L'OISEAU BLEU
Revue du conte et de la littérature de jeunesse

L'Oiseau Bleu
7 / 2024
Dynamiques des espaces et leurs significations dans les fictions pour la jeunesse

---

Le souterrain céleste et la montagne magique : dramaturgie de l'espace et « totus simul » dans les contes de Grimm et de John Ruskin

The celestial underground and the magic mountain : dramaturgy of space and 'totus simul in the fairy tales of Grimm and John Ruskin

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE
Université de Nantes, LAMO UR 4276

Édition électronique
URL : https://revueloiseaubleu.fr/
ISSN 2781-954X

Éditeur
Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

---

Droit d'auteur

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'OISEAU BLEU
Revue du conte et de la littérature de jeunesse

Le souterrain céleste et la montagne magique : dramaturgie de l'espace et « *totus simul* » dans les contes de Grimm et de John Ruskin

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE
Université de Nantes, LAMO UR 4276

Résumé

Cet article examine dans les contes des Grimm et dans un conte de Ruskin inspiré par ceux des frères Grimm, deux motifs poétiques fondés sur la fusion oxymorique des contraires, le souterrain céleste et la montagne magique. Ces motifs présentent souvent les caractéristiques d'une « coïncidence des opposés », dont on peut penser qu'elle reconfigure poétiquement un rapport ancestral au sacré. Il s'agira aussi de voir comment un auteur tel que Ruskin, inspiré par les contes des frères Grimm, retravaille des motifs issus du folklore pour élaborer une véritable dramaturgie du paysage.

Mots clés : contes des Grimm, conte de Ruskin, montagne magique, souterrain céleste, poétique de l'espace et fusion des contraires.

Abstract : *The celestial underground and the magic mountain : dramaturgy of space and 'totus simul in the fairy tales of Grimm and John Ruskin*

This article examines in Grimm's tales and in The King of the Golden River by John Ruskin, tale inspired by the brothers Grimm, tow poetic motifs based on the oxymoronic fusion of opposites, the celestial underground and the magic mountain. These motifs often present the characteristics of a "coincidence of opposites", which one might think poetically reconfigures an ancestral relationship to the sacred. It will also be a question of seeing how an author such as Ruskin, inspired by the tales of the Brothers Grimm, reworks motifs from folklore to develop a real dramaturgy of landscape.

Key words: Grimm's Tales, Ruskin's Tale, magic mountain, celestial underground, poetics of space and oxymoronic fusion of opposites

En se fondant sur quelques contes de Grimm, ainsi que sur *The King of the Golden River* (*Le Roi de la rivière d'or*), conte du grand historien de l'art victorien, John Ruskin, il est possible d'explorer la dramaturgie attachée à deux espaces archétypaux, a *priori* antithétiques, mais qui entretiennent pourtant entre eux un certain nombre de correspondances secrètes : l'espace du souterrain merveilleux et celui la montagne magique. Ces deux motifs présentent souvent les caractéristiques d'une « coïncidence des opposés »[1], dont on peut penser qu'elle reconfigure poétiquement un rapport ancestral au sacré. Il s'agira aussi de voir comment un auteur tel que Ruskin, inspiré par les contes des frères Grimm, retravaille des motifs issus du folklore pour élaborer une véritable dramaturgie du paysage qui entre en résonance avec les grands enjeux de la culture romantique et victorienne, mais aussi avec notre culture contemporaine. L'on interrogera, parallèlement, la manière dont les illustrateurs ont tenté de traduire graphiquement cet irreprésentable qu'est la « coïncidence des opposés », dans le cadre de l'album ou du livre illustré.

Les contes des frères Grimm : espaces magiques et archétypes

Les mêmes motifs spatiaux se retrouvent assez souvent, on le sait, d'un folklore à l'autre, ce qui autorise l'emploi du terme d'archétype. Claude Lecouteux écrit ainsi dans *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités au Moyen Âge* :

> […] on est frappé par un fait dont la récurrence ne saurait être fortuite : tous les phénomènes a priori merveilleux, para-normaux ou étranges, ont un point commun. Ils se déroulent en un petit nombre de lieux, passages ou frontières situés aux franges du monde connu, et quelques sites – montagnes, forêt, lande, mer – sont indéniablement à cheval sur l'ici-bas et l'au-delà, formant une ligne de démarcation entre la civilisation et l'espace sauvage, un *no man's land* entre l'univers des hommes et des esprits[2].

Dans les contes de Grimm, le traitement de l'espace naturel conserve les marques de ce rapport au « franges du monde connu », marques décelables à travers la figure rhétorique de la *coïncidentia oppositorum*. Outre la forêt, bien documentée, les montagnes et les lieux

[1] La « *coincidentia oppositorum* » ou « coïncidence des opposés » relève d'une pensée philosophique selon laquelle l'existence est faite de la conjonction des contraires et même de l'attirance des opposés ; cette pensée est présente chez les pré-socratiques, en particulier au sein de l'école pythagoricienne. Puis, au Moyen Âge, le théologien Nicolas de Cues lui confère un sens mystique dans son traité *De La Docte Ignorance* (1440). Dans ce cadre, c'est Dieu qui rassemble en lui toutes les oppositions de l'univers.

[2] Claude LECOUTEUX, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1998, p. 121.

souterrains fonctionnent aussi comme des espaces reflétant une totalité au sein de laquelle s'annulent ou plutôt sont transcendées les dualités inhérentes à la condition humaine (le haut et le bas, le jour et la nuit, la terre et le ciel, la vie et la mort). La variété des images qui spatialisent cette totalité peut se lire à partir de quelques contes de Grimm exemplaires : « *Die drei Männlein im Walde* » (« Les Trois Petits Hommes dans la forêt »), « *Frau Holle* » (« Dame Holle » ou « Madame la Neige », « Dame Hiver », selon les traducteurs), « *Der Trommler* » (« Le Tambour »), et « *Das Wasser des Lebens* » (« L'Eau de la vie »), ce dernier conte étant la source d'inspiration la plus évidente de *The King of the Golden River* (*Le Roi de la rivière d'or*).

Dans « Les Trois Petits Hommes dans la forêt », l'espace terrestre, et implicitement souterrain, de cette forêt gardée par trois nains, témoigne assez typiquement de l'idée d'une transcendance échappant à l'espace-temps ordinaire. Une image, à forte charge visuelle, portée par le symbolisme des couleurs (le blanc et le rouge), condense à elle seule cette fusion des contraires. L'aventure se déroule en hiver, quand la terre est recouverte de neige ; cependant trois nains, figures chthoniennes traditionnelles dans le folklore germanique, font surgir du sous-sol des fraises bien rouges qui ont mûri malgré la saison hivernale. Contrôlant la nature et le temps, les trois petits génies de la terre sont donc seuls capables de réunir en un tout le cycle des saisons[3].

Dans « Frau Holle », qui relève du même conte-type que les premières séquences des « Trois Petits Hommes dans la forêt »[4], la description de l'espace est nettement plus développée, mais sa fonction symbolique reste assez proche. D'origine mythico-légendaire, Frau Holle est un personnage particulièrement bien représenté dans les légendes hessoises. C'est une dame Nature, pouvant prendre l'apparence d'une sorcière, mais dont la toute-puissance de déesse-mère est suggérée par des images spatiales d'une grande richesse. Celles-ci réunissent l'hiver et l'été, et fondent l'alliance de la vie et de la mort, à travers l'oxymore d'un lieu souterrain à la fois terrestre et céleste. L'héroïne entre dans l'univers de Frau Holle en tombant dans un puits ; puis elle passe par une phase d'évanouissement pour se réveiller ensuite dans une belle prairie, souterraine mais néanmoins ensoleillée et couverte de fleurs et

[3] Jacob et Wilhelm GRIMM, « Les Trois Petits Hommes dans la forêt », in *Contes pour les enfants et la maison*, trad. fr. Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, t. I, p. 85-91. Texte original, Jacob & Wilhelm GRIMM, « *Die drei Männlein im Walde* », in *Kinder- und Hausmärchen*, Heinz Rölleke (éd.), Stuttgart, Reclam, 1979, vol. I, p. 91-97.

[4] AaTh 480, « La bonne et la mauvaise fille », selon le catalogue international Aarne et Thompson des contes populaires.

de fruits[5]. La catabase conduit donc vers un *locus amoenus* qui se complexifie progressivement puisque cette prairie jouxte la maison de Dame Holle qui, elle, fait tomber de la neige sur la terre en secouant ses édredons du haut de sa fenêtre. Frau Holle est donc une dame hiver qui gouverne en réalité la totalité du cycle saisonnier, et qui règne également sur la neige et le soleil, les fleurs et les fruits, sur le monde d'en haut et sur le monde d'en bas. Tout se passe comme si tous les aspects de l'espace et du temps étaient contenus au fond de son souterrain. Là encore, les principes de la pensée mythico-religieuse expliquent très probablement ce réagencement des catégories spatiales et temporelles en une unité que la mystique médiévale, au moins depuis Saint Grégoire (élu pape en 590), a pris l'habitude de désigner par l'expression du « *Deus totus ubique simul* » ou du « *totus simul* »[6].

Il est aussi intéressant de voir comment les illustrateurs ont relevé la gageure qui consiste à vouloir représenter l'irreprésentable, à traduire ce Grand Tout cosmique que constituent les lieux oxymoriques des contes. *Le totus simul* de Dame Holle fait en effet partie de ces lieux empreints de mystère et de poésie que l'imagination créatrice des artistes a tenté d'approcher. La plupart d'entre eux ont tout de même privilégié la dimension aérienne de la maison de Dame Holle, au détriment du souterrain, puisque l'univers céleste s'impose assez logiquement pour évoquer l'action de la neige qui tombe sur la terre, et il correspond aussi davantage à notre imaginaire de la transcendance. Il en est ainsi la gravure que Otto Ubbelhode réalisa en 1906 pour une édition complète illustrée des *Kinder- und Hausmärchen*[7].

Cependant, l'unité oxymorique du haut et du bas, de l'aérien et du chtonien, est aussi suggérée, chez d'autres artistes, par différents moyens. Parmi ceux qui ont été séduits par cette alchimie des contraires, l'une des plus anciennes illustrations (1886), destinée à une anthologie anglaise des *Household Stories by the Brothers Grimm*, est celle du co-fondateur, en Angleterre du mouvement *Arts and Crafts*, Walter Crane. Les autres sont relativement récentes : il s'agit de celles de Nathalie Novi (pour l'album *Dame Hiver* publié en 2002 aux Éditions Didier

[5] « La jeune fille retourna au puits, sans savoir que faire ; et son angoisse était si grande qu'elle se précipita dans le puits pour aller chercher la bobine. Elle perdit connaissance et quand elle revint à elle, elle se trouvait dans une belle prairie qu'éclairait le soleil et où poussaient des milliers de fleurs. » Jacob et Wilhelm GRIMM, « Dame Holle », in *Contes pour les enfants et la maison*, *op. cit.*, t. I, p. 156. Texte original, Jacob & Wilhelm GRIMM, « *Frau Holle* », in *Kinder- und Hausmärchen*, *op. cit.*, vol. I, p. 150-151 : „*Da ging das Mädchen zu dem Brunnen zurück und wußte nicht, was es anfangen sollte; und in seiner Herzensangst sprang es in den Brunnen hinein, um die Spule zu Holen. Es verlor die Besinnung, und als es erwachte und wieder zu sich selber kam, war es auf einer schönen Wiese, wo die Sonne schien und vieltausend Blumen standen.*“

[6] Les écrits de Grégoire 1er ou Grégoire le grand, docteur de la vie mystique, a inspiré tout le Moyen Âge monastique. Voir Michael FRICKEL, « *Deus Totus Ubique Simul* »: *Untersuchengen zur allgemeinen Gottgegenwart im Rahmen der Gotteslehre Gregors des Großen*, Freiburg, Verlag Herder, 1956.

[7] GRIMM Jacob &Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, éd. Rob Riemann, ill. Otto Ubbelhode, Leizig, Turm Vermag, 1906, 3 vol. ; reprint Köln, Anaconda Verlag, 2009.

Jeunesse) et celles de Bernadette Watts (pour les éditions Nord-Sud, en 1972 puis 1982 pour la publication française)[8].

Walter Crane a choisi de placer en bandeau de tête, en guise d'ouverture au conte, une gravure qui évoque bien, implicitement, à la fois des hauteurs aériennes et l'idée d'un monde des morts souterrain. Frau Holle (Mother Hulda dans la traduction anglaise) est représentée comme une très vieille femme, appuyée sur une canne, et dont le visage ressemble à une tête de mort, conformément à l'une des origines mythiques possibles du personnage. Sur un fond entièrement noir, volent les plumes de l'édredon de Dame Holle, qui se transforment en flocons de neige. L'on peut donc interpréter ce fond noir, abstrait, à la fois comme un ciel nocturne et peut-être aussi, du fait de la forme rectangulaire et horizontale du bandeau, comme une sorte de tunnel ou d'espace souterrain.

Nathalie Novi, elle, a choisi une solution très différente, plus libre par rapport au texte, mais particulièrement originale. L'idée de souterrain n'est pas représentée dans l'image, mais la maison de Dame Hiver semble posée sur une sorte de petite colline enneigée qui ressemble à un espace terrestre, mais qui possède en même temps la forme d'un nuage, comme si elle était suspendue dans le ciel. De plus, cette colline cotonneuse et aérienne est reliée par un pont à un autre espace couvert de neige un peu en contre-bas et qui semble, par sa position, figurer la terre. Terre et ciel fusionnent donc et se confondent dans cet univers qui a perdu tout repère cartésien.

Enfin, dans l'album illustré par Bernadette et publié en France sous le titre de *La magicienne et les deux servantes*[9], l'approche de la coïncidence des contraires est également astucieuse, car Bernadette déstructure d'emblée la figuration habituelle de l'espace en créant de grandes lignes courbes, qui produisent une sensation de vertige, comme si le monde allait bientôt basculer vers des profondeurs indéterminées. Dans les autres pages, l'artiste est souvent obligée de dissocier la représentation de la prairie ensoleillée de celle du souterrain au fond du puits, et chaque motif occupe des pages distinctes ; cependant, une autre illustration réunit finalement assez bien l'idée de profondeur et celle de hauteur, car les deux sœurs qui quittent le souterrain de Dame Holle regagnent le monde des humains en passant sous un porche qui prend la forme d'une petite montagne, rappelant cette fois plutôt l'archétype de la montagne sacrée.

[8] Voir les références des éditions dans la bibliographie.
[9] Jacob et Wilhelm GRIMM, *La Magicienne et les deux servantes*, ill. Bernadette, Paris, Éditions Nord-Sud, 1982.

De fait, un autre *topos* des contes partage les caractéristiques oxymoriques du souterrain céleste ; il s'agit de la montagne magique, de verre ou de cristal, qui renvoie indirectement, comme l'a montré notamment Natacha Rimasson-Fertin, à des profondeurs souterraines, ainsi qu'à la neige ou à la glace[10]. Cette montagne peut favoriser la quête initiatique des héros, grâce à une ascension réussie, ou au contraire enfermer et emprisonner les humains dans ses gorges intérieures ou ses cavités, comme dans un tombeau. Dans le folklore, le motif de la montagne magique intervient parfois dans le conte-type AaTh 301 (« Les Trois Royaumes souterrains »), et il peut, de ce fait, symboliser aussi bien l'idée d'une ascension que celle d'une descente vers le royaume des morts comme dans « *Frau Holle* ». Un tel motif est présent dans plusieurs contes des Grimm : « *Die sieben Raben* » (« Les Sept Corbeaux »), « *Die Rabe* » (« La Corneille »), « *Das Wasser des Lebens* » (« L'Eau de la vie »), « *Der Eisenofen* » (« Le Poêle de fonte »), « *Das Hirtenbüblein* » (« Le Petit Berger »), « *Der Trommler* » (« Le Tambour »), et « *Oll Rinkrank* » (« Le Vieux Rinkrank »).

Parmi tous ces contes, c'est peut-être dans « Le Tambour » que la dramaturgie de la montagne de verre est la plus développée. Le conte est centré sur l'aventure d'un jeune soldat qui cherche à délivrer une princesse retenue prisonnière par une sorcière dans une montagne de verre. La notion de *totus simul* est certes moins visible que dans « *Frau Holle* », mais elle est néanmoins suggérée par le gigantisme de cette montagne qui semble toucher le ciel et les nuages, et au sommet de laquelle se trouve condensé l'ensemble du monde élémentaire (une forêt, le monde minéral, le ciel, l'eau et les animaux aquatiques) :

> À présent, le pauvre tambour se trouvait au pied de la montagne, qui était aussi haute que si trois montagnes avaient été entassées l'une sur l'autre, et aussi lisse qu'un miroir, et il ne savait comment faire pour arriver en haut. […]
>
> Au sommet de la montagne de verre, il y avait une plaine dans laquelle s'élevait une vieille maison de pierre. Devant la maison, il y avait un grand bassin à poissons et, derrière elle, une sombre forêt. […] Seul le vent faisait frissonner les feuilles des arbres et les nuages passaient tout près de sa tête[11].

[10] Voir Natacha RIMASSON-FERTIN, *L'autre monde et ses figures dans les* Contes de l'enfance et du foyer *des frères Grimm et les* Contes populaires russes *d'A.N. Afanassiev*, thèse de doctorat, 2008, université Grenoble III - Stendhal / Études germaniques. Voir notamment en I, 3.1.c (*La montagne de verre*) et en III, 5 (*Les mondes situés dans les montagnes et les collines*). Dans sa thèse consacrée à *L'autre monde et ses figures dans les* Contes de l'enfance et du foyer *des frères Grimm et les* Contes populaires russes *d'A.N. Afanassiev*, la chercheuse indique également que le motif de la montagne de cristal rejoint les représentations attestées dans l'Antiquité, qui associent le verre ou le cristal à de la neige solidifiée. Voir le conte-type AaTh 530 dans le catalogue international des contes d'AARNE et THOMPSON : « *The Princess on the Glass Mountain* ». Voir aussi Paul DELARUE / Marie-Louise TENEZE, *Le Conte populaire français,* Paris, Maisonneuve et Larose, 1977, t. II, p. 309 : « La montagne de verre » ; et AFANASSIEV, « La Montagne de cristal », in *Nouveaux Contes populaires russes*, trad. fr. Lise Gruel-Apert, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 122-124.

[11] Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, *op. cit.*, t. II, p. 442-443. Texte original, J. & W. Grimm, « *Der Trommler* », in *Kinder- und Haumärchen*, *op.cit.*, vol. II, p. 400-401: „*Nun stand*

Pour comprendre le symbolisme d'un tel espace, l'on peut se reporter à l'ouvrage de Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), ainsi qu'aux travaux de Mircea Eliade sur le chamanisme et de Claude Lecouteux sur le folklore germanique. Vladimir Propp met le motif de la montagne de verre en relation avec des pratiques très anciennes du chamanisme dans lesquelles le cristal de roche était utilisé pour obtenir un « pouvoir sur les animaux, […] sur la vie et la mort, sur la maladie et la guérison »[12] ; raison pour laquelle la montagne magique est souvent associée, dans les contes, à la quête de pommes merveilleuses d'immortalité ou à l'eau de jouvence. De manière concordante, Mircea Eliade précise que dans certaines traditions chamaniques, la descente au pays des ombres commence par un voyage extatique vers une montagne, et que « la montagne symbolise l'axe cosmique »[13]. Claude Lecouteux ajoute enfin que dans le folklore germanique comme dans diverses mythologies du monde, d'ailleurs, « la montagne de verre – ou de cristal – passait pour être l'habitat des âmes des défunts. La montagne est aussi paradis et enfer, chrétiens et païens »[14].

Dans les contes des Grimm, quand la montagne de verre est en même temps une montagne creuse, enfermant des humains qu'elle retient prisonniers, la dynamique de l'espace se rapproche d'une descente dans un « autre monde » souterrain[15]. Il semble se produire alors une contamination ou une fusion partielle de deux images opposées de l'au-delà, l'une ouranienne, l'autre chtonienne, comme dans « Dame Holle ». Dans « Le Vieux Rinkrank » en particulier et dans « L'Eau de la vie »[16], la montagne magique conserve cette double caractéristique de hauteur et de profondeur. Dans « L'Eau de la vie », la montagne intervient dans le châtiment des mauvais frères partis à la recherche de l'eau de jouvence. À cause de leur orgueil et de leur incivilité, les deux aînés sont condamnés par un nain à être enfermés dans les gorges profondes de la montagne, qui se referme sur eux. Seul le plus jeune, du fait de ses

der arme Trommler vor dem Berge, der so hoch war, als wenn drei Berge aufeinandergesetzt wären, und dabei so glatt wie ein Spiegel, und wußte keinen Rat, um hinauf zu kommen. […] Auf dem Berge oben war eine Ebene, da stand ein altes steinernes Haus, und vor dem Hause lag ein großer Fischteich, dahinter aber ein finsterer Wald. […] *nur der Wind raschelte in den Bäumen, und die Wolken zogen ganz nahe über seinem Haupt weg."*

[12] Vladimir PROPP, *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. fr. Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983, p. 383.

[13] Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* [1950], 2e édition revue et augmentée, Paris, Payot,1968, p. 185.

[14] Claude LECOUTEUX, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 136.

[15] Cette descente dans un espace magique associé au verre ou au cristal est par ailleurs bien représentée dans un autre conte de Grimm, « *Der gläserne Sarg* » (« Le Cercueil de verre »).

[16] Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la* maison, *op. cit.*, t. II, respectivement p. 456-461 et p. 68-74.

qualités de cœur, sera aidé par le nain pour trouver l'eau miraculeuse, une fois gravie la montagne magique.

Ruskin et *Le Roi de la rivière d'or*

C'est ce conte en particulier qui a servi de canevas à John Ruskin. Écrit en 1841, mais publié seulement en 1851, ce texte de jeunesse a été inventé pour la jeune Effie Gray, alors adolescente, que Ruskin devait épouser en 1846, et il est devenu, très vite, un classique de la littérature de jeunesse en Angleterre. Cependant, même si la structure de l'aventure suit dans ses grandes lignes « L'Eau de la vie » des Grimm, le conte de Ruskin est loin de n'être qu'une simple imitation. L'originalité du récit tient au rôle prépondérant qui est conféré aux éléments naturels, ainsi qu'aux nombreuses descriptions, le texte étant particulièrement long pour un conte pour enfants, même à cette époque, puisqu'il occupe, selon les éditions, cinquante à soixante pages. L*'ekphrasis* se déploie en de nombreuses séquences qui font porter l'accent sur le caractère surnaturel de la montagne, tout en mettant en relief sa dimension tantôt merveilleuse et fascinante, tantôt au contraire inquiétante et fantastique. L'argument est le suivant : trois frères vivent dans une vallée fertile, au pied des montagnes de Styrie, dans les Alpes autrichiennes. Les deux aînés, brutaux et égoïstes, se vautrent dans les richesses, tout en maltraitant leur entourage : ils tuent inutilement des animaux, tourmentent leurs serviteurs, les pauvres qui demandent l'aumône, et même leur jeune frère, Glück le bien nommé, qui est au contraire un enfant honnête et candide. L'intervention d'un nain à l'allure excentrique, le Seigneur du vent du sud-ouest, vient mettre un terme à la richesse et à l'arrogance des deux scélérats, en provoquant une terrible sécheresse. Toutes les terres possédées par les deux frères se transforment alors en désert. Puis une autre créature surnaturelle, encore plus fantaisiste, le Roi de la Rivière d'Or, révèle aux trois frères que celui qui gravira la montagne et pourra verser trois gouttes d'eau bénite dans la source de la rivière appelée rivière dorée, verra celle-ci se transformer en « or », mais pour lui seulement. Les deux aînés échoueront, bien sûr : ils finiront pétrifiés, transformés par la montagne magique en noirs rochers, horribles et fantastiques. Seul Glück triomphera des épreuves en se montrant constamment généreux.

Dans ce cadre, plusieurs éléments prennent un relief particulier, éléments que l'on ne rencontre pas traités de la même manière dans les contes populaires ou des Grimm – évidemment beaucoup plus condensés –. Le premier « écart » novateur, qui relève d'un principe d'extension ou d'augmentation par rapport au modèle grimmien, est sa dimension réaliste. Le début du récit rappelle en effet, bien que très succinctement ou en filigrane, la forme du récit

de voyage, dans la mesure où il s'ancre dans une topographie réaliste. Le cadre choisi, celui de la Styrie dans les Alpes autrichiennes, induit une dimension d'observation qui fait écho à l'essor du naturalisme scientifique depuis le XVIII[e] siècle et à la passion de l'époque pour la tradition européenne du « Grand Tour ». Ruskin fit ainsi plusieurs séjours dans les Alpes, dont il tirera, en 1833, des esquisses littéraires[17]. Dans l'espace géographique bien identifié du conte, est évoqué l'écosystème à la fois puissant et fragile qui est celui des Alpes, écosystème entretenu par l'équilibre naturel des éléments :

> Il y avait jadis, dans une région écartée et montagneuse de la Styrie, une vallée extraordinairement fertile et luxuriante. Elle était, de toutes parts, environnée par des montagnes escarpées et rocheuses aux cimes éternellement couvertes de neige, du haut desquelles une multitude de torrents se ruaient en une suite ininterrompue de cascades. L'une d'elles tombait à l'ouest, par-dessus la paroi d'un rocher si élevé que, lorsque le soleil s'était couché pour tout le reste et qu'en contrebas ce n'était que ténèbres, ses rayons brillaient encore de tout leur éclat sur cette chute, qui semblait alors être une pluie d'or. […] Tous [les cours d'eau] dévalaient sur l'autre versant des montagnes et serpentaient à travers de vastes plaines et aux abords de cités populeuses. Mais les nuages étaient si invariablement attirés vers les sommets neigeux, et ils s'attardaient si nonchalamment dans le creux circulaire qu'au temps de la sécheresse et de la chaleur, alors que toute la campagne avoisinante était grillée, la petite vallée recevait encore de la pluie[18].

La seconde « extension » par rapport au modèle grimmien provient de la dimension esthétique et picturale du récit. Parfait exemple d'*ut pictura poesis*, les descriptions de Ruskin rappellent en effet les peintures de celui qui fut son grand ami, William Turner, et sur lequel il écrivit un peu plus tard un grand essai[19]. Rappelons aussi que Turner commença à peindre les Alpes dès 1802, lors d'un Grand Tour[20], et que l'un de ses tableaux les plus célèbres, *Hannibal*

---

[17] Voir John RUSKIN, *Esquisses littéraires* [*Account of a Tour on the Continent*, 1833], in *Écrits sur les Alpes*, textes réunis par Emma Sdegno et Claude Reichler, trad.fr. André Helard, Paris, PUPS, 2013. Ces premiers écrits (impressions de voyage sur le Continent) sont antérieurs au conte et datent de 1833 et 1835. Par la suite, le sujet de la montagne reviendra aussi bien dans les écrits sur l'art (*Modern Painters*, 1843-1860) que dans les récits de souvenirs (*Praeterita*, 1885).

[18] John RUSKIN, *Le Roi de la rivière d'or*, trad. fr. Martine Leyris, Paris, Bordas, 1980, p. 9-10. Texte original, *The King of the Golden River or The Black Brothers*, in *The Complete Works of John Ruskin, Early Prose Writings*, E.T. COOK and David WEDDERBURN (éd.), vol. I, part I, London, George Allen, New York, Longmans, Green & Co, 1903, p. 313-314: "*In a secluded and mountainous part of Stiria, there was, on old time, a valley of the most surprising and luxuriant fertility. It was surrounded, on all sides, by steep and rocky mountains, rising into peaks, which were always covered with snow, and from which a number of torrents descended in constant cataracts. One of these fell westward, over the face of a crag so high, that, when the sun had set to everything else, and all below was darkness, his beams still shone full upon this waterfall, so that it looked a shower of gold.* […] *They all [the streams] descended on the other side of the mountains, and wound away through broad plains and by populous cites. But the clouds were drawn so constantly to the snowy hills, and rested so softly in the circular hollow, that in time of drought and heat, when all the country round was burnt up, there was still rain in the little valley.*"

[19] Voir notamment John RUSKIN, « Turner et son œuvre », in *Conférences sur l'Architecture et la peinture*, trad. fr. Émile Cammaert, avant-propos Antoni COLLOT, Chilly-Mazarin, SenS Éditions, 2009.

[20] Voir les ouvrages suivants : David BROWN, *Turner et les Alpes, 1802*, trad. fr. Dominique Darbois Clous, Suisse, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1999 ; Aurélie GALOIS, *Turner : les Alpes*, Urrugne, Pimientos, 2013 ; ainsi que l'exposition *Turner et le sublime*, *Musée national des beaux-arts du Québec*, Pavillon Pierre Lassonde, 10 février-2mai 2021. https://www.facebook.com/mnbaq/videos/turner-et-le-sublime-au-mnbaq/426165535168725/, consulté le 02/08/ 2023.

traversant les Alpes, fut composé de 1810 à 1812. Dans de longues descriptions poétiques, comprenant d'abondantes notations visuelles, Ruskin s'emploie à restituer, à la manière de Turner, les camaïeux changeants, les nuances colorées de la brume et de la rosée, les brouillards lumineux qui entourent les sommets et en noient les contours. À ces affinités avec Turner s'ajoute aussi le goût pour l'esthétique du sublime, très fortement présente dans l'art, la philosophie et la littérature européennes des années 1750-1850. Cette tradition fait de la haute montagne l'espace privilégié d'une expérience sensible et spirituelle liée au sentiment de l'infini et du sacré[21]. De ce fait, pour Ruskin comme pour beaucoup de ses contemporains, le sublime ne relève pas uniquement d'une expérience esthétique ; il est intrinsèquement lié à une conception religieuse du monde, au sein de laquelle l'immensité du paysage conduit à une révélation d'ordre épiphanique. La description esthétique nous oriente ainsi, progressivement, vers un merveilleux chrétien très explicite que Ruskin cherche à rendre plaisant et abordable, dans le cadre du conte pour enfants, notamment à travers la dimension d'extravagance joyeuse dont il entoure ses créatures surnaturelles inventées. Mais la fantaisie n'est là que pour mieux souligner l'omniprésence, dans la Nature, d'un dieu chrétien qui rappelle aussi implicitement ou indirectement le « *Deus sive natura* » de Spinoza (« Dieu ou la nature », « Dieu, c'est-à-dire la Nature »)[22] pour gloser l'expression latine. Dès l'ouverture du récit, la dimension divine du paysage est en effet sous-jacente : la vallée fertile placée au cœur de la région montagneuse peut se lire comme l'équivalent symbolique d'un fragment préservé de paradis originel, paradis qui sera ensuite perdu par la faute des frères aînés, mais que Glück pourra reconquérir et préserver. L'accent qui est mis sur les produits nourriciers de la vallée, ainsi que les hyperboles et les intensifs qui célèbrent les bienfaits apparemment inépuisables de la nature, orientent vers cette dimension anagogique : « Et ses récoltes étaient si abondantes, et son fourrage si haut, et ses pommes si rouges, et ses raisins si noirs, et son vin si riche, et son miel si suave que tous ceux qui la voyaient en étaient émerveillés et qu'on l'appelait la Vallée aux Trésors »[23].

L'épreuve initiatique imposée par le Roi de la Rivière d'or, qui consiste à gravir la montagne pour jeter trois gouttes d'eau bénite dans la rivière, relie ensuite très explicitement la

[21] Voir Notamment Denis BONNECASE et Patrick CHEZAUD (dir.), *Des Lumières à l'Europe romantique des nations : les paradoxes du sublime*, Saint Pierre de Salerne, Gérard Monfort Éditeur, 2007.

[22] « *Deus sive Natura* » ou « *Deus seu Natura* » est d'abord une expression créée par René Descartes, dans ses *Méditations métaphysiques* (Sixième Méditation), puis reprise par Spinoza dans son *Traité théologico-politique* (1670) et dans l'*Éthique* (1661-1675). Par ce concept, le philosophe se rapproche du panthéisme.

[23] John RUSKIN, *Le Roi de la rivière d'or*, *op. cit.*, p. 10. Texte original, *The King of the Golden River*, *op. cit.*, p. 314: *"[…] and its crops where so heavy, and its hay so high, and its apples so red, and its grapes so blue, and its wine so rich, and its honey so sweet, that it was a marvel to everyone who beheld it, and was commonly called the Treasure Valley."*

sublimité du paysage à la morale religieuse qui gouverne l'axiologie générale du conte. C'est en effet seulement parce qu'il agit spontanément en conformité avec l'esprit de charité, en décidant, au cours de son ascension, de partager son eau avec des créatures qui meurent de soif, que le jeune Glück réussira les épreuves placées sur son chemin, et qu'il obtiendra le trésor promis par le Roi de la rivière dorée.

À ce niveau, l'autre originalité ruskinienne, celle qui fait sa modernité à nos yeux, provient du fait que la parabole religieuse n'exclut pas, ou n'évacue pas, *in fine*, l'interprétation potentiellement naturaliste et réaliste de l'histoire. En effet, le trésor donné par la rivière ne sera finalement pas de l'or ; car l'or est déjà associé, par le jeune Ruskin, au Veau d'or et à une cupidité matérialiste qu'il juge en pleine expansion avec la Révolution industrielle, et que sa lecture des *Évangiles* lui fera prendre, de plus en plus nettement, en aversion. Dans ce conte en boucle, le trésor annoncé se traduira, en réalité, finalement et simplement par le retour de l'eau.

Mais cet « or » bleu qui se remettra à couler dans la vallée asséchée, la fera revivre, et lui redonnera sa fertilité. Ruskin avait d'ailleurs, dès le début du conte, pris grand soin d'expliquer la légende de la rivière d'or en des termes purement visuels et esthétiques, potentiellement compatibles avec une dimension réaliste, l'aspect doré provenant peut-être, simplement, des reflets du soleil jouant sur l'eau. La dramaturgie de l'espace et l'ascension de la montagne induisent alors un retournement des valeurs qui est sans doute l'autre apport essentiel de l'auteur au canevas issu du folklore, d'une part, et au débat éthique et politique qui agitera de plus en plus fortement la culture victorienne d'autre part. Un tel apport élargit le conte religieux en apologue écologique d'une grande modernité, et il fait par avance écho à un autre texte de Ruskin, l'essai politique de 1862, *Unto this Last*[24], dans lequel l'intellectuel victorien inscrivit en lettres capitales cet aphorisme que nous n'aurions aucune difficulté à faire nôtre aujourd'hui : « *THERE IS NO WEALTH BUT LIFE* » / « IL N'Y A DE RICHESSE QUE LA VIE ».

[24] John RUSKIN, *Unto this Last* (1860-1862), « *Essay* IV », § 77, in *Works, XVII*, p. 105 ; *Il n'y a de richesse que la vie*, « Essai quatre. *Ad valorem* », trad. fr. Pierre Thiesset et Quentin Thomasset, Vierzon, Le Pas de côté, 2012, p. 129 : « Il n'est d'autre richesse que la vie. La vie, contenant toutes ses facultés d'amour, de joie et d'admiration. Le pays le plus riche est celui qui nourrit le plus grand nombre d'êtres humains nobles et généreux ; l'homme le plus riche est celui qui, ayant accompli les fonctions de sa vie de la manière la plus complète, possède aussi l'influence salutaire la plus étendue sur la vie des autres. Étrange économie politique ! La seule, cependant, qui ait jamais été et puisse être, car tout économie politique basée sur l'intérêt personnel n'est que l'accomplissement de ce qui introduisit le schisme dans la politique des anges et la ruine dans l'économie du ciel. » (On trouvera également un extrait traduit de cet essai dans *Relire Ruskin.* Cycle de conférences organisé au Musée du Louvre du 8 mars au 5 avril 2001, sous la direction de Matthias WASCHEK, Paris, Musée du Louvre, 2003, p. 233 ; trad. fr. Gabriel Mouret, publiée dans la *Revue encyclopédique*, 1900).

Dans cet essai qui fut mal reçu, le « conservateur subversif » comme on a nommé Ruskin[25] s'opposa assez frontalement à la *doxa* victorienne et aux traités d'économie de ses compatriotes (David Ricardo, Thomas Malthus, John Stuart Mill…) en remettant en cause la primauté accordée à l'enrichissement personnel au sein de l'éthique protestante et de l'esprit du capitalisme. Le dénouement du conte, quant à lui, évoque la vie paisible du jeune Glück reprenant avec bonheur l'immémorial travail des champs (le travail de la terre dissocié de toute forme de prédation), un peu comme ce « paysan mythique » célébré par Ruskin, là encore beaucoup plus tard, dans ses lettres de *Fors Clavigera* (publiée en 1880)[26]. De ce fait, à travers la dramaturgie de cet espace à la fois terrible, merveilleux et réel que sont la montagne magique et la rivière d'or, l'aventure initiatique d'un simple petit héros de conte prend déjà une portée universelle et totalisante. Restaurant par son action l'équilibre toujours difficile à préserver entre Nature et Civilisation, le jeune Glück se fait aussi le messager d'une utopie politique et écologique appelée à se développer longtemps encore après l'écriture du conte[27]. Et l'on interprète désormais cette œuvre de jeunesse (assez vite dédaignée par Ruskin) comme une véritable matrice inconsciente de l'œuvre future du grand historien d'art qu'il devint.

Des illustrations du *Roi de la Rivière d'or*, l'on en retiendra ici deux, qui semblent se faire écho et traduisent bien l'idée d'un « *totus simul* » poétique et symbolique : l'illustration d'Arthur Rackham (publiée à Londres et Philadelphie en 1932 pour une édition du conte[28]) et celle de Krystyna Turska (publiée en Angleterre et en France, en 1978[29]). Dans les deux cas, le sommet de la montagne, où Gluck retrouve le Roi de la Rivière d'Or, ressemble à la courbe d'un petit globe terrestre qui toucherait le ciel, figurant, comme en miniature, une totalité cosmique. Ce sommet est couvert de motifs végétaux et floraux qui semblent contenus dans la terre, comme si les fleurs étaient encore souterraines mais prêtes à sortir de terre, la fertilité paradisiaque du sous-sol étant toujours présente, à l'état latent, et n'attendant que l'action positive des hommes pour réapparaître. Dans l'illustration de Krystyna Turska, s'élève de plus

[25] L'expression est proposée par un des premiers traducteurs français de Ruskin, Émile Cammaert ; elle est citée par Antoni COLLOT dans l'avant-propos des *Conférences sur l'Architecture et la peinture*, *op. cit.*, p. 21.
[26] Voir Philippe JAUDEL, *La pensée sociale de John Ruskin*, « le paysan mythique », Paris, Didier, 1973, p. 352-359.
[27] Le conte peut ainsi par avance faire écho aux utopies post-industrielles à la manière de ce que fera William Morris, notamment dans *News from Nowhere* (1890), long roman utopique qui n'est pas tout à fait un conte, mais plutôt une fable politique également ponctuellement inspirée par les contes de Grimm. Sur l'influence politique et esthétique de Ruskin sur William Morris, mais aussi leurs différences (le socialisme de Morris s'oppose à l'utopie conservatrice de Ruskin, même si leur contestation de la Révolution industrielle et leur anticapitalisme les réunissent), voir John BLEWITT (dir), *William Morris and John Ruskin : a new road on which the world should travel*, Exeter, University of Exeter Press, 2019.
[28] John RUSKIN, *The King of the Golden River*, ill. Arthur Rackham, London, George Harrap & Co, 1932.
[29] John RUSKIN, *Le Roi de la rivière d'or*, trad. fr. Catherine Cazier, Paris, Flammarion, 1978.

sur ce point culminant un arbre aux courbes stylisées, nouvel *axus mundi* reliant la terre au ciel et à l'eau, ces deux derniers éléments semblant se confondre eux aussi en une sorte d'immense cascade étincelante. Enfin, dans les deux illustrations, les personnages se situent tout en haut de ce petit sommet qui touche le ciel, ce qui suggère sans doute que l'aventure initiatique de Glück a atteint, sur le plan existentiel, une forme d'achèvement, de plénitude, a atteint, pourrait-on dire, un sommet de la condition humaine.

En dépit de leur caractère fantaisiste et merveilleux, qu'ils soient d'origine populaire ou purement littéraire, ces contes des Grimm et de Ruskin débouchent bien, *in fine*, sur une célébration de la Nature qui contient aussi, implicitement, une philosophie de la vie, globale et cohérente. Le merveilleux « réel », c'est avant tout la Nature, comme le répètent à l'envi nombre de conteurs du XIX[e] siècle, pas seulement les Grimm ou Ruskin, mais aussi Ludwig Tieck, Erckmann et Chatrian, George Sand dans *Les Contes d'une grand-mère*… Et il n'est donc pas étonnant qu'un certain nombre de fables écologistes contemporaines (de Janosch[30], Günter Grass[31], Christa Wolf[32]) aient fait de la nostalgie des contes du XIX[e] siècle et de la Nature toute-puissante qui se déployait dans un univers pré-industriel, le vecteur de leur approche ironique et critique de la modernité.

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

Corpus principal

GRIMM Jacob &Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, Heinz Rölleke (éd.), Stuttgart, Reclam, 1979, 3 vol.

————, *Kinder- und Hausmärchen*, éd. Rob Riemann, ill. Otto Ubbelhode, Leizig, Turm Vermag, 1906, 3 vol. ; reprint Köln, Anaconda Verlag, 2009.

[30] Auteur et illustrateur allemand, Horst Eckert (né en1931) a choisi pour nom de plume le pseudonyme de Janosch depuis la publication, à partir des années 1960, de ses premiers livres pour enfants. Ses réécritures illustrées des contes de Grimm (deux recueils intitulés *Janosch erzählt Grimm's Märchen*, l'un publié en 1972, l'autre en 1991) constituent à la fois un hommage aux deux auteurs romantiques et une critique bouffonne de la modernité industrielle contemporaine.

[31] Voir notamment les romans allégoriques *Der Butt* (*Le Turbot*, 1977) et *Die Rättin* (*La Ratte*, 1986) qui contiennent de nombreuses références aux contes et aux frères Grimm. *Die Rättin*, en particulier, dénonce les périls associés à la prolifération nucléaire et aux déforestations massives, à partir d'une mise en scène à la fois burlesque et nostalgique du monde magique de la forêt allemande, telle qu'elle apparaît dans les contes des Grimm.

[32] Voir la nouvelle *Störfall : Nachrichten eines Tages* (*Incident : nouvelles d'un jour*, 1987), qui crée elle aussi un effet de mise en abyme à partir d'un conte de Grimm, pour dénoncer la catastrophe de Tchernobyl.

———, *Household Stories by the Brothers Grimm*, trad. anglaise de Lucy Crane, ill. Walter Crane, London, Macmillan and Company, 1886.
———, *Contes pour les enfants et la maison*, trad. fr. et éd. Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, 2 vol.
———, *Frau Holle,* ill. Bernadette [Watts], Zürich, Nord-Sud [1972] ; trad. fr., *La Magicienne et les deux servantes*, Paris, Nord-Sud, 1982.
———, *Dame Hiver*, trad. fr. François Mathieu, ill. Nathalie Novi, Paris, Éditions Didier Jeunesse 2002.
RUSKIN John, *The King of the Golden River or The Black Brothers*, in *The Complete Works of John Ruskin*, *Early Prose Writings*, E.T. COOK and David WEDDERBURN (éd.), vol. I, part I, London, George Allen, New York, Longmans, Green & Co, 1903, p. 313-314.
———, *The King of the Golden River,* ill. Arthur Rackham, London, George Harrap & Co, 1932.
———, *Le Roi de la rivière d'or*, trad. fr. Catherine Cazier, ill. Krystyna Turska, Paris, Flammarion, 1978.
———, *Le Roi de la rivière d'or*, trad. fr. Martine Leyris, ill. Richard Doyle, Paris, Bordas, coll. « Aux quatre coins du temps », 1980.

Corpus secondaire et catalogues scientifiques

AARNE Antti et THOMPSON Stith, *The Types of the Folktales*. *A Classification and Bibliography* [1928], Helsinki, Academia Scientiarum Fennica (FFC n°184), 1964.
AFANASSIEV Alexandre, *Nouveaux Contes populaires russes*, trad. fr. Lise Gruel-Apert, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.
BOLTE Johannes et POLIVKA Jiri, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1913-1918, 5 vol.; rééd. Hildesheim – Zurich – New York, Olms-Weidmann, 1992.
DELARUE Paul / TENEZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français,* Paris, Maisonneuve et Larose, 1977.
RUSKIN John, *Unto this Last* (1860-1862), in *The Complete Works of John Ruskin*, *Early Prose Writings*, E.T. COOK and David WEDDERBURN (éd.), vol. *XVII*.
———, *Il n'y a de richesse que la vie* [*Unto this Last*], trad. fr. Pierre Thiesset et Quentin Thomasset, Vierzon, Le Pas de côté, 2012.

———, *Esquisses littéraires* [*Account of a Tour on the Continent*, 1833], in *Écrits sur les Alpes*, textes réunis par Emma Sdegno et Claude Reichler, trad.fr. André Helard, Paris, PUPS, 2013.
———, « Turner et son œuvre », in *Conférences sur l'Architecture et la peinture*, trad. fr. Émile Cammaerts, avant-propos Antoni COLLOT, Chilly-Mazarin, SenS Éditions, 2009.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

BLEWITT John (dir), *William Morris and John Ruskin : a new road on which the world should travel*, Exeter, University of Exeter Press, 2019.
BONNECASE Denis et CHEZAUD Patrick (dir.), *Des Lumières à l'Europe romantique des nations : les paradoxes du sublime*, Saint Pierre de Salerne, Gérard Monfort Éditeur, 2007.

BROWN David, *Turner et les Alpes, 1802*, trad. fr. Dominique Darbois Clous, Suisse, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1999.

ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* [1950], 2e édition revue et augmentée, Paris, Payot,1968.
FRICKEL Michael, « *Deus Totus Ubique Simul* »: *Untersuchengen zur allgemeinen Gottgegenwart im Rahmen der Gotteslehre Gregors des Großen*, Freiburg, Verlag Herder, 1956.

GALOIS Aurélie, *Turner : les Alpes*, Urrugne, Pimientos, 2013.

JAUDEL Philippe, *La pensée sociale de John Ruskin*, « le paysan mythique », Paris, Didier, 1973.
LECOUTEUX Claude, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1998.
PROPP Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), trad. fr. Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983.
RIMASSON-FERTIN Natacha, *L'autre monde et ses figures dans les* Contes de l'enfance et du foyer *des frères Grimm et les* Contes populaires russes *d'A. N. Afanassiev*, thèse de doctorat, université Grenoble III - Stendhal / Études germaniques, 2008.
WASCHEK Matthias (dir.), *Relire Ruskin.* Cycle de conférences organisé au Musée du Louvre du 8 mars au 5 avril 2001, Paris, Musée du Louvre, 2003.

SITOGRAPHIE

Exposition *Turner et le sublime,* Musée national des beaux-arts du Québec, Pavillon Pierre Lassonde, 10 février-2mai 2021. https://www.facebook.com/mnbaq/videos/turner-et-le-sublime-au-mnbaq/426165535168725/, consulté le 02/08/ 2023.