



Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

11 | 2004

Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles

Souvenirs d'Avalon

L'île et la montagne de verre dans le fantastique à l'époque romantique

Éric Lysøe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/1783>

DOI : 10.4000/crm.1783

ISSN : 2273-0893

Éditeur

Classiques Garnier

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2004

Pagination : 121-139

ISSN : 2115-6360

Référence électronique

Éric Lysøe, « Souvenirs d'Avalon », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 10 octobre 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crm/1783> ; DOI : 10.4000/crm.1783

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Souvenirs d'Avalon

L'île et la montagne de verre dans le fantastique à l'époque romantique

Éric Lysøe

- 1 Un son de cloche. Dans une déchirure du brouillard se dresse une lourde tour normande. « Is that Avalon ? It looks like a Christian monastery ? » demande la jeune Morgane, assise à la proue de la barque. « It does, répond Viviane. But Avalon is beneath it, behind it, deeper in the mist »¹. Quelques instants plus tard, la magicienne étend les bras. La brume s'évanouit et soudain apparaît... *L'Île des morts* – du moins un paysage où, comme dans le tableau de Böcklin, la roche dépouillée, enserrant un bouquet de végétation, laisse entrevoir une série de niches mystérieuses... Annoncée par la posture de Viviane, haute forme voilée, debout à la poupe, cette intrusion d'une des toiles les plus représentatives de la modernité traduit bien, outre l'étonnante perméabilité des mythes, la pérennité de certaines images. Si pareil paysage s'est imposé au décorateur des *Mists of Avalon* alors que ni le roman de Marion Zimmer Bradley, ni même le script qu'en a tiré Gavin Scott n'en laissent rien augurer, c'est évidemment parce que la composition du peintre suisse s'offre comme l'une des figurations les plus puissantes de l'inconnu. Mais c'est aussi peut-être parce cette *Toteninsel* prolonge une représentation de l'au-delà caractéristique de la culture celte, et dont le cycle arthurien a transcrit les éléments les plus saillants, non seulement à travers des évocations fugitives d'Avalon, mais encore à travers la peinture raffinée de divers palais enchantés. Comme telle, si elle annonce celles de Chirico ou de Dali, la toile de Böcklin prolonge une inspiration qu'on peut faire remonter au début du XIX^e siècle. Sans jamais avouer explicitement leur dette, nombre de textes fantastiques de l'époque romantique laissent deviner en effet la présence sous-jacente de *l'insula vitrea et pomifera*. Morceau de terre battu par les flots, mais encore montagne du bout du monde – la notion d'île englobant dans l'ancien temps tout endroit difficile d'accès –, c'est un lieu si hermétiquement clos qu'il ressemble à une prison. La contrainte exercée sur le voyageur n'y est cependant pas toujours physique ; elle peut devenir morale ou même céder place à la fascination. Car ce domaine enchanté semble entièrement assujéti à des femmes qui, telles Morgane et ses sœurs, règnent en maîtresses absolues. Espace maternel où prospère une végétation souvent luxuriante, il s'affirme en outre comme le

fief de l'absolue clarté, un pays si proche du Sid, le paradis celte, qu'il fait une large place à la « lumière solidifiée »² qu'est le cristal.

- 2 C'est cette conjonction³ du verre et du vert, de la prison et du féminin que s'efforcent de traquer les lignes qui suivent, en veillant surtout à montrer comment la *satanisation* de la thématique morganienne, si fréquente dans la littérature médiévale⁴, a pu engendrer les jeux de contradictions et de paradoxes qui fondent l'ensemble du texte fantastique.

Le *Glasberg* des frères Grimm

- 3 Avant de se pencher sur quelques classiques du genre, peut-être convient-il de considérer un instant le conte merveilleux pour voir de quelle façon il a pu conduire, entre folklore et littérature, à une première réévaluation de l'héritage breton. Deux contes des frères Grimm méritent tout particulièrement d'être étudiés à ce propos : « Die sieben Raben » et « Schneewittchen ».
- 4 Le premier évoque expressément cette montagne de verre qu'on peut tenir pour une transposition de *l'insula vitrea*⁵. C'est en effet le *Glasberg* qui abrite les sept frères après la malédiction paternelle⁶, non point une simple éminence rocheuse mais bien le royaume des morts. Pour le rejoindre, il faut se changer en oiseau, se réduire à un principe aérien, à une âme. On accède alors à un lieu situé en marge du monde, « weit, weit bis an der Welt Ende »⁷, et gardé par deux redoutables cerbères : un soleil et une lune également cannibales. Lorsqu'elle part à la recherche de ses frères, la sœur des Corbeaux entame donc un vrai voyage aux enfers. Elle se lance à l'assaut d'un espace d'autant plus singulier qu'elle ne pourra, lui dit-on, en ouvrir la porte qu'à l'aide d'un petit os, symbole du trépas. Faut-il ne voir dès lors qu'un hasard dans le fait que cet objet lui soit confié par l'Étoile du matin ? N'y a-t-il pas un peu de Morgane dans cette *Morgenstern*⁸ entourée des autres étoiles comme autant de bonnes fées ?
- 5 Le don n'est cependant pas réellement bénéfique. Il traduit ainsi une des caractéristiques principales que revêt l'héritage celte dans la littérature romantique : les dames d'Avalon contreviennent au dogme chrétien et n'ont de ce fait qu'un paradis illusoire à offrir. L'osselet de *Morgenstern* se révélera tout à fait inefficace : lorsqu'elle déroulera le linge où elle l'a enfermé, la jeune héroïne n'en trouvera plus trace. Elle devra se couper le petit doigt pour l'utiliser à la place. Il n'est donc pas question de suivre l'exemple de Morgane pour accéder aux plaisirs éternels. Le *Glasberg* est un enfer auquel mène toute violation de la pratique religieuse⁹, une prison dont on n'échappe qu'à force de soumission à la loi du Père...
- 6 « Schneewittchen » développe la même vision contrastée autour de trois images du Sid, de la plus anodine à la plus terrifiante. La première correspond à la montagne d'où les nains extraient le minerai. L'endroit se situe, sinon au bout du monde, du moins « über die sieben Berge » (p. 243). Lorsqu'elle y trouve asile, Blanche-Neige n'est certes pas morte, même si sa marâtre en est persuadée. Elle n'en a pas moins subi dans les bois une forme symbolique de trépas. D'ailleurs, le marcassin que tue le chasseur pour donner le change s'apparente à la nourriture sacrée consommée durant la fête de Samain, quand s'ouvriraient les portes de l'au-delà.
- 7 Cette première représentation correspond toutefois à une vision (relativement) paradisiaque d'Avalon : à condition qu'elle remplisse ses devoirs de ménagère, les nains laissent à Blanche-Neige le droit de demeurer en paix chez eux. La seconde est, elle, nettement moins édénique. Mais c'est peut-être parce qu'elle procède plus directement

de la tradition celte. La présence du *Glasberg* y est en effet aisément identifiable. Allongée dans un cercueil de verre transparent, la petite défunte se trouve placée au sommet de la montagne. Elle conserve en outre une beauté éternelle dont l'origine est à rechercher dans les vertus de la pomme empoisonnée. Loin de s'apparenter aux fruits de la discorde ou de la tentation, celle-ci doit en effet son mystère à ce qui fait d'elle la nourriture de l'éternité. Un conte tiré du *Livre de la vache brune*, le *Lebor na hUidre*, la rattache ainsi à l'histoire de Connla aux Cheveux ardents. Une *banshee* qu'il est seul à voir visite le jeune homme et lui vante les merveilles du Sid : les habitants, qui vivent dans des demeures creusées sous les collines, jouissent d'une existence paisible, ponctuée d'éternels festins¹⁰. La belle se propose évidemment de conduire Connla dans ce paradis. Mais Conn, le père du jeune homme, ne l'entend pas de cette oreille et fait procéder à un exorcisme contre la fée. Celle-ci, avant d'être expulsée, lance une pomme à Connla. Le fruit va nourrir le jeune homme et le désaltérer pendant un mois, un mois durant lequel il verra son amour grandir de jour en jour. Lorsque l'inconnue reviendra, le héros sautera dans son *caracle* de verre et, avec elle, partira en direction du couchant... La pomme joue un rôle voisin dans l'histoire de Blanche-Neige : elle entretient la beauté de la jeune fille et permet d'accéder à une nouvelle barque enchantée : le cercueil de cristal. Associée à la représentation du *Glasberg*, elle constitue la véritable *signature* du mythe. Si Avalon porte le nom qu'on lui connaît, c'est dit-on parce celui-ci dérive d'un ancien mot breton, *aval* – en gallois *afal* –, « pomme », proche de l'anglais *apple*. Ynis Avalon, Afallach, c'est l'île des pommes, le verger florissant des Éternels que l'amie de Connla décrit comme n'étant peuplé que de veuves et de vierges.

- 8 Dans « Schneewittchen » cependant la pomme ne donne nullement accès à des plaisirs inépuisables. C'est presque un miracle si la défunte en réchappe en crachant le morceau resté coincé dans sa gorge. Le séjour dans le Sid n'est prétexte qu'à une représentation dégradée qui débouche, à la fin du conte, sur l'évocation de l'enfer chrétien et de ses tourments : chaussée de pantoufles de fer rougies au feu, la méchante Reine doit danser jusqu'à ce que mort s'ensuive. Certes, ce n'est pas l'héroïne qui subit alors le châtement, mais sa marâtre. La différence cependant n'est pas grande, car le récit renvoie de ce point de vue à une parfaite symétrie. Blanche-Neige et la Reine s'affrontent à travers un miroir. Autant dire que l'une est le reflet de l'autre. Bien mieux, la première n'accepte de toucher à la pomme magique qu'après avoir vu la seconde goûter l'autre moitié. Elle révèle ainsi que le fruit, composé d'une joue blanche et d'une joue rouge, l'une mauvaise et l'autre non, est à l'image des deux personnages. Comme telle, elle renvoie une fois de plus au corpus arthurien. Dans le *Huth-Merlin*, le magicien s'éprend de deux femmes. L'une, Nivienne, se substitue à Viviane, dont elle transpose le nom pour mieux évoquer la *blanche neige*. Sorte de Diane chasseresse, « vestue d'une robe verte assés courte »¹¹, elle reste inaccessible aux prières de Merlin et deviendra bientôt la demoiselle du Lac. La seconde, Morgue, épouse d'Urien, repousse également les avances du nécromant. À la différence de Nivienne toutefois, elle deviendra la plus luxurieuse des femmes de Bretagne et, bientôt vieille et laide, ne manquera pas une occasion de faire le mal... Blanche-Neige et la Reine ressemblent donc assez bien aux avatars de la fée morganienne, telles que le *Huth-Merlin* en a conservé l'image dédoublée. Marcel Schwob, d'ailleurs, ne s'y est pas trompé : l'un des récits du *Livre de Monelle* met en scène une femme terrible qui, après s'être contemplée dans un supposé « miroir noir » devient une « fameuse prostituée » et une « terrible égorgieuse d'hommes »¹². Or cette cruelle princesse orientale

non seulement se nomme Morgane mais ne s'est mise en quête du miroir magique qu'après avoir lu « l'histoire de Blanche-Neige » (p. 92).

Tieck et le « Runenberg »

- 9 Cette satanisation de la fée et, à travers elle, du paradis de cristal, se retrouve dans les premiers contes fantastiques. La rêverie minérale occupe une place centrale dans l'imaginaire romantique allemand. Le chapitre V de *Heinrich von Ofterdingen* évoque par exemple le long travail alchimique du mineur : le sens des choses se trouve enfoui dans les profondeurs de la terre ; toute l'activité de l'homme doit consister à le ramener à la lumière. Pour autant, les vestiges d'Avalon ensevelis dans la montagne de verre ne permettent guère d'accéder qu'à une sagesse incertaine. Deux contes fantastiques en tout cas en témoignent : « Der Runenberg » de Tieck et « Die Bergwerke zu Falun » de Hoffmann.
- 10 Le premier se structure autour d'une double représentation de l'au-delà. Les montagnes que rejoint Christian au début de l'histoire marquent tout d'abord une frontière entre deux espaces jumeaux : au nord, le pays qu'on vient de quitter, tristement familier ; au sud, celui qu'on va rejoindre, faussement édénique. Une fois franchi le versant méridional, le héros croit d'abord reconnaître sa patrie. À y regarder de plus près cependant, il constate bien vite que là où autrefois scintillait un large fleuve, coule à présent un petit cours d'eau et que, sur ce modèle, tout est identique et cependant curieusement rétréci. Ce décor mesquin lui inspire alors la joie et l'espoir. Car son étroitesse semble correspondre à la taille de ses habitants, lesquels s'apparentent au *petit peuple* des fées et, comme celui-ci, semblent jouir de plaisirs sans fin :

*Gegen Mittag stand er über einem Dorfe, aus dessen Hütten ein friedlicher Rauch in die Höhe stieg, Kinder spielten auf einem grünen Platze, festtäglich geputzt, und aus der kleinen Kirche erscholl der Orgelklang und das Singen der Gemeinde.*¹³

- 11 Pétri de religiosité, ce sentiment d'éternité n'en est pas moins illusoire. Élisabeth, la jeune fille que Christian rencontre à la fin de l'office et dont il fait son épouse, connaît bientôt le sort de tout mortel. Elle perd sa fraîcheur originelle et son mari renonce à pénétrer à ses côtés dans l'église. C'est que son paradis christianisé est trop semblable à la mère patrie. Lorsque, voici quelque temps plus tôt, la mélancolie l'a poussé à retourner auprès de ses parents, comme tant de ces héros revenus du Sid ou du Tir Na nóg, Christian a pris conscience des effets dévastateurs du temps : son père, devenu un vieillard, l'a informé de la mort de sa mère.
- 12 De part et d'autre des montagnes, la vie est donc identique. Au sud comme au nord d'ailleurs, tout ce qui reste de l'Éden tient dans le contact étroit qu'établissent les mortels avec le monde des plantes. Le père du héros, jardinier exemplaire, s'efforce de communiquer son amour des plantes à son fils, et ce dernier, sitôt la frontière franchie, entre comme jardinier au service de sa belle-famille. À défaut d'être en *verre*, l'essentiel du décor se caractérise donc par une nette dominante végétale. Il est à l'image des verts pâturages bibliques, mais renvoie également à cette équation *avalonienne* par laquelle *Gras* et *Glas* en allemand – *grass* et *glass* en anglais – communient avec le *vert* et le *verre* français, sur le modèle qui, en gaélique, fait de *glas* l'équivalent du *green* anglais... Cette omniprésence du *Grün* n'est cependant pour Christian qu'une contrefaçon :

... in den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserm Auge die schrecklichste Verwesung dar (p. 158).

- 13 C'est que le jeune homme a eu, des années plus tôt, la révélation de ce que peut-être la véritable *insula vitrea* ET *pomifera*. Durant un court séjour en montagne, rapporté au début du conte, il a en effet mené, à l'instar de Merlin, l'existence du chasseur, de l'homme des bois. Tout à invoquer Diane, à sillonner les vallées encaissées, il a rencontré un vieux mineur qui lui a révélé le chemin du Runenberg. Et c'est là qu'une illumination l'a saisi, comme droit surgie « aus der alten Zeit » (p. 132). Si là-haut, la végétation se raréfie, c'est parce que le vert y change de nature. Pareil au verre lumineux des Celtes, il se caractérise d'abord par une clarté inattendue. Les étoiles brillent de tout leur éclat et la lune trace une route resplendissante jusqu'à d'antiques ruines. Guidé par une mystérieuse lueur, le jeune homme atteint une fenêtre qui lui révèle alors une vue saisissante :

Er sah dem Scheine nach, und entdeckte, daß er in einen alten geräumigen Saal blicken konnte, der wunderbar verziert von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte durcheinander bewegten, welches eine große weibliche Gestalt trug, die sinnend im Gemache auf und nieder ging. Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören, so groß, so mächtig waren ihre Glieder, so streng ihr Gesicht, aber doch dünkte dem entzückten Jünglinge, daß er noch niemals solche Schönheit gesehen oder geahndet habe (pp. 134-6).

- 14 Nous sommes ici au cœur même de l'île de verre¹⁴. Tout y est pierreries, cristaux et flamboiements. Quant à l'unique habitante de ce palais, apparentée aux Anciens qu'elle invoque dans ses chants, elle n'appartient évidemment pas au monde des mortels. Si sa grande taille semble la distinguer du peuple des fées, c'est avant tout parce qu'elle contraste avec l'univers rétréci que Christian se prépare à rejoindre. Elle renvoie ainsi à une dynamique verticale étrangère à celle, toute horizontale, qui permet d'opposer les plaines du nord à celles du sud. Pénétrer dans sa demeure, c'est grimper à l'assaut des monts, au risque de glisser dans l'abîme. Vêtue de ses seuls cheveux noirs, elle est d'ailleurs l'exact contrepoint de la blonde et pure Élisabeth. Directement liée à la magie des cristaux, sa religion n'a donc rien à voir avec celle de l'église mesquine où Christian rencontre sa future femme. Symbolisée par les runes, elle relève d'une autre tradition que celle du midi. Elle est liée aux origines du peuple germanique, assimilé à ses voisins scandinaves ou celtes, représentants d'un « nord » plus symbolique que géographique. Aussi est-ce par une Annonciation parodique que l'inconnue va transmettre son message mystique à Christian, ce *chrétien* si mal nommé. Nimbée de lumière surnaturelle, la voilà en effet qui s'approche de la fenêtre et, tendant au jeune homme une tablette de runes faite de pierres précieuses, parodie l'injonction du Christ à ses apôtres : « Nimm dieses zu meinem Angedenken ! » (p. 138). Aussitôt, l'image des bijoux s'imprime dans l'esprit du jeune homme, tandis que la salle, la gente dame – tout, jusqu'aux moindres pierreries, disparaît. La scène reprend, en l'inversant, ce thème central de la peinture et de la miniature européenne où la future mère de Dieu, dont Christian tient ici le rôle, reçoit le message divin. Celui-ci est contenu dans un phylactère que lui tend l'ange Gabriel, isolé de la vierge par un élément architectural, végétal ou le simple jeu de la lumière (voir Fig. 1 et 2 ci-dessous). Anti-chrétienne, la femme aux runes ouvre des perspectives sur lesquelles la suite du conte jettera naturellement le discrédit. S'il partage en cet instant l'émerveillement du héros, le lecteur ne disposera bientôt plus que d'évocations dévalorisées du monde des cristaux. Entièrement intériorisée par le personnage, l'Avalon mythique ne sera plus perceptible qu'à travers l'apparition d'une horrible aïeule :

ein altes Weib von der äußersten Häßlichkeit kam auf ihn zu, sie war in schmutzige Lumpen gekleidet, ein zerrissenes Tuch hielt einige greise Haare zusammen, sie hinkte an einer Krücke (p. 160).

- 15 Confondre une telle femme avec la belle inconnue d'antan, c'est faire insulte à la raison. Mais si, de la sorte, l'ironie se retourne contre le héros, celui-ci n'en demeure pas moins un messager de l'au-delà. Il n'a pas tort de lancer à son épouse qu'elle doit désormais le tenir pour mort. Même s'il n'y savoure sans doute pas d'éternelles délices, il a définitivement rejoint l'*insula vitrea*.

Fig. 1. Maître de Fauvel, Enluminure pour l'*Histoire du saint Graal*



xiv^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale.

Fig. 2. Melchior Broederlam, *Annonciation*

Fin xiv^e, tempera sur bois, Dijon, Musée des Beaux-Arts.

Hoffmann et « Die Bergwerke zu Falun »

- 16 Avant de gagner la montagne, Christian avait un instant songé à devenir marin, comme pour attester l'accointance secrète qui relie le *Glasberg* à la *Glasinsel*. Hoffmann dans « Die Bergwerke zu Falun » joue plus manifestement encore de cette communion mystérieuse, et c'est pour conduire son héros dans un monde tout aussi équivoque. Qu'il s'appuie sur un fait divers vieux de près de cent ans¹⁵ ne l'empêche nullement de s'inspirer, comme Novalis, des théories neptuniennes d'Abraham Werner pour imaginer maintes correspondances mythiques entre l'eau et les gemmes. Avant de se convertir au métier de mineur, Elis, son héros, se dévoue corps et âme à la mer. Ses premières aperceptions de l'au-delà sont de ce fait au moins en partie maritimes. Résonnant de la liesse populaire, le port suédois de « Göthaborg » – l'actuelle Göteborg – se change en cité des dieux : *Götterborg*. Brillants comme un miroir¹⁶, les flots du Göthaelf qui baignent la ville renforcent cette impression en introduisant le héros dans le monde vitrifié du Sid. Et c'est bien ce que confirment les nombreux plaisirs qui attendent les voyageurs. Car ici règnent le nombre et l'abondance. Les couleurs chatoient et la bière coule à flots. Toutes sortes de jolies filles, pareilles aux dames d'Avalon ou à celles du Walhala¹⁷, veillent au plaisir des matelots. Sur ce principe, bien d'autres paysages marins s'apparentent à l'au-delà. C'est ainsi que dans ses rêves, Elis voit l'eau se changer en un paradis minéral. De tendres vierges, dans le cœur desquelles germent des plantes métalliques, dessinent de gracieuses arabesques autour d'une puissante femme surgie du fond de l'abîme. Si riante soit-elle, cette seconde vision d'Avalon éveille une angoisse terrible, et comme dans le « Runenberg », la reine du verre et des métaux s'oppose à une figure salvatrice : la mère défunte que le héros aperçoit soudain au bord du gouffre où sa folie l'a fait plonger. Déjà

la douleur d'avoir perdu cette pieuse femme avait empêché Elis de jouir des festivités organisées pour l'équipage. C'est dire si le séjour parmi les minéraux est loin de procurer un plaisir sans partage.

- 17 Pour renvoyer une fois de plus à la satanisation des motifs morganiens, ce débat explique peut-être que Hoffmann ait choisi de baptiser son personnage Elis, en mémoire du prophète biblique qui s'opposa à Jezabel, la reine phénicienne adepte de Baal. Si c'est le cas, le prénom, comme celui du Christian de Tieck, est évidemment utilisé à contre-emploi. Car Elis va, au contraire de son modèle, répondre à l'appel des dieux païens. Il cède au charme de l'ordre minéral et embrasse une carrière de mineur. Est-elle pour autant très différente de la première, cette nouvelle vie qui engendre les mêmes images que l'ancienne ? Comme l'auteur du « Runenberg », Hoffmann joue de la réduplication. L'arrivée à Falun se caractérise par une atmosphère de fête pareille à celle de Göthaborg. Les mineurs défilent, lampe à la main et musiciens en tête, jusqu'à une maison de maître. Après quelques compliments d'usage, ils pénètrent dans la demeure où les attend un véritable festin. L'excellente bière de Falun leur est servie dans des cruches d'argent par la fille même de leur hôte, la charmante Ulla. Cette dernière toutefois n'est pas seulement jolie. Pieuse enfant du ciel, elle inspire aux mineurs de vibrantes actions de grâce. Pour habiter une forme de paradis païen, elle n'a donc rien d'une Morgue démoniaque. Elle et son univers tranchent sur le monde de la mine dont Elis pénètre bientôt les arcanes et qui, pour l'essentiel, correspond au monde métallique que le héros avait déjà entraperçu dans ses rêves. De la même façon qu'il avait vu alors les eaux laisser place à un décor de pierre, il assiste à présent à la transformation du paysage minier en fond marin. Le parallélisme permet ainsi de souligner le dynamisme vertical de la rêverie. Comme Christian, Elis va devoir choisir entre deux images du Sid, l'une christianisée et correspondant au monde de la surface, l'autre païenne et dissimulée dans les profondeurs de la mine. C'est la première qui le plus volontiers suggère des images célestes : un « Himmelslanz » luit sur le visage d'Ulla, qui fait se répandre une lueur de « Himmelslust » (p. 314) sur celui d'Elis. La seconde, elle, inspire plutôt l'effroi : régulièrement comparée à une gueule d'Enfer (p. 320)¹⁸, l'excavation du Falun conduit même à évoquer explicitement l'*Inferno* de Dante (p. 308). Pour autant, la mine ne cède pas à cette seule aspiration vers le bas. Ses monarques y apparaissent comme autant de géants. C'est le cas bien sûr de la Reine des métaux, sœur de la grande femme de Tieck, mais celui également du mentor d'Elis, Torbern le « Bergman ». La taille imposante du vieux mineur lui vaut non seulement d'être comparé à un colosse, mais encore d'apparaître comme une véritable divinité. Son nom doit sans doute beaucoup au chimiste suédois Torbern Bergman. On ne peut s'empêcher cependant d'en faire un enfant de Thor, en suédois : *Torbarn*. Avec le marteau comme attribut, le tonnerre comme manifestation (p. 322), n'est-il pas d'ailleurs un avatar du dieu scandinave ? Voilà pourquoi le monde souterrain qu'il hante est l'exact reflet de celui qui se trouve au-delà des nuages, perdu dans des hauteurs inaccessibles (p. 296). Le paradis vitrifié des Celtes conserve donc encore ses attraits et l'on comprend presque Elis lorsqu'il plonge dans les entrailles de la terre, refusant de participer à cette nouvelle manifestation de l'orgie christianisée que sont les festivités données en l'honneur de son mariage. Bien des années plus tard, Ulla, devenue une vieille infirme, le retrouvera parfaitement conservé dans de la *Vitriolwasser* et donc dans *l'eau de verre*. Ainsi, ce V.I.T.R.I.O.L., qui résume la démarche nécessaire à l'élaboration du grand œuvre alchimique : *Visita Interiorum Terrarum Rectificando Invenies Operam Lapidem*, et qui par ce biais renvoie à l'expérience d'Elis, témoigne de

l'actualité que se découvre la magie d'Avalon en livrant la formule du verre lumineux de l'éternité...

- 18 « Die Bergwerke zu Falun » ou « Der Runenberg » ne sont que deux exemples de la tendance qu'a la littérature fantastique à faire référence au Sid et à l'île de Morgane. On peut même penser que certains lieux clefs des littératures de l'imaginaire doivent une partie de leur prestige à la connivence qu'ils entretiennent avec le paradis celtique. L'église avec ses verrières ou le château, dès lors qu'il multiplie les ouvertures, apparaissent souvent comme des montagnes de verre. C'est non seulement le cas dans le roman arthurien¹⁹, mais encore dans le conte fantastique, même si les auteurs modernes tendent parfois à rationaliser le motif en détaillant non plus un palais aux cent fenêtres, mais seulement quelques vitres bien choisies. Poe imagine une architecture de ce genre dans « The Masque of the Red Death ». Conjuguant les deux types architecturaux du roman gothique, le militaire et le religieux, il enferme Prospero – ce mage qui, chez Shakespeare, réside sur une île – dans une « castellated abbey »²⁰ organisée autour de sept salles et illuminée par sept verrières. Il introduit de la sorte son lecteur dans un monde de lumière censé protéger ses occupants du trépas. À l'abri de ses hauts murs, chacun se croit promis à des plaisirs sans nombre quand, soudain, les polarités positives et négatives s'inversant, le paradis païen se change en temple de la mort. C'est dire si toute l'ambiguïté du *Glasberg* se retrouve dans le château de verre. Elle affecte même cette forme extrême de rationalisation qui consiste à réduire l'*insula vitrea*²¹ : dans « Das öde Haus », par exemple, Hoffmann transpose visiblement à un décor urbain le palais visité par Gauvain, et c'est pour faire jouer à une ouverture unique le rôle merveilleux mais finalement décevant que joue chez Poe le château tout entier.

Poe : deux visions d'Avalon

- 19 Ces différents motifs ayant toutefois été abordés ailleurs²², on préférera s'attarder à des évocations plus représentatives de la configuration insulaire d'Avalon. Car celles-ci ne sont pas moins nombreuses que les images du *Glasberg*. Elles abondent notamment, et l'on ne s'en étonnera guère, dans la littérature de langue anglaise. Au chapitre XIV de *Melmoth the Wanderer*, Maturin évoque par exemple une île indienne inaccessible, extraordinairement fertile cependant et consacrée à la sanguinaire déesse Kâlî, double oriental de la terrible Morgue²³. Sur un tout autre registre, Melville dans *Mardi* évoque non seulement des îles aux décors vitrifiés²⁴, mais encore une ravissante indigène, dont la présence paraît incongrue dans cet univers océanien : Yllah, blonde « damsel » (p. 808) à la peau blanche, liée aux puissances de l'au-delà, résidant « in the verdant glen of Ardair » (p. 816) et dont la beauté s'apparente à « a crystal lake in a fathomless wood » (p. 814)... Il n'est pas possible néanmoins de multiplier les exemples et l'on se contentera d'analyser ici deux œuvres d'Edgar Allan Poe : « The Island of the Fay » et *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.
- 20 Dans la première, la représentation contrastée qui se traduisait chez Tieck ou Hoffmann par la mise en scène de deux visions antagonistes de l'au-delà se transpose dans la structure même de l'île, également répartie entre l'ombre et la lumière. L'idée de ce partage s'inspire évidemment du mythe selon lequel Déméter pleure durant l'automne et l'hiver le séjour que doit effectuer sa fille Perséphone six mois par an aux Enfers. Poe l'intègre toutefois à une réflexion plus vaste sur le Cosmos – réflexion qu'amorce assez logiquement une référence à la musique. C'est que la perspective de camper un membre du *petit peuple* le conduit à interroger la relativité des phénomènes. Ainsi s'annonce déjà

la thèse que développera un an plus tard « The Lanscape Garden », selon laquelle la beauté des conceptions divines ne peut se percevoir qu'après réduction à l'échelle humaine. Le paradis ainsi représenté ne saurait atteindre le sublime. Il n'est que le reflet périssable d'une réalité qui nous échappe. C'est pourquoi il emprunte les allures d'un cadran de montre, chaque tour qu'accomplit la fée la rapprochant de son trépas : il correspond, en miniature, à l'œuvre gigantesque du Grand Horloger. Par ce biais Poe se rapproche curieusement de la conception médiévale selon laquelle l'Île des Éternels – la « vraie » – est un monde pour lequel le héros embarque, mais que le lecteur, généralement, ne visite pas. C'est ce voyage qu'évoque « The Domain of Arnheim », lorsque le voyageur, sur la barque *fée*, se laisse porter par les courants en direction du soleil couchant, au-delà de mystérieuses portes de métal qui laissent tout juste entrevoir un monde étincelant de lumière.

- 21 Simple truchement permettant d'imaginer le paradis véritable, le minuscule îlot de la fée emprunte largement à des modèles celtes et bretons. Il s'impose comme un royaume « fantastically verdured »²⁵ où le « leafy June » (p. 602) étend partout son règne. Pour être de simples fleurs, les demoiselles qu'on y croise semblent appartenir au « radiant harem of garden beauties » (p. 603) ; toutes à rougir sous l'œil du soleil, elles s'apparentent ainsi autant à de ravissantes Houris²⁶ qu'aux dames d'Avalon. Déesse végétale, la fée elle-même semble naître de la métamorphose de « white flakes of the bark of a sycamore » (p. 604)²⁷, sous les feux du couchant. Ce ne sont là cependant que quelques manifestations des noces *renversantes* de la verdure et de la lumière :

The little river [...] seemed [...] to be absorbed by the deep green foliage of the trees to the east – while in the opposite quarter (so it appeared to me as I lay at length and glanced upward) there poured down noiselessly and continuously into the valley, a rich golden and crimson waterfall from the sunset fountains of the sky (p. 602).

- 22 Comme chez Hoffmann donc, la lumineuse Avalon semble défier les lois de l'attraction universelle pour jouer de la magie du miroir. Partout de la sorte, la végétation et l'eau son double se changent en matière minérale pour faire miroiter le monde et son impeccable reflet :

So mirror-like was the glassy water, that it was scarcely possible to say at what point upon the slope of the emerald turf its crystal dominion began (pp. 602-3).

- 23 Un peu comme dans « Der Runenberg », ce jeu sur l'axe vertical se reproduit sur l'axe horizontal. À la partie lumineuse de l'île, rayonnant sous les feux du vert et du verre, répond la moitié sombre, et celle-ci renvoie également, mais cette fois sur un mode déceptif, à la mythologie celte et bretonne. Si le vert y triomphe toujours, c'est celui, profond, des cyprès ou de plantes dont Ophélie rappelle, à l'acte IV de *Hamlet*, les vertus proprement *anamnésiques* : la rue et le romarin. Et cette végétation *sinistre* ne recouvre pas les collines du petit peuple, mais de mornes tombeaux en forme de tumulus :

... hither and thither among it were many small unsightly hillocks, low and narrow, and not very long, that had the aspect of graves (p. 603)...

- 24 Ces deux représentations du paradis des Celtes n'en sont pas moins intimement liées. Le texte établit clairement que, sur le plan vertical, l'ombre et le reflet tendent à se confondre. La vision funeste n'est donc qu'une projection de la vision riante. Le texte opère d'ailleurs à son propos un renversement particulièrement révélateur. Les ténèbres occupent en effet la partie *orientale* de l'île. Simple concession au mythe qui place le Sid à l'ouest, cette particularité rend également compte d'un phénomène naturel : la scène étant saisie à l'instant du couchant, c'est évidemment le levant qui concentre l'obscurité.

Dans la mesure même où le périple autour de l'île équivaut à une année du temps de la fée, le lecteur n'en est pas moins conduit à modifier profondément ses habitudes pour assimiler le printemps et l'été à l'occident, l'automne et l'hiver à l'orient. On le dirait forcé d'adopter la perspective du tableau lui-même, comme devant ces triptyques où l'enfer est à droite et le paradis à gauche²⁵.

- 25 Parce qu'il réfléchit, le verre lumineux des Celtes non seulement révèle toute son ambiguïté, mais engendre un processus qui permet tout à la fois de cacher et de révéler les mystères d'Avalon dans une fuite éperdue d'image en image. Tel est bien le principe dont Poe avait déjà formulé les lois dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, à travers l'opposition de deux lieux rattachés non plus aux jeux du clair-obscur, mais au simple contraste du blanc et du noir. Au terme d'un voyage durant lequel se multiplient les images de mort et les situations d'enfermement, les protagonistes se trouvent confrontés en effet à deux représentations successives de l'au-delà, l'une sombre dont on pénétrera les arcanes : Tsalal ; l'autre éblouissante, mais dont on ne saura presque rien : le Grand Pôle.
- 26 La première est l'objet d'une conversion négative qui la fait apparaître d'emblée comme une Avalon *inverse*. Si la végétation n'y fait pas défaut, sa nature essentiellement ligneuse lui interdit de se constituer en emblème du vert. Dès l'instant où les héros accostent sur l'île, le récit ne présente plus aucune occurrence des mots qu'accumule « The Island of the Fay » : *green, verdurous, turf, emerald...* Tout au plus fait-on à trois reprises mention d'une herbe : la « *scurvy-grass* »²⁹. Pareille aux pommes d'Avalon, cette plante connue pour ses propriétés anti-scorbutiques permet certes de revigorer tout l'équipage. Mais, en voie d'extinction sur l'île, elle se trouve associée à une forme de céleri, certes comestible mais *brune*, et surtout à une variété de grosses noisettes, responsable d'affreux maux de tête et d'intestins. Le végétal et le *vert* édéniques cèdent donc la place au bois et à ses nuances ocrées. Or il en va de même pour le *verre* ou tout ce qui s'en approche. Les miroirs, par exemple, n'existent pas sur Tsalal. Dès qu'il en remarque la présence sur le navire américain, Too-wit, le despote de l'île, est saisi d'une profonde crainte. Son univers en effet n'est pas celui du verre et de ses reflets, mais bien celui du bois. Lorsque par mégarde le maître coq endommage le pont d'un coup de hache, il s'efforce de panser la plaie ainsi ouverte. Bien mieux, l'eau qu'il a l'habitude de boire n'est ni cristalline ni réfléchissante ; composée de nombreuses veines, elle participe, elle aussi, d'une nature fondamentalement *ligneuse* :

... we perceived that the whole mass of liquid was made up of a number of distinct veins, each of a distinct hue ; that these veins did not commingle ; and that their cohesion was perfect in regard to their own particles among themselves, and imperfect in regard to neighboring veins. Upon passing the blade of a knife athwart the veins, the water closed over it immediately, as with us, and also, in withdrawing it, all traces of the passage of the knife were instantly obliterated. If, however, the blade was passed down accurately between the two veins, a perfect separation was effected (p. 136)...

- 27 Sous ce règne absolu du bois, les habitants de l'île ressemblent malgré tout un peu au peuple des fées. Ils vivent comme lui, sinon sous le gazon des collines, du moins dans le sol de la montagne ou au contact immédiat d'arbres, tous débarrassés de leur feuillage. Quelques hommes, les seuls à être vêtus et armés, font non seulement figure de chevaliers mais apparaissent de par leur petit nombre, « *ten or twelve* » (p. 139), comme les lointains descendants des compagnons d'Arthur. Par-dessus tout cependant, ce sont les femmes qui confèrent au village son *charme* spécifique. Car même si Too-wit y règne en maître, Tsalal

est d'abord une île aux dames ; non seulement il s'en rencontre « a great many », mais aucune ne manque de « what might be termed personal beauty » :

They were straight, tall, and well formed, with a grace and freedom of carriage not to be found in civilized society (ibid.).

- 28 Constat d'autant plus surprenant que Pym semble assez peu porté à attribuer quelque humanité aux « sauvages » qu'il croise ! C'est dire si le héros a perdu définitivement ses repères. Le voilà dans un univers profondément mythique, comme en dehors du temps, dans un village baptisé, presque par dérision, « Klock-klock » : Horloge...
- 29 Que Tsalal soit un Sid grotesque, on en trouve la preuve dans la couleur dominante de l'île. La clarté est liée à la blancheur : envisagée sous son jour positif, Avalon est verdoyante, mais aussi pure et immaculée. Chez Too-wit au contraire, tout ce qui n'est pas pourpre comme l'eau ou brun comme le bois est noir. Le nom de l'île, comme le signale la note en fin de roman, n'est pas sans rapport avec une « Ethiopian verbal root » signifiant « to be shady » (pp. 177-8)³⁰. C'est le domaine de l'ombre et des ténèbres, l'antithèse du paradis des Celtes. Au terme de son aventure, Pym qui risque d'y être enseveli vivant, y décrit même, en compagnie de Dirk Peters, une véritable descente aux enfers. Il visite ainsi d'imposants gouffres qui, pour avoir été creusés par l'eau ligneuse de l'île, possèdent un sol de fine cendre, comme en souvenir de quelque formidable brasier.
- 30 Si Tsalal s'impose de la sorte comme une Avalon inverse et sombre, c'est néanmoins parce qu'elle fait contraste à un tout autre domaine : le mystérieux continent polaire, dont on ne saura pratiquement rien : comme dans « The Island of the Fay », l'île réduite à la dérisoire échelle humaine a donc pour principale fonction d'anticiper sur un au-delà inconcevable. La situation du village de Klock-klock, au fond d'une gorge orientée plein sud, montre ainsi clairement la direction du paradis. Bien mieux, les caractères que ce long défilé dessine forment, à une échelle gigantesque, un mot qu'on dirait écrit de la main de Dieu et qui, pour signifier « être noir », renvoie à d'autres mystérieux messages gravés dans le roc : « to be white » et « the region of the South » (p. 177). Aussi le véritable au-delà doit-il obéir à un modèle voisin de l'île, mais débarrassé de tout caractère négatif. De fait, le monde qui attend Pym est comme la sublimation du royaume de Too-wit. On est tout d'abord saisi à son approche par une forme de mort, « a numbness of body and mind » (p. 173). L'eau, parallèlement, prend progressivement une teinte laiteuse et se découvre d'étonnantes qualités lumineuses, tandis qu'une vapeur cendreuse mais immaculée, occupe peu à peu tout l'horizon. En inversant la noirceur de Tsalal, Poe atteint la limite de l'exprimable, le bas de la page blanche : le paradis est indicible et, comme dans « The Domain of Arnheim », l'histoire s'arrête dès qu'on en franchit la porte. À peine entrevoit-on une haute silhouette livide drapée dans un suaire, qu'on passe du côté de la mort et du silence. Comme dans « The Island of the Fay », l'Avalon presque n'est perceptible qu'en négatif...

George Sand et l'*imrama* polaire

- 31 Tout en illustrant clairement le traitement dont le mythe est l'objet dans l'œuvre de Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* rattache l'île des fées aux récits de navigation et permet donc d'aborder ce motif caractéristique de l'héritage celte qu'est le voyage au pôle. Le thème, lié au caractère prométhéen des personnages, apparaît dans le *Frankenstein* de Mary Shelley, mais on le retrouve en filigrane de bien des contes merveilleux³¹. À peine esquissé dans la « Schneewittchen » des frères Grimm, il se déploie dans la « Sneedronningen » d'Andersen, lorsque le petit Kay découvre, par la magie d'un miroir

diabolique, un palais fait de plus de cent pièces, « alle belyste af de stærke Nordlys »³². Le texte le plus révélateur toutefois de la portée de ce motif est sans doute celui que fit tardivement paraître George Sand en 1863, soit quelques années après la traduction du roman de Poe par Baudelaire : *Laura, le voyage dans le cristal*. Ce récit témoigne en effet de la prégnance du mythe dans la littérature du premier XIX^e siècle et dans le même temps marque visiblement la fin d'une époque.

- 32 Sand, comme ses prédécesseurs, structure la narration autour de deux principes antagonistes et, à travers eux, chante la fusion du végétal et du minéral telle qu'elle opère dans l'au-delà. Alexis, son jeune héros, se trouve brutalement expulsé du paradis de l'enfance où, tout à cueillir les « mûres sauvages » sous de « verts pommiers nains », il s'employait à faire l'« école buissonnière au sens le plus littéral du mot »³³. Le voici désormais assujéti à la « contemplation des ossements du globe » (p. 14), affecté à un cabinet d'histoire naturelle auprès d'un oncle qui ne semble guère s'intéresser à la végétation que lorsqu'elle est fossile. Or toute son initiation va consister à concilier ces deux univers, antagonistes en apparence et pourtant secrètement complices. En contemplant des minerais, Alexis franchit à plusieurs reprises la vitre qui protège les collections. Il se retrouve ainsi en compagnie de Laura, une cousine dont il est amoureux, au cœur même d'une végétation cristalline. S'habituant peu à peu à son extraordinaire éclat, il en vient bientôt à trouver ce monde « aussi doux pour [s]es yeux que la verdure des bois et des prairies de nos régions terrestres » (p. 31). Dès lors, toutes les occasions lui sont bonnes pour retourner dans les « verts bosquets de chrysoprase » (p. 36).
- 33 C'est pour retrouver de pareilles splendeurs qu'il part pour le pôle en compagnie de Nasias, personnage inquiétant qu'il prend pour le père de Laura. Il rejoint alors le « royaume de la mort » à bord du *Tantale*, solide navire bientôt saisi par les glaces « comme par l'immobilité du sépulcre » (p. 81). Il fête les « funérailles » (p. 83) du soleil et s' imagine même par moment être mort. Malgré tout, les fantaisies du climat lui permettent de voir à quel point la vie et le trépas, la végétation et la glace se mêlent :
- La mer s'éclaira longtemps d'un crépuscule transparent comme l'améthyste ; nous cherchâmes un lieu abrité du vent et, au pied d'un glacier d'une blancheur immaculée, nous choisîmes un charmant vallon tapissé d'une mousse fraîche et veloutée (p. 105).
- 34 Un peu plus tard, lorsqu'il atteint le gouffre mystérieux du pôle, il assiste à un spectacle plus saisissant encore, quoique moins inattendu, tant il semble emprunté à Novalis et à Hoffmann. « Dans un jardin fantastique » la « cristallisation [...] et la vitrification des minéraux » a « produit des arborescences vitreuses [...] couvertes de fleurs et de fruits de pierreries » (p. 144). C'est que le jeune homme vient d'atteindre une île merveilleuse où tout n'est que circularité, transparence cristalline et lumineuse. Un lac de glace borde une cascade circulaire qui enserme une sorte de *Glasberg* : un « bloc d'olivine d'un vert pâle et d'un grand éclat » (p. 138). Tout autour, une perpétuelle aurore boréale baigne le décor de sa lumière surnaturelle.
- 35 Dotée d'une configuration visiblement matricielle, l'île sert de décor à l'apothéose du féminin. Dans tout le roman, le cristal agit comme une loupe, un miroir déformant qui tout à la fois agrandit et sublime Laura. La jeune fille y semble non seulement plus svelte mais pareille encore à « la plus claire des gemmes » (p. 31). Aussi ne se contente-t-elle bientôt plus d'entendre « le battement harmonieux des ailes de [s]a véritable âme » (p. 56). Telles ces *banshees* chères aux Celtes, elle devient une véritable femme-oiseau, « le corps enveloppé d'un manteau de plumes de grèbe » (p. 103). D'autant plus grande qu'elle

se laisse aspirer vers le ciel, elle engendre alors une rêverie sur l'ancien temps. Comme dans la légende d'Oïsin, les êtres des temps nouveaux ne peuvent rivaliser en taille avec les Ancêtres, ces créatures préhistoriques qu'on voit grandir à mesure qu'on approche du pôle. Pareille ainsi à la déité maternelle du « Runenberg », Laura règne donc sur un monde à sa mesure. Voilà pourquoi Alexis, chaque fois qu'il revient à la réalité, ne trouve autour de lui que des silhouettes médiocres, comme cet « affreux nain taillé en hercule tronqué » (p. 97), croisé au sortir d'un cauchemar.

- 36 Après d'une telle femme et dans les parages d'une telle île, on ne saurait souffrir durablement de la faim. Déjà, l'arrivée de l'hiver polaire avait été le prétexte d'« une véritable orgie » (p. 83). Quelques jours plus tard, la découverte d'un « étroit vallon rempli d'arbres et d'herbages inconnus » (p. 114) permet au voyageur de se régaler d'un fruit non moins extraordinaire que l'*aval* mythique : « une mûre sauvage de la grosseur d'une grenade » (p. 118), véritable cadeau des dieux, puisque c'était ce fruit qui, associé aux pommiers *nains*, constituait le butin de l'école « buissonnière ». Devenu gigantesque, il témoigne d'une époque révolue qu'on peut certes assimiler aux âges antédiluviens, mais aussi à des temps moins lointains, ceux du romantisme *et* du moyen âge, par exemple.
- 37 De fait, si le roman joue de l'ambiguïté, c'est parce qu'il s'inscrit dans un double jeu de références ; à Novalis et à Hoffmann d'une part, et de l'autre à ces *Minnesänger* qui transmettent autrefois l'héritage arthurien. Alexis en effet est entouré de deux mentors, ses deux oncles. Le premier s'est choisi « Tungsténus » comme « nom de guerre » (p. 16) ; le second se fait appeler Nasias. Si le premier de ces pseudonymes rend compte d'inclinations toutes minérales, dans le petit monde germanique où est censée se dérouler l'histoire, il renvoie évidemment à son correspondant allemand : Wolfram. Or l'un des personnages les plus célèbres à porter pareil prénom est sans doute Wolfram von Eschenbach, l'auteur du *Parzifal*, prestigieux introducteur de la matière de Bretagne. Simple coïncidence ? Ce serait compter sans Nasias. Car pour imaginer ce second initiateur, George Sand se souvient de « *Der Kampf der Sanger* »³⁴, texte où Hoffmann fait s'affronter Wolfram von Eschenbach et un Heinrich von Offerdingen³⁵ assisté de deux nécromants démoniaques : Klingsohr, que Hoffmann emprunte à Novalis mais qu'il dote d'un caractère satanique, et Nasias, qu'il invente de toutes pies ou, peut-tre, à partir d'une source populaire. Ces deux mages présentent en effet bien des similitudes avec le prétendu père de Laura. Comme ce dernier, ils savent tirer de la végétation ou des pierres d'étranges effets. Klingsohr, par exemple, se sert d'un joyau à l'éclat incomparable pour rétablir le calme dans l'esprit de Wolfram. Chez la romancière française, Nasias use du même expédient pour amener Alexis à résipiscence. Plus révélateur encore, le duel poétique que se livrent, chez Hoffmann, Wolfram et Nasias engendre des images dont Sand va largement user. Chez l'auteur allemand en effet, le magicien entonne un hymne païen en l'honneur des sept planètes avant de célébrer « la belle Helene et les joies voluptueuses de Cythère »³⁶. Wolfram repond d'abord par des « vers nobles, pieux et consacrés à des choses saintes » (p. 74), puis par l'evocation d'un tendre souvenir : celui de sa rencontre, au coeur d'un charmant jardin, avec la comtesse Mathilde, deesse angelique de la végétation. Ce spectacle, qui offre à Wolfram d'echapper aux evocations de Nasias, inspire à George Sand le terme vers lequel tend l'aventure d'Alexis : la découverte du jardin minéral, sous la conduite du meme Nasias, puis de Laura. Le heros ne cede d'ailleurs pas plus à la tentation que Wolfram. À la dernière minute, il renonce à Avalon et à ses pompes, à la femme idéale grandie par le cristal. À cette soeur de Morgane, il préfère la demoiselle de la réalité, « simple [...], un peu bourgeoise et blaisant la

romance du *Saule* » (p. 145). Ce faisant toutefois, il échappe paradoxalement au destin de Wolfram. Car sa bien-aimée n'a rien d'une Mathilde. Elle ressemble même à peine à la Laura de Pétrarque. Il suffit de deux mots d'italien pour comprendre qu'elle s'adresse à sa gouvernante dans cette langue non pour l'entretenir du mystère de la nature, mais pour lui parler de « la manière de conserver les pois verts » (p. 21).

- 38 Si souvent évoqué dans la littérature romantique allemande, le triomphe dérisoire du Philistin sur les compagnons de David prend ici un nouveau sens. Les références au « Kampf der Sanger », et donc à une joute poétique, témoigne de la volonté qu'a George Sand de se placer sur le terrain de l'esthétique pour célébrer de tristes « fun raillles », non point celles du soleil, mais celles de l'inspiration romantique. C'est à un Alexis définitivement guéri de ses rêves, un Alexis qui a d  abandonner sa carrière scientifique pour se lancer dans le commerce, qu'elle cède finalement la parole. L'utilitarisme a triomphé, et avec lui le réalisme. Quelques mois plus tôt d'ailleurs, Jules Verne a donné son *Voyage au centre de la Terre*. Sans doute y retrouve-t-on les mêmes images, sans doute y voit-on Axel et son mentor « voyager à travers un diamant creux »³⁷ ; mais ce n'est plus pour servir d'autre cause désormais que celle de l'analyse :

Aux schistes succédèrent les gneiss, d'une structure stratiforme, remarquable par la régularité et le parallélisme de leurs feuillets, puis des micaschistes disposés en grandes lamelles rehaussées à l' cil par les scintillations du mica blanc (*ibid.*).

- 39 Même s'il marque la fin d'une époque, ce voyage vers l'Avalon polaire n'est pas resté sans influence. Gide s'en est certainement souvenu à l'instant d'écrire son *Voyage d'Urien*. Non seulement il retrouve les jeux de la glace, du verre et du vert, mais il emprunte directement à la matière de Bretagne en baptisant ses protagonistes masculins. Si la descendante directe de Laura, Ellis, doit son prénom au mineur de Falun, ses chevaliers servants empruntent le leur aux romans de la Table ronde, à commencer par Urien, qui, par le sien, renvoie à l'époux de Morgue en personne. La prégnance de la rêverie médiévale toutefois ne s'arrête pas là. Les voyages vers la Thulé des brumes vont à la fin du XIX  siècle multiplier les occasions d'accoster sur l' le mystérieuse et, quelques années plus tard, ce roman fondateur de l'aventure poétique qu'est *Le Grand Meaulnes* portera profondément la trace du phénomène. C'est en effet durant une période de grand froid qu'Augustin, au terme d'un voyage éprouvant, découvre le domaine mystérieux et pénètre par une fenêtre illuminée de lampions *verts*. Il n'en faut pas moins en effet pour rencontrer la princesse des lieux, Yvonne de Galais dont le nom se trouve explicitement rapproché de celui de Perceval, le « chevalier Galois, fidèle à son Dieu, à son Roi, à sa Belle »³⁸.

- 40 En investissant à leur tour l'univers de Morgane, les auteurs de la seconde moitié du XIX  siècle comme leurs successeurs ont naturellement retrouvé l'ambiguïté qui fondait les représentations romantiques d'Avalon. Nul ne pourra revivre l'enchantement du jeune Meaulnes. La fenêtre magique ne s'ouvre jamais que quelques instants.   la mort d'Yvonne, il sera impossible de l'utiliser pour faire passer le corps. Commencera alors pour le narrateur une effrayante danse macabre : la lente descente de l'escalier, le cadavre plaqué contre son propre corps. Étonnante faculté qu'a donc le paradis celte à se changer en enfer ! Car, grâce à elle, ni l' le, ni le palais ou la cathédrale de lumière, ni même les mystères du *Glasberg* ou ceux du voyage dans le verre n'ont cessé de fasciner les auteurs. Ursula K. Le Guin conduit sous terre l'astronome de « The Stars Below ». Franz Hellens, Herman Kasack ou Paul Willems multiplient les images de cathédrales lumineuses. Menacé par la mort, un héros de Jacques Sternberg parcourt l'espace

interstellaire et atterrit sur une « petite planète » toute en « douceur », « en teintes étrangement décolorées par [l']air », en « végétation filiforme dont la transparence et la grâce évoqu[e]nt celle du verre filé »³⁹. De façon plus étonnante encore peut-être, Adolfo Bioy Casares construit toute *La Invención de Morel* sur la référence à Avalon. Car qu'est-ce que cette île où l'on s'en va quêter une éternité illusoire sous la conduite d'une inaccessible magicienne, mi-starlette, mi-bohémienne⁴⁰, sinon une des plus fidèles transpositions du domaine de Morgane ? Voilà pourquoi sans doute le vert, le verre et la lumière y font bon ménage. Il suffit pour s'en convaincre de considérer un instant l'invention en elle-même, cette « cámara poliédrica » répétée huit fois « como en espejos » (p. 103), ou encore la salle des machines, avec ses « motores verdes » et sa « diafanidad celeste » (p. 102)...

- 41 Mais il y a peut-être plus surprenant encore que cette intrusion de la mythologie arthurienne dans la littérature sud-américaine. Car le beau récit de Yôko Ogawa, *Kusuriyubi no byôhon* (trad. fr. : *L'Annulaire*), procède, dirait-on, d'une inspiration toute voisine. On y voit l'héroïne s'installer dans un ancien foyer de jeunes filles converti en musée du souvenir. Alignant quatre étages de dix fenêtres, la façade du bâtiment préfigure la casse de la machine à écrire, elle aussi découpée en petits casiers contenant chacun un caractère. Or c'est en renversant cette boîte que la narratrice découvre, au terme de l'histoire, le rôle particulier que joue le dernier idéogramme tapé ce soir-là : « Cristal ». Il s'applique si bien à son corps qu'il pourrait être l'expression même de toute la demeure. Est-ce dès lors tout à fait un hasard si la jeune fille recourt alors au même sacrifice que l'héroïne dans « Die sieben Raben » : pour pénétrer complètement les mystères du musée de verre, elle se coupe non le petit doigt, mais l'annulaire ?... Comment mieux montrer que le *Glasberg* et l'île des morts appartiennent aux couches les plus profondes de notre imaginaire et que, comme tels, ils n'ont sans doute pas fini de nous *enchanter* ?...

NOTES

1. *The Mists of Avalon*, film d'Uli Edel, d'après le roman de Marion Zimmer Bradley, Atlanta, TNT Originals, 2001.
2. L'expression, de M. Eliade, est ici reprise de M. Stanesco, qui montre en quoi ce motif caractérise particulièrement l'au-delà des Celtes ou de leurs successeurs (« Une merveille bien énigmatique : le chevalier dans le tonneau de verre », *Le Monde et l'Autre Monde*, dir. D. Hüe et C. Ferlampin-Archer, Orléans, Paradigme, 2003, pp. 359-368).
3. On n'opérera pas ici de distinction systématique entre l'héritage celte et l'adaptation qu'en fait le cycle arthurien. Ce point a été analysé de façon exemplaire par M. Stanesco (« Une architecture féerique : le palais aux cent mille fenêtres », *Architectes et architecture dans la littérature française*, dir. M. Bertaud, Paris, Adirel, 1999, pp. 237-254).
4. Voir L. Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984.

5. Dans leur notice, les frères Grimm évoquent d'ailleurs directement, à propos du *Glasberg*, la *Glasinsel* arthurienne, (*Kinder- und Hausmärchen*, Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht, 1996, t. 1, p. XX).
6. Ou maternelle dans la première version du texte : « Die Drei Raben ».
7. J. et W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, éd. cit., t. 1, p. 111. L'image apparaît dans les deux versions du texte.
8. Que l'Étoile du matin soit aussi Vénus renforce le rapprochement. La déesse de la beauté est « ὁ φωσφορός », la porteuse de lumière, l'équivalent de Lucifer. La légende de Tannhäuser en fait une sœur de la déesse du printemps qui règne sur le Venusberg, attire les chevaliers et, comme Morgane, les retient captifs.
9. Dans la première version du texte (1812), les trois frères sont maudits parce qu'ils jouent aux cartes pendant l'office dominical ; dans la seconde (1819), les sept garnements connaissent un sort identique pour avoir retardé le baptême de leur sœur...
10. Tolkien se souvient évidemment de pareils détails lorsqu'il imagine ses Hobbits.
11. *Merlin*, éd. G. Paris et J. Ulrich, Paris, F. Didot, 1886, t. II, p. 77.
12. M. Schwob, « L'Insensible », *Le Livre de Monelle. Spicilège. L'Étoile de bois. Il libro della mia memoria*, Paris, U.G.E., 10/18, 1979, p. 95.
13. L. Tieck, *Contes fantastiques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1957, p. 140.
14. L'épisode se rapproche d'une de ces aventures chères à la littérature irlandaise du moyen âge : surpris par la neige, Finn envoie l'un de ses compagnons de chasse à la recherche d'un abri ; au cœur de la montagne, l'homme découvre un palais souterrain, peuplé de dames et de seigneurs richement vêtus ; il constate alors que le faon qui a lancé Finn et ses hommes dans l'aventure est en réalité une jeune femme merveilleuse, drapée d'un manteau vert (S. H. O'Grady, *Sylva gadelica*, Londres, William & Norgate, 1892, t. II, pp. 222-4).
15. En 1722, Adam Leyel rapporte dans ses *Acta litteraria Sveciæ Upsaliæ publicata* l'histoire d'un mineur dont le corps avait été retrouvé partiellement conservé dans du vitriol de cuivre. L'anecdote est reprise par G. H. von Schubert dans ses *Ansichten von den Nachtseite der Naturwissenschaft* (voir A. Montandon, « Éros et minéralisation. À propos des Mines de Falun d'E. T. A. Hoffmann », *op. cit.*, n° 1, novembre 1992, pp. 211-9).
16. Voir E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or. Les Mines de Falun*, Paris, Aubier, 1992, p. 282.
17. T.S. Rolleston rapproche les deux dénominations (*Celtic*, London, Senate, 1994, p. 338).
18. Voir aussi p. 294, 307, 330 et *passim*.
19. Voir M. Stanesco, « Une architecture féerique : le palais aux cent mille fenêtres », art. cit.
20. *Collected Works of Edgar Allan Poe*, éd. de T. O. Mabbott, Cambridge (Mass.), Harvard U. Press, 1978, t. II, p. 670.
21. Le procédé ne doit pas tout à une démarche censément « réaliste ». M. Stanesco a bien montré comment le palais / prison de verre pouvait dès le moyen âge adopter les dimensions les plus modestes (« Une merveille bien énigmatique : le chevalier dans le tonneau de verre », art. cit.).
22. Voir É. Lysøe, « Titus Groan, Malpertuis, Das Schloß : le château comme espace sacré », *Iris*, n°22, hiver 2001-2002, pp. 49-68 et « La Fenêtre fantastique, entre réalité et magie », *Creliana*, 3, printemps 2004, pp. 61-83.
23. En réalité, Maturin nomme sa déesse « Sheeva », mais la description qu'il en donne, et notamment le « collar of human skulls » qu'elle porte en sautoir, permet de l'identifier plutôt à Kâlî (voir *Melmoth the Wanderer*, éd. de Douglas Grant, Oxford, Oxford U. Press, 1992, p. 274).

24. Voir par exemple la description de « the House of the Morning » (H. Melville, *Typee. Omoo. Mardi*, éd. de G. T. Tansie, New York, Library of America, 1982, pp. 893-894).
25. *Collected Works of Edgar Allan Poe*, éd. cit., t. II, p. 602. La seconde version du texte donne : « profusely verdured » (*ibid.*).
26. Poe mentionne ces très orientales walkyries dans « Ligeia ».
27. L'auteur joue évidemment sur le mot « bark » qui désigne ici l'écorce mais se transforme presque aussitôt en embarcation...
28. On sait que « The Island of the Fay » est un « plate article », écrit pour faire pendant à une gravure de John Sartain...
29. Edgar Allan Poe, *Arthur Gordon Pym and Related Tales*, éd. de J. G. Kennedy, Oxford, Oxford U. Press, 1994, p. 140 (2 occurrences) et p. 159 (1 occurrence).
30. Selon J. G. Kennedy, il signifie même « to be “dark” or “shady” » en hébreu (*Arthur Gordon Pym and Related Tales*, éd. cit., p. 290).
31. C'est parce qu'il est surpris par la neige, dans un environnement presque polaire, que Finn lance l'un de ses pairs à l'assaut du Sid (voir note 14).
32. H. C. Andersen, *Eventyr*, éd. E. Dal, Copenhague, H. Reitzels, 1964, t. II, p. 73.
33. George Sand, *Laura, voyage dans le cristal*, Paris, Ombre, 1993.
34. La romancière a pu prendre connaissance d'une traduction de ce conte dès 1830 – il figure au sommaire du tome XIII des *Œuvres complètes* de Hoffmann (trad. de Loève-Veimars, Paris, Renduel, 1830), puis à celui des *Contes fantastiques* quelques années plus tard (trad. de Marmier, Paris, Charpentier, 1843)...
35. Hoffmann, qui s'inspire évidemment de Novalis, prend ici quelques libertés avec l'orthographe et s'amuse à écrire : Wolfram von Eschinbach (voir E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, München, Winkler-Verlag, 1966, pp. 274-316) ; les traducteurs suivent son exemple.
36. E. T. A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, trad. de X. Marmier, Paris, Charpentier, 1858, p. 74. Il importe d'utiliser ici la traduction que Sand a pu (re)lire peu avant de composer son conte. On notera que cette belle infidèle propose, en ce point précis du texte, l'un de ces transferts caractéristiques de la montagne à l'île paradisiaque. Hoffmann évoque en effet quant à lui les délices du Venusberg (*Die Serapions-Brüder*, éd. cit., p. 306).
37. Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, éd. de G. Sigaux, Paris, Hachette, 1968, p. 195.
38. Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, éd. de D. Leuwers, Paris, Livre de poche, 1983, p. 171.
39. Jacques Sternberg, « Plus loin que la nuit », *Contes glacés*, Verviers, A. Gérard, 1974, p. 254.
40. Allégorie sur la fascination exercée par le cinéma, le roman est illuminé par ce protagoniste féminin, à propos duquel l'auteur a confié qu'il était une transposition littéraire de Louise Brooks. Le personnage, qui par ailleurs ressemble à « una de esas bohemias o españolas [le texte pré-original donne « o zíngaras »] de los cuadros más detestables » se prénomme en outre Faustine, comme pour mieux rendre sensible ses talents de magicienne (*La Invención de Morel. El Gran Serafín*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 105).

AUTEUR

ÉRIC LYSØE

Université de Haute-Alsace, Centre de recherche sur l'Europe littéraire