

Rubén Darío et Théophile Gauthier: L'archétype de la Création dans quelques contes Dr. Mona Saraya

Faculté des Lettres – Université du Caire

Résumé:

La comparaison des contes de Darío avec ceux de Gauthier se place dans le contexte de l'influence du Parnasse et du symbolisme français sur l'écrivain du Nicaragua. Dans cette étude, il s'agit d'analyser comment est repris l'archétype de la Création dans trois contes de Darío ; à savoir *Le fardeau*, *La mort de l'impératrice de Chine* et *Le palais du soleil* , en comparaison avec deux de Gauthier, à savoir *La morte amoureuse* et *La cafetière*. La méthode d'analyse à laquelle nous faisons appel est l'herméneutique littéraire. En effet, elle étudie l'archétype qui fait partie de l'imaginaire collectif.

Notre étude se compose de deux parties : dans la première, est analysée l'expression narrative de cet archétype et dans la seconde sa symbolisation. Pour conclure, nous soulignons que les deux auteurs (dont les noms se rattachent à des mouvements de renouveau littéraire) font sans s'en rendre compte une mise en parallèle entre la fonction de l'art narratif rénovateur et celle de l'art manuel qui imite la Création. Ce paradoxe s'explique par la dimension mythique et philosophique de l'art qui n'est pas uniquement une question d'esthétique.

المخلص:

تدخل مقارنة حكايات داريو مع حكايات جوتييه في سياق تأثير كاتب

نيكاراجوا بكل من تيارى البارناس والرمزية الفرنسيين. في هذه الدراسة، نتناول كيف يتم استدعاء النموذج المثالي للخلق في ثلاثة حكايات لداريو، ألا وهي "الحمل" و "موت امبراطورة الصين" و "قصر الشمس" بالمقارنة مع حكايتين لجوتيه، ألا وهما "الميتة العاشقة" و "إبريق القهوة". المنهج الذي نستخدمه في دراسة هذه النصوص هو التأويل الأدبي. في الواقع، هو منهج يدرس النموذج المثالي الذي يعتبر جزءاً من المخيلة الجماعية. تتكون دراستنا من جزئين: الأول نحلل فيه التعبير السردى عن هذا النموذج المثالي والثاني تحليله على المستوى الرمزي. في الخاتمة، نقر بأن الكاتبين (الذين يرتبط اسمهما بحركات تجديد في الأدب) يقيمون بعقد توازى غير واعى بين وظيفة الفن السردى المجدد و الفن اليدوى الذى يقلد الخلق. يمكن تفسير هذا التناقض بالبعد الأسطورى والفلسفى للفن الذى لا يعد فقط مسألة جمالية.

Dans l'introduction de l'un des ouvrages les plus pertinents en littérature comparée, Pascale

Casanova souligne, voire préconise, l'importance de l'étude de l'œuvre dans le contexte international, la comparant ainsi à un motif dans un tapis :

« Chaque œuvre, comme « motif », ne pourrait donc être déchiffrée qu'à partir de l'ensemble de la composition, elle ne jaillirait dans sa cohérence retrouvée qu'en lien avec tout l'univers littéraire. Les œuvres littéraires ne se manifesteraient dans leur singularité qu'à partir de la totalité de la structure qui a permis leur surgissement. Chaque livre écrit dans le monde et déclaré littéraire serait une infime partie de l'immense combinaison de toute la littérature mondiale. »⁽¹⁾

La comparaison des contes de Darío avec ceux de Gauthier se place dans le contexte de l'influence du Parnasse ⁽²⁾ et du

symbolisme français⁽³⁾ sur l'écrivain du Nicaragua. En effet, Darío était un lecteur particulièrement passionné de Gauthier et il fut fortement influencé par lui.

Dans cette étude, il s'agit d'analyser comment est repris l'archétype de la Création comme réseau sous-jacent dans trois contes de Darío; à savoir *Le fardeau*, *La mort de l'impératrice de Chine* et *Le palais du soleil*⁽⁴⁾, en comparaison avec deux de Gauthier, à savoir *La morte amoureuse*⁽⁵⁾ et *La cafetière*⁽⁶⁾. L'intérêt de notre recherche ne porte pas sur la créativité esthétique de ces deux auteurs. En effet, nous nous attelons à montrer en interprétant comment se fait la répétition de l'acte de la Création. En outre, sera également étudiée la reprise des éléments appartenant au symbolisme de la Création. Il s'avère pertinent de préciser que l'étude de l'archétype

de la Création n'est pas celle du retour aux origines, mais il s'agit de celle du désir d'imiter l'acte même de créer.

Les contes de Darío n'ont pas été, à notre connaissance, soumis à l'analyse auparavant, contrairement à sa poésie. Analyser ses contes en comparaison avec ceux de Gauthier ouvrira une nouvelle perspective de lecture, puisque les contes de Gauthier ont été souvent analysés dans le contexte de l'étude du fantastique ainsi qu'en comparaison avec les œuvres de la littérature anglophone. Mais notre propos consiste à une mise en rapport entre eux et des contes appartenant à la littérature hispanophone. Notre étude prend comme point de départ l'affirmation de Mircea Eliade selon laquelle :

« *L'homme ne fait que répéter l'acte de la Création; son*

calendrier religieux commémore dans l'espace d'un an toutes les phases cosmogoniques qui ont lieu « ab origine ». »⁽⁷⁾

Le nom de Darío est lié, dans la culture hispanophone, au mouvement connu sous le nom de *modernisme*. Ce mouvement se définit, selon Duviols qui le place dans son contexte culturel, comme suit :

« Mouvement littéraire qui affirmait l'indépendance américaine vis-à-vis de l'Espagne. On peut le situer à la charnière des deux siècles, de 1890 à 1910. (...). A cette époque, la philosophie s'écartait du positivisme pour se rapprocher de Hegel et de la philosophie de la science, de Nietzsche et de Bergson.(...). Les Parnassiens et les symbolistes français devinrent des modèles littéraires.(...). Le modernisme pourrait se définir comme un art raffiné pour les élites

où la raison n'est pas un élément de création littéraire et qui s'attache davantage à l'intuition et au subconscient, voire même à la magie. »⁽⁸⁾

Gauthier est lui aussi initiateur d'une théorie d'un renouveau esthétique baptisée *l'art pour l'art* dont les principes sont énoncés dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Avant de faire carrière d'écrivain, il faisait de la peinture qui est aussi une forme de création. Bien qu'il s'agisse de deux genres ayant chacun son propre contrat de lecture (le merveilleux pour Darío et le fantastique pour Gauthier), ce choix est justifié par le fait que tous les deux introduisent des êtres *sans âme mais rendus vivants*, qu'il s'agisse de revenants, ou d'êtres qui sortent des tableaux, ou des objets comme les statues, la

cafetière et le fardeau; d'où l'oxymore. Par ailleurs, il y a une dualité temporelle dans les contes formant notre corpus : récit racontant et récit raconté, reflétant une image d'un récit *construisant* et *créant* un autre récit.

L'aspiration au « pur » sur le plan esthétique apparaît bien avant Darío dans la culture espagnole avec le nom de Gongora, grande figure du Siècle d'Or de la culture espagnole, théoricien du célèbre mouvement esthétique connu sous le nom de *gongorisme* et aussi *conceptisme* et auteur des *Concepts spirituels*⁽⁹⁾. Il est à souligner dans ce contexte l'importance de l'influence de la culture espagnole sur Gauthier (et sur tout le dix-neuvième siècle français, notamment les relations de voyage vers l'Espagne qui datent de cette époque et qui forment une riche bibliographie) et

sur Darío qui passa un assez long séjour en Espagne. En outre, les deux auteurs se tournent le plus souvent dans leurs œuvres vers le monde médiéval européen et l'Orient ainsi que la mythologie grecque.

Le fardeau trace un tableau reflétant la cruauté d'un monde qui tue l'homme à travers l'histoire d'une famille modeste qui perd, dans un accident fatal, son fils qui était son unique support. *Le palais du soleil* est une tentative d'échapper à un réel frustrant vers un monde féérique à travers l'histoire d'une adolescente qu'une fée emmène vers un monde merveilleux. *La mort de l'impératrice de Chine*, pour sa part, souligne l'importance exagérée du monde de l'objet, à travers la jalousie provoquée par une statue qui interrompt le bonheur conjugal. Pour ce qui est des deux contes de Gauthier, il

s'agit d'un personnage qui fait des visions nocturnes surnaturelles dans une chambre où il passe la nuit (*La Cafetière*), alors que *La morte amoureuse* traite l'histoire d'une revenante amoureuse d'un prêtre qu'elle cherche à détourner de la voie de la chasteté.

L'herméneutique littéraire a été particulièrement retenue pour l'interprétation de l'esthétique et des symboles de l'archétype en question, étant donné qu'elle propose une lecture qui fait appel à l'imaginaire auquel il appartient vu qu'il est considéré comme alimentant toute œuvre. En effet, Chevalier et Gheerbrant soulignent l'importance de l'étude du symbole en son rapport avec l'archétype, approche qui se classe dans le champ d'étude de l'herméneutique littéraire :

« *Les symboles connaissent aujourd'hui une faveur nouvelle.*

L'imagination n'est plus vilipendée comme « la folle du logis ». Elle est réhabilitée, sœur jumelle de la raison, comme l'inspiratrice des découvertes et du progrès. (...) Les symboles sont au centre, ils sont le cœur de cette vie imaginative. Ils révèlent les secrets de l'inconscient, conduisant aux ressorts les plus cachés de l'action, ouvrent l'esprit sur l'inconnu et l'infini. »⁽¹⁰⁾

Cette affirmation remet en cause le postulat du positivisme qui est un des plus grands courants de la pensée et qui ne reconnaît que la méthode expérimentale.

Jung et Kerényi, dans leur ouvrage intitulé *Introduction à l'essence de la mythologie*, soulignent et préconisent eux-aussi en ces mots l'importance de l'étude de l'archétype:

« *Le postulat de méthode à partir duquel la psychologie traite les*

produits de l'inconscient se formule ainsi : des contenus de la nature des archétypes sont les signes manifestes d'activités dont le siège est l'inconscient collectif. (...). Les archétypes étaient et sont des forces vitales qui demandent à être prises au sérieux et qui prennent soin aussi, de la façon la plus bizarre, de se faire valoir. »⁽¹¹⁾

C'est ainsi que leur interprétation ouvrira une nouvelle voie pour la compréhension, voie dont les résultats ne seront pas mis en évidence par les autres méthodes d'analyse des textes littéraires.

L'archétype

La notion d'archétype appartient au champ d'étude de l'herméneutique littéraire. Etymologiquement parlant, elle se compose de *arch* (évoquant l'idée de la supériorité) et *type* (dans le sens de modèle); d'où l'idée de

répétition qui est connotée implicitement, dans le sens qu'une œuvre littéraire reprend un archétype. C'est dans les mots suivants que Jung, le plus éminent psychiatre suisse qui a travaillé sur les archétypes, définit l'archétype; définition qui met l'accent sur leur représentation qui s'effectue de manière consciente. C'est ce qui implique que la fiction est le réagencement du contenu archétypique. Il s'agit donc d'une double appartenance selon lui : le côté rationnel (l'esprit) et le côté irrationnel (l'âme).

« On croit souvent que le terme archétype désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien autres que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la tendance

à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schéma fondamental. »⁽¹²⁾

C'est ainsi qu'est asserté le réalisme de l'archétype qui alimente la pensée et les comportements de l'homme malgré son appartenance à l'inconscient. Sur le plan de la création littéraire, l'imagination personnelle le « déforme », pour citer Durand,⁽¹³⁾ et le manipule ; l'imagination étant la faculté de créer et de « former » des images.

Jung souligne en ces mots l'appartenance de l'archétype classé comme primitif à l'esprit humain malgré le développement de la conscience rationnelle:

« Au fur et à mesure que la conscience s'est développée, elle a perdu contact avec une partie croissante de cette énergie

psychique primitive. En sorte que l'activité mentale consciente n'a jamais connu cette activité mentale originelle, car elle a disparu dans le même processus de constitution de cette conscience différenciée qui seule pouvait parvenir à la réfléchir. Mais il semble que ce que nous appelons l'inconscient ait conservé les caractéristiques qui appartenaient à l'esprit humain originel. »⁽¹⁴⁾

Par ailleurs, Jung et Kerényi, dans leur ouvrage intitulé *Introduction à l'essence de la mythologie*, envisagent en ces mots l'archétype en rapport avec le mythe considéré, de son côté, comme appartenant à l'arrière-fond de l'imaginaire collectif par opposition à la conscience individuelle :

« Chez l'individu, les archétypes se présentent comme des manifestations involontaires

d'activités mentales inconscientes, dont l'existence et le sens ne peuvent être induits qu'indirectement ; dans le mythe, par contre, il s'agit de produit d'une tradition remontant à un âge souvent impossible à évaluer. »⁽¹⁵⁾

D'autre part, les symboles apparaissent dans la définition de l'archétype par Cazenave. Citant Jung, il établit, dans l'introduction, le rapport entre *symbole* et *archétype* :

« Les archétypes seraient, pour C.G. Jung, comme des prototypes d'ensembles symboliques, si profondément inscrits dans l'inconscient qu'ils en constitueraient comme une structure. (...). Les archétypes se manifestent comme des structures psychiques quasi universelles, innées ou héritées, une sorte de conscience collective ; il s'expriment à travers des symboles particuliers chargés d'une puissance énergétique »⁽¹⁶⁾

L'expression narrative de l'archétype de la Création

Les titres des contes analysés portent sur ce qui est « créé » ou le produit d'une création par la main de l'homme ; la morte amoureuse, pour sa part, est le produit d'une hallucination attribuée au diable. L'intérêt pour ce qui est créé indique une certaine vision du monde en rapport avec le perfectionnement esthétique et le modelage. En effet, l'activité manuelle est ainsi mise en valeur, la main étant le symbole de force, de pouvoir et d'activité par opposition à la passivité. La primauté est donc au fabriqué par opposition au naturel. L'être créé est *Le fardeau*, un objet sans âme mais qui est représenté comme l'auteur d'un crime puisque cet accident est ainsi montré par la narration, l'impératrice de Chine n'est qu'une sculpture mais elle est aussi l'auteur

du mal qui interrompt le bonheur. De son côté, *Le palais du soleil* est le monde qui offre un remède contre le mal. Pour Gauthier, il s'agit d'un être créé qui cause le mal (*La morte amoureuse*) et un autre qui offre bonheur (*La Cafetière*).

En outre, l'on remarque que le narrateur n'est présent dans aucun des titres des contes de Gauthier ni de Darío, bien qu'il soit le héros en train de raconter un épisode de sa vie (Gauthier) et qu'il soit celui qui raconte une action à laquelle il participe (Darío), à savoir le récit-cadre dans *Le fardeau*, et celui qui adopte la position du moralisateur (*Le palais du soleil*) alors que dans *La mort de l'impératrice de Chine* il n'affiche pas sa présence. Dans *La morte amoureuse*, le prêtre (qui est le narrateur) donne lui aussi une leçon à méditer et met en garde son frère contre les

femmes, laissant sous entendre que regarder une femme mène à la perdition de l'homme⁽¹⁷⁾. Et d'ailleurs le conte se clôt sur une injonction. Cette absence du narrateur des titres indique qu'il n'est envisagé qu'en tant que « créateur » uniquement et non en soi et que c'est le créé qui a la priorité étant donné qu'il met en valeur l'art.

Il est à remarquer aussi l'idée du diable et de l'ange comme autres figures du non-humain créées par Dieu. En effet, il s'agit d'une des manifestations de l'influence du romantisme; à savoir l'idée du diable comme incarnant la figure du mal: le héros de *La cafetière* et celui de *La morte amoureuse* parlent d'une « illusion diabolique » en vue de décrire ce monde irréel où ils ont pénétré. L'idée du diable n'est pas

présente chez Darío, mais il a une vision négative de la femme qui, d'après lui, est à la source du mal⁽¹⁸⁾. De son côté, l'ange apparaît dans le prénom d'Angéla et dans *La morte amoureuse* où Romuald se croyait un ange et qualifiait Clarimonde tantôt d'ange et tantôt de démon, donc deux images contrastées. Symboliquement parlant, ce sont les deux forces contradictoires en rapport avec le bien et le mal, le diable étant ce qui essaye d'affaiblir l'homme, tout comme les objets sans âme (dans les contes de Darío) face auquel l'homme est faible et c'est là que réside leur fonction, se différenciant ainsi de l'archétype de la Création puisque l'être créé est plus fort que son créateur, contrairement à l'homme qui n'est pas plus fort que Dieu, son créateur.

Il est à remarquer l'importance de l'introduction d'un personnage « artiste » (qu'il s'agisse du peintre (*La cafetière*) ou du sculpteur (*La mort de l'impératrice de Chine*) et un pêcheur fabriquant de canoë pour pêcher et l'artiste est par définition un « créateur » qui donne vie par divers outils et qui s'attèle à la perfection esthétique. La Création est aussi donnée par le biais d'une allégorie par la métaphore dans l'expression « tracée par un crayon bleu », évoquant ainsi un atelier de peinture où se dessine un paysage. Dans ce même contexte, il s'avère important de souligner que dans la mythologie, Pygmalion est l'artiste « créateur » qui imite aussi la Création.

Le rapport avec l'être créé prend comme alibi la danse. En effet, la danse, dans *La cafetière* et *Le palais du soleil*, est considérée

comme lieu de manifestation de la beauté physique féminine créée qui est ainsi valorisée. Il est à rappeler dans ce contexte que la danse est, dans l'imaginaire reculé, liée à des rites de sacralisation, surtout dans les sociétés primitives où cette image est amplement investie. Les figures féminines, pour les deux auteurs, sont idolâtrées par leurs propres créateurs par les descriptions qui se centrent sur l'aspect physique : l'impératrice de Chine est comme une déesse à qui le héros rend hommage, la cafetière est Angéla, Romuald ne cesse d'admirer la beauté physique de Clarimonde.

D'autre part, les créateurs dans ces contes vivent tous en marge et sont en désaccord avec le monde où ils vivent ; d'où le recours à la création. Dans *La cafetière*, la dernière phrase annonce la rupture

entre le sujet et le monde où il vit : « *Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre !* », phrase exclamative qui reflète une vision pessimiste du monde et dont l'idée est reprise dans *Le palais du soleil* où la fée emporte Berta vers un monde paradisiaque étant donné qu'elle non plus n'est pas heureuse dans son monde. La fée et Angéla sont toutes les deux celles qui initient les héros vers ces nouveaux mondes. Même idée exprimée par Romuald pour qui Clarimonde ouvre un monde nouveau : « *A mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir devant moi des portes qui jusqu'alors étaient fermées. (...) Je venais de naître à un nouvel ordre des idées.* ». Cette faiblesse s'oppose à la force dont jouit l'être créé et elle implique le besoin paradoxal qu'éprouve le créateur

de créer un être plus fort que lui. S'y ajoute l'image de l'enfermement comme illustrant la faiblesse du sujet face au destin, surtout *Le fardeau*, même faiblesse que l'on retrouve chez Romuald (*La morte amoureuse*) face à sa destinée dans l'ordination. Dans *La cafetière*, nous lisons : « *Mon âme dégagée de sa prison de boue* », alors que dans *Le palais du soleil*, ce thème de l'enfermement apparaît dans la cage et dans *La mort de l'impératrice de Chine* est citée « *une cage en soie* ». De même, la vie de prêtre que mène Romuald est une vie de clôture et il appelle sa vie au couvent « *une prison* » et « *un tombeau* ».

Sur le plan de la narration, il s'agit d'une association entre le descriptif et le narratif, à part égale. Dans *la cafetière*, une longue description précède l'action à proprement parler, il

s'agit d'une description de l'espace extérieur pour aller vers celle de la chambre puis celle des personnages. De même, le sujet est soucieux de décrire ce qu'il ressent comme émotions et, dans l'ensemble, les phrases sont longues ; c'est ce qui rend compte de l'angoisse. De son côté, dans *La morte amoureuse*, le discours est réparti entre le narratif et le descriptif à part égale aussi. De son côté, dans les contes de Darío, le type de discours dominant est aussi le narratif et le descriptif dans *Le fardeau* et *La mort de l'impératrice de Chine*, alors que dans *Le palais du soleil*, il s'agit d'un discours majoritairement injonctif qui s'inscrit dans le contexte d'un conseil qu'un narrateur anonyme cherche à donner aux « *mères des filles anémiques* » et il se sert d'une histoire narrée pour se confirmer.

La description est envisagée comme rendant compte de l'archétype en question à travers les champs lexicaux qui y apparaissent. Dans *La cafetière*, on a un lexique de tout ce qui appartient à l'objet comme les meubles, la porcelaine, les tableaux de peinture, donc tout ce qui est créé par l'homme. De même, apparaissent les champs sémantiques de l'angoisse (trembler, frayeurs qualifiées de « *sottes* », donc inexplicables par la raison, frissons de fièvre) liée à la chambre. *La morte amoureuse* est dominé par l'idée de la lumière associée constamment à Clarimonde faisant ainsi référence métaphorique au début de la Création. Y est évoqué aussi un palais comme lieu où « *se passent d'épouvantables choses* » bien qu'il soit associé à la lumière, donc distinct de celui du palais du

soleil comme lieu où Berta passe sa convalescence. La valeur symbolique du palais réside dans le fait qu'il s'agit d'un espace fermé, isolé et évoquant la suprématie. De son côté, *Le fardeau* se déroule essentiellement dans un décor marin, évoquant le symbolisme de l'avalage. Durand affirme, dans ce contexte, que :

« *La primordiale et suprême avaleuse est bien la mer comme l'emboîtement ichtyomorphe nous le laissait pressentir. C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur.* » ⁽¹⁹⁾,

d'où son rapport avec l'archétype de la Création, surtout dans le sens où il évoque « le retour aux sources » ainsi que les images de *l'intimité protectrice* ⁽²⁰⁾

originelle. En outre, les yeux de Clarimonde sont « *d'un vert de mer* », évoquant ainsi l'élément marin avaleur par cette même valeur mais cette fois-ci par la métaphore. Certains épisodes de *La morte amoureuse* sont encadrés par une « pluie à verse » qui évoque à son tour l'élément marin lié à l'avalage comme vu précédemment. En ce qui concerne les métaphores de l'élément marin pour Darío, il s'agit du cygne qui apparaît dans *Le palais du soleil* : « *Berta accrochée à l'aile courbée d'un cygne au dessus de l'eau* » pour aller vers l'autre monde. Le cygne apparaît aussi dans une comparaison dans *La morte amoureuse* : « *Ces belles lignes onduleuses comme le cou d'un cygne* », l'ondulation évoque sans doute le mouvement continu des vagues, s'opposant ainsi à l'inertie et à la passivité. Le cygne contient

aussi la valeur symbolique de la suprématie hautaine.

L'idée de l'avalage est aussi reprise métaphoriquement. En effet, chez les deux auteurs, les phrases sont le plus souvent intercalées, se référant ainsi symboliquement à l'image de l'enfermement et de l'engloutissement déjà vus. D'autre part, les phrases sont longues et se caractérisent par l'accumulation, tout comme les statues qui s'accumulent, et c'est d'ailleurs une technique chère aux deux auteurs. De même, tous les deux entassent particulièrement les métaphores, celles-ci étant un art de langage, donc de *création langagière*.

Dans *Le palais du soleil* et *La mort de L'impératrice de Chine*, dominent les jardins, évoquant ainsi l'idylle édénique, et les ateliers de travail qui sont décrits en détails aussi, l'atelier étant envisagé comme lieu de la

création et de la production. C'est de cette manière qu'est évoquée la dualité : le naturel vs le créé, l'un étant le paradis des origines et l'autre un désir d'imiter.

La symbolisation de la Création

Les symboles qui gravitent autour de l'archétype de la Création font partie de ce que Jung appelle *symboles culturels* et juge comme étant des *vérités éternelles* :

« Les symboles culturels sont ceux qui ont été utilisés pour exprimer des vérités éternelles, et sont encore en usage dans beaucoup de religions. Ils ont subi de multiples transformations et même un processus d'élaboration plus ou moins conscient, et sont devenus ainsi des images collectives acceptées par les sociétés civilisées. »⁽²¹⁾

La biographie de Darío indique qu'il a eu une formation catholique qui explique cette

obsession, et d'ailleurs sa poésie est traversée par un sentiment religieux, par exemple le titre *« proses profanes »*, donc un *« profane »* envisagé par rapport à un *« sacré »*. D'autre part, c'est une des voies de la manifestation de l'influence du romantisme français du XIX^{ème} siècle sur sa production littéraire ⁽²²⁾.

De leur côté, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant mettent en rapport le symbolisme de la pierre avec l'acte de la Création:

« La pierre taillée n'est en effet qu'œuvre humaine ; elle désacralise l'œuvre de Dieu, elle symbolise l'action humaine substituée à l'énergie créatrice. »⁽²³⁾

La pierre apparaît comme étant un des outils de la symbolisation de la Création. Gauthier est particulièrement obsédé par la pierre, obsession à lourd contenu

symbolique. En effet, Selon Cazenave, la pierre est liée au mythe grec de Saturne, mythe en rapport étroit avec la notion de temps puisqu'il évoque la peur des enfants à qui lui-même a donné vie et le désir de mettre fin au pouvoir qu'a le temps:

« Dans la mythologie grecque, c'est une pierre qui occupe la place du premier des dieux: le dieu primitif Cronos (Saturne) craignait d'être détrôné par l'un de ses fils, comme il avait lui-même émasculé et chassé son père Ouranos ; c'est pour cette raison qu'il dévora ses enfants. Mais sa femme Rhéa emmaillota une pierre dans des langes et c'est cette pierre que Cronos (...) prit pour l'un de ses enfants et qu'il avala ; le petit Zeus put alors grandir en secret et, parvenu à l'âge adulte, triompher de son père. »⁽²⁴⁾

La pierre apparaît comme substitut au dieu envisagé ici comme étant un être «non humain» qui a le pouvoir de manipuler les destinées des humains. Ce sont ces valeurs symboliques qu'investit Gauthier autant que celle de la pierre comme quelque chose d'avalé, renouant ainsi avec l'avalage en rapport avec le début de la Création déjà cité. A part le symbolisme de l'être créé qu'elle évoque, elle apparaît aussi comme étant ce qui sert au camouflage et de double de l'être humain et c'est aussi ce qui protège, soulevant ainsi la question de l'être et du paraître, celui-ci ne le reflétant pas forcément : le créé est *sans vie* en apparence, mais il est rendu vivant par les deux auteurs. Ce symbolisme du camouflage est carrément investi par Gauthier dans *La morte amoureuse* où il compare la déception de Clarimonde à celle

de « *l'avare qui trouve une pierre à la place de son trésor.* »

Outre la valeur de la Création, la valeur de la répétition vaine est aussi évoquée par la pierre si l'on songe qu'elle est aussi symbole de punition dans le mythe de Sisyphe : un effort inutile s'inscrivant dans le cadre d'une punition. La création est une répétition de la Création de Dieu dans ce même contexte et elle devient vaine si l'on songe que tout ce qui est créé est destiné à être démolì dans les contes analysés, vu qu'ils sont plus forts que l'homme.

Remarquons également qu'il y a un peuple de statues dans le palais où habitent Romuald et Clarimonde et dans l'atelier de *La mort de l'impératrice de Chine*. Cela n'est pas un élément aléatoire du décor mais il a comme valeur d'évoquer l'importance du monde créé par la pierre avec toutes ses

variantes ainsi que celle de la multiplication et de la reproduction répétée par la pierre.

La pierre apparaît constamment comme référence dans les comparaisons, à part sa présence en tant que telle. En effet, dans *La Cafetière*, l'héroïne est « froide comme un marbre » et « son âme brillait comme un monde d'albâtre », « serrant dans tes bras un morceau de porcelaine brisée, comme si c'eût été une jeune et jolie fille », dans *La morte amoureuse* « elle devint d'une blancheur de marbre ». Dans *La mort de l'impératrice de Chine*, la jeune épouse est comparée à « un joyau humain ». De même, dans *Le palais du soleil*, Berta est « pâle comme un ivoire précieux », soulignant ainsi l'idée qu'elle ressemble à une statue et allant dans le même sens de

l'identification entre la stature en ivoire et l'être humain qui devient une statue par la métaphore, identification qui apparaît aussi dans *La mort de l'impératrice de Chine* qui devient un être humain aussi par la métaphore. Clarimonde, sur son lit de mort, ressemble à « une statue d'albâtre froide faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau une reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé. ». Clarimonde compare le sang de Romuald à un rubis ; c'est ainsi qu'est évoquée la valeur de la Création puisque c'est son sang qu'elle suce et qui lui donne vie. Par ailleurs, la pierre apparaît par la métaphore comme étant ce qui écrase Romuald : « Les voûtes s'aplatissaient sur mes épaules et il me semblait que ma tête soutenait seule tout le poids de la coupole », reprenant ainsi par la métaphore

l'image du fils de l'oncle Lucas qui est effectivement écrasé par le fardeau. Cette reprise de la pierre par la métaphore trahit l'obsession de ces deux auteurs par l'archétype de la Création.

D'autre part, la pierre appartient à la lignée de symboles qui se rattachent à ceux de la terre, celle-ci étant lue comme étant la matière première à partir de laquelle se fait la création. Elle apparaît dans le discours de Romuald dans ce même contexte symbolique : « J'avais scellé moi-même la pierre de mon tombeau », évoquant ce symbolisme de la terre. Une image qui va dans le sens inverse est citée ; à savoir celle où Sérapion déterre et enlève la pierre du tombeau de Clarimonde enterrée, donc appartenant déjà au monde de la terre. L'idée du mal liée au péché originel en rapport avec le début

de la Création est confirmée par « un mouvement de couleuvre » que fait Clarimonde ; comparaison pertinente confirmée par une autre : « Elle était froide comme la peau d'un serpent » ; d'où le renvoi au début de la Création. Dans son ouvrage intitulé *Le livre des symboles*, Jung souligne une autre valeur symbolique du serpent selon laquelle il est lié à une nouvelle vie qui est créée, à un autre monde, à part sa connotation en rapport avec le péché originel et avant tout considéré comme appartenant à la terre :

« Vaillants, révélateurs et terrifiants, les serpents jaillissent de terre, de sous un tapis de feuilles ou un lit de pierres, des eaux sombres des rivières ou des ténèbres du psychisme. Leur demeure mythique, le monde souterrain des morts, est également le terrain fécond d'où

émerge la vie nouvelle; un lieu de guérison, d'initiation, de révélation; le royaume de l'ancienne grande déesse. »⁽²⁵⁾

Si la pierre est la métaphore de la Création, la poussière a elle aussi cette même appartenance étant donné que c'est l'origine première de l'homme, la pierre étant l'origine (ou le matériau brut) des statues. La poussière est aussi en rapport avec le symbolisme de l'avalage (évoquant *les sources originelles*) étant donné qu'elle cache et dissimule tout ce qui se met en elle. Le thème de la démolition comme retour à la forme brute par opposition à celui de la Création se fait remarquer dans les contes que nous analysons : la morte amoureuse qui, à la scène finale, se transforme en poussière dans le tombeau, tout comme la sculpture et la cafetière qui sont brisées en morceaux, le

fil de l'oncle Lucas dont le corps est brisé en morceaux par le fardeau, et la barque de l'oncle Lucas détruite par la tempête. La valeur symbolique de l'image de la démolition totale sous ses différentes facettes réside dans le fait qu'il s'agit d'une référence au chaos qui précède la Création, en détruisant ce qui a été créé et en le rendant à son origine première, à savoir le matériau à partir duquel il a été créé. L'archétype de la Création est respecté puisque l'homme est créé à partir de la poussière et il devient poussière après sa mort. En outre, c'est la même attitude de Cronos qui tue ses fils, ou *sa propre création*, quand celle-ci est devenue dangereuse et menaçante. Donc, le créé subit toujours le même sort qui est la démolition.

Avant la Création, la terre était déserte et ténébreuse, ensuite fut

créée la lumière. Cette image est symboliquement investie par les deux auteurs. En effet, Il y a un grand intérêt pour le paysage pluvieux et nocturne dans les deux contes de Gauthier : la nuit est liée à la seconde vie que mènent les héros qualifiée de « *folie* », d'*irraisonnable* » et d'« *illusion* » et il n'est pas étonnant que les chevaux qui emmènent Romuald vers Clarimonde sont « *noirs comme la nuit* ». De son côté, *Le fardeau* commence par la chute du jour et la naissance de la nuit, archétype de l'intimité et de l'avalage autant que les ténèbres initiales, par contre l'accident qui a causé la mort du fils de Lucas est arrivé en plein jour, « *un beau jour de lumière claire* » pour évoquer la valeur d'un retour au début. De même, Berta (*Le palais du soleil*) est comparée à l'aube, métaphore de la Création et Clarimonde est constamment

associée à la lumière. *La mort de l'impératrice de Chine* a pour cadre un paysage avec beaucoup de lumière et beaucoup de roses ouvertes allant dans ce même symbolisme.

En outre, Gauthier investit l'image de l'homme émettant une chaleur qui confère la vie à une femme, donc métaphoriquement elle est *créée* par lui: dans *La cafetière*, on lit « cachant la tête dans mon sein pour se réchauffer un peu, car elle était devenue froide comme un marbre » après la danse. Même image mais reprise différemment dans *La morte amoureuse* où l'héroïne suce le sang du prêtre pour revenir à la vie. En outre, Romuald affirme : « *J'aurais voulu ramasser ma vie en un morceau pour la lui donner et souffler sur sa dépouille glacée la flamme qui me dévorait* », confirmant encore une fois cette

même idée, imitant ainsi Vénus qui donne la vie à Galatée créée par Pygmalion et aussi Eve créée à partir de la côte d'Adam. Quant à Darío, il investit différemment l'image : *Le fardeau* se termine sur une « *brise glaciale* », alors que le retour de la chaleur au corps de Berta qui était froide et anémique se fait dans le palais du soleil qui lui redonne vie. Ce sont donc des éléments de la nature qui transmettent ce sentiment de la froideur et de la chaleur à l'être humain et non pas le créateur. Par contre, c'est l'art du créateur qui donne vie à la statue de l'impératrice de Chine qui donne l'impression que c'est un être en chair et en os étant donné qu'elle était tellement bien faite.

En guise de conclusion, nous affirmons que l'intérêt de la création/Création qui implique une

sortie du cadre de l'individu et un refus de la projection de soi réside dans le fait que le Parnasse auquel se rattachent les deux auteurs refuse tout intérêt accordé à l'individu et qu'il se tourne plutôt vers l'universel. Ils font, sans s'en rendre compte, une mise en parallèle entre la fonction de l'art narratif rénovateur et celle de l'art manuel qui est une autre forme de création et ils se tournent inconsciemment vers la première Création qu'ils imitent paradoxalement.

Le paradoxe entre l'imitation et le renouvellement, que les deux auteurs cherchent, s'explique par la double dimension mythique de la fonction de l'art. En effet, une première lecture donne l'image d'un Pygmalion qui se tourne vers l'art pour l'art et qui accorde beaucoup d'intérêt à l'esthétique. Toutefois, elle est doublée par celle d'un Prométhée cherchant à

devenir l'égal des dieux en les imitant.

L'art n'est pas uniquement une question d'esthétique. En effet, cette imitation inconsciente a donc pour motivation une quête de l'Essence qui souligne, outre la dimension mythologique de l'art, sa dimension philosophique. Par la reprise de l'archétype de la Création, nous constatons que les deux auteurs sont obsédés par la question de l'Etre et surtout de l'essence. En effet, pour eux, l'essence passe avant l'existence, se rapprochant ainsi de la philosophie essentialiste qui donne le primat à l'Essence, contrairement à l'existentialisme, l'essence étant ce qui est considéré comme composante principale et fondamentale de l'Etre alors que l'existentialisme se tourne vers son existence dans le monde.

=====

Notes:

- 1- Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Seuil, Paris, 1999, Introduction, p.14.
- 2- Historiquement, ce courant date de la seconde moitié du XIXème siècle et il donne la priorité à la forme dans la production littéraire tout en accordant un intérêt tout particulier à la description, contrairement au romantisme qui s'attèle à mettre en valeur les états d'âme et la mélancolie. Il rejette le sentimentalisme jugé excessif du romantisme autant que l'engagement politique.
- 3- Le symbolisme date du dernier tiers du XIXème siècle. Ce courant se base essentiellement sur le pouvoir de la suggestion ainsi que les symboles comme expression d'un sens dépassant le réel, s'adressant à l'imaginaire du sujet et reflétant celui de l'auteur. Il a

comme principaux représentants Ch. Baudelaire et P. Verlaine.

- 4- Darío, Rubén, *El Fardo (Le fardeau)*, de p.86 a p. 91, *El palacio del sol (Le palais du soleil)*, de p. 108 a p.112, *La muerte de la emperatriz de China (La mort de l'impératrice de Chine)*, de p.197 a p.144, Dans: *Azul.....*, En: *Verso y prosa, Antología, (Bleu..., Vers et Prose, Anthologie)*, Cátedra, Madrid, 2005. Toutes les citations ont été traduites par le chercheur.
- 5- Gauthier, Théophile, *La morte amoureuse*, Dans : *Œuvres*, Robert Laffont, Paris, 1995, de p.435 à p.457.
- 6- Gauthier, Théophile, *La Cafetière*, Dans : *Nouvelles I*, La bibliothèque électronique du Québec, Collection *A tous les vents*, de p.4 à p.22.
- 7- Eliade, Mircea, *Le mythe de*

- l'éternel retour, archétypes et répétition*, Les Essais, Paris, 1949, p.46.
- 8- Duviols, Jean-Paul, *Dictionnaire culturel, Amérique Latine*, Ellipses, Paris, 2000, p.248-249. Entrée : *Modernisme*.
- 9- Il s'agit d'un ensemble de pensées recherchées et soignées avec une syntaxe compliquée accordant beaucoup d'importance à la perfection formelle.
- 10- Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.
- 11- Jung, Carl Gustav et Kerenyi, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1951, p.111-112.
- 12- Jung, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p.67.
- 13- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, p.26.
- 14- Jung, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, op.cit., p.98.
- 15- Jung, Carl Gustav, et Kerenyi, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, op.cit., p. 108.
- 16- Cazenave, Michel, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996, p.6.
- 17- L'être féminin comme auteur du mal évoque le mythe grec des sirènes et, bien avant, celui d'Eve qui incite Adam à manger le fruit défendu de l'arbre de la Connaissance.
- 18- Dans ce contexte, les éléments de la biographie de Darío sont révélateurs : Il a vécu dans un

- milieu familial turbulent qu'il a dû quitter et, plus tard, il a été profondément affecté par la mort de sa première femme et il a été forcé à épouser Rosario Murillo étant donné qu'il l'a rendue enceinte lors d'une de ses soirées. En outre, il avait beaucoup d'aventures amoureuses.
- 19- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.256.
- 20- L'expression est de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Ibid.
- 21- Jung, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, op.cit., 1964, p.93.
- 22- Le romantisme français accordait beaucoup d'importance au christianisme. Citons à cet égard *Le génie du christianisme* de Chateaubriand.
- 23- Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op.cit., p. 751.
- 24- Cazenave, Michel, *Encyclopédie des symboles*, op.cit., p. 527.
- 25- Jung, Carl Gustav, *Le livre des symboles, Réflexions sur les images archétypales*, Entrée *Serpent*, Taschen, Paris, 1965.

Bibliographie

Corpus:

- 1- Darío, Rubén, *El Fardo (Le fardeau)*, de p.86 à p. 91, *El palacio del sol (Le palais du soleil)*, de p. 108 à p.112, *La muerte de la emperatriz de China (La mort de l'impératrice de Chine)*, de p.137 à p.144, En *Azul.....*, En: *Verso y prosa, Antología*, (*Bleu.....*, Dans : *Vers*

et *Prose, Anthologie*), Cátedra, Madrid, 2005. Toutes les citations ont été traduites par le chercheur.

2- Gauthier, Théophile, *La morte amoureuse*, Dans : *Œuvres*, Robert Laffont, Paris, 1995, de p.435 à p.457.

3- Gauthier, Théophile, *La Cafetière*, Dans : *Nouvelles I*, La bibliothèque électronique du Québec, Collection *A tous les vents*, de p.4 à p.22.

Ouvrages consultés de théoriciens de l'herméneutique littéraire :

En Français :

1- Cazenave, Michel, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996.

2- Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris,

1982.

3- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.

4- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Les Essais, Paris, 1949.

5- Jung, Carl Gustav et Kerenyi, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, petite bibliothèque Payot, Paris, 1951.

6- Jung, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Folio, Essais, Gallimard, 1964.

7- -----, *L'homme et ses symboles*, Laffont, Paris, 1964.

8- -----, *L'homme à la découverte de son âme*, Albin Michel, Paris, 1964.

9- -----, *Le livre des symboles, Réflexions sur les images archétypales*, Taschen, Paris, 1965.

En Espagnol :

- 1- Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos* (*Dictionnaire des symboles*), Hurope, Barcelone, 2004.
- 2- Jung, Carl Gustav, *Psicología y religión*, (*Psychologie et religion*), Paidós, Espagne, 1949. Traduit vers l'espagnol par Isle T.M. de Brugger.
- 3- -----, *Psicología y simbólica del arquetipo* (*Psychologie et symbolique de l'archétype*), Paidós, Espagne, 1982. Traduit vers l'espagnol par Miguel Murmis.
- 4- Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994.
- 5- Pichois, Claude, et Rousseau, André, *La littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1967.
- 6- Souiller, Didier et Troubetzkoy, Vladimir, *Littérature comparée*, Presses universitaires de France, Paris, 1997.

Articles de revues :

- Ouvrages de référence généraux sur la littérature comparée et les auteurs:**
- 1- Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Seuil, Paris, 1999.
 - 2- Duviols, Jean-Paul, *Dictionnaire culturel, Amérique Latine*, Ellipses, Paris, 2000.
 - 3- Marino, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Presses universitaires de France, Paris, 1988.
 - 1- Sur Théophile Gauthier : (En Français) :
 - 2- Bellemin-Noel, Jean, *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gauthier)*, *Littérature* Numéro 8, Armand Colin, Paris, Décembre 1972, de p.3 à p.23.
 - 3- Crouzet, Michel, *Gauthier et le problème de «créer»*, Dans : *Revue d'Histoire littéraire de la*

- France, Numéro 4, 72^{ème} année, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, de p.659 à p.687.
- 4- Decottignies, Jean, *A propos de « La Morte amoureuse » de Théophile Gauthier : fiction et idéologie dans le récit fantastique*, Dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Numéro 4, 72^{ème} année, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, de p.616 à p.625.
- 5- Montandon, Alain, *Pour une sociopoétique du chronotope : La scène du bal chez Théophile Gauthier*, Dans : *Littérature* Numéro 112, Armand Colin, Paris, Décembre 1988, de p.14 à p.25.
- 6- Selan Epstein, Edna, *L'impasse de l'art pour l'art*, Dans : *The french review*, numéro 5, *Studies in french poetry*, Association Américaine de Professeurs de Français, Etats-Unis, Printemps 1973, de p.55 à p.65.
- 7- Sur Rubén Darío : (En Espagnol):
- 8- A. Salgado, María, *Del modernismo y sus puntas de lanza en el transatlántico hispano: Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez*, (Du modernisme et ses pointes de lances au transatlantique hispanique: Rubén Darío et Juan Ramón Jiménez, Dans: *Hispania*, Volume 92, Numéro 3, Publiée par l'Association Américaine des Professeurs d'Espagnol et de Portugais, Septembre 2009, de p.439 à p.448.
- 9- Abate, Sandro, *Elementos hagiográficos en la obra de Rubén Darío : Poesía y cuento*, (Eléments haliographiques dans l'œuvre de Rubén Darío : poésie et conte), Dans : *Hispania*, Volume 79, Numéro 3, Publiée par l'Association Américaine des Professeurs d'Espagnol et de Portugais, Septembre 1996, de p.411 à p.418.
- 10- Garcia-Abrines, Luis, *Una*

- curiosa aliteración simbolista de Rubén Darío, (Une curieuse allitération symboliste de Rubén Darío), Dans : Revue Hispánica Moderna, Numéro 1, Presses Universitaire de l'Université de Pennsylvanie, Janvier 1962, de p.45 à p.48.*
- 11- Horanyi, Matyas, *Sobre el concepto de la modernidad de Rubén Darío, (Sur le concept de modernité de Rubén Darío), Dans: Revue chilienne de Littérature, Numéro 2 / 3, Printemps 1970, de p.199 à p.206.*
- 12- M. Zavala, Iris, *Genética de Los cisnes IV de Rubén Darío: alegoría de la escritura, (Génétique des cygnes IV de Rubén Darío: allégorie de l'écriture), Dans: Nouvelle Revue de Philologie Hispanique, Numéro 2, Publications du collège de Mexico, Mexique, 1983, de p.472 à p. 792.*
- 13- Martinez, José María, *De muertes imposibles : Darío y la trascendencia de la Belleza, (Des morts impossibles : Darío et la transcendance de la beauté), Dans : Hispamérica, Numéro 96, Publiée par Saul Sosnowski, Décembre 2003, de p.15 à p.27.*
- 14- Melendez, Concha, *Revisión de Darío, (Révision de Darío), Dans : Hispania, volume 14, numéro 6, publiée par l'Association Américaine des Professeurs d'Espagnol et de Portugais, Décembre 1931, de p.443 à p.448.*
- 15- Topete, Manual, *La muerte del cisne, (La mort du cygne), Dans : Hispania, Volume 36, publiée par l'Association Américaine des Professeurs d'Espagnol et de Portugais, Août 1953, de p.273 à p.277.*
- * * * *