

Préface

Yannick Bellenger-Morvan

► **To cite this version:**

Yannick Bellenger-Morvan. Préface. Bellenger-Morvan, Yannick. La Princesse légère et autres contes, Héritages Critiques (9), ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, pp.11-36, 2019, 978-2-37496-073-9. hal-02537460

HAL Id: hal-02537460

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02537460>

Submitted on 14 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



PRÉFACE

Un train lancé à toute allure fend la nuit hivernale ; des flocons glacés cliquettent contre la vitre embuée de la fenêtre du wagon ; deux voyageurs s'observent dans la pénombre... George MacDonald choisit d'ouvrir le premier chapitre d'*Adela Cathcart* (1864), roman de près de cinq cents pages découpées en trois volumes, par une scène mystérieuse. Il réunit dans un espace clos et exigü deux des principaux protagonistes qui vont animer le récit : le pasteur Armstrong d'abord, John Smith ensuite, narrateur principal, observateur et commentateur privilégié des autres personnages. Dès la première scène, en effet, Smith brosse un portrait de son compagnon de voyage. Cette description initiale, émaillée de remarques philosophiques et religieuses, donne le ton à l'ensemble de l'ouvrage. Le récit commence l'après-midi précédant Noël. Après son périple en train, John Smith arrive dans le Nord de l'Angleterre, où il a été invité par son ami le Colonel Cathcart et sa fille Adela pour célébrer la nativité. Mais d'autres personnages vont bientôt apparaître, avec lesquels Smith va partager le réveillon de Noël. Pour distraire Adela, plongée dans une profonde mélancolie malgré la fête, certains des convives vont lui raconter des histoires, à la manière des protagonistes des *Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer¹.

Mais les secousses du train ne sont pas les seuls mouvements qui agitent l'esprit du narrateur. Pendant son trajet en train, avant de rejoindre Cathcart, Smith s'interroge sur l'identité de l'inconnu qui lui fait face. Incapable de trouver le sommeil, il s'emploie à en détailler les traits physiques et moraux, donnant ainsi au lecteur un certain nombre d'indices non seulement sur le caractère de ce *quidam* mais aussi sur le sien. Car John Smith se targue d'être fin observateur de ses contemporains. Et c'est à une forme d'expérience existentielle à laquelle il se livre à travers sa description. S'il devine que celui qui voyage en sa compagnie est un « clergyman », il éprouve très rapidement des sentiments ambivalents à son endroit. Le narrateur affirme ressentir à l'encontre des hommes d'Église et de l'institution ecclésiale (« clergy ») une forme de réserve au

prétexte que les qualités individuelles² des ecclésiastiques seraient le plus souvent écrasées sous le poids des prescriptions et des règles. Pourtant, l'anonyme avec lequel il voyage ne lui est pas désagréable, bien au contraire. Cette opposition entre l'autorité dogmatique de l'Église et celui qui la représente – et plus largement tout homme ou femme de foi – est au cœur des enjeux thématiques du roman et de l'œuvre de MacDonald. La scène inaugurale constitue d'ailleurs un portrait en creux de l'homme de lettres écossais, qui fut brièvement pasteur (1850-1853) avant d'être renvoyé de sa cure pour non-conformité à la doctrine calviniste. John Smith, adepte du mysticisme swedenborgien³, emprunte ainsi de nombreux traits à l'auteur. Quant au compagnon de voyage de Smith, dont l'identité est dévoilée dans le deuxième chapitre, il s'agit d'un pasteur d'origine écossaise dont les sermons non-conformistes ne peuvent manquer d'évoquer la carrière pastorale écourtée de George MacDonald⁴.

Poète maudit ou artiste charismatique ?

À travers ces deux personnages, l'Écossais George MacDonald se donne à voir comme une personnalité aux multiples facettes. D'abord ordonné pasteur, MacDonald exerce ses talents d'orateur à l'église congrégationaliste d'Arundel, dans le Sussex, au sud de Londres. Refusant les compromis, il est contraint de démissionner et s'installe pendant deux ans à Manchester. Le jeune homme se sépare provisoirement de son épouse Louisa pour rejoindre son frère, dans l'espoir de trouver dans la cité industrielle une occupation – la prédication, l'enseignement, le catalogage en bibliothèque, ou encore le journalisme – qui lui permettrait de subvenir aux besoins de sa jeune famille. Ces deux années et demie de dénuement et de mauvaise santé⁵, au contact d'une population ouvrière employée dans les usines textiles, sont difficiles et formatrices. Loin d'être découragé par son échec à Arundel, MacDonald est conforté dans sa vocation évangéliste. Il fait bientôt des adeptes, qui le soutiennent. Un premier local, puis un second sont gratuitement mis à sa disposition, afin qu'il puisse prêcher librement son interprétation de la foi et justifier d'une pratique de la religion reposant sur le pardon et l'amour du prochain.

MacDonald observe toutefois que ces principes sont cruellement absents des conditions de vie et de travail des ouvriers mancuniens qui viennent écouter ses prêches⁶. Hommes, femmes et enfants

s'éreintent sur les machines qui cardent, filent et tissent le coton et la laine – happant parfois dans la même lancée un doigt, une main, un bras. Le travail peut être mortel dans les usines dont l'atmosphère est saturée de fibres textiles qui s'accumulent dans les poumons, jusqu'à l'asphyxie. Néanmoins, la vie à Manchester constitue une expérience profitable : George MacDonald se montre particulièrement sensible aux inégalités sociales creusées par l'industrialisation britannique triomphante. On trouve la trace de cette prise de conscience dans bon nombre de ses textes, notamment dans les récits interpolés qui rythment *Adela Cathcart*. Ainsi, l'auteur dépeint l'aliénation causée par la mécanisation du travail dans « Les Épées brisées »⁷. Dans ce récit sur la culpabilité et l'expiation, même la lumière (nécessairement divine chez MacDonald) est étouffée par la suie et la fumée qui obscurcissent les vitres de la manufacture où le jeune héros s'épuise à la tâche. Dans le conte de Noël « Mon oncle Peter »⁸, l'auteur met en scène une petite balayeuse londonienne qui rappelle tout à la fois la marchande d'allumettes d'Andersen et le jeune ramoneur de Charles Kingsley dans *The Water Babies*, même si Chrissie (Noëlle dans notre traduction⁹) connaît une fin moins funeste¹⁰.

Mais l'impécuniosité dont pâtit George MacDonald durant sa période mancunienne ne tarit pas pour autant son inspiration. Outre les conférences sur la littérature anglaise et la physique¹¹ qu'il donne au *Manchester Ladies College* à partir de 1854, il publie en 1855 son premier texte, *Within and Without: A Dramatic Poem*¹². Cette œuvre attire l'attention de généreux bienfaiteurs, parmi lesquels Lady Byron, la veuve du célèbre poète, laquelle offrira, jusqu'à sa mort en 1860, un soutien financier à la famille MacDonald, dont les problèmes d'argent sont tout aussi chroniques que l'asthme et la bronchite de l'écrivain. Le climat industriel de Manchester détériore encore davantage la santé fragile de l'auteur qui, victime d'une hémorragie pulmonaire, est contraint de quitter le nord pour des contrées à l'air moins toxique : Londres d'abord, l'ouest de l'Angleterre ensuite, Alger enfin, pour un séjour hivernal financé par Lady Byron (septembre 1856-mai 1857). Malgré une renommée grandissante, George MacDonald peine à subvenir aux besoins de sa famille sans la générosité de riches soutiens, parmi lesquels le critique d'art John Ruskin. Avec onze enfants à nourrir, une santé vacillante qui l'empêche de travailler régulièrement, l'auteur reste

dépendant du mécénat tout au long de sa carrière, même si ses talents d'orateur et de conférencier sont désormais reconnus¹³. En 1877, la Reine Victoria gratifie MacDonald d'une pension annuelle de cent livres¹⁴. Cette rente lui permet de rejoindre sa famille en Italie, la douceur du climat étant censée restaurer la santé de plusieurs de ses filles, malades de la tuberculose. Après Nervi et Portofino, les MacDonald s'installent enfin à Bordighera, dans le nord du pays. Ils s'y retirent tous les hivers pendant vingt ans. Les MacDonald font de la *Casa Coragio* un lieu de culture. Ils y accueillent leurs amis artistes, montent des pièces de théâtre, organisent des concerts, des lectures et des conférences. Après la mort de l'auteur en Angleterre en septembre 1905, les cendres de George MacDonald sont d'ailleurs transférées à Bordighera afin que le père de famille repose aux côtés de son épouse Louisa et de sa fille aînée Lilia¹⁵.

Une célébrité victorienne tombée dans l'oubli

Auteur pétri de contradictions et de paradoxes, à la fois singulier et exemplaire de son époque, George MacDonald constitue une figure majeure de la littérature victorienne. Ses œuvres sont rapidement connues et reconnues par ses pairs. Il bénéficie d'une notoriété qui, certes, ne lui permet pas de gagner une pleine autonomie financière mais garantit une forme de mécénat, en lui offrant une indépendance intellectuelle et créatrice. L'écrivain, qui refuse les compromis auxquels sa vie de famille aurait pu le contraindre, est prolifique, et la nature de ses écrits fort diverse. Comme U. C. Knoepfelmacher le rappelle dans sa présentation des contes de fées de George MacDonald, l'homme de lettres écossais est un auteur iconoclaste, qui se méfie des systèmes préformés. L'écrivain préfère détourner les codes en mélangeant les genres et en instillant du *nonsense*, mot rendu célèbre par Lewis Carroll, désignant une modalité linguistique de l'absurde¹⁶. De fait, malgré le crédit que son œuvre lui fait gagner auprès des autres artistes de son temps, MacDonald demeure extérieur à ces cercles d'auteurs. Tout en restant au centre des activités de la création littéraire, il demeure à la marge de la vie sociale et intellectuelle londonienne. L'auteur préfère recevoir ses amis, tels le critique d'art John Ruskin ou le révérend et professeur de mathématiques Charles Dodgson (plus connu sous son nom de plume Lewis Carroll) dans les logis successifs qu'occupe sa famille.

Les échanges entre MacDonald et Lewis Carroll sont particulièrement fructueux et documentés. Outre la correspondance, les portraits des petites MacDonald, Lilia et Irene, réalisés par Lewis Carroll à l'occasion de ses visites, témoignent de cette fréquentation. Ces photographies font partie des nombreux clichés de fillettes que prend l'auteur des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, dont le plus fameux, à maints égards, est celui d'Alice Liddell, source d'inspiration pour l'héroïne du roman. Parmi les images iconiques de cette amitié, figure le portrait de Lewis Carroll entouré de Louisa et de quatre des enfants MacDonald et celui, à nouveau réalisé par Carroll lui-même, de George MacDonald et de sa fille préférée, Lilia⁷. Que les onze enfants MacDonald aient approuvé la fantaisie de *Wonderland*, confortant Lewis Carroll dans son envie de faire paraître cette histoire conçue lors d'une promenade en barque, est une anecdote qui appartient aujourd'hui au mythe des origines de ce classique de la littérature pour la jeunesse. Le mathématicien publie les premières aventures d'Alice en 1865, dans l'année qui suit la parution du roman de MacDonald, *Adela Cathcart*.

Les œuvres des deux auteurs partagent certains traits : l'importance donnée aux rêves, aux espaces souterrains et aux jeux linguistiques. Dans « Les Vacances du jeune Herbert Netherby », le héros accède à un monde spirituel par le rêve dont il finit par être tiré par sa mère, de la même façon qu'Alice quitte le Pays des Merveilles lorsqu'elle est réveillée par sa sœur. Si aucun des personnages de MacDonald ne tombe dans le terrier d'un lapin⁸, tous sont néanmoins amenés à explorer les sous-sols d'un château (« Le Château : une parabole »), les profondeurs d'une grotte sous un lac (« La Princesse Légère »), ou encore les salles souterraines d'une ruine à fleur de falaise (« Les Vacances du jeune Herbert Netherby »). Enfin, les jeux de mots ludiques, reposant sur l'homophonie et la polysémie de certains vocables, abondent dans « La Princesse Légère ». La traduction de ce conte dans le présent volume s'est attachée à rendre ces fantaisies, affectant aussi bien le sens que le son des mots. Le passage le plus exemplaire est un dialogue entre le roi et la reine de Lagobel, dont la fille est atteinte d'un mal étrange : elle a perdu tout sens de la gravité. La princesse est, littéralement, légère de corps et d'esprit. Les parents s'interrogent donc sur les origines de cette surprenante maladie, leurs échanges mettant en lumière le poids (ou la légèreté) du langage. La confusion entre les époux

est essentiellement sémantique¹⁹ : « light » peut évoquer aussi bien la légèreté de la petite fille que la couleur « claire » de ses cheveux, identique à celle de son père. De même, « hair », « cheveux », est un homophone de « heir », « héritière ». En manipulant ainsi le langage, la reine ne tente-t-elle pas, de manière oblique et ironique, de dire au roi que la petite fille a hérité de son père sa couleur de cheveux et sa légèreté ? La source du mal n'est-elle pas, en définitive, plus qu'un sort jeté par une vilaine sorcière, une tare héréditaire²⁰ ? Comme chez Carroll, l'absurdité et la confusion du langage conduisent à un nouveau sens ou à un commentaire sous-jacent sur la société, dont on ne sait si ces messages sont destinés aux enfants ou aux adultes. Là où Carroll se moque du système judiciaire ou scolaire en Grande-Bretagne, MacDonald interroge la légitimité de l'autorité du monarque, dont le pouvoir est peut-être tout aussi arbitraire que la langue.

Malgré son succès littéraire, c'est grâce au mécénat et à ses conférences que George MacDonald gagne sa vie et subvient aux besoins de sa famille. Il atteint un pic de popularité dans les années 1870, notamment grâce à ses contes et autres histoires pour la jeunesse. Sa réputation devient internationale quand on l'invite aux États-Unis et au Canada pour y donner une série de conférences. Entre 1872 et 1873, il part pour une tournée américaine au cours de laquelle il sympathise, entre autres écrivains, avec le poète Walt Whitman, auteur du célèbre recueil *Leaves of Grass* (*Feuilles d'herbes*, 1855). Dans la biographie qu'il consacre à ses parents (*George MacDonald and his Wife*, 1924), Greville MacDonald raconte que tout en portant son attention sur les mêmes auteurs (Robert Burns, John Milton ou encore William Shakespeare), son père mettait un point d'honneur à renouveler, à chacune de ses interventions, à éclairer leurs œuvres par le biais de nouvelles interprétations. Par ailleurs, il n'est pas étonnant que MacDonald ait noué une amitié avec Walt Whitman, car l'auteur écossais se définit lui aussi, avant tout, comme un poète. L'écriture de romans constituait donc d'abord pour lui une activité alimentaire. Pourtant, ce sont surtout ses œuvres romanesques qui vont lui faire gagner les faveurs du public. Il est ainsi l'auteur d'une trentaine de romans : des œuvres réalistes, inspirées de sa jeunesse écossaise (la première, *David Elginbrod*, publiée en 1863, reprend ainsi le dialecte de l'Aberdeenshire²¹) ; des romans féériques pour adultes (*Phantastes*, 1858, et *Lilith*, 1895) qui inspirent, moins

d'un siècle plus tard, les auteurs qui donnent naissance à la *fantasy* contemporaine : J. R. R. Tolkien (*Bilbo le Hobbit*, 1937, *Le Seigneur des Anneaux*, 1954-1955) et C. S. Lewis (les sept contes qui composent *Le Monde de Narnia*, 1950-1956) ; des histoires destinées aux jeunes lecteurs, enfin : *At the Back of the North Wind* (1871), *The Princess and the Goblin* (1872), *The Princess and Curdie* (1883). MacDonald est aussi l'éditeur de la revue pour enfants *Good Words for the Young* (fondée en 1868), dans laquelle il publie, sous forme de feuilletons, un certain nombre de ses travaux. Ainsi, la première livraison d'*At the Back of the North Wind* paraît dans le numéro inaugural avant la sortie de sa version romanesque²². Vient ensuite *The Princess and the Goblin*. Comme Julia Briggs et Dennis Butts l'expliquent²³, c'est la nécessité de remplir les pages de cette revue qui pousse l'auteur à écrire aussi abondamment pour la jeunesse. La popularité de George MacDonald comme écrivain est donc l'heureuse conséquence d'un impératif commercial.

Par bien des façons, George MacDonald peut être considéré comme un auteur victorien majeur. Ses œuvres connaissent non seulement un succès public et critique, mais elles se font également l'écho, à leur manière, des principales interrogations des artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. On songe par exemple à la définition de l'art et du beau par John Ruskin ou Walter Pater. Pour ce qui est de la question de la réforme sociale dans la Grande-Bretagne industrielle, les positions de MacDonald préfigurent aussi le socialisme chrétien d'Oscar Wilde. À cet égard, les récits pour la jeunesse de notre auteur, en particulier ses contes, relèvent du « processus de civilisation », tel que Jack Zipes le définit pour étudier les textes de Perrault, des frères Grimm ou d'Andersen²⁴. Pour l'universitaire américain, le conte permet de véhiculer des codes sociaux, offrant des modèles et des contre-modèles. Contemporain de MacDonald, Hans Christian Andersen est, pour Jack Zipes, emblématique de ce phénomène : grâce à ses contes, l'auteur danois transmet le discours normatif d'une nouvelle classe sociale dominante, la bourgeoisie. Il affirme ces valeurs à travers ses héros, présentés comme autant de modèles à suivre pour les lecteurs. Comme au Danemark, la féerie bénéficie en Angleterre d'un regain d'intérêt au XIX^e siècle. Toutefois, MacDonald semble prendre le contre-pied de l'idéologie bourgeoise d'Andersen, en reprenant, trahissant et renouvelant les codes du conte de fées²⁵, ce qu'illustre parfaitement « La Princesse légère ».

Certes, la nouvelle commence par la formule consacrée du conte, « il était une fois », et le jeune lecteur peut reconnaître du premier coup d'œil certains personnages et situations. Un roi se désespère de ne pas avoir d'enfant. Lorsqu'enfin son épouse lui donne une fille, cette dernière est la victime d'un sort jeté par une méchante sorcière. Pour conjurer cette malédiction, un prince propose de donner sa vie. Le prince et la princesse finissent par se marier, ils vivent heureux, entourés de leurs nombreux enfants. Pour autant, le ton parodique et le registre de langue parfois familier adoptés par MacDonald rompent avec les conventions du genre. Surtout, l'auteur introduit de nouvelles thématiques comme l'amour et la sensualité. Il propose une utopie fondée sur l'union égalitaire du féminin et du masculin. Le prince et la princesse s'ébattent avec délice dans les eaux douces du lac où la jeune femme retrouve sa gravité. Les deux personnages sont héroïques à part égale et renversent souvent les valeurs traditionnellement assignées à leurs sexes dans les contes de fées : si le jeune homme s'offre en sacrifice pour venir au secours de sa bien-aimée, celle-ci sait utiliser sa force physique pour le sauver à son tour. Les personnages de MacDonald offrent de nouveaux modèles, qui reflètent peu les valeurs de la Grande-Bretagne du XIX^e siècle. La princesse, en particulier, n'a rien de l'« ange de la maison », l'image de la femme victorienne idéale, soumise à son père ou à son mari : son corps léger, impossible à maîtriser, part à la dérive, s'échappant du château par les fenêtres, dans les bras du vent ; la princesse est prise de fous rires incontrôlables, elle est incapable de prendre au sérieux l'autorité paternelle, elle se moque des chefs de guerre et se désintéresse rapidement de son prétendant. Son esprit est tout aussi léger que son corps. La voix du conteur affirme cette conception transgressive des personnages féminins quand ce dernier regrette que les princes aient « un avantage sur les princesses, qui sont forcées à se marier avant même d'avoir pu s'amuser un peu. [Il] aimerai[t] que les princesses puissent aussi parfois s'égarer en pleine forêt »²⁶.

Outre ses poèmes et ses romans, George MacDonald est également l'auteur de trois volumes de sermons (*Unspoken Sermons*, 1867) et d'un essai sur le merveilleux et le conte de fées (« The Fantastic Imagination », 1893). À la fois traditionaliste et non conformiste, l'écrivain est prolifique et son travail est reconnu par ses pairs. Pourtant, malgré une influence considérable sur les auteurs de *fantasy*

contemporaine²⁷, une grande partie de son œuvre a aujourd'hui sombré dans l'oubli. Seuls certains de ses romans pour la jeunesse, comme les *Princess Books*²⁸, *At the Back of the North Wind*, et certains contes, comme « La Princesse légère » et « La Clé d'or », ont passé l'épreuve du temps. Plusieurs aspects de son œuvre pourraient expliquer ce phénomène. Colin Manlove²⁹ souligne la profusion et la diversité des écrits de George MacDonald. Toutefois, ce foisonnement de textes ne bénéficie pas d'une uniformité stylistique et générique permettant de faire des généralisations qui en faciliterait l'étude et garantirait, ce faisant, la postérité. L'œuvre de George MacDonald est effectivement disparate, caractéristique que l'auteur attribue par ailleurs à la composition des contes de fées. Dans son essai « The Fantastic Imagination », il compare le conte de fées à la sonate³⁰ et il rend hommage à Novalis, en introduction de son roman *Phantastes*, lorsqu'il cite l'auteur allemand³¹. Novalis associe le conte merveilleux à la fantaisie musicale, définie comme l'agencement harmonieux d'éléments dissonants. Certains admirateurs de George MacDonald, comme W. H. Auden, G. K. Chesterton et, particulièrement, C. S. Lewis mettent en exergue les qualités mythopoïétiques de ses récits³², mais rejettent leur caractère littéraire. Même si C. S. Lewis le considère comme son mentor³³, l'auteur du *Monde de Narnia* ne le place pas au premier rang des hommes de lettres de son temps : « le merveilleux, voilà ce que George MacDonald fait de mieux »³⁴, explique-t-il dans l'introduction à l'anthologie qu'il consacre à l'écrivain écossais en 1946. C'est dans l'art de la *mythopoïesis*³⁵ que George MacDonald excelle, affirme Lewis. L'auteur des *Narnia Chronicles*, également professeur de littérature médiévale à Oxford, appréhende la fabrication de mythes essentiellement comme un art qui s'exprime à travers une narration efficace. George MacDonald a le talent de savoir raconter une histoire sans afféterie lyrique : le mythe, selon la définition lewisienne, serait une histoire dans laquelle seul compte l'agencement des événements. Dans la création d'un mythe, le fond prime sur la forme, que C. S. Lewis réduit à un simple outil de communication, rien de plus qu'un téléphone mettant en contact l'émetteur et le récepteur de l'histoire ! Cet éloge des mythes modernes inventés par MacDonald, même encensé comme le plus grand génie du genre, conduit, ironiquement, à négliger la dimension « profondément expérimentale et intertextuelle de [ses] contes, à oublier ses explorations subversives

des différentes formes littéraires du XIX^e siècle et le plaisir qu'il prend dans les discordances et les contradictions qu'il provoque en s'aventurant dans ces différents genres »³⁶. Comme U. C. Knoepfmacher, Ally Crockford pointe du doigt C. S. Lewis, qui glorifie les qualités extralittéraires de MacDonald tout en dénigrant son écriture dont il souligne la banalité, la confusion et la verbosité, critiquant aussi la lourdeur de son style influencé par ses habitudes de prédicateur³⁷. La chercheuse à l'Université d'Édimbourg affirme que la critique, dans le sillage des travaux de C. S. Lewis, a réduit MacDonald à un pionnier de la *fantasy* moderne en oubliant ses liens avec d'autres formes ou courants littéraires comme le romantisme, l'esthétisme et le symbolisme³⁸.

En traduisant neuf des différents textes interpolés d'*Adela Cathcart*, notre volume a pour objectif d'offrir un florilège représentatif de cette œuvre à la fois hétérogène et cohérente, dans toute sa richesse générique, stylistique et thématique. Tous ces récits courts, qui s'apparentent au conte, merveilleux ou non, ont été choisis du fait des orientations morales et idéologiques qu'ils ont en commun : la définition problématique de l'enfance et de l'innocence, l'initiation et le passage à l'âge adulte, la question de la foi et de l'engagement. Sans faire abstraction de la dimension mythopoïétique de ces récits, il s'agit bien de montrer que la *mythopoïésis* n'est pas exclusive d'une ambition littéraire et poétique, même dans les textes en prose.

MacDonald, auteur de contes de fées sans fées

Si un morceau de ma « musique discordante »
fait briller les yeux d'un enfant [...] alors mon
labeur n'aura pas été vain.³⁹

La petite musique du conte macdonaldien est discordante, de l'aveu même de son compositeur. Cette dissonance est flagrante dans le titre même que l'auteur donne à son texte le plus connu aujourd'hui : « La Princesse légère, un conte de fées sans fées ». MacDonald questionne et travaille la matière même du merveilleux, dans une volonté d'expérimentation littéraire qui donne naissance à un nouveau type d'histoires, non plus romance féérique ou conte de fées, mais roman de *fantasy*. Dans « The Fantastic Imagination », l'écrivain écossais pose en premier la difficile question : « qu'est-ce qu'un conte de fées ? ». L'expression « fairy story » est d'emblée

présentée comme une traduction par défaut, qui ne peut pleinement recouvrir tous les sens de l'allemand « Märchen », les contes de Novalis et d'E. T. A. Hoffman constituant un intertexte important dans le travail de MacDonald. De la citation de Novalis déjà évoquée, il retient principalement l'idée d'harmonie :

La nature est régie par des lois, avec lesquelles nul n'a le droit d'interférer, que ce soit dans la façon de les représenter ou de les utiliser. Mais ces lois de la Nature peuvent en suggérer de nouvelles, d'une autre sorte, et l'homme peut, si cela lui plaît, inventer un petit monde à lui, régi par ses propres lois car il a en lui le goût de créer de nouvelles formes, sans doute la façon qu'il ait trouvé de se rapprocher au plus près de la Création. [...] Pour pouvoir vivre un temps dans un monde imaginé, il faut veiller à ce que les lois qui régissent son existence soient respectées.⁴⁰

L'importance donnée à la cohérence interne du monde imaginaire rejoint la théorie que J. R. R. Tolkien développe dans son essai « On Fairie Stories » (1939). Ce texte marque sans doute la naissance officielle de la *fantasy* comme objet littéraire. On comprend ici tout ce que Tolkien doit à MacDonald. Comme son aîné, l'éminent philologue d'Oxford, créateur de la Terre du Milieu, rapproche l'écriture d'œuvres de *fantasy* de la création, dans son sens sacré. Le monde « secondaire », sorti de l'imagination de l'auteur, doit, tout comme le monde « primaire⁴¹ » que Dieu a créé, respecter les règles et les lois édictées par son créateur. La question de l'obéissance est une thématique récurrente chez MacDonald : ainsi, la Princesse légère est une héroïne désobéissante, en termes autant physiques que moraux, son initiation est marquée par l'apprentissage du respect de la nature et d'autrui.

MacDonald définit donc le conte de fées comme une association cohérente d'éléments disparates. Ces histoires doivent également contenir un sens. Pour autant, ce sens, tel qu'il est défini par MacDonald, varie en fonction de l'expérience de chaque lecteur. Il ne procède pas d'une construction culturelle prédéfinie comme l'allégorie :

Un conte de fées n'est pas une allégorie. On peut y trouver des éléments allégoriques mais ce n'est pas une allégorie.⁴²

Le conte de fées macdonaldien doit inciter les lecteurs à réfléchir. De fait, pour susciter des réactions, l'auteur recourt au paradoxe et au *nonsense*. Le désir de déstabiliser le récepteur témoigne d'une méfiance à l'encontre des systèmes préformés⁴³. Le travail de MacDonald est à cet égard profondément imprégné par la pensée de son compatriote Thomas Carlyle (1795-1881)⁴⁴. MacDonald écrit des œuvres expérimentales mettant à mal les conventions littéraires et idéologiques. Tout comme Carlyle, il critique violemment le progrès incarné par le capitalisme, l'industrialisation et le développement urbain. Pour autant, il n'appelle jamais au renversement de l'organisation sociale et politique de l'ère victorienne. Il préfère fabriquer des réalités alternatives à partir de philosophies hétérodoxes. Comme Peter Hunt le rappelle, « face aux réalités brutales de la société britannique industrialisée et aliénée, la fiction historique ou féérique peut parfois être vue comme une échappatoire, mais elle peut aussi être interprétée comme un biais imaginatif grâce auquel on peut appréhender la réalité de façon séduisante et accessible pour les jeunes lecteurs⁴⁵ ». Grâce à ses contes, MacDonald n'émerveille pas seulement ses jeunes lecteurs, il les sensibilise aussi aux errements de la société victorienne.

Adela Cathcart est exemplaire de cet élan anticonformiste et expérimental. Les différents textes qui composent le roman sont initialement des histoires autonomes. Ainsi, dès 1862, l'auteur commence à faire lire son premier conte pour enfants, « La Princesse légère », à John Ruskin et Lewis Carroll. Les scènes de jeux aquatiques entre la princesse éponyme et son amoureux transi ne manquent pas d'interloquer ces premiers lecteurs. Ruskin, en particulier, estime que la sensualité qui se dégage de ces épisodes pourrait nuire aux enfants⁴⁶. En effet, même « si MacDonald reprend des thèmes et motifs traditionnels empruntés à « La Belle au bois dormant » ou « Raiponce », il parvient néanmoins à s'en moquer pour développer de nouvelles idées sur l'amour et la sexualité. Il se rebelle contre la sévérité du code de conduite victorien en remettant en question les rôles sexuels traditionnels au travers de jeunes protagonistes qui partagent les mêmes rêves, à la recherche de l'amour et de l'égalité dans le couple⁴⁷ ». Par conséquent, lorsque George MacDonald soumet son manuscrit à des éditeurs, ces derniers peinent à comprendre à quel lectorat est destiné ce texte que MacDonald souhaite, quant à lui, dédier à la jeunesse. Les refus de publier s'enchaînent⁴⁸.

Mais l'écrivain se révèle plus stratège qu'on ne pense : il conçoit une nouvelle trame narrative qui lui permet de relier (et, une fois encore, de donner une certaine forme d'harmonie) à ses textes hétéroclites. Il propose alors aux maisons d'édition un roman destiné à des lecteurs adultes, dans lequel figurent une douzaine de récits interpolés, parmi lesquels des contes pour enfants, mais aussi des poèmes traduits de l'écossais et des cantiques de Luther traduits de l'allemand par MacDonald lui-même. Le récit-cadre légitime cette juxtaposition d'histoires, format inspiré des *Contes de Canterbury* de Chaucer, vingt-sept récits présentés par des pèlerins en route pour la cathédrale de Cantorbéry pour se recueillir sur la tombe du saint et martyr Thomas Beckett. On ne trouve pas de pèlerins chez MacDonald mais une famille qui, rassemblée avec des amis pour Noël, se réunit à de nombreuses reprises pour partager des histoires, des poésies et des chansons. Le livre de MacDonald est ainsi transformé en un objet littéraire identifié et il est publié en 1864. *Adela Cathcart* n'a droit qu'à une seule édition, les publications suivantes ne conservant que certains des contes, au détriment du récit-cadre. C'est sans doute la popularité du texte fantaisiste de Lewis Carroll, dont le succès est immédiat en 1865, qui permet à MacDonald de retravailler ses textes et de les publier dans un recueil de contes indépendants en 1867 sous le titre *Dealing with the Fairies*. L'ouvrage ne propose que cinq histoires, dont trois seulement proviennent d'*Adela Cathcart* (« La Princesse légère », « Le Cœur du géant » et « Les Ombres »), auxquels l'auteur ajoute deux nouvelles créations « Cross Purposes » (non traduit) et « The Golden Key » (« La Clé d'or »). Les textes sont également agrémentés de gravures en noir et blanc réalisées par l'artiste préraphaélite Arthur Hughes, grâce aux ateliers des frères Dalziel, connus pour leur collaboration avec des peintres de renom tels Millais, Rossetti et Whistler, et pour leur travail sur les illustrations du *Book of Nonsense* d'Edward Lear et des *Alice Books* de Lewis Carroll⁴⁹. Parmi les nombreux autres textes figurant dans *Adela Cathcart*, bien peu bénéficient ensuite d'une publication.

Le récit-cadre, s'il peut paraître à première vue un artifice littéraire uniquement conçu pour favoriser la publication des récits interpolés, offre néanmoins une entrée efficace dans l'univers de MacDonald. L'auteur transparaît d'abord à travers la *persona* du narrateur John Smith : l'indétermination du nom et du prénom

témoigne qu'il s'agit là d'un simple instrument de la narration. Les intentions et les convictions de l'écrivain, à peine dissimulé derrière le masque de John Smith, sont donc exposées sans ambiguïté. Par ailleurs, les autres personnages ne se contentent pas de raconter leurs histoires, ils réagissent et commentent ce qu'ils écoutent. Ce dispositif donne ainsi une dimension métanarrative à l'ouvrage, chacun des conteurs étant poussé à répondre aux questions de son auditoire et, ce faisant, à expliquer les origines et les intentions de sa création. Le récit-cadre introduit un arc narratif qui justifie cet assemblage de textes hétérogènes. Adela Cathcart, jeune femme de vingt-et-un ans, s'étiole auprès de son père le Colonel Cathcart. Malgré les différentes visites du vieux médecin de famille, aucun remède n'est trouvé pour la guérir de sa mélancolie. À l'occasion des fêtes de Noël, les Cathcart réunissent famille et amis : une vieille tante dévote, Mrs Cathcart, accompagnée de son fils, Percy, un jeune bourgeois égocentrique et méprisant; le nouveau pasteur Armstrong et son frère Harry, jeune médecin ; Mr Bloomfield, instituteur, et son épouse ; enfin, un ami de longue date, John Smith, qu'Adela appelle affectueusement « mon oncle ». Les invités sont rapidement divisés sur la façon de soigner le *spleen* d'Adela, dont l'ennui le dispute à une tristesse insondable. D'un côté, le Colonel et Mrs Cathcart défendent une méthode traditionnelle, reposant sur le respect d'un dogme, tant médical que spirituel. De l'autre, John Smith, les Armstrong et les Bloomfield sont favorables à l'expérimentation : tenter de restaurer la santé physique de la jeune femme grâce à de saines nourritures spirituelles. C'est ainsi que ces cinq personnages vont tour à tour prendre la parole : leurs différents récits sont présentés comme une thérapie contre la mélancolie. Le présent recueil propose la traduction de certains de ces récits « thérapeutiques », rassemblés autour des thèmes de la jeunesse et de l'initiation.

Parce qu'il annonce tous les enjeux du roman et des contes sélectionnés, nous avons choisi d'ouvrir ce volume d'anthologie par le chapitre III, intitulé « Le Soir de Noël ». Trois anecdotes personnelles y sont relatées par le couple Bloomfield, dont les thématiques sont reprises dans tous les récits qui suivent : la culpabilité et le pardon, l'amour et l'innocence de l'enfance. Surtout, ce partage d'histoires initie le mouvement de la narration. Adela écoute et montre de l'intérêt pour ces récits, qui sont autant de leçons morales, sans

être moralisatrices, censées la sortir de sa torpeur. Dans ses fictions comme dans ses homélie, MacDonald prêche l'amour universel de Dieu. L'Éternel ne peut condamner les hommes à l'enfer sans leur laisser de seconde chance. Lorsque, plus tard, les personnages sont à nouveau réunis, ils échangent cette fois des histoires imaginaires. Notre recueil en sélectionne huit, que nous estimons représentatives et qui sont, après traduction, présentées de façon autonome, dépourvues de leur cadre narratif initial : « La Princesse légère » (par John Smith), « La Cloche : une esquisse au crayon et à l'encre » (par le pasteur Armstrong), « Les Ombres » (par John Smith), « Les Épées brisées » (par le pasteur Armstrong), « Mon Oncle Peter » (par Mme Armstrong, la femme du pasteur), « Le Cœur du géant » (par John Smith), « Les Vacances du jeune Herbert Netherby » (par le pasteur Armstrong), « Le Château : une parabole » (par Mr Bloomfield, l'instituteur). Si ces textes peuvent être appréciés séparément, le lecteur ne manquera pas d'identifier les nombreuses correspondances qui les relient et tissent un réseau de références et de motifs mettant en lumière la littérarité de ces créations et pas uniquement leur caractère mythopoïétique.

Le travail, ardu et nécessairement imparfait, de la mise en français de ces textes composés dans un anglais où affleure la langue écossaise de l'Aberdeenshire, met au jour l'importance de l'élément aquatique chez MacDonald. Miroitement, scintillement, chatoiement, éclat, éclair, lustre : le champ lexical se devait d'être riche pour rendre compte des effets de la lumière sur la surface des eaux, stagnantes ou vives, des flaques tranquilles réfléchissant le ciel après l'orage à l'océan déchaîné pendant la tempête, en passant par les rivières en crue, les lacs boueux et les mers d'huile. Ces paysages reflètent les états d'âme des personnages et prennent une valeur symbolique. U. C. Knoefmacher affirme avec justesse que MacDonald est « a latter-day romantic », un romantique tardif⁶⁰. Adeptes du transcendantalisme allemand, l'auteur est convaincu que tout le monde peut connaître Dieu en cherchant la vérité divine dans la nature⁶¹. Comme le poète romantique Wordsworth, il croit aux vertus éducatives du monde créé. Ainsi, de nombreux personnages sont édifiés, transformés, grâce à leur expérience de l'eau : le jeune soldat tourmenté des « Épées brisées » comme l'adolescent inquiet et souffreteux des « Vacances du jeune Herbert Netherby » doivent affronter le tumulte de l'océan, seuil et épreuve à franchir

pour tenter de (re)trouver la grâce divine. Pour Colin Manlove⁵², le chaos de la nature – ici la mer tempétueuse – peut être interprété chez MacDonald comme le dessein d'un Dieu qui n'a pas encore été compris. Cette agitation confuse des éléments représente le refus de l'auteur de se laisser prendre dans un système dogmatique. Bien sûr, l'eau évoque symboliquement le baptême mais le sens que lui donne MacDonald n'est pas si simplement univoque. Pour le jeune Herbert Netherby, amoureux obsessionnel de la mer, l'eau est la matière du rêve et de l'imagination. Elle hante ses jours comme ses nuits. Comme Swinburne, MacDonald est un adepte de l'eau, notamment de « l'eau violente » dont le franchissement constitue pour Gaston Bachelard une initiation dangereuse et hostile, un saut dans l'inconnu mais aussi une expérience esthétique⁵³. La rencontre avec la nature, avec l'inconnu, se traduit d'ailleurs le plus souvent par une épiphanie : les personnages prennent conscience de la présence divine dans la nature, même s'ils ne la comprennent pas. Le jeune soldat des « Épées brisées » entame un dialogue avec Dieu qui lui montre la voie de la rédemption tandis que Herbert Netherby rêve que, sauvé de la tempête, il repose au creux des bras du Christ. C'est par l'imagination qu'il accède au divin.

La valeur symbolique de l'eau est explicite dans le conte « La Princesse légère ». L'héroïne éponyme retrouve une forme de gravité quand elle nage dans le lac aux rives boisées creusé au pied du château paternel. Si les « eaux douces »⁵⁴ du lac sont apaisantes et nourricières, leur fraîcheur tempérant l'insouciance rieuse de la jeune fille, elles symbolisent aussi la mort qui rôde. « L'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est aussi la patrie des nymphes mortes. Elle est la vraie matière de la mort bien féminine⁵⁵ », affirme Gaston Bachelard dans son analyse du personnage shakespearien d'Ophélie. L'héroïne de MacDonald, souvent comparée à une naïade, apparaît pour la première fois au prince comme une tache blanche, inerte, flottant à la surface de l'eau. Cette évocation renvoie évidemment à Ophélie, qui se donne la mort par noyade. Aussi le prince s'élance-t-il vers la malheureuse pour la tirer hors de l'eau et, pense-t-il, la sauver. C'est alors que la Princesse, pour légère et joyeuse qu'elle soit, « s'ophélise⁵⁶ ». Sous la surface du jeu et du rire se cachent le danger et la tentation de la mort. L'image d'Ophélie, qui parasite le texte de manière fantomatique, est rendue de façon explicite dans l'illustration d'Arthur Hughes⁵⁷. L'artiste, associé au mouvement préraphaélite,

représente la princesse immobile, flottant sur l'onde aux côtés d'un cygne à la blancheur virgine, encerclée par les herbes hautes. Cette mise en scène rappelle le célèbre tableau de John Millais, *Ophelia*⁵⁸, réalisé entre 1851 et 1852, à un moment où Hughes exécute sa propre version de la tragique héroïne de Shakespeare. Paradoxalement, l'abandon voluptueux de la Princesse légère convoque l'image mortifère de la noyée, que sa raison chancelante a conduit à commettre l'irréparable. Sous les effets d'un mauvais sort, l'eau vive du lac et des rivières qui l'alimentent s'évapore et finit par croupir. MacDonald conjure ainsi la possibilité d'une évolution inversée, le fond du lac laissant découvrir des créatures primitives, dans ce qui ressemble à une soupe primordiale. À mesure que le lac s'assèche, la Princesse dépérit. Le risque de la mort se fait plus tangible. La Princesse souffre des excès, ceux inhérents à sa propre nature d'abord (le trop-plein de légèreté), et ceux afférents à la Mère nature ensuite (le vide du lac). Le personnage féminin doit mourir symboliquement – et le prince avec elle – pour recouvrer une forme de tempérance salvatrice. La gravure d'Arthur Hughes contribue une fois encore à expliciter le texte de MacDonald⁵⁹ : lors du sacrifice du prince, le jeune homme et la princesse se font face, comme des images disposées en regard – le visage du garçon comme le reflet sur l'eau de celui de la fille. Dans un renversement des valeurs caractéristique de MacDonald, le héros masculin sauve la princesse en échangeant avec elle le rôle d'Ophélie. L'eau permet cette dissolution de l'individu au profit de l'association complémentaire du féminin et du masculin, l'un réfléchissant l'autre, comme l'image des deux héros sur la surface du lac.

L'innocence enfantine est un autre motif qui traverse les huit contes. George MacDonald s'en explique à maintes reprises : il n'écrit pas pour les enfants mais pour ceux qui ont conservé leur âme d'enfant⁶⁰. Il a alors recours au concept de « childlike », difficile à traduire en français et qui fera l'objet d'analyses précises et développées dans les trois études critiques accompagnant cette anthologie. Cette âme d'enfant (mon choix de traduction pour « childlike ») est la principale qualité, transgénérationnelle, que MacDonald prête à son lecteur. Ce lecteur composite et polymorphe, à la fois enfant et adulte⁶¹, conserve son innocence et demeure en capacité de s'émerveiller. Dans les contes reproduits ici, les personnages innocents sont nombreux et il ne s'agit pas toujours d'enfants. George MacDonald

donne une importance particulière aux idiots et aux simples, qui se rapprochent de Dieu du fait de leur candeur enfantine. Dans le chapitre III, « Le Soir de Noël », le jeune Davy est heureux des cadeaux que lui fait, pense-t-il, le Seigneur. Il n'est pas affecté par la malice des personnages malveillants qu'il croise sur sa route. De même, Jock le simplet, successivement caillassé par des vauriens et attaqué par un chien, meurt comblé en entendant le son de la cloche de l'église de son village, dont le tintement l'a accompagné toute sa vie durant. La jeunesse est bien sûr très présente, qu'il faille l'éduquer (Adela, la Princesse légère, la fratrie du « Château, une parabole ») ou la protéger (La petite Noëlle dans « Mon Oncle Peter », les enfants dodus dans « Le Cœur du Géant »). L'importance donnée au salut des âmes enfantines est un héritage romantique, notamment depuis Wordsworth, dont les poèmes cherchaient à sensibiliser les lecteurs au sort des enfants pauvres, odieusement exploités par l'Angleterre industrielle. Les personnages d'enfants malmenés font aussi écho aux petits héros des feuilletons populaires de Charles Dickens⁶². Outre ces influences, MacDonald donne à ses jeunes protagonistes une valeur supplémentaire, qui dépasse la simple dénonciation réaliste. Pour Ally Crockford, en effet, l'enfant macdonaldien constitue l'union idéalisée de l'humain et du divin, dans la mesure où l'auteur prête à la jeunesse une capacité médiatrice : seul l'enfant est à même de comprendre les liens unissant la vie à la mort⁶³. Cette qualité enfantine semble directement empruntée à la figure du Christ. Pour MacDonald, Jésus est à la fois un adulte, héros rédempteur et sacrificiel, et un nourrisson, dont l'innocence est résolument salvatrice. Plus que le martyr crucifié, c'est d'ailleurs le tout-petit que célèbre MacDonald à travers la philosophie morale de « l'innocence enfantine ».

De l'intérêt d'une traduction critique des contes de MacDonald

Auteur d'une œuvre hétéroclite et expérimentale destinée à un lectorat qui s'affranchit des générations tout en conservant une âme d'enfant, George MacDonald marque à jamais l'imaginaire britannique même si son nom et une partie de ses ouvrages ne figurent plus au panthéon de la littérature anglophone. La présence bienveillante du poète écossais hante les pages de nombreux romans merveilleux pour la jeunesse, des contes narniens de C. S. Lewis à la série des *Harry Potter* de J. K. Rowling, en passant par le *Raccourci*

dans le temps de Madeleine L'Engle. Ironiquement, les contes de George MacDonald pour enfants sont d'abord rejetés par les maisons d'édition et l'écrivain vit dans la pauvreté. L'auteur reste néanmoins célèbre pour être à l'origine d'un genre, la *fantasy*, qui connaît depuis la seconde moitié du XX^e siècle, un succès commercial considérable. Aujourd'hui, cette littérature de l'imaginaire prisée des éditeurs assure à ses auteurs un confortable revenu. Accusée de conservatisme, la *fantasy* n'a plus rien de vraiment innovant aujourd'hui. Pour garantir la satisfaction de lecteurs qui consomment ces livres en masse, il s'agit de répéter les recettes établies par MacDonald et popularisées plus tard par Tolkien. Il existe bien sûr quelques contre-exemples savoureux à cette affirmation : les romans de Neil Gaiman notamment (dont le *Stardust* est ouvertement un hommage à « La Clé d'or »), qui renouvellent considérablement le genre.

De nombreuses créations contemporaines tentent de traduire la fantaisie poétique de l'écrivain écossais, en s'appuyant sur des supports médiatiques autres que le texte seul. « La Princesse légère » a particulièrement bénéficié de ce traitement, ce qui explique peut-être la pérennité de cette histoire. En 1969, Maurice Sendak en propose une nouvelle version illustrée, faisant entrer le conte dans son propre univers esthétique⁶⁴. Les images ont également pris le pas sur le texte original dans les nombreuses adaptations en albums. Et les interprétations musicales qui ont récemment vu le jour constituent un phénomène plus intéressant encore. En octobre 2013, la chanteuse américaine Tori Amos monte une comédie musicale librement inspirée du conte écossais, dont la première a lieu à Londres sur les planches du National Theatre. Malgré une mise en scène spectaculaire et un discours féministe conforme à l'air du temps, la critique se montre réservée, elle déplore notamment un merveilleux poussif, à bout de souffle. En mars 2018, c'est sur la scène parisienne de l'Opéra-Comique qu'est jouée la dernière transposition de « La Princesse légère » sous la forme d'un opéra contemporain pour enfants⁶⁵. Si la scénographie est plus minimaliste que celle de la comédie musicale, au point de rendre parfois le récit opaque et elliptique⁶⁶, l'expérimentation, grâce notamment à la musique, est à l'honneur. Les personnages du roi et de la reine, par exemple, sont tous deux associés à un instrument de musique. Cet instrument les accompagne, de façon poétique, comme une signature sonore, le dispositif initiant l'enfant aux différents tons et tessitures

(la représentation est d'ailleurs précédée d'une courte séance pédagogique). La discordance et la dissonance, notamment des objets sonores comme le tourniquet, font également partie de la rhétorique de la partition, respectant en cela le style de MacDonald.

Dans le sillage de C. S. Lewis, la plupart des hommages rendus au conte merveilleux de MacDonald semblent le vider de sa substance littéraire pour ne conserver que des fragments thématiques choisis selon les besoins de l'artiste contemporain. Définitivement – et cruellement – affranchie de ses conditions d'écriture, « La Princesse légère » est mythifiée, réduite à quelques mythes fondamentaux. C'est ce constat qui a motivé l'élaboration de notre anthologie, dans la volonté de rendre à « La Princesse légère » et aux autres contes de George MacDonald toute leur littéarité.

YANNICK BELLENGER-MORVAN

NOTES

1. Une citation des *Contes de Canterbury* apparaît d'ailleurs en épigraphe. Il s'agit d'un extrait tiré du « Conte de l'homme de loi » (« Me list not of the chaf ne of the stre / Maken so long a tale as of the corn »). Traduction disponible sur Gallica : « Point ne me plaît ici faire description / des *si*, des *car*, des *mais* du royal mariage » (*Contes de Canterbury* traduits en vers français par le Chevalier de Chatelain, Londres, Basil Montagu Pickering, 1857, p. 216). Source : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6470618v/f15.item.r=donegild.textelImage>> (dernière consultation le 20/05/2019).
2. « For, theoretically, I had a great dislike to clergymen; having, hitherto, always found that the clergy absorbed the man. » George MacDonald, *Adela Cathcart*, Vol. 1, Hambourg, Tredition Classics, [s. d.], p. 11.
3. Emanuel Swedenborg (1688-1772) est un savant suédois qui étudie les mathématiques, les sciences naturelles et l'astronomie. Dans son ouvrage *Le Livre des rêves* (1745), le scientifique explique comment le Seigneur s'est révélé à lui dans un rêve et lui a donné le pouvoir de communiquer avec les esprits et les anges. Après avoir tenté de percer les mystères de la nature, l'homme de sciences se consacre à l'étude du monde suprasensible, consignait ses rêves et s'efforçant d'ordonner ses visions et de les interpréter de façon rationnelle et cohérente. Emanuel Swedenborg, qui voyagea à plusieurs reprises en Angleterre – il meurt à Londres en 1772 –, fait rapidement des adeptes, lesquels fondent une Nouvelle Église – ou Église swedenborgienne – peu de temps après sa mort. Les membres de cette Nouvelle Église, particulièrement active dans les pays anglosaxons, interprètent la Bible à la lumière des textes théosophiques du savant suédois, par ailleurs élevé dans la doctrine luthérienne et prônant la charité et l'amour de Dieu. Comme l'explique Roland Hein, Emanuel Swedenborg est une source d'inspiration pour certaines idées de George MacDonald, notamment sa théorie de l'immanence de Dieu dans la nature, sa croyance en des correspondances entre les mondes physique et métaphysique (Roland Hein, *The Harmony Within: The Spiritual Vision of George MacDonald*, Eugene (Oregon), Wipf & Stock Publishers, 1999, p. 67). Des contes comme « Les Épées brisées » (voir *infra* p. 145) ou « Les Vacances du jeune Herbert Netherby » (voir *infra* p. 223), dans lesquels les éléments prennent une dimension mystique, portent indéniablement la marque de l'influence swedenborgienne. Les tempêtes et les cieux tranquilles ne reflètent pas seulement les états d'âme de jeunes héros romantiques, ils sont aussi l'expression de leur relation au Divin. Le troisième et dernier volume d'*Adela Cathcart* se termine par un rêve : John Smith se trouve transporté dans un cimetière intime où il a érigé des statues de marbre à l'effigie de ceux qu'il a aimés. Ce lieu onirique est aussi celui d'une révélation : grâce à la rencontre avec un homme dont il choisit de taire le nom – mais qu'on devine être le Christ –, il retrouve ses proches tels que son amour les a imaginés.
4. De fait, le prêche délivré par le pasteur Armstrong dans le chapitre II, « À l'Église », rappelle le premier texte de George MacDonald dans ses *Unspoken Sermons* (1867), recueuil supposé recenser les homélies qu'il n'a pas pu prononcer. Les deux sermons défendent l'idée selon laquelle l'essence du Christ se trouverait dans l'enfant Jésus tout en encourageant les croyants à rechercher en eux-mêmes ce divin enfant afin de s'incarner en lui. Le pasteur Armstrong apostrophe ainsi ses paroissiens : « So my friends, let us be children this Christmas. [...] Think of the best child you know – the one who has filled you with most admiration. It is his child-likeness that has so delighted you. It is because he is so true to his child-nature that you admire him. Jesus is like that child. You must be like that child » (ma traduction : « Mes amis, soyons des enfants en ce jour de Noël. Songez à l'enfant le plus sage que vous connaissiez, celui qui vous emplit d'une grande admiration. C'est sa qualité enfantine qui vous a tant émerveillés. C'est parce qu'il est si

fidèle à sa nature enfantine que vous l'admirez. Jésus est comme cet enfant. Vous devez être comme cet enfant. » George MacDonald, *Adela Cathcart*, Vol. 1, Hambourg, Tredition Classics, [s.d.], p. 28-29). Cette qualité à la fois enfantine et divine constitue un *leitmotiv* commun à l'ensemble des contes de George MacDonald. Dans son sermon « The Child in the Midst » (en référence à l'enfant que Jésus place au milieu des Apôtres), l'auteur cite Marc 9, 36-67 (« Et il prit un petit enfant, le plaça au milieu d'eux, et l'ayant pris dans ses bras, il leur dit : Quiconque reçoit en mon nom un de ces petits enfants me reçoit moi-même; et quiconque me reçoit, reçoit non pas moi, mais celui qui m'a envoyé ») et Matthieu 18, 2-3 (« Jésus, ayant appelé un petit enfant, le plaça au milieu d'eux, et dit : Je vous le dis en vérité, si vous ne vous convertissez et si vous ne devenez comme les petits enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux ». Comme nous le verrons, c'est également cette qualité enfantine que MacDonald requiert chez ses lecteurs, et ce quel que soit leur âge.

5. Depuis son enfance, George MacDonald souffre d'asthme, de bronchite chronique et de pleurésie, causant parfois de dangereuses hémorragies pulmonaires. Sa santé ne s'acommodera jamais du climat industriel de Manchester.
6. Elisabeth Sainsbury, *George MacDonald, A Short Life*, Édimbourg, Canongate, 1977, p. 60-76.
7. Le conte est traduit dans ce volume. Voir *infra* p. 145.
8. Ce conte figure également dans le présent recueil. Voir *infra* p. 171.
9. Née le jour de Noël la petite fille est appelée « Chrissie » par allusion explicite à « Christmas day ». Pour restituer au mieux cette allusion, nous avons opté pour l'appellatif *Noëlle*.
10. La date de publication du texte, 1864, correspond aussi à l'année où une loi interdisant d'employer des enfants de moins de dix ans comme ramoneurs est votée. De nombreuses lois tentent de réglementer le travail et l'instruction des enfants, main d'œuvre jugée nécessaire au développement économique britannique.
11. George MacDonald apprend la chimie et les sciences naturelles au King's College d'Aberdeen dont il sort diplômé en avril 1845. Entre 1848 et 1850, il étudie la théologie à Londres (Highbury College). Voir Colin Manlove, *Modern Fantasy, Five Studies*, Cambridge University Press, 1975, p. 56.
12. Le poème, de près de deux cents pages, prend la forme d'une pièce de théâtre écrite essentiellement en pentamètres iambiques et sans rime. Il raconte l'histoire de Julian, qui hésite entre différentes formes d'amour : l'amour de Dieu (*Agapè*), l'amour d'une femme (*Eros*) ou encore l'amour de son enfant (*Storgè*). Le héros résout son dilemme en comprenant que ces différentes aspirations ne s'opposent pas mais qu'elles se complètent au contraire. Héritier de George MacDonald, C. S. Lewis s'intéresse lui aussi à ces *Quatre amours* (*Agapè, Storgè, Eros* et *Philia*) dans un essai consacré à « l'exploration de la nature de l'amour » publié en 1960.
13. Entre 1859 et 1867, de retour à Londres, George MacDonald reçoit toutefois un salaire, modeste mais régulier, pour enseigner la littérature anglaise aux étudiantes de *Bedford University*.
14. Il s'agit d'une « Civil List Pension ». La liste civile est une dotation annuelle fixe allouée par l'État britannique au monarque pour couvrir ses dépenses personnelles. Durant l'ère victorienne, ces pensions honorent celles et ceux qui ont réalisé de grandes découvertes scientifiques ou qui ont produit des œuvres littéraires et artistiques majeures. George MacDonald bénéficie de cette distinction, de même que de Lord Alfred Tennyson, Walter Pater ou Anthony Trollope, entre autres (Sally Mitchell, *Victorian Britain*, New York, Routledge, 1988, p. 460).
15. La tuberculose et la pleurésie sont des maladies qui affectent toute la famille MacDonald. Lilia, malgré l'installation en Italie, meurt de la tuberculose à l'âge de trente-neuf ans.

16. U. C. Knoepfmacher, « Introduction », dans George MacDonald, *The Complete Fairy Tales*, Londres, Penguin Books, 1999, p. vii.
17. Cette photographie est reproduite en page 97 du cahier d'images du présent volume.
18. Le premier titre que Lewis Carroll donne à son texte était : *Alice's Adventures Under Ground*, [Les Aventures d'Alice sous terre]. *Wonderland* est donc un territoire souterrain autant qu'inconscient.
19. Pour lire ce dialogue, voir *infra*, p. 63.
20. Ce jeu récurrent sur le double sens n'est pas aisé à traduire en français. De fait, la précédente traduction, établie par Pierre Leyris en 1981 dans une belle édition illustrée par Maurice Sendak, choisit d'omettre ce dialogue et tous les passages nécessitant l'ajout de périphrases explicatives de manière à faciliter la compréhension des lecteurs francophones. Notre traduction universitaire a opéré le choix inverse, au risque d'alourdir le texte. Des solutions ont été proposées pour rendre compte de ces doubles sens et jeux linguistiques afin de rester fidèle, autant que possible, aux intentions de l'auteur. Sur la traduction de Pierre Leyris, voir la passionnante étude que Virginie Douglas lui a consacrée : Virginie Douglas, « *The Light Princess* de George MacDonald : les avatars d'un récit pour la jeunesse, au détour de l'illustration et de la traduction », dans Cécile Boulaire (dir.), *Le Livre pour enfants, regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevel*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 61-75. L'article a été mis en ligne sur Open Edition en 2016 : <https://books.openedition.org/pur/41342?lang=fr> (dernière consultation le 19 avril 2019).
21. Dans cet ouvrage consacré à l'œuvre de George MacDonald Benjamine Toussaint étudie les influences écossaises, notamment linguistiques. Voir *infra*, p. 263.
22. Julia Briggs et Dennis Butts, « The Emergence of Form (1850-1890) », dans Peter Hunt (dir.), *Children's Literature, An Illustrated History*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995, p. 146.
23. *Ibid.*
24. Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion, The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, Routledge, 2006.
25. Virginie Douglas consacre un chapitre entier aux contes de fées de George MacDonald dans cet ouvrage, voir *infra* p. 287.
26. Voir « La Princesse Légère », *infra*, p. 57.
27. Pour une analyse plus précise de cette influence, voir le chapitre d'Anne-Frédérique Mochel-Caballero, *infra*, p. 317.
28. C'est le titre générique donné aux deux romans *La Princesse et le Goblin* et *La Princesse et Curdie*.
29. Colin Malove, *Modern Fantasy: Five Studies*, 1975, Cambridge University Press, 1978, p. 55-99.
30. George MacDonald, « The Fantastic Imagination », dans l'anthologie établie par U. C. Knoepfmacher, *George MacDonald: The Complete Fairy Tales*, New York, Penguin Books, 1999, p. 8.
31. « Ein Märchen ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. *eine Musikalische Phantasie*, die harmonischen Folgen einer Aeolsharfe, die Natur selbst. (Nous soulignons). « Un conte de fées ressemble à une vision sans aucun lien rationnel, un tout harmonieux d'éléments et d'événements miraculeux, comme, par exemple, une fantaisie musicale, comme la série des harmoniques d'une harpe éolienne, de la nature elle-même », traduction personnelle proposée à partir de la citation traduite en anglais figurant dans : George MacDonald, *Phantastes*, 1858, Grand Rapids, Michigan, WM. B. Eerdmans Publishing Company, 2000, p. 2-3. Chaque chapitre de *Phantastes* s'ouvre par ailleurs sur une citation, fréquemment

empruntée à un artiste romantique : Novalis, bien sûr, mais aussi Wordsworth et Coleridge. On peut également lire des extraits de Spenser, de Sir Philip Sidney, ou encore de Chaucer.

32. Manlove, *op. cit.*, p. 91.
33. Dans *Le Grand divorce entre le ciel et la terre (The Great Divorce, 1946)*, C. S. Lewis fait de George MacDonald un personnage de fiction : le poète écossais, reconnaissable à son fort accent, accueille le narrateur alors qu'il arrive au Paradis pour le guider, comme Virgile le fait pour Dante dans sa *Divine Comédie*. Cette rencontre donne lieu à une discussion sur le libre arbitre, MacDonald expliquant que le damné fait le choix d'aller en Enfer.
34. C. S. Lewis, « Preface », *George MacDonald, an Anthology, 365 Readings, 1946*, New York, HarperCollins, 2001, p. xxix-xxxii.
35. La *mythopoïésis* renvoie à la fabrication de mythes, de légendes et de fables, en littérature comme en psychanalyse. Le terme est notamment utilisé par Tolkien (*Mythopoïea, 1931*) pour évoquer la création de mondes imaginaires cohérents, dotés d'une histoire, d'une cosmogonie, d'une géographie qui leur sont propres.
36. U. C. Knoepfelmacher, *George MacDonald : The Complete Fairy Tales, op. cit.*, p. viii-ix. « MacDonald's Profoundly experimental and intertextual fairy tales and fantasies, his subversive incursions into so many different nineteenth-century literary forms, and his delight in the frictions and contradictions he could produce through his generic criss-crossings, went unnoticed. » Ma traduction dans le texte.
37. C. S. Lewis, *op. cit.*, p. xxviii-xxix.
38. Ally Crockford, « Sitting on the Doorstep : MacDonald's Aesthetic Fantasy and the Divine child Figure », dans Christopher MacMachlan, John Patrick Pazdziora et Ginger Stelle (éd.), *Rethinking George MacDonald, Contexts and Contemporaries*, University of Glasgow, Scottish Literature International, 2013, p. 140-156.
39. « If any strain of my « broken music » makes the eyes of a child flash, [...] my labour will not have been in vain », George MacDonald, « The Fantastic Imagination », *op. cit.*, p. 10 (ma traduction).
40. « The natural world has its laws, and no man must interfere with them in the way of presentment any more than in the way of use ; but they themselves may suggest laws of other kinds, and man may, if he pleases, invent a little world of its own, with its own laws; for there is that in him which delights in calling up new forms—which is the nearest, perhaps, he can come to creation. [...] To be able to live a moment in an imagined world, we must see the laws of its existence obeyed », dans George MacDonald, « The Fantastic Imagination », *op. cit.*, p. 5-6. Ma traduction.
41. Mondes primaires et secondaires appartiennent bien sûr à la terminologie que développe Tolkien dans son essai. Voir J. R. R. Tolkien, « On Fairy-Stories », *Tree and Leaf, 1964*, Londres, HarperCollins, p. 1-17.
42. « A fairy tale is not an allegory. There may be allegory in it, but it is not an allegory », dans MacDonald, « The Fantastic Imagination », *op. cit.*, p. 7-8. Ma traduction.
43. U. C. Knoepfelmacher, « Introduction », 1998, in *George MacDonald, The Complete Fairy Tales*.
44. Historien et essayiste écossais, Thomas Carlyle est influencé par sa découverte du transcendantalisme allemand. Il traduit l'œuvre de Goethe et Schiller. Il est aussi l'auteur d'une satire, *sartor resartus (1832)*, qui interroge la notion de vérité, et d'une histoire de la révolution française en trois volumes (1837). À travers ce dernier ouvrage, l'auteur montre comment une société révolutionnaire bascule dans le dogmatisme et la répression. Carlyle déplore l'individualisme et la pratique du laissez-faire d'un capitalisme sans état d'âme. Il soutient l'idée d'une société gouvernée par un homme providentiel, à la

personnalité héroïque et charismatique, à même de contribuer à la cohésion de la communauté (on est ici très proche du sur-homme nietzschéen). La première idée permet au socialisme de se développer. La deuxième sera reprise par le fascisme. Néanmoins, cette pensée marque considérablement l'époque victorienne. Elle influence notamment le romancier Charles Dickens et le critique John Ruskin.

45. Peter Hunt, *Children's Literature, An Illustrated History*, *op. cit.*, p. 101.
46. U. C. Knoepflemacher, « Introduction », *op. cit.*, p. xiii.
47. « He (MacDonald) was a pioneer in experimenting with the traditional motifs and themes of well-known tales such as « Sleeping Beauty » or « Rapunzel », successfully mocking them and developing new ideas of sexuality and love. He rebelled against the strict Victorian code by questioning traditional sex roles and creating young protagonists who share their dream as they pursue love and equal partnership ». Jack Zipes (éd.), *The Norton Anthology of Children Literature, The Traditions in English*, Londres, New York, W. W. Norton & Company, 2005, p. 222.
48. U. C. Knoepflemacher, *ibid.*
49. Le milieu du XIX^e siècle constitue le début de l'âge d'or de l'illustration en Grande Bretagne. Grâce aux progrès techniques réalisés dans l'imprimerie, le coût de production des livres et des revues est revu à la baisse. De surcroît, avec l'essor de la bourgeoisie et le développement de l'alphabétisation, le marché du livre et de la presse explose. À partir de 1860, la plupart de ces parutions sont illustrées et nombreuses sont celles qui arborent les travaux de l'entreprise familiale Dalziel, active entre 1839 et 1893. La *National Portrait Gallery* lui a consacré une exposition en 2010. Voir : <<https://www.npg.org.uk/whatson/display/20101/the-dalziel-brothers-a-family-of-engravers.php>> (dernière consultation le 02/05/2019).
50. U. C. Knoepflemacher, *ibid.*, p. viii.
51. Colin Manlove, *op. cit.*, p. 69.
52. Colin Manlove, *ibid.*
53. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 188-189.
54. Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 172-179.
55. Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 96.
56. Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 98.
57. Voir *infra*, p. 98.
58. Voir *infra*, p. 99.
59. Voir *infra*, p. 100.
60. « For my part, I do not write for children, but for the childlike, whether of five, or fifty or seventy-five. » George MacDonald, « The Fantastic Imagination », *op. cit.*, p. 7.
61. U. C. Knoepflemacher, *op. cit.*, p. xii.
62. Par exemple, *Les Grandes Espérances*, avec son héros enfantin, Pip, sort en 1861, trois ans seulement avant *Adela Cathcart*.
63. « Envisioning the child as an idealized union of humanity and divinity, MacDonald attempts to capitalize on the child's potential to mediate the gap between life and death ». Dans Ally Crockford, « Sitting on the doorstep, MacDonald's Aesthetic Fantasy Worlds and the Divine Child Figure », *op. cit.*, p. 141.
64. Illustrations reproduites dans l'édition française, traduite par Pierre Leyris. Les illustrations datent de 1969, la traduction de 1981. Voir George MacDonald, *La Princesse Légère*, Le Mont-Pèlerin, Éditions Raphaël, 2011.
65. La partition est de la compositrice colombienne Violetta Cruz, le livret du Belge Jos Houben. L'Opéra Comique a mis en ligne une bande annonce de l'opéra, que l'on peut

visionner ici : <<https://www.youtube.com/watch?v=itCbeqfIIM>> (dernière consultation le 04/05/2019).

66. Refusant toute visée esthétisante, la compositrice et le librettiste expliquent n'avoir conservé du conte que certains tableaux signifiants, de manière à repousser l'idée d'un spectacle littéraire. C'est la musicalité qui prime dans cette interprétation du conte qui adopte un langage abstrait. Voir l'interview : <https://www.youtube.com/watch?time_continue=214&v=cDMtuYDtALM> (dernière consultation le 04/05/2019).