una clara significación mítica y metafísica sugiriendo la presencia de un «au-delà» donde el bien y el mal no constituyen más que las caras de una misma moneda. De hecho, hasta el propio río será identificado en numerosas ocasiones como una «serpiente», animal mítico asociado, como bien sabemos, a la tradición bíblica del jardín del edén, pero también símbolo de la concepción cíclica del tiempo y a la posibilidad de renacimiento debido a la mudanza periódica de su piel. No resulta por lo tanto extraño encontrar esta misma imagen en el texto de Conrad donde se mencionará: «Había en él especialmente un río [...] que uno podía ver en el mapa como una inmensa serpiente enroscada en la cabeza del mar, el cuerpo ondulante a lo largo de una amplia región [...]» (ECDT, 41).

Por último, la noche, que en el texto lecléziano tiene una presencia importante, resulta, como en el caso de Conrad, menos amenazadora que la oscuridad, si bien, como ella, es portadora de esa misma esencia ambivalente que inunda el universo de *Onitsha*. Es durante la noche, una noche clara y cálida cuando Maou, tal y como le ocurriera a Marlow –señalemos, dicho sea de paso, el sospechoso eco existente entre ambos nombres-, vislumbra por primera vez las cuasi macabras danzas rituales de la *fête de l'igname* en las que, por vez primera, se confronta verdaderamente a la esencia primigenia africana y humana. No obstante, en el caso de *Onitsha*, la oscuridad no llega a dinamitar el lado luminoso de la vida, como pudiera parecer en *El Corazón de las tinieblas*. Así, a la muerte de Kurtz consumido por la oscuridad que tan macabramente emana de su amante, la personificación de la selva, se opone quiasmáticamente en *Onitsha* el nacimiento, en el seno del río y bañado por una luz cegadora, del hijo de Oya –diosa acuática según se nos comenta en el texto.

### 3. Luces y sombras del progreso: una crítica al colonialismo

La sombra como metáfora del mal que encierra el alma humana y del lado grotesco de la vida no incumbe solo al ser humano como individuo sino también a sus «proyecciones sociales» (Vargas Llosa en Conrad, 2001 : 16). Así, sendos textos llevan a cabo una crítica acérrima al colonialismo.

En el caso del *Corazón de las tinieblas*, subyace siempre el trasfondo de:

[...] una dura crítica a la ineptitud de la civilización occidental para trascender la naturaleza humana, cruel e incivil [...] [cuyos] individuos representan una peor forma de barbarie (ya que

es consciente e intersada) que la de aquellos bárbaros, caníbales y paganos, que han hecho de Kurtz un pequeño dios. (Vargas Llosa en Conrad, 2001 : 17)

Estas palabras, fácilmente atribuibles al texto lecléziano, dan perfecta cuenta del espíritu de denuncia que atraviesa ambas obras y en cuya realización las manifestaciones luminosas poseen de nuevo un rol determinante.

A la ironía narratorial tan característica del estilo conradiano<sup>5</sup> tenemos, en efecto, que añadir, el hábil uso del espectro lumínico para dar cuenta de la ineptitud, crueldad e hipocresía del discurso colonial donde la fe en el progreso y su consiguiente misión civilizadora devienen causa constante de sufrimiento y muerte entre los nativos. Efectivamente, el texto conradiano se sirve de la luz como metáfora del progreso, de acuerdo con el más que manido imaginario occidental tradicional. Así, para el discurso colonial, los trabajadores de la Compañía adquieren el grado de «emisarios de luz», emisarios capaces de «liberar a millones de ignorantes de su horrible destino» (ECDT, 49). En este sentido, el informe redactado por Kurtz constituye un verdadero alegato a favor de la aparente supremacía occidental, fundamentada en la apariencia de dioses de los colonizadores, idea que también recuperará Le Clézio en varias obras de su ciclo mexicano. Esta visión etnocéntrica, tan común al siglo XIX y a buena parte del siglo XX, se ve materializada en el cuadro pintado por Kurtz antes de su entrada en el corazón de las tinieblas. Presidiendo, no sin cierta ironía, el despacho desvencijado del contable, el cuadro no es sino una alegoría del progreso donde una mujer sostiene una antorcha en una clara alusión al fuego prometeico (ECDT, 71). Sin embargo, ni siquiera esta luz «benéfica» reviste en la obra una connotación positiva; muy al contrario, la luz de la razón y del progreso resulta inquietantemente amenazadora, tal como nos muestra una apreciación de Marlow acerca del mencionado lienzo: «El fondo era sombrío, casi negro. La mujer permanecía inmóvil y el efecto de la luz de la antorcha en su rostro era siniestro» (ECDT, 71). Del mismo modo, el fuego, símbolo del conocimiento, de la razón y del progreso occidental, se transmuta en el texto en símbolo del poder al ser poseído por el insidioso oficial de la compañía, único hombre con derecho a tener una vela (ECDT, 69). Por último, la imagen ígnea evoluciona hacia una metáfora de la vida cuando, en la escena de la muerte de Kurtz, Marlow, concedor de la verdad suprema, sopla la vela (ECDT, 150) que alumbraba la sombría estancia donde yace «aquella sombra vacía cuyo destino era ser enterrada en el seno de una tierra primigenia» (ECDT, 148).

La luz del progreso no parece estar tan presente en *Onitsha*, donde la narración ejerce la denuncia de una manera más focalizada en los escasos episodios en los que Maou y Fintan entran en contacto con los miembros de la sociedad colonial. No obstante, esta luz del progreso, luz, si queremos llamarla, de la civilización, parece estar representada en el texto por la mención recurrente a las bombillas eléctricas y a las linternas que Maou acostumbra a usar. Resulta remarcable que, sólo cuando asiste al ritual ígneo que la convertirá verdaderamente en «africana», hermanándola con la tierra y con sus gentes, Maou decide caminar *pieds nus*

---

5 Para un estudio más detallado de este procedimiento estilístico en la obra conradiana se invita a consultar los estudios de autores como John Peters o Menéndez Salmón (consultar bibliografía).

– otro motivo recurrente en el texto que también se encuentra presente en el texto conradiano- y apagar la linterna que hasta entonces la acompañaba. Así pues, también en *Onitsha*, el elemento luminiscente viene a simbolizar tanto la idea –rechazada- de progreso como el advenimiento de un nuevo conocimiento verdadero y primigenio. En todo caso, nos parece pertinente señalar que ambos relatos terminan con una vuelta al espacio europeo (Inglaterra y Francia) y que, en ambos casos, éste es definido de manera muy significativa por el frío, la oscuridad y la muerte –Marlow se referirá en reiteradas ocasiones a Bruselas como «la ciudad sepulcral» (ECDT, 153), mientras que la inminente muerte de su padre sorprende a Fintan en el clima aún frío de inicio de primavera (O, 281)-.

#### 4. Conclusión

Crítica descarnada a la hegemonía de la razón en la mentalidad occidental tanto en el plano individual como en el ámbito colectivo, las dos obras pronostican cada una a su modo, el fin del colonialismo al tiempo que vaticinan la perpetuación de la barbarie y de la crueldad humana. Si en *El corazón de las tinieblas* la empresa colonial, absurda y obstinada, parece no ganarle nunca la batalla a la selva, donde más de la mitad de los europeos desaparecen para siempre (ECDT, 46), en *Onitsha*, el anuncio de la Guerra de Biafra proclama el fin de la colonización pero el inicio de una nueva situación de injusticia y masacre.

La bondad y la maldad, el sol y la luna, la noche y el día, la civilización y la barbarie, la naturaleza y la cultura configuran una realidad binaria (en palabras de Vargas Llosa) frente a la cual los personajes deben adoptar una actitud vital definitiva. El «horror» de Kurtz o la quemadura del sol, materializada en el signo *itsi* de los habitantes de Onitsha, no son sino vestigios inquietantes de una realidad velada que acecha y acosa nuestra existencia. ¿Qué actitud adoptar ante ella? ¿La mentira de Marlow, quien da la espalda a todo lo que ella comporta al manifestar su vivo deseo de «olvidar a Kurtz» o la solución de Fintan, obstinado en recordar para que el mundo que conoció no se pierda en la infinitud de la noche? Quizá la respuesta nos la dé el propio Le Clézio al afirmar, en *Ourania* (2006 : 188), que «[...] ce qui est le plus grand, le plus vrai dans le ciel, c'est le noir, le vide»...

#### Referencias Bibliográficas

- BECKETT, S. (1989): *Molloy*. New York, Grove Press.
- CONRAD, J. (2003): *El corazón de las tinieblas*. Barcelona, Debolsillo. Prólogo de Mario Vargas Llosa (2001).
- (2008) *Nostromo*. Madrid, Alianza Editorial, col. «Biblioteca de autor».
- DEL CAMPO GÓMEZ, J. (1996): *Tesoros, selvas y naufragios. De Stevenson y Conrad a Theroux y Coetzee*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- DUTTON, Jacqueline (2005) *Le Chercheur d'or et d'ailleurs : l'Utopie de J.M.G. Le Clézio*. París, L'Harmattan.
- GAZIER, Michèle (2008) «J.M.G. Le Clézio : enfant lecteur, enfant écrivain. Les lisières de l'écriture» en ROUSELL-GILLET, ISABELLE, dir. (2008) «Le Clézio aux lisières de l'enfance» *Les Cahiers Robinson*, nº23.p. 17-22.

LE CLÉZIO, J.-M. G. (1986) *Voyage à Rodrigues*. París, Folio.

——— (1991) *Onitsha*. París, Folio.

——— (2006) *Ourania*. París, Folio.

MASAO, S. (2007) : *J .M.G. Le Clézio: Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*. Paris, L'Harmattan.

MENÉNDEZ SALMÓN, R. (2007): *Travesías del mal, Conrad, Céline, Bolaño*. Oviedo, Universidad de Oviedo.

PETERS, J.G. (2006): *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge, Cambridge University Press.

PIEN, N. (2004) : *Le Clézio, la quête de l'accord originel*. Paris, L'Harmattan.

## Del *Paraíso perdido* de John Milton al caos primordial del cristal y la luz con Baudelaire y Achille Chavée

Pilar Garcés García

Universidad de Valladolid

[pgarces@fyl.uva.es](mailto:pgarces@fyl.uva.es)

### Résumé

Herederó de una edad poética, John Milton nos confronta en *El paraíso perdido* a la dicotomía simbólica Luz / Oscuridad. Esta misma configuración cosmogónica se manifiesta como epifanía metafórica en la poesía de Charles Baudelaire y de Achille Chavée. Iluminados por la influencia del *Paraíso perdido*, como se demostrará a lo largo del presente estudio, los dos poetas de la modernidad nos transportarán a los mitos de los orígenes relacionados con la creación y el caos y nos dejarán conocer a sus principales protagonistas.

### Palabras Clave

Poesía, mitología, religión, cosmogonía, símbolo.

### Résumé

Héritier de l'âge poétique, John Milton nous introduit, à travers *Le Paradis perdu*, dans la dicotomie symbolique Lumière/ Obscurité. Cette même conception cosmogonique devient épifanie métaphorique dans la poésie de Charles Baudelaire et d'Achille Chavée. Illuminés par *Le paradis perdu*, tel que nous le montreront dans cet étude, les deux poètes de la modernité nous placerons devant les mythes des origines: Création/Chaos, et ses représentants, à partir du chromatisme poétique Lumière/Absence de lumière.

### Mots-clés

Poésie, mythologie, religion, cosmogonie, symbole.

## 0. Introducción: Anécdotas unidas a la composición

No se sabe gran cosa sobre la fecha de creación del *Paraíso perdido*. Parece que John Milton compuso algunos fragmentos bastante pronto, al mismo tiempo que *Himno al sol*. Se cuenta, las leyendas nacen así, que Milton confió el manuscrito del poema al joven Thomas Ellwood, probablemente durante el verano de 1665 y le pidió que lo leyera y le contara sus impresiones. Poco después de redactar *El Paraíso perdido*, emprendió la redacción del *Paraíso encontrado*. Esta obra, que pasa por ser una de las obras maestras de la literatura inglesa de la época puritana, fue escrita durante la restauración y está destinada a un público anarquista, antimonárquico y frívolo, razón por la que interesó de manera especial a Charles Baudelaire<sup>1</sup> y, posteriormente, a los poetas surrealistas, especialmente a Achille Chavée, sirviendo de fuente de inspiración de algunos de los poemas inscritos en *Cristal de vivre*. Las alusiones no pueden más que dejar desconcertado al lector pues toda la obra trata y da protagonismo a Satán, transportándonos a un complejo metafórico en el que los colores y relieves de la luz y del sol entran en confrontación, sin oposición, a los de las tinieblas, marcando un interesante retorno al origen primigenio de los tiempos, tiñendo toda esta genealogía de un cromatismo original y novedoso.

Aun tratándose de Satán, algunos detalles parecen referirse a situaciones diferentes:

A toi ma nouvelle visite, l'aile plus hardie,  
échappée aux flots du Styx, quoique longtemps retenue  
dans cet obscur séjour, tandis que dans mon vol  
à travers les ténèbres extrêmes et moyennes,  
avec des notes autres que celles de la lyre d'Orphée,  
j'ai chanté le chaos et la nuit éternelle  
instruit par la muse céleste à me risquer  
dans la descente obscure et à la remonter,  
rare et rude épreuve; indemne, à toi ma visite encore,  
où je sens ta clarté souveraine et vitale; mais toi  
tu ne reviens point visiter ces yeux qui roulent en vain

---

1 En lengua francesa, las obras más recientes que han tenido por objeto realizar un estudio de *Le Paradis perdu* son las siguientes: Jean-François Camé., *Les Structures fondamentales de l'univers imaginaire miltonien*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1974, 2 vol; Armand Himy., *John Milton: pensée, mythe et structure dans Le Paradis perdu*, Lille; Publications de l'Université de Lille III, 1977; Roger Lejosne., *La raison dans l'oeuvre de John Milton*, Paris, Gallimard, 1981; Gilles Mathis., *Analyse stylistique du Paradis perdu de John Milton: l'univers poétique, échos et correspondances*, Marseille, Université de Provence, 1989. El texto francés del *Paradis perdu* está disponible en la traducción de Chateaubriand, edición de Robert Ellrodt, que contiene una interesante introducción y notas, en la colección «Poésie», Paris, Gallimard (nº290), 1995. También existe una edición bilingüe, con una nueva traducción de A.Himy, Imprimerie Nationale (Collection «La Salamandre»), 2001. Es de esta edición de la que reproducimos los fragmentos de poemas que hemos tomado para realizar este análisis: *John Milton et Le Paradis perdu*. Traduit et présenté par Chateaubriand. Édition bilingue anglais/français, Paris, Imprimerie Nationale, 2001. En inglés, R.Lejosne., «Milton, Satan, Salmasius and Abdiel» y A.Himy., «Paradise Lost as a Republican tractatus theologico-politicus», *Milton and Republicanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

pour capter ton rayon si vif sans retrouver l'aube<sup>2</sup>.  
(2001, Libro III: 13-24)

Cada una de las palabras se refiere, en nuestra opinión, a una situación o a un momento de la composición de la obra. La primera edición de la obra data de agosto de 1667 y se trata de un poema constituido por diez libros que aparece bajo el título: *Le Paradis perdu, poème en dix livres*. Vivo Milton, aún hubo una segunda edición de la obra en 1674 bajo el título *Paradis perdu, poème en douze livres*. Los doce libros resultan de una subdivisión de los libros VII y X de la primera edición que han constituido en la edición de 1674, respectivamente, los libros VII y VIII y los libros XI y XII. Parece que la obra se vendió bien y que el renombre de Milton como poeta llegó durante el periodo de la restauración.

## 1. Construcciones literarias de Satán

Pero conozcamos al protagonista que da al poema toda su rareza, su exotismo y su ritmo entrecortado. ¿Cómo está construido Satán?

Es una cuestión importante pues desempeña un papel clave tanto en esta obra como en la interpretación global de los escritos de Milton. Hay dos arquetipos de Satán presentes en *El paraíso perdido* y el éxito de su caracterización en la obra reside, en parte, en que, a pesar de los diversos materiales que ha utilizado el escritor, el personaje queda siempre bastante unificado. Existe un punto de partida evidente que lo relaciona con la teología. A él se le unen los elementos literarios tomados de la tradición y que nos informan sobre las intenciones literarias de John Milton.

Satán ocupa un lugar muy restringido en el *Antiguo Testamento*. Intentando evitar el dualismo, *la Biblia* y el *Antiguo Testamento* no sitúan frente a Dios a un personaje susceptible de oponerse a él como su igual y que encarna al mal. La etimología de la palabra hebrea de Satán es dudosa aunque su sentido es claro. El verbo significa «obstaculizar», como el ángel que frena en el camino y desempeña el papel de acusador. En el *libro de Job*, Lucifer, el ángel de la luz, aparece representado como uno de los hijos de Dios, encargado de poner a prueba la piedad de Job. Aparece subordinado a Dios y se presenta ante él cuando recibe el encargo y ejecuta sus órdenes.

Aunque en su conjunto la figura de Satán prevalece un poco lejana y enigmática en el *Antiguo Testamento*, hay que guardarse de creer que Satán sea dibujado como un ángel rebelde o caído. Numerosos son los textos en los que aparecen espíritus maléficos y demonios; éstos jamás son asociados a Satán, presentado en la obra de Milton como un enviado de Dios y admitido a ocupar un lugar entre los ángeles fieles. Es en una evolución ulterior cuando se convertirá en el jefe de los ángeles caídos y en enemigo de Dios. La primera representación de Satán es, pues, la de un acusador, la de un procurador, la de un calumniador, de ahí el término «*diabolos*». A estas imágenes vendrá enseguida a unirse la imagen metafórica del se-

2 Milton, John., *Le Paradis perdu*. Todas las citas proceden de la edición bilingüe de Armand Himy., *Le Paradis perdu (Paradise Lost)*, traducida con introducción y notas, Paris, Imprimerie Nationale, Collection «La Salamandre», 2001, Libro III, pp.13-14.

ductor. Será a partir de los escritos apócrifos, la literatura apocalíptica y, sobre todo, el *nuevo testamento*, cuando Satán aparece como la encarnación del mal y enemigo de Dios. Acusador, seductor, se muestra como un destructor y, a continuación, como el ángel de la muerte, dotado de un poder limitado. Un pasaje del *Talmud* asocia a Satán al «Yetser Harah», un impulso malo en el hombre pero una conclusión parece imponerse, será en el *Nuevo testamento* donde Satán cobra toda su significación.<sup>3</sup> Llegamos así a una concepción casi monárquica del príncipe de las tinieblas donde Satán es presentado como príncipe de este mundo, príncipe del poder del aire, que reina sobre el imperio de la muerte en oposición a Cristo.

No obstante, aunque concebido como una especie de príncipe del mal, antitético al Príncipe del Bien, representado por Dios, no se podría calificar tal concepción de dualista o maniquea. Estos rasgos de Satán se encuentran así manifestados en diversos grados en las obras literarias en las que se dibuja al infierno y a su soberano. El Lucifer de Milton es un gigante cuyo carácter monstruoso es más de orden moral que físico, a diferencia de Dante. Es a través de diferentes metamorfosis como Satán llega a convertirse en un monstruo. Antes de que estas se produzcan, conservará cierta belleza trágica no desprovista de un halo de seducción. John Milton dibuja a una figura compleja que rechaza, a priori, describir como exclusivamente negativa. El monstruo de Dante no es humano mientras que el Satán de Milton es humano en muchos aspectos. De la misma manera que Cristo nos es presentado como el modelo que conviene imitar, Satán aparece como el modelo que no hay que imitar, un héroe byroniano, retomando las interpretaciones de T.S Eliot.

## 2. Elementos literarios y teogonías

¿Acaso se inspiró Milton de Hesíodo? Será una teoría posible que exponemos como novedad en esta comunicación. Las fuentes bíblicas de las que disponía John Milton no podían proveerle de un modelo concreto de batallas celestes, motivo por el cual los primeros comentaristas del escritor apuntan en esta dirección. Satán puede, así, ser presentado como un Titán que, incansablemente, se alimenta de la quimera de contrarrestar al trono celeste. Representa «le ver qui ne meurt pas» (Libro VI:739), un monstruo, una fuerza que encarna el desorden, el desenfreno, la revolución contra todo orden y, en particular, contra el orden de Dios, un «Léviathan» que siempre conduce al caos y aparece unido a la creación, obra de belleza y bondad. John Milton restablece en su obra una teogonía en la que el tema central es la caída del hombre pero añade, como novedad, el tema de la caída de los ángeles, que *El libro del Génesis* no presenta. *La Biblia* elimina las teogonías, esta es una de sus características principales, establece un orden que se quiere eterno e inmutable, y no un orden de sucesión como el de Zeus sucediendo a su padre Cronos. Sin embargo, John Milton, a través de su obra, viene a expresar que no hay orden, sea eterno o inmutable, que no se encuentre amenazado en las diferentes fases de su instauración. Satán representa la metáfora de todas estas tentativas. Resucita la teogonía en el *Génesis* en la medida en que esta lucha no es sólo una lucha constante entre dioses rivales sino la oposición a lo inmutable, al devenir, al ser. En

---

3 Ouvrage Collectif, *Satan, Études carmélitaines*, Paris, Desclée de Brouwer, 1948. (En ligne), [http:// http://li-vres-mystiques.com/partieTEXTES/Etudes\\_satan/Satan.html#haut\\_page](http://http://li-vres-mystiques.com/partieTEXTES/Etudes_satan/Satan.html#haut_page).



adelante, esta oposición al cambio y a lo inmutable se moverá en la base de toda la obra de Milton. La genealogía que nos presenta de Satán debe aparecer, pues, con su doble carácter: demonio y mitad dios, por un lado, jugando un papel central en una theomaquia. Pararse en este aspecto, sin embargo, nos llevaría a otorgarle un lugar más destacado, mientras que el tema central e inicial tiene por objeto el destino del hombre. Es aquí donde aparece sugerido el otro aspecto de Satán, llamado a simbolizar la eterna tentación de Prometeo. En términos modernos, tentación asociada a la rebelión contra Dios, a la negación de Dios y al ateísmo. De Hesíodo, Milton pasa a hacerse eco de una obra dramática, *Prometeo encadenado*. Es en esta obra de Esquilo en la que Prometeo se transforma en un héroe trágico y Zeus en un dios malvado. Esquilo otorga plena luz al personaje central, Prometeo, héroe único, sólo frente a Zeus, confrontado a una aventura única.

(...) N'est-ce pas  
que le maître des dieux paraît montrer en tout  
la même violence?  
(1967 : 218-220)

Zeus es un dios poseedor de un poder ilimitado, de una tiranía que denuncian no sólo el héroe sino también el coro y Okéanos. Por otro lado, el problema de la libertad aparece tratado en términos vecinos en los dos escritores. La belleza del texto que se cita a continuación está inspirada en Esquilo<sup>4</sup>:

(...) J'ai cru d'abord que la liberté et le ciel  
aux âmes célestes étaient analogues; mais à présent  
Je vois que la plupart par paresse préfèrent servir...  
(Libro VI, 2001 : 166-168)

La teogonía no ha desaparecido, sin embargo. En el conflicto entre las viejas divinidades y las nuevas, la cuestión del poder, sea religioso o político, queda planteada, así como la del fundamento de la ley:

Ce sont de nouveaux timoniers  
qui sont maîtres de l'Olympe  
par des lois neuves  
Zeus est maître à sa guise  
(1967 : 197-200)

Dirigiéndose a su compañero Belzébuth, Satán gritará:

(...) de nouvelles lois tu vois imposées;  
nouvelles lois de qui règne idées neuves peuvent susciter  
en nous qui servons, nouveaux conseils (...)  
(Libro V, 2001 : 679-681)

4 «Je ne changerai pas mon malheur, le sais-tu bien? Contre ta servitude», (1967 : 227).

Dirigiéndose a Abdiel, fiel entre los fieles, Satán pronuncia algunos de los versos más significativos de su poema:

Qui donc en droit ou en raison peut assumer  
des pouvoirs de monarque au-dessus de ceux qui pardroit  
sont ses égaux, sinon en pouvoir et en splendeur,  
ses égaux en liberté? Ou qui peut introduire  
lois ou édits parmi nous, qui sans loi  
n'errons point (...)?  
(Libro V, 2001 : 794-799)

Mediante este retrato, Milton se inscribe en una vía que, por un lado, pertenece a la tradición y, por otro lado, sólo la ilustra imperfectamente. Satán intenta justificar su actitud y emprende una crítica, en ciertos aspectos sistemática, sobre la tiranía de Dios. Sin dudas, Satán es el padre de la mentira pero Milton considera, visiblemente, que merece la pena exponer sus tesis aunque sólo sea para refutarlas mejor, sin dejarse intimidar por los escrúpulos o las dudas que podría inspirar la tradición. El carácter constante de los personajes satánicos, ya se trate de Satán o de su predecesor, Comus, demuestra esta actitud de mezclar lo verdadero con lo falso en un todo indivisible y a menudo sofístico:

Moi sous le Beau prétexte d'aimables attentions,  
par des mots bien choisis faits pour encenser,  
par l'appât de raisonnements vraisemblables  
dans les coeurs ingénus je m'insinue  
et dans mes pièges les enserre (...)  
(1964 : 160-164).

Así pues, la construcción del personaje de Satán no reposa únicamente en los elementos bíblicos, de carácter general y tradicional, ni en los elementos tomados de Hesíodo o de Esquilo, relativos a la guerra celeste, un componente propiamente miltoniano corona estas aportaciones y les confiere una originalidad indiscutible, la búsqueda de los límites. Es el método elegido el que ha levantado tempestades, al haber entrado en complicadas consideraciones teológicas oponiendo término a término, en una extraña simetría, Satán a Cristo. Esta oposición tiene como punto de partida las causas inmediatas de la revolución de Satán, las cuales son ya conocidas y explicadas en *la Biblia*. Milton insiste, sin embargo, en un elemento que se precisa en el libro V, la exaltación del Hijo del Padre:

Écoutez tous, vous anges, fils de la lumière  
trônes, dominations, principautés, vertus, puissances,  
écoutez mon décret, qui irrévocable demeurera.  
Ce jour j'ai engendré celui que je déclare  
mon Fils unique, et sur cette montagne sainte,  
je l'ai oint, lui qu'à present vous voyez  
à ma droite; à votre tête je le nomme  
(Libro V, 2001 : 600-606).

La reacción de Satán también queda reflejada:

Ainsi parla Dieu omnipotente, et de ses paroles  
tous parurent très satisfaits, tous le parurent sans l'être  
tous.

(Libro V, 2001 : 616-617)

La franca hostilidad de Satán es descrita, como sigue, por Rafael a Adam:

Satan (ce nom est le mien maintenant, son premier nom  
au ciel n'est plus prononcé); lui parmi les tous premiers,  
sinon le premier archange, grand en puissance,  
faveur, prééminence, mais rempli  
d'envie contre le Fils de Dieu, ce jour-là  
honoré par son Père, et proclamé  
et oint Roi-Messie, ne put supporter  
par orgueil ce spectacle, et se sentit blessé

(Libro V, 2001 : 617-624)

Satán sólo retoma, en parte, los términos de Rafael:

(...) cet esprit fixe  
et ce dédain altier, dus au sentiment du mérite  
offensé, qui contre le Tout-Puissant m'a conduit  
au combat (...).

(Libro I, 2001 : 97-99)

La causa de la rebelión es explícita: está directamente unida a la decisión de Dios de proclamar a Cristo Rey y Mesías. Se ha especulado mucho sobre el sentido que había que concederle en el poema a esta decisión de Dios. La creación, la generación o la exaltación de Cristo suscitan una reacción por parte de Satán y constituyen el punto de partida de la revolución. El texto de Milton es también poco claro a este respecto y crea una ficción teológica<sup>5</sup>. Añadamos, además, que explotando el tema de la caída de los ángeles y consagrando a éste varios libros, John Milton concede a esta guerra celeste más protagonismo que a la de la propia caída del hombre, de ahí que esta motivación de Satán deba ser valorada sólo desde un punto de vista literario sirviendo para dramatizar la crisis que se instaura en el paraíso. El poeta se manifiesta, así, como un simple pagano gnóstico.

5 Consultar a este respecto: Calvin., *Commentaire sur la Genèse*, Genève, Labor et Fides, 1961, p.66.

También las siguientes obras: Allan H.Gilbert «The Theological Basis of Satan's Rebellion and the Function of Abdiel» in *Paradise Lost*, MP, 40, 1942, pp.19-42; Stella P. Revard., «Satan's Envy of the Kingship of the Son of God: A Reconsideration of *Paradise Lost*, Book V, and *Its Theological Background*», MP 70, 1973, pp.190-198; Stella P. Revard., «The War in Heaven: «*Paradise Lost* and the Tradition of Satan's Rebellion», Cornell University Press, 1980. Milton juega con esta tradición relativamente extendida a lo largo del siglo XVII.

### 3. El pincel de Charles Baudelaire y de Achille Chavée

La pintura de Satán en este poema no ha dejado de atraer y de dividir a los críticos, en parte, en base a la fascinación que este personaje ha ejercido, siempre, sobre los escritores románticos y surrealistas. Chateaubriand tradujo el poema y lo imitó en muchos aspectos. Charles Baudelaire ha escrito algunas páginas sobre el Satán de John Milton. Achille Chavée, atraído por la lectura de Chateaubriand, de Baudelaire y de Milton, le concede el mismo protagonismo en algunos de sus libros de poemas, especialmente en *Le Catalogue de Seul, De Vie et mort naturelles, L'Agenda d'émeraude, Avatars* o *Cristal de vivre* (Vol.1, 2, 3 y 4 : 1977, 1978, 1984, 1986).

Serán las posiciones de Charles Baudelaire y de Achille Chavée las que nos permitirán precisar la relación que John Milton tiene con el personaje al que ha dado vida.

En su obra *Fusées*, Baudelaire declara:

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture». Tras examinar la belleza en el rostro de una mujer, el poeta francés prosigue: «Une belle tête d'homme n'a pas besoin de comporter, (...) cette idée de volupté qui, dans un visage de femme est une provocation d'autant plus attirante que le visage est généralement plus mélancolique. Mais cette tête contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, -des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, -l'idée d'une puissance grondante et sans emploi, -quelquefois l'idée d'une insensibilité vengereuse-quelquefois aussi, et c'est l'un des caractères de beauté les plus intéressants, -le mystère, et en fin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), le malheur. (...) Appuyé sur d'autres diraient: obsédé par ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan-à la manière de Milton. (Baudelarie, 1975 : 1219-1220)

En cuanto a Achille Chavée, en su protesta contestaria y provocadora, juego de surrealistas, el poeta acepta su maldición primitiva y se alía con los poderes de las tinieblas, con las fuerzas malditas, humanas y sobrehumanas, para ejecutar su revolución personal contra todo tipo de valores establecidos. Lucifer abandona su forma maléfica y repulsiva y encarna el romántico ideal de haber sido el ángel rebelde más bello y perfecto de la creación, el mismo que cuando nació rehusó ser un esclavo y se sublevó, arrastrando en la noche una lluvia de soles y estrellas atraídos por su gloria. Su inteligencia proscrita, al igual que la del poeta surrealista, contará en esta lucha con tres armas: la poesía, la libertad y el amor. Tanto Baudelaire como Chavée son lectores postrománticos. Sus visiones de Satán están teñidas de colorido idealista. Lo importante es que poetas de tal calidad hayan leído la obra de Milton con este espíritu. El poema, en sus páginas más importantes, contenía toda su esencia y tenía el poder de trasladar a sus dos lectores más allá del texto donde *Le Beau*, según Charles Baudelaire, «un peu vague, laisse carrière à la conjecture» (1975 : 1221).

¿Qué relación guarda John Milton con el personaje de Satán? El propio poeta ocupa un lugar importante en el poema. Los versos iniciales de los libros I, III, VII, y IX son una intrusión deliberada del autor en el decurso del relato y contribuyen a crear un mito personal. Tras separarse de todas las derivas de la figura del padre, investidas de autoridad-maestros, obispos, reyes, teólogos-, adopta, también, la postura del hijo, respetuoso y obediente a los

ojos de su Padre, que está en los cielos, que al mismo tiempo debería ser purificado de esa carga de autoridad. De este modo, critica al padre pero no se separa de él, utilizando a Satán para introducir el tema de la libertad cristiana. Recorrido blasfemo para Achille Chavée e inacabado para Baudelaire. Yendo más lejos, el rechazo a la autoridad en sus encarnaciones sucesivas conlleva también una crítica a las instituciones, en tanto que terminan por amenazar los valores que están llamadas a defender. Se hace, por tanto, necesaria, una crítica y un estudio sobre el origen dudoso de estas instituciones, y un examen de sus enseñanzas, más que de los valores que contienen en sí mismas. Encontramos en ello una influencia de Nietzsche. Lo que nos hace dudar de John Milton y de su pintura de Satán es su modernidad. Achille Chavée, escribiendo sobre Baudelaire que escribe sobre Milton, señala lo siguiente:

vaincu, déchu, coupable, (...) au ban de l'Univers, accablé par le souvenir de la faute inexpiable, dévoré par une ambition inassouvie, transpercé par le regard de Dieu qui le fige dans son essence diabolique, contraint d'accepter jusqu'au fond de son coeur la suprématie du Bien, Satan (il s'agit du Satan de Milton) l'emporte sur Dieu même, son maître et son vainqueur, par sa douleur (...). À ce jeu de «qui perd gagne» c'est le vaincu qui en tant que vaincu remporte la victoire (...). Baudelaire s'assimile à Satan dans le secret de son coeur (Achille Chavée, 1936:s.p).

Achille Chavée no tiene lugar a dudas sobre Baudelaire ni sobre sí mismo pero tanto Baudelaire como él poseen una visión marcada por el romanticismo. La de Milton, sin embargo, descansa en la fe. Tampoco sueña con un mundo supra sensible, no cree que el mundo de los sentidos sea sólo un mundo aparente o que este mundo no valga nada, motivo por el cual desea cambiar las instituciones (Victoria Kahn,1998 : 82-105). Contra la tentación de conceder a Satán un lugar que no le corresponde y que el escritor no le tiene destinado, Milton toma numerosas precauciones y alza algunos cortafuegos, lo cual atrae algunas reacciones por parte de Baudelaire y de Chavée. Un lector familiarizado con el poema percibe muy pronto que lo más importante del imaginario lírico de Milton es el sentimiento de espacio y de luz. En el poema nuestro hábitat es el cosmos donde permanecemos «en compagnie de ces millions de créatures de l'esprit qui marchent sur la terre» (Libro VII,2001 : 362). Con anterioridad a John Milton, el paisaje, en literatura, se reducía a modestas dimensiones de cuadros campestres, heredados de la pastoral. En su poema, volamos hacia la inmensidad y el paisaje es lo infinito. Las primeras puestas de sol literarias-vividas en el espacio- se las deberíamos, pues, al escritor, con una ceguera física desde hacía ya tiempo (Alastair Fowler,1968 pb 1971 : 29). Debemos remitirnos a un cromatismo de la luz muy próximo al instante de la creación de la propia luz, a imagen del sol oscuro que se transforma en rojo para dejar paso a una luz radiante y nueva.

#### 4. Conclusiones: el himno Al sol y los cromatismos de la luz

De acuerdo con la cronología bíblica de la creación en *El Libro del Génesis*, la luz fue creada antes que el sol. El astro, simple receptáculo, fue modelado a continuación. Dios cogió la luz y la trasladó a los confines del orbe que estaba oscuro en el vacío. Milton escribe a este propósito:

(...) il fit d'abord le soleil  
sphère puissante, il la conçut enténébrée d'abord,  
quoique de substance éthérée: (...)  
de la lumière de loin la plus grande part il prit,  
et la transplanta depuis sa châsse parmi les nues  
dans l'orbe du soleil rendu poreux  
pour recueillir la lumière fluide, et compacte  
pour unir ses rayons en palais de lumière  
(Libro VII, 2001 : 362-369)

La descripción reposa sobre las nociones de la época: el éter, fluido muy sutil que se sitúa debajo de la atmósfera; fluido poroso para acoger a otro fluido, el de la luz. Un proceso casi fotográfico transforma un negativo en imagen. Las tinieblas se transforman en luz, la luz separa el día de la noche. Esta imagen es símbolo de la relación que se establece entre creación y significación. El gesto amplio de Dios llena de luz el orbe vacío del sol y lo dota de sentido. Razón, luz, claridad, logos. Son una sola cosa y la misma cosa en este siglo. No podemos pasar por alto este dato. El sentido, que aparece en el momento de la creación, se perpetúa como en el primer día con cada amanecer. Se transforma en pasado volviéndose presente cada amanecer como una forma de creación continuada; un pasado originario, presente y fuera de nuestro alcance, recuerdo del origen de los tiempos, que se extiende hasta el presente de nuestros días:

(...) Je sens ta clarté souveraine et vitale; mais toi,  
tu ne reviens point visiter ces yeux, qui roulent en vain  
pour capter ton rayon si vif, sans retrouver l'aube;  
Tant la goutte sereine a éteint leurs orbites,  
ou un pâle épanchement les a obscurcis (...)  
(Libro III, 2001 : 22-26)

No es extraño, por tanto, que la luz ocupe un lugar tan importante en la consciencia y en el inconsciente de Milton. Cuando insiste sobre la manera como el sentido puede actuar sobre lo creado o ausentarse de la creación, como es el caso del infierno: «ce lieu de désolation, vide de lumière» (Libro I, 2001 : 181).

Intuimos así la pérdida del paraíso, que no es simplemente un grito de desesperación que arranca de la ceguera. Se trata del olvido, trágico esta vez, de la relación entre un recuerdo primordial y el presente. Será en este contexto como deberíamos leer *El Himno al sol* que se inicia en el libro IV. Satán, al llegar a la cima del monte Nífates, se acuerda del que fue (Libro IV, 2001 : 26) y descubre al sol, «gloire incomparable»:

(...) vers toi j'appelle,  
mais non d'une voix amie, et j'y ajoute ton nom,  
soleil, pour te dire combien je hais tes rayons  
qui dans mon souvenir évoquent l'état dont je suis  
déchu (...)  
(Libro IV, 2001 : 35-38)

*El Himno al sol* se transforma, así, en un canto de odio, en un himno de la antireacción; Da un giro hacia la anti razón, es decir, hacia el no sentido, más exactamente hacia la parte oculta del sentido. Contra el fuego erigido por Milton, destinado a aquel cuya estancia se describe en los siguientes términos:

Donjon horrible qui de tous côtés brûlait  
comme une immense fournaise, mais de ces flammes  
point de lumière; ce sont ténèbres visibles (...)  
(Libro IV, 2001 : 61-63).

Satán es, sin embargo, contrario a admitir que su responsabilidad está en juego: «J'ai méprisé la sujétion»;

Je ne comprenais pas qu'un esprit reconnaissant,  
débiteur, ne doit rien, mais paie toujours, a la fois  
endetté et quitté (...)  
(Libro IV, 2001 : 55-57)

Elige finalmente su suerte:

Adieu, donc, l'espérance, et avec l'espérance, adieu la  
peur,  
adieu le remords, tout va bien pour moi est perdu;  
mal, sois mon bien (...)  
(Libro IV, 2001 : 108-110)

Satán, por su parte, encarna una libertad que no sabe qué hacer de sí misma. Es la experiencia constante de un impulso que nada puede canalizar. De ahí el vértigo ante el vacío y la obscuridad o su propia mutación en vacío y obscuridad:

Où se portent mes pas est l'enfer; moi-même je suis l'enfer;  
dans l'abîme le plus profond, un abîme plus profond  
toujours menaçant pour m'engloutir s'ouvre béant,  
et en regardant l'enfer que je souffre paraît un Paradis.  
(Libro IV, 2001 : 78-81)

Milton dibuja en Satán un constante deseo de poder. Y puesto que Dios le permite conducir su rebelión, aflora con temeridad la idea de que el mal pertenece a la esencia del ser. Los viajes de Satán por el espacio-al origen de la luz que llena este espacio-continúan ilustrando los propósitos del *Himno al sol*. Más que batallas, es el carácter fantástico de estos desplazamientos lo que nos llama la atención en el texto:

(...) lui passant  
le reste par la taille et le geste, fier et supérieur  
se dressait comme une tour; son aparence  
n'avait point

perdu encore toute sa splendeur première,  
il ne paraissait guère moins qu'archange déchu,  
surcroît de gloire obscurcie. Ainsi quand le soleil,  
à son lever dans l'air brumeux à l'horizon  
voit ses rayons fauchés, ou quand derrière la  
lune,  
dans une éclipse obscure, il jette un crépuscule  
de désastre (...)  
(Libro I, 2001 : 89-98)

El poema establece un paralelismo entre Satán y el sol para confirmar las sugerencias del *Himno al sol*. Satán parece transformarse en metáfora de un eclipse. Al describir al mismo tiempo sus vuelos a través del espacio y el recorrido del sol en el cielo, John Milton multiplica la imagen de este ser de las tinieblas, que recorre una creación bañada de claridad. Aunque Satán haya sido precipitado y expulsado del cielo y esté asociado a la caída primordial, es, por excelencia, el que no tiene lugar. Se lanza sin cesar, coge la salida y vuela. Avanza en medio de las constelaciones asociado, como es de suponer, a la constelación de la serpiente (Libro IV, 2001 : 997). Evita todo contacto con el sol, rasgo importante que merece ser analizado:

De nuit il s'était enfui, et a minuit revint,  
après avoir contourné la terre, évitant le jour,  
car Uriel, régent du soleil, avait perçu  
son entrée, et prévenu les chérubins  
qui étaient de garde; de là, plein d'angoisse chassé,  
sept nuits continuelles il chevaucha les ténèbres,  
par trois fois le cercle des équinoxes  
il parcourut, par quatre fois il croisa le char  
de la nuit, de pôle en pôle, en traversant la couleur  
(Libro IX, 2001 : 866-874)

Planea en el absoluto de las tinieblas. Los rayos de luz pueden golpearle y denunciar su presencia en el espacio que le rodea y que permanece oscuro. Su llama aurea brilla como un meteoro (Libro I, 2001 : 37); Su estela es la de un cometa (Libro II, 2001 : 708). Pero no se sitúa en la claridad divina y es, literalmente, «le prince des ténèbres» (Libro X, 2001 : 383), batiéndose en la noche en los bordes, en los márgenes, en los límites de la claridad:

(...) son regard Harcourt  
l'enfer et le gouffre qui l'isole, et là, Satan  
longeant les remparts du ciel du côté de la nuit,  
dans l'air grisâtre des hauteurs (...)  
(Libro II, 2001 : 1010-1013)

Así es el *Paraíso perdido*. Milton, orfebre de la materia, desea marcar su sello en un discurso racional que se transforma en irracional y el sentido en no sentido. Satán estimula su imaginación porque es el único personaje que, a la manera de Macbeth o de Ricardo III



para Shakespeare, le permite franquear todas las etapas de la transgresión, su flecha tiene como objetivo a Dios y al propio Cristo. *El Paraíso perdido*, *El Himno al sol* y a la luz pueden transformarse, así, en un himno de la anti creación, en un canto de odio dirigido al sol. Pero al igual que el sol, la claridad, la luz y el logos se alzan como identidades y como presencias de un recuerdo y este canto se transforma en el canto del sentido y la ocultación del sentido, sin más. Llevando al límite la transgresión, el viaje en el espacio conduce a Satán a los límites del sol, a sus fronteras, sin poder franquear sus límites ni sus fronteras, a pesar de encarnar en sí mismo la transgresión.

## Referencias bibliográficas

Libros:

- BAUDELAIRE, CH. (1975): *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade.
- CALVIN, M. (2011): *Commentaire sur la Genèse*, Genève, Labor et Fides.
- CAMÉ, JF. (1974): *Les Structures fondamentales de l'univers imaginaire miltonien*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 2 vol.
- CHAVÉE, A. (1936): *Lettre à Albert Ludé*, Coll. Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I.
- CHAVÉE, A. (1977, 1978, 1984, 1986): *Oeuvres complètes*, La Louvière, Les amis d'Achille Chavée, T.1, 2, 3 y 4.
- ESCHYLE. (1967): *Prométhée enchaîné*, en *Tragiques grecs: Eschyle, Sophocle*, Paris, Collection Bibliothèque de la Pléiade (nº193). Traducción del griego clásico: Jean Grosjean. Edición de Raphaël Dreyfus.
- ESCHYLE. (2012): *Prométhée enchaîné*, Paris, Les éditions de Londres.
- GILLES, M. (1987): *Analyse stylistique du Paradis perdu de John Milton: l'univers poétique, échos et correspondances*, Marseille, Université de Provence.
- HIMY, A. (1977): *John Milton. Pensée, mythe et structure dans Le Paradis perdu*, Lille, Publications de l'Université de Lille III.
- HIMY, A. (2001): *John Milton. Le Paradis perdu (Paradise Lost)*, Paris, Imprimerie nationale, Collection «La Salamandre», Libro III.
- HIMY, A; ARMITAGE, D; SKINNER, Q. (1998): *Milton and republicanism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEJOSNE, R. (1981): *La raison dans l'oeuvre de Milton*, Paris, Gallimard.
- MILTON, JH. (1964): *Comus, masque neptunien*. Traduction précédée d'une étude avec notes, Paris, Presses Universitaires de France.
- MILTON, JH. (2001): *Le Paradis perdu*. Introduction et notes par Claude Mouchard. Traduit et présenté par Chateaubriand, édition bilingue, Paris, Imprimerie Nationale.
- PIERRON, A. (1870): *Théâtre d'Eschyle*, Paris, Charpentier et Cie-Libraires éditeurs (en ligne), <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/eschyle/intro.htm>.
- REWARD, S.P. (1980). *The War in Heaven: Paradise Lost and the Tradition of Satan's Rebellion*, London, Cornell University Press.
- WILSON, E. (1986). *Le Thomisme. Introduction à la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, Paris, J Vrin.

Capítulos de libros:

FOWLER, A. (1968, pb 1971): *Paradise Lost*, «Introduction», Longmans Annotated English Poems, London.

KAHN, V. (1998): «The Metaphorical Contract», *Milton and Republicanism*, Cambridge, Cambridge University Press.

LEJOSNE, R. (1998):«Milton, Satan, Salmasius and Abdiel» y HIMY,A.(1998): «Paradise Lost as a Republican tractatus theologico-politicus», *Milton and Republicanism*, Cambridge, Cambridge University Press.

Artículos de revistas:

ALLAN, H.G. (1942):«The Theological Basis of Satan's Rebellion and the Function of Abdiel» in *Paradise Lost*, MP, 40, pp.19-42.

Desclée de Brouwer (1948): «Satan», *Études carmélitaines*, Paris.

HIMY, A. (1970): «Milton et la sortie de la caverne», *Critique*, 26, pp. 32-41.

HIMY, A. (1970): «Pensée, mythe et structure dans *Le Paradis perdu*», *Critique*, 26, pp.101-121.

REVARD, S.P. (1973): «Satan's Envy of the Kingship of the Son of God: A Reconsideration of *Paradise Lost*, Book V, and *Its Theological Background*», MP 70, pp.190-198.

## Ombres et Lumières dans la frontière de la langue: *Hendaya* de Marcos Eymar Benedicto

**M<sup>a</sup> Carmen Molina Romero**

*Universidad de Granada*

[cmolina@ugr.es](mailto:cmolina@ugr.es)

### Résumé

L'espagnol et le français «melandjaos», l'interférence et le calque entre deux langues font de ce roman de Marcos Eymar un thriller linguistique où la quête identitaire du protagoniste emprunte des chemins illicites et alingues. Face à l'interdiction de la parole en langue maternelle, Jacques Munoz n'a plus d'autre solution que de se livrer à la contrebande de mots, d'expressions et des nuances syntaxiques et lexicales pour percer un secret innombrable. Tout tourne autour de cette trahison linguistique et de la langue interdite qui conduit le protagoniste à une narration impossible, qu'il ne pourra jamais proférer et qui finira par le tuer pour «haberse ido de la lengua».

### Mots-clés

*bilinguisme, interférence, contact de langues, interlecte, frontière.*

### Resumen

El español y el francés «mezclaos», la interferencia y el calco entre dos lenguas convierten a esta novela de Marcos Eymar en un thriller lingüístico en el que la búsqueda identitaria del protagonista discurre por cauces ilegales y a-lingües. La palabra en lengua materna se convierte para Jacques Munoz en una prohibición contra la que solo podrá permitirse un pequeño contrabando de palabras, expresiones y matices sintácticos y léxicos que le adentran en un secreto innombrable. Todo se urde en torno a esta traición lingüística y a la castración de la lengua materna para abocar al protagonista a una narración imposible que nunca podrá enunciar y que terminará por acabar con su vida por «haberse ido de la lengua».

### Palabras clave

*bilingüismo, interferencia, contacto de lenguas, interlecto, frontera.*

## 1. Langue en exil

Le roman de Marcos Eymar, *Hendaya* (Premio de novela Vargas Llosa, 2011), nous montre comment l'interférence et le calque peuvent devenir un enjeu narratif pour faire d'un simple récit littéraire un thriller linguistique. Construit selon les règles d'un polar, ce récit à la langue hybride réfléchit constamment aux notions d'identité et d'exil, à travers un jeu interlinguistique qui s'avère dangereux.

Le narrateur met en scène un personnage français d'origine espagnole, Jacques Munoz, sans tilde, qui voyage fréquemment à Madrid transportant avec lui de douteuses valises dont il ignore le contenu et qu'il livre chaque fois à des inconnus. Ces voyages de contrebande se doublent, pour le protagoniste, d'un voyage identitaire à la quête de son enfance, de ses origines et de sa langue maternelle.

Le roman porte le nom de la commune du pays basque français à la frontière franco-espagnole (Hendaye en français, Hendaie en basque) que le personnage traverse régulièrement, au sens propre et figuré, dans ses fréquents voyages reliant Paris et Madrid par le train Francisco de Goya. Hendaya est un espace symbolique, début et fin de son histoire, frontière entre l'espagnol et le français mais aussi entre le présent et le passé. C'est là, à Hendaye, dans un bar routier, que Jacques attend ceux qui le cherchent, sans doute pour le tuer, et construit, dans sa tête, le récit qu'il compte leur raconter. Ce n'est pas par hasard que le protagoniste a choisi cet espace géographique, qualifié par Marc Augé (1992) comme un non-lieu, un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme.

Comment Jacques est devenu le trafiquant de ces dangereux colis et auxquels il ne s'intéresse pas vraiment? S'anticipant aux questions de ses bourreaux, le narrateur fait débiter son récit au moment du décès de sa mère, quelque mois auparavant. Ses tantes, venues d'Espagne pour les funérailles, réveillent en lui le souvenir de la langue interdite que sa mère, une immigrée des années 60, n'avait jamais voulu lui apprendre pour qu'il reste linguistiquement pur. Déboussolé par la perte de la mère et la chute de ce rempart qui endiguait l'autre langue, à peine maternelle, Jacques abandonne son travail à la Poste, il plonge dans l'alcool et se livre à l'étude obsédante et illicite de l'espagnol.

Jacques s'engouffre dans le marché noir des langues pour trafiquer avec les souvenirs du passé, ceux enfouis dans la langue marâtre. Pour ce faire il se sert d'une mauvaise méthode conçue pour l'apprentissage de l'espagnol à des Français, qui débite une langue empaillée qu'il apprend par cœur : «A su lado el el radiocasete vomitaba «De viaje», la lección undécima del Método. Jacques solía escucharlo como otros escuchan música, para llenar el silencio». (136)

L'espagnol de Jacques sera à jamais fautif, marqué par l'interférence incontrôlée du français, sa vraie langue maternelle. Cette langue espagnole cassée par le français devient le premier signe d'identité de Jacques Munoz, reflet même de son nom de famille Muñoz, mutilé, mot-moignon dépourvu de ce signe diacritique, le plus espagnol de tous, qui changera même sa prononciation.

Cet exilé de deuxième génération, puisque Jacques, même s'il est conçu en Espagne, est né à Paris, possède une sorte de défaut congénital pour parler correctement la langue de ses pa-

rents. Soledad, sa mère, bonne à tout faire et alcoolique, ne lui apprendra jamais l'espagnol pour ne pas faire de lui, affirme-t-elle, un «mezclao». Elle s'obstine à interdire cette langue devant lui, même à ses compatriotes exilés qu'elle fréquente. Sans doute cette amputation de la langue matricielle cache une raison plus profonde, une ancienne trahison, un horrible secret : ce qui s'est passé entre sa mère et son père, disparu à Hendaye avant qu'il ne soit né, pendant le trajet qui devait les mener à Paris. La langue maternelle, «nid de vipères», est la langue complice, l'arme utilisée par sa mère contre son père, celle dont elle s'est servie d'abord pour le convaincre de partir en France puis pour ourdir la trappe et le faire disparaître à Hendaye avec la complicité de son amant, Eusebio. L'espagnol est, donc, la langue où s'est scellée la trahison, qui a servi à trafiquer avec la chair humaine et dont il faut se méfier.

Sí, la lengua materna ocultaba un secreto. Solo que el secreto era una traición, y entonces nada de lo que digas o pienses ahora en ese idioma, ni siquiera la propia infidelidad de la madre, es seguro. Todo, incluso la mentira se vuelve dudoso, igual que el contenido de la falsa maleta rumbo a París, o de esa otra, presuntamente auténtica, en algún otro piso franco cubierto de sangre. (205)

La disparition de Soledad provoque chez Jacques le besoin de rompre avec le français (26) et avec sa vie linguistiquement rangée ; l'espagnol deviendra alors la planche de salut dans son naufrage intérieur mais aussi un instrument dangereux. Le seul moyen qu'il aura de fouiller son enfance, ce sera à travers une descente aux enfers de la langue maternelle interdite. Dans ce voyage interlinguistique, Jacques aura toujours le dessous, il aura à trafiquer avec les mots, les verbes, la syntaxe, les expressions figurées pour déjouer le péché originel. Balloté entre deux langues et deux pays, Jacques est attiré vers la frontière, cette ligne imaginaire où son père a étrangement disparu sans doute dénoncé par Eusebio, l'ami contrebandier qui avait préparé sa fuite en France. Depuis Jacques porte en lui la marque de cette frontière que son père n'a pu jamais traverser et fait de lui un personnage transfrontalier.

Le conflit des langues joue un rôle principal au niveau diégétique et dans le mode narratif dans le roman de Marcos Eymar. Quand les tueurs qui sont à ses trousses trouveront Jacques dans ce minable bar d'Hendaye, ils l'accuseront de les avoir balancés : «Ya no te volverás a ir de la lengua –te susurrarán antes de hundirte la navaja en la garganta. -Nadie se va de la lengua, les jurarás, nadie escapa nunca de ella». (203)

Si Jacques décide de quitter le français depuis le premier chapitre du roman pour entrer dans l'espagnol interdit, il ne pourra jamais le faire puisque le français y sera toujours présent. C'est pourquoi son affirmation dans la citation ci-dessus est à prendre au sens propre : il est impossible de quitter une langue pour une autre. L'expression idiomatique clé «irse de la lengua» (abandonner la langue / balancer quelqu'un), vrai métaphore linguistique, éclate en plusieurs sens dans le roman. Elle est interprétée littéralement par le protagoniste qui bute encore une fois sur piège linguistique, cette fois mortel pour lui. Nous la retrouvons à plusieurs reprises dans le récit avec les variantes «tirar de la lengua» (faire avouer ou tirer les vers du nez) ou «sacar la lengua» (tirer la langue à quelqu'un pour le narguer) qui devien-

ment, au sens propre, dans le roman des équivalents de la torture préférée des bourreaux de Jacques: la «lengua colombiana»<sup>1</sup>.

Lui trancher la gorge semble par ailleurs la seule issue possible, celle qui convient le mieux à ce personnage au parler hybride qui ne pourra séparer vraiment l'espagnol du français que lorsqu'il aura «ces deux bouches» avec lesquelles on les menace (207).

## 2. L'espagnol et le charabia

La langue, au sens propre et figuré, entraîne le protagoniste dans un jeu de séduction mortelle à travers les méandres du calque et de l'interférence la plus profonde. Le roman de Marcos Eymar n'est pas seulement écrit en espagnol, une deuxième langue hybride le hante constamment et menace de le disloquer. Français et espagnol collent l'un à l'autre à tel point qu'ils fusionnent au niveau morphosyntaxique et lexical dans un parler hybride et impur, celui que Soledad craignait tant pour Jacques et qui est appelé le «melandjao» par Christian Lagarde (1996)<sup>2</sup>. Il s'agit d'un *interlecte*<sup>3</sup>, à la croisée de la langue maternelle des immigrés espagnols de première génération, qui résident en territoire français depuis parfois plus de trente ans et le français.

Cette pratique linguistique divergente, baragouin bilingue, charabia ou sabir<sup>4</sup> où les codes se brouillent, parasitent l'un l'autre, est une «algarabía» confuse telle que Jorge Semprun la conçoit aussi dans son roman *L'Algarabie* (Fayard, 1981).

Il existe bien des points en commun entre *L'Algarabie* et *Hendaya*, pile et face du même phénomène. Ces deux romans, écrits par deux auteurs d'origine espagnole résidant en France, laissent entrer dans leur récit les ombres et les lumières du contact entre espagnol et français, élevant l'emploi de l'hispanisme et du gallicisme au rang de procédé stylistique plurilingue. Les personnages de ces deux romans sont en situation de diglossie où l'espagnol survit, dans un groupe restreint et isolé au sein de la communauté francophone. Le texte semprunien, rédigé en français, reproduit le français espagnolisé des immigrés résidant de longue date en France; celui de Marcos Eymar, l'autre face de la monnaie, un espagnol francisé, caricaturé

---

1 Dans le milieu des trafiquants, la punition pour ceux qui ont trop parlé c'est «la langue colombienne», consistant à égorger la victime en lui pratiquant une ouverture au niveau de la pomme d'Adam avec un couteau et faire passer la langue du torturé qui reste pendante à travers cette deuxième bouche.

2 Il se définit par l'impureté originelle et la bâtardise. La première partie de ce terme, le lexème, est à l'évidence d'origine française mais la terminaison, le morphème, correspond à celui d'un participe passé castillan réalisé à la manière populaire ou méridionale.

3 Le concept d'*interlecte* est apparu dans les années 80 dans les travaux de Lambert-Félix Prudent, 1981, «Diglossie et interlecte», *Langage* 61, 13-38. Prudent introduit la notion de d'interlecte et celles d'acrolecte et basilecte, à partir des productions mélangées des Antillais, en tant que formes discursives qui ne relèvent ni typiquement du français, ni véritablement du créole tout en participant de ces deux langues.

4 On doit distinguer le *bilinguisme* (pratique simultanée et équilibrée de deux langues par un même individu) de la *diglossie* (pratique hiérarchisée de deux langues occupant des fonctions et jouissant de statuts différents), qui introduit les concepts de *langue dominante* et de *langue dominée* et donne lieu à des formes de discours jugés inférieurs comme baragouin, charabia ou sabir.

(sorte d' *español-francés*), qui joue le rôle de langue maternelle à leur insu, langue cassée à son tour par le français. Voici deux exemples pour illustrer ces phénomènes :

– Allons, voyons! C'est fini, cette algarabie?

L'homme qui vient de parler, essayant de dominer le tumulte, est grand et maigre. [...]

– *Vamos a ver! Se acabó esta algarabía?* Avait dit cet homme.

Car il avait bien parlé en espagnol, bien sûr.

Il aurait été absurde, d'ailleurs, qu'il parlât en français, puisqu'il s'adressait à des compatriotes et qu'il semblait bien décidé à se faire entendre. Il avait donc dit, cet homme, s'adressant à la petite foule qu'il dominait d'une bonne tête et des deux épaules -d'une bonne épaule et de deux têtes aurait été plus surprenant, cela va de soi- , d'une voix claire et distincte: «Allons, voyons! C'est fini cette algarabie?» Autrement dit, ce vacarme. Ou ce charivari. (Semprun, 1981 : 147-148)

Dans *Hendaye*, le discours des personnages emprunte une langue à mi-chemin entre l'espagnol et le français dont celle d'Eusebio Urías est la forme la plus accomplie:

Un tipo bien. Los fines de semana fermaba las puertas y nos dejaba restar al interior hasta la mañana. Cuando salíamos no había persona en las calles. Solamente los serenos. De que oíamos sus pitos nos echábamos a reír. «¿No le enseña su pito a las mozas?», les decía el Agallas. Era *culoté, celui-là!* Nosotros reíamos. Éramos los solos despiertos. Los solos jóvenes. Descedíamos Alcalá y arribábamos al Retiro. (41)

Pour les immigrés espagnols, les traits interférentiels viennent, dans un premier moment, de la langue maternelle et l'hispanisme s'impose avec force dans le français qu'ils tentent de maîtriser : ce phénomène est montré, avec fierté, dans *l'Algarabie* de Jorge Semprún. Mais avec le temps l'interférence de la langue seconde, le français, s'impose à son tour sur la langue maternelle de ces mêmes sujets parlants qui, peu à peu, finissent par se contaminer et donc par se franciser à leur insu. L'interférence se joue donc inévitablement à double sens, de la langue A vers langue B mais aussi de langue B vers la langue A ou maternelle. Ce qui finit par créer, dans le roman de Marcos Eymar, non des bilingues mais des alingues, sans aucune vraie langue maternelle.

Le contact de langues produit deux phénomènes : un interlecte français dont l'immigré est plus ou moins conscient car il ressent son statut de locuteur inférieur dans la communauté d'accueil qui le signale constamment comme étranger, mais aussi, un interlecte espagnol qui finit par usurper la place elle-même de la langue maternelle déracinée. Dans *L'Algarabie* Jorge Semprun revendique le français hispanisé non seulement au niveau des personnages mais aussi au niveau de l'instance narrative elle-même, étant donné que le narrateur devient un traducteur consciemment hispanisant. Dans *Hendaye* l'emprise du gallicisme reste localisée seulement au niveau narratif, celui du discours des personnages.

### 3. Le mode narratif dans *Hendaya*

Nous proposons d'analyser les caractéristiques du langage de trois personnages du roman de

Marcos Eymar suivant les critères établis par Genette dans *Figures III*. La richesse d'*Hendaye* se trouve, sans doute, au niveau intradiégétique, dans l'analyse des discours directs de Jacques Muñoz, d'Eusebio et de de María José. Nous parlerons d'abord du langage de Jacques et d'Eusebio, tous les deux en situation de diglossie à Paris et à Madrid, puis nous analyserons à part le cas spécial María José.

### 3.1. Le langage des personnages et le gallicisme

Nous avons affirmé que Jacques ne pourra jamais apprendre correctement «la armoniosa lengua de Cervantes», il est condamné à «melandjar» les deux codes linguistiques, car il n'a jamais eu accès à la vraie langue maternelle dû à trois éléments:

- La castration linguistique initiale imposée par la mère<sup>5</sup> toute puissante, origine de la vie et de la parole.
- Le milieu linguistique dont Jacques est issu où l'on parle une langue «macarronica» de «frases contrahechas, híbridos de español y de francés». C'est la langue du café *Patria Querida*<sup>6</sup> où des immigrés espagnols se réunissent et où sa mère avait travaillé à son arrivé à Paris.
- L'outil d'apprentissage choisi par Jacques: une méthode d'espagnol de 1975 (date symbolique de la mort de Franco) destinée à des apprenants français qui ne correspond pas aux besoins réels de la communication et débite une langue avec une grammaire trop rigide et un vocabulaire trop soigné.

Tous ces ingrédients conforment la façon de parler espagnol de Jacques partagé entre désir et interdiction, mélangeant les niveaux de langues, depuis le plus soigné, voire inusité, jusqu'aux créations les plus grossières de l'interférence. Dès qu'il ouvre la bouche son interlocuteur sait irrémédiablement qu'il s'agit d'un étranger.

La première fois qu'Eusebio Urías, l'ancien amant de sa mère et propriétaire du *Patria Querida*, entend Jacques parler espagnol, il est surpris par son langage extrêmement affectée :

No sé por qué te recuento esto. Parlo demasiado –después de unos momentos de sorprendente silencio, preguntó: - ¿Has estado allá?

Jacques sabía lo que ese adverbio significaba. [España]

– No he gozado de la oportunidad.

Eusebio se echó a reír.

– *Dis donc, mon gars!* ¡Hablas español como un puto marquesito! (42)

Ce n'est que quand Jacques arrive à Madrid qu'il sera confronté à la langue libre et vivante, face «al idioma anémico del método» appris. Un torrent de voix écrivent, dans les lignes des rues, une langue verte et crue à travers une multitude de bouches et d'affiches:

---

5 «[P]alabras que su madre le había negado y que ahora iba reconquistando» (98).

6 Ou plutôt comme il est marqué à l'entrée du bar le «*Patria Querida*», encore un jeu de mots pour désigner ces exclus, ces parias linguistiques et leurs langue blessée.



Ofertón. Y yo le dije a la muy calientapollas. Venéreas, interrupción voluntaria del embarazo. Apañados estamos, Mira por dónde en vez de subir arriba. Me cago en la hostia puta. Bocatas, montaditos, raciones. Hombre, si me tiran de la lengua. Ni hablar. Me la suda. Así nos va. Lotería para hoy, lotería... (51)

*Même si Jacques s'est montré un élève exemplaire et appliqué au moment d'étudier les différents aspects de la langue (grammaire, temps verbaux, vocabulaire, expressions figurées<sup>7</sup>) il est découragé et honteux de monter constamment sa condition d'étranger.*

Sintió el filo de las palabras antes que el palpito de la herida en su conciencia. [...] Eso era ser extranjero: estar fuera del idioma, cortarse con los cristales que lo protegen y que los que viven dentro ni siquiera sospechan. (80-81)

L'interférence chez Eusebio, par contre, est le fruit de l'usure du temps. Il ne semble jamais prendre conscience de sa langue difforme, altérée par le français au point de devenir incompréhensible pour n'importe quel hispanophone. L'interférence qui imprègne les discours directs de Jacques et d'Eusebio touche tous les niveaux linguistiques : grammatical, lexical, morphologique, verbal, les faux amis, les expressions lexicalisés, etc.

### 3.2. Les idiotismes

D'autre part Jacques est énormément attiré par les idiotismes et les expressions figées en espagnol qui lui échappent et pimentent la langue<sup>8</sup>. Si elles sont présentes dans le langage de la plupart des personnages du roman c'est chez María José, la femme qu'il connaît à Madrid, que cette expression populaire et imagée est sublimée voire caricaturée. Le langage de ce personnage féminin, mi-réel mi-rêvé pour Jacques, se construit à coups des tournures lexicales qu'elle enchaîne d'affilée. Cette manière de parler, toute vivante qu'il soit pour Jacques<sup>9</sup>, finit par enfermer ce qu'elle dit dans des stéréotypes creux et vides, rabâchant des lieux communs d'une parole collective et populaire. María José parle ainsi une langue faite de clichés linguistiques.

Le langage de María José est truffé de ces expressions métaphoriques lexicalisées qui reflètent l'imaginaire socioculturel d'une communauté linguistique, et traduisent souvent une langue en quelque sorte de «bois» qui sert à masquer un manque d'information réelle. Voici un extrait du langage de María José transposé en discours indirect libre, une femme qui travaille dans le métro de Madrid, mais que Jacques confond avec la strip-teaseuse du peep-show l'Edén:

7 Sentado en cualquier café, Jacques procuraba concentrarse en el estudio del imperfecto de subjuntivo, o memorizar su lista de palabras intraducibles: cundir, desencuentro, sobremesa (75).

8 Voici quelques exemples de l'intérêt de Jacques pour ces expressions intraduisibles: «Se quedó pensando en la expresión «pensar en las musarañas» (48); «Como los chorros del oro, añadirás, echando mano de una de las últimas expresiones aprendidas en el cuaderno de ejercicios» (20); «Jacques recordó una expresión anotada hacía poco en su libreta de vocabulario. - Desgraciado en el juego, fortunado en amores» (56-57).

9 Jacques aime la manière naturelle et spontanée qu'elle a d'habiter sa langue 102.

Eso sí, mucha torre Eiffel y mucha Monalisa, pero el metro anda hecho unos zorros y hasta arriba de colgados. En todas partes cuecen habas. Si ella fuera a París, el metro no querría verlo ni en pintura. En casa del herrero... Mejor patearse la ciudad. A lo tonto se ahorra una pasta. Y no está el horno para bollos. Nunca le ha gustado ir a tiro hecho. Prefiere moverse a su aire, sin guías que le den la matraca. Fijarse en las pintas de la peña, ver por su cuenta cómo anda el patio: eso es lo suyo. Los museos, la verdad, ni le van ni le vienen. Nunca se las ha dado de lumbreras. Aunque la mona se vista de seda... (83)

Par la suite, Jacques apprendra que María José et sa manière de parler ne sont qu'un leurre : son nom de famille est Sanguinetti et elle est exilée et étrangère. La langue de María José est aussi un masque, une sorte de camouflage, elle se mimétise avec le milieu linguistique : elle ne garde pas l'accent, sans doute exprès, et elle s'exprime à coup d'expressions autochtones plus vraies que nature qui diffèrent complètement de l'espagnol d'Argentine dont elle originaire. Encore une fois encore Jacques s'est construit son propre mensonge grâce la langue.

#### **4. L'interférence linguistique et l'instance narrative: un récit encadré**

Est-ce que l'interférence et le calque atteignent l'instance narrative elle aussi? Comme nous avons affirmé un peu plus haut, l'interférence dans *Hendaya* reste au niveau intradiégétique, elle ne touche que la langue des personnages. Pour ce faire, le récit de Jacques-narrateur se trouve encadré par celui d'un narrateur principal hétérodiégétique.

Niveaux narratifs :

Narrateur principal hétérodiégétique

1. Narrateur secondaire homodiégétique : Jacques-narrateur, personnage muet, assis dans un bar routier, qui boit tout en reconstruisant son histoire dans sa tête.
2. Narrateurs au troisième niveau : discours directs des personnages de l'histoire : Jacques-personnage, Eusebio Urías, M<sup>a</sup> José, etc.

Cette construction narrative à plusieurs niveaux préserve l'instance narrative du risque de la contamination linguistique. L'histoire de Jacques ne sortira jamais de sa bouche, il ne pourra jamais l'énoncer d'abord parce qu'il attend l'arrivée de ses interlocuteurs, mais aussi parce qu'il ne possède pas la maîtrise de la langue, du code : «Ni siquiera era consciente de haber cambiado de idioma. –¿Lo eres ahora tú? ¿Sabes de verdad en qué idioma estás pensando esta historia?» (129-130).

Jacques-narrateur est donc un narrateur secondaire silencieux, sans droit à la parole orale, assisté par une voix auctoriale. C'est à ce narrateur extradiégétique qui revient la fonction narrative et même la fonction de régie car c'est lui qui raconte l'histoire que Jacques imagine seulement dans sa tête tout en l'aidant à l'organiser. Le narrateur 1, omniscient, intervient fréquemment dans le récit du narrateur 2 pour l'aider à structurer son histoire, lui donner des conseils ou faire des commentaires à travers des interventions directes : «Por si acaso, reduce la cifra a la tercera parte : mil euros a cambio de información, mil euros que, en esas circunstancias, les explicarás, era imposible rechazar» (92).

Cette narration encadrée in ultimas res, c'est-à-dire en forme d'analepse ou flashback, est cependant présentée comme un récit à venir ou prolepse narrative, grâce à des verbes

de diction qui entretiennent tout au long du récit l'illusion du prochain interrogatoire entre Jacques-narrateur (TU) et les tueurs (ELLOS) qui le cherchent. Le narrateur principal ne laisse presque jamais le lecteur oublier ce cadre énonciatif, qui devient notamment explicite dans les articulations principales du roman, c'est-à-dire au début de chacun des quinze chapitres du roman.

- I Al grano, advertirán, no tenemos todo el día (14)
- II Querrán saber cómo Jacques se metió en esto (18)
- III Fue así como empezó todo [...] les asegurarás (33)
- IV Si ellos quieren les darás datos (46)
- V Sabemos que es jodido estar solo –te interrumpirán–, pero no hemos venido aquí a escuchar cómo Jacques liga en los bares. (63)
- VI Mientras el tipo a su izquierda conducía, les detallarás, otro, sentado, detrás... (74)
- VII Vas a necesitar más alcohol para contar lo que sigue. (86)
- VIII Entonces pensó en huir, les jurarás. (97)
- IX ...Verán, permítanme explicarles.... (113)
- X [Au quatrième paragraphe] No insistas demasiado en aquel viaje. Ellos podrían pensar que Jacques perdió la razón y empezar a dudar de todo el relato. Mejor cuéntales cómo la siguiente entrega tuvo lugar en una torre en ruinas cerca de Kremlin Bicêtre (126)
- XI Ahora sí: amanece. (135) –Utilizarás esa palabra –Eso les contarás (139)
- XII Entran en el bar. Son dos, tal y como habías imaginado (153)
- XIII Ya basta. Has ido demasiado lejos: no dirás no una palabra más sobre esa escena vergonzosa (163)
- XIII Sabemos que te gusta mentir y hacerte pasar por otros –dirán. (181)
- XIV No te intimidan sus amenazadoras miradas de reojo desde la barra (190)
- XV lo importante es atraparlos en el relato, que se olviden del reloj, que no dejen de escuchar... (202)

Le récit au passé de Jacques est donc propulsé vers un futur imminent, celui de la narration à venir. Jacques-narrateur mise sur le temps que ses bourreaux lui accorderont encore pour pouvoir raconter son récit «Ahora, que si quieres contárnosla, adelante. Tenemos todavía un rato» (11). À partir de ce moment la narration de Jacques et sa durée servent à décaler la mort annoncée et s'inscrit dans la tradition de Schéreezade : «Jacques procuró mantener la calma y seguir narrando. Sentía que su vida estaría a salvo mientras tuviera algo que contar. Puede que, llevado por ese presentimiento, añadiera uno o dos detalles de su invención» (93).

#### **4.1. L'interférence narrative**

Nous avons parlé jusqu'à présent d'interférence en tant que phénomène linguistique de contact de langues, mais ce terme, emprunté aux sciences physiques est polysémique, car il indique «concomitance et la superposition de messages différents, chacun d'entre eux, étant

rendu inintelligible de ce fait (cf. Payrató 1985). Cette définition met en évidence que le risque constant d'interférence dans le récit de Jacques Munoz dépasse les frontières des langues et il s'étend aux instances narratives narrateur(s)/destinataire(s), aux points de vues, au passé et au présent, qui brouillent les pistes et la compréhension de l'histoire et la rendent changeante.

À la fin du récit Jacques est bel et bien mort, mais le lecteur n'est pas sûr s'il a été tué par ceux qui sont censés le chercher ou bien s'il s'agit plutôt d'un suicide comme laisse découvrir la fin du récit. Jacques, pauvre ivrogne fou dans un bar d'Hendaye invente peut-être les tueurs qui sont à ses trousses, et c'est sa folie qui l'accule au suicide évoquant la figure de son père.

De même qu'il y a plusieurs narrateurs, les destinataires, eux aussi, se multiplient à travers différents niveaux narratifs : à qui adresse Jacques son récit ?

1. Au lecteur puisque tout récit s'adresse à un lecteur idéal : extradégétique
2. Au narrateur principal : diégétique
3. Au niveau intradégétique, nous trouvons plusieurs destinataires virtuels: Jacques-narrateur lui-même, les tueurs à gages, mais aussi à son père disparu à Hendaye.

Une histoire dont les pistes sont brouillées non seulement à travers l'espace et le temps mais aussi par la langue qui couve dans le récit pour le détruire : un interlecte interposé entre lui et la langue maternelle. Si pour Jacques «Recordar es falsificar» (50), le faire par l'entremise d'une telle langue l'empêche de comprendre et de voir clair dans son histoire. En essayant de parler cette langue espagnole et a-mère, il fausse la vérité et la réalité elle-même.

## 5. Conclusion: habiter la frontière

Jacques décide de disparaître comme son père dans la frontière, devenir un apatride et habiter pour toujours ce non-lieu dans la terminologie de Marc Augé. Depuis que son histoire est commencée Jacques Munoz se plaît à être dans ces non-lieux<sup>10</sup>, définis par l'anthropologue français comme des espaces sans lecture sociale, ou la foule aléatoire ne fait que passer sans y avoir à établir des relations sociales<sup>11</sup>. Il s'agit des espaces tels que les gares (Chamartin, Austerlitz), le train (Francisco de Goya), les hôtels, les bars (des cafétérias des gares, un peep-show, un bar routier, l'ancien café El Suez), des cinémas. Le rapport de Jacques à ces espaces est très fort puisque sa vie transite constamment entre frontières nationales, linguistiques, identitaires et temporelles.

Ces espaces non-lieux, les a-t-il vraiment choisis ou bien s'y voit-il acculé par les autres aussi ? Il ressent le non-lieu et ces espaces qu'on ne peut s'approprier, comme une vraie pa-

---

10 - Face au «lieu anthropologique», définit lui par des règles sociales, par des relations sociales.

11 - Marc Augé distingue entre relation sociale et communication. Dans la surmodernité des temps actuels il y a eu suppression du temps et de l'espace. Dans ce sens que la relation nécessite d'un temps et d'un espace, alors que la communication est instantanée. Dans les non lieux, il peut avoir de communication mais pas de relation.

trie celle lui convenant le mieux<sup>12</sup>. Lorsque l'histoire touche à sa fin, Jacques, chancelant avant de tomber raide mort après s'être tiré une balle dans la tête, décide de rester à Hendaya avec son père dont le souvenir, trop réel, jaillit dans la nuit comme une présence qui vient à sa rencontre. La frontière fratricide devient pour Jacques finalement une frontière patrie et un lieu pour y vivre, pour y rester.

## Références bibliographiques

- AUGÉ, M. (1992) : *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.
- EYMAR, M. (2012): *Hendaya*, Ediciones de la Universidad de Murcia.
- GENETTE, G. (1972) : *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- LAGARDE, Ch. (1996) : *Le parler Melandjao des immigrés de langue espagnole en Roussillon*, Presses Universitaires de Perpignan.
- PAYRATÓ, LL. (1985) : *La interferència lingüística. Comentaris i exemples català-castellà*, Barcelona, Curial edicions / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SEMPRÚN, J.(1991) : *L'Algarabie*. Paris, Fayard.

---

12 - C'est surtout le lieu conçu comme «lieu anthropologique» qui refuse les autres, les rejette comme étrangers et entreprend de les expulser.

## LITERATURA FRANCÓFONA (S. XX)

---

# De l'espace à la Métaphore dans *Marrakech, lumière d'exil* de Rajae Benchemsi

Naoufal El Bakali

*Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction-Tanger*

[naoufalelbakali@gmail.com](mailto:naoufalelbakali@gmail.com)

## Résumé

Aujourd'hui, il existe dans les sciences humaines un vif plaisir pour étudier l'écriture autobiographique, c'est pourquoi le discours littéraire déployé dans ces écrits soulève de nombreuses questions. Dans notre culture quotidienne, il est difficile de parler de la littérarité d'un texte sans entrevoir un grand intérêt à la création métaphorique qui fait advenir l'esthétique de l'œuvre. Généralement, les récits dépouillés de leur structure figurative génèrent une sensation d'inconfort. De ce fait, les marques codiques dans les récits de soi renvoient à des facteurs d'ordre extralinguistiques comme le temps, l'espace ainsi que les facteurs sociaux tels que l'âge, le sexe du locuteur, son appartenance ethnique et socio-économique, la situation de communication et le contexte d'énonciation et enfin la mobilité géographique.

## Mots-clés

*Autobiographie, Métaphore, Discours, Culture, Linguistique.*

## Resumen

En el campo de las ciencias sociales, se aprecia hoy en día un interés creciente por el estudio de la escritura autobiográfica, con lo que se plantean numerosas cuestiones respecto al discurso literario presente en los correspondientes escritos. En nuestra cultura cotidiana, apenas se puede hablar del carácter literario de un texto sin tener en cuenta el interés que suscita la creación metafórica en que se basa la estética de la obra. En general, los textos carentes de estructura figurativa generan cierto malestar. Por ello, las marcas de codificación en los relatos autobiográficos remiten a factores extralingüísticos como el tiempo, el espacio o a factores sociales como la edad, el sexo del enunciador, su origen étnico y su extracción socio-económica, la situación de comunicación y el contexto enunciativo y hasta la movilidad geográfica.

## Palabras clave

*Autobiografía, Metáfora, Discurso, Cultura, Lingüística.*

## 0. Introduction

La mise en métaphore du récit comme il a été défini par Marc Gontard dans son ouvrage *Le Moi Etrange, Littérature Marocaine d'expression française*<sup>1</sup>, constitue un outil non seulement stylistique, mais aussi référentiel indispensable dans les récits narrants une quête de Soi ou d'identité. *Marrakech, lumière d'exil* ou le texte sur lequel notre thématique repose, s'inscrit intimement dans la lignée de ces récits qui font de la métaphore le moyen par lequel le discours adopte une structure narrative plurielle et intriguée. A cela s'ajoute l'espace factuel de Marrakech, qui, par sa nuance ocre entraîne à la fois le narrateur et le narrataire dans les méandres du récit labyrinthique où les balbutiements du passé et les exhortations du présent se jaugent mutuellement.

## 1. Le processus métaphorique

L'écriture littéraire n'est pas une forme d'expression dépourvue d'émotions, c'est le «Moi» de l'écrivain dans toutes ses représentations et références culturelles appréhendées dans le texte écrit. Quand nous pensons l'écriture d'un point de vue féminin, la présence effective du narrateur dans le récit entraîne un paroxysme mélioratif qui afflue vers une structure textuelle ébranlée par le désir de tout dire en usant de mots chargés de connotations sémantiques. Dans cette optique, la femme qui écrit ou l'écriture féminine, à l'instar de Rajae Benchemsi se définit par l'usage d'un «je» subversif au milieu d'un espace inhibant son émancipation. Rajae Benchemsi dans son récit de *Marrakech, lumière d'exil* utilise un niveau énonciatif et discursif de la métaphore menant irrémédiablement à l'union entre le passé et le présent de l'auteure d'une part et de l'espace qu'est Marrakech d'autre part, bien qu'ils ne soient pas compatibles, à l'image de cette phrase où la métaphore semble attribuer de la vie à l'impériale Place Jamâa El Fna connue par son hospitalité notoire, ainsi peut-on lire : «L'empêcher de se mêler au sol mouvant de l'antique Place Jamâa El Fna» (2002 : 9) . La fonction de la métaphore dans cette phrase crée une osmose entre les mots notamment avec «mouvant et L'Antique Place». Désormais, il faut avouer que seul le narrateur est capable de déchiffrer le vrai usage de sa métaphore comme le souligne Joëlle Gardes-Tamime : «Toute métaphore comporte ainsi, bien qu'à des degrés divers, une part d'énigme» (1992 : 21). Pour ce qui est de l'usage de la métaphore dans le roman de Rajae Benchemsi, nous trouvons l'énoncé suivant : «Bahia déplaça lentement ses pupilles lourdes. Colla son regard noir au regard bleu et fuyant de la jeune femme» (2002 : 10). Nous pouvons déduire que la narratrice se sert d'une métaphore in absentia dans «regard bleu» et «regard noir» afin de marquer la brièveté dans le croisement des regards qui illustrent deux cultures, voire, deux identités. Par la suite, le personnage de Bahia qui incarne la cousine de la narratrice subit une avalanche de métaphores in absentia qui décrivent les formes dessinées par le henné sur les mains des touristes comme dans les syntagmes suivants tirés du texte : «cœurs éphémères», «cœur froid», «cœur inapte à l'amour», en vue de distinguer entre un cœur-dessin dépouillé de vie et de mouvement et, le cœur anatomique qui génère la vie. C'est ainsi que l'usage de la métaphore

---

1 Dans cet ouvrage, Marc Gontard définit l'identité de la littérature marocaine de langue française.



déploie un processus qui accompagne les phrases décrivant les éléments meublant l'espace de Jamâa El Fna y compris le caractère tumultueux et névralgique de l'auteure. En revanche, la cohésion entre les différentes composantes de l'espace de Marrakech s'appuie, en l'occurrence, sur l'effet stylistique que crée la métaphore, surtout lorsqu'il s'agit de la métaphore in absentia qui s'emploie sans outil syntaxique, justement, pour retranscrire la fusion inopinée entre Bahia et les touristes tatoués par le henné. Cela-dit, l'usage des métaphores dans ce texte contribue à introduire le sensible dans le langage. Cet aspect de la métaphore est producteur comme le veut Abdellah Memmes dans son ouvrage *Signifiance et Interculturalité* qui affirme que :

Cette métaphore productrice est dite «ordinaire», car elle permet de réussir deux (ou plusieurs) cellules différentes, à partir d'un élément qui leur est commun. Elle réalise ainsi, dans le texte, le passage d'une cellule à une autre qui lui devient contiguë ; les deux se trouvent liées par un rapport d'analogie. (1992 : 22)

Ce genre de procédé métaphorique s'illustre conformément à la citation d'Abdellah Memmes dans l'extrait suivant :

Ignorant, pour la plupart d'entre eux, que Marrakech est une incommensurable matrice. Un vagin cosmique où l'humanité tout entière peut encore penser l'énergie féminine et maternelle indispensables à la création et au resourcement essentiel. (Benchemsi, 2002 : 18)

Les deux métaphores présentent dans ce passage s'opèrent au niveau de «*Marrakech est une incommensurable*» et «*un vagin cosmique*», il en résulte un télescopage de séquences relevant de l'imagination sensible de la narratrice, de sorte que l'inattendu produit l'effet de l'attente chez le lecteur dans la mesure où le texte n'obéit guère aux pratiques discursives traditionnelles sollicitées par un agencement préétabli.

A ce stade, le processus métaphorique mis en œuvre dans ce texte dépasse le cadre des contenus pour s'étendre à l'organisation et à la structure discursive. Ce dernier est considéré comme une marque de proue qui caractérise l'écriture marocaine d'expression française.

## 2. Le contexte spatial et son impact sur l'usage métaphorique

D'emblée, le titre du texte soumis à l'étude *Marrakech, lumière d'exil* comporte une métaphore in présentia dans le syntagme suivant «lumière d'exil». Nous pouvons donc, légitimement se demander pour quelle raison l'écrivaine a eu recours dans son titre à une métaphore. Rajae Benchemsi veut à cet égard représenter Marrakech, sa ville natale comme un espace qui empourpre de nouveau ses longues années d'exil en France. Le retour lui procure une vive lucidité qui restitue une mémoire restée confiner tout au long de son absence. Son retour alors, traduit une nouvelle étape dans sa vie bien que les gens qu'elle fréquente ont déjà partagé avec elle son enfance. Désormais, le passé et le présent se côtoient au milieu d'un espace où la présence de la métaphore dans son évocation des éléments décrivant Marrakech révèle pertinemment sa façon de penser, puisque la métaphore amène un transfert de sens, d'autant plus marquée qu'elle sera inventive. Le récit, en effet, par le biais de la métaphore tisse des liens étroits entre la ville de Marrakech et l'autre rive de la méditerranée au mo-

ment où la narratrice raconte sa visite de l'un des sanctuaires nommé Ibn Al Arif à Marrakech : «J'étais curieuse de savoir ce que toutes ces femmes, d'un aspect extrêmement populaire, connaissaient de la réalité de celui qui fut le grand maître d'Almeria et qui mourut tragiquement d'une piètre aubergine empoisonnée, à Marrakech, vers 1141» (Benchemsi, 2002, : 75). D'après cet exemple et bien d'autres, la métaphore, n'est pas une simple ornementation du langage, mais comme l'ont montré l'épistémologue J. Schlanger ou P. Ricoeur sous forme un rapport de similitudes qui découle de la mise en évidence d'une homologie des structures. La métaphoricité établit des rapports connotatifs implicites qui ne sont pas subordonnés à la réalité, mais ils apparaissent dans ce genre d'espaces nostalgiques comme des embrayeurs à la fois grammaticaux et sémantiques. Dans *Marrakech, lumière d'exil*, l'intérêt que revêt l'espace dans ce récit n'est pas moins dissuasif que les autres aspects notamment diégétiques, vu les proportions symboliques dont la ville de Marrakech est sujette. Pour ce faire, Gaston Bachelard affirme à propos de sa vision de l'espace que :

Tous les espaces de mes solitudes passées. Les espaces où nous avons souffert de la solitude, désiré la solitude sont en nous ineffaçable. Et très précisément, l'être ne veut pas les effacer. Il sait d'instinct que les espaces de sa solitude sont constitutifs.» (1957 : 289).

Il s'agit ici en fait d'une fusion très complice entre la narratrice et l'espace reconquis, étant donné que Marrakech n'est pas seulement une ville, mais un magma qui se métamorphose au fil des temps, à l'image de ce passage censé justifier ce point de vue :

Une atmosphère d'éternité enveloppe l'espace. Je suis incapable de cerner l'étendue de ma volonté, de mon désir vague de rentrer chez moi ou de rester dans la ville désolée et appesantie. La chaleur prodigue une sensation de sable mouvant dont le tourbillon creuse étrangement. (Benchemsi, 2002 : 13)

Ce passage relatif à l'espace de Marrakech fut envahi par une structure adjectivale et nominale appréciatives donnant ainsi lieu à des images métaphoriques in présentia qui illustrent tangiblement la mysticité de cet espace, à l'instar des deux images métaphoriques : «une atmosphère d'éternité» et «une sensation de sable». Ceci-dit, la narratrice lors de son retour de France discerne réellement l'aridité du climat de Marrakech. En effet, ce contraste climatique procure chez la narratrice le sentiment de désagrément prodigué par la sensation d'étrangeté vis-à-vis les habitudes et mœurs de sa propre société natale. Cette altérité affecte aussi bien l'état d'âme de la narratrice que les procédés stylistiques adoptés, à l'insu de toutes les formes stylistiques de l'amplification (anaphore, hyperbole, périphrase et l'emphase), car la rencontre de la narratrice avec les siens après dix ans d'absence l'a poussé à employer une description abondante, voire, minutieuse puisqu'elle garde perpétuellement au fond d'elle, la joie de rencontrer de nouveau les personnes qui lui sont chères telle que Zahia : «Cela fait plus de dix ans que je n'avais plus vu Zahia. Son visage et toute sa personne s'étaient concentrés en un regard noir et immense, débordant un visage rond, lunaire, aux pommettes saillantes». (Benchemsi, 2002 : 77) Il est à présent même les personnages restés dans cet espace appartenant au passé de la narratrice sont décrits par des métaphores qui reflètent le sentiment sous-jacent de l'absurdité, tout ce qu'on puisse dire à ce propos, c'est

que les fragments de la nostalgie extirpent l'être-personnage de la marge en lui attribuant toutefois le statut du protagoniste principal de la trame narrative.

### 3. L'antagonisme et la métaphore du personnage-femme

Le statut de la femme-personnage déployé dans le roman vacille entre le négatif et le positif, cela-dit, lors de la description de chacun d'eux, nous constatons que la narratrice dresse à leur insu une structure stylistique de la métaphore pour circonscrire à la fois le passé et le présent. De là, il a été très utile de s'appuyer sur le jugement de Philippe Hamon pour déterminer le statut du personnage avant tout : «le personnage peut être conçu comme le résultat d'un faire passé ou un état permettant un faire ultérieur» (1984 : 105). En empruntant l'itinéraire de la narratrice, nous relevons que les portraits des femmes-personnages sont faits par antagonisme, qui, effectivement présentent la femme marocaine d'autrefois et d'aujourd'hui dans un antagonisme diachronique et contrasté, c'est-à-dire, la femme marocaine s'est émancipée bien avant la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Prenant par exemple la narratrice dans l'un de ses passages où elle cite une étrange réalité au sujet de son personnage central, à savoir Bradia : «Elle offrait toute sa féminité à un mari qu'elle n'avait pas choisi mais qui lui convenait parfaitement. D'autant qu'il la laissait fumer et boire, pourvu qu'elle ne le fit pas devant lui» (Benchemsi, 2002 : 69). Hammad qui est le mari de Bradia n'a pas voulu la priver de ses extravagances, pour lui l'amour de sa femme dépasse le tabou. Un autre antagonisme de style cette fois-ci apparaît dans la phrase suivante : «les femmes d'aujourd'hui sont si pâle comparées à celles de ce temps-là» (Benchemsi, 2002 : 146). La pâleur comme image relevant du général et non pas d'un parti pris, renforce la volonté de la narratrice de vouloir exposer la jovialité de la femme marocaine d'autrefois. Par ailleurs, même le rapport homme/femme pendant cette époque des années quarante, traduit en quelque sorte une grande complicité entre les époux, notamment les jeunes d'entre eux :

Vêtu d'un caftan flanelle et d'un burnous de laine finement tissée, il retira ses babouches jaunes et entra. Bradia, subjuguée par la beauté de son mari, se leva et l'aida à se défaire de sa large ceinture de soie <sup>2</sup> (Benchemsi, 2002 : 147)

L'usage de la métaphore in absentia à travers «*Bradia subjuguée*» traduit la manière fortuite de sa réaction face à la beauté irrésistible de son époux. D'ores et déjà, le statut du personnage-femme dans ce récit s'inscrit dans la tradition du héros du roman d'apprentissage où la métaphore nous fait dévoiler, voire, corriger certaines vérités et de fait, nous pouvons dire que le rôle du personnage dans l'inscription des significations et des valeurs dans le récit permet de lui assigner une nouvelle fonction, celle de marqueur typologique (Reuter, 1998 : 53). Soulignons que les écrivains maghrébins et notamment les écrivaines d'entre-eux sont restées plus près de la poésie connue par son attachement à la rhétorique où s'amalgament le romanesque et le poétique, s'annoncent souvent comme des romans-poèmes en ce que le récit d'une histoire y est non seulement jalonné des poèmes qui en transfigurent le sens,

2 Ibid. p.147

mais finit, presque toujours, par s'enliser dans la poésie et le merveilleux, accédant par là à une dimension lyrique ou symbolique qui le dérobe de la réalité (Mêmes, 1992 : 105). Compte tenu de cette suggestion et comme nous pouvons le constater à partir de cet exemple tiré du roman : «pour la première fois totalement nue. Nue face à l'amour. Nue face au plaisir. Elle remonta ses jambes et s'abandonna à ce corps généreux et docile. Ce corps étonnement sculptural et compatissant» (Benchemsi, 2002 : 151). Nous remarquons que la structure phrastique est dominée par la proposition nominale qui aligne des métaphores filées dans les syntagmes suivants : «corps généreux et docile» et «ce corps étonnement sculptural et compatissant», la répétition de la conjonction n'a autre finalité que d'accentuer le désir de la narratrice de tout dire à propos de ce moment où le temps s'arrête pour donner aux deux corps la parole. La métaphore est un donc un moyen de transfert de sens par excellence, exhibé par la relation représentative du métaphorisé et le métaphorisant bien que l'antagonisme soit présent en permanence dans le récit marocain d'expression française, à travers la dualité homme/femme. Par la métaphore, l'antagonisme du personnage devient plus vivant et joue parfois l'outil à partir duquel la narration évolue dans le texte.

#### **4. Conclusion**

L'espace et la métaphore dans ce récit ont pour fonction majeure de mettre en évidence la névrose identitaire du personnage-narrateur qui erre dans les abysses de la mémoire. L'écriture féminine marocaine d'expression française, à l'image du texte soumis à l'étude de Rajae Benchemsi, déploie une structure dominée par les figures d'analogie et d'amplification et ce, en vue de démontrer comment se réalise des concepts notoires dans la société maghrébine, à l'instar de l'altérité, l'exil, l'acculturation et la véhémence de l'esprit. De toute évidence, la métaphore transforme toutes ces formes de la vie en des images expressives, toutefois, différentes et plus ou moins affirmées.

#### **Références Bibliographiques**

- BACHELARD, G. (1957) : *La Poétique de l'espace*, PUF.
- BENCHEMSI, R. (2002) : *Marrakech, lumière d'exil*, Paris, Edi. Sabine. Wespiesper.
- GARDES-TAMIMES, J. (1992) : *La Stylistique*, Paris, Armand Colin.
- GONTARD, M. (1993) : *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan
- HAMON, P. (1984) : *Texte et Idéologie, Valeurs Hiérarchiques et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF.
- MEMES, M. (1992) : *Signifiante et Interculturalité*, Edit. OKAD.
- REUTER, Y. GLAND, P. (1998) : *Le Personnage*, Paris, PUF.

## Estudio de la luz en los relatos de Cécile Oumhani

**María Ferriz Núñez**

*Universidad de Almería*

[ma.ferriz@gmail.com](mailto:ma.ferriz@gmail.com)

### Resumen

Cécile Oumhani, profesora y escritora, es un caso curioso dentro de la literatura francófona. Sus personajes femeninos, símbolos de la luz y la oscuridad, son fundamentales en sus escritos, pues en ellos se refleja el sufrimiento y la lucha de la mujer magrebí.

En esta ocasión, resulta interesante centrarse en el estudio de la luz en sus relatos. Se trata de un total de veinticuatro textos, en los que las alusiones a la luz y a la ausencia de la misma son numerosas.

El objetivo es mostrar los distintos tipos de luz que pueden encontrarse, así como analizar qué aporta su uso a los relatos de esta escritora.

### Palabras clave

*Cécile Oumhani, Literatura francófona, Magreb.*

### Résumé

Cécile Oumhani, professeur et écrivaine, est un cas particulier de la littérature francophone. Ses personnages féminins, symboles de la lumière et l'obscurité, sont fondamentaux dans ses écrits car ils reflètent la souffrance et la lutte de la femme maghrébine.

Il nous a semblé très intéressant de faire une étude de la lumière dans ses nouvelles. Il s'agit de vingt-quatre textes, dans lesquels les allusions à la lumière ainsi qu'à son absence sont nombreuses.

Le but est de montrer les types de lumière qu'on peut trouver et analyser ce qu'ils apportent aux récits de cette écrivaine.

### Mots-clés

*Cécile Oumhani, Littérature francophone, Maghreb.*

## 0. Introducción. La mujer de las dos orillas

Cécile Oumhani es un caso especial dentro de la francofonía literaria. Nacida y crecida entre varias lenguas y culturas, sus circunstancias vitales la han llevado a escribir en la ausencia de un lugar, tal y como ella misma afirma en su ensayo *À fleur de mots*. Lejos de convertirse en un hecho traumático, este desarraigo y añoranza se traducen en una escritura generosa y comprensiva, que acierta a ponerse en el lugar de todos justamente porque no pertenece del todo a ningún sitio.

Cécile Oumhani nace en Namur, situada en la zona francófona de Bélgica. Su madre era la pintora escocesa Madeleine Vigné-Philip, de la cual hereda la sensibilidad y el inglés. Desde muy pequeña, lee tanto a escritores francófonos como anglófonos, y además está en contacto con lenguas y culturas muy variadas (Alemania, La India, Canadá). Este rico imaginario se ve completado ya en la edad adulta, cuando descubre Túnez; la otra orilla del Mediterráneo la fascina de tal modo que la lleva a comenzar a escribir. A partir de ese momento, este país del Magreb se convertirá en su lugar por excelencia. Tal y como ella aclara, también en su ensayo *À fleur de mots*, por lugar no debe entenderse únicamente un espacio físico. Lugar es también una lengua, unas costumbres, unos olores, unos sabores, las personas que en él habitan, etc. A pesar del descubrimiento de Túnez, la «ausencia de lugar» seguirá estando presente en su vida y dominando su escritura, puesto que la autora reside en Francia, donde es profesora en la Universidad París XIII.

En 2014, le ha sido concedido el Premio europeo francófono Virgile por el conjunto de su obra. Salvo sus dos últimas novelas, todos sus textos están inspirados en el Magreb, en un universo mediterráneo que se refleja en los lugares, situaciones y personajes que en ellos aparecen. Sin duda, las mujeres tienen un papel fundamental en la literatura de Cécile Oumhani, que se basa en su propia experiencia y en los testimonios que va recogiendo para crear unos personajes que son a la vez fuertes y débiles, conformistas y rebeldes; llenos de contradicciones en definitiva, y por lo tanto tremendamente reales.

## 1. Estudio de la luz en *Fibules sur fond de pourpre* y *La transe*

### 1.1. Justificación

La luz inunda los escritos de Cécile Oumhani, puesto que se trata de una constante en sus novelas, relatos y poesías. Deslumbrada por la otra orilla del Mediterráneo, la autora hace numerosas referencias a los distintos momentos del día, la luz natural y artificial, la penumbra, etc. Utiliza estos elementos para ambientar sus historias, resaltando lo que sienten sus personajes, aquello que está ocurriendo o está por ocurrir.

En las descripciones que plantea en sus narraciones, Cécile Oumhani pinta escenas que ofrecen imágenes muy plásticas del entorno en el que se desarrolla la acción (no en vano, tal y como se ha dicho anteriormente, su madre era pintora). Esta circunstancia permite hacer una lectura casi pictórica de sus textos, y por ese motivo se ha decidido utilizar para el título un sintagma como «estudio de la luz», más típico de un análisis artístico que de uno lingüístico y literario.

También se han recogido las metáforas relacionadas con la luz que han sido localizadas, así como se han señalado aquellos personajes que son símbolos de la luz y la oscuridad.

Todo esto se ha hecho con un total de veinticuatro relatos, recogidos en sus libros *Fibules sur fond de pourpre* (1995) y *La transe* (2008). Dichos relatos, por su brevedad y diversidad, permiten analizar un muy variado número de situaciones y personajes.

## 1.2. El día y la noche

En primer lugar, resultan muy significativas las menciones a los distintos momentos del día en todos los textos estudiados. Pueden encontrarse no pocos ejemplos en los que estas alusiones temporales no hacen sino pintar escenas de gran belleza, cuya función no es otra que encuadrar las historias. Este fragmento del principio de *Nuit de fête* es una muestra de ello, ya que en pocas líneas evoca la tarde, la noche y el alba:

Un peu plus loin, la fenêtre de l'été surplombe la loggia où l'après-midi les filles du voisin s'épi-lent le pubis avec du sucre fondu et du citron... la terrasse du café Chaabâne est suspendue dans la nuit sur un écrin de lumière. Peu avant l'aube, son pas dans la mer fait jaillir les corps argentés des poissons par dizaines (Oumhani, 1995 : 13).

La prosa de Cécile Oumhani, delicada y elegante, está llena de recursos literarios y giros propios del lenguaje poético. En este fragmento destacan dos: el primero de ellos es una metáfora del cielo de verano, despejado y luminoso, mientras que el segundo, también una metáfora, alude a la iluminación artificial alrededor de una terraza.

Pero también los distintos momentos de la jornada determinan la vida de los personajes y, en ocasiones, sus sentimientos. Así pues, el alba, la mañana y el mediodía suelen estar asociados a situaciones positivas. El amanecer es el comienzo del día, y las primeras luces traen también esperanzas, nuevas oportunidades y posibilidad de renovación.

El joven matrimonio del relato *Le cri* se levanta al despuntar el día, y ese momento es para ellos el mejor de la jornada:

Ils se levaient à l'aube, et c'était pour eux le meilleur moment de la journée. Il leur semblait, à elle comme à lui, que le monde était sans limites et que rien ne viendrait épuiser leurs forces [...]. À peine sortis du sommeil, ils reprenaient leurs projets, à mi-voix, entre rêve et veille, lorsque les arbres commençaient à bruire eux aussi (Oumhani, 2008 : 86).

Por su parte, en *L'arbre ensanglanté* una anciana, prisionera en Dar Joued<sup>1</sup>, recuerda el motivo de su reclusión. Esta mujer, de la cual no se menciona el nombre en todo el relato, fue casada a los catorce años con un hombre de sesenta. Absolutamente infeliz, escapa una noche de la casa del marido, y así es como rememora su huida:

1 Dar Joued era una institución tunecina, tristemente conocida por ser un espacio de reclusión para mujeres desobedientes y rebeldes, que se atrevían a desafiar las normas del sistema patriarcal.

Je suis partie dans la nuit, frayant mon chemin entre les oliviers, ignorante du monde, mais sûre de ce que je ne voulais plus. Je cheminerais jusqu'à l'aube et me cacherais dès que le jour poindrait. Brève lucidité de mes sens étourdis par une liberté nouvelle. Illusion d'une infinité d'aubes à saisir seule (Oumhani, 1995 : 54).

Su crimen, cometido siendo una niña, no es otro que haber abandonado al anciano que su familia le había asignado como marido. Su edad y su inexperiencia no le impiden ser consciente de que eso no es lo que desea, y mientras camina asocia sus esperanzas de una nueva vida con la imagen del alba.

El mediodía y las horas de la tarde son momentos de actividad y optimismo: las calles están llenas de gente, los hombres ocupan las cafeterías, las tiendas están abiertas, etc. También es el momento del descanso, de la comida y la siesta.

Esta visión de las horas de luz como un espacio para la esperanza y la felicidad, se ve reforzada cuando se contraponen el día y la noche. La anciana recluida en Dar Joued, mencionada anteriormente, habla de lo que significa estar encerrada en esa prisión cuando llega la noche:

La lourde porte bardée de fer se referme, éraflant de son grincement les dernières lueurs du jour. Hostile et froide, la nuit tomba une fois de plus sur notre misère. Par dizaines, des blattes vinrent bientôt défier les ordres du juge. Longues comme le pouce, je les observai dans la pénombre et j'enviai leur liberté de se mouvoir et de grouiller ainsi où bon leur semblait (Oumhani, 1995 : 49).

Los adjetivos con los que se califica a la noche tienen una clara connotación negativa. Además, la situación angustiosa que relata no deja de reflejar cierta ironía, cuando expresa la envidia que le suscita la libertad de la que disfrutaban las cucarachas, que desafían las órdenes del juez visitándola cada noche.

También el final de uno de los relatos de *La transe*, *L'Arlésienne*, es bastante significativo. Su protagonista espera durante años a que su prometido regrese de Europa, pero lo único que recibe es una carta de cuando en cuando. La gente que la rodea ha ido haciendo su vida, pero ella está unida de palabra a un hombre cuya ausencia dura ya demasiado, y no puede avanzar. Así pues, toma todos sus ahorros y decide partir en su busca. Como no puede decir nada a sus padres, puesto que no lo tolerarían, contacta con alguien que la llevará hasta las costas italianas en una pequeña barca de pesca. Es de noche, y el temporal en alta mar es terrible:

Que le jour se lève! Qu'ils sortent de cette nuit! Ils risquent moins de mourir sous la lumière du soleil. Elle sait que c'est absurde mais elle en demeure convaincue. Il faut juste que l'aube se lève. Alors la mer reprendra son aspect de bons jours et elle ne sera plus transie de froid et de peur, au fond d'une barque en train de chavirer (Oumhani, 2008 : 45).

La noche y la ausencia de luz aumentan la sensación de peligro, y las luces artificiales y los reflejos que estas proyectan propician la creación de una atmósfera irreal que suele ser amenazadora. Por su parte, la luz y el alba traen consigo un espacio más seguro, en el que moverse con mayor libertad.



Es común en los relatos analizados que los personajes muestren miedo e inseguridad al llegar la noche, y que determinados hechos bastante desafortunados ocurran durante ese momento del día. Por ejemplo, en *Nuit de fête*, el joven Nessim huye ante su inminente matrimonio concertado. Busca refugio en casa de Nora, una joven que también huyó el mismo día de su boda, y que ahora vive sola, ocultándose de su familia. El hermano de la chica se siente deshonrado, lo sigue y finalmente los asesina a ambos. Toda la acción se desarrolla durante la noche, y el relato está plagado de referencias a las luces nocturnas, las sombras y la sensación de inseguridad que experimenta el protagonista:

La campagne est baignée d'une lumière bleue; par une nuit si claire, il lui faudra se dissimuler entre les figuiers de Barbarie, si jamais un passant vient à le croiser. Le long du cimetière, les carreaux de céramique sur les tombes lancent de curieux reflets qui dansent sous les étoiles [...].

Les voyageurs sont serrés dans la voiture de louage, leurs mouvements entravés, l'un par un sac, d'autres par des couffins. Ces visages sans nom qui sont, pour lui, tous les mêmes reflets de l'ombre ne l'inquiètent pas. L'image du frère de Nora est tellement plus sombre [...]. Tout à l'heure, il a remarqué une voiture qui semble les suivre et il se demande si quelqu'un aurait déjà pu retrouver sa trace (Oumhani, 1995 : 15-16).

Lo mismo ocurre en *Une nuit à La Sirène*. Fouad y Anne son un matrimonio mixto que sale por la noche con un amigo de Fouad. Antes de regresar a casa, los dos hombres van a comprar tabaco y dejan sola a Anne. Ella decide adentrarse en las oscuras y solitarias calles de la medina mientras espera, y las sombras, ruidos y olores le resultan amenazadores, hasta tal punto que el espacio le parece incluso diferente:

La ville paraissait vide après l'animation qui avait régné quelques heures auparavant. On aurait dit qu'une vague, en refluant, avait rendu aux bâtisses leurs vraies couleurs et l'être silencieux tout à l'heure dissous dans mille histoires secrètes et en mouvement.

Seuls les chats s'affairaient autour des paquets d'ordures éventrés. De temps à autre, derrière une persienne, des voix s'interpellaient bruyamment [...]. La rue était étroite, presque une ruelle. Elle ne s'en rendait compte que maintenant [...]. Devant elle, il y avait une ruelle plus étroite encore, qu'elle n'avait pas remarquée, et, au bout, à la lueur que projetaient au-dessus des toits les lampadaires de la promenade, elle crut reconnaître la demeure de l'Italien (Oumhani, 1995 : 76-77).

### 1.3. La luz del sol y la sombra

Sin embargo, hay un tipo de luz que resulta dañina debido a su intensidad, se trata de la luz abrasadora del sol del Mediterráneo, bajo la cual pueden sucumbir tanto objetos como personas. Por ejemplo Zeyneb, protagonista de *Le flux de silence*, acude un año después al santuario en el que dejó una cinta atada a un árbol. Esa cinta, junto a muchas otras, es testigo de promesas y peticiones que realizan las personas que allí acuden, y Zeyneb la depositó tras prometerse con Amir, un pretendiente que sus hermanos habían elegido para ella. Un año después, la joven se arrepiente de su compromiso, y está decidida a anularlo. El estado en el que encuentra la cinta, desgastada por el sol, se corresponde con su deseo de rechazar a Amir:

Devant elle, se dresse l'arbre d'où pendent tous ces rubans de couleur, témoins dérisoires de tant de vœux inassouvis, devenus trop lourds à porter pour ces femmes anonymes et confiés un jour de ferveur à la sainte de l'oued. Elle le retrouve parmi les autres. Ses couleurs ont pâli sous le soleil et les intempéries; son fil d'argent a perdu ses reflets (Oumhani, 1995 : 32).

Huérfana de padre, Zeyneb cuida de su anciana madre y sus hermanos. Se encarga de cocinar y de llevar la casa para ellos, sin recibir a cambio ni una sola muestra de reconocimiento. Su matrimonio con Amir supondría sucumbir a la voluntad de sus hermanos, y la única forma que encuentra de rebelarse es rechazarlo, como ha hecho con todos sus pretendientes.

Anne, la anteriormente mencionada protagonista de *Une nuit à La Sirène*, siente curiosidad por una gran casa abandonada del centro de la ciudad. Mientras pasea con su marido y le pregunta por el origen del edificio, observa el estado en el que se encuentra, con la puerta roída por el sol:

Elle s'était retournée vers les fenêtres en ogive et leurs volets fermés. Elle regarda encore, au-delà de la grille, la poussière et le sable sur les marches qui menaient à la porte de la bâtisse grise, rongée par des années de soleil et d'abandon (Oumhani, 1995 : 74).

Evidentemente, en los relatos analizados el sol alcanza su máxima intensidad durante los meses de verano. Se hace referencia en ocasiones diversas a un entorno desolado y castigado por el sol, o a cómo los personajes deben buscar refugio en entornos más frescos y a la sombra. El lugar en el que cobijarse por excelencia es la casa. En sus relatos, Cécile Oumhani presenta los hogares como espacios acogedores y en penumbra, en contraposición a la hostilidad provocada por el sol, que impera en el exterior:

Nous sommes perdus au milieu de nulle part, entourés de champs à perte de vue. En été, il n'en reste qu'une étendue fauve, un flanc de terre exsangue qui se consume sous les feux du ciel. Sont-ils beaux pourtant nos champs au printemps, quand une braise se lève et répand la houle sur le blé vert! (Oumhani, 2008 : 96).

Dans la pénombre bleue des persiennes closes, agenouillée sur le sol, elle rinça les plats d'émail dans une grande bassine étamée. Puis elle se leva, écarta le rideau de coton rayé pour rejoindre le patio où elle allait laisser la vaisselle égoutter au soleil. Elle enfile ses mules, pour éviter le contact brûlant du sol de ciment chauffé à blanc. Les orangers semblaient secrètement animés par le crissement des insectes, comme pénétrés de cette vibration induite par l'immense et très lente combustion de choses. Au-delà du verger, les maisons blanches du village se taisaient. La vie y était mise en sommeil dans les recoins de l'ombre (Oumhani, 1995 : 99).

El refugio que ofrece la sombra no protege únicamente del sol, sino también de un entorno y una vida que resultan hostiles a los personajes. Se trata de un lugar en el que estar a solas, encontrarse con uno mismo y disfrutar de unos momentos de paz. Es el caso de Ajmi, protagonista de *La transe*, que toma el té preparado por su mujer en la penumbra del salón de su casa: «Le village se tait. Dans la véranda, Ajmi s'étire longuement avant de aller prendre le thé dans la pénombre du salon délicieusement frais. Ce thé qu' Afef fait à la perfection, avec quelques pignons de pin, comme il les aime» (2008 : 13).

En *De cendre et de rose*, Leïla acude a los baños públicos después de haber discutido con su marido. Este se muestra cada vez más irascible, y busca cualquier pretexto para discutir con su mujer. El lugar, húmedo y oscuro, le supone un alivio tras la pelea, a la vez que le brinda protección frente a la luz abrasadora del exterior:

Après avoir rangé la cuisine, Leïla alla au bain maure, malgré la chaleur qui dépeuplait le lieu. L'idée de s'y trouver seule ou presque n'était pas pour lui déplaire. L'endroit était propice à ces replis sur soi [...]. Lorsqu'elle franchit le seuil du bain, la vapeur l'enveloppa dans une caresse tendre et tiède. L'obscurité bleutée la soustrayait à l'agression de la lumière et aux remours de la dispute (Oumhani, 2008 : 29-30).

Por su parte, Zohra es la protagonista de *Un coin de pièce à soi*, título que remite a Virginia Woolf. Se trata de una chica especialmente sensible, que intenta ocultar a su familia su pasión por la pintura. Para realizar sus cuadros aprovecha la intimidad que le brindan ciertos momentos del día, pero sobre todo la habitación en la que puede estar a solas y amparada por la penumbra (2008 : 106-107).

#### 1.4. Metáforas

Como se ha dicho, la prosa de Cécile Oumhani está llena de recursos literarios, y no es extraño encontrar, entre otros, todo tipo de figuras semánticas y metáforas relacionadas con la luz. Lo que sigue es una selección de algunas de ellas.

En *La cérémonie*, la protagonista regresa a su país para acudir al entierro de su abuela. Para aludir a su muerte, afirma que esta se «había apagado»: «Il y a seulement un mois, ils lui avaient écrit pour lui dire qu'elle ne verrait peut-être pas l'été. Sans l'attendre, elle s'était éteinte, aussi discrètement qu'elle avait vécu, quinze jours avant son arrivée» (1995 : 36).

La nieta desafía la costumbre que impide a las mujeres acudir al cementerio durante el funeral. Se acerca poco a poco a los hombres de su familia, mientras piensa estar rindiendo un homenaje a su abuela, la cual había llevado una vida muy discreta, siempre sometida a los usos y costumbres de la sociedad patriarcal. Para referirse a esta situación, señala que su abuela ha vivido «en la sombra» hasta el día de su muerte: «Encore quelques pas, en mémoire de l'aïeule, rien que pour défier l'ombre dans laquelle elle est restée jusqu'à sa mort» (1995 : 42).

Por su parte, la anciana prisionera de Dar Joued habla de su vejez como del «crepúsculo de la vida», y también menciona la «sombra helada» de los grilletes de su muñeca: «Ma mémoire superpose en vain, à jamais brûlée, dévastée par ce qui a traqué ma jeunesse et me poursuit au crépuscule de la vie [...]. À mon poignet, pèse encore l'anneau qui m'enchaîne au mur lépreux de Dar Joued. Il est des compagnons dont l'ombre glacée ne nous quittera jamais et traquera la plus insignifiante de nos heures» (1995 : 48-49).

Igualmente la sombra, esta vez de la mirada, se utiliza para indicar infelicidad: «Mais l'ombre qui s'attarde dans son regard, même les fards à paupières les plus criards ne l'éclipsent pas, les rares soirs de fête où elle quitte sa machine» (2008 : 59).

En los dos siguientes fragmentos, se resalta la luminosidad de los edificios encalados, tan característicos del paisaje mediterráneo: «La véranda surgit comme un îlot de lumière, au milieu du verger dégoulinant de pluie» (2008 : 116) y «Le ciel et les choses lui paraissaient habillés de clarté» (2008 : 122).

Pero sin duda, la utilización más interesante de este tipo de recursos es la que hace de los personajes metáforas de la luz o la oscuridad. Por medio de sus palabras, acciones o actitudes, algunos de ellos se convierten en referente de la una o la otra. El ejemplo siguiente sirve para ilustrar esta afirmación. En *Le flux de silence*, relato al que ya se ha hecho referencia en un apartado anterior, Zeyneb acude a darle la comida a su madre, y esta la llama «luz de mis ojos». En efecto, Zeyneb es luz y motor no solo de su madre, sino también de su hogar, donde se encarga además de todos sus hermanos varones. Sin embargo, tal y como ocurre con la abuela fallecida de *La cérémonie*, las dos mujeres representan la oscuridad, puesto que están sometidas a los hombres que las rodean, y condenadas a la sumisión y al silencio. A este respecto, se alude de nuevo a vivir en «la sombra»:

«Viens, lumière de mes yeux... Approche, ma fille...». Elle a calé ses oreillers, l'a remontée par les épaules pour la nourrir. Attirant vers sa bouche la main de Zeyneb qui tient la cuiller, la vieille femme avale son potage au poulet avec appétit. «Tu veux un peu de citron?». D'un commun accord, elles contournent la vérité, colmatant les brèches dans le silence, fuyant la douleur de cette réclusion extrême, aboutissement d'une vie qui s'est consumée à l'ombre des autres (Oumhani, 1995 : 27).

## 2. Conclusiones

Las alusiones a la luz son frecuentes en los relatos analizados. Esta se utiliza como mero elemento de contexto, pero también influye en los personajes, en sus acciones y sentimientos. De esta forma, hay dos parejas de contrarios que corroboran la afirmación anterior: el día y la noche por un lado, la luz del sol y la sombra por otro.

En una prosa como esta, cargada de recursos literarios, no es extraño el uso de metáforas. Especialmente llamativos resultan los personajes que son, ellos mismos, metáforas de la luz o la oscuridad, sobre todo los personajes femeninos, que tanta importancia tienen en la obra de esta autora.

Nada mejor que finalizar con unas palabras de Cécile Oumhani, relacionadas con lo tratado hasta ahora. Con ellas, la autora se refiere a la escritura como un proceso relacionado con un lado oscuro y enigmático, y menciona además cómo la inspiración puede llegar en mitad de la noche:

Écrire s'enracine dans l'obscur et il faut sans doute accepter cette part d'énigme pour laisser aux mots leur chemin. Combien de fois me suis-je réveillée en sursaut en plein milieu de la nuit avec une certitude soudaine concernant une phrase ou ce adviendrait d'un personnage! (2004 : 29).

## Referencias bibliográficas

- AUBONNET, B. (2007): «Rencontre: Oumhani» [en línea], <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/oumhani.htm> [Página consultada el 19 de septiembre de 2015].
- ACHOUR, Ch.: *Le site officiel* [en línea], <http://christianeachour.net/> [Página consultada el 19 de septiembre de 2015].
- Blog *Terres des femmes*. Entradas sobre Cécile Oumhani y sus obras [en línea], [http://terresdefemmes.blogs.com/mon\\_weblog/2008/05/ccile-oumhani-l.html](http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2008/05/ccile-oumhani-l.html) [Página consultada el 19 de septiembre de 2015].
- Bonn, Ch. (dir.): *Limag. Littératures du Maghreb* [en línea], <http://www.limag.com/> [Página consultada el 19 de septiembre de 2015].
- CHAKER, J., MAHFOUD, A., ENNÉÏFAR-BELTAÏEF, E. (2000): «*Fibules sur fond de pourpre, Une odeur de henné* et recueils de poèmes de Cécile Oumhani», en *Les cahiers de Tunisie*, 179, pp. 141-153.
- Editorial Al Manar. Ficha de autora de Cécile Oumhani [en línea], <http://www.editmanar.com/auteurs/Jeune%20femme.htm> [Página consultada el 19 de septiembre de 2015].
- GUILOINEAU, J. (dir.): *Siècle 21. Littérature & Société. Littérature tunisienne contemporaine*. Dixième année, 21. Automne-Hiver 2012, Paris, La fosse aux ours.
- JOVER SILVESTRE, Y. (2008): «El matrimonio tunecino en la obra de Cécile Oumhani», en Jaime de Pablos, M.E., González Alarcón, I.E. (eds.), *Amor y matrimonio: entre lo ideal y lo real*, Sevilla, Arcibel.
- JOVER SILVESTRE, Y. (2009): «Era joven, no sabía nada, me casaron», en Jaime de Pablos, M.E. (ed.), *Identidades femeninas en un mundo plural*, Almería, Arcibel.
- JOVER SILVESTRE, Y. (2002): «Femmes musulmanes, mes semblables, mes soeurs», en Avendaño Anguita, L., *La littérature au féminin*, Granada, Comares.
- JOVER SILVESTRE, Y. (2005): «La fuerza del silencio en la obra narrativa de Cécile Oumhani» en Jover Silvestre, Y. (ed.), *La lucha de la mujer en la escritura francófona africana*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, pp. 83-96.
- JOVER SILVESTRE, Y. (2000): «Souffrance et liberté dans *Une odeur de henné* de Cécile Oumhani», en Serrano Mañes, M., Avendaño Anguita, L., Molina Romero, M.C. (coords.), *La philologie française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littéraire*, 1, pp. 287-298.
- LARGUECHE, D. (1993): «Dar Joued ou l'oubli dans la mémoire», en *Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol. 30, Paris, Éditions du CNRS, pp. 177-190.
- OUMHANI, C. (1995): *Fibules sur fond de pourpre*. Solignac, Le Bruit des Autres.
- OUMHANI, C. (2004): *À fleur de mots: la passion de l'écriture*. Montpellier, Chèvre-feuille étoilée.
- OUMHANI, C. (2008): *La transe*. Saint-Julien-Molin-Molette: Jean-Pierre Huguet éditeur.
- SEGARRA, M. (1997): *Leur pesant de poudre: Romancières francophones du Maghreb*. Paris, L'Harmattan.
- SEGARRA, M. (coord.) (2002): *Historia de las literaturas francófonas. Bélgica, Canadá, Magreb*. Madrid, Cátedra.
- SEGARRA, M. (2010): *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris, Karthala.

# Assia Djebar ou le désir d'Icare au féminin<sup>1</sup>

Manuela Ledesma Pedraz

Universidad de Jaén

[mledesma@ujaen.es](mailto:mledesma@ujaen.es)

## Résumé

L'œuvre romanesque d'Assia Djebar est parsemée de souvenirs de sa découverte d'Alger à dix-sept ans, de son ivresse à se laisser sculpter par la lumière qui fait scintiller cette ville et la mer dans laquelle elle se mire. Cette révélation est par ailleurs indissociable du plaisir de marcher «nue», de courir à en perdre le souffle, mais des fois aussi du désir de s'élever vers la mer et plonger dans son immense vide bleu. Or, cette pulsion de mort et d'oubli ne se produit que sous l'emprise de tensions alors enfouies dont Djebar mettra des années à dérouler le fil. Nous nous proposons de suivre cette marche lumineuse et libératrice depuis *L'amour, la fantasia* jusqu'à *Nulle part dans la maison de mon père*, en passant par *Ombre sultane* et *Les Nuits de Strasbourg*, mais aussi de son reversement au moment où les rêves d'évasion se déchirent.

## Mots-clés

Assia Djebar, intratextualité, autoanalyse, chute et envol, scène suicidaire.

## Resumen

La obra novelesca de Assia Djebar está repleta de recuerdos de su descubrimiento de Argel a los diecisiete años, de la embriaguez que le embarga al dejarse esculpir por la luz que hace resplandecer la ciudad y el mar en el que se contempla. Esta revelación es indisociable del placer de caminar y correr sin velo, pero a veces también del deseo sumergirse en el inmenso mar. Ahora bien, esta pulsión de olvido y de muerte sólo se produce bajo la influencia de tensiones ocultas que Djebar tardará años en desentrañar. Por todo ello, nos proponemos seguir esta marcha luminosa y liberadora desde *L'amour, la fantasia* hasta *Nulle part dans la maison de mon père*, pasando por *Ombre sultane* y *Les Nuits de Strasbourg*, pero también de su inversión en el momento en que los sueños de evasión y de absoluto se desgarran.

## Palabras clave

Assia Djebar, intratextualidad, autoanálisis, vuelo y caída, escena suicida.

---

<sup>1</sup> Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg* (1997 : 314).

«Aujourd’hui Icare est femme<sup>2</sup>.»

Le récit fondateur de la légende d’Icare, c’est bien connu, se trouve dans *Les Métamorphoses* d’Ovide<sup>3</sup>. Le voici : forcés, lui et son père, de s’échapper du labyrinthe où le roi Minos les a enfermés à vie, Dédale construit des ailes de cire pour s’en enfuir. Or, fasciné par la lumière éclatante du soleil, Icare fait fi des conseils de son père en s’approchant trop de l’astre tout puissant avec le résultat que l’on sait : la chute et la noyade, c’est-à-dire la chute fatale et la mort dans les eaux de la mer qui recevra désormais son nom. C’est ainsi qu’Icare transgresse et les lois de la nature en essayant de franchir les frontières assignées à la condition humaine, et celles de la prudence et du bon sens qui émanent de l’autorité paternelle, ce qui revient à dire que, s’étant heurté à ce double interdit, il échoue et choit dans la mer, un châtement qui est à la hauteur de son ambition et de sa folie.

Étant donné les nombreuses relations intratextuelles qu’il est possible d’établir dans l’ensemble des romans d’Assia Djébar, la plus grande écrivaine algérienne de langue française, nous nous proposons d’analyser les manifestations de ce mythe à la lumière des rapports que l’on peut établir entre son expression la plus autobiographique dans *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), son dernier roman, le seul à être ouvertement le fruit d’une auto-analyse aussi bien rétrospective qu’introspective, et d’autres romans qui l’ont précédé. Des textes où elle va mettre en scène une expérience clé dans sa vie personnelle par l’entremise de certains personnages féminins, notamment dans ses romans *L’amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Les Nuits de Strasbourg* (1997). Il s’agit donc ici de suivre les différents avatars du récit d’une femme qui, hantée par un «désir d’Icare au féminin» (Djébar, 2007 : 314), s’élance vers la lumière solaire pour se précipiter ensuite dans le gouffre. Remarquons, pour commencer, que la répétition de la scène est déjà parlante en elle-même, ce qui nous révèle la «dimension existentielle et dramatique [qui] est restée cachée jusqu’à la publication de ses mémoires» (Gronneman, 2010 : 237). Voici les faits bruts: s’étant disputée avec son fiancé, la narratrice, âgée de dix-sept ans, s’élance du haut d’une rue algéroise descendant vers un boulevard où elle finit par se jeter sous un tramway. C’est ce qu’on a appelé la «scène suicidaire de l’automne 1953» (Calle-Gruber, 2010 : 204).

Toujours est-il que ces femmes, aussi bien les personnages féminins que l’auteure elle-même, racontent toutes la libération ressentie par une adolescente ou jeune femme qui découvre la liberté de marcher au soleil dès son arrivée à Alger afin de continuer ses études. En effet, après sept années d’internat au collège de Blida, Assia Djébar récupère un droit qui avait été ravi aux femmes algériennes, le droit de marcher et de regarder, d’être sujets et non pas objets de regard. Par exemple, le personnage de Nfissa dans *Les alouettes naïves*, l’un de ses tout premiers romans, est une jeune maquisarde réfugiée à Tunis qui, se souvenant de sa vie d’étudiante à Alger, se rappelle son bonheur à circuler dans les rues de la capitale sous

2 Elsa Triolet, *Luna-Park* (1959 : 176).

3 Ovide, *Les Métamorphoses* (1966 : 208-210).

la lumière du soleil («elle ne connaissait du dehors que la lumière», 1967 : 76), à descendre les «multiples rues en escalier de la grande ville» alors que, «dans une trouée, lui sautaient aux yeux le port, la mer avec quelques grues, ou des machines sales...» (1967 : 76-77). Nous pouvons alors constater que tous les motifs du souvenir enfoui et détourné se trouvent déjà présents dans ce roman de jeunesse : la liberté de marcher à l'air libre, l'enivrement produit par la lumière du soleil, la joie et la légèreté enfantine ressentie à dévaler les rues en pente d'Alger avec le port et la mer au bout. Tous les motifs, certes, mais non pas la vérité des faits.

Il faudra attendre quarante ans après la sortie de ce roman et plus de cinquante après l'automne 1953 pour que le voile soit enfin déchiré dans *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), un roman d'introspection littéraire dont le processus d'écriture a permis à notre auteure de faire face à la mince partie de vérité décelable dans l'inexplicable. Car c'est dans ce dernier roman qu'Assia Djebar nous parlera, tout d'abord et pour la première fois sans masque aucun, de la transgression implicite dans les promenades qu'elle faisait à Alger en s'occultant, soit derrière le silence, soit derrière la langue française, «langue du père», «langue du sang», «langue adverse» (1999 : 148):

Les vôtres, s'ils avaient pu deviner que vous parliez comme eux le dialecte arabe, vous les auriez vus pleins de haine, prêts à vous insulter, à cause aussi de votre jeunesse, du plaisir nu et cru que vous montriez à vous mouvoir, dévorant de vos yeux grands ouverts les moindres espaces de cette ville penchée, scintillante. Vous, vous manifestiez une indécente légèreté à vous sentir, pour ainsi dire, flotter dans l'air, glisser le long de tant de ruelles en pente, vous saouler d'oxygène en dégringolant les multiples escaliers ! (2007 : 306)

Mais il faut préciser que ce qui est un aveu tout personnel dans *Nulle part dans la maison de mon père* était déjà présent en 1987 sous forme romancée dans *Ombre sultane*, un roman à deux personnages féminins qui se répondent l'un l'autre dans une relation sororale. Ainsi, Isma, la narratrice, une femme qui a réussi à se libérer du carcan des traditions ancestrales et aide Hajila, encore victime de celles-ci, à s'en libérer à son tour, non seulement se souvient de ses propres promenades d'adolescente («Le soleil me regardait. (...) L'intensité de la lumière me pénétrait d'une distraction vivace», 1987 : 194), mais elle est également témoin des premières sorties de Hajila seule dans les rues : «[d]innombrables lames d'épée étincellent dans l'azur. Tu marches, Hajila, baignée par la lumière qui te porte. Qui te sculpte.» (1987 : 34). Un azur qui revient par ailleurs sans cesse dans ces récits que nous sommes en train d'analyser et qui, d'après Bachelard, est, avec celle de l'or, la tonalité du «zénith imaginaire humain» dans les rêveries d'ascension (1948 : 350). Sans oublier que cet azur semble faire aussi allusion au «poème *L'Azur* de Mallarmé, dans lequel le poète évoque le vide dont il vient de faire l'expérience et qui se termine (...) par «le cri sincère et bizarre... l'azur...»» (Ruhe, 2010 : 183).

Il nous paraît toutefois évident que si la rêverie d'ascension est exprimée au moyen de ces images solaires, elle est paradoxalement toujours associée à son contraire, c'est-à-dire à l'attrance du gouffre. Il est, en effet, assez facile de constater que si tous les récits de cette scène primordiale de course vers le bas, soient-ils romancés ou non, débutent, comme il va de soi, par «un mouvement et une accélération» (Bachelard, 1948 : 306) toujours reliées à la rapidité de la chute, cette course précipitée est en même temps associée par notre auteure à



un élan ascensionnel. On voit, par exemple, «cet envol vers la mer» dans *L'Amour, la fantasia* immédiatement suivi d'une «plongée dans l'oubli» comme réaction à «une querelle banale d'amoureux que [la narratrice] transforme en défi» (1985 : 129); ou la vision par Isma de Hajila en train de bondir telle une antilope «devant le chasseur» pour se «précipiter, dégringoler un escalier large, au marbre imposant» dans *Ombre sultane* (1987 : 225- 226) ; ou encore, dans *Les nuits de Strasbourg*, cette confession de Thelja à son amant français concernant une histoire de son passé rattachée à son premier amoureux, ou ce qu'elle appelle «[l]a scène première qui [me] hantait» (1997 : 316) :

Toute l'année, oui, je désirais quelque fois mourir, c'est-à-dire, pensais-je me dissoudre dans l'air, ou exploser en silence... La constance de ce désir, cette année-là, devenait, comment dire, l'envie de m'envoler. Cela paraît étrange, ce désir d'Icare au féminin et dans une ville arabe en outre, une irrésistible pulsion vers l'espace. L'espace m'attirait.» (1997 : 313-314)

Ce que n'empêche pas, bien entendu, que cette envie de s'envoler et cette pulsion vers l'espace ressenties par Thelja ne soient associées dans son souvenir à l'image d'elle-même en train de «dévaler un très long escalier, face au port» (1997 : 316), sans que, toutefois, mention soit faite à l'intervention du fiancé. Or, suivant ici la terminologie durandienne, si l'archétype de la lumière et le schéma ascensionnel sont complémentaires, ils sont en même temps le contrepoint de la chute et des ténèbres (Durand, 1969 : 315), ce qui semble nous annoncer que «[l]a chute est aussi envol chez Assia Djébar (Ruhe, 2010 : 51)<sup>4</sup>.

Ceci dit, la présence de cette scène où l'envol lumineux précède la chute imminente dans le noir est tellement prégnante dans l'œuvre d'Assia Djébar que nous voudrions essayer maintenant d'expliquer les raisons qui ont instinctivement poussé notre écrivaine au suicide à la lumière du récit qu'elle en fait dans *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est dans ce roman, en effet, qu'elle semble finalement les trouver en affrontant ce «point d'intolérable douleur qui s'énonce à la fin» (Calle-Gruber, 2010 : 205), c'est-à-dire ce «Nulle part dans la maison de mon père» dont nous allons essayer de dévoiler le sens caché. C'est ainsi que les deux dernières sections de la troisième partie de l'ouvrage (*Celle qui court jusqu'à la mer*), intitulées «Dans le noir vestibule...» et «Ce matin-là» respectivement, sont consacrées à cette exploration sans concessions.

Le récit de la scène suicidaire commence, en effet, dans ce noir vestibule où les premières étapes du drame vont se dérouler jusqu'à aboutir au désir irrésistible de notre narratrice de «bondir, fuir ou [s]'envoler» (2007 : 341). C'est là donc, dans cette sorte de caverne ou d'utérus que tout va se jouer. Selon la chronologie des faits, toutefois, tout débute par un rendez-vous dans une brasserie du jeune homme et la fiancée avec une amie supposée de celle-ci qui a voulu «s'immiscer» entre eux et qui, de ce fait, a été brusquement éconduite par la narratrice. C'est alors que, sous un «soleil radieux d'automne» (343) et tout en remontant l'une de ces

4 Formulé par notre auteure dans *Nulle part dans la maison de mon père* en racontant ce qui s'est passé hors d'elle-même après son accident, c'est-à-dire quand elle a été emportée par l'ambulance qui l'a conduite à l'hôpital et qu'elle se sentait «encore traversée par la décharge de la pulsion de mort, encore traversée par la détente de l'envol» (2007 : 367).

rues étroites dont le sommet surplombe «l'orgueilleuse baie d'Alger» (343), la dispute éclate entre les jeunes fiancés, se poursuivant ensuite dans le vestibule sans lumière d'un immeuble où ils pénètrent pour essayer de résoudre leur différend. Mais lequel ? Soyons brefs : il lui exige d'aller chercher l'amie que, d'après lui, elle a congédiée et insultée, lui ordonnant de s'en excuser auprès d'elle.

La narratrice s'apprête alors, dans l'exercice d'autoanalyse qui est le sien dans cet ouvrage, à développer cette remémoration «en cercles successifs» pour «tenter de faire se dérouler peu à peu le fil du cocon enfoui» (2007 : 342), pénétrant, pour cela faire, elle aussi dans une introspection en spirale où se heurtent sa révolte et sa stupeur devant la prétention du fiancé. Celui-ci, pour sa part, crie en affichant «un rictus sur son visage rougi» devant la paralysie dont est soudain atteinte la jeune fille, qui, devenue sourde et muette, ne perçoit face à elle qu'un être défiguré, morcelé : une «face... ou [une] bouche ou [un] front qui ordonne» (2007 : 344) et qui réitère à plusieurs reprises son ordre. Car c'est seulement à ce moment-là, dans cette autoanalyse où elle revient de front sur son passé, qu'elle discerne chez lui «le fauve qui montre ses crocs» (2007 : 345), le «mâle gonflé» d'un quelconque «illusoire pouvoir» (2007 : 346), bref, un inconnu, un étranger qui reprend sans cesse «son discours de la fureur contenue» (348). Ce qui ne va par ailleurs pas empêcher qu'elle l'épouse quelques années plus tard et que leur mariage (en 1958) se prolonge jusqu'à 1974, soit, avec les fiançailles, une vingtaine d'années pendant lesquelles elle s'est «définitivement tue sur ce délire qui [l]'avait saisie, emportée, et qui aurait pu [lui] être fatal» (Assia Djébar, 2007 : 362).

Nous constatons alors que c'est la réaction «invraisemblable» du fiancé qui va rendre possible sa «mise à nu» (2007 : 351) par la narratrice dans le labeur d'anamnèse qu'elle a entrepris, c'est-à-dire son insignifiance, la médiocrité inscrite dans sa recherche de «tous les oripeaux de la vanité, de la poursuite du succès» (2007 : 366). Elle prend ainsi conscience du piège dans lequel elle s'était laissée prendre, car elle réalise que ce n'était pas en vérité de lui qu'elle était tombée amoureuse, mais de «la langue perdue, réanimée dans ce visage de jeune homme qui la maîtrisait, lui, cette langue d'autrefois» (2007 : 369), c'est-à-dire amoureuse des lettres du fiancé «qui reproduisaient les vers (...) des poètes-héros vainqueurs des joutes antéislamiques ! Les plus beaux poèmes d'amour de la société bédouine d'avant l'islam...» (2007 : 368).

Il est donc évident que ce n'est que grâce à cette analyse rétrospective de soi qu'Assia Djébar réussit à tirer des ténèbres cette scène enfouie parce qu'insoutenable. Il est toutefois également vrai, ainsi que nous essayons de le démontrer, qu'elle s'était déjà manifestée ici et là par l'entremise de quelques personnages féminins, mais toujours d'une manière plus ou moins détournée, soit parce qu'elle avait été préalablement morcelée, soit parce qu'elle avait été soumise à l'allégement de la pulsion mortelle qui l'avait provoquée. Ce qui nous dit aussi, bien entendu, à quel point elle a pu être fantasmée :

Depuis, il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois, cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue – moi, l'auteur. Et j'éprouve soudain comme une névralgie. Cette femme-personnage, avant de s'élancer (je le devine juste une seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue : «Tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache.» (2007 : 364)

Mais cette querelle, somme toute assez banale, et l'échec du mariage qui s'ensuit justifient-ils ce non-dit de plus de cinquante ans et le poids considérable qu'il a eu sur la vie et l'œuvre d'Assia Djébar ? Où réside donc au juste l'insoutenable dans cette sombre histoire ? Nous touchons sans doute ici à l'essentiel, car il nous semble que cet insoutenable opère au moment même où se retrouvent dans son esprit l'image du fiancé furibond et celle du tribunal du père, «le père qui condamne à mort» (2007 : 354) :

Moi qui écris désormais, si longtemps après, je comprends : je suis à cet instant une jeune fille certes vulnérable, qui a répété comme une antienne, toute son année de philosophie, à cause de sa correspondance d'amour secrète, oui, je suis celle qui a scandé tout en frappant sa coulpe, au bord de ce qu'elle croyait être le «péché» (...) : «Si mon père l'apprend, je me tue !» (2007 : 353)

C'est ainsi que, le père et le fiancé ayant été amalgamés en tant que figures de l'autorité castratrice et de l'interdit, la narratrice comprend de manière abrupte qu'elle n'a «désormais plus de lieu ni d'espace pour respirer...» (2007 : 344), qu'elle est donc dépossédée de l'héritage paternel ainsi que toute femme dans la culture islamique, même la dernière fille du Prophète : «Nulle part dans la maison de mon père» (2007 : 207) dans tous les cas. Rien donc d'étonnant à ce que la jeune fille se sente étouffer dans le noir vestibule et que, réagissant à une lumière soudaine qui inonde la scène tout en devenant «force de dissolution des lieux» (2007 : 350), devenue elle-même «un volcan intérieur» (2007 : 355), elle en soit expulsée «par un élan aveugle, une fuite en avant dans l'espace infini de dehors» (2007 : 356), cherchant l'oxygène qui lui manquait :

M'en aller au plus loin, courir au plus vite, me précipiter, me projeter là-bas, éperdue, au point exact où se noie l'horizon ! Ne m'arrêter que là où la mer m'attend...» (...) M'envoler, descendre, descendre encore (...). Tout en bas, la ville bruissante, son murmure si proche à mes pieds, jusqu'à la ligne verte, là-bas... Azur et nadir confondus (2007 : 356)

Or, voici que la décision première de s'envoler et d'aller «exploser contre l'horizon», devient soudain, «accompagnée de la scansion : «Si mon père [l'apprend,] je me tue !», celle de «[c]oucher [s]on corps en travers des rails» (2007 : 370), de mourir là, d'en finir. Cette déchirure n'est pourtant pas la première malgré ce que l'auteure en avait dit dans *L'Amour, la fantasia* (1985 : 129), car celle-ci ne fait en réalité que creuser celles provoquées par le père en colère dans la petite enfance, aussi bien dans la scène de la balançoire que dans celle de la bicyclette, pour avoir montré ses jambes devant des étrangers, bref, pour avoir transgressé l'interdit du père<sup>5</sup>. Une déchirure qui devient «blessure» dans *Nulle part dans la maison de mon père*

5 Voir Ernstpeter Ruhe, «Enjambements et envols. Assia Djébar échographe» (2010 : 37-53), où l'auteur analyse en profondeur la «blessure symbolique» provoquée par le père dans cette scène racontée aussi bien dans *L'Amour, la fantasia* que *Dans nulle part dans la maison de mon père* : «Symbolique et très concrète à la fois. Car l'intervention sur le corps est ressentie comme quasiment chirurgicale par le moi, comme le montrent des expressions telles que «retranché de moi», «séparées du reste de mon corps», «avoir ainsi séparé de ma personne», «les petites jambes désireuses d'actionner les roues de la bicyclette». La scène de la bicyclette

et qui sonne en réalité le glas de l'enfance, voire de l'innocence, car, ainsi que l'auteure le dit dans ce dernier roman, il s'agit de la déchirure de la lumière qui l'enveloppait au-dehors, de l'azur «vers lequel, en ce temps-là, [elle] croyai[t], d'un seul élan de bonheur ou de désespoir (...), un jour [se] précipiter» (2007 : 323). Nous pouvons alors affirmer que, comme le signale Ernstpeter Ruhe, non seulement «[t]out se noue autour de [cette] blessure symbolique», mais qu'«avec elle apparaît un autre thème central de l'œuvre djebarienne, celui de l'envol et de la chute» (2010 : 47) que nous avons déjà signalé. Mais voici ladite scène telle qu'elle est raconté dans *L'amour, la fantasia* :

Nous nous étions évadés pour deux jours, à la capitale... Là, je me vois dévaler un très long escalier, face au port. Devant moi, le vide, un immense vide plein et bleu, dans une lumière dorée, face à moi la mer et les mâts des bateaux figés. Comme si j'allais d'un coup plonger. M'envoler et plonger ! Soudain, au bout / de la rampe d'escalier, sur le bruyant boulevard de la Marine, le tramway débouche... Alors, j'improvisai : comme si tous mes élans contenus au cours d'une année entière me propulsaient pour l'instant ultime ! (1997 : 316-317)

Les images de l'envol et de la chute, la présence du décor maritime, le vide plein en parfait oxymore, l'étreinte paradoxale des verbes s'envoler et plonger, la lumière dorée partout étalée, les élans longtemps maîtrisés qui soudain propulsent vers l'absolu..., tout semble appeler le poète français qui était alors le préféré de notre romancière, Baudelaire, dont l'albatros, comme la figure mythique d'Icare, est un symbole du poète déchu face à un monde mais qui continue à poursuivre sa quête de l'idéal.

Il reste que la narratrice, ayant été épargnée, s'enferme dans un silence qui ne sera brisé que de longues années plus tard. Mais, quoique la parole soit encore entravée en ce qui concerne cette scène première, persistent toutefois dans ses romans non seulement la fascination de l'envol et de la lumière qui rend possible la vision ouranienne, mais aussi la liberté de la marche toujours associée à la passion du regard. Or, si dans les romans de la maturité la lumière était déjà associée à la parole, c'est dans *Nulle part dans la maison de mon père*, c'est-à-dire une fois la parole délivrée, que la lumière et la vision deviennent clairvoyance dans l'attente de la liberté : «Bruit d'ailes là-haut dans le pigeonier, la liberté commence ; plus exactement, elle s'apprête à commencer.» (1987 : 228)

## Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (1948) : *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Librairie José Corti (5<sup>e</sup> réimpression).
- CALLE-GRUBER, M. (2010) «La servante du texte», in Ashlot, W., Calle-Gruber, M., Combe, D. (éds.) : *Assia Djebar, littérature et transmission*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 197-210.
- (1967) : *Les Alouettes naïves*. Paris, Julliard.
- (1985) : *L'Amour, la Fantasia*. Paris, Albin Michel.
- (1987) : *Ombre sultane*. Paris, Albin Michel.

---

développe et visualise ainsi ce que la scène de la balançoire, dans *Ombre sultane*, avait déjà parfaitement résumé avec des formules telles que «mutilation originelle» et «expulsion de l'enfance.» (1987 : 46)

- (1997) : *Les Nuits de Strasbourg*. Paris, Actes Sud.
- (1999) : *Ces voix qui m'assiègent*. Paris, Albin Michel.
- (2007) : *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris, Albin Michel.
- DURAND, G. (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- GRONNEMAN, C. (2010) «Fictions de la relation père/fille : la dé/construction des mythes paternels dans Assia Djébar : *Nulle part dans la maison de mon père*», in Toro, A., Zecri, K., Bensmaïa, R., Gafaïti, H., (éds.) : *Repenser le Maghreb et l'Europe : hybridations, métissages, diasporisations*. Paris, L'Harmattan, pp. 233-247.
- OVIDE : *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Editions Flammarion, 1966, VIII/192-230.
- RUHE, E. (2010) «Enjambements et envols. Assia Djébar échographe», in Ashlot, W., Calle-Gruber, M., Combe, D. (éds.) : *Assia Djébar, littérature et transmission*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 37-53.
- TRIOLET, E. (1959) : *Luna-Park*, Paris, Gallimard.

## ***Si le soleil ne revenait pas* o el triunfo de la luz sobre las tinieblas**

**Montserrat López Mújica**

GIECO- Instituto Franklin- UAH

[montserrat.lopezm@uah.es](mailto:montserrat.lopezm@uah.es)

### **Resumen**

*Si le soleil ne revenait pas* es una novela del escritor suizo C.F. Ramuz, publicada por primera vez en 1937, en plena guerra civil de España y justo antes de los terribles acontecimientos de 1939-1945. Narra la historia de un pueblo, St-Martin d'En-Haut, anclado en lo más profundo del corazón de la montaña alpina. Cada 25 de octubre el sol desaparece en el valle para no regresar hasta el 13 de abril. Seis meses de oscuridad se ciernen sobre la aldea. Ese año sin embargo, Anzevui, curandero respetado, predice la muerte del sol. La aldea se instala en un apocalipsis de fin del mundo. En este ambiente de luces y de sombras, Ramuz dedica en esta novela una gran parte de su estudio social a la influencia que ejercen las creencias - el obscurantismo - dentro del cerrado medio rural. En esta comunicación analizaremos cómo influye la ausencia/presencia de la luz en el ambiente y en el espíritu de los personajes ramuzianos.

### **Palabras clave**

C.F. Ramuz, *Literatura suiza de expresión francesa, luz, obscurantismo, Valais.*

### **Résumé**

*Si le soleil ne revenait pas* est un roman de l'écrivain suisse C.F. Ramuz, publiée d'abord en 1937, pendant la guerre civile en Espagne et juste avant les terribles événements de 1939-1945. Elle raconte l'histoire d'un village, St-Martin d'En-Haut, ancré profondément dans le cœur de la montagne alpine. Tous les 25 octobre le soleil disparaît dans la vallée pour ne pas retourner jusqu'au 13 avril. Six mois d'obscurité qui pèsent sur le village. Cette année-là, cependant, Anzevui, guérisseur respecté, prédit la mort du soleil. Le village est installé dans une apocalypse de fin du monde. Dans cette atmosphère d'ombre et de lumière, Ramuz a consacré une grande partie de leur étude sociale à l'influence des croyances sur les personnages - l'obscurantisme - dans un milieu rural si fermé. Dans cette communication nous analyserons l'influence de l'absence et la présence de la lumière dans l'environnement et les esprits des personnages ramuziens.

### **Mots-clés**

C.F. Ramuz, *Littérature Romande, lumière, obscurantisme, Valais.*

*Qu'est-ce qu'il y a d'impérissable en Valais ? Eh bien ! la lumière*  
(Maurice Chappaz - *La haine du passé*)

*Si le soleil ne revenait pas* (1937), es la última gran novela que C.F. Ramuz dedica a la temática de la montaña. En ella, el escritor explica a su manera, la influencia que ejerce la modernidad en las últimas sociedades tradicionales suizas, a través de una historia arraigada en el cantón del Valais y contextualizada en pleno siglo XX. El relato se sitúa en el mismo año en el que se escribe y publica la novela (1937)<sup>1</sup>. Las diferentes referencias históricas a la guerra de España que aparecen a lo largo del relato así lo justifican. Si bien se trata de una época convulsa en toda Europa, para el escritor es un periodo muy fructífero, en el que ve llegar su esperado y ansiado reconocimiento. El Ramuz de finales de los 30 es un autor ya consagrado, tanto en su país como en Francia, cuya obra suscita una enorme admiración. Más apegado a lo que ocurre a su alrededor, sus escritos se muestran ahora más dispuestos a revelar los desafíos de su tiempo que a imaginar relatos inspirados en leyendas populares. En esta novela, Ramuz nos relata la historia de un pueblo, Saint-Martin d'en Haut, situado en lo alto de una montaña del cantón del Valais. Por su disposición geográfica, los habitantes de este lugar dejan de ver directamente el astro solar durante seis meses (del 25 de octubre al 13 de abril), el tiempo que dura el invierno en estas zonas aisladas de los Alpes. Pero este año, Anzevui, herborista y curandero respetado, predice la muerte del sol. La aldea se instala en un apocalipsis de fin del mundo. *Si le soleil ne revenait pas*, retoma, en palabras de J.L. Pierre, «le thème d'une peur ancestrale, primitive, celle de la disparition du soleil» (2012 : 148).

Saint-Martin d'en Haut forma parte de lo que los personajes ramuzianos denominan «le mauvais pays» (Ramuz, 2009 : 190), es decir, la alta montaña, una tierra hostil con la que resulta difícil convivir: «un pays comme le nôtre, un pays pauvre, un pays triste, un pays où il [le soleil] n'est pas là pendant six mois» (Ramuz, 2013 : 530). En contraposición está el «bon pays», representado por el valle, el lago y las buenas tierras de cultivo. La comparación entre ambos países o regiones aparece en las primeras páginas de la novela y esa primera diferencia que constatan los personajes viene dada por la intensidad de la luz solar y el color azul del lago. Aquí la luz solar es sinónima de buena producción agrícola, o más bien, vitícola:

Mais quel drôle de pays le nôtre ; c'est un pays triste, disait-il.

- Et celui d'en bas ?
- Là-bas, disait-il, c'est bleu [...] Ici, on n'a point de soleil de tout l'hiver, là-bas ils en ont deux tout le long de l'année. [...]
- Deux ?
- Oui, il y a celui qui est au ciel et il y a celui qui est dans l'eau (Ramuz, 2013 : 527)

---

<sup>1</sup> Ramuz trabaja en la redacción del manuscrito definitivo (159 hojas en *recto*) del 13 de mayo al 29 de julio de 1937. La relectura y reescritura del texto las lleva a cabo del 1 al 15 de agosto de ese mismo año. Y la publicación original aparece en noviembre 1937 para las Ediciones de Henry-Louis Mermod.

Julien Revaz trabaja en el viñedo de Lavaux, al borde del lago. A Lavaux se le conoce también con el nombre del «país de los tres soles». Los dos primeros son los que menciona Julien anteriormente (el que está en el cielo y el que se refleja en el lago Lemán).

Le soleil vous tape sur la tête, mais il y en a un autre, celui d'en bas, qui vous tape dans le dos. Ça en fait deux : celui d'en haut, qui est en un point tout rassemblé ; celui d'en bas qui est tout cassé en morceaux et éparpillé, parce qu'il y a l'eau qui le balance et en bombarde toute la côte ; ça en fait deux qui chauffe ensemble : c'est pourquoi ils ont de bon vin (Ramuz, 2013 : 528).

El tercero, que no aparece en la novela, corresponde a los 400 km de muros de piedra que componen las terrazas y que fueron levantados a partir del siglo XII por los monjes cistercienses instalados en la región. Los monjes comprendieron rápidamente el potencial de dicho lugar. Con mucha paciencia y dedicación, despejaron el terreno de la vegetación que cubría las laderas hasta la orilla del lago, y con sus propias manos comenzaron a construir los muros para aplanar y estabilizar la tierra. En ella plantaron la viña, dando comienzo así a la producción de vinos en Lavaux<sup>2</sup>.

En el «mauvais pays», cuando el sol desaparece del cielo durante los largos meses de invierno, los habitantes de Saint-Martin d'en Haut lo encuentran dentro de este maravilloso producto. Así lo recuerda Isabel:

- Nous autres, notre soleil est en bouteilles... Eh ! Augustin...  
Augustin avait été chercher une bouteille et des verres.
- Notre soleil à nous, on le tient à la cave, on n'a pas besoin d'aller loin pour le trouver (Ramuz, 2013 : 529).

La luz se ha convertido en sustancia, se encuentra en el color del vino, un vino blanco y dorado como el sol:

Elle avait été remplir à la cave un litre en verre blanc qui laissait voir la couleur que le vin avait et c'est une couleur qui se reconnaît vite. Métrailler avait montré le litre du doigt :

- Eh bien, disait-il, le soleil... Est-ce qu'on ne dirait pas qu'il est déjà revenu ?  
Le vin est beau à regarder, c'est un commencement (Ramuz, 2013 : 586).

El vino no solo tiene la propiedad de iluminar por fuera sino también por dentro, ilumina los corazones, los abre y hace que la comunicación fluya mejor entre las gentes. Pero Ramuz no solo se fija en los objetos, o en las sustancias, para recrear la luz. Las personas poseen también esa capacidad de iluminar. Así, en este paisaje cubierto por la niebla, en el que el sol se esconde, Isabel representa la única luz que ilumina el camino: «Ah! elle, du moins, elle

---

2 Las órdenes eclesíásticas fueron remplazadas por hombres laicos que a lo largo de estos siglos han sabido transmitir su amor por la viña. Estos viticultores han conservado plantas y terrazas manteniendo una tradición, que en algunos casos, se perpetúa desde hace 17 generaciones. Ocho siglos más tarde el esfuerzo se verá recompensado con la inscripción del viñedo en el Patrimonio de la UNESCO.



riait, elle du moins était brillante, elle, elle se voyait de loin, ayant un corsage de soie bleu ciel, un tablier à fine rayures de toutes les couleurs, un mouchoir rose autour du cou» (Ramuz, 2013 : 549). Isabel ha sabido, como el vino, conservar en ella el color, el recuerdo y el reflejo de las cosas de este mundo. Así se lo hace saber Métrailler:

- Et, vous aussi, vous êtes belle à regarder. Et vous nous l'avez conservé, vous aussi, vous avez bien fait.
- Oh ! dit-elle, c'est que je l'aime...
- Vous avez bien fait, voyez-vous, et c'est bon de l'avoir de nouveau devant soi, sans quoi on perdrait l'espérance (Ramuz, 2013 : 586).

Isabel simboliza la claridad, la esperanza, el futuro de una sociedad moderna. Su juventud despierta la confianza entre los más jóvenes que están decididos a no dejarse amedrantar por los malos augurios del profeta. Un profeta, Anzévi, que en esta novela, es la viva imagen de la sociedad tradicional y del obscurantismo. Todo en él representa el declive de un mundo que está a punto de desmoronarse: su casa está en ruinas, su ropa son sólo harapos. Aunque se le considera un hombre sabio, por sus conocimientos sobre plantas medicinales y creador de remedios, a lo largo de la novela va perdiendo progresivamente sus facultades físicas y mentales. Su más fiel seguidora, Brigitte, es la antagonista de Isabel. Si Isabel representa la luz, Brigitte es la oscuridad y la sombra:

Elle était là depuis un moment, mais personne n'avait fait attention à elle. Elle était toute habillée de noir, avec un mouchoir noir noué autour de la tête, et, assise un peu en arrière du monde dans un coin, sa petite personne s'y confondait toute avec l'ombre (Ramuz, 2013 : 530).

Como veremos la percepción de la luz, como experiencia sensorial, influye tanto en los aspectos emocionales como físicos. Julian Revaz, que regresa por unos días a ver a su familia, siente cómo su estado anímico cambia a medida que se va acercando al pueblo de Saint-Martin d'en Haut, sumido ya en las sombras del invierno:

- [...] j'étais content de rentrer...
- Et, à présent, tu n'es plus content ?
- Oh ! dit-il, c'est à cause du changement de temps. Jusqu'à Sion, il a fait clair.
- Et depuis Sion ?
- Eh bien, vous voyez... [...] jusqu'au Rhône il a fait clair. Là, il y avait une barre à travers la plaine ; c'était l'ombre des montagnes. Et la neige ne se montrait pas encore ; c'est seulement une fois qu'on a été de l'autre côté de cette barre qu'on a commencé de la voir, comme du sucre sur les marais. En même temps c'est l'air qui a changé, la couleur de l'air, la couleur des choses, parce que vous n'avez plus du soleil. Et il n'y a plus d'eau non plus pour le doubler.
- C'est vrai qu'il fait gris cette année, dit le père Antide (Ramuz, 2013 : 528).

Desde el punto de vista físico, la ausencia del sol o de luz, parece influir a unos más que a otros. Así, Julian Revaz se sorprende al ver la palidez de los rostros de algunos vecinos reunidos en el bar del pueblo:

- Et c'est vrai que vous n'avez pas bonne mine, vous êtes pâles. Oui, vous, le père Antide, et vous, la mère Antide, et toi aussi Augustin.
- Et moi ? dit Isabelle.
- Oh ! Pas vous.
- Et moi ? dit alors Jean qui était le frère d'Augustin.
- Oh ! pas toi ; comment est-ce que ça se fait, dit-il, puisque vous vivez tous à l'ombre qu'il y ait cette différence ? [...] Si vous veniez d'où je viens, vous auriez le soleil écrit sur la figure... (Ramuz, 2013 : 530).

También Isabel nota que algunos de los vecinos, incluido su propio marido, presentan un aspecto físico diferente: «Il a mauvaise mine: ils sont comme ça cinq ou six à avoir mauvaise mine dans le village, tu sais pourquoi» (Ramuz, 2013 : 599). Pero no sólo influye en los personajes del relato, también el paisaje sufre esa degradación física. Las descripciones de los paisajes alpinos, tan características de Ramuz, han desaparecido completamente en esta novela. La ausencia de la luz y la niebla que se ha instalado de manera persistente hacen que las montañas, los valles y las laderas desaparezcan de nuestro campo de visión y que todo parezca extrañamente inmóvil, silencioso. Es como si el tiempo y la vida se hubiesen detenido en esta localidad:

C'était le dimanche matin. Qu'est-ce qu'on voit ici en hiver ? on ne voit rien. Le jour était quelque chose de gris et de vague qui se détortillait lentement hors de la nuit de l'autre côté des nuées comme derrière un carreau dépoli.

Qu'est-ce qu'on entend ? rien du tout. Même pas le bruit des pas à cause de la neige, même pas le bruit du vent, parce qu'il n'y a toujours point de vent. De temps en temps une voix, quelquefois un enfant qui pleure, pas un oiseau, pas même la fontaine, parce qu'elle coule dans un chéneau de bois pour éviter qu'elle ne se prenne peu à peu dans la glace, comme il arrive, si on la laisse couler librement à l'air. (Ramuz, 2013 : 548)

El domingo es, además, considerado el día del sol en muchas culturas (sunday). En Saint-Martin d'en Haut, como en cualquier pueblo de la montaña, todos los vecinos van a escuchar la misa. Pero las campanas no suenan en esta localidad porque no son parroquia y deben bajar hasta Saint-Martin d'en Bas para asistir a la iglesia. Ese domingo, no se escuchaban las campanas, «soit à cause de l'immobilité de l'air ou bien à cause de la neige qui est comme du coton partout et boit le son; c'était un dimanche sans cloches» (Ramuz, 2013 : 549). Es como si todo lo que se asociara con el sol hubiese desaparecido por completo en el pueblo.

Las fuentes de luz natural dan lugar a asociaciones que hoy se encuentran profundamente arraigadas en la psicología humana. Los personajes ramuzianos de esta novela se encuentran divididos entre aquellos que sienten que la luz del sol les ofrece seguridad, calidez y claridad de visión (los más jóvenes del lugar); y aquellos que, por el contrario, atrapados por el miedo

y la superstición que Anzévi y Brigitte han propagado por el pueblo, se encuentran perdidos, inmersos entre la inseguridad, la falta de claridad y de razón (mayoritariamente los más mayores). Estos últimos se refugian en la luz del fuego o de la lámpara, en la intimidad calurosa que les ofrece la habitación, el chalet, tras «l'épaisseur de la porte bien fermée, l'épaisseur de leurs doubles fenêtres». Todo en ellos emana cierta debilidad y resignación. Tienen en común el haber sufrido alguna pérdida (familiar, física, emocional) o ruptura a lo largo de su vida. Arlettaz, por ejemplo, ya no tiene esperanza alguna de encontrar a su única hija desaparecida desde hace tres años, y tras vender el campo de Empeyres, su propiedad más valiosa, a Follonnier, busca consuelo en esta perspectiva de fin del mundo, ahogando sus penas en el vino. Arlettaz ve cómo ese mundo ancestral del que proviene se está desmoronando ante sus ojos. Pero como todo está ya perdido...

Eh bien! Je te dis voleur quand même. Un champ qui venait de ma mère! Et pas seulement de ma mère, mais du père de ma mère, et puis du père du père... (mais il s'embrouillait); le plus beau champ de la paroisse, le plus plat, le mieux exposé, et sans le plus petit caillou, tu sais, tellement tout avait été tenu et trié motte à motte à la main... Enfin, puisque c'est fini. Parce que c'est fini, ou quoi? (Ramuz, 2013 : 589-590).

Otro de estos personajes es Martin Métrailler. La semioscuridad en la que se encuentra debido a su ceguera se puede interpretar también como una ruptura de los más viejos del lugar con el mundo presente: «Le père Métrailler ne voyait plus les choses du monde que la vague clarté qu'elles émettent, non leur forme; il ne voyait plus du monde que des places sombres et des places claires» (Ramuz, 2013 : 534). Su muerte, acaecida de forma inesperada, parece anunciar la caída del propio curandero.

Brigitte se transforma a lo largo del relato en una especie de devota que alimenta noche y día una lámpara de aceite, para ella fuente de esperanza y de resurrección. Esta pequeña luz le ofrece cierta seguridad y protección mientras espera la llegada del fatídico día en el que todo oscurezca. Pero a pesar de creer en los extraños cálculos de Anzévi, todos estos personajes, desalentados por la situación, guardan la esperanza de que tras la oscuridad y la muerte llegará una nueva luz «une bien plus grande lumière qu'il n'y en a jamais eu ici; on sera refaits par elle, renouvelés. Et portés par elle les uns vers les autres (Ramuz, 2013 : 591). La extinción de esta luz artificial mantenida durante varias semanas por Brigitte y conocida por todos en Saint-Martin, será la última imagen de la novela. El astro, en un acto de conquista triunfante, se refleja en su ventana imponiéndose aquí con todo su esplendor «c'est la fenêtre toute entière qui est devenue comme un grand feu» (Ramuz, 2013 : 626).

En el otro bando se encuentra el hijo Martin Métrailler, Cyprien Métrailler, que impaciente, busca sus propias respuestas; su inconformidad con la situación provoca en él la necesidad de ir en busca de la luz: «Je vais aller retrouver le soleil, disait-il, parce qu'il se cache trop longtemps pour nous quand on reste enfermés dans le village; et c'est bête, puisqu'on a des jambes; et puis je m'ennuie...» (Ramuz, 2013 : 534). Decide subir a lo más alto de la montaña para disipar no sólo la niebla que le rodea, sino también sus propios miedos y la angustia que comienza a instalarse en el corazón de sus vecinos:

Et voilà ! Ils sont morts là-dessous parce qu'ils consentent à la mort. Ils sont couchés ensemble dans le mauvais air sous un édredon, sous un plafond, sous un toit, puis sous un autre qui est la neige, et un troisième toit encore qui est la nuit; eh bien, moi, je vais chercher la lumière parce que je suis vivant. Je vais leur ramener le soleil qu'ils n'ont plus et pour le moment je refais pour eux la lumière (Ramuz, 2013 : 537).

Este párrafo encierra en sí mismo mucha simbología. Ir al encuentro de la luz del sol se ha convertido para Métrailler en una búsqueda de la razón, en una persecución por el conocimiento y la verdad. Métrailler, al igual que Isabel, no cede ante la superstición e intenta encontrar una verdadera solución, por ello quiere establecer un contacto físico con el astro, quiere ver con sus propios ojos el sol, convencerse de que sigue allí y convencer así a los demás: «je leur en rapporterai, à ceux d'en bas, un peu dans mes poches; je leur dirais: «Vous voyez bien qu'il existe toujours!» parce qu'ils vont finir par en douter...» (Ramuz, 2013 : 538). Se establece de este modo una especie de diálogo entre el personaje y la luz para liberar el pensamiento de la oscuridad que le enceguece con trampas alienantes. El sol se convierte para Métrailler en punto de referencia, en un símbolo de la verdad absoluta que se va concretizando gradualmente. Aquí no caben dudas o peros, pues sencillamente ES... Sin embargo, al llegar a lo más alto de la montaña, al lugar exacto donde el sol debería de aparecer un instante para después esconderse de nuevo, Métrailler tiene una visión extraña, casi fantasmagórica, que le hace retroceder, aumentando así la angustia del lector:

[...] il a vu le soleil là-haut qui ne se montre pas, mais qu'on montrait, qui ne se soulève pas, mais qu'on soulève ; échevelé, et tout enrubanné, tout enserpenté de nuées qui étaient elles-mêmes rouges comme des cailloux de sang.

Tout à fait pareil à une tête coupée autour de quoi la barbe et les cheveux pendraient encore fumant ; qu'on a levée en l'air un instant, qu'on laisse retomber.

Et déjà le brouillard et l'obscurité étaient revenus là où avait été sa place (Ramuz, 2013 : 540).

Aunque esta primera tentativa acaba en un fracaso para Métrailler, la escena en sí se presenta como un preludio de lo que será la subida triunfal del final de la novela. Impulsados por el deseo espontáneo, natural e inocente de Isabelle, Métrailler, Jean y los dos hermanos Revaz, organizan la subida final. A medida que avanzan hacia la cima de la montaña, los personajes, con sus propios cuerpos, parecen perforar ese aplastante techo que ha formado la niebla, abriéndose hacia la inmensidad del mundo. En primer lugar se ensancha un vasto horizonte de montañas: «On commençait à voir la terre dans toute son étendue, le ciel au-dessus d'eux commençait à se dévoiler» (Ramuz, 2013 : 623). Pero el cielo se resiste todavía: «Les nuages, à l'horizon, se rassemblaient en flocons» (Ramuz, 2013 : 624). Una vez disueltas estas nubes el espectáculo es impresionante. La última imagen es la del sol que despliega sus rayos en forma de abanico. Con este mito solar vemos triunfar las fuerzas de la vida sobre las fuerzas del miedo y de la muerte, a la gloria de una naturaleza magníficamente pagana en la que la luz triunfa sobre las tinieblas: «avec le retour de la lumière du jour, victorieuse de la nuit, Ramuz voit dans la nature un mouvement de résurrection inhérent à la vie» (Wolfgang, 1998).

*Si le soleil ne revenait pas* acaba en un verdadero mito solar, donde lo que triunfa por encima de todo es la vida, la luz y la energía vital. Así lo expresa Michel Dentan:

Un symbolisme de la toute-puissance, liée à l'élévation, à la vue panoramique, au soleil, au feu, aux reflets dorés, au frémissement sensuel, aux coups de fusils, etc., anime les derniers pages du roman, comme un couronnement du dynamisme ascensionnel, et en parfaite opposition avec, en bas, les thèmes de la nuit, du brouillard, de la résignation peureuse, de l'impuissance et de la mort (Dentan, 1974 : 74)

El relato es, ante todo, un hermoso canto a la vida y una metáfora maravillosa del triunfo de la luz sobre la oscuridad. En este juego de luces y de sombras Ramuz consigue una obra maestra de miedo y de angustia. Las manifestaciones de temor varían, pero su presencia permanece a lo largo de toda la novela. Escrita durante un periodo de gran inestabilidad en Europa, la novela es también una fábula que muestra que en el corazón de las tinieblas, siempre existen aquellos que renuncian y aquellos que luchan, los que ceden a la opresión y los que rechazan la desesperanza. Es, en definitiva un relato de gran sensibilidad, portadora de luz y de alegría que aconsejo leer durante un día gris.

## Referencias bibliográficas

- DENTAN, M. (1974): *C.F. Ramuz. L'espace de la création*. Neuchatel: La Baconnière.
- PIERRE, J.L. (2012): «Ramuz et les lieux aimés et l'exemple de *Si le soleil ne revenait pas*». Les Amis de Ramuz. Tours: Université François- Rabelais. Bulletin 33, pp. 139-152.
- RAMUZ, C.F. (2013): *Si le soleil ne revenait pas*. Genève: Slatkine. Romans, Tome 9 (1932-1937).
- (2009): *Séconde Lettre*. Genève: Slatkine. Essais, Tome 2 (1927-1935).
- WOLFGANG, H. (1988): *La lumière dans l'oeuvre de CF Ramuz* – Paris: Peter Lang.

# Reflets et miroitements: *Les confessions* de Saint Augustin dans le roman de Claude Pujade-Renaud, *Dans l'ombre de la lumière*

Isabelle Rouane Soupault

Aix Marseille Université, CAER EA 854

[isabelle.rouane@orange.fr](mailto:isabelle.rouane@orange.fr)

## Résumé

Le récit entier est traversé par la lumière de la Méditerranée qui illumine le personnage principal et fonde sa renommée de Père de l'Église. Elle lui apporte un éclairage nuancé par les aléas d'une vie familiale tourmentée et l'amour malheureux de la narratrice. L'antithèse titulaire du roman projette l'image contrastée d'une alliance impossible. L'objet de cette étude est d'analyser dans la lettre du texte romanesque les effets des jeux de lumière. Qu'il s'agisse des métaphores qui caractérisent les paysages ou de celles qui figurent la foi de celui qui devint Saint Augustin à travers ses croyances successives, ce travail met en évidence la dimension symbolique de la lumière dans ce roman et cerne sa fonction narrative structurante dans l'écriture de Claude Pujade-Renaud.

## Mots-clés

*lumière, espaces, foi, vie éternelle.*

## Resumen

El relato entero es atravesado por la luz del mar Mediterráneo que ilumina el personaje principal y su fama de Padre de la Iglesia. Le brinda una luz matizada por los altibajos de una vida familiar complicada y el amor desdichado de la narradora. La antítesis titular proyecta la imagen contrastada de una alianza imposible. Este trabajo se propone indagar en la letra del texto novelesco los efectos de estos juegos de luz. Que sea por las metáforas que caracterizan los paisajes o las que figuran la fe a través las creencias sucesivas del que luego sería San Agustín, este estudio pone de realce la dimensión simbólica de la luz en la novela y comprueba la función narrativa estructurante que tiene en la escritura de Claude Pujade-Renaud.

## Palabras claves

*luz, espacios, fe, vida eterna.*

Claude Pujade-Renaud a imaginé un récit fictif intitulé *Dans l'ombre de la lumière*, dont l'héroïne qui est aussi la narratrice se nomme Elissa, personnage issu et conçu à partir de celle qui fut, dans la réalité biographique, la compagne du jeune Augustinus alors qu'il séjournait à Carthage et la mère de son fils unique. Devenu évêque d'Hippone, à la toute fin du IV<sup>e</sup> siècle, saint Augustin, rapporte ainsi les faits vécus en cette période de jeunesse au chapitre II des *Confessions*<sup>1</sup>:

En ce temps-là, je cohabitais avec *une femme*<sup>2</sup> que je n'avais point épousée en mariage légitime mais que m'avait fait rechercher l'imprudencence d'une ardeur inquiète. Je n'avais qu'elle et je lui gardais fidélité. Mais mon expérience m'apprenait qu'il y a loin du sage engagement conjugal, contracté pour avoir des enfants, à un pacte d'amour sensuel où vous naissent aussi des enfants, mais contre vos désirs, bien qu'une fois nés ils vous forcent à les chérir (Augustin, 1993 : 66)

Au-delà de la condamnation suggérée par l'antithèse entre le «sage engagement conjugal» et le «pacte d'amour sensuel», c'est l'anonymat générique, «une femme», qui frappe l'attention du lecteur: on comprend dès lors que cette désignation peu flatteuse de celle qui fut sa concubine durant de longues années, fut l'élément déclencheur de l'imaginaire de Claude Pujade-Renaud et d'une certaine volonté de réhabilitation de cette identité occulte. Dans son roman, paru en 2013, c'est à cette femme qu'elle a donné un nom, Elissa, qui prend la parole pour relater rétrospectivement les moments importants de leur vie de couple. Le récit commence au moment où, longtemps après avoir été répudiée, lors du célèbre séjour d'Augustin en Italie, elle assiste de loin à l'avènement de l'homme qu'elle a aimé, de retour en terre carthaginoise. Augustin, on le sait, s'est converti au christianisme à Milan, faisant ainsi coïncider cet acte majeur de son parcours avec un double abandon: celui de la femme aimée et celui de la foi manichéenne qu'ils pratiquaient ensemble. Dès lors, l'antithèse titulaire du roman *Dans l'ombre de la lumière* devient plus explicite et projette sur tout le livre l'image contrastée d'une alliance impossible. La tonalité nostalgique du récit tend à imposer la lumineuse fidélité amoureuse de la narratrice qui sert de lien unificateur à tous les faits rapportés. Pourtant, une ombre désenchantée hante ces pages qui, par leur intensité émotionnelle, constituent un contrepoint à la sévère critique autobiographique des *Confessions*. Précisément, le récit d'Elissa se veut contemporain de l'écriture des *Confessions* qui scelle ce double reniement. Voici comment le livre du Père de l'Eglise est intégré dans la fiction romanesque:

Silvanus reprend:

- L'évêque m'a fait porter un texte rédigé par son collègue d'Hippo Regius afin que j'en exécute une copie.
- Un sermon?
- Non, un texte très personnel, euh...stupéfiant! intitulé les *Confessions*. Pour le moment il n'a écrit que les premiers chapitres. Je les ai parcourus: Augustinus avoue les fautes de sa

1 La ville dont le nom latin fut Hippo Regius, se situe dans le nord est de l'Algérie et s'appelle aujourd'hui Annaba. Augustin y mourra le 28 août 430 lors du siège de la ville par les Vandales.

2 C'est moi qui souligne.

vie passée durant l'enfance et la jeunesse. en même temps, il célèbre Dieu, proclamant sa toute-puissance et son amour sans limites. Le seul amour véritable, affirme-t-il.

Je tremble intérieurement, j'essaie de me ressaisir en avalant un peu de lait<sup>3</sup>. (Pujade-Renaud, 2013 : 116-117)

La specularité de ces deux destinées se conjugue avec celle des deux récits. Cet extrait installe face à face les deux personnages mais aussi les deux textes qui se répondent l'un à l'autre dans un jeu subtil de miroitements du passé dans le présent, du réel dans le fictionnel, interprété par la voix narrative qui va et vient entre ces différents plans, entre ces différents temps, comme le personnage d'Elissa dans les rues de Carthage. Elle va régulièrement se recueillir au bord d'une falaise, lieu hautement symbolique car constitutif de son essence tragique et annonciateur, dans les pages aperturales, d'un dénouement fatal, tel que le fut aussi celui de Didon, la reine de Carthage. Le parallélisme entre la fondatrice de Carthage et la narratrice homodiégétique est installé dès *l'incipit* par l'onomastique fondatrice du personnage auquel elle est définitivement associée:

Et mon prénom Elissa est la forme grecque d'Elishat, le nom phénicien de Didon. C'est mon père qui avait voulu me nommer ainsi...Elishat la phénicienne devenue sous le nom de Didon la fondatrice de Carthage. Didon, l'abandonnée comme moi. (Pujade-Renaud, 2013 : 8)

Même si une autre femme a bien existé dans la réalité historique, même si *Les Confessions* sont la référence constante du livre de Claude Pujade-Renaud, il n'en reste pas moins qu'il s'agit là d'un roman véritable. À travers le fantasme toujours renaissant d'écrire une autre vie, comme le résume Dominique Rabaté à propos du genre romanesque, l'auteur redonne vie à une femme effacée et oubliée de l'histoire: «Le roman porte aussi ce désir, et c'est lui qui séduit le lecteur et le mène vers chaque nouveau livre, avec la passion d'y retrouver l'image de sa vie.» (Rabaté, 2010 : 75)

Dans cette étude de *Dans l'ombre de la lumière*, elle nous entraîne à la rencontre d'Elissa, la femme de l'ombre, et d'Augustinus, qui y incarne une lumière toujours éblouissante. Je voudrais y analyser la portée et la fonction des jeux d'ombre et de lumière qui envahissent le discours romanesque, qu'il s'agisse des métaphores qui caractérisent les paysages, de celles de l'amour divin et charnel ou bien de celles qui figurent la foi de saint Augustin. On verra combien la force de la lumière est obsédante dans l'écriture de Claude Pujade-Renaud et ses contrastes alternés confèrent à sa création un dynamisme original.

## 1. La lumière dans les espaces mémoriels du couple

Dès les premiers chapitres, se dessine une cartographie de la vie conjugale marquée par une dualité territoriale et affective. La femme, Elissa, à Carthage, est liée indissolublement à la mer et aux rivages, et, par cet ancrage spatial, elle s'oppose implicitement à la mère, Monica, à Thagaste, ville de naissance d'Augustin, située dans l'intérieur des terres montagneuses:

---

3 Claude Pujade-Renaud, *Dans l'ombre de la lumière*, Arles, Actes Sud, 2013. Les citations de l'œuvre objet de cette étude seront désormais extraites de cette même édition.



«[...]une bourgade cernée par les montagnes» (Pujade-Renaud, 2013 : 17). Les espaces romanesques sont définis par la présence ou l'absence de la lumière, symbole du sentiment amoureux qui habite la narratrice, fonde le récit et le nourrit.

### 1.1. La falaise et la mer

J'ai évoqué plus haut brièvement cet espace sacré de la première rencontre: la falaise et la chapelle de saint Cyprien: «Assis côte à côte en cette fin d'après-midi nous avons savouré la bascule de la lumière, huile douce et dorée lubrifiant nos peaux.» (Pujade-Renaud, 2013 : 17-19) La chapelle de saint Cyprien au bord de la falaise qui surplombe la mer devient le point central du récit. Tous les itinéraires ramènent incessamment Elissa vers ce lieu à la fois initial et initiatique: celui de cette rencontre amoureuse essentielle, car véritable naissance à son être -femme, et qui s'avèrera aussi celui de sa mort voulue, désirée. Elissa effectue régulièrement le pèlerinage intime jusqu'à cette chapelle. Il ne s'agit pas pour elle de prier le saint mais de se recueillir et de se régénérer à la source de son bonheur perdu:

Je m'approche de l'à-pic, me penche afin d'apercevoir le ressac- attention, Elissa, le vide attire!- je te souris: regarde, Augustinus, regarde comme la lumière est belle lorsque les vagues la captent et l'éparpillent sur les rochers.(Pujade-Renaud, 2013 : 176)

Ces phrases sont récurrentes au point que l'on peut affirmer que les balades à la chapelle constituent une isotopie constitutive du récit. Ainsi, pour prendre un autre exemple, près qu'on lui eût rapporté un passage des *Confessions* où Augustin avoue son amour passé, c'est devant la chapelle qu'Elissa se rend une nouvelle fois, comme pour matérialiser, face à l'horizon qui irradie, le dialogue qu'elle entretient avec son amant perdu: «La mer est insolemment gaie, j'avale une grande goulée de ce vent venu du large. De brèves lueurs de joie écument en moi. Tu m'as aimé. Nous nous sommes aimés.» (Pujade-Renaud, 2013 : 206). Ce lieu unique, en fusionnant les quatre éléments, l'air du vent du large, l'eau de la mer, la terre des rochers et le feu solaire présent dans la lumière, s'impose comme une métaphore tellurique, une synecdoque de l'univers qui lui serait encore accessible. L'allégresse admirative inscrite dans la lecture littérale correspond à un présent éphémère, et elle annonce de fait le dénouement dramatique que l'on peut déjà pressentir. Ainsi, l'absorption de la matière lumineuse et sa fragmentation, préfigurent-elles le suicide final d'Elissa, femme de l'ombre, qui se rend définitivement à la lumière. Des contours ainsi tracés, émerge un espace à la portée symbolique majeure car il permet de dépasser le seul sentiment individuel pour entrer dans un imaginaire cosmogonique.

### 1.2. La montagne et la nourriture

Mais revenons à la dichotomie entre rivages et montagnes: elle désigne l'opposition permanente entre le monde où règne la mère, Monica, figure d'autorité et d'emprise mentale, qui rêve de voir son fils se convertir au christianisme et devenir un notable romain, et le monde sensible et sensuel incarné par sa relation amoureuse avec Elissa.

Un hiver aigre cernait Thagaste. Le cirque de montagnes se resserrait autour de moi, étai plus sombre de jour en jour. (Pujade-Renaud, 2013 : 78)

Et revoilà Monica, et l'ombre de la montagne descendant sur cette bourgade renfrognée. (Pujade-Renaud, 2013 : 95)

L'obscurité du paysage s'accompagne de sensations désagréables et négatives : aigreur, humeur bougonne, mauvais pressentiment...Le discours laisse clairement paraître l'assimilation éloquente de cette mère toute-puissante sur sa maisonnée à la montagne dressée au dessus du village. D'ombre tutélaire, elle devient pour la jeune femme celle qui porte ombre au jeune couple et annonce une destinée contrariée. Le conflit ne tarde pas à éclater. L'opposition religieuse se manifeste par un régime alimentaire différent: Augustin, Elissa et leur fils ne consomment pas de viande. Monica décide pourtant de cuisiner un lièvre pris au collet et qu'elle a fait mariner en l'honneur de l'anniversaire de son fils. La famille se déchire autour de ce plat de la discorde: «Le conflit entre viande noirâtre et potiron doré masquait un tout autre enjeu» (Pujade-Renaud, 2013 : 80). De fait, au ragout mitonné par Monica, Elissa préfère les dorades grillées au fenouil. Par ces marqueurs alimentaires et leur chromatisme symbolique, c'est un peu comme si les effets de lumière liés aux paysages se répercutaient sur la nourriture. L'antagonisme nutritionnel est une forme de combat sur un territoire connexe traditionnellement affecté à la sphère d'activité féminine: l'enjeu est bien celui de l'emprise opposée de la mère et de la compagne sur Augustin, écartelé entre les statuts de fils et d'amant.

### 1.3. L'Italie

Les espaces se succèdent avec le départ en Italie d'Augustin et de sa famille. Si le passage par Rome est traité brièvement par la narratrice, l'arrivée à Milan est en soi annonciatrice du destin funeste qui y attend la jeune femme. L'atmosphère humide et sombre prend vie sous la plume de Claude Pujade-Renaud et devient presque une matière palpable, envahissante dont il faut se dégager pour survivre:

- Ce gris tiède et mou lors de notre arrivée à Milan...Non, il ne faisait pas froid mais terne. Je n'ai guère eu le temps de céder à la nostalgie de la mer et de la lumière... (Pujade-Renaud, 2013 : 167)
- Milan à mes yeux était sans relief. Durant le premier hiver je souffris de ces nuages bas. Mais qu'il pleuve un bon coup, avec rage même, et que revienne la grâce de la lumière! J'errais dans ce gris doux, sans pressentir qu'il annonçait le gris de l'absence. (Pujade-Renaud, 2013 : 169)
- Allais-je perdre dans la mélancolie milanaise l'enfant solaire de Carthage? (Pujade-Renaud, 2013 : 171)

Les effets de la lumière sur l'humeur sont bien connus et relèvent du *topos*. Augustin n'échappe pas à ces conséquences physiques et mentales. Le récit d'Elissa confère une grande humanité au futur saint qui n'est avant tout pour elle qu'un homme, l'homme de sa vie:

L'absence prolongée de lumière te déprimait. Au cours de notre séjour milanais, j'ai parfois pensé que tes fluctuations d'humeur, tes insomnies et ton anxiété étaient liées à la grisaille du

ciel. un peu sans doute, mais l'essentiel se jouait ailleurs, m'échappait. tu as fini par trouver une tout autre lumière. (Pujade-Renaud, 2013 : 176)

C'est par une nuit d'hiver qu'a lieu l'annonce du futur mariage d'Augustinus avec une toute jeune fille catholique d'une famille honorable et fortunée. La rupture est inéluctable et Elissa organise son retour à Carthage en se promettant de ne plus connaître d'autre homme.

## 2. Images lumineuses de l'amour

### 2.1. L'amour maternel et conjugal

La lumière est traditionnellement liée à l'éclat de l'amour: amour conjugal, amour maternel, autant de sentiments perdus par Elissa et que le récit tend à restituer de façon métaphorique. Car la relation entre Elissa et Augustin s'affirme comme la plénitude l'amour charnel qu'ils partagent avec une intense volupté. Là encore, la lumière semble annoncer les ébats qu'ils recherchent avec la même ardeur. Cette fois, c'est la flamme intime de la lampe qui en est le témoin qui en véhicule l'image éminemment positive:

Tu aimais lorsque j'allumais la lampe. Douce lumière, et toi, mon aimée ma douce, murmurais-tu à voix basse comme si tu craignais que ta respiration n'éteigne cette lueur. Et tu aimais le moment où je soufflais la flamme avant de me couler contre toi. (Pujade-Renaud, 2013 : 183)

Pourtant, le souvenir de ces moments d'intimité est accompagné chez Augustin par une confession de culpabilité que traduisent des images successives alternant les effets d'ombre et de lumière et aboutissant à un oxymore ravageur qui écarte définitivement cette source de plaisir et de bonheur:

Et qu'est-ce qui faisait mes délices sinon d'aimer et d'être aimé? Mais je ne me bornais pas à des relations d'âme à âme. Je ne demeurais pas sur le sentier lumineux de l'amitié. Des vapeurs s'exhalaient de la boueuse concupiscence de ma chair, du bouillonnement de ma puberté; elles ennuageaient et offusquaient mon cœur tellement qu'il ne distinguait plus *la douce clarté des ténèbres sensuelles*<sup>4</sup>. (Augustin, 1993 : 37-38)

Il en va de même lors de l'évocation d'Adeodatus, l'enfant, né de cette union et dont l'aura lumineuse rappelle l'amour dont il est le fruit: «Allons, ai-je rétorqué, ne parle pas de ténèbres par une journée aussi radieuse et devant ton fils, contemple plutôt la lumière de son regard.» (Pujade-Renaud, 2013 : 104) Or, ce fils, plus tard devenu disciple du père, mourut en Italie, quelques temps après la répudiation de sa mère qui n'a jamais pu lui dire adieu. Augustin le cite lui aussi dans un extrait des *Confessions* et son évocation renvoie au lecteur une image bien différente:

Nous nous associâmes le jeune Adeodat, l'enfant charnel de mon péché. Vous l'aviez bien doué. Il avait à peine quinze ans et il surpassait en intelligence bien des hommes graves et savants.

---

4 C'est moi qui souligne.

...Car dans cet enfant il n'y avait rien de moi, à l'exception de mon péché. ...Vous l'avez bientôt ravi à ce monde et mon souvenir s'en fait plus paisible, n'ayant plus rien à craindre pour son enfance, pour son adolescence et pour toute son humanité. (Augustin, 1993 : 186)

La froideur du maître de rhétorique dans cette évocation semble brider les sentiments, contenir la peine de cette perte<sup>5</sup>. Par contraste, la narratrice laisse libre-cours à sa douleur. La violence de l'injure se conjugue au souvenir obsédant et antinomique des paysages opposés et à leur référence symbolique:

Mais qu'as-tu fait de lui, espèce de salaud, d'assassin, s'il avait pu rester au bord de la mer il ne serait pas tombé malade, rappelle-toi, il aimait tant nager, s'ébrouer dans les vagues, [...] pourquoi l'as-tu emmené dans tes montagnes froides et tristes, lui l'enfant de lumière? (Pujade-Renaud, 2013 : 126)

## 2.1. L'amour divin

L'autre sens que prennent les métaphores de la lumière dans ce roman est lié, cette fois, à la deuxième rupture symbolique d'Augustin après l'abandon de sa dame de cœur: celle de sa foi manichéenne. Il est à noter qu'Elissa est restée fidèle à ce courant religieux et continue à en pratiquer les rites et à en respecter les dogmes malgré les dangers et la répression encourus. Elle explique la conception duelle qui caractérise cette religion grâce à des métaphores qui la rendent perceptible et facilement accessible:

Dans la conception manichéenne, j'appréciais cette séparation entre un monde de lumière, quasi inaccessible, et un monde de ténèbres, gangue dont nous étions captifs. Cependant quelques gouttes de lumière - quelques larmes?- subsistaient éparses, il fallait tenter de les préserver et de les absorber. J'aimais cette incitation à contempler des fleurs brillantes - celle du grenadier m'émerveillaient-, à consommer le plus possible de fruits et légumes gorgés de couleur: raisins et pastèques, concombres et potirons.[...] Un jour, espérait-on, triompherait la clarté, au terme de cycles très lents, très complexes. (Pujade-Renaud, 2013 : 22-23)

Comme dans d'autres théologies, la révélation divine est représentée par l'éclat d'une lumière intense que perpétuent les bougies allumées pour le culte. Mais sans doute peut-on affirmer que le manichéisme, par sa dualité fondamentale entre le mal et le bien, impose l'éclat révélateur de l'antithèse lumière/ténèbres que d'autres religions feront fructifier. La fiction s'empare de ce constat et le récit propose une déclinaison originale de cette même idée et la rend immédiatement compréhensible lorsque la narratrice la matérialise dans un fruit couramment consommé dans le pourtour méditerranéen:

Selon la croyance manichéenne, ces Elus, en pratiquant restrictions alimentaires et abstinence sexuelle, sont censés capter et distiller à travers leurs corps le plus de lumière possible. Ainsi

---

5 Sur ce point, je renvoie à mon article sur la conversion et le rejet de la sensualité et son influence sur la création dramatique de Cervantès. (Rouane Soupault, 2015 : 391-398)

contribuent-ils à contrecarrer quelque peu la toute-puissance du mal et à sauver, espère-t-on, les malheureux comme nous englués dans la noirceur de ce monde.[...] J'ai acheté des pastèques à un marchand ambulant...Fascinée je les regardais recracher les pépins noirâtres - les pépites du mal?- tout en se gorgeant de cette chair rosée traversée de clarté. (Pujade-Renaud, 2013 : 201)

Les métaphores contrastives s'étendent ainsi aux fruits dont la maturation a nécessité l'ensoleillement. Devenus des parcelles de lumière comestibles, elles se font plus explicites avec le cas de la grenade:

Rustica nous apporte des grains de grenade saupoudrés de cumin et d'amande broyées. Je savoure du regard ce rouge flamboyant, condensé de clarté. Non, elles ne saignent pas, elles irradient. Pour moi, déguster ce grain, c'est tenter d'absorber un fragment d'un monde lumineux perdu, ou disséminé dans le nôtre. Et ce grain de lumière m'aide à survivre. (Pujade-Renaud, 2013 : 202)

On le voit ici, il s'agit bien du même élan que celui qui entraînera l'héroïne dans la mer depuis le haut de la falaise de saint Cyprien: l'absorption de la lumière, essence de toute vie, est la voie d'accès au cosmos.

### 3. De l'ombre à la lumière ou de l'histoire au mythe

Derrière la petite histoire intime de ce couple impossible, on peut voir apparaître la terrible et grande Histoire des conquêtes barbares dans la région. L'arrivée menaçante des Vandales à Carthage précipite le dénouement fatal. Depuis le sud de l'Europe et après la conquête de la Bétique, les Vandales, dirigés par Genséric, organisent la prise et le contrôle des rives du sud de la Méditerranée. Avec cette interpolation de l'histoire dans la fiction, Claude Pujade-Renaud amorce l'aboutissement du roman et, en même temps, de la vie du Saint. Les ténèbres deviennent cette fois le symbole du peuple ennemi, partisan de l'arianisme, et annoncent la fin funeste de l'homme et du récit.

J'ai préféré fuir ce récit des crimes perpétrés par des chrétiens contre d'autres chrétiens - ton Dieu tout-puissant très aimant laisse donc faire? - et dans l'après-midi, j'ai entrepris une longue marche jusqu'à notre falaise.[...] Un temps d'apaisement, je me gorge de lumière. personne sinon quelques oiseaux. Silence du ciel, rumeur de la mer. Tant de beauté me désaltère. (Pujade-Renaud, 2013 : 175)

Elissa est confrontée aux violences de cette conquête et de ses conséquences pendant «la grisaille morne de l'hiver» (p. 289). Son esprit vit douloureusement ces troubles et la fiction laisse envisager les conséquences de la folie des hommes. L'évocation du texte augustinien, lu par Silvanus, le copiste, accompagne désormais Elissa dans son propre cheminement quotidien:

«Il y a encore chez les hommes un peu de lumière? Eh bien! Qu'ils marchent, qu'ils marchent pour que les ténèbres ne les saisissent pas». Une phrase quelque peu imprégnée de mani-

chéisme tu ne trouves pas? a remarqué Valeria. Je n'ai pas répondu mais c'est ce que je pensais. (Pujade-Renaud, 2013 : 292-293)

L'homme perdu se retrouve dans les pages du livre lu qui l'accompagnent ensuite dans l'espace qu'elle parcourt vers son propre destin. Ce qui apparaît, en effet, clairement à ce moment du livre, c'est la fonction symbolique attribuée à l'antithèse métaphorique lumière/ténèbres qui véhicule une conception duelle et antagonique de l'univers en coïncidence avec la religion que partageaient Augustin et Elissa, le manichéisme. La lumière englobe à présent tous les éléments d'une civilisation pacifique alors que les ténèbres représentent la barbarie destructrice de l'envahisseur. La dimension symbolique permet un progressif dépassement des seuils de l'intime à l'historique, de l'historique au mythique, qui amplifie la portée du propos et l'universalise. C'est aussi vers l'universel que tend le dénouement du roman. La conjonction entre les évocations rétrospectives du malheur et l'impact d'une actualité douloureuse se fait grâce à la récurrence spatiale déjà évoquée du cheminement rituel vers la chapelle de saint Cyprien. Ce mouvement d'alternance entre deux temps, deux époques de vie qui modèle le discours romanesque, confère à ce lieu, au bord de la falaise qui jouxte cette chapelle, face à l'horizon marin, la puissance d'un aimant. En cet endroit précis, sorte de pôle magnétique du couple Elissa/Augustin, le culte mémoriel voué à l'amour passé se double systématiquement d'un culte implicite rendu à la lumière qui s'y révèle dans sa toute puissance cosmogonique. L'espace s'y ouvre sur l'infini en même temps que le temps semble se figer en un présent éternel. Sans cesse, les pas de l'héroïne la ramènent vers ce lieu, sans cesse les mots prononcés pour elle par Augustin y résonnent jusqu'au moment ultime: «Je m'approche de l'à-pic, me penche afin d'apercevoir le ressac- attention, Elissa, le vide attire!- je te souris: regarde, Augustinus, regarde comme la lumière est belle lorsque les vagues la captent et l'éparpillent sur les rochers.» (Pujade-Renaud, 2013 : 176)

Le climax de ces mouvements alternés annonce le dénouement tragique: Elissa se confond alors avec Didon, éplorée face à la mer après le départ d'Enée, comme l'annonce le début du roman le rappel du texte de Virgile: «Didon et lui (Enée) s'étaient aimés. Appelée par les dieux à un autre destin, Enée avait quitté Didon. Elle s'était tuée.» (Pujade-Renaud, 2013 : 15)

La chapelle de saint Cyprien fut le lieu de l'éclosion de leur amour et le discours se referme sur lui-même par un retour à ce lieu qui est aussi celui de l'initiation du récit. La circularité du discours romanesque impose une structure narrative organisée autour de ce pôle symbolique sorte de phare luminescent au magnétisme absolu. À cet endroit précis, la destinée d'Elissa se confond avec celle de Didon et les deux trajectoires se mêlent tragiquement dans le même sort fatal. Par l'acte final, se transcende l'antagonisme initial de la métaphore titulaire. Apprenant la mort de l'homme qu'elle n'a cessé d'aimer Elissa, décide de le rejoindre dans l'au-delà. Le récit se réapproprie un *topos*, dont l'écriture renouvelle et prolonge la portée.

Tu es mort encerclé par l'armée des ténèbres. Un dernier raidillon. Personne sur le vaste terre-plein. Je dépasse la chapelle, m'avance jusqu'à l'aplomb de la falaise. Des vagues allègres giclent et jappent sur les rochers tout en bas. L'horizon scintille, serein. La lumière absorbée par la mer m'absorbera. (Pujade-Renaud, 2013 : 298)

Cette *explicit*, on le voit, file jusqu'à l'extrême la métaphore de la lumière comme matière primordiale. Les ténèbres abyssales ne sont plus redoutées mais désirées car elles sont promesses de renaissance. La mer devient le vecteur de lumière qui conduit à l'éblouissement espéré dans la fusion *post-mortem* avec l'être aimé. Le temps est suspendu dans l'instant décisif qui semble se dilater au delà de toute durée quantifiable. Dans ce dénouement tragique, les deux axes romanesques, l'amour et la foi, se confondent eux aussi. Par ce geste sublime, l'épouse abandonnée semble trouver le moyen de briser la gangue opaque qui enferme tous les êtres selon la conception manichéenne de la nature humaine. Le saut dans le vide, l'éparpillement sur les rochers, la dissolution dans l'eau matricielle de la mer sont ici une forme de retour à l'être intime et primordial. La lumière est une expérience, celle du monde informel dont elle est la matière première et visible. Depuis le haut de la falaise de Carthage, la clarté qui illumine l'horizon marin se confond avec l'éclairage intérieur: celui qui pousse chaque être vers sa vérité. Si la dualité de l'esprit et du corps est représentée dans les principes lumineux et obscur coexistant dans le même être, Elissa par son acte exprime le souhait de dépasser cet état pour n'être plus que esprit et donc lumière. En fait, l'immortalité vers laquelle elle tend est elle-même conçue comme ce corps lumineux qui attire l'esprit au seuil de l'au-delà comme son corps est attiré par le vide de l'à-pic de la falaise.

La lumière est omniprésente dans le roman de Claude Pujade-Renaud et ses variations rythment son écriture. Au-delà de sa portée symbolique et esthétique, elle se décline à travers des terrains métaphoriques successifs: espaces, aliments, sentiments, croyances, comme pour mieux s'imposer en matière même de l'écriture. Il ya donc bien une réappropriation des symboles traditionnels de la lumière, que Claude Pujade-Renaud multiplie et amplifie pour transcrire les images les plus triviales, la pastèque, comme les concepts les plus transcendants, l'immortalité de l'âme. Force est de constater qu'elle s'empare et renouvelle l'une des images récurrentes de l'écriture augustiniennne dans un jeu permanent de reflets et de miroitements qui témoigne de la créativité de la romancière. Toutefois, on peut déceler en cela un trait propre et puissant chez Claude Pujade-Renaud, qui pourrait se définir comme une photogénèse de l'écriture. En effet, le récit d'Elissa puise la vie à la source de sa nature primordiale, en intégrant les aspects les plus sensuellement perceptibles aux images proposées. Tout se passe dans ce roman comme si ce récit d'une passion individuelle en captant ainsi la lumière vitale entrait dans une dimension universelle. N'est-ce-pas là justement le but de tout roman? Thomas Pavel rappelle opportunément que l'objet principal du genre romanesque consiste à saisir l'individu dans sa difficulté à habiter le monde (Pavel, 2003): la confession intime d'Elissa, *L'ombre de la lumière*, est bien la révélation d'un mal être essentiel à la condition humaine.

## References bibliographiques:

AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion.

PAVEL Thomas (2003): *La pensée du roman*, NRF Les Essais, Paris, Gallimard.

PUJADE-RENAUD Claude (2013): *Dans l'ombre de la lumière*, Arles, Actes Sud.

RABATÉ Dominique (2010): *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. Essai.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle, «Resonancias agustinianas en el teatro cervantino: el caso de *El rufián dichoso*», *Anejos de Criticón*, N°20: *Augustin en Espagne XVIe-XVIIe siècle*, Marina Mestre Zaragozá, Jesus Pérez Magallón y Philippe Rabaté eds., Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, pp. 391-398.



# Contribution à la description lexicographique des locutions dans une perspective d'enseignement-apprentissage du FLE<sup>1</sup>

Àngels Catena y Anna Corral

Universitat Autònoma de Barcelona

[angels.catena@uab.cat](mailto:angels.catena@uab.cat)

[ana.corral@uab.cat](mailto:ana.corral@uab.cat)

## Résumé

Notre article a pour but de prolonger la réflexion sur la didactique des phrasèmes en classe de FLE. Nous nous intéressons aux locutions fortes (Mel'cuk, 2008). Bien que connaissant le sens de ce type d'unités lexicales, il arrive souvent que nos apprenants de FLE commettent des maladresses dans la formulation des énoncés contenant ces expressions. C'est en partant de ce constat que nous avons décidé d'analyser les erreurs rencontrées dans les productions langagières des étudiants (pragmatiques, sémantiques ou morphosyntaxiques) afin de contribuer à la description lexicographique de ce type d'entités lexicales et de proposer des modèles de définition mieux adaptés aux besoins des apprenants.

## Mots-clés

*locutions, étiquettes sémantiques, lexicologie explicative et combinatoire.*

## Resumen

El presente artículo tiene como objetivo continuar la reflexión sobre la didáctica de los frasemas en la clase de FLE. Nos centraremos en las locuciones fuertes (Mel'cuk, (2008). No son pocos los casos en que los aprendientes de FLE, aun conociendo el significado de este tipo de locuciones, cometen errores en la formulación de los enunciados que contienen dichas expresiones. A partir de esta constatación, nuestro trabajo pretende realizar un análisis de los errores encontrados en las producciones de los estudiantes (pragmáticos, semánticos o morfosintácticos) que pueda contribuir a la descripción lexicográfica de las locuciones fuertes y proponer modelos de definición mejor adaptados a las necesidades de los aprendientes.

## Palabras clave

*locuciones, etiquetas semánticas, lexicología explicativa y combinatoria.*

---

1 Cette recherche a été partiellement financée par le *Ministerio de Economía y Competitividad* espagnol dans le cadre du projet R&D FFI2013-44185-P *Jerarquía de etiquetas semánticas (español-francés) para los géneros próximos de la definición lexicográfica.*

## 0. Introduction

Le développement de la linguistique de corpus et des outils pour le traitement automatique des langues lors des deux dernières décennies ont permis, d'une part, de mettre en évidence l'importance de la phraséologie dans toutes les formes de discours et, d'autre part, de faire évoluer les applications logicielles nécessaires à la modélisation du lexique. C'est dans ce contexte que les entités lexicales multilexémiques ont fait l'objet de nombreuses études dans le domaine de la didactique des langues et plus particulièrement dans celui des langues étrangères. Notre article a pour but de prolonger cette réflexion à partir de nos pratiques enseignantes en FLE à l'Université Autonome de Barcelone. Nous nous intéressons en particulier aux locutions fortes, c'est-à-dire aux phrasèmes dont le signifié n'inclut le signifié d'aucune de leurs composantes dans le rôle de pivot sémantique (Mel'čuk, 2008). Bien que connaissant le sens d'une locution particulière, il arrive souvent que nos apprenants commettent des maladresses dans la formulation des énoncés contenant ce type d'expressions. C'est en partant de ce constat que nous avons décidé d'analyser les erreurs rencontrées dans les productions langagières des étudiants (pragmatiques, sémantiques ou morphosyntaxiques) afin de contribuer à la description lexicographique de ce type d'entités lexicales et de proposer des modèles de définition mieux adaptés aux besoins des apprenants.

## 1. Typologie et Approche

Notre étude repose sur un système notionnel et une terminologie empruntés à la Lexicologie Explicative et Combinatoire (LEC) (Mel'čuk, Clas & Polguère, 1995 ; Polguère, 2008). Dans cette approche lexicologique —qui a l'avantage de préciser le traitement lexicographique accordé à chaque type de phrasème—, il a été établi une typologie dans laquelle on distingue les locutions des autres phrasèmes essentiellement compositionnels, c'est-à-dire les collocations et les clichés. Par ailleurs, on peut distinguer (i) les locutions fortes comme METTRE DE L'EAU DANS SON VIN et (ii) des locutions faibles, qui incluent les sens de leurs constituants et un sens ajouté imprévisible qui est le pivot sémantique de la locution : POINT VIRGULE signifie sommairement 'signe de ponctuation composé d'un point et d'une virgule'. Dans tous les cas, une locution est une unité lexicale à part entière. Nous allons nous intéresser ici aux locutions fortes qui correspondent en général à des expressions métaphoriques ou imagées. Signalons toutefois que les locutions ne sont pas des unités lexicales comme les autres puisqu'elles sont syntaxiquement représentables (groupes verbaux, nominaux, prépositionnels, etc.), ce qui détermine en partie leur complexité (Polguère, 2005).

Comme on l'a souligné dans notre introduction, suite au développement de la linguistique de corpus et des outils pour le traitement automatique des langues, le lexique et la recherche sur les unités phraséologiques sont revenus au premier plan de l'analyse linguistique et de la didactique des langues dans les années 2000<sup>2</sup>. Par ailleurs, les entités lexicales multilexé-

---

2 Le lecteur intéressé peut se référer entre autres à F. Grossmann, 2011 ; É. Nonnon, 2012 ; 4e Congrès Mondial de Linguistique Française (*La phraséologie française*), 2014 ; P. Mogorrón & S. Mejri (Eds), 2010 ; V. Bardosi & I. González Rey, 2005 ; I. González Rey, 2001.

miques non libres ont fait l'objet de nombreuses études dans le domaine de la didactique des langues et plus particulièrement dans celui des langues étrangères<sup>3</sup>. Par conséquent, il nous a paru indispensable de préciser les spécificités de notre contribution. Notre travail se rapproche des «phraseotemplates» proposés dans Schafroth (2015) pour l'italien ou des descriptions lexicographiques détaillées de Kaufer (2013) pour les «actes de langage stéréotypés», mais elle se fonde essentiellement sur les principes de la lexicologie explicative et combinatoire dans la mesure où le sens des unités lexicales est décomposé selon des principes rigoureux et la combinatoire syntaxique et lexicale est présentée de façon exhaustive.

## 2. Cadre méthodologique et analyse des erreurs

Les définitions des unités phraséologiques dans les dictionnaires n'offrent pas toujours les outils et les informations permettant de les utiliser correctement aussi bien du point de vue formel que du point de vue sémantique. Dans certains cas, c'est la construction morphosyntaxique de la locution qui pose problème, dans d'autres, c'est le sens qui est vague ou inapproprié. Avant de proposer un nouveau type de définition lexicographique qui pourrait atténuer quelques-unes de ces difficultés, nous avons voulu partir de la pratique en classe de FLE. Pour ce faire, nous avons choisi un groupe de 43 étudiants de français langue étrangère du Département de Philologie Française et Romane de l'Université Autonome de Barcelone ayant un niveau A2-B1 selon le CECRL.

Pour notre analyse, nous avons pris les unités phraséologiques NOYER LE POISSON et CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [*de N<sub>v</sub>*]<sup>4</sup>. Ces locutions ont été choisies en fonction de leur difficulté soit morphosyntaxique, soit conceptuelle –comprenant par là la quasi-impossibilité de trouver un équivalent lexicalisé qui permettrait de cerner leur sens. Ainsi, il serait possible de dire que le sens de CRITIQUER dans son acception 'émettre, formuler des jugements défavorables, d'une façon systématique ou occasionnelle'<sup>5</sup> est très proche de celui de CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [*de N<sub>v</sub>*], alors qu'il serait plus difficile de trouver un équivalent lexicalisé pour la locution NOYER LE POISSON. Dans ce dernier cas, il est nécessaire d'avoir recours à une définition pour pouvoir en saisir le sens : «Entretenir chez un adversaire un sentiment de confusion, l'embrouiller de manière à lui faire perdre pied et l'amener ainsi à céder» (*Le Robert. Dictionnaire des expressions et locutions*). En revanche, si NOYER LE POISSON ne pose en principe aucune difficulté dans sa construction formelle, on peut prévoir certains problèmes et erreurs de construction avec l'emploi de CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [*de N<sub>v</sub>*]<sup>6</sup>.

Le protocole que nous avons suivi a consisté à donner aux étudiants un document avec les définitions proposées dans quatre dictionnaires : le *Trésor de la Langue Française informatisé*

3 Cf., entre autres, F. Detry, 2014 ; Maurice Kauffer, 2013; D. Català, 2012 ; F. Meunier & S. Granger, 2008 ; I. González Rey, 2007 ; M. Pecman, 2005.

4 Par convention, nous utilisons les variables X,Y, Z... pour représenter la structure actancielle des unités lexicales prédicatives, de sorte que X correspond au premier actant sémantique, Y au deuxième et ainsi de suite.

5 Selon la définition proposée dans *le Trésor de la Langue Française Informatisée*.

6 Le partitif *du* et le complément *sur le dos de quelqu'un*, soumis à certains changements de forme, deviendront sans doute des écueils pouvant entraver un usage correct de la locution

(TLFi), le *Dictionnaire de Français Larousse en ligne* (DFLL), le *Dictionnaire du Français Robert & Clé* (DFRC) et *Le Robert, Dictionnaire des Expressions et Locutions* (LRDEL).

Dans un deuxième temps et dans le but de vérifier l'efficacité des définitions proposées dans les dictionnaires consultés, nous avons demandé aux apprenants d'élaborer quatre mini-dialogues destinés à illustrer le sens de ces locutions. Les résultats obtenus ont été significatifs et fort révélateurs.

Si nous centrons notre attention sur NOYER LE POISSON, nous constatons que sur les 43 mini-dialogues analysés, seuls neuf<sup>7</sup> présentent un emploi correct de la locution, même si dans des contextes linguistiques, en général, faibles, voire trop simples. Parmi ces neuf mini-dialogues, nous n'avons relevé qu'un seul exemple de contexte approprié:

(1) – Tu m'aimes?

– Chérie ! Aimer, c'est relatif. J'aime ma mère, mon chien, mes amis..., j'aime la maison où j'habite, j'aime mon iPad, mon travail..., j'aime la tarte aux fraises...

– Arrête ! *Tu noies le poisson !*

Le nombre d'emplois erronés est très élevé. En fait, sur les 43 mini-dialogues, 29 emplois sont incorrects. Les erreurs commises portent dans leur totalité sur le sémantisme du phrasème : certains étudiants accordent à la locution le sens de 'ne pas savoir s'expliquer' ; d'autres en font une interprétation abusive ; et parfois il est simplement question de situations inintelligibles, de mini-dialogues n'ayant aucun sens.

Cependant, la plupart des erreurs correspondent à une distorsion du sens : soit on attribue à cette unité lexicale le sens de 'dévier l'attention' (huit mini-dialogues), soit on en fait un synonyme de 'mentir' (treize productions) :

(2) NOYER LE POISSON, synonyme de *dévier l'attention*

– Qu'est-ce que tu as fait hier soir?

– Hier... (En train de dévier l'attention) Il fait beau aujourd'hui !

– *#Ne noie pas le poisson!* Je t'ai posé une question !

(3) NOYER LE POISSON, synonyme de *mentir*

– Ce matin, j'ai vu ton mari avec une autre femme en train de l'embrasser!

- C'est impossible. Il est en voyage pour le travail. Il m'a téléphoné du Canada !

– *#Il a noyé le poisson, ma belle !*

En effet, dans le premier exemple, on a utilisé *ne noie pas le poisson* comme un équivalent de *ne fais pas l'innocent* ou *ne fais pas comme si de rien n'était*. Dans le deuxième, la signification accordée à la locution est équivalente à celle de *il t'a menti* ou *il s'est moqué de toi*.

---

7 Sans compter 5 productions non analysables faute de contexte.

De ces résultats, il découle que les définitions de cette locution figurant dans les dictionnaires deviennent peu efficaces lorsqu'il s'agit de produire de nouveaux énoncés de la part des apprenants de FLE.

En ce qui concerne la locution CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [*de N<sub>v</sub>*], elle n'a posé aucun problème au niveau du sens. En fait, sur les 43 productions, il n'y avait que 4 mini-dialogues douteux à cause du manque de contexte. Dans les 39 mini-dialogues restants, les apprenants ont bien saisi le sens de cette unité lexicale et l'ont insérée correctement dans des contextes variés. Cela est probablement dû aux raisons évoquées précédemment. En effet, le phrasème CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [*de N<sub>v</sub>*] peut être rapproché de son équivalent lexicalisé *critiquer (quelqu'un)* ou *dire du mal (de quelqu'un)*. L'image *sur le dos (de quelqu'un)* est assez éloquente et beaucoup plus transparente que NOYER LE POISSON car ce syntagme prépositionnel signale d'emblée deux choses : (i) que l'action exprimée par le verbe et portant sur un individu est réalisée en l'absence de celui-ci et (ii) que cette action lui porte en général préjudice. En revanche, la motivation de la première partie du phrasème, *casser du sucre*, est moins évidente, même si on peut supposer que ce syntagme verbal indique une action, en principe, destructive sur quelque chose (*casser, détériorer, rompre...*)

Si l'on revient à NOYER LE POISSON, il s'avère plus difficile d'en élucider le sens à partir d'une recherche dans le littéral et son degré d'opacité reste en effet très élevé car la motivation sémantique de cette expression est liée à des pratiques spécifiques au domaine de la pêche<sup>8</sup>.

Si au niveau du sens, CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [*de N<sub>v</sub>*] n'a pas posé problème dans les productions des étudiants, sa reformulation a entraîné quelques erreurs morphosyntaxiques qui apparaissent à plusieurs reprises.

On a constaté, en premier, quelques difficultés concernant la place de l'adverbe à l'intérieur du phrasème. En général, les apprenants le situent à la fin de la locution au lieu de l'insérer dans sa place habituelle après le verbe conjugué :

(4) \**Tu casses du sucre sur le dos du professeur toujours*

*Tu casses toujours du sucre sur le dos du professeur*

La deuxième erreur porte sur les changements entraînés par l'emploi de la locution à la forme négative. Sur les 43 productions, seulement quatre présentent cette variante, et, dans tous les cas sans exception, la règle grammaticale selon laquelle le partitif *du* devient *de* après une négation ou un adverbe de quantité a été négligée :

(5) \**Ne casse pas du sucre sur le dos de ton frère*

*Ne casse pas de sucre sur le dos de ton frère*

8 Comme il est indiqué dans la définition du TLFi: *En partic. Noyer le poisson*. Fatiguer le poisson pris à l'hameçon pour le sortir plus facilement de l'eau.

En dernier lieu, dans un nombre très élevé de productions, les apprenants ont rencontré des difficultés lors de la reformulation du complément *sur le dos de quelqu'un*, en particulier, en ce qui concerne la reprise du complément génitif *de quelqu'un* par un possessif. En fait, sur 43 productions, seulement 16 comportaient cette variante, le taux d'erreur étant très significatif (62,5%). En effet, sur 16 productions, 10 constructions étaient incorrectes car les apprenants ont tendance à remplacer directement le complément du nom par un pronom tonique au lieu du déterminant possessif :

- (6) \**Il a cassé du sucre sur le dos d'elle*  
\**Elle casse du sucre sur le dos de moi*  
\**Il casse du sucre sur le dos de toi*

Cette procédure semble obéir au souci des étudiants de maintenir telle quelle la structure formelle de la locution et au fait qu'ils la considèrent comme un ensemble hermétique agissant en bloc, ce qui découle de son statut de séquence préformée:

- (7) *Il a cassé du sucre sur le dos de notre amie Cécile*  
\**Il a cassé du sucre sur le dos d'elle*  
*Il a cassé du sucre sur son dos*

CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [*de N<sub>v</sub>*] pose donc des difficultés au niveau de sa production morphosyntaxique. Les définitions des dictionnaires devraient tenir compte de cette complexité et offrir des renseignements spécifiques à ce niveau-là, ce qui, sans doute, pourrait garantir un meilleur emploi de la locution.

### 3. Perspective lexicographique: analyse des définitions

Si l'on observe de plus près les définitions proposées dans les dictionnaires retenus, il en ressort une série de questions méthodologiques à prendre en compte.

- Pour expliquer le sens d'une locution, les dictionnaires ont souvent recours à des reformulations, des quasi-synonymes et parfois à des (quasi)-paraphrases. Ce type de définition ne correspond pas à une analyse (à une décomposition) du sens et pourrait être à l'origine de certaines erreurs (p. ex. l'emploi de NOYER LE POISSON<sup>9</sup> comme équivalent de *mentir* ou de *dévier l'attention*).
- La dimension diaphasique n'est pas prise en compte de façon systématique (p. ex. les informations sur le registre de langue apparaissent dans certains dictionnaires et uniquement pour certaines lexies).
- La structure des définitions peut provoquer des ambiguïtés. Ainsi, certaines juxtapositions et certaines conjonctions disjonctives (cf. note 9) peuvent être interprétées com-

---

9 Cf. définition du TLFi : «Au fig. Créer la confusion, embrouiller les choses pour éluder une question, donner le change, tromper quelqu'un.»

me des reformulations mais aussi comme des cas d'ambivalence sémantique (disjonction exclusive).

- Les métaphores conceptuelles utilisées sont quelquefois discutables (p. ex. à partir de la définition de NOYER LE POISSON proposée dans le TLFi, il ne serait pas abusif de considérer que cette locution est uniquement utilisée dans un contexte d'affrontement verbal).
- Les composantes centrales des définitions sont hétérogènes (p. ex. le DFLL définit NOYER LE POISSON comme un acte de communication langagière (donner des explications) tandis que le TLFi décrit la causation d'un état psychique (entretenir la confusion).
- Finalement, le comportement morphosyntaxique des locutions n'est pas explicité. Par conséquent, la forme lemmatisée pour CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [de NY] dans le DFLL (*casser du sucre sur quelqu'un, sur sa tête, sur son dos*) est susceptible de soulever des doutes sur l'acceptabilité de *casser du sucre sur la tête de quelqu'un / casser du sucre sur le dos de quelqu'un...*

Dans la perspective que nous adoptons ici, qui est celle de la LEC, les définitions devraient respecter les critères suivants<sup>10</sup>:

- Il s'agit de définitions analytiques car on décrit la structure interne des sens lexicaux (composante centrale ou genre prochain vs composantes périphériques ou différences spécifiques)
- Elles sont rigoureusement structurées à partir d'un métalangage formel de définition
- Chaque définition doit correspondre à une paraphrase de la lexie et peut lui être substituée
- Le sens est défini à partir de sens plus simples ('animal' est un sens plus simple que 'chien' puisque le sens 'animal' est inclus dans celui de 'chien')
- La valeur sémantique de la composante centrale est attribuée au moyen d'une étiquette sémantique.

Dans la section suivante, nous allons analyser la structure sémantique des locutions travaillées à partir des définitions proposées dans les dictionnaires, sans aller jusqu'au bout de la modélisation sémantique, car notre objectif est avant tout d'explicitier la structure interne du sens de ces unités lexicales afin de mettre en lumière les raisons éventuelles des difficultés rencontrées par nos étudiants dans les exercices réalisés et de proposer une description lexicographique destinée à des locuteurs non natifs.

### 3.1. Description lexicographique de la locution NOYER LE POISSON

Une première approche du sens de cette locution a consisté à construire une nouvelle définition à partir des composantes de la définition du DFRC car notre hypothèse de départ a été de considérer que cette locution désigne un acte de communication langagière. Les différentes parties de la définition ont été explicitées et réorganisées de la façon suivante :

<sup>10</sup> Le lecteur intéressé peut se reporter à Altman & Polguère (2003) ou Barque & Polguère (2009).

(8)  $X_{\text{individu}}$  donne des explications à  $Y_{\text{individu}}^{11}$  à propos de  $Z_{\text{fait}}$

/but/

- créer la confusion
- éluder une question

L'étiquette sémantique<sup>12</sup> attribuée au genre prochain de la définition est *dire quelque chose*. Cependant, cet agencement soulève deux remarques : a) à y regarder de plus près, il semble difficile d'admettre que le sens 'X noie le poisson à propos de Y' soit une paraphrase de 'X dit Y' ; b) dans notre corpus, cette locution fonctionne souvent comme une subordonnée infinitive de verbes d'attitude intentionnelle comme *chercher à, essayer de...* qui semblent peu compatibles avec la paraphrase proposée en (9):

(9) *Et la manière dont le juge d'instruction cherchait à noyer le poisson l'irritait.*

*Et la manière dont le juge d'instruction cherchait à dire quelque chose l'irritait*

Suite à ces remarques, il semblerait donc plus logique de prendre le sens 'créer la confusion' en tant que composante centrale de la définition (à l'instar du TLFi) et d'y subordonner la manière de le faire, c'est-à-dire, 'en donnant des explications' :

(10)  $X_{\text{individu}}$  créer la confusion chez  $Y_{\text{individu}}$  à propos de  $Z_{\text{fait}}$

/manière/

- en donnant des explications embrouillées
- /but/
- éluder une question

Or, la composante centrale – sous l'étiquette sémantique *causer un état psychique* – a également besoin d'un actant complémentaire et, d'un autre côté, la paraphrase semble douteuse dans certains contextes.

(11) *Dès qu'on abordait le sujet de sa santé, Charlotte noyait le poisson*

(12) *Dès qu'on abordait le sujet de sa santé, Charlotte créait la confusion*

Malgré nos intuitions de départ en accord avec les définitions proposées dans les dictionnaires, l'analyse sémantique de la locution nous a menées à la conclusion que la composante centrale 'éviter quelque chose' correspond mieux au présupposé 'X devant s'exprimer à propos de Y et ne voulant pas mentionner Y' véhiculé par cette locution. La hiérarchie des composantes est explicitée dans la définition suivante :

---

11 L'expression du deuxième actant ne fait pas partie du régime syntaxique de la locution NOYER LE POISSON mais il pourrait faire partie de sa structure actancielle : X ~ à propos de Y (auprès de Z)

12 Cf. Hiérarchie d'étiquettes sémantiques du Dicopop [<http://olst.ling.umontreal.ca/dicopop/>]



(13)  $X_{\text{individu}}$  élude la question Y auprès de  $Z_{\text{individu}}$

/manière/

1. en donnant des explications embrouillées

/but de 1/

– créer la confusion

Cela explique probablement le fait que dans un nombre considérable d'occurrences le complément de manière soit exprimé (14) et le fait que cette locution soit souvent employée dans des contextes négatifs (15) ; d'autant plus que, dans les énoncés négatifs, cette dernière définition semble être une paraphrase plus naturelle que les définitions précédentes (16):

(14) *Il noie ensuite le poisson en parlant de l'accent de Luis Fernandez, présent sur le plateau*

(15) *Je ne noie pas le poisson mais je dis simplement que si les 57M€ pour Neymar font débat....*

(16) *Je ne dis pas quelque chose / ? Je ne crée pas la confusion / Je n'évite pas la question...*

Outre les composantes sémantiques de la définition et les informations de combinatoire syntagmatique et paradigmaticque nécessaires pour toutes les unités lexicales, les locutions ont besoin de plus de précisions puisque leur comportement linguistique est dans une large mesure imprévisible. À notre avis, il est également nécessaire d'explicitier d'autres informations de microstructure en rapport avec le degré de figement morphosyntaxique de la locution, l'expression syntaxique des actants<sup>1</sup> et d'autres aspects d'ordre pragmatique et discursif. Précisons, à titre d'exemple, quelques indications sur la locution NOYER LE POISSON.

- En ce qui concerne le degré de figement, il faudrait signaler qu'il s'agit d'un verbe variable en mode, personne et temps suivi d'un complément direct de surface qui est figé (Verbe-temps-mode-personne [le poisson]).
- Il est indispensable d'explicitier les opérations morphosyntaxiques possibles ou bloquées. Par exemple, il faudrait préciser, entre autres, le fait que la nominalisation, bien que peu fréquente, est possible dans certains types de discours (*Déclaration du patrimoine des ministres : une belle noyade de poisson*) et qu'il est également possible d'insérer des adverbess (*elle noie ensuite le poisson de diverses manières, y compris par une accusation*).
- Quant aux informations concernant la structure actancielle, le deuxième actant peut être exprimé au moyen des syntagmes prépositionnels sur N ou à propos de N (*R. P. et K. S. continuent de noyer le poisson à propos de leur relation; Le maire-candidat voudrait-il noyer le poisson sur l'existence d'un fichier ethnique illégal ?*). De même, il est possible d'exprimer le troisième actant syntaxique par le syntagme prépositionnel auprès de (*il essaie de noyer le poisson auprès de l'opinion publique*)<sup>2</sup>.

1 Certaines de ces informations lexicographiques sont déjà prises en compte pour toutes les unités lexicales dans les articles lexicographiques des dictionnaires explicatifs et combinatoires.

2 On peut également remarquer que l'apparition d'un complément de lieu constitue souvent un indice de défigement (*Il noie le poisson dans le flux de sa parole*). Signalons au passage que le défigement est généra-

- Un dernier volet concerne le fonctionnement pragmatique et discursif de la locution. Il est important de signaler certains paramètres sociolinguistiques tels que le registre de langue ou la dimension diamésique (c'est-à-dire, s'agit-il d'une expression utilisée de préférence dans le code oral ou dans le code écrit ?). Contrairement aux clichés et aux pragmatèmes (qui sont généralement des énoncés), la dimension discursive et les fonctions pragmatiques ne sont pas inhérentes aux locutions. Cependant, certains comportements syntaxiques dérivent de considérations pragmatiques. Ainsi, le fait que les occurrences de NOYER LE POISSON à l'impératif affirmatif sont rares relève de considérations pragmatiques. En effet, l'emploi de cette locution implique que le locuteur porte un jugement négatif sur un acte de langage antérieur de sorte qu'un énoncé à la forme impérative affirmative (*#Noie le poisson, je t'en prie*) exhorterait le destinataire à ne pas dire la vérité ou à ne pas être clair, ce qui serait contraire au principe de coopération et aux maximes de qualité et de manière.

### 3.2. Description lexicographique de la locution CASSER DU SUCRE SUR LE DOS [de NY]

Nous proposons de structurer le sens de cette locution de la façon suivante :

- (17)  $X_{\text{individu}}$  dit du mal de  $Y_{\text{individu}}$   
ES [*dire quelque chose*]  
/situation [présupposé]/  
 $Y_{\text{individu}}$  est absent

La composante centrale correspond à un acte de communication langagière et contient le présupposé que le deuxième participant n'est pas présent dans la situation de communication où cet acte est produit. L'expression syntaxique de surface de ce deuxième participant prend des formes différentes : *sur le dos de N ; sur son dos ; sur N* ou bien le clitique datif (*ils lui cassent du sucre sur le dos*)<sup>3</sup>.

D'autres aspects à souligner concernant le comportement morphosyntaxique de la locution sont les suivants :

- Les occurrences de notre corpus révèlent qu'il est possible de quantifier le nom *sucre*:

---

lement perçu comme une double interprétation (p. ex. dans la publicité *Findus ne noie pas le poisson*, il y a une lecture littérale des lexèmes qui intègrent l'expression et une lecture globale de la locution). Étant donné que les opérations syntaxiques en rapport avec l'organisation communicative de la phrase sont normalement bloquées dans le cas des locutions (Mel'čuk, 2012), les constructions syntaxiques qui dérivent d'une opération sémantique en rapport avec la thématisation ou la focalisation d'une composante constituent aussi une manifestation de défigement (*L'histoire du poisson noyé dans la mer d'eBay*).

3 Normalement, les pronoms personnels n'apparaissent pas dans le schéma de régime, mais avec les locutions il faut expliciter cette possibilité puisqu'elles ne suivent pas toujours les règles de la grammaire de la langue en question.

(18) (...) *qui pendant mon absence m'a cassé pas mal de sucre sur le dos*

(19) *On a cassé beaucoup de sucre sur son dos*

(20) *Les écolos ont été laminés et le Front de gauche a cassé trop de sucre sur le dos du gouvernement pour claironner maintenant un ralliement*

Or, il s'agit d'une quantification non numérique car on a affaire à l'intensification d'un sens prédicatif et non pas de l'entité *sucre*<sup>4</sup>.

— Il faut signaler que la négation est également possible mais il y a beaucoup d'hésitation dans l'emploi du partitif négatif :

(21) *Je lui fais mes critiques s'il m'en demande, mais je ne lui casse pas de sucre sur le dos en présence de tiers*

Ceci n'est pas étonnant puisque la combinatoire d'une locution n'est pas régulière et il faut préciser le comportement de la négation dans tous les cas. Ainsi, il semble plus naturel de dire *il ne t'a pas passé un savon* plutôt que ? *Il ne t'a pas passé de savon*.

— Outre les variantes mentionnées plus haut, il existe une variante supplémentaire de cette expression (*sur la tête de N*) :

(22) *Il a encore été impossible de lui faire casser du sucre sur la tête des souverainistes*

— Du point de vue discursif, signalons que les occurrences à l'impératif sont proches du défigement :

(23) *Cassez du sucre sur le dos du capitalisme avec la pince à sucre du peuple!*

#### 4. Conclusion

Rappelons en guise de conclusion que les locutions ne sont pas des unités lexicales comme les autres puisque leurs signifiants ne sont pas des entités morphologiques mais des syntagmes (nominaux, verbaux...), ce qui détermine en partie leur complexité. Leurs traits de combinatoire étant imprévisibles, il est nécessaire d'explicitier leur comportement linguistique à tous les niveaux, d'autant plus que nous nous situons dans une perspective d'encodage de la part d'apprenants de français langue étrangère.

Finalement, la définition lexicographique des locutions devrait décrire la structure interne de leurs composantes sémantiques afin de mettre en lumière la hiérarchie des différents éléments qui interviennent dans leur signification.

4 La structure formelle de *casser du sucre sur N* serait à rapprocher de *dire du mal de N* de sorte que par isomorphisme le quantifieur porterait sur la composante qualitative de l'action de communication langagière, pouvant être paraphrasé par *dire beaucoup de mal de N*.

## Références Bibliographiques

- ALTMAN, J. & POLGUERE, A. (2003) : «La Bédef : base de définitions dérivée du Dictionnaire explicatif et combinatoire» in *Proceedings of the 1<sup>st</sup> international conference on the Meaning-Text Theory (MTT'2003)*. Montréal, OLST, pp. 43-54.
- BARDOSI, V. & GONZALEZ REY, I. (2005) : *Dictionnaire phraséologique thématique français-espagnol*, Axac.
- BARQUE, L. & POLGUERE, A. (2009) : «Structuration et balisage sémantique des définitions du Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)» in *Proceedings of the 4<sup>th</sup> international conference on the Meaning-Text Theory(MTT'2009)*. Montréal, OLST, pp. 35-45.
- CATALA, D. (2012) : «Figement et défigement comme outil didactique du FLE» en *Paremia*, n° 21, pp. 59-66.
- DETRY, F. (2014) : «Image, image, quelle motivation renfermes-tu ? : Iconicité et apprentissage cognitif des expressions idiomatiques en FLE» in *Çedille*, n°10, pp. 143-160.
- GONZALEZ REY, I. (2001) : *La phraséologie du français*. Toulouse, PUM.
- (2007) : *La didactique du français idiomatique*. Fernelmont, Inter Communications & E.M.E.
- GROSSMANN, F. (2011) : «Didactique du lexique : état des lieux et nouvelles orientations» in *Pratiques*, n° 149-150, pp. 163-183.
- KAUFFER, M. (2013) : «Le figement des»actes de langage stéréotypés» en français et en allemand» en *Pratiques*, n°159-160, pp. 42-54.
- MEL'CUK, I ; CLAS, A ; POLGUERE, A. (1995) : *Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire*. Louvain-la-Neuve, Duculot.
- MEL'CUK, I (2008) :«Phraséologie dans la langue et dans le dictionnaire» in A. Campà & L. Baqué (éd.), *Repères et Applications (VI)*, Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 187-200.
- (2012): *Semantics: From Meaning to Text*, vol. 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
- MEUNIER, F. & GRANGER, S. (2008): *Phraseology in Foreign Language Learning and Teaching*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- MOGORRÓN, P. & MEJRI, S. (Eds.) (2010): *Opacité, idiomatité, traduction*, Universitat d' Alacant.
- NONNON, É. (2012) : «La didactique du français et l'enseignement du vocabulaire, dans vingt ans de revues de didactique du français langue première» in *Repères*, n° 46, pp. 33-72.
- PECMAN, M. (2005) : «Les apports possibles de la phraséologie à la didactique des langues étrangères» in *ALSIC*, vol. 8, n° 2 [en ligne], <https://alsic.revues.org/334#quotation> [page consultée le 14 mars 2016]
- POLGUERE, A. (2005) : «Typologie des entités lexicales d'une base de données explicative et combinatoire», *Journée d'Étude ATALA : Interface lexique-grammaire et lexiques syntaxiques et sémantiques* [en ligne] <http://olst.ling.umontreal.ca/pdf/ATALAAPol-2005.pdf> [page consultée le 14 mars 2016]

——— (2008) : *Lexicologie et sémantique lexicale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

SCHAFROTH, E.(2015) «Italian phrasemes as constructions: how to understand and use them» in I. González Rey (éd.), *Phraseology, Phraseodidactics and Construction Grammar(s)*, Special Issue of the Journal of Social Sciences, Volume 11, Issue 3, pp. 317-337.

# El reto sociolingüístico de la enseñanza de un mínimo parémico del francés para hispanohablantes nativos

Antonio Daniel Fuentes González

Universidad de Almería

[dfuentes@ual.es](mailto:dfuentes@ual.es)

## Resumen

Esta contribución informa de una propuesta didáctica, diseñada y aplicada desde la sociolingüística parémica, para examinar nuevas posibilidades de la enseñanza/aprendizaje del FLE que abran posibilidades nuevas de intercomprensión románica. Dirigida a estudiantes universitarios sin dominio de la lengua francesa, esta iniciativa muestra que la comprensión de paremias francesas es una excelente oportunidad de sensibilización idiomática, pues invita a un proceso de negociación de significados en que debe reflexionarse tanto sobre la L2, como sobre la L1. Con ello, asimismo, se quiere contribuir a la configuración sociolingüística de parte del mínimo paremiológico francés como elemento que fortalecerá las competencias sociolingüísticas de los aprendices.

## Palabras clave

*Mínimo paremiológico, sociolingüística crítica, fraseología, enfoques plurales.*

## Résumé

Cette étude présente une approche didactique, conçue et mise en oeuvre à partir de la sociolinguistique parémique. Le but des analyses que nous proposons consiste à examiner de nouvelles possibilités d'enseignement/apprentissage du FLE, ouvrant par là une voie à l'intercompréhension romane. Cette initiative, qui est destinée aux étudiants universitaires qui ne maîtrisent pas la langue française, montre que la compréhension des parémies françaises est une excellente occasion de sensibilisation idiomatique. Elle invite à un processus de négociation de signifiés où on doit réfléchir tantôt sur la L2, tantôt sur la L1. De même, notre étude contribue à la configuration sociolinguistique du minimum parémiologique français comme un élément qui permettra de renforcer les compétences linguistiques des étudiants.

## Mots-clés

*Minimum parémiologique, sociolinguistique critique, la phraséologie, approches plurielles.*

## 0. Introducción

El conocimiento y uso del *discurso repetido* (paremias y/o unidades/expresiones fraseológi-

cas, en lo sucesivo UF o EF), suele exigirse en dominios avanzados de lenguas extranjeras. A la enseñanza-aprendizaje de estos frasemas se han destinado muchos esfuerzos para consolidar una mínima competencia parémica entre los aprendices. Así pues, este estudio se centrará en el análisis sociolingüístico de la enseñanza de paremias francesas correlativamente con la discusión de su equivalencia y/o correspondencia en español. Previamente ofreceremos un breve estado de la cuestión, relativo a la necesidad de enseñar UF y paremias, su presencia metatécnica en repertorios lexicográficos, junto con una exposición interdisciplinaria acerca del concepto de *mínimo paremiológico* y sus posibilidades a la luz de una sociolingüística crítica (Pêcheux, 1990[1982]; Fowler y Kress, 1983[1979]; Martínez, 2013), que pretende ser indagación dinámica en los procesos sociales en que el lenguaje se incrusta y se reproduce dialécticamente.

## 1. Marco didáctico-teórico

### 1.1. UF, paremias y deseabilidad didáctica: discusión sobre niveles de dominio, labor traductora y (des) fijaciones

Desde una perspectiva didáctica, nuestra experiencia señala que el aprendizaje y adquisición lingüísticos suele generar dos actitudes teórico-prácticas bien diferenciadas. Por un lado a) la actitud sintética, automática y arreflexiva de los hablantes nativos, o de L1, y b) la actitud analítica, reflexiva y consciente de los aprendices de L2 o LE. Tales tendencias o actitudes son especialmente importantes en el aprendizaje de las UF y/o paremias, lo que, como se verá, coincide con González Alarcón (2003 : 79) al indicar que los «dichos no necesitan explicación para los nativos de una lengua en concreto, pero sí para los extranjeros que la estudian y la practican y a los que el significado, en algunos casos, de la frase hecha resulta incomprendible», con la salvedad de que ese automatismo se produce tras muchas exposiciones lingüísticas, propio de fenómenos tardíos de adquisición del lenguaje (Cáceres y Crespo, 2006). Creemos que, en definitiva, esa actitud sintética toma la UF como una palabra, teniendo en cuenta el todo semántico, frente a la actitud analítica, que analiza sus partes, llegando muy difícilmente a su significado global. Es decir: *Llover cada dos por tres* para un hispanohablante nativo es ‘llover frecuentemente o mucho’; para un aprendiz no avisado es ‘llover cada seis días’.

El *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas* (MCERL, 2002 : 108) señala la necesidad de enseñar paremias y UF, pues EF y refranes se consideran reflejo de la *sabiduría popular*, entendidas como refuerzos de actitudes comunes, basadas en un anhelo de comodidad y simetría cognoscitivas. Suelen mostrar un macizo ideológico-social que remite tanto a bases culturales compartidas, como a valores o a enunciados publicitario-propagandísticos (MCERL, 2002 : 117). Por su lado, Blanco, Moreno y Wuattier (1995) plantean que la fijación lingüística de refranes y UF facilita su explotación didáctica. Algo de lo anterior resulta ciertamente controvertido, pues, como sostiene Díaz Rojo (2004), todo ello habría de examinarse a la luz de enfoques sociolingüísticos que no ignoren las condiciones sociales que produjeron y alentaron el uso de las paremias y de las UF/EF, que suelen cambiar tanto que demandan una teoría sociológica más heterogénea y rica.

Vale decir ahora que, a pesar de esa ambición por regenerar un marco de tradiciones comunes, la enseñanza parémico-fraseológica agita (y debe hacerlo) un entramado de actitudes críticas y democráticas que produce quejas ante ciertas expresiones (P. ej., *Hacer el indio*, *Trabajar como un negro*), lo que significa también que ese componente sociocultural debe focalizar la enseñanza de las lenguas también como una educación lingüística para la ciudadanía.

De hecho, el *Marco de Referencia para los Enfoques Plurales de las Lenguas y de las Culturas* (MAREP), coordinado por Candelier (2008 : 94-111), invita al aprendizaje de las «expresiones, fórmulas gráficas e idiomáticas» en función de la pertenencia cultural de los interlocutores, mediante un sistema interpretativo que pueda aprehender particularidades de una cultura, con sus significados, sus creencias y sus prácticas discursivas, dispositivo que también proponen González, Guillén y Vez (2010) para la gestión de una didáctica de la intercomprensión.

El MCERL (2002 : 69 y ss.) recomienda el dominio y uso de las paremias para niveles avanzados (como mínimo el C1 o B2, en algún caso). Ello para múltiples actividades, que deberán presentar una riqueza concreta de vocabulario y una destacada adecuación sociolingüística, que a la postre casi obligan a que el aprendiz de esos niveles sea mediador intercultural (Fuentes y Schmitte, 2014). Sin embargo, todas esas dificultades didácticas parecen superarlas Villavicencio-Simón (2011) y Abdusalam (2014), también en niveles de dominio iniciales en ELE.

Se suele destacar que las paremias son un verdadero escollo, no ya para ser bien usadas por el alumnado, sino para ser simplemente reconocidas (Mellado *et al.* 2010). Sin embargo, para la enseñanza de la traducción de paremias francesas, Sevilla y Quevedo (1995) encuentran en el eslogan político y comercial una vitalidad sociolingüística que debe fomentar su didáctica, pues es una de las formulaciones parémicas de mayor repercusión en la sociedad actual.

Con todo, la traducción es probablemente la operación lingüística más compleja en relación con las paremias y UF. Cuando no consta una correspondencia fijada entre ambos idiomas, se reproduce el sentido de la expresión con préstamos lingüísticos, traducciones literales, neologismos o paráfrasis<sup>1</sup> (González Alarcón, 2003). Desde luego la traducción de las UF y de los refranes presenta una enorme variación psicosociopragmalingüística, lo que constituye, una vez más, un considerable reto traductológico. Así por ejemplo, la expresión española (de España) *Colgarle un sambenito a alguien* (Vid. Corominas y Pascual, 1991 : 155) encuentra en francés una muy difícil correspondencia.

Podemos encontrarnos, asimismo, con muchas variaciones en las relaciones interlingüísticas; todo ello incluye la conciencia de la diversidad geolectal, social y aún individual. Así las cosas, UF como *No haber moros en la costa* o *Todos moros* o *todos cristianos*, señalan la cristalización mono-identitaria de España como límite del cristianismo europeo, contra su propia

---

1 Aunque no sea una UF o paremia, en la traducción de *Le grand voyage* [*El largo viaje*] (Semprún, (1976[1963]: 128), p. ej., se opta también por la nota al pie para explicar la ironía del autor cuando dice: «-Señorita, espere a que me muera para disecarme», pues en francés el verbo *naturaliser*, dentro de ese juego de palabras intraducible, parece equivaler en castellano tanto a 'nacionalizarse', como a la 'operación de disecar animales'.



historia plurirreligiosa y multicultural (El-Madkouri, 2004), traducibles al francés mediante correlatos referenciales ('haber peligro'; 'ser todos iguales'; 'no mezclarse', etc.), sin que falten quienes señalen la práctica intraducibilidad de las UF (Castillo Carballo, 1997-1998 : 73).

Tales situaciones sobredeterminan a la postre esa actitud analítica expresada por aprendices de LE/L2, como estrategia para la comprensión de las UF. A todo ello han de sumarse constantes recursos a la *desfijación* estilística, cuando se producen desviaciones (*Ser uña y diente* (de *Ser uña y carne*); o UF modificadas o desautomatizadas, como en *Gato por euro* o *Lo Cortés no quita lo Cuauthémoc* (Mena Martínez, 2003; Zuluaga (2001), circunstancia a la que desde luego tampoco es ajena la lengua francesa, cuando *Les murs ont des oreilles* deviene *Les murs ont des orteils* (Wozniak, 2009 : 190); son evidentemente procesos resultantes de la eficaz función fraseológica, que facilitan tanto la formulación del mensaje como su comprensión.

## 1.2. Lo paremiológico en los repertorios lexicográficos hispano-franceses y en la teoría paremiológica

**1.2.1. Según el DRAE, paremia es 'Refrán, proverbio, adagio, sentencia'. Por su parte, el Diccionario de Uso del Español de María Moliner lo define como 'sentencia o refrán'. Y dice esto del refrán (del fr. Refrain):**

cualquier sentencia popular repetida tradicionalmente con forma invariable. En particular las que son en verso o al menos con cierto ritmo, consonancia o asonancia, que las hace fáciles de retener y les da estabilidad de forma, y de sentido figurado. Como «más vale pájaro en mano que ciento volando» o «cuando las barbas de tu vecino veas pelar, pon las tuyas a remojar». Adagio, aforismo, anejín, brocárdico, decir, dicho, hazaña, paremia, proverbio, locución, sentencia (2001 : 896).

También Corominas (2005[1961]: 498-499) y Corominas y Pascual (1991 : 939) apuntan que *refrán* significó med. S. XV 'estribillo', procedente del francés, al que llegó desde el oc. ant. *refranh*, que pareció tomarlo del vasco guip. *errep(a)in* (ant. *errefayna*), como estribillo, evocando la idea de ruptura y de quiebra del discurso, por el empleo de estos refranes en el estribillo de muchas canciones. En el s. XIII, también al final de estrofas de canciones, tenía el sentido de proverbio, como *fablilla*, *fazaña*, *enxemplo*, *vierbo*, particular que también corrobora García de Diego (1989[1954]: 917) al entenderlo como frase cortada o sentencia, y que enriquecen Nieto y Alvar (2007 : 8296-7) al añadir el valor etimológico de verdad que tenía.

Sebastián de Covarrubias (1995[1611]: 16) señala que *adagio* «es lo mismo que proverbio [...] Sentencia breve, acomodada y traída a propósito, recibida de todos, que se suele aplicar a diversas ocasiones [...] que anda en boca de todos. Es propiamente lo que en castellano llamamos refrán, *grace dicitur παροιμία*». Al definir *refrán*, Covarrubias (1995[1611]: 854) indica que «es lo mismo que adagio, proverbio; a referendo, porque se refiere de unos en otros [Y tanto es refrán que referirán, porque muchos en diversos propósitos, refieren un mismo refrán que fue dicho a uno]».

En lo que concierne al francés, *Le Petit Larousse* (2003 : 869) define así *refrain*: «Suite de mots ou de phrases identiques qui se répètent à la fin de chaque couplet d'une chanson ou

d´une poème; Suite de paroles sans cesse répétées», esto es, nuestro «estribillo». En relación con otros diccionarios galos, el término en sí, *paremia*, no lo hemos encontrado. Sí hemos hallado, en cambio, que la definición del término «proverbe» (proverbio) es la que más se adecúa a nuestro objeto de estudio, a las paremias en cuestión. Así lo define *Le Petit Larousse*: «Court énoncé exprimant un conseil populaire, une vérité de bon sens ou d´expérience et qui est devenu d´usage commun».

### 1.2.2. Por lo que respecta a la teoría paremiológica

Encontramos una teoría restrictiva (Sevilla, 1993); Sevilla y Pérez Montes, 1999), que denuncia la confusión conceptual en que la familia paremiológica (refranes, proverbios, máximas, adagios, dichos, sentencias morales) se identifica con expresiones idiomáticas (locuciones, frases hechas, modismos, sin hacer mayores distinciones), pues prefieren purgar las unidades fraseológicas que no son paremias. Es decir, se usa un criterio *duro* y no el criterio *blando*, característico y amplio de los propios informantes (Sevilla, 2010 : 217). También Castillo Carballo (1997-1998), frente a la riqueza terminológica (*unidad fraseológica, expresión pluriverbal, unidad pluriverbal lexicalizada y habitualizada, unidad léxica pluriverbal, expresión fija o fraseologismo*), señala que lo verdaderamente relevante es que su utilización tenga presente y claros los límites de esta parcela lexicológica denominada fraseología.

Según la concepción amplia de la fraseología (Zuluaga, 1980; Corpas, 1996), se pone de relieve la idea de repetición, tan presente en nuestro recorrido etimológico; esta disciplina abarcaría el estudio tanto de unidades que equivalen a palabras o sintagmas, es decir, que funcionan como elementos oracionales -p. ej. *Quedarse frito* -, como de unidades que constituyen enunciados completos (p. ej. *Más vale pájaro en mano que ciento volando*). Hay -por tanto- una tendencia muy bien razonada que destaca la igualdad o, cuando menos, los límites borrosos entre enunciado fraseológico, sobre todo el refrán, y de locuciones, especialmente, la locución verbal (Zuluaga, 2001a: 52-53).

### 1.3. ¿Qué es el mínimo paremiológico?

El mínimo paremiológico es el conjunto estadística y sociolingüísticamente delimitado de paremias (en este caso, de refranes) que entra necesariamente en la competencia lingüístico-cultural (activa y pasiva) del hablante nativo (Vyshnya, 2008 : 101-109). De este concepto se ha puesto de relieve su papel para conservar el caudal parémico de cada nación, en forma de tesoros paremiológicos (diccionarios bilingües y plurilingües) que permitirían conocer la visión del mundo de los demás pueblos europeos y de otros continentes (Vyshnya, 2008; Muhsin, 2007). Para la hispanista ruso-ucraniana Tarnovska (2013), el mínimo paremiológico (español) sería un determinado número de unidades paremiológicas (refranes, proverbios y expresiones proverbiales; 255 en total), obligatorias para el buen conocimiento de la lengua española.

Ante los repertorios paremiológicos, se apunta el peligro de delimitaciones absolutas, que solo una percepción adecuadamente socioetnográfica puede relativizar, particularmente en nuestro caso, porque el francés es una lengua internacional y el español es una lengua decididamente pluricéntrica (Pérez Martínez, 1995). Frente a la idea de acumular un caudal o

un tesoro parémico o ampliamente fraseográfico, Zuluaga (2001a), Zuluaga (2001 : 53) y Díaz Rojo (2004) defienden no tanto la presentación de listas, sino el esfuerzo por ahondar en la interpretación interdisciplinar, subrayando que muchos fraseologismos contribuyen a la reproducción ideológica, toda vez que, también, esa misión de rescate patrimonialista maneja una irrestricta correlación entre mentalidad nacional y datos lingüísticos.

## 2. Paremias y UF en la semejanza: nuestra investigación docente

Hemos registrado diez entrevistas semilibres con miembros de la comunidad francohablante de Almería. Previamente se le pidió a los colaboradores informantes que durante unos días fuesen preparando -de la forma que estimasen oportuna- el repertorio y su comentario de paremias en francés, con el objetivo de que no se produjesen vacíos expositivos en la entrevista misma. El tema transversal de las entrevistas fue la enumeración (comentada o no) de paremias semejantes en francés y en español, para diseñar con ello nuestra experiencia docente.

En honor a la verdad, es posible que lo que conseguimos evitar con este tiempo propedéutico evitase también espontaneidad, dado el academicismo de los informantes al desplegar su panorámica parémica, muy centrada en paremias (a la postre también UF) vinculadas tendencialmente con entornos cultistas.

Las entrevistas posteriores tienen una duración aproximada de diez minutos. Se hicieron a estudiantes universitarios galohablantes nativos, de entre 20 y 35 años. Muchos de ellos presentaban un bilingüismo equifuncional en español, pues se estableció como requisito previo que se poseyera un excelente dominio de la L1 (francés) y de la L2 (español). Para las entrevistas se empleó únicamente la lengua francesa (coincidía así *lengua objeto* con *lengua vehicular*).

Mediante el trabajo compilatorio se reunieron un total de 66 refranes y/o UF diferentes. En su clasificación se ha seguido el orden determinado por centros de interés, adaptados de las propuestas de Sevilla (1993 : 16), de los que -por razones de espacio- analizaremos solo aquellos que, sin especificación concreta, atañen en general a costumbres y vivencias del ser humano.

Tras la grabación de las entrevistas, nuestra intención primera fue averiguar el equivalente de las paremias francesas en español, si se expresaba con un buen grado de identidad a la lengua de partida. Hay ocasiones en que esa traducción ofrece una correspondencia literal (Sevilla, 1987 y 1990), como «l'habit ne fait pas le moine» ('el hábito no hace al monje'), ejemplos que sin embargo no resultaron ser los más frecuentes en nuestro corpus; y otras en donde no lo es, como la expresión «avoir un cheveu dans la langue» (lit. «tener un pelo en la lengua»), que significa comúnmente en francés por antonomasia 'zozoter', 'zézayer', es decir, 'cecear'<sup>2</sup>.

2 Traducción que no recomendamos en español, pues el sonido interdental forma parte del conjunto fonológico del español, con neutralizaciones ceceantes en algunos geolectos y con áreas de distinción con el fonema áptico-alveolar en otros (la norma española castellanista), predominando de lejos la realización seseante,

En nuestro inventario de paremias y UF, construido desde el criterio de la semejanza, se han separado, aquellos refranes y UF (franceses y españoles) cuya traducción a la otra lengua resultaba ser similar o idéntica de los que no lo eran. Elegir la vía de la semejanza, apenas transitada, nos ha parecido muy interesante, por lo eficaz que ésta pueda ser en la enseñanza y aprendizaje del FLE.

En este apartado analizamos las similitudes entre paremias francesas y españolas, cuasi idénticas en su traducción. Como tarea de preparación para el aula, llevamos a cabo una indagación histórico-etimológica de las paremias y UF preseleccionadas del corpus de entrevistas, principalmente del centro de interés relativo a las costumbres y vivencias humanas. Tampoco el espacio permite el comentario de aquellas sentencias cuya versión al castellano fue notoriamente distinta, lo que –no obstante– está abundantemente contemplado en la bibliografía académica (Sevilla (1993, 2010 y 2012); Sevilla y Quevedo (1995); Sevilla y García Yelo (2008).

A resultas de ello, ofrecemos la siguiente relación:

Paremias y UF relativas a costumbres y vivencias humanas:

1.-Beau comme un Adonis:	Bello como un Adonis.
2.-Fumer le calumet de la paix:	Fumar la pipa de la paz
3.-Les murs ont des oreilles:	Las paredes tienen oídos
4.-Ne remets pas demain ce que tu peux faire aujourd’hui	No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy
5.-Rendre à César ce qui est à César:	Dar al César lo que es del César
6.-S’enfermer dans sa tour d’ivoire:	Encerrarse en su torre de marfil
7.-Un homme averti en vaut deux:	Hombre precavido vale por dos
8.-Vieux comme Mathusalem:	Más viejo que Matusalén
9.- En mettre sa main au feu:	Poner la mano en el fuego
10.- Après moi, le déluge:	Después de mí, el diluvio

Al desarrollar nuestro planteamiento didáctico, en el momento en que disponíamos ya de un modesto corpus, nos vimos interesados por la cuestión del origen de los refranes, pues presuponíamos que nuestros estudiantes hispanohablantes estarían animados por la *curiositas scrutandi* ante la semejanza parémica. Para Ruiz Moreno (1998 : 169), en concreto, las posibles fuentes u orígenes de los refranes constituyen una cuestión ardua en el seno de la paremiología, fundamentalmente orientada desde tres interrogantes: ¿Quién dijo el refrán?; ¿en qué fecha se dijo?; y ¿en qué medio surgió? Desde nuestro punto de vista, todas estas incertidumbres, más que un problema colosal, supusieron un reto novedoso para poder

---

frente a la ceceante o la distinción. Proponemos, de forma laxa y coloquial ‘pasarle a uno algo en la boca’ o más indefinidamente ‘tener un defecto de pronunciación’.

mejorar la enseñanza, hacerla más atractiva, para que el consumo discursivo en el aula fuese más fluido.

Según los diez ítemes anteriores, 1 es de origen mitológico griego, asumiendo la tradición semita oriental, orígenes vitalizados todavía en francés, según Ludwig (2007).

El ítem 2 remite al «terme calumet [...] est un mot normand qui désigne une pipe ou un tuyau de pipe [...] Fumer le calumet inaugure les pourparlers, mais la cérémonie marque aussi plus généralement l'échange (paix, guerre ou commerce) (Briand, 2007)».

Detry (2008) propone para el ítem 3 (*Les murs ont des oreilles*, cuya traducción propuesta 'hay ropa tendida' p. 209) un interesante planteamiento didáctico, consistente en un aprendizaje de las expresiones idiomáticas mediante la imagen, ítem que también utiliza Wozniak (2009) como ejemplo de proverbio alterado o *détourné*, que parece tener origen francés (Iribarren, 2002 : 104).

La UF 4 para Junceda (1988 : 393) se encuentra «a medio camino entre la máxima y el refrán; se dirige a los que, por pereza o incuria, retrasan -a menudo, con perjuicio- la ejecución de algún deber».

*Rendre à César ce qui est à César* se corresponde nítidamente con la UF en español *Dar al César lo que es del César*, que viene a significar 'darle a cada uno lo que se merece, reconocerle su mérito'. Weil y Rameau (1981 : 168) señalan que «cette expression se trouve dans les Évangiles de Matthieu (22,15-22), de Marc (12, 13-17) y de Lucas (20, 20-26)». Los fariseos intentaban defalcarse a Jesús y engañarlo con sus artimañas. Así que le preguntaron si, según él, tenían que pagar el impuesto al César. Esto fue lo que Jesús, al parecer medio encolerizado, respondió: «Rendre donc à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu». A ces mots ils furent tout surpris, et le laissant, ils s'en allèrent (Weil et Rameau 1981 : 169).

El ítem 5, de origen también francés, remite a los años 30 del XIX. La expresión procede del mundo literario, alrededor de 1837, cuando Sainte-Beuve empezó a divulgarla al hablar de Alfred de Vigny, del que aseguraba «qu'il n'y avait de refuge assuré que dans le culte persévérant et le commerce solitaire de l'idéal. Longtemps il s'est donc tenu à part sur sa colline, et, comme je le lui disais un jour, il est rentré avant midi dans sa tour d'ivoire»<sup>3</sup>. Resultó también sugerente para nuestro alumnado hispanohablante L1, al conocer únicamente la expresión contraria, *Salir de la torre de marfil*, expandida especialmente tras la I Guerra Mundial, en un momento de discusión intensa sobre el papel de la ciencia, fundamental en el desarrollo bélico-tecnológico.

El ítem 6, *Un homme averti en vaut en deux* ('Hombre precavido vale por dos'), señala a «la personne prévenue, étant sur ses gardes, est aussi redoutable que deux, pour ses ennemis» (Le Robert, 1989 : 61). Para el español pudimos encontrar información muy precisa<sup>4</sup>, sobre su nivel de uso, su variación, observaciones léxicas, fuentes orales o también su mención en fuentes literarias.

3 Cfr. el enlace <http://michel-pinault.over-blog.com/2014/06/pourquoi-dit-on-s-enfermer-dans-sa-tour-d-ivoire.html> [31.03.2015].

4 Véase el enlace <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58819&Lng=0> [31.03.2015].

Hay también plena coincidencia en el ítem número 8, *Vieux comme Mathusalem (Más viejo que Matusalén)*. Supusimos, y supusimos bien, que nuestro alumnado destinatario querría saber más sobre quién era Matusalén (*Vid.* Weil y Rameau (1981 : 40), que -desde una lectura acrítica de las Escrituras- parece que vivió 969 años<sup>5</sup>.

El ítem 9 *En mettre sa main au feu (Poner la mano en el fuego)* remite igualmente a la tradición cristiana común medieval (Weil y Rameau, 1981 : 9), con antecedentes germánicos paganos, asimilados por la iglesia. Básicamente, la prueba de fuego se utilizaba para probar la inocencia o la culpabilidad de alguien<sup>6</sup>.

El ítem 10 de nuestros informantes entrevistados fue *Après moi, le déluge (Después de mí el diluvio)*, que viene a significar 'poco nos importa lo que venga después'. No se sabe exactamente quién pronunció estas palabras. Podrían tener su origen en esta expresión de Luis XV: «Tal y como están las cosas esto durará hasta que yo viva. Berry (el Delfín) tendrá que apañárselas como pueda. Después de mí el diluvio (Weil et Rameau 1981 : 9)». Con ello, el rey, habría manifestado, tal y como ha conservado el sentido de la expresión, que poco le importaban las sublevaciones populares y enfrentamientos que pudieran acontecer tras su muerte, aunque no faltan interpretaciones que remiten también a fuentes clásicas como Lucrecio o Séneca<sup>7</sup>.

En general, podemos decir que la experiencia funcionó bastante bien, especialmente porque a) entre el alumnado de materias de Lingüística General<sup>8</sup> supuso un interés inaudito por lo fácil que puede ser comprender elementos de la lengua francesa, con la que apenas han tenido contacto (salvo alguna excepción, su LE en el sistema educativo era el inglés); ese interés desde luego no ha caído en saco roto, pues aparte de cimentar las enseñanzas lingüísticas, no ha faltado quien a partir de ese contacto didáctico ha profundizado en el estudio del francés.

Por las reacciones, actitudes, comentarios y discusiones en el aula, otros factores sociolingüísticos que han estimulado el interés parémico son la publicidad, como discurso que contiene ingentes cantidades de discurso repetido. También algunos estudiantes *de pueblo* recapacitaban nostálgicamente en que el primer año de carrera usaban abundantemente paremias, hasta el punto de que actuaban como marcadores geolectales; luego fueron mitigando esos recursos, a medida que se adaptaron a la vida urbana universitaria. Asimismo, la ambigüedad, más que una barrera infranqueable, era un acicate para atender los entramados parémicos de las dos lenguas.

### 3. Conclusiones

Este trabajo ha puntualizado algunos aspectos sociolingüísticos, didácticos y metodológicos

---

5 Cfr. el enlace <https://sigificadoyorigen.wordpress.com/2010/05/03/mas-viejo-que-matusalen> [31.03.2015].

6 Para lo último véase el enlace <http://acebo.pntic.mec.es/~aromer3/Lengua/Los%20Dichos/poner%20las%20manos%20en%20el%20fuego.htm> [31.03.2015].

7 Cfr. el enlace <http://apresmoiledeluge.blogspot.com.es/2006/01/la-expresin-aprs-moi-le-dluge-y-sus.html> [31.03.2015].

8 El contexto académico era el de asignaturas como *Etnografía del habla*, *Teoría de adquisición de las lenguas*, *e Historia de la Lingüística* (de Filología Inglesa), *Historia de la Lingüística* (Filología Hispánica) y *Lingüística* (de la extinta titulación de Maestro: Lengua Extranjera).

en relación con la construcción de un mínimo paremiológico francés-español y ha abierto otros muchos.

En primer lugar se observa la pertinaz decisión de los informantes de igualar UF y refranes propiamente dichos, lo que vale para interrogarnos por esa distancia entre los presupuestos clasificatorios de algunos circuitos bibliográficos, toda vez que otros no se muestran tan preocupados por ese prurito. Puede ser que nuestros informantes, como tantos otros, manejen el monocriterio de discurso repetido, fijado y etimológicamente fundamentado como característica formal que permite y legitima la igualación de las paremias y sus diversas clases con las UF o EF.

En segundo lugar, la búsqueda de un mínimo parémico más gestionable desde el punto de vista cuantitativo ha ofrecido un buen rendimiento para la didáctica del FLE, ya que ha connotado mayor participación en clase al observarse el indisimulado nexo de semejanza entre las unidades francesas y las españolas, lo que desde luego invita a profundizar y a ampliar esta propuesta.

En tercer lugar, la didáctica de la semejanza, dentro de un marco de intercomprensión románica, proporciona un amplio terreno de discusión para apreciar los discursos sociolingüísticos de renovación de UF, con sus desautomatismos y con una regenerada función de la tradición histórica común que proporciona también el nacimiento actual de otras tradiciones. Está claro que en los diez primeros ítemes del corpus aparecen más UF de origen francés, que, sin embargo, no han supuesto una dificultad añadida para los aprendices hispanohablantes L1. El resto de ítemes escenifican una tradición europea común, sea a través de la Biblia o de referencias a la antigüedad clásica.

En cuarto lugar, el principio de relatividad lingüística, más que obstaculizar la traducción o el aprendizaje interlingüísticos, es el punto de partida de principios comunes y universales que deben permitir la comunicación y la comprensión de lenguas y culturas distintas.

Y, en quinto lugar, la enseñanza-aprendizaje de UF puede tener éxito también sin que necesariamente haya de planificarse en niveles avanzados, especialmente porque las semejanzas actúan produciendo un sentimiento de logro discente, siempre recomendable y aprovechable para animar en la profundización de la lengua y cultura francesas.

En cualquier caso, queremos indicar también que deben seguir compilándose muestras de corpus parémicos o frasmáticos más acordes con el discurso común, independientemente de que se sigan fortaleciendo los repertorios paremiográficos que tanto ayudan la labor traductora o antropológica. Seguir compilando muestras, sea mediante entrevistas u otro tipo de técnicas (encuestas por escrito, conversación oral espontánea, corpus periodísticos, radiofónicos, literarios, judiciales, etc.) puede ser un aspecto imprescindible para contextualizar situacionalmente el ingente trabajo ya realizado en los tesoros y diccionarios paremiográficos, que seguramente se irán ampliando con el paso del tiempo, pero también afinando y revisando para que la gestión del aprendizaje sea más sencilla.



## Referencias bibliográficas

- ABDUSALAM JEHWI, E. (2014): «Componente sociolingüístico del contenido de los refranes maternos (*libios*) en la enseñanza del español como lengua extranjera en Libia», in *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 26. 18 p.
- BLANCO, X., MORENO, L. y WUATTIER, S. (1995): «La explotación pedagógica del proverbio en clase de francés lengua extranjera», in *Paremia*, 4, pp. 141-147.
- BRIAND, C. (2007): «La voix de l'objet dans les récits de voyage en Nouvelle-France», in *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle*, 65, en línea <http://journals.hil.unb.ca/index.php/MCR/article/viewArticle/18084> [31.03.2015]
- CÁCERES, P. y CRESPO, N. (2006): «La comprensión oral de las frases hechas: Un fenómeno de desarrollo tardío del lenguaje», in *RLA. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada, Concepción (Chile)*, 44 (2), pp. 77-90.
- CANDELIER, M. (Coord.) (2008): *MAREP. Marco de Referencia para los Enfoques Plurales de las Lenguas y de las Culturas*, Centre européen pour les langues vivantes, Graz, en línea <http://www.ecml.at> [14.10.2014].
- CASTILLO CARBALLO, M<sup>a</sup> A. (1997-1998): «El concepto de unidad fraseológica», in *Revista de Lexicografía*, Vol. IV, pp. 67-79.
- CONSEJO DE EUROPA (2001/2002): *Marco Europeo de Referencia para las lenguas: Aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Madrid, MECyD.
- COROMINAS, J. (2005[1961]): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- COROMINAS, J. y PASCUAL, J. A. (1991): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, vol. 5, Madrid, Gredos.
- CORPAS PASTOR, G. (1997): *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de (1995[1611]): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia.
- DETRY, F. (2008): «Pourquoi les murs auraient-ils des oreilles?: Vers un apprentissage par l'image des expressions idiomatiques en langue étrangère», in *Synergies (Espagne)*, 1, pp. 205-218.
- DÍAZ ROJO, J. A. (2004): «Lengua, cosmovisión y mentalidad nacional», in *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 7, 107 p.
- RAE (1992); DRAE (*Diccionario de la Real Academia Española*), Madrid, Espasa.
- EL-MADKOURI MAATAOUI, M. (2004): «España y el mundo árabe: imagen e imaginario», in *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, (7), 1.
- FOWLER, R. y G. KRESS (1979/1983): «Lingüística crítica», in R. FOWLER FOWLER, in R. FOWLER, B. HODGE, G. KRESS y T. TREW (1979/1983): *Lenguaje y Control*, México, FCE, trad. de Valente REYES, pp. 247-286.
- FUENTES GONZÁLEZ, A. D. y Ch. M<sup>a</sup>. SCHMITTE (2014): «Estudio contrastivo del B1 en el Goethe Institut y en el Instituto Cervantes: perspectiva social, pragmática y psicolingüística para la certificación lingüística», in *Pragmalingüística*, 21, pp. 59-85.



- GARCÍA DE DIEGO, V. (1954/1989): *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, I. E. (2003): «Adaptación cultural de proverbios, refranes y frases hechas de francés a español», in N. PERDU HONEYMAN (ed.): *Contribuciones interdisciplinarias a la traducción*, Almería, UAL, pp. 79-90.
- GONZÁLEZ PIÑEIRO, M., GUILLÉN DÍAZ, C. y VEZ, J. M. (2010): *Didáctica de las lenguas modernas. Competencia plurilingüe e intercultural*, Madrid, Síntesis.
- IRIBARREN, J. M<sup>a</sup>. (1974): *El porqué de los dichos: sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*, Madrid, Aguilar.
- JUNCEDA, L. (1998): *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Madrid, Espasa Calpe.
- LE PETIT LAROUSSE COMPACT (2002), Paris, Larousse/Vuef.
- LE ROBERT (1989): *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert.
- LUDWIG, Q. (2007): *Les racines grecques du français. Une étymologie toujours vivante*, Paris, Eyrolles.
- MARTÍNEZ, A. (coord.) (2013): *Huellas teóricas en la práctica pedagógica. El dinamismo lingüístico en los espacios interculturales*, La Plata, Univ. Nacional de La Plata.
- MELLADO, C., P. BUJÁN, C. HERRERO, N. IGLESIAS y A. MANSILLA (eds.) (2010): *La fraseografía del S. XXI. Nuevas propuestas para el español y el alemán*, Berlin, Frank.
- MENA MARTÍNEZ, F. (2003): «En torno al concepto de desautomatización fraseológica: aspectos básicos», in *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, (5), 10.
- MOLINER, M. (2001): *Diccionario de Uso del español*, Madrid, Gredos.
- MUHSIN ISMAIL, L. (2009): «La investigación sociolingüística sobre un corpus de refranes kurdos y españoles», in CANTOS GÓMEZ, P. y SÁNCHEZ PÉREZ, A. (eds.). *A survey of corpus-based research*, en línea, <http://www.um.es/lacell/aelinco/contenido/pdf/68.pdf> [01.04.2015], pp. 1008-1119.
- NIETO JIMÉNEZ, L. y ALVAR EZQUERRA, M. (2007): *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s. XIV-1726)*. Madrid: Arco, vol. IX.
- PÊCHEUX, M. ([1982]1990): «Delimitações, inversões, deslocamentos», in *Cadernos de Estudos lingüísticos*, 19, pp. 7-24
- PÉREZ MARTÍNEZ, H. (1995). *El hablar lapidario: ensayo de paremiología mexicana*. Zamora, El Colegio de Michoacán.
- RUIZ MORENO, R. M<sup>a</sup> (1998): «Reflexiones sobre el origen de los refranes», in *Anaquel de estudios árabes*, 9, pp.169-178.
- SEMPRÚN, J. (1976[1963]). *El largo viaje*. Barcelona: Seix-Barral.
- SEVILLA MUÑOZ J. (1987): *Los animales en los dichos, refranes y otras expresiones en francés y en español*. Madrid, UCM.
- SEVILLA MUÑOZ, J. (1990): «La traducción al español de algunas paremias francesas», in *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 145-150.

- SEVILLA MUÑOZ, J. (1993): «Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa», in *Paremia*, 2, pp. 15-20.
- SEVILLA MUÑOZ, J. y T. QUEVEDO APARICIO (1995): «Didáctica de la traducción al español de paremias francesas», in *Didáctica*, 7, pp. 133-148.
- SEVILLA MUÑOZ, J. (2010): «El refranero hoy», in *Paremia*, 19, pp. 215-226.
- SEVILLA MUÑOZ, J. y GARCÍA YELO, M. (2008): «El refranero hoy en Francia», in *Paremia*, 17, p. 209-222.
- SEVILLA MUÑOZ, J. (2012): «La fraseología y la paremiología en los últimos decenios», in *Lined*, (10), 4.
- TARNOVSKA, O. (2013): «Consideraciones acerca del mínimo paremiológico español», in *Letras de Hoje*, 39.1, pp. 156-179.
- VILLAVICENCIO-SIMÓN, Y. (2011): «Aproximación pragmática al estudio de las unidades fraseológicas en el nivel avanzado de ELE: propuesta didáctica», in *Santiago*, 124, pp. 76-94.
- VYSHNYA, N. (2008): «Mínimo paremiológico ucraniano y peculiaridades de su traducción» in *Paremia*, nº 17, pp. 101-109.
- WEIL, S. y RAMEAU, L. (1981): *Trésor des Expressions françaises*, Paris, Belin.
- WOZNIAK, A. (2009): «Le proverbe détourné: étude théorique appliquée à un corpus bilingue franco-espagnol», in *Paremia*, vol. 18, p. 185-196.
- ZULUAGA OSPINA, A. (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt: Peter Lang.
- ZULUAGA OSPINA, A. (2001): «Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas», in *PHIN*, 16, pp. 67-83.
- ZULUAGA OSPINA, A. (2001a): «Fraseología y conciencia social en América Latina», in *Euskera: Euskaltzaindiaren lan eta agiriak*, 46-1, pp. 51-72.

# Las poetas de Quebec traducidas en España<sup>1</sup>

**María José Hernández Guerrero**

*Universidad de Málaga*

[mjhernandez@uma.es](mailto:mjhernandez@uma.es)

## **Resumen**

La traducción de la literatura quebequense al ámbito hispánico ha despertado la atención del mundo académico en este comienzo del siglo XXI. Este trabajo se centra en el caso de las mujeres poetas de Quebec y sus poemarios traducidos en España con el objetivo de establecer el flujo de traducciones y analizar cómo se materializan estos proyectos de traducción.

## **Palabras clave**

*poesía quebequense, traducción de poesía, poesía femenina.*

## **Résumé**

La traduction de la littérature québécoise dans le champ littéraire hispanique a attiré l'attention du monde universitaire dans ces débuts du XXI<sup>e</sup> siècle. Nous avons centré notre étude sur le cas des femmes poètes du Québec et leurs livres de poèmes traduits en Espagne afin d'établir le flux de traductions et d'analyser la manière dont ces projets de traduction se concrétisent.

## **Mots-clés**

*poésie québécoise, traduction de poésie, poésie féminine.*

---

1 Este trabajo ha contado con una ayuda «Universidad de Málaga. Campus de Excelencia Internacional Andalucía Tech».

## 0. Introducción

En los últimos años del siglo XX, pero sobre todo en los comienzos del siglo XXI, la traducción al español de la literatura quebequense ha despertado el interés del mundo académico, que ha prestado especial atención a los flujos de traducción. De hecho, en los últimos quince años, las transferencias literarias entre Quebec y el mundo hispánico han sido analizadas con todo detalle por diferentes investigadores de dentro y fuera de nuestras fronteras, destacando al respecto los trabajos de Córdoba Serrano, Fernández Rodríguez y Stratford.

Los trabajos de Madeleine Stratford se han centrado esencialmente en el flujo de traducciones entre la poesía quebequense y los países de Hispanoamérica, en especial, México. El inicio de ese trasvase se sitúa a partir de 1996, año en que Canadá fue invitado de honor de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL). En 2003 ese mismo honor correspondió a Quebec. Tal y como señala Stratford (2008a: 253-254), el papel de las instituciones, junto con el impulso conseguido en la FIL, explican en parte la importante difusión de las letras francocanadienses en México, así como la colaboración de la casa editorial quebequense *Les Écrits des Forges*.

En «La identidad quebequense traducida al español: difusión de la poesía quebequense en el mundo hispánico», Stratford se centra en los modos de difusión en Hispanoamérica de esta poesía por medio de la traducción, abarcando un periodo de veinticinco años que arranca a comienzos de los ochenta y se detiene en 2005. El estudio presenta, además de una interesante introducción a la historia de la poesía en lengua francesa de esta provincia canadiense, un detallado y exhaustivo corpus de traducciones publicadas en poemarios individuales, antologías y revistas (Stratford, 2008b: 160-164).

Más recientemente, en 2013, Stratford ha presentado una rigurosa actualización de la producción y recepción de la poesía quebequense traducida en Hispanoamérica durante los primeros diez años del siglo XXI. El criterio que utilizó para esta selección fue que los poetas incluidos escribieran poesía en francés y que sus poemas estuvieran traducidos al castellano en Hispanoamérica y reunidos en un poemario individual o una antología colectiva. El resultado de esta investigación arroja los siguientes datos:

Suman hoy en día 98 los libros traducidos entre 1980 y 2011 : 18 antologías y 80 poemarios. Ahora bien, el 86,7% de estas publicaciones (85 de 98) salió durante la primera década del siglo XXI. También cabe decir que casi el 90% de estas traducciones se publican en México (75 de 85), y cerca del 80% en coedición con los *Écrits des Forges* (66 de 85). A modo de comparación, salen durante el mismo período tan sólo cinco traducciones en Argentina, a las cuales se suman dos plaquetas de *Pen Press* publicadas en Estados Unidos, pero distribuidas en Argentina. El único otro país hispanoamericano involucrado es Venezuela, con apenas dos publicaciones (Stratford, 2013 : 272-273).

Cabe señalar, por último, que Madeleine Stratford dirige el proyecto de investigación TEPOQAL (Traductions Espagnoles de la POésie Québécoise en Amérique Latine), que ha supuesto la creación de dos bases de datos, TEPOQAL I y TEPOQAL II (<http://linguistech.ca/TEPOQAL>), que constituyen una fuente de información fiable, y actualizada con regularidad, sobre las traducciones al español de la poesía quebequense en Hispanoamérica.

Los trabajos de Stratford, como acabamos de ver, han analizado con rigor la traducción y recepción de la poesía de Quebec en Hispanoamérica. En lo referente a España, otras dos investigadoras –Fernández Rodríguez y Córdoba Serrano– se han ocupado de esta labor, abarcando otros géneros literarios.

Fernández Rodríguez (2004) denuncia que, si bien la producción canadiense en lengua inglesa es bien conocida en nuestro país, no sucede lo mismo con la producción en lengua francesa. Para paliar esa laguna, en su artículo ofrece un breve repertorio, que no pretende ser exhaustivo, de traducciones realizadas no solo al español, sino también al resto de las lenguas de España. Más adelante, en 2008, esta investigadora constata un ligero aumento de las traducciones publicadas en España en otra de sus aportaciones, «Las literaturas francófonas en España en los primeros años del siglo XXI: traducción y recepción», y señala la labor impulsora de las instituciones canadienses. Asimismo apunta a la comunidad catalana como una de las que mayor empeño ha puesto en el descubrimiento de la cultura quebequense.

Por otra parte, la tesis doctoral de Córdoba Serrano, defendida en 2008 en la Universidad de Ottawa, es un completo estudio sobre la traducción de la literatura quebequense en España, en un sentido amplio que comprende no solo la traducción al español, sino también a otras lenguas peninsulares, especialmente al catalán. De este trabajo han surgido diferentes artículos y, más recientemente, en 2013, la publicación del libro *Le Québec traduit en Espagne: Analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*, que abarca el periodo comprendido entre los años 1975 y 2004. En la primera parte de esta obra, Córdoba Serrano, al igual que las otras dos anteriores investigadoras, apunta abiertamente a la acción institucional (tanto del Gobierno federal canadiense como del Gobierno provincial de Quebec) como factor clave para la traducción en la Península de una literatura claramente minoritaria y aborda preferentemente la fuerte relación entre Quebec y Cataluña, a la que dedica estas palabras:

Traditionnellement, le Québec a été pour la Catalogne un «modèle» inspirateur dans des domaines variés. Le projet nationaliste de ces deux espaces a constitué un point de rencontre primordial. Par conséquent, même si le Québec a aussi signé des accords avec d'autres communautés autonomes espagnoles (notamment avec le Pays basque), ces relations ne sont pas comparables, en nombre et en intensité, à celles établies avec la Catalogne. Le seul accord-cadre de coopération en vigueur sur le territoire espagnol concernant le Québec est celui qui a été conclu entre cette province et la Catalogne (2013 : 5).

Este apoyo institucional se traduce en toda una serie de medidas económicas, como becas para giras de escritores, ayudas a la traducción y la edición, etc., que tienen como finalidad la proyección exterior de la cultura canadiense y quebequense.

Este riguroso estudio se ocupa, además, del análisis de las decisiones editoriales y de los diversos agentes que intervienen en el proceso de traducción, junto con el estudio de la recepción de la literatura quebequense traducida en España.

Tras este breve repaso a los estudios sobre la traducción de la poesía quebequense en el mundo hispano, pasamos a enmarcar el objeto del presente trabajo. Las investigaciones que acabamos de señalar se detienen, en el caso de la traducción de la poesía en España, en el

año 2004, de ahí que hayamos querido cubrir el vacío existente desde esa fecha hasta el año 2014. Se trata de un período de diez años en el que hemos querido comprobar si se siguen manteniendo las tendencias observadas en investigaciones anteriores y si se ha producido un aumento en el flujo de traducciones. También nos interesa constatar si la relación tan estrecha que mantienen Quebec y Cataluña sigue marcando la traducción y difusión de los poetas francocanadienses o si, por el contrario, su difusión comienza a desligarse de ese núcleo para saltar al resto de la Península. Sin embargo, por limitaciones de espacio, hemos acotado nuestra labor al caso de las mujeres poetas de Quebec, interesándonos especialmente en cómo se materializan estos proyectos editoriales a través de los poemarios traducidos en nuestro país, excluyendo de esta forma la traducción de poemas en otro tipo de publicaciones, como antologías o revistas (aunque hagamos, igualmente, referencia a ellas).

## 1. Las poetas de Quebec

La poesía en Quebec goza de un brío envidiable. Se trata de un género que despierta gran interés en la provincia canadiense, con un número creciente de autores y lectores. En palabras de Chamberland (2009: VII):

L'activité poétique est toujours en pleine ébullition : on publie plus d'une centaine de recueils annuellement depuis le début des années 1970; les récitals se multiplient dans les café et les bars de Québec et rallient un auditoire averti et intéressé; le Festival international de la poésie, à Trois Rivières, rassemble chaque année des poètes de partout dans le monde qui, pendant une semaine, envahissent la ville et se produisent dans bon nombre de lieux publics tant officiels qu'inusités.

Para nuestra búsqueda de las figuras femeninas más representativas y su posterior seguimiento, nos hemos servido de antologías de poesía quebequense publicadas a uno y otro lado del Atlántico, partiendo de una primera publicada en 1966 en la Universidad de Sevilla hasta la más reciente de la Universidad de Laval, que data de 2009. Somos conscientes de que las antologías, aunque gocen de rigor académico, exigen cierta precaución pues, tal y como señala Ruiz Casanova (2003 : 22), se observa cierta deriva en este tipo de selecciones que ha llevado:

(...) en pocas décadas, a una situación meramente publicitaria en la que antólogos de oficio en vigilia supuestamente canonizadora y críticos de guardia, con sus selecciones, sus prólogos y su pretendido afán de desvelar los nuevos valores poéticos, han hecho de la política estética que toda antología exige para su realización una política sin más, una suerte de intifada crítica en la que lo de menos es el rigor observado como antólogos y lo principal, tememos, un inmediato y combustible paseo de la fama, cada vez de menor duración, a juzgar por la celeridad con que se suceden las antologías, sobre todo las de jóvenes poetas.

Para evitar este riesgo, hemos contrastado varias de ellas con el fin de cerciorarnos de que incluíamos a las poetas más representativas. En concreto, hemos consultado las ocho antologías que figuran a continuación, indicando en las notas las autoras que aparecen en sus páginas:

- González Martín, Jerónimo Pablo (ed.) (1966). *Cinco poetas francocanadienses actuales*. Sevilla: Escuela de estudios hispanoamericanos<sup>2</sup>.
- Pozier, Bernard (ed.) (1996). *Poetas de Quebec* (Traducción de Lorenza Fernández del Valle y Juan Carvajal). México: Editorial Aldus. Colección Los poetas<sup>3</sup>.
- Imbert, Patrick (ed.) (1998). *Antología del Noroît*. Montréal: Le Noroît<sup>4</sup>.
- Blouin, Louise y Bernard Pozier (eds.) (2001). *Poetes quebequesos* (Traducción al catalán de Anna Montero). Barcelona: Proa<sup>5</sup>.
- García Peinado, Miguel A. (ed.) (2001). *Introducción a la literatura canadiense francófona* (Edición y traducción de Miguel Ángel García Peinado). Málaga: Analecta Malacitana, Universidad de Málaga<sup>6</sup>.
- Pozier, Bernard (ed.) (2003). *Aquí y ahora: 35 poetas de Quebec a partir de 1960*. (Traducción de Mónica López y Eduardo Padilla). México: Filodecaballos Editores<sup>7</sup>.
- Torres Monreal, Francisco (ed.) (2008). *Diez poetas canadienses: Quebec* (Traducción, selección e introducción de Francisco Torres Monreal). Zaragoza: Libros del Innombrable<sup>8</sup>.
- Jolicoeur, Louis et al. (eds.) (2009). *Des pas sur la neige. Antologie de poésie québécoise*, (primera edición bajo la dirección de Roger Chamberland en 2002, posteriormente revisada y aumentada por Louis Jolicoeur, con la colaboración de Jean-Noël Pontbriand y Alexandre Drolet). Université de Laval<sup>9</sup>.

Nuestro recuento de autoras antologadas arroja un total de 52 poetas. El siguiente paso en nuestro estudio consistió en consultar en el catálogo de Biblioteca Nacional quiénes de estas

---

2 Cécile Cloutier, Suzanne Paradis-Hamel, Eva Kusher y Marie-Claire Blais.

3 Marie Le Franc, Rina Lasnier, Denise Boucher, Suzanne Paradis, Madeleine Gagnon, France Théoret, Nicole Brossard, Francine Déry, Célyne Fortin, Denise Desautels, Yolande Villemaire, Josée Yvon, Marie Uguay, Élise Turcotte y Hélène Dorion.

4 Francine Déry, Denise Desautels, Hélène Dorion, Louise Dupré, Jocelyne Felx, Célyne Fortin, Madeleine Gagnon, Mona Latif-Gattas, Rachel Leclerc, Line McMurray, Annie Molin Vasseur, Madeleine Ouellette-Michalska, Thérèse Renaud, Marie Uguay y Yolande Villemaire.

5 Célyne Fortin, Denise Desautels, Yolande Villemare, Elise Turcotte, Nicole Brossard, Yolande Villemaire, Madeleine Gagnon, France Théoret y Hélène Dorion.

6 Blanche Lamontagne-Beauregard, Mère Marie Saint-Ephrem, Jovette-Alice Bernier, Alice Lemieux-Lévesque, Éva Sénécal, Simone Routier y Medjé Vézina.

7 Hélène Monette, Nancy R. Lange, Martine Audet, Louise Beauchamp, Pascale Des Rosiers, Denise Brassard, Aline Poulain, Anne Peyrouse, Chantale Lévesque, Béatrice Migneault, Cynthia Girard, Isabelle Forest, Annie Perrault, Anick Arsenault, Julie Dorval y Rosalie Lessard.

8 Nicole Brossard, Denise Desautels, Louise Dupré, Marie Uguay y Hélène Dorion.

9 Rina Lasnier, Anne Hébert, Suzanne Meloche, Madeleine Gagnon, France Théoret, Nicole Brossard, Yolande Villemaire, Louise Warren, Geneviève Amyot, Josée Yvon, Marie Uguay, Hélène Dorion, Louise Dupré, Denise Desautels, Élise Turcotte, Hélène Monette, Christiane Frenette, Nadine Ltaif, Anne Peyrouse, Martine Audet y Tania Langlais.

poetas tienen algún poemario traducido en España, ya sea al español o al resto de lenguas peninsulares.

## 2. Las poetas quebequenses traducidas en España

El resultado de nuestra búsqueda muestra que, de unas cincuenta poetas antologadas –paso previo para una posible consagración en el mundo de las letras–, únicamente cuatro han visto sus poemarios traducidos en España. Se trata de figuras reconocidas de la poesía quebequense, con una amplia trayectoria que las avala: Nicole Brossard, Hélène Dorion, Denise Desautels y Élise Turcotte. Solo en las tres primeras se observa una continuidad en la traducción de su poesía: en el caso de Turcotte, uno de sus poemarios se tradujo al catalán en 2001<sup>10</sup>, pero desde entonces no ha vuelto a ser traducida. No ocurre así con las tres restantes. Como se aprecia en nuestro corpus de traducciones, Dorion es la poeta más traducida hasta la fecha, con cuatro poemarios, seguida de Brossard y Desautels con tres libros de poemas traducidos en el periodo comprendido entre 2004 y 2014. Con anterioridad, la difusión de las poetas francocanadienses era anecdótica (tres poemarios de Dorion en 1997, 2000 y 2001, y el ya mencionado de Turcotte en 2001). Presentamos, a continuación, el listado de las traducciones que se han publicado en España de estas poetas:

- BROSSARD, Nicole. *Instal·lacions: (amb i sense pronoms)*. Vic: Cafè Central-Eumo, 2005. 136 p. (Traducción al catalán de Antoni Clapés). Título original: *Installations : avec et sans pronoms*.
- BROSSARD, Nicole. *Museu de l'os i de l'aigua*. Pollença, Mallorca: El Gall, 2013. 124 p. Texto en francés y traducción al catalán. (Traducción al catalán de Antoni Clapés). Título original: *Musée de l'os et de l'eau*.
- BROSSARD, Nicole. *Ardor*. Benalmádena, Málaga: E.D.A. Libros, D.L., 2013. 122 p. (Traducción al español de José Luis Reina Palazón). Título original: *Ardeur*.
- DESAUTELS, Denise. *Tomba de Lou*. Vic: Cafè Central-Eumo, 2011. 110 p. Texto en francés y traducción al catalán. (Traducción al catalán de Antoni Clapés). Título original: *Tombeau de Lou*.
- DESAUTELS, Denise. *Negras palabras: antología de poemas*. Barcelona: Paso de Barca, D.L., 2013. 105 p. Texto en francés y traducción al español. (Traducción al español de Myriam Montoya; revisión de Mario Campaña y Lou Gagnon). Título original: *Black words*.
- DESAUTELS, Denise. *Sense tu, mai no hauria mirat tan amunt*. Barcelona, Girona: Cafè Central- Llibres del Segle, 2014. 69 p. (Traducción al catalán de Antoni Clapés). Título original: *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut*.

---

10 TURCOTTE, Élise. *Le soroll de les coses vives*. Barcelona: La Magrana, 2001. 193 p. (Traducción al catalán de Lourdes Bigorra. Título original: *Le bruit des choses vivantes*).



- DORION, Hélène. *Sin borde, sin final del mundo*. Vitoria-Gasteiz: Bassarai, 1997. 117 p. (Traducción al español de François-Michel Durazzo). Título original: *Sans bord, sans bout du monde*.
- DORION, Hélène. *Retrats de Mars*. Barcelona: La Magrana, 2000. 120 p. (Traducción al catalán de Carles Duarte i Montserrat). Título original: *Portraits de mers*.
- DORION, Hélène. *Arcilla y Aliento. Antología 1983-2001*. Madrid: TDR Ediciones y SIAL Ediciones, 2001. 216 p. (Traducción al español de Carles Duarte y José Ramón Trujillo). Título original: *D'argile et de soufflé*.
- DORION, Hélène. *Atrapar, els llocs*. Lleida: Pagès, 2011. 113 p. (Traducción al catalán de Carles Duarte y Lluna Llecha). Título original: *Ravir, les lieux*.
- TURCOTTE, Élise. *Le soroll de les coses vives*. Barcelona: La Magrana, 2001. 193 p. (Traducción al catalán de Lourdes Bigorra). Título original: *Le bruit des choses vivantes*.

Es evidente que las traducciones al catalán siguen siendo más numerosas que las realizadas al español. En los siguientes epígrafes nos centraremos en las ediciones peninsulares de las tres poetisas traducidas entre 2004 y 2014. Se trata de un total de siete libros de poemas: tres de Brossard, tres de Desautels y uno de Dorion, todos ellos editados por sellos catalanes, excepto *Ardor*, de Brossard, editado en Andalucía.

## 2.1. Poemarios traducidos de Nicole Brossard

Comenzamos con Nicole Brossard (Montreal, 1943), sin duda alguna una de las más afamadas escritoras canadienses en lengua francesa. Además de poeta, es también novelista y teórica de la literatura. Su compromiso cultural la ha llevado a participar tanto dentro como fuera de su país en la lucha feminista. Tanto sus textos de creación como sus escritos teóricos han influido enormemente la poesía francocanadiense, llevándola a una exploración profunda de los engranajes de la imaginación y el significado. Siguiendo sus diferentes inquietudes intelectuales, su poesía ha ido evolucionando desde la problemática feminista hacia una mayor sensualidad, siempre con una marcada carga reflexiva.

La poesía de Brossard ha permanecido inédita en España hasta el año 2005, cuando *Installations : avec et sans pronoms*, su poemario de 1989, se tradujo al catalán<sup>11</sup>: *Instal·lacions: (amb i sense pronoms)*, una coedición de Eumo Editorial y Cafè Central, sello independiente al servicio de la poesía, creado en 1989 por el poeta Antoni Clapés y actualmente dirigido por él mismo junto con Víctor Sunyol. El propio Antoni Clapés es el autor de esta traducción. Más de diez años antes, en 1997, en México, se había publicado una traducción al español, *Instalaciones: (con y sin pronombres)*, obra Mónica Mansour<sup>12</sup>.

11 BROSSARD, Nicole. *Instal·lacions: (amb i sense pronoms)*. Vic: Cafè Central-Eumo, 2005. 136 p. (Traducción al catalán de Antoni Clapés).

12 BROSSARD, Nicole. *Instalaciones: (con y sin pronombres)*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 249 p. (Traducción de Mónica Mansour).

Otro poemario de Brossard, *Musée de l'os et de l'eau*, se tradujo igualmente al catalán en 2013. En esta ocasión por una pequeña editorial independiente en lengua catalana, El Gall Editor. *Museu de l'os i de l'aigua* se presenta como una edición bilingüe, con los textos en francés y catalán. La traducción, de nuevo, es obra de Antoni Clapés<sup>13</sup>.

También en 2013 se traduce al español *Ardeur*, un poemario de Brossard publicado originalmente en 2008. Se trata de la primera traducción al español en la Península y es obra del poeta y traductor José Luis Reina Palazón. *Ardor*<sup>14</sup> ha sido editada por otro pequeño sello independiente, E.D.A. Libros, D.L., ubicado en Benalmádena (Málaga). Con anterioridad, algunos poemas de este libro se habían traducido al español en México<sup>15</sup>.

## 2.2. Poemarios traducidos de Denise Desautels

Denise Desautels (Montreal, 1945) ha despertado interés en la Península de manera reciente. Poeta y dramaturga, además de profesora de literatura, su escritura presenta, en ocasiones, referencias a las artes visuales y revela una búsqueda autobiográfica descarnada, muy consciente de los riesgos asumidos. Entre sus muchos libros de poemas, cabe destacar *Mais la menace est une belle extravagance* (1989), *Black Words* (1991), *Le saut de l'ange* (1992), *Tombé de Lou* (2000)...

La primera de las traducciones de esta poeta, *Tomba de Lou*<sup>16</sup>, es una edición bilingüe con textos en francés y traducción al catalán, coeditada por Cafè Central y Eumo en 2011 (sellos que ya habían publicado traducciones de Nicole Brossard). La traducción es del poeta Antoni Clapés. Dos años después, en 2013, ve la luz su primera traducción al español en suelo peninsular: *Negras palabras: antología de poemas*<sup>17</sup>, también en edición bilingüe francés-español, traducida por la poeta colombiana Myriam Montoya y editada por una pequeña editorial barcelonesa, Paso de Barca. Más recientemente, en 2014, Antoni Clapés ha traducido otro de sus libros: *Sense tu, mai no hauria mirat tan amunt*<sup>18</sup>. En esta ocasión, la edición es fruto de la colaboración de Cafè Central con Llibres del Segle, sello catalán donde Clapés ha publicado otras traducciones.

---

13 BROSSARD, Nicole. *Museu de l'os i de l'aigua*. Pollença, Mallorca: El Gall, 2013. 124 p. (Traducción de Antoni Clapés).

14 BROSSARD, Nicole. *Ardor*, Benalmádena, Málaga: E.D.A. Libros, D.L. 2013. 122 p. (Traducción de José Luis Reina Palazón).

15 BROSSARD, Nicole. «Ardor». *Poesía México-Quebec*. Tomo I (Traducción al español de Delia Cabrera). México: Universidad Nacional Autónoma de México; Trois-Rivières: Écrits des Forges, 2008. 32-35.

16 DESAUTELS, Denise. *Tomba de Lou*. Vic: Cafè Central-Eumo, 2011. 110 p. (Traducción al catalán de Antoni Clapés).

17 DESAUTELS, Denise. *Black words : choix de poèmes = Negras palabras : antología de poemas*. Barcelona: Paso de Barca, D.L. 2013. 105 p. (Traducción al español de Myriam Montoya; revisión de Mario Campaña y Lou Gagnon).

18 DESAUTELS, Denise. *Sense tu, mai no hauria mirat tan amunt*. Barcelona, Girona: Cafè Central-Llibres del Segle, 2014. 69 p. (Traducción al catalán de Antoni Clapés).

### 2.3. Poemarios traducidos de Hélène Dorion

Hélène Dorion (Quebec, 1958) es otra de las figuras relevantes de la poesía francocanadiense de los últimos años. Fue directora en los años noventa de las Éditions du Noroît, crítica literaria y embajadora por todo el mundo de la poesía quebequense. Entre sus numerosos poemarios, destacan: *La Vie, ses fragiles passages* y *Un visage appuyé contre le monde* (1990), *L'Issue, la résonance du désordre* (1994), *Sans bord, sans bout du monde* (1995), *Pierres invisibles* (1998), *Ravir : les lieux* (2005), *Mondes fragiles, choses frêles* (2006)...

Dorion es no solo la poeta quebequense más traducida en la Península, sino también la primera en ser traducida. Su poemario *Sin borde, sin final del mundo*<sup>19</sup> fue publicado en 1997 por la editorial Bassarai, sello independiente y uno de los pocos que editaba en castellano en el País Vasco (cerró sus puertas en 2011). Más adelante, en el año 2000, se publicó su primera traducción al catalán, *Retrats de Mars*<sup>20</sup>, obra del poeta Carles Duarte i Montserrat editado por La Magrana, un sello del grupo RBA Libros que edita solo en catalán. En 2001, Dorion es traducida de nuevo al español por Carles Duarte i Montserrat junto con José Ramón Trujillo. El libro elegido es *Arcilla y Aliento. Antología 1983-2001*<sup>21</sup>. Carles Duarte i Montserrat fue de nuevo el traductor al español de otro de sus poemarios, *Orígenes*<sup>22</sup>, una selección de poemas de *Portraits de mers*, que publicó una editorial estadounidense, Pen Press, en 2003.

Hasta la fecha, Dorion solo ha visto otro de sus poemarios traducidos: *Atrapar, els llocs*<sup>23</sup>, traducción al catalán de Carles Duarte i Montserrat junto con Lluna Llecha. Se publicó en 2011 por Pagès Editors, otro sello independiente que publica libros en lengua catalana.

No se puede obviar el impulso y la influencia del poeta catalán Carles Duarte i Montserrat en la difusión y traducción de Hélène Dorion en nuestro país, ya sea en lengua española como catalana. Además de los poemarios publicados en forma de libro que hemos mencionado, Duarte es autor de las siguientes traducciones de Dorion publicadas en revistas:

*Atrapar: los lugares. Galerna. Revista Internacional de Literatura*, vol. III, Montclair State University, 2005.

*Sense límit, sense final del món*. Revista de poesía *Reduccions*, núm. 78.

*Siete poemas* (traducción al castellano en colaboración con José Ramón Trujillo). *Arena*, suplemento cultural de *Excelsior*, año 7, tomo 7, sábado 30 de abril de 2005, número 323, México.

19 DORION, Hélène. *Sin borde, sin final del mundo*. Vitoria-Gasteiz: Bassarai, 1997. 117 p. (Traducción al español de François-Michel Durazzo).

20 DORION, Hélène. *Retrats de Mars*. Barcelona: La Magrana, 2000. 120 p. (Traducción al catalán de Carles Duarte i Montserrat).

21 DORION, Hélène. *Arcilla y Aliento. Antología 1983-2001*. Madrid: TDR Ediciones y SIAL Ediciones, 2001. 216 p. (Traducción al español de Carles Duarte y José Ramón Trujillo).

22 DORION, Hélène. *Orígenes*. Nueva York: Pen Press, 2003. (Traducción al español de Carles Duarte).

23 DORION, Hélène. *Atrapar, els llocs*. Lleida: Pagès, 2011. 113 p. (Traducción al catalán de Carles Duarte y Lluna Llecha).

### 3. Poetas traductores y difusión de la poesía quebequense

En el panorama editorial español, la poesía es un género minoritario y poco rentable. Con todo, muchos sellos disponen de colecciones de poesía, dirigidas a lectores fieles, que siguen las novedades editoriales. La traducción de la poesía funciona con sus propios circuitos de difusión, que se mueven en parámetros distintos al resto del sector editorial. En el caso de las poetas quebequenses traducidas en nuestro país, el doble rol que asumen los poetas de la cultura de llegada resulta decisivo: por un lado, en su condición de traductores, son ellos mismos quienes impulsan el proyecto de traducción y asumen la tarea de traducir; por otro, al estar imbricados en el sector del libro, promueven el proyecto editorial con subvenciones de instituciones canadienses. Esta realidad la ejemplifica a la perfección el poeta y editor Antoni Clapés, quien, a través de su sello Cafè Central, ha traducido al catalán a Brossard y Desautels. En el caso de Hélène Dorion, no se puede soslayar la labor difusora del poeta Carles Duarte i Montserrat.

Se reproduce este mismo esquema en las traducciones publicadas en otras comunidades autónomas, tal y como se aprecia en el caso de *Ardor*, de Nicole Brossard, el único poemario que en estos últimos diez años se ha publicado fuera de Cataluña, en concreto, en un pequeño sello andaluz ubicado en Benalmádena (Málaga): E.D.A. Libros, D.L. Este ejemplo resulta especialmente interesante porque su publicación escapa al ámbito de la relación privilegiada Quebec-Cataluña, ampliamente analizada por Córdoba Serrano (2013). Nos hemos dirigido a esta empresa editora y uno de sus fundadores, Francisco Javier Torres, ha respondido amablemente a nuestras cuestiones sobre este proyecto traductor y editorial (correo electrónico, 12 de febrero de 2015). Los datos recabados apuntan al poeta José Luis Reina Palazón, dos veces ganador del Premio Nacional de Traducción, como su artífice. Reina Palazón, director de la colección de poesía NorteySur, de E.D.A. Libros, fue quien propuso al sello la traducción de Brossard, a quien conoce personalmente. Es más, durante el proceso, estuvo en contacto con ella de forma permanente y se le enviaron las pruebas del libro antes de su publicación. La obra se presentó en su día en La Casa del Lector en Madrid aprovechando una visita de esta poeta a España. En este caso, como en los anteriores, el papel del traductor resultó decisivo al actuar no solo como traductor sino como iniciador del proyecto, que contó con fondos culturales canadienses para sufragar la edición.

### 4. Conclusiones

El repaso a las traducciones en España de la poesía femenina quebequense muestra que en estas primeras décadas del siglo XXI empieza a darse a conocer con cuentagotas la obra de unas pocas poetas ya consagradas internacionalmente. Se trata de un número muy escaso y sorprende, en cierta medida, la ausencia de otras figuras de gran renombre de la poesía francocanadiense, como Madeleine Gagnon, France Théoret o Yolande Villemaire, por solo citar algunas y sin ánimo de exhaustividad. Aún así puede afirmarse que en estos últimos diez años se ha ido avanzando en la difusión de la poesía femenina, pues de dos poetas traducidas, se ha pasado a cuatro.

Como se observa en el pequeño corpus recopilado, en las traducciones que hasta ahora han visto la luz en nuestro país, los poetas –también traductores– de la cultura receptora

han asumido un papel decisivo en el trabajo de difusión al impulsar sus propios proyectos de traducción, con la ayuda determinante de los fondos que destinan las instituciones canadienses para apoyar la difusión de sus autores en otras lenguas. Esta realidad se constata abiertamente en las más recientes traducciones de la poesía quebequense hecha por mujeres. Es palpable en el caso del poeta Antoni Clapés y su sello Cafè Central, que se encuentran detrás de las traducciones al catalán de Nicole Brossard y Denise Desautels. Algo parecido puede afirmarse de Carles Duarte i Montserrat, artífice durante los últimos quince años de las traducciones al catalán y al español de la poesía de Hélène Dorion. La estrecha relación que mantienen Quebec y Cataluña, el contacto entre sus poetas y los acuerdos de colaboración existentes entre estos dos territorios, están detrás de las traducciones al catalán, mucho más numerosas que al español. En nuestro pequeño corpus de los poemarios traducidos entre 2004 y 2014, cinco son traducciones al catalán y solo dos al español.

Este estudio permite constatar que, en la difusión de la poesía de Quebec, tanto dentro como fuera de Cataluña, se siguen reproduciendo los mismos parámetros observados en las últimas décadas: la traducción de esta poesía depende enormemente del impulso de los poetas de la cultura receptora y del apoyo económico de las instituciones de la cultura de origen.

Todo lo anteriormente expuesto pone de manifiesto que la poesía quebequense traducida en España se mueve por unos circuitos editoriales restringidos: pequeños sellos editoriales independientes, que apuestan abiertamente por la difusión de estos textos minoritarios en ediciones muy cuidadas. La proliferación de pequeños sellos, característica del actual panorama editorial español, ha dado lugar a un nuevo marco donde conviven, por un lado, los grandes grupos, y por otro un cúmulo de editoriales independientes que buscan sobre todo la calidad. Estos sellos modestos, cada vez más visibles en el mercado editorial, pero alejados de sus flujos comerciales, están recuperando el equilibrio entre lo comercial y lo intelectual.

## Referencias bibliográficas

- CÓRDOBA SERRANO, M-S. (2010): «Traduction littéraire et diplomatie culturelle. Le cas de la fiction québécoise traduite en Espagne» in *Globe: revue internationale d'études québécoises*, nº 13 (1), pp. 47-71.
- CÓRDOBA SERRANO, M-S. (2013) : *Le Québec traduit en Espagne: Analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*. University of Ottawa Press.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Á. (2004): «La création littéraire canadienne d'expression française traduite en Espagne. Une culture peu connue», in Laliberte, R., Monière, D. (dirs.): *Actes du Colloque européen Le Québec au miroir de l'Europe*. Québec, Association internationale des études québécoises, pp. 53-65.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Á. (2008): «Las literaturas francófonas en España en los primeros años del siglo XXI: traducción y recepción», in Pegenaute, L. et alii (eds.): *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*. Barcelona, PPU. Vol.1, pp. 175-184.
- GARCÍA PEINADO, M-A. (ed.) (2001): *Introducción a la literatura canadiense francófona*. Universidad de Málaga.

- RUIZ CASANOVA, J-F. (2003): «Canon y política estética de las antologías» in *Boletín Hispánico Helvético* nº 1 (primavera), pp. 21-42.
- STRATFORD, M. (2008a): «Escritos de ferias y forjas: cuatro antologías de poesía de Quebec en México» in *Hermeneus* nº 15, pp. 251-290.
- STRATFORD, M. (2008b): «La identidad quebequense traducida al español: difusión de la poesía quebequense en el mundo hispánico», in Granero de Goenaga, A.M. (ed.): *La traducción: Hacia un encuentro de lenguas y culturas*. Córdoba, Editorial Comunicarte, pp.143-166.
- STRATFORD, M. (2013): «Cuando Latinos del Norte migran hacia el sur: La poesía de Quebec traducida en Hispanoamérica de 2000 al 2010» in *Sendeban* nº 24, pp. 271-290.

# Traduction des métaphores de la lumière du français en lituanien dans les œuvres de Patrick Modiano

Aurelija Leonavičienė

Université de Vytautas Magnus

[a.leonaviciene@hmf.vdu.lt](mailto:a.leonaviciene@hmf.vdu.lt)

## Résumé

Dans cet article on analyse les métaphores de la lumière dans les romans «Voyage de nocces» et «Du plus loin de l'oubli» de Patrick Modiano et leurs stratégies de la traduction en lituanien. En tant que particularité stylistique des textes analysés, la métaphore ne représente pas une unité de traduction, mais elle fait partie de l'objet à traduire. La métaphore de la lumière qui exerce un rôle textuel très important, s'inscrit dans l'analyse de l'activité culturelle et linguistique de la traduction. L'analyse traductionnelle met l'accent sur le phénomène culturel et fait apparaître des éléments linguistiques qui risqueraient de rester inaperçus au sein d'une analyse conduite dans les textes littéraires d'une seule langue.

## Mots-clés

*les métaphores de la lumière, les stratégies de la traduction, l'objet à traduire, les romans de Patrick Modiano.*

## Resumen

En este artículo se analizan las metáforas de la luz de las novelas de P. Modiano «Voyage de nocces» («Viaje de novios») y «Du plus loin de l'oubli» («Más allá del olvido»), y las estrategias utilizadas en su traducción al lituano. Las metáforas de relevancia estilística que aparecen en los textos analizados no se consideran como una unidad de traducción aislada, sino como una parte integrante de un objeto de traducción más amplio. El estudio de la traducción desde una perspectiva cultural permite también observar ciertas particularidades lingüísticas, que no sería posible descubrir analizando los textos literarios en una sola lengua.

## Palabras clave

*las metáforas de la luz, las estrategias de traducción, el objeto de traducción, las novelas de Patrick Modiano.*



## 0. Introduction

La théorie contemporaine de la traduction considère la traduction comme une communication interlinguistique et interculturelle, et le texte comme un ensemble sémantique complexe, dans lequel le sens du texte exprimé par les mots ne correspond pas toujours aux associations qu'implique le sens. Les changements qui ont affecté le paradigme actuel de la traductologie se sont traduits par un retour vers les associations culturelles impliquées par les textes et les aspects culturels de la traduction. Les métaphores qui s'inscrivent dans le sens culturel des textes, notamment des textes littéraires, sont intimement liées à l'expérience culturelle d'un certain pays, à l'histoire d'un peuple, à une vision et une perception du monde.

Il est évident que la métaphore, comme un procédé stylistique, repose toujours sur la création d'une analogie entre deux référents désignés par le comparé et le comparant. «Le premier peut être dit référent actuel, l'autre étant le référent virtuel.» (Fromilhague C., Sancier-Château A., 1996 : 130). L'étude de la métaphore, comme l'affirment C. Fromilhague et A. Sancier-Château, pourrait se situer dans les deux axes : une approche syntaxique, une prise en compte de sa forme linguistique, et une approche sémantique qui porte sur la nature, c'est-à-dire, sur un enrichissement sémantique dans la création des associations nouvelles, et la fonction des métaphores (1996 : 130-137). Dans l'étude traductionnelle, nous privilégions une approche sémantique des métaphores analysées.

Cet article a pour but d'analyser la sémantique des métaphores de la lumière dans les romans «Voyage de noces» et «Du plus loin de l'oubli» de Patrick Modiano ainsi que leurs stratégies de traduction en lituanien. Le premier roman est traduit par l'auteur de l'article Aurelija Leonavičienė et le deuxième - par la traductrice Jonė Ramunytė. Les deux ouvrages sont publiés à l'édition «Alma littera» de Lituanie, en 1999 et republiés en 2014. En tant que particularité stylistique des textes analysés, la métaphore ne représente pas une unité de traduction mais elle fait partie de l'objet à traduire et s'inscrit dans l'analyse de l'activité linguistique et culturelle de la traduction. En nous situant dans le domaine de la métaphore, nous nous intéressons aux stratégies de la traduction. L'étude des stratégies sémantiques et pragmatiques de la traduction des métaphores de lumière de P. Modiano permet de découvrir la spécificité culturelle et stylistique des métaphores trouvées dans les textes analysés et les tendances de leur traduction qui se manifestent en transitant d'un système culturel à un autre. L'analyse traductionnelle qui met l'accent sur le phénomène culturel, fait apparaître des éléments qui risqueraient de rester inaperçus au sein d'une analyse conduite dans les textes littéraires d'une seule langue.

## 1. Quelques réflexions théoriques sur la traduction des métaphores

Dans la formation de la métaphore, «l'association de sèmes génériques ou de sèmes spécifiques en principe incompatible abolit les catégories logiques et impose une recatégorisation, une redistribution subjective où se manifeste une représentation personnelle et imaginaire du monde.» (Fromilhague, Sancier-Château, 1996 : 135) Par leur valeur connotative et leur nature expressive, les métaphores, posent souvent des problèmes concernant leur identification, la réception de leur sens et leur traduction. Il est évident que la traduction des connotations résiste toujours aux traducteurs depuis qu'il y a la traduction. Certes, le para-



digne théorique de la traduction d'aujourd'hui, qui a évolué dans la perspective du progrès conceptuel, nous permet de rejeter le problème d'intraduisibilité et de constater que les méthodes et les modèles de la linguistique systématique ne suffisent plus à comprendre et à décrire la réalité de la traduction. L'objet à traduire d'aujourd'hui, comme le dirait Y. Gambier, est devenu «à géométrie variable» (2000 : 57). Par conséquent, l'objet à traduire «est donc à considérer comme le produit de tout un réseau de relations extra-, inter-, et intra- textuelles dont il tire sa pleine substance» (Israël, 2005 : 64). Ce point de vue théorique nous permet de considérer les métaphores comme des composants de l'objet à traduire dont le sens dépend du contexte et s'inscrit dans l'ensemble d'une œuvre.

Conformément au parcours proposé par G. Lakoff et M. Johnson, tout emploi de la langue est métaphorique, et les métaphores sont le résultat de nos expériences physiques et culturelles qui peuvent varier d'une culture à une autre (1985 : 13-15). Le traductologue P. Newmark pense que le but de toute expression figurative, y compris les idiomes et les métaphores, est principalement double: elle exprime un processus mental ou état, un concept, un objet, une personne, une qualité, une action ou le rend plus compréhensif en faisant appel à l'intérêt, au sens et à la surprise. Selon P. Newmark, le tout premier but de la métaphore est cognitif et le deuxième est esthétique (1988 : 104).

Pour garder le style et l'esthétique de la création verbale, le traducteur est obligé de transmettre les images des métaphores. En privilégiant le style et l'image, il se sent libre à manifester sa créativité, mais en même temps il est limité par la langue et la culture d'arrivée. Quels que soient les textes et quelles que soient les langues, la traduction est adéquate et fiable, quand le traducteur respecte le vouloir dire de l'auteur et les critères pragmatiques et culturels, quand il essaie de rester fidèle au sens et aux émotions de l'original.

## 2. Sémantique et traduction des métaphores dans les œuvres de Patrick Modiano

L'analyse de «Voyage de noces» et «Du plus loin de l'oubli» nous montre que l'écriture de P. Modiano représente souvent la parole du non-dit, le récit qui se construit entre le silence et la nécessité de dire. Son style n'est pas somptueux et orné d'une grande abondance de figures stylistiques, ce qui implique une fréquence assez basse de métaphores. Rares mais ayant une valeur stylistique importante, les métaphores de la lumière aident à construire le sens global du texte et de créer les images qui expriment les idées de l'auteur.

### 2.1. Aspect sémantique des métaphores de Patrick Modiano

L'étude des métaphores de la lumière dans deux ouvrages analysés, permet de constater la prédominance des métaphores fondées sur *la personnification*, c'est-à-dire, sur le transfert du non-humain à l'humain. Dans le cas de ce transfert de sèmes générique qui fait 50 % d'exemples trouvés, les métaphores impliquent une conception animiste et la personnification recouvre une grande variété de métaphores différentes, dont chacune repère un aspect différent d'une personne. Nous citons ici quelques exemples dans lesquels les concepts abstraits, à savoir *la lumière*, *l'ombre* et *le soleil* sont personnifiés :

Est-ce que *la lumière* trop brutale, le silence des rues, ces contrastes d'ombre et de soleil couchant, l'autre soir, sur les façades des immeubles du boulevard Sout? (Modiano, 1990 : 26)

Là-haut, entre les branches, *des jeux d'ombre et de soleil*. Je me laissais aller à une très douce torpeur. Maintenant que je m'en souviens, il me semble que c'est l'un des rares moments de ma vie où j'ai éprouvé une sensation de bien-être que je pourrais même appeler: Bonheur. (Modiano, 1990 : 33-34)

Chez P. Modiano, les métaphores de la lumière fondées sur la personnification caractérisent des contextes extérieurs de la vie des personnages, leur voyage intérieur «de la lumière à l'ombre et de l'ombre à la lumière», leurs efforts de «s'habituer à ce monde où tout pouvait vaciller d'un instant à l'autre» (Modiano, 1990 : 62) et donne un sens subjectif à des phénomènes abstraits.

Il existe aussi un certain nombre de métaphores de la lumière, notamment à peu près de 35 % de cas trouvés qui représentent *la concrétisation de l'abstrait* (ex. 3) ainsi que 15 % des métaphores qui sont fondées sur *la transmutations d'éléments* quand on efface les frontières entre les catégories différentes et fait le lecteur découvrir la représentation d'un monde nouveau créé par l'auteur, «J'avais déposé ma valise à la consigne et quand j'étais sorti de la gare j'avais hésité un instant: on ne pouvait pas marcher dans la ville sous *ce soleil de plomb*» (Modiano, 1990 : 11)

Les métaphores fondées sur la personnification, la concrétisation de l'abstrait ou sur la transmutations d'éléments, aident à construire les images et l'univers poétique de Patrick Modiano. L'étude des métaphores de la lumière fait apparaître certaines métaphores qui se répètent à travers les œuvres analysées et qui représentent souvent la même image. Parmi ces dernières on peut nommer «un filet de lumière» (Modiano, 1990 : 47 ; 1996 : 130) et beaucoup d'autres qui portent une valeur connotative contextuelle et aident à exprimer l'opposition modianienne entre le passé et le présent. Elles s'inscrivent dans l'expression de la thématique de la recherche du temps perdu, de la restitution des souvenirs du passé dans le but de s'évader de l'oubli et du vide.

## 2.2. Traduction des métaphores dans les œuvres de Patrick Modiano

En nous situant dans le domaine de la métaphore de la lumière, nous sommes au cœur de la créativité en traduction et nous tenons compte de ce fait que les métaphores sont souvent sous l'influence culturelle qui peut causer un problème pour le traducteur au niveau de la reformulation. Pour cette raison, nous prêtons attention aux stratégies de la traduction des métaphores de la lumière dans la culture cible. Dans l'analyse traductionnelle, nous nous appuyons sur les travaux de G. Bastin, F. Israël ainsi que sur les stratégies de la traduction de P. Newmark qui associe le savoir linguistique au savoir extralinguistique dans ses sept stratégies de traduction des métaphores, telles que : 1) la reproduction de la même image, 2) le remplacement par une image standard de la langue d'arrivée, 3) le remplacement par une comparaison qui retient l'image, 4) le remplacement par une comparaison couplée avec une explication, 5) la conversion de la métaphore en une explication de son sens, 6) l'omission, 7) la reproduction de la métaphore originale combinée avec une explication (1988 : 104).

Parmi les sept stratégies décrites par P. Newmark (1988), nous avons remarqué trois stratégies qui ont permis aux traductrices lituaniennes de transmettre le sens des métaphores de la lumière dans les traductions de P. Modiano (voir tableau 1).

**Tableau 1. Les résultats de l'analyse des stratégies de la traduction des métaphores de la lumière dans «Voyage de noces» et «Du plus loin de l'oubli» de Patrick Modiano.**

No	Stratégies de traduction	Nombre d'exemples	Pourcentages d'exemples trouvés
1.	La reproduction de la même image	9	48 %
2.	Le remplacement par une image standard de la langue d'arrivée	6	28,9 %
3.	La conversion de la métaphore en une explication de son sens	4	23,1 %
Total		19	100 %

Pour restituer le vouloir dire de l'auteur, les traductrices ont choisi trois stratégies de traduction, celle de la reproduction de la même image, celle du remplacement par une image standard de la langue d'arrivée ainsi que celle de la conversion de la métaphore en une explication de son sens. Parmi ces trois stratégies, la première constitue 48 % (utilisée 9 fois), la deuxième - 28,9 % (utilisée 6 fois) et la troisième - 23,1 % (utilisée 4 fois) d'exemples trouvés. Présentons quelques exemples de la première stratégie:

Tout ce qu'il y avait de vie, à Milan, c'était réfugié là pour échapper aux *rayons meurtriers du soleil*: des enfants autour d'un marchand de glaces, des Japonais et des Allemands, des Italiens du Sud qui visitaient la ville pour la première fois. (Modiano, 1990 : 13)<sup>1</sup>

Là-haut, entre les branches, *des jeux d'ombre et de soleil*. Je me laissais aller à une très douce torpeur. Maintenant que je m'en souviens, il me semble que c'est l'un des rares moments de ma vie où j'ai éprouvé une sensation de bien-être que je pourrais même appeler : Bonheur. (Modiano, 1990 : 33-34)<sup>2</sup>

Une nuit que nous rentrions à Chepstows Villas, Jacqueline et moi, il y avait *un flet de lumière* sous la porte de Linda. (Modiano, 1996 : 130)<sup>3</sup>

1 Milane visi, kas gyvas, slėpėsi čia nuo pragaištingų saulės spindulių: vaikai, susispietę aplink ledų pardavėją, japonai, vokiečiai ir pietų italai, pirmą kartą atvykę aplankyti miesto. (Modiano, 2014 : 10)

2 Aukštai tarp šakų šešėliai žaidė su saule. Aš grimzdau į kažkokį svaigų sąstingį. Dabar prisiminus man atrodo, kad tai buvo viena iš tų retų mano gyvenime akimirų, kai patyriau tikrą pasitenkinimą, kurį net galėčiau pavadinti Laime. (Modiano, 2014 : 23)

3 Vieną vakarą, kai mudu su Žaklina grįžome į Čepstouzo Vilas, iš po Lindos durų sruveno šviesa. (Modiano, 2014 : 186)

Dans le cas de la stratégie de la reproduction de la même image, les traductrices choisissent un calque d'expression qui permet d'introduire un mode expressif nouveau et en même temps respecter les structures syntaxiques de la langue d'arrivée. Les exemples 5 et 6 nous montrent que la reproduction de l'image de l'original et le passage d'un système linguistique à un autre, entraînent certains procédés linguistiques nécessaires. Parmi ces derniers nous avons remarqué une fréquence de transpositions entre deux parties du discours, c'est-à-dire, entre *le nom* et *le verbe*. Les transpositions du substantif «des jeux» en verbe «žaidė» (la forme du présent du verbe «žaisti», exemple 5) ou du substantif «un filet» en verbe «sruveno» (exemple 6) pourraient être justifiées par la prédominance différente du nom et du verbe dans les langues et les textes français et lituaniens. Pour montrer la spécificité de ce phénomène linguistique, nous nous appuyons sur les travaux de Charles Bally (1944: §591), de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet qui constatent le caractère statique du français qui «se reflète dans la prédominance du substantif sur le verbe» (1997 : 102). Quant à la langue lituanienne, les linguistes la présentent comme une langue dynamique qui se reflète dans la prédominance du verbe sur le substantif et l'abondance des formes verbales (Leonavičienė, 2010 : 76; Marcinkevičienė, 1996 : 71-72). Étant donné que les solutions de la traduction sont souvent marquées par la dichotomie entre la langue de départ et la langue d'arrivée, les traductions des métaphores de la lumière sont aussi marquées par les transpositions linguistiques des parties du discours, sans changer le sens des métaphores. Dans le cas de la stratégie de la reproduction de la même image, la valeur expressive et la connotation des métaphores de la lumière de P. Modiano résident dans les images des métaphores traduites en lituanien.

Il est évident que la traduction des textes littéraires ne se limite pas aux procédures linguistiques mais s'inscrit dans le contexte plus vaste de l'adaptation culturelle (Leonavičienė, 2014 : 34-44). Notre inventaire de la traduction des métaphores de la lumière dans les romans analysés, fait apparaître 28,9 % d'exemples dont la traduction était marquée par l'adaptation culturelle ou l'application de la stratégie de remplacement par une image standard de la langue d'arrivée : «Le soleil enveloppait d'une nappe de silence la plage, la mer et la terrasse de Moorea. (Modiano, 1990 : 35)»<sup>4</sup>

Nous nous sommes assis sur les chaises, près de la pompe à essence. Nous restions au soleil. Il ne nous assomait pas comme les jours précédents mais *nous enveloppait d'une douce chaleur et d'une lumière orangée*. (Modiano, 1990 : 148)<sup>5</sup>

D'un point de vue théorique, chaque traduction «fait apparaître deux types d'adaptation : d'une part la ponctuelle <...>, limitée à certaines parties du discours, et l'autre la globale <...> affectant la totalité du texte.» (Bastin, 1993 : 476). Selon G. L. Bastin, «L'adaptation ponctuelle est une ré-expression commandée par le texte original alors que l'adaptation globale est une expression relevant de la visée de l'auteur. (1993 : 476-477)»

---

4 Saulė tylos skraiste gaubė paplūdimį, jūrą ir «Murėjos» terasą. (Modiano, 2014 : 24)

5 Mes atsisėdome ant kėdžių prie benzino kolonėlės. Nė nemanėme slėptis nuo saulės. Ji mūsų nevalgino kaip paskutinėmis dienomis, bet gaubė malonia šiluma ir auksine šviesa. (Modiano, 2014 : 95)

Il en ressort que l'adaptation globale est indispensable pour ne pas avoir une rupture d'équilibre communicationnel, et l'adaptation ponctuelle reste comme facultative, mais toujours intimement liée au contexte culturel concret et à la situation culturelle donnée. Vu sous cet angle, on peut justifier la traduction des métaphores des exemples 7 et 8 où l'image construit par P. Modiano est remplacée par une autre image propre à la culture lituanienne: au lieu de dire «le soleil enveloppait d'une nappe de silence», la traductrice choisit une métaphore plus courante «saulė tylos *skraiste* gaubė» [le soleil enveloppait d'un voile de silence]. Ce choix pourrait être justifié par le fait que le mot lituanien «staltiesė» [une nappe] ne fait pas d'ailleurs allusion à la description poétique de la nature mais plutôt à la vie quotidienne.

Pour illustrer le phénomène de l'adaptation ponctuelle, revenons à la métaphore de la «lumière orangée» (exemple 8) qui est directement liée à la culture du texte original. Comme dans l'agriculture lituanienne il n'y a pas de tradition de cultiver des orangers, on n'utilise pas de mots «orange» ou «orangé» dans les expressions figuratives traditionnelles ou dans la conceptualisation métaphorique de la vision du monde. Compte tenu de ce fait, la traductrice de «Voyage de noces» a remplacé la «lumière orangée» de l'original par «*auksine šviesa*» [la lumière dorée] et a gardé une image et une valeur connotative.

Pour ne pas avoir le dépaysement du lecteur, le traducteur utilise souvent la stratégie de la conversion de la métaphore en une explication de son sens. Cette stratégie se présente à travers 23,1 % d'exemples de métaphores de la lumière de Patrick Modiano: «J'avais déposé ma valise à la consigne et quand j'étais sorti de la gare j'avais hésité un instant: on ne pouvait pas marcher dans la ville sous ce soleil de plomb (Modiano, 1990 : 11)»<sup>6</sup>

Dans le cas de l'exemple cité, la métaphore «ce soleil de plomb» est remplacée par une explication du sens : «*šitaip spiginant saulei*» [sous le soleil énormément chaud]. La traductrice ne traduit pas la métaphore au moyende calque d'expression avec le mot «le plomb» parce que ce mot implique d'autres connotations en lituanien qu'en français. Pour transmettre le sens et l'effet que produit la métaphore de la lumière, la traductrice doit se montrer créative dans l'explicitation du sens et dans l'emploi de la forme du verbe connotatif «*spiginant*». À la suite de ce qui a été dit, nous pouvons constater que le choix de la stratégie de la conversion de la métaphore en une explication de son sens montre des démarches à la fois traductives et adaptives. Comme on le voit dans l'exemple cité 9, les métaphores sont souvent influencées par la culture. Cela signifie que les métaphores ne sont pas toujours les mêmes pour toutes les cultures et toutes les langues.

Pour aller plus loin, nous nous appuyons sur les résultats de l'analyse des exemples trouvés qui montrent que la traduction est un processus créatif, où intervient un transfert de sens et des effets de forme, ce qui implique le fait que le traducteur est un créateur. Maîtrisant les langues et le processus de la traduction, il a conscience de ses nouveaux lecteurs, de leurs connaissances culturels, du sens communiqué par l'auteur et des exigences du genre litté-

6 Aš palikau lagaminą saugojimo kameroje ir, išėjęs iš stoties, akimirką dvejojau: kažin ar įmanoma vaikščioti po miestą šitaip spiginant saulei. (Modiano, 1990 : 9).

raire. Ces informations causent le choix des stratégies de la traduction des métaphores de lumière et permettent de passer de l'original à la meilleure façon de la traduction.

### 3. Conclusions

L'analyse sémantique et traductionnelle des métaphores de la lumière dans les romans «Voyage de noces» et «Du plus loin de l'oubli» de Patrick Modiano, nous permet de tirer quelques conclusions:

1. Rares dans les romans analysés, les métaphores de la lumière représentent une particularité stylistique importante et une porteuse des connotations. La lumière, comme le dit l'auteur, elle subit «une curieuse transformation avec le temps: loin de pâlir, comme les vieilles photos surexposées, les contrastes d'ombre et de soleil» s'accroissent au point qu'on revoit «tout en noir et blanc» (Modiano, 1990 : 38). Cette transformation de la lumière s'exprime au moyen très créatif dans les œuvres analysés de Patrick Modiano ainsi que dans les traductions lituanienes qui sont loin d'être prisonnières des mots de l'original.
2. Les métaphores de la lumière fondées sur la personnification, la concrétisation de l'abstrait ou sur la transmutations d'éléments, sont considérées comme des éléments micro-textuels, ce qui signifie qu'elles sont interprétées comme un composant de l'objet à traduire et intégrées au processus hiérarchique à plusieurs niveaux de la traduction.
3. En raison de différences linguistiques et culturelles entre l'original et la traduction, les traductrices lituanienes appliquent l'adaptation globale, c'est-à-dire l'adaptation du texte entier qui détermine le choix des stratégies de traduction des éléments micro-structurelles.
4. L'analyse traductionnelle des métaphores étudiées fait apparaître trois stratégies de traduction (la reproduction de la même image, le remplacement par une image standard de la langue d'arrivée, la conversion de la métaphore en une explication de son sens) qui ont donné une possibilité d'exprimer le vouloir dire de l'auteur et de conserver dans la plupart des cas, le caractère esthétique des métaphores de la lumière de Patrick Modiano.
5. En étudiant les données obtenues de l'analyse traductionnelle selon l'opposition établie par F. Schleiermacher entre «amener le lecteur chez l'écrivain» et «amener l'écrivain chez le lecteur» (1985 : 299), on remarque un avantage à la tendance d'«amener l'écrivain chez le lecteur». Cela montre une ouverture culturelle des traducteurs et leurs efforts d'amener Patrick Modiano chez les lecteurs lituaniens.

## Références bibliographiques

- BALLY, CH. (1944): *Linguistique générale et linguistique française*. Berne, Francke, 2-ième édition.
- BASTIN, G. L. (1993): «La notion d'adaptation en traduction» in *Meta: Translators' Journal*, vol. 38, n° 3, pp. 473-478.
- FROMILHAGUE, C. et SANCIER-CHÂTEAU, A. (1996): *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris, Dunod.
- GAMBIER, Y. (2000): «La traduction: un objet à géométrie variable» in *La traduzione*, n° 2, pp.57-68.
- ISRAËL, F. (2005) : «Principes pour une pédagogie raisonnée de la traduction: le modèle interprétatif» in Israël, F., Lederer, M. (orgs.): *La Théorie Interprétative de la Traduction III (de la formation à la pratique professionnelle)*. Paris-Caen, Lettres modernes minard, «Cahiers Champollion», pp.61-73.
- LAKOFF, G. et JOHNSON, M. (1985): *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris, Les Editions de Minuit.
- LEONAVIČIENĖ, A. (2010): *Vertimo atodangos: teorija ir praktika (prancūzų - lietuvių kalba)*. Kaunas, Technologija.
- (2014): *Kultūrinių teksto reikšmių interpretacija ir vertimas*. Mokslo monografija. Kaunas, Technologija.
- MARCINKEVIČIENĖ, R. (1996): «Tarp Scilès ir Charibdès (Originalo kalbos įtaka vertimui)» in *Darbai ir dienos*, n° 2(11), pp. 67-78.
- MODIANO, P. (1990): *Voyage de nocces*. Paris, Gallimard.
- (1996): *Du plus loin de l'oubli*. Paris, Gallimard.
- (2014): *Povestuvinė kelionė. Iš užmaršties gelmių*. (Traduit du français par Leonavičienė A. et Ramunytė J.). Vilnius, Alma litera.
- NEWMARK, P. (1988): *A Textbook of Translation*. New York, Prentice-Hall International.
- SCHLEIERMACHER, F. (1985): «Des différentes méthodes de traduire» (traduit de l'allemand par A. Berman) in *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*. Mauvezin, Éd. Trans-Europ-Repres, pp. 277-347.
- VINAY, J.-P. et DARBELNET, J. (1997): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris, Les Éditions Didier.

## **OTRAS ÁREAS: CULTURA, DIDÁCTICA Y TRADUCCIÓN**

---



## Les métaphores de la lumière dans la chanson québécoise moderne

Robert Proulx

Acadia University

[robert.proulx@acadiau.ca](mailto:robert.proulx@acadiau.ca)

### Résumé

Des *Lumières de ma ville* (1949) de Monique Leyrac à la toute récente *Je veux de la lumière* (2014) de Brigitte Boisjoli, en passant par *Lumières de vie* (1977) d'Harmonium et l'album *Lumières* de Liane Foly (1994), la lumière est très présente dans le corpus de la chanson populaire francophone. À l'aide d'une étude lexicale et thématique, cet article explore les nombreuses manifestations de la lumière dans la chanson québécoise et analyse les métaphores qui naissent de ses divers avatars. Qu'elle provienne d'une source naturelle extérieure (soleil, lune, étoiles), artificielle (projecteurs de scène) ou intérieure (intuition), la lumière porte le plus souvent une énergie positive. En effet, qu'elle surgisse pour exprimer le renouveau, la connaissance, la révélation, la compréhension, l'espoir ou la sortie de la torpeur ou de la dépression, la lumière est presque invariablement connotée positivement.

### Mots-clés

Lumière, chanson, Québec.

### Resumen

Desde *Lumières de ma ville* (1949) de Monique Leyrac hasta la muy reciente *Je veux de la lumière* (2014) de Brigitte Boisjoli, pasando por *Lumières de vie* (1977) de Harmonium y el álbum *Lumières* de Liane Foly (1994), la luz está muy presente en el corpus de la canción popular de lengua francesa. Apoyado en un estudio léxico y temático, mi artículo explora las numerosas manifestaciones de la luz en la canción quebequense, analizando las metáforas que nacen de sus avatares diversos. Que provenga de una fuente natural exterior (sol, luna, estrellas), artificial (proyector de escena) o interior (intuición), la luz transporta una energía positiva en la mayoría de los casos. De hecho, sea que surja para expresar la renovación, la conciencia, la revelación, la comprensión, la esperanza o la salida de la torpeza o de la depresión, la luz casi siempre tiene connotaciones positivas.

### Palabras clave

Luz, canción, Québec.

Des *Lumières de ma ville* (1949) de Monique Leyrac à la toute récente *Je veux de la lumière* (2014) de Brigitte Boisjoli, en passant par *Lumières de vie* (1977) d'Harmonium et l'album *Lumières* de Liane Foly (1994), la lumière est très présente dans le corpus de la chanson populaire francophone. À l'aide d'une étude lexicale et thématique, nous explorons dans cet article les nombreuses manifestations de la lumière dans la chanson québécoise et analysons les métaphores qui naissent de ses divers avatars. Qu'elle provienne d'une source naturelle extérieure (soleil, lune, étoiles), artificielle (projecteurs de scène) ou intérieure (intuition), la lumière porte le plus souvent une énergie positive. En effet, qu'elle surgisse pour exprimer le renouveau, la connaissance, la révélation, la compréhension, l'espoir ou la sortie de la torpeur ou de la dépression, la lumière est presque invariablement connotée positivement. D'ailleurs, même le drame musical *Les Misérables* (1980), textes d'Alain Boublil et musique de Claude-Michel Schönberg, se termine sur une chanson intitulée *Lumière*.

Puisque la lumière est essentielle à la vie, elle est souvent associée aux besoins fondamentaux de l'homme. On ne peut, en effet, imaginer vivre sans la lumière et la chaleur du soleil ni même, par extension, sans la lumière artificielle fournie par l'électricité. Cependant, en littérature, poésie et chanson, la lumière prend une diversité de formes qui multiplie ses significations. Ainsi, les métaphores de la lumière élargissent considérablement la problématique et révèlent une grande richesse thématique. La lumière devient donc sous la plume des paroliers : intuition, révélation, compréhension, connaissance, revendication, espoir, rédemption, etc.

## 1. Les chansons qui mettent en scène un élément naturel

Dans la chanson intitulée *Le Soleil* (Jean-Loup Chauby : 1973), l'astre lumineux revient dans la vie de la narratrice qui «était seule et vivait dans le noir sans soleil». Elle dit ensuite qu'il lui «a redonné l'espoir», puis, dans une longue série de bienfaits, le soleil est associé à l'être aimé qui «redonne l'espoir de vivre tous les deux au soleil». Il conduit au bonheur et a le pouvoir de «réchauffer [les amoureux] même quand il pleut». La force de cet amour est si intense que la narratrice s'approprie l'astre et l'être lumineux et affirme : «Le soleil est fait de notre vie / Mon soleil ne brille que la nuit / Le soleil / Mon soleil». Identification totale et positive donc entre le soleil et l'amour dans cette chanson euphorique interprétée par Suzanne Stevens.

Nous retrouvons sensiblement les mêmes propos dans *Comme deux enfants* (Pierre Ladouceur : 1973) où la narratrice invite son amoureux à partir main dans la main vers le royaume merveilleux de l'enfance où ils pourront s'aimer «éternellement comme deux enfants» :

Prends ma main et partons tous les deux  
Vers le grand royaume enchanté de l'enfance éternelle  
Et bientôt nous verrons dans le ciel  
Tous nos souvenirs comme un volier d'hirondelles  
Toi et moi tous les deux  
Nous retrouverons les chemins lumineux de soleil  
Qui conduisent au pays des merveilles  
Où les horloges endormies ne marquent plus le temps

Pour que les saisons demeurent à jamais des printemps  
 Pour que toi et moi puissions-nous aimer  
 Éternellement comme deux enfants

Ici encore, le soleil est connoté positivement puisqu'il est l'agent qui conduit au monde merveilleux où le temps suspendu s'est arrêté à la saison du renouveau, le printemps, qui promet symboliquement la jeunesse sans cesse renouvelée de l'amour.

Dans *Guerrrière* (Yann Perreau : 2005) le personnage rend hommage à celle qui «éclaire [sa] Terre et adoucit [son] Ciel». Et c'est avec des termes de lumière qu'il développe l'image originale qu'il a créée pour décrire celle pour qui il sera «âme sœur et cœur frère»: «Lumière, lune d'espérance / Soleil de sexe et de mystères». Dans *La rue de la Montagne* (Stéphane Venne : 1970), chantée par Renée Claude, est décrite une rue spéciale : «une rue chaude, vivante, heureuse, qui chante, la seule rue avec un cœur». En pleine période hippie, le parolier peint l'amour libre :

Sur la rue de la Montagne / Ils sont là tous les enfants des fleurs / Sur la rue de la Montagne /  
 Ils se baignent les yeux dans un bain de couleurs / Sur la rue de la Montagne / Il faut perdre la  
 tête si on veut retrouver son cœur

Et pour monter que tout est possible, il fait appel au soleil qui, magiquement, peut illuminer simultanément les deux côtés de la rue bénie par l'amour : «Et sur cette rue où rien n'est défendu / On trouve les fruits des paradis perdus / Et le soleil aux deux côtés de la rue»

Dans *Si tu veux me suivre* (Marie Carmen : 1995), la narratrice offre d'aimer «plus loin que la lumière» et tous les astres seront mis à contribution pour remplir cette promesse amoureuse : «Moi la lune, toi la terre [...] si tu veux me suivre, je pourrais coucher le ciel sur ton visage / Être éternelle sur ton rivage / Comme une étoile / Comme un soleil, loin des orages». Dans la chanson intitulée *Lune* du même album, c'est l'astre de la nuit qui permet de voir clair, de fuir les problèmes et de bercer non seulement les peines personnelles mais aussi les maux planétaires :

Bercer mes peurs, bercer mes peines / Être ailleurs, être ailleurs / Au pays des mystères / [...]  
 Berce la terre et ses misères / Comme une mère, une prière / M'en aller voir dans ma mémoire  
 / Et décrocher des éclairs de lumière / Me promener sur la lune / pour y voir dans le noir /  
 Et dépasser les miroirs / Me retrouver côté lune / Pour y faire la lumière / Et renaître à l'envers  
 de la terre

Enfin, dans *Les beaux jours*, la lune joue aussi un rôle d'adjuvant à l'amour : «Des champs de lumière / Et des jardins secrets / La lune / Les cornes de brume» donnent envie de «voler le coffre-fort du bonheur». Or si la lumière peut jaillir de la lune et avoir une vertu salvatrice, ce n'est pas toujours le cas comme le montre la chanson *Entre l'ombre et la lumière* (Marie Carmen : 1995) où la rupture amoureuse «déchire encore une fois» la narratrice qui doit «traverser le désert» : «la lune monte et moi je tombe».

## 2. La lumière pour se comprendre, comprendre l'autre et le monde

Dans *Douce lumière* (Térez Montcalm : 1994), implore l'être aimé qu'elle voit s'éloigner jusqu'à devenir inatteignable de lui témoigner de la chaleur : «Fais-moi sentir de ta chaleur / Qui fait fondre la peur / Montre-moi la lumière / Afin que le feu en moi s'éclaire...» . Il s'agit de l'intuition du personnage féminin qui comprend que l'amour s'en va : «Moi moi dans ma douce lumière / Tout ce que je vois / Ne s'explique pas / Toi dans ton ignorance / Tu ne sais pas / Combien tu me manques». Le même album contient d'ailleurs la chanson *Intuition* (Térez Montcalm : 1994) dans laquelle le personnage féminin affirme pouvoir «tout discerner», avoir «la vision d'une vérité» et ne pouvoir «s'empêcher de jouer la clairvoyante»

En opposition à ces tristes ruptures, Brigitte Boisjoli offre la perspective contraire dans *Je veux de la lumière* (2014). Ici, la femme clame son désir de rupture et dresse la liste de ses récriminations envers l'homme. Elle affirme haut et fort qu'elle «a besoin de refaire sa vie / de retrouver sa liberté / de s'envoyer en l'air» : «Oui c'est clair / je veux de la lumière» répète-t-elle plusieurs fois dans le refrain. Loin de sombrer dans la déprime, la narratrice voit maintenant «clair» dans une relation devenue délétère et revendique la lumière qui représente la liberté. D'une manière plus douce, Renée Claude annonçait à son amoureux qu'elle reviendrait à lui après avoir vécu d'autres expériences. Dans cette chanson de Stéphane Venne intitulée *Le tour de la terre* (1969), la lumière est associée à la découverte de soi et à la compréhension du monde :

Quand j'aurai fait le tour de la terre / Quand j'aurai marché sur chaque pierre /  
Quand j'aurai vu les néons de mille villes / Quand je serai redevenue docile /  
Alors je reviendrai près de toi mon amour /  
Quand j'aurai l'univers en mémoire / Quand je saurai la fin de l'histoire /  
Quand j'aurai les yeux saturés de lumière / Quand je n'aurai plus besoin du  
grand air /  
Alors je reviendrai près de toi mon amour

On constate donc qu'aussi bien les sources artificielles et naturelles de lumière, les néons et les astres, agissent comme adjuvants pour les personnages dans leurs quêtes d'amour, de compréhension d'eux-mêmes et du monde qui les entoure.

## 3. La lumière consolatrice et comme source d'espoir

La chanson au titre éloquent *Dans l'horizon, je vois l'aube* (Damien Robitaille : 2006) est synonyme d'espoir. La «lumière» et ses diverses figures «une lueur, l'aube, le soleil» participent à remonter le moral ou «faire fondre la misère» du personnage féminin découragé à qui s'adresse le narrateur. Le premier couplet reste général et met en scène l'éternel combat entre «l'obscurité» et la «lumière» : «L'obscurité dure depuis longtemps / Mais je sens une lueur qui rôde / Comme la lumière au bout du tunnel / Dans l'horizon je vois l'aube». Ce dernier vers, répété à la fin des trois couplets et du refrain, donne aussi son titre à la chanson; on peut donc affirmer qu'il revêt une importance capitale et qu'il porte le message de la chanson, à savoir l'espoir d'un jour nouveau qui remplacera «la nuit glacée qui semble éternelle»

et apportera la fin de «la tristesse».

Dans *Bulles de lumière* (Amélie Veille : 2003), la narratrice fait une rencontre étonnante dans le métro : une femme sage et clairvoyante lui dit «tout ce qu'elle voyait dans son aura». Et que malgré les graves problèmes qui affligent la planète tels les conflits au Moyen-Orient et la bêtise du monde, subsiste l'espoir qui est plus fort. La narratrice «a envie de la croire quand elle lui a parlé d'espoir», et elle explique dans le refrain le paradoxe qui fait qu'on trouve de l'espoir dans les pires moments : «Y' a des fleurs qui poussent dans le ciment / [...] C'est paradoxal / Au fond des poubelles de la terre / Des bulles de lumière».

Le film *Le Papillon bleu* de Léa Pool (2004) raconte l'histoire vraie d'un jeune garçon qui guérit d'un cancer jugé incurable. Espérance de vie : vingt-quatre mois. Tel est le diagnostic qui s'abat sur David Marenger à l'âge de six ans. Passionné de papillons, le petit garçon s'accroche alors à l'idée d'aller au Mexique capturer un papillon bleu, cette créature magique qui pourrait réaliser tous ses souhaits. Grâce à la fondation Rêve d'enfants, il réalisera ce grand voyage, à la suite duquel il connaîtra contre toute probabilité, une rémission complète du cancer. La chanson-thème du film, *Le ciel est à moi*, composée par Stéphane Venne et interprétée par Marie-Élaine Thibert en 2004, illustre parfaitement le parcours de l'ombre à la lumière, de la mort imminente à la vie :

J'étais sans vie et sans voix  
 Sans espérance et sans joie  
 Presque rendu au bout de mon temps  
 Mais, voici que ce sont ouverts  
 Les grands bras de la lumière  
 Et voilà que je pars vers l'univers

Je pars, je pars  
 Je monte, je monte  
 Je vole  
 Le ciel est à moi  
 Je parle aux étoiles  
 Je plane de soleil en soleil  
 Je vole, je vole,  
 Je brille, je brille,  
 Je vis  
 Le ciel est à moi  
 L'infini est bleu  
 Bleu et doux et bon et merveilleux!

De plus, la chanson juxtapose brillamment les verbes «briller» et «vivre» pour cet enfant dont la guérison équivaut à «voler», à «planer de soleil en soleil» et à «parler aux étoiles». Bref, cette chanson lumineuse accompagne à merveille l'aventure magique de l'enfant réel et du personnage du film. «Les grands bras de la lumière» ont ouvert la voie de la guérison et un nouvel «univers» à celui qui était condamné à mourir trop tôt.

Dans le même ordre d'idées, la chanson *Vole*, interprétée par Céline Dion, a été écrite en 1995 par Jean-Jacques Goldman pour Karine, la jeune nièce de Céline Dion atteinte de fibrose kystique. Ici, par contre, le combat contre la maladie fatale est perdu, et les paroles invitent l'enfant à lâcher prise et à s'abandonner à la mort vue comme une libération de la souffrance:

Rejoins le ciel et l'éther / Laisse-nous, laisse la terre  
Quitte manteau de misère / Change d'univers  
Vole, vole petite flamme / Vole mon ange, mon âme  
Quitte ta peau de misère / Va retrouver la lumière

La lumière symbolise ici l'au-delà, la vie après la mort, et acquiert une dimension spirituelle.

#### 4. La lumière pour sortir de la torpeur, de la dépression ou de la violence

La lumière sert aussi de dernier recours à ceux qui en arrachent, qui souffrent, qui sont déprimés ou dépressifs. Plusieurs chansons exposent ce combat pour émerger de la noirceur et espérer retrouver une certaine dignité ou une raison de vivre. Les cinq couplets de la chanson *Aux portes du matin* (Richard Séguin : 1991) énumèrent les pièges dont le narrateur se sent prisonnier qui répète la formule «pour me sortir de». Il est question de la censure, de l'apathie, des remords de ne pas avoir manifesté sa colère, du tourbillon de la surconsommation, de la honte et du «mépris de blesser la vie vaste et profonde». Alors «Pour sortir du chemin / Qui [le] conduit dans la poussière / Qui [le] retient et [le] fait taire / Le long des saisons sans lumière», le narrateur qui «n'a plus rien à perdre / frappe aux portes du matin».

Dans le même ordre d'idées, le narrateur de *Rester debout* (Richard Séguin : 1995) expose les problèmes auxquels il est confronté, mais il est bien déterminé à y faire face, à rester debout et à continuer de chercher la lumière :

Malgré le temps qui ment, le temps qui dit vrai  
Malgré, malgré tout  
Jour après jour et malgré tout, rester debout !

Dans l' fil d' la vie, j' veux m'y r'trouver  
Les yeux ouverts, un premier pas, un peu d' lumière  
J' laisserai pas l' torrent dormir dans l'étang  
J' laisserai pas les heures dans l'enclos de la peur  
J' laisserai pas mes pleurs pour un bonheur tranquille  
Au bout d' la rue, j' vais chercher, chercher, chercher  
J' laisserai pas mon cœur mourir à p'tit feu  
Les yeux ouverts, un premier pas, un peu d' lumière...

Dans *Le soleil se lève encore*, les frères Éloi et Jonathan Painchaud entendent chanter pour consoler la peine d'amour d'une femme qui «crie au secours» et dont le «cœur est en train

de se noyer dans ce chagrin d'amour» ou le revers de fortune de l'homme qui doit vendre sa terre :

Mais le soleil se lève encore  
 Pour les êtres qui ont froid  
 Et je chanterai toujours plus fort  
 Pour tous ceux qui ont besoin de moi

## 5. La lumière salvatrice

Les personnages mis en scène par Daniel Bélanger sont souvent angoissés et cherchent à échapper aux côtés sombres de leur existence par le rêve ou même le suicide. Dans *Respirer dans l'eau* (Daniel Bélanger : 1996), le narrateur, aspirant à la lumière, se réfugie dans le rêve et se voit «voler libre» et «jaillir des souterrains / de cent siècles de taule». Dans *Primate électrique*, le personnage, au bord du suicide, est sauvé in extremis par une petite lumière qui l'empêche de sauter dans le vide, et, dans ce contexte, la lumière revêt une forme de spiritualité :

Je ne dois à personne mon cœur encore qui bat  
 Qu'à une flamme bonne qui scintilla  
 Cet instant fatidique avant le saut mortel  
 Depuis Dieu m'intrigue et j'attends le printemps  
 Aujourd'hui Dieu m'intrigue  
 Et j'attends le printemps

Jean Leloup est passé maître dans la création de chansons poétiques existentielles aux images percutantes. Dans son tout dernier opus *À Paradis City* (2015), on trouve des perles qui dénoncent la laideur de la guerre et clament la victoire de la lumière :

Tous les chemins mènent en enfer  
 Et rien de rien ne t'appartient  
 Que les couleurs du ciel immense  
 Un jour de mai tout recommence  
 Tendre est la nuit, les illusions qui meurent, les idées de bonheur  
 Je suis un voleur d'éternité dans un monde blessé

Dans *Les flamants roses*, Leloup nous invite à nous élever comme ces oiseaux majestueux au-dessus de la mêlée, de la violence d'une cour d'école ou des atrocités des champs de bataille :

Sur le chemin de terre ils avaient alignés les corps  
 Et les vautours faisaient des cercles autour  
 Dans la cour de l'école on bastonnait les dissidents  
 Pendant que regardaient en rang, les étudiants  
 Dans les maisons pleuraient les pères et mères  
 Les camions verts transportaient les militaires

Les flamants roses volent dans le ciel encore  
Et rien n'arrête l'arrivée de l'aurore  
Les flamants roses volent dans le ciel encore  
Et rien n'arrête l'arrivée de l'aurore  
Malgré les morts gisant dans la poussière  
Les flamants roses éclatent de lumière  
Comme des montagnes s'allument dans le noir

Sous la lueur lunaire dans la neige du soir  
Quand les corbeaux se meurent pour un bout de terreur  
Les flamants roses s'en vont vers le soleil

Les flamants roses volent dans le ciel encore et rien n'arrête l'arrivée  
de l'aurore  
Comme ton coeur qui s'envole pareil  
Tache de sang sur la terre vermeille  
Les flamants roses s'en vont vers le soleil  
Vole avec eux mon enfant sans sommeil

Ainsi, la beauté des flamants roses vaincra «la terreur» et la laideur des «corbeaux» et des «vautours».

## 6. La lumière philosophique

Le chef d'œuvre du groupe Harmonium, *L'Heptade*, qui décrit les sept niveaux de conscience humaine, contient la magnifique chanson intitulée *Lumières de vie* (Serge Fiori et Michel Normandeau : 1976). Le personnage interpelle la lumière et en observe les effets sur lui. La lumière de la lune («lumière de nuit et d'esprit») constitue son «seul point d'appui et le fait se sentir «si petit»). La lumière du soleil («lumière du jour et d'amour») «fait tourner la terre» où il «cherche l'amour» et trouve «le temps si court». Quand ces deux lumières se rencontrent, («Quand la rosée fait des étincelles / Comme le matin qui s'éveille»), il avoue les «aimer toutes les deux». Puis, on passe de ces représentations concrètes à celle plus intime et intérieure, cette «lumière de vie» à laquelle le narrateur veut appartenir pour enfin «créer une nouvelle lumière» :

Lumière de vie  
Mon seul point d'envie  
C'est naître à la lumière  
Et puis en faire partie  
La nuit, le jour  
Parle-moi d'amour  
Assez pour éclipser les deux  
Pour toujours  
Pour faire une nouvelle lumière



Deux messagers solitaires  
 Se sont retrouvés et se sont liés ensemble  
 Comme sortis de nos ventres  
 Ils ont la couleur des années  
 Gris comme la cendre  
 Blancs comme l'éternité

Avec «une thématique très cohérente et une progression narrative motivée», l'Heptade peint «l'ascension vers la conscience lumineuse» (Giroux, 1989 : 57). En effet, ses sept chansons qui viennent scander les sept passages des niveaux de conscience viennent [aussi] ponctuer cette marche à l'amour et à la lumière». (Giroux, 1989 : 56-57)

Après l'analyse des nombreux exemples tirés dans le corpus de la chanson québécoise des années 1969 à 2015, nous avons pu constater la forte présence de la lumière et montrer que les métaphores de la lumière élargissent la problématique en révélant une grande richesse thématique. Ainsi, la lumière est-elle associée à la liberté, à la compréhension de soi et du monde, à l'espoir, à l'intuition, à la rédemption, à la revendication et à la spiritualité. Et qu'elle provienne d'une source naturelle extérieure (soleil, lune, étoiles), artificielle (projecteurs de scène) ou intérieure (intuition), la lumière porte le plus souvent une énergie positive. En effet, qu'elle surgisse pour exprimer le renouveau, la connaissance, la révélation, la compréhension, l'espoir ou la sortie de la torpeur ou de la dépression, la lumière est presque invariablement connotée positivement. Laissons le dernier mot au groupe Alfa Rococo qui dans *Lumière* (2015) chante judicieusement que «sans ombre il n'y a pas de lumière». Il faut bien entendu les deux aspects, le sombre et le clair, afin d'apprécier la lumière.

## Références bibliographiques et discographiques

- ALFA ROCOCO. (2014). *Nos cœurs ensemble*. Montréal : Coyote Records
- BÉLANGER, Daniel. (1996). *Quatre saisons dans le désordre*. Montréal : Audiogram
- BOISJOLI, Brigitte. (2014). *Sans regret*. Montréal : Musicor
- CARMEN, Marie. (1995). *L'Une*. Québec : Productions Pierre Tremblay Inc.
- CLAUDE, Renée. (1969). *Le tour de la terre*. Montréal : Barclay
- DION, Céline. (1995) *D'eux*. Montréal : Columbia
- FOLY, Liane. (1994). *Lumières*. France : Parlophone Music
- GIROUX, Robert. (1989). «L'heptade d'harmonium ou L'heptade d'Harmonium» dans *Urgence*, n° 26, hiver 1990, pp. 56-63.
- HARMONIUM. (1976). *L'Heptade*. Montréal : CBS Disques
- LELOUP, Jean. (2015). *À Paradis City*. Montréal : Grosse Boîte
- LEYRAC, Monique. (1949). *Lumières de ma ville*. Montréal : Radio-Canada
- MONTCALM, Tézé. (1994). *Risque*. Québec : BMG International
- PAINCHAUD, Éloi et Jonathan. (2002). *Au nom du père*. Montréal : Atlantis
- PERREAU, Yann. (2005). *Nucléaire*. Montréal : Bonsound

- ROBITAILLE, Damien. (2006). *L'homme qui me ressemble*. Montréal : Audiogram
- SÉGUIN, Richard. (1991). *Aux portes du matin*. Montréal : Disques Musi-Art
- SÉGUIN, Richard. (1995). *D'instinct*. Montréal : Disques Musi-Art
- STEVENS, Suzanne. (1973). *En route*. Montréal : Disques Capitol
- THIBERT, Marie-Élaine. (2004). *Marie-Élaine Thibert*. Montréal : Musicor
- VEILLE, Amélie. (2003). *Amélie Veille*. Montréal : Les Disques Passeport
- Les Misérables* (1980), textes d'Alain Boublil et musique de Claude-Michel Schönberg. Paris

# La métaphore de la lumière dans les parémies choisies par les auteurs de manuels de français en Espagne au XIXe siècle

María Inmaculada Rius Dalmau

*Universitat Rovira i Virgili*

[Immaculada.rius@urv.cat](mailto:Immaculada.rius@urv.cat)

«J'avançais joyeux dans un mélange imposant d'ombre et de lumière. Je voyais à chaque pas le voile des ténèbres s'éclaircir...»

Mme de Saint-Paul, huitième promenade

## Résumé

Étant donné la richesse expressive des parémies, plusieurs auteurs de manuels de français à usage des Espagnols ont publié leurs ouvrages tout au long du XIX<sup>e</sup> en y incluant des maximes, dictons et proverbes. Nul doute, ces pratiques facilitent l'appropriation d'un nouvel univers culturel élargissant de fait celui que l'individu a acquis dans sa langue maternelle. Nous analysons l'un des ouvrages de M.X.A. de Saint-Paul, publié à Barcelone en 1852, *Promenades instructives ou dialogues, choix de proverbes, bons mots, traits d'histoire, morceaux propres à l'instruction de la jeunesse*, afin d'illustrer la présence de la métaphore de la lumière dans les proverbes que l'auteur a choisis.

## Mots-clés

*parémiologie, métaphore de la lumière, manuels de français.*

## Resumen

Puesto que las paremias encierran una enorme riqueza expresiva, diversos autores de manuales de francés para españoles que publicaron sus obras durante el siglo XIX incluyeron en ellas sentencias, dichos y refranes. Sin duda, ello facilita la apropiación de un nuevo universo cultural, aumentando a su vez el que el individuo ha adquirido de la lengua materna. A continuación analizaremos una de las obras de M.X.A. de Saint-Paul, publicada en Barcelona en 1852, *Promenades instructives ou dialogues, choix de proverbes, bons mots, traits d'histoire, morceaux propres à l'instruction de la jeunesse*, con el objetivo de mostrar la presencia de la metáfora de la luz en los refranes que la autora escogió.

## Palabras clave

*paremiología, metáfora de la luz, manuales de francés.*

## 1. Introduction

Au cours de l'histoire ceux qui se sont heurtés à la complexité d'enseigner une langue étrangère ont été obligés de toujours rechercher les procédures les plus efficaces pour atteindre les résultats visés. Par conséquent, lorsque nous nous proposons d'analyser des outils pour l'enseignement des langues il faut connaître au mieux quels étaient les buts de cet enseignement à un moment précis de l'histoire. En effet, les buts dessinent les trajectoires à suivre.

Dès le début, guidés par l'objectif de procurer aux apprenants une bonne connaissance de la nouvelle langue, les auteurs de grammaires pour l'enseignement des langues vivantes ont adopté la méthode traditionnelle. Cette dernière était employée dans l'enseignement des langues mortes, puisque les linguistes n'abordaient toujours pas l'enseignement des langues modernes d'une façon autonome. Dans ce cadre, les manuels d'apprentissage de français destinés aux Espagnols étaient fondés sur la traduction et la grammaire descriptive. Cette démarche méthodologique a perduré à travers les siècles en établissant une longue tradition qui arriva jusqu'au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle où l'éclosion des méthodes naturelles, notamment la méthode directe, bouscula profondément cette procédure. Pendant la première moitié de ce siècle la parution de livres pour enseigner le français augmenta notablement en Espagne. Outre l'aspect grammatical, il s'agissait de méthodes de prononciation, arts de traduire, guides de conversation et dictionnaires. En général, les manuels de français montraient, à l'époque, une structure similaire contenant les parties suivantes : 1) Alphabet, prononciation (habituellement prononciation figurée) ; 2) Morphologie (souvent illustrée à l'aide de phrases espagnol-français) ; 3) Syntaxe (description des règles) ; 4) Orthographe ; 5) Textes à traduire (*version* ou texte en français pour la traduction directe et *thème* pour la traduction inverse) ; 5) Vocabulaires bilingues (écrits sur deux colonnes) ; 6) Dialogues ou conversations familières ; 6) Lectures et morceaux choisis de divers auteurs français ; 7) Modèles de lettres ; 8) A toutes fins utiles, plusieurs auteurs consacraient aussi une partie aux proverbes, maximes, locutions caractéristiques et idiotismes (écrits sur deux colonnes espagnol-français). Nous voulons souligner l'importance que les auteurs concédaient à la conjugaison des verbes étant donné leur présence notable dans ces ouvrages. À leur tour, les anthologies ou morceaux choisis (appelés aussi chrestomathies) étaient souvent destinés à la traduction et conçus comme complément des manuels. Finalement, les guides de conversation –contenant souvent des phraséologismes– étaient moins fréquents. Essayons de réfléchir sur ce dernier aspect : Quel était exactement le but d'enseigner les expressions phraséologiques d'une langue? Améliorer le niveau de compréhension ? S'occuper d'un aspect qui gênait souvent le processus d'acquisition de la langue étant donné qu'il échappait à la simple application des règles apprises dans une approche descriptive ? S'occuper d'un aspect qui doit être enseigné surtout quand il s'agit d'une langue étrangère puisque, dans la langue maternelle, cela s'acquiert d'une façon autonome à force de l'usage et de l'immersion culturelle ? Est-ce qu'il y avait aussi des inquiétudes moralisantes ?

Sans doute, les phraséologismes –notamment les parémies– mettent en évidence que l'emploi des tournures de la langue –profitant de la créativité et surtout des sources stylistiques– n'est pas une exclusivité de la langue littéraire. Le besoin d'exprimer des concepts sur la vie d'une façon claire et pénétrante a procuré aux gens la chance d'exploiter de nombreux

ses possibilités expressives. Proverbes, maximes et dictons montrent largement la richesse d'une langue en fixant la disposition des mots dans une intentionnalité concrète ainsi qu'en appelant l'abstraction de leur sens figuré. En outre, les parémies entraînent une vision de la vie et des relations humaines concrètes visiblement liées à l'éducation et à l'instruction des apprenants au sein d'une culture.

Un proverbe, une sentence, surtout, devant exprimer un fait, une vérité irrécusable ; ils servent dans la conversation familière de preuve, de supplément à ce que l'on avance ; mais soyons avarés du bien d'autrui : faire des citations à tout propos serait se parer de la plume du Paon, et se couvrir de ridicule. Si de temps en temps vous placez un proverbe, un bon mot, que ce soit avec toute la clarté du fait et sans nulle prétention à l'esprit ; «l'esprit qu'on veut, gâte celui qu'on a» (Mme de Saint-Paul, 1852 : 2)

Revenant sur les buts envisagés, les auteurs aspiraient à la connaissance des mécanismes de la langue d'une façon globale. Les anthologies et les morceaux choisis avaient une double fonction visant soit la traduction, soit la connaissance de la littérature et la culture. À leur tour, les guides de conversation pointaient des aspects surtout pratiques et communicatifs sur l'usage de la langue. Finalement, les gravures constituaient une source inépuisable concernant le travail du vocabulaire et de l'expression. Par exemple, l'Association bordelaise pour la propagation des langues étrangères publia, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, une série de planches conçues comme matériel auxiliaire pour l'application de la méthode directe dont la première édition parut, à Bordeaux, en 1903. Parmi cette série d'outils complémentaires nous avons analysé le livre de Mme. de Saint-Paul, *Promenades instructives ou dialogues, choix de proverbes, bons mots, traits d'histoire, morceaux propres à l'instruction de la jeunesse*.

## 2. *Promenades instructives* par Mme. X.A. de Saint Paul

Il s'agit d'un ouvrage qui a pour but, au-delà de l'enseignement de la nouvelle langue, d'instruire la jeunesse dans les bonnes manières, le savoir-faire français et la morale. C'est une finalité la plus souvent liée au domaine des proverbes et maximes. Les *Promenades instructives* appartiennent à un type d'outil pour l'enseignement d'une langue étrangère qui avait été employé en France tout au long du XIX<sup>e</sup>. Par contre, la présence de livres contenant des promenades ou des conversations instructives n'a pas été très largement utilisée durant la même période en Espagne. Néanmoins, Mme. X.A. de Saint Paul publia à Barcelone plusieurs éditions de son ouvrage ce qui témoigne de son succès.

L'édition parue à Barcelone 1852 du livre *Promenades instructives ou dialogues, choix de proverbes, bons mots, traits d'histoire, morceaux propres à l'instruction de la jeunesse ; précédés du Traductor francés et d'une succincte application des parties du discours*, écrit par M.X.A de Saint-Paul, montre la structure suivante : *Avant-propos, Traductor francés* (primera parte) : vingt-quatre leçons contenant des textes en français, quelques-uns avec le nom de l'auteur (Alexandre Dumas, Montesquieu, La Harpe, Delille, Maury, Dubosc, Mme. De Staël, Massillon, Bossuet parmi d'autres) ; *Segunda parte* : six leçons contenant des textes français avec des annotations ; *Llave interlinial* : contenant des annotations pour traduire les six premières leçons et des explications sur la prononciation française comparée, suivies de quelques

phrases des lectures précédentes, placées sur trois lignes : prononciation figurée/français/traduction ; *Vocabulario* : pour faciliter la traduction des leçons précédentes (listes de mots français/espagnol) ; *Application des parties du discours* : des phrases disposées sur deux colonnes français/espagnol. Ces phrases constituent des exemples sur l'emploi des parties du discours sans aucune explication grammaticale ; *Promenades instructives* : il s'agit de quinze promenades constituées par des dialogues entre M. Leilbeil, instituteur des trois enfants de M. le Comte de Percendié, Alphonse, Édouard et Mélanie. Intercalés dans les dialogues, nous trouvons des contes, des fables, des proverbes et des petits textes ; finalement *Morceaux choisis de divers auteurs* (Buffon, Bergasse, Thomas, Gaillard, Suchet, Chateaubriand, Villemain, La Harpe, Maury, Bossuet, parmi d'autres). Plusieurs éditions du même ouvrage parurent à Barcelone entre les années quarante et soixante-dix du XIX<sup>e</sup> siècle. La première édition datée de 1840, fut suivie des éditions de 1845, 1846, 1852, 1858. Finalement, la sixième édition est datée de 1864. Mme. de Saint-Paul publia, aussi à Barcelone, d'autres manuels: En 1856, *Alphabet français, fables et compliments et contes moraux pour les enfants, suivi d'un petit traité de Prononciation Française à l'usage des Espagnols*; En 1859, *Nouveau style épistolaire sur différents sujets, contenant des lettres familières, de respect, d'amitié, de haut commerce, plusieurs donnant des détails sur les différentes fabrications de principales manufactures de France ; et choix distingué de lettres des plus célèbres auteurs français*.

Dans le contexte espagnol, la présence de phraséologismes au sein des manuels pour l'enseignement du français langue étrangère avait commencé très tôt. Déjà au XVII<sup>e</sup> siècle Pedro Pablo Billet inclut dans sa grammaire des expressions figées et des proverbes. D'autres auteurs renommés, Antonio de Galmace, Pedro Nicolas Chantreau, Antonio de Campmany ou Joseph Núñez del Prado, ont fait de même au XVIII<sup>e</sup> siècle. De toute façon, au-delà des possibilités de travailler sur les expressions phraséologiques du point de vue de la composition et de la versification –étant donné que le sens de ces unités linguistiques ne se correspond pas au sens littéral des mots– la plupart des auteurs de manuels de français du XIX<sup>e</sup> ont cherché à enseigner les parémies propres à chaque langue visant surtout le point de vue culturel. En d'autres termes, envisageant de rendre accessible aux apprenants des unités, plus ou moins opaques, porteuses d'une moralité ou bien une réflexion sur la vie. Les *Promenades instructives* de Mme de Saint-Paul illustrent cette procédure.

Nous examinons les *Promenades instructives* de Mme. de Saint-Paul en analysant l'édition de 1852. La première partie devient un complément du corps du livre, id est, des dialogues qui forment les promenades. Ce complément vient aider l'apprenant à réviser des éléments fondamentaux tels que l'alphabet, la prononciation et la connaissance des parties du discours et du lexique. La démarche de Mme. de Saint-Paul s'est dirigée vers une approche active –les parties du discours appliquées à travers d'exemples dialogués. Le *Traductor francés* et les *Lecciones* de la deuxième partie constituent aussi un entraînement pour l'apprenant en lui fournissant les connaissances préalables qui vont lui permettre de s'immerger dans les *Promenades*. Déjà au sein des *Lecciones*, nous trouvons des dictons, fables et anecdotes qui renforcent l'aspect formatif du point de vue culturel. Finalement, les *Morceaux choisis* viennent compléter l'ensemble.

La présence de proverbes et dictons se fait évidente dans la deuxième partie –les six leçons qui la constituent sont consacrées aux proverbes, fables et anecdotes– surtout dans les *Promenades*. L’auteur a bien exprimé l’esprit et l’intention à travers les mots que l’instituteur, M. Leilbeil, transmet au début à Édouard, Alphonse et Mélanie :

Mes enfants, loin de me regarder comme un censeur austère, ne voyez en moi que votre meilleur ami. Cet attachement, doit à mon avis, doubler les progrès. [...] Monsieur Edouard désire connaître quelques morceaux choisis et quelques proverbes, j’adhère à sa louable curiosité ; désormais nos courses champêtres seront employées à répéter les proverbes et à rappeler les meilleurs passages de nos bons auteurs.» (Mme de Sait-Paul, 1852 : 1-2)

Nous voulons en montrer quelques exemples :

Vaut mieux douceur que violence ; Les fautes de la jeunesse, se paient dans la vieillesse (première promenade) ; Pour apprendre, il faut écouter, et écouter beaucoup ; La science est un trésor plus précieux que les richesses ; Les racines des sciences sont amères, mais le fruit en est doux ; Les sciences sont les aliments de l’esprit ; Être trop mécontent de soi est une faiblesse ; être trop content de soi est une sottise ; C’est une force d’esprit d’avouer sincèrement nos défauts et nos imperfections ; Expérience passe science ; À bon entendeur, demi-mot doit suffire ; Qu’il n’y a de plus mauvais sourd que celui qui ne veut pas entendre (deuxième promenade) ; La défiance est la mère de la sureté ; Les manières simples et naturelles, sont les plus agréables ; Celui à qui personne ne plaît, est plus malheureux que celui qui ne plaît à personne (troisième promenade) ; Chacun se plaint de sa mémoire et personne ne se plaint de son esprit ; la vertu est préférable aux richesses ; La véritable charité est de faire sans ce que l’on serait capable de faire devant tout le monde ; L’orgueil d’une bonne mère se perd dans l’amour qu’elle porte à ses enfants ; La grandeur et les richesses, sont des choses caduques, et communes aux bons méchants ; tandis que la vertu est solide, sûre et durable (quatrième promenade) ; Ne sois pas méchant, et tu seras heureux ; Le silence est le parti le plus sûr de celui qui se défie de soi-même ; Il n’y a que les honteux qui perdent (cinquième promenade) ; Le devoir avant tout ; La nécessité rend industriel ; Il est de la nature de l’homme d’avoir pitié des malheureux ; La valeur et le courage ne redoutent rien ; Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées, la valeur n’attend pas le nombre des années ; On peut avoir des opinions différentes et ne s’en aimer pas moins ; (sixième promenade) ; La tranquillité de l’esprit est comblée de félicité ; (septième promenade) ; La paix du cœur est le bonheur réel ; La physionomie est le miroir de l’âme ; L’impartialité est l’apanage d’un cœur généreux ; Si tu veux te venger de ton ennemi comporte-toi mieux que lui ; L’orgueil égare la raison ; (huitième promenade) ; Il n’y a pas de plaisir sans peine ; Pour être joli il faut souffrir ; Le passé n’est qu’un songe ; Beaucoup sait, qui sait parler à propos ; mais plus sait, qui sait se taire ; (neuvième promenade) ; Les conseils sont aisés à donner, mais l’exécution n’est pas toujours facile à pratiquer ; Les jeunes-gens corrompus de bonne heure sont inhumains et cruels ; Le jeune homme sage est le meilleur et le plus aimable des hommes ; La tendresse d’une mère est le chef-d’œuvre de l’amour ; Celui qui ne se lève pas assez tôt, est toujours en retard pour ce qu’il doit faire ; (douzième promenade) ; La surprise augmente la joie ; Le contentement est le plus grand de tous les biens et le fondement de tous les autres ; L’espérance, dit-on, est le songe d’un homme éveillé ; (treizième promenade) ; Un mortel bienfaisant est la plus fidèle image de la divinité, qui veut le bonheur de tous les hommes ; (quatorzième promenade) ; Quelque bien qu’on nous dise de nous, on

ne nous apprend rien de nouveau ; Louer les princes des vertus qu'ils n'ont pas, c'est leur dire impunément des injures ; La mauvaise fortune est plus avantageuse à l'homme que la bonne : l'une sert à le faire rentrer en lui-même ; l'autre ne sert souvent qu'à l'enorgueillir et à le perdre ; (quinzième promenade, Mme de Saint-Paul, 1852 : 3 à 165).

Le poids de la science, la sagesse, la vertu, la charité, le devoir ou le courage sont des valeurs soulignées dans les proverbes choisis par Mme. de Saint Paul. Sans doute, la métaphore de la lumière figure parmi ces proverbes grâce au fait que le concept et l'image de la lumière ait été, depuis toujours, un symbole de la sagesse. Par contre, les ombres ou l'absence de lumière nous mènent au sens opposé, autrement dit, dans les mauvais pas au cours de la vie. Nous avons cherché des exemples contenant ces métaphores dans les pages de l'ouvrage qui nous occupe :

- Dans la *lección III* (deuxième partie : leçons) nous trouvons : «La neige brillant malgré les ombres, charge le toit de mon triste réduit ; et l'aquilon soufflant dans les décombres, vient ajouter aux horreurs de la nuit» (1852 : 26). Cela met en évidence que la lumière qui brille sur la neige peut bien emporter toutes les ombres qui nous empêchent d'avancer.
- Dans la *lección IV* (deuxième partie : leçons) nous trouvons un texte de Chateaubriand où l'on définit l'espérance : «[...] elle se montre pure et brillante aux mortels...» (1852 : 27). L'espérance brille puisque elle est touchée par la lumière.
- Dans la *lección XXIV* (première partie : traductor francés) nous trouvons un texte de Bossuet concernant la rapidité de la vie : «Déjà tout commence à s'effacer; les jardins moins fleuris, les fleurs moins brillantes, leurs couleurs moins vives, les prairies moins riantes, les eaux moins claires, tout se ternit, tout s'efface: l'ombre de la mort se présente» (1852 : 23). Les fleurs brillantes, les couleurs et la clarté, en somme, la lumière constitue le synonyme de la vie.
- La métaphore de la lumière apparaît aussi dans la partie du livre consacrée aux promenades :
- Dans la *cinquième promenade* M. Leilbeil dit aux jeunes : «Rien n'est plus agréable à l'esprit que la lumière de la vérité» (1852 : 43). A nouveau l'image de la lumière s'associe à un concept fondamental : la vérité.
- Dans la *sixième promenade* M. Leilbeil répond à Edouard par rapport aux différences d'opinion entre les deux frères: «La différence des sentiments fait qu'on s'éclaire» (1852 : 58). Cette métaphore nous confronte à l'image de la lumière éclairant les opinions opposées et les divers points de vue.
- Dans la *septième promenade* l'instituteur emploie le proverbe : «L'éclat de la gloire ne rejaillit sur l'homme que pour mieux éclairer ses vices et ses vertus» ce qui entraîne un commentaire de la jeune fille Mélanie : «dans l'ombre on peut se cacher ; mais au grand jour tout paraît» (1852 : 71).
- Dans la *huitième promenade* l'instituteur raconte le récit d'un voyageur: *La caverne de Castle-Town* où, de nouveau, la lumière constitue une sorte de renaissance devenant toujours indispensable pour se débrouiller dans la vie :



J'avais joyeux dans un mélange imposant d'ombre et de lumière. Je voyais à chaque pas le voile des ténèbres s'éclaircir. L'ouverture de la caverne en s'agrandissant, me représentait l'Aurore ouvrant les portes brillantes le matin. J'arrivai sur l'horizon comme dans un nouveau monde où le soleil m'attendait aux bords de l'occident, entouré de nuages de pourpre et d'or, pour contraster, par un spectacle pompeux, les sombres tableaux qui se retraçaient encore à ma mémoire. (Mme. de Saint-Paul, 1852 : 94-95)

Pour conclure, nous voulons signaler qu'il semble clair que M.X.A. de Saint-Paul cherche dans cet ouvrage un double but : d'un côté faire connaître les structures linguistiques d'une langue et, de l'autre, instruire les jeunes apprenants dans les valeurs de la société et de la culture générées par cette langue. Par rapport aux questions que nous avons formulées ci-dessus, à notre avis –outre que le renforcement du poids de la culture d'une communauté dans l'enseignement de la nouvelle langue– l'apprentissage des parémies fournit les clés pour comprendre le sens figuré de certains mots qui échappe au sens logique tout en instruisant dans les bonnes manières, la courtoisie et les valeurs favorisant les relations avec autrui. En somme, une instruction capable de fournir la lumière comme une des voies privilégiées menant à la sagesse.

## Références bibliographiques

- FISCHER, D. ; GARCÍA-BASCUÑANA, J.F. ; GÓMEZ, M.T. (2004) : *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*. Barcelona, PPU.
- GONZÁLEZ REY, M.I. (dir) (2014) : *Outils et méthodes d'apprentissage en phraséodidactique*. Fernelmont, E.M.E. & InterCommunications.
- RIUS DALMAU, M.I. (2014) : «Enseigner et apprendre les unités parémiologiques d'une langue étrangère : du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours» in *Cedille, revista de estudios franceses*, volumen 10. URL : <http://cedille.webs.ull.es/> [page consulté le 10 mars 2015]
- SAINT-PAUL, M.X.A. Mme. (1852) : *Promenades instructives ou Dialogues, Choix de proverbes, bons mots, traits d'histoire, morceaux propres à l'instruction de la jeunesse, précédés du Traducteur Français, et d'une succincte application des parties du discours*. Barcelone, Imprimerie de J. Verdaguer.
- SAINT-PAUL, M.X.A. Mme. (1856) : *Alphabet français, fables et compliments et contes moraux pour les enfants, suivis d'un petit traité de Prononciation Française à l'usage des Espagnols*. Barcelone, Imprimerie de J. Verdaguer.
- SAINT-PAUL, M.X.A. Mme. (1859) : *Nouveau épistolaire sur différents sujets, contenant des lettres familières de respect, d'amitié, de haut commerce, plusieurs donnant des détails sur les différents fabricants des principales manufactures de France ; et choix distingué de lettres des plus célèbres auteurs français*. Barcelone, Imprimerie de J. Verdaguer.
- SEVILLA MUÑOZ, J. (1988) : *Hacia una aproximación contextual de las paremias francesas y españolas*. Madrid, Editorial Complutense.



